



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO NORTE DO TOCANTINS
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE ARAGUAÍNA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA E LITERATURA**

ANTÔNIO COUTINHO SOARES FILHO

**ENCENAR E ENSINAR:
LEITURAÇÃO NO PALCO VERDE DE MÁRCIO SOUZA**

Araguaína - TO
2024

Antônio Coutinho Soares Filho

**ENCENAR E ENSINAR:
LEITURAÇÃO NO PALCO VERDE DE MÁRCIO SOUZA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura (PPGLIT), da Universidade Federal do Norte do Tocantins (UFNT), Campus Universitário de Araguaína, como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Wallace Rodrigues.

Araguaína - TO
2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Tocantins

- C871e Coutinho Soares Filho, Antônio.
 Encenar e Ensinar: Leituração no palco verde de Márcio Souza. / Antônio
 Coutinho Soares Filho. – Araguaína, TO, 2024.
 155 f.
- Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Tocantins – Câmpus
 Universitário de Araguaína - Curso de Pós-Graduação (Doutorado) em Letras
 Ensino de Língua e Literatura, 2024.
 Orientador: Wallace Rodrigues
1. Teatro. 2. Márcio Souza. 3. Letramento Crítico. 4. Leitura Encenada. I.
 Título

CDD 469

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – A reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio deste documento é autorizado desde que citada a fonte. A violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.


Elaborado pelo sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFT com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

**ENCENAR E ENSINAR:
LEITURAÇÃO NO PALCO VERDE DE MÁRCIO SOUZA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura (PPGLLIT), da Universidade Federal do Norte do Tocantins (UFNT), Campus Universitário de Araguaína, como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em Literatura.

Data de Aprovação: 27 de agosto de 2024

Banca Examinadora:

Documento assinado digitalmente
 **WALACE RODRIGUES**
Data: 27/08/2024 20:14:21-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>


Prof. Dr. Wallace Rodrigues – UFNT – PPGLLIT (Orientador)

Abílio Pacheco de Souza


Assinado de forma digital por Abílio Pacheco de Souza

Dados: 2024.08.28 22:59:24 -03'00'


Prof. Dr. Abílio Pacheco de Souza – UNIFESSPA – POSLET (Membro Externo)

Documento assinado digitalmente
 **ANDRE LUIS GOMES**
Data: 30/08/2024 08:05:54-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. André Luís Gomes – UnB – POSLIT (Membro Externo)

Documento assinado digitalmente
 **ALESSANDRA CRISTINA RIGONATO**
Data: 28/08/2024 10:19:38-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof^a. Dra. Alessandra Cristina Rigonato – UFNT – PPGLLIT (Membro Interno)

Documento assinado digitalmente
 **MARCIO ARAUJO DE MELO**
Data: 30/08/2024 11:55:06-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Márcio Araújo de Melo – UFNT – PPGLLIT (Membro Interno)

*Para Lúcia, minha mãe,
Fernanda, irmã e filha,
e Fábio Henrique, filho do coração,
sempre na torcida.*

AGRADECIMENTOS

A Deus, por sua Graça e Misericórdia derramadas em minha vida! A Jesus Cristo, capitão do meu frágil barco! Ao Espírito Santo, força e cura! Trindade de amor!

À Nossa Senhora, de Fátima, das Graças, de Aparecida e de tantas outras denominações, mas sempre a mesma ternura e proteção sob o seu manto maternal!

À Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão (Uemasul), por todo o apoio neste percurso, de forma especial, à Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação (Propgi) pelo financiamento da pesquisa nos últimos doze meses.

Ao Instituto Federal do Maranhão (Ifma), Campus Imperatriz, pelo apoio e incentivo para a formação continuada de seus servidores.

À Universidade Federal do Norte do Tocantins (UFNT), Campus Araguaína, e, de modo particular, ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura (PPGLLIT), pela acolhida desta pesquisa.

Aos professores e às professoras do PPGLLIT, pelo apoio, incentivo e conhecimento compartilhado de forma competente e generosa. À Coordenação do Programa e a seu secretário, Aloísio Oriane Bruno, pelo profissionalismo e prontidão.

Ao querido Professor Dr. Wallace Rodrigues, pela segura orientação, parceria e amizade.

À banca examinadora formada pelos professores Dr. André Luís Gomes (UnB), Dr. Abílio Pacheco de Souza (UNIFESSPA) e Dr. Márcio Araújo de Melo (UFNT) e pela professora Dra. Alessandra Cristina Rigonato (UFNT), também, à professora Dra. Elizabete Barros de Sousa Lima (UFNT), por sua contribuição no exame de qualificação.

Às colegas e ao colega do Curso de Letras da Uemasul e, de igual maneira, aos membros da Coordenadoria Pedagógica (CPED) do Ifma, por terem assumido minhas atividades laborais.

Aos meus alunos e às minhas alunas, que me ensinam, a cada dia, a alegria de partilhar o conhecimento, o afeto e o espanto de que somos apenas aprendizes na estrada da vida.

Aos familiares, pelo carinho e boas vibrações, espaço onde aprendi a amar, a sorrir, a acolher e ser acolhido.

*Ninguém pode servir a dois senhores,
porque ou odiará a um e amará o outro,
ou se dedicará a um e desprezará o outro.
Não podeis servir a Deus e à riqueza.*

(Evangelho de Mateus 6,24)

*Do ponto de vista crítico, é tão impossível negar a natureza política
do processo educativo quanto negar o caráter educativo do ato político.*

(Freire, 2009, p. 23)

Seremos sempre aliados dos oprimidos... ou cúmplices dos opressores.

(Boal, 2009, p. 25)

RESUMO

O trabalho constitui um estudo do teatro de Márcio Souza, tendo em vista sua presença no Ensino Médio mediante a prática cênico-pedagógica da encenação da leitura. Esta, incorporando o texto impresso como objeto cênico, mostra-se um interessante exercício de leitura, análise e vivência do texto teatral no espaço escolar. Adotando o viés do letramento crítico, desenvolve-se o conceito de leituração, entendida como uma síntese semântica que envolve a leitura crítica da peça teatral e a ação dramática num circuito interpretativo no qual texto e cena se ressignificam constantemente. Nestes termos, o objetivo geral da pesquisa é examinar o teatro de Márcio Souza, em diálogo com sua fortuna crítica, considerando a encenação da leitura uma abordagem pertinente na formação crítica de leitores e leitoras no terceiro ano do Ensino Médio. O referencial teórico, além de um grupo de amplitude geral, se divide em mais três blocos. O primeiro, abordando ensino, letramento crítico e literatura, conta com nomes como Durão (2017), Freire (1999, 2009, 2023), Janks (2016), Jordão (2007) e Sardinha (2018). O segundo grupo, envolvendo Márcio Souza e sua fortuna crítica, se fundamenta em Del Rios (1997, 2005), Dimas (1982), Filgueiras (2005, 2018), Hardman (2005), Krüger (2013), Pinto (2013), Rodrigues e Soares Filho (2021), Sá (2005, 2012) e Souza (1979a, 1979b, 1982a, 1982b, 1984, 1985, 1994, 1997a, 1997b, 1997c, 2001a, 2001b, 2005a, 2005b, 2005c, 2006, 2007, 2010, 2018). Por fim, o terceiro grupo inclui estudos sobre teatro, dentre os quais constam Araújo (2018), Arêas (1990), Azancoth e Costa (2009), Brandão (2009), Brecht (1992, 1999, 2005), Costa (2002, 2019), Esslin (2018), Gomes (2012, 2020), Mafra (2010), Pavis (2008), Rosenfeld (2018), Szondi (2015), Vasconcellos (2010) e Williams (2002). Assim, o procedimento metodológico se estrutura em dois movimentos. O primeiro consiste no estudo do teatro de Márcio Souza, considerando seu processo criativo como fruto de pesquisa, reflexão e direcionamento político. Como resultado da caracterização formal e temática de suas peças, chega-se a seu agrupamento em quatro categorias, chamadas campo factual, campo mítico, campo derrisório e campo insólito. Por seu turno, o segundo movimento metodológico propõe a encenação da leitura como uma forma de abordagem do texto teatral no âmbito escolar, tendo o letramento crítico, na esteira do pensamento de Paulo Freire, como fundamento teórico. Neste sentido, questões conceituais do letramento crítico são discutidas, bem como a identidade teórica e metodológica da encenação da leitura. O trabalho encerra com a análise da peça “A paixão de Ajuricaba” (1974), tendo em mira aproximar professoras e professores do teatro de Márcio Souza, como também contribuir com sua fortuna crítica. Portanto, a presente pesquisa entende que é urgente fazer do jovem leitor e da jovem leitora, pela mediação docente, protagonistas de descobertas, dúvidas e questionamentos conforme o letramento crítico. Insistir na presença do texto teatral na escola, com uma metodologia capaz de fazer conhecer sua natureza artística e problematizadora, como é a encenação da leitura, é compromisso de todos e todas que acreditam, de fato, na arte e na educação como força libertadora do ser humano.

Palavras-chave: Teatro. Márcio Souza. Letramento Crítico. Leitura Encenada.

ABSTRACT

This work constitutes a study of Márcio Souza's theater, taking into account his presence in high school through the scenic-pedagogical practice of staging reading. This, incorporating the printed text as a scenic object, proves to be an interesting exercise in reading, analyzing and experiencing the theatrical text in the school space. Adopting the critical literacy bias, the concept of reading is developed, understood as a semantic synthesis that involves the critical reading of the theatrical play and the dramatic action in an interpretative circuit in which text and scene are constantly given new meaning. In these terms, the general objective of the research is to examine Márcio Souza's theater, in dialogue with his critical fortune, considering the staging of reading a pertinent approach in the critical formation of male and female readers in the third year of high school. The theoretical framework, in addition to a general breadth group, is divided into three more blocks. The first, covering teaching, critical literacy and literature, features names such as Durão (2017), Freire (1999, 2009, 2023), Janks (2016), Jordão (2007) and Sardinha (2018). The second group, involving Márcio Souza and his critical fortune, is based on Del Rios (1997, 2005), Dimas (1982), Filgueiras (2005, 2018), Hardman (2005), Krüger (2013), Pinto (2013), Rodrigues and Soares Filho (2021), Sá (2005, 2012) and Souza (1979a, 1979b, 1982a, 1982b, 1984, 1985, 1994, 1997a, 1997b, 1997c, 2001a, 2001b, 2005a, 2005b, 2005c, 2006, 2007, 2010, 2018). The third group includes studies on theater, including Araújo (2018), Arêas (1990), Azancoth and Costa (2009), Brandão (2009), Brecht (1992, 1999, 2005), Costa (2002, 2019), Esslin (2018), Gomes (2012, 2020), Mafra (2010), Pavis (2008), Rosenfeld (2018), Szondi (2015), Vasconcellos (2010) and Williams (2002). Thus, the methodological procedure is structured into two movements. The first consists of the study of Márcio Souza's theater, considering his creative process as the result of research, reflection and political direction. As a result of the formal and thematic characterization of his pieces, they are grouped into four categories, called factual field, mythical field, derisory field and unusual field. In turn, the second methodological movement proposes the staging of reading as a way of approaching the theatrical text in the school context, with critical literacy, in the wake of Paulo Freire's thinking, as a theoretical foundation. In this sense, conceptual issues of critical literacy are discussed, as well as the theoretical and methodological identity of reading staging. The work ends with the analysis of the play "A paixão de Ajuricaba" (1974), with the aim of bringing together teachers and researchers of Márcio Souza's theater, as well as contributing to his critical fortune. Therefore, this research understands that it is urgent to make young readers, through teaching mediation, protagonists of discoveries, doubts and questions in accordance with critical literacy. Insisting on the presence of the theatrical text at school, with a methodology capable of making known its artistic and problematizing nature, such as the staging of reading is the commitment of everyone who truly believes in art and education as a liberating force of the human being.

Keywords: Theater. Márcio Souza. Critical Literacy. Staged Reading.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Gráfico 1 – Fortuna crítica de Márcio Souza no CTD da Capes (2018-2022).....	36
Gráfico 2 – Fortuna crítica de Márcio Souza no CTD da Capes (2010-2017).....	37
Figura 1 – Campos da dramaturgia souziana	48
Figura 2 – Ajuricaba e Irmão Carmelita (1974)	52
Figura 3 – Um tribunal suspeito (1977)	53
Figura 4 – O musical “Dessana, Dessana” (2005).....	63
Figura 5 – Tarô-Bequê e Cainhamé (2005).....	65
Figura 6 – Lirismo e erotismo em “Jurupari, a guerra dos sexos” (1979).....	67
Figura 7 – Folia e exploração na selva (1976)	77
Figura 8 – Piranhas vorazes na selva urbana (1979)	78
Figura 9 – A ascensão da corrupção (1982)	80
Figura 10 – O elogio absurdo da indolência (1980)	84
Figura 11 – Coro (2003)	103
Figura 12 – Ajuricaba e Inhambu (2003)	105
Figura 13 – Irmão Carmelita e Ajuricaba, com o Coro ao fundo (2003)	107
Figura 14 – Coro, com Ajuricaba e Inhambu ao fundo (2003)	112
Figura 15 – Comandante Português (2003).....	116
Figura 16 – Ajuricaba (2003)	120
Figura 17 – Inhambu, desolada (2003).....	121
Figura 18 – Dieroá assume a luta de Ajuricaba (2003)	126
Tabela 1 – Márcio Souza no CTD/Capes (2018-2022).....	149
Tabela 2 – Márcio Souza no CTD/Capes (2010-2017).....	154
Tabela 3 – Estudos de Márcio Souza por universidades (2010-2022)	155

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	LEITURAÇÃO: A CENA LIDA E ENCENADA	22
2.1	A letra e o palco	23
2.2	Teia trêmula	29
2.3	Vozes críticas	35
2.4	Campos temáticos	45
2.4.1	Campo factual: história e ficção	48
2.4.2	Campo mítico: a magia da floresta	57
2.4.3	Campo derrisório: rasgos de riso e de pranto	69
2.4.4	Campo insólito: absurdo e nem tanto	82
2.4.5	Laços e ecos.....	92
3	LEITURAÇÃO: A CENA LIDA E ENSINADA	93
3.1	Da pauta ao palco escolar	96
3.2	A paixão pela liberdade	99
3.2.1	Uma tragédia amazonense	103
3.2.2	Medo e conquista.....	111
3.2.3	O homem, o mito, o messias e a ave depenada	116
3.2.4	Ajuricabas, dieroás e inhambus	127
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
	REFERÊNCIAS	134
	APÊNDICE A – Peças de Márcio Souza no projeto “Sábados detonados” (2004-2011)	145
	APÊNDICE B – Peças traduzidas e adaptadas por Márcio Souza	146
	APÊNDICE C – Fortuna crítica de Márcio Souza no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes (2018-2022) na área de Linguística, Letras e Artes	147
	APÊNDICE D – Fortuna crítica de Márcio Souza no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes (2018-2022) nas áreas das Ciências Humanas e Multidisciplinar	150

APÊNDICE E – Fortuna crítica de Márcio Souza no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes (2010-2017)	152
APÊNDICE F – Universidades que pesquisam Márcio Souza (2010-2022)	155

1 INTRODUÇÃO

A relação entre escola e literatura, embora de longa data, não é um território pacífico, pelo contrário, ela sofre os impactos das ordenações pedagógicas vigentes em cada momento e também com as visões – estas também mutáveis – que se tem acerca do fenômeno literário. Em vista disso, é importante notar que “diferentes posições em relação ao literário implicarão atuações didáticas dissimilares, [porquanto] o ensino reflete, de um modo ou de outro, o debate mais amplo da teoria literária, especialmente em relação a concepções de base incompatíveis entre si” (Durão, 2017, p. 16). Deve-se lembrar também que, nem sempre, o ensino da literatura se encaminha na direção de sua natureza artística, estimulando a fruição estética e o exercício do pensamento crítico.

É preciso ter em mente que a didatização do texto literário corre o risco de se uniformizar o modo de recepcioná-lo, o que se sabe que é contrário à prática leitora extraescolar, esta sempre dinâmica e porosa a uma série de fatores conjunturais. Apesar disso, sua exclusão do currículo pode ser mais prejudicial ainda, pois os(as) jovens leitores(as), sobretudo das classes menos favorecidas, perigam nunca terem acesso a este bem cultural, ainda mais em vista dos notórios baixos índices de leitura do país. Como se vê, a questão é um afiadíssimo punhal de dois gumes.

Sob a noção do utilitarismo, triste lição capitalista, os conteúdos escolares são vistos como moeda de troca que se transformam em notas bimestrais num processo acumulativo, numérico ou conceitual, que vai garantir a aprovação para a próxima série ou etapa. Ao mesmo tempo que transmite saberes de indiscutida relevância científica, a instância escolar, a fim de tornar a literatura palatável ao seu corpo sistêmico, tenta aparar suas arestas, seus pontos de fuga, suas camadas de sentido. As práticas tradicionais com o texto literário, ao longo da educação básica, infelizmente, mais desvirtuam que endossam seu potencial artístico. Deste modo, constrói-se a passividade programada do(a) estudante (Cosson, 2021) a fim de que receba e execute, sem questionar, o que já está definido.

O trato com a literatura no Ensino Fundamental, não poucas vezes, se reduz a leituras ditas espontâneas, sem mediação docente apropriada, e à celebração de efemérides em eventos pontuais como saraus, feiras, gincanas, dentre outras bem-intencionadas atividades que nem sempre têm como foco, propriamente, a leitura literária. No Ensino Médio, o estudo se reduz à biografia de autores e autoras, à contextualização histórica dos chamados estilos de época e à leitura superficial de excertos para comprovar, por meio do reconhecimento de uma lista de características, a pertença a este ou àquele período estético. Esta práxis, confirmada

pelos livros didáticos, ligada a uma tradição histórico-biográfica do ensino da literatura (Cosson, 2021), desvirtua a potência reflexiva que o texto literário comporta e pode compartilhar com a leitora e o leitor.

Em resposta ao conteúdo ministrado, os(as) estudantes de nível médio são chamados e chamadas a responder questões sobre trechos apresentados de forma a repetir o que diz o livro didático. Não são raros, também, o preenchimento de fichas de leituras, elaboração de sínteses – isso quando os(as) alunos(as) leem uma obra completa e não os resumos disponíveis na *internet* – ou testes simulados de múltipla escolha em preparação para o Exame Nacional do Ensino Médio (Enem) e vestibulares. Estas práticas maçantes soterram a curiosidade, inibem o prazer da descoberta e não favorecem as discussões que o texto literário é capaz de suscitar. Cria-se, deste modo, uma cisão entre os livros para ler, os que circulam nos mais variados espaços sociais e suportes, muitos dos quais são apreciados e consumidos pelos(as) jovens leitores(as), e os livros para estudar, os que a escola adota como matéria de prova para auferir notas bimestrais.

Nestas circunstâncias, troca-se a exploração dos (des)caminhos do texto literário, seus nós-cegos e aleluias, em nome da satisfatória aprovação escolar, perfumando, assim, suas questões espinhosas. Percorrer a trilha oposta das certezas, desestabilizando-as, indicam Cechinel e Sales (2017), é um dos atributos da literatura. Não custa lembrar que toda acomodação, perigo que ronda a leitura literária na escola, traz consigo o germe da alienação. Em vista disso, “uma concepção de leitura não pode deixar de incluir movimentos da consciência, voltados ao questionamento, à conscientização e à libertação” (Silva, 2005, p. 24).

Assim, os esforços pedagógicos de acomodação do literário ao ambiente escolar resultam, não raras vezes, no uso do texto literário com fins meramente instrutivos e moralizantes. Sob o discurso progressista da ascensão escolar nas séries subsequentes até a entrada na universidade, por meio do vestibular e/ou do Enem, termina se alienando as inquietações que a arte literária carrega. Instrumentalizar o texto literário, com vistas apenas ao cumprimento de obrigações curriculares, desprezando sua potência problematizadora, favorece, ao fundo, o ideário dominante, incorrendo no que Freire (1999) chama de educação bancária, ou educação institucional, ancoragem da função domesticadora da educação.

Trata-se, na verdade, de uma relação complexa, pois o que move a construção literária, o mesmo podendo ser dito do teatro e das artes em geral, não se coaduna com o alinhamento que a escola, querendo ou não, tem ao poder estatal como uma de suas instituições de base. O Estado, em vista de seus interesses, mantém uma superestrutura organizacional com a função

de legislar, controlar e fiscalizar o processo educativo das novas gerações. Deste modo, a escola, considerando os níveis fundamental e médio, é o espaço privilegiado de difusão sistematizada do conhecimento armazenado. Não obstante os avanços pedagógicos, ela, fundamentada na transmissão científico-cultural do saber, tem um caráter normativo, regulador, ajustador de condutas, que não se harmoniza de todo com o construto artístico.

Apesar das investidas de controle no processo educativo, há pontos de fuga que a instituição escolar não consegue controlar completamente. A educação não é unilateral como pretende a mão dominante, pressões existem, porém, há curvas de escape capazes de operar no sentido inverso da alienação. Isto se dá porque, ensina Freire (2009, p. 24), “As relações entre a educação enquanto subsistema e o sistema maior são relações dinâmicas, contraditórias e não mecânicas”. Por conseguinte, “As contradições que caracterizam a sociedade como está sendo penetram a intimidade das instituições pedagógicas em que a educação sistemática se está dando e alteram o seu papel ou o seu esforço reprodutor da ideologia dominante” (Freire, 2009, p. 24).

Para fazer a roda girar no contrafluxo dessa investida controladora da instituição escolar, não fazendo do ensino um “depósito de conhecimentos dentro da inteligência silenciada do educando” (Freire, 1999, p. 60), é fundamental uma mediação docente empenhada na formação de sujeitos pensantes, amparada numa perspectiva dialógica. Uma educação emancipadora, que desperte nas pessoas um olhar crítico, por mais utópica que pareça e tão atacada por setores conservadores da sociedade, é o que propõe Paulo Freire, apontado por Sardinha (2018) como um dos precursores do que se entende por letramento crítico. Em seus escritos, bem como em sua prática docente, o educador

sempre incentivou práticas de letramento que primassem pela justiça social, liberdade e igualdade nas relações, além de incentivar que os professores percebessem os estudantes como seres sociais, dotados de uma bagagem cultural que precisa ser considerada em uma relação dialógica (Sardinha, 2018, p. 2).

Neste conjunto, o letramento crítico consiste numa postura político-educativa que alia os conteúdos escolares com a vivência de educandas e educandos. Trata-se de uma educação que rejeita ser apenas transmissiva, tornando-se problematizadora, “caracterizada por perguntas críticas sobre a realidade em que os estudantes/leitores vivem em comparação com o texto lido” (Sardinha, 2018, p. 2). Neste quadro, Freire (2009, p. 29) ressalta que “Desde o começo, na prática democrática e crítica, a leitura do mundo e a leitura da palavra estão dinamicamente juntas”, pois não se pode pensar uma educação voltada à liberdade dos

indivíduos sem considerar o fato de que ensino e realidade são elos de uma mesma corrente. Em situação contrária, entra-se no jogo de alienação da classe dominante.

Promover o letramento crítico é essencial para o desenvolvimento cognitivo e político dos(as) estudantes, oportunizando sua inclusão nos mais variados espaços sociais. É sabido que a inabilidade leitora marginaliza o indivíduo, o impossibilita de acessar, com propriedade, a diversidade de saberes disponíveis e que circulam com uma velocidade antes inimaginável na sociedade. Não custa lembrar que o excesso informativo, também, aliena, engolfa os sujeitos, as *fake news* são provas de que nem tudo o que se mostra e se diz é verídico, logo o(a) leitor(a) precisa ter habilidade para selecionar o que está à mão. Em termos freireanos, diz-se que a formação de leitoras e leitores capazes de relacionar palavra e mundo em reciprocidade promove sua autonomia, uma vez que “A compreensão do texto a ser alcançada por sua leitura crítica implica a percepção das relações entre o texto e o contexto” (Freire, 2009, p. 11).

O letramento crítico é, pois, uma postura política ante a força domesticadora da educação bancária. Neste cenário, a literatura e o teatro são fortes aliados do despertar reflexivo, pois não se prestam a garantir assertivas. Sua natureza artística os impele a se mover na esteira da sugestão, da ambiguidade e da plurissignificação, pois suas verdades se apoiam no talvez, no pode ser, no é e não é simultâneos. Logo, sua presença na escola favorece a curiosidade perante as (in)certezas do mundo e dos indivíduos.

É curioso notar que, quando se pensa o ensino da literatura, o que se observa, com frequência, é o protagonismo dos gêneros narrativo e lírico, em destaque, contos e romances. Por conseguinte, o gênero dramático, não raras vezes, é relegado ao esquecimento ou à subnotificação, que não deixa de ser uma maneira de exclusão. Atente-se que este problema tem uma de suas origens na formação docente, segundo constata Gomes (2012, p. 23), visto que o “estudo da dramaturgia ocupa pouco espaço nas grades curriculares dos cursos de Letras e, mesmo nos cursos de Artes Cênicas, as disciplinas cujo conteúdo programático privilegiam a leitura e análise de peças teatrais têm diminuído significativamente”.

Quando se olha o Ensino Fundamental e Médio, a situação se agrava, pois a leitura do texto teatral é, praticamente, inexistente. Observando os livros didáticos, fica evidente que “os alunos, geralmente, saem do ensino médio com poucas informações sobre o teatro e leem, geralmente, peças de Gil Vicente, trechos da comédia de Martins Pena e são informados da revolucionária montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943” (Gomes, 2012, p. 23, grifo do autor). Via de regra, o que se tem nas escolas, que pode ser chamado de teatral, são simulacros de peças, pequenas encenações, esquetes, jograis e outras atividades

similares em eventos celebrativos nos quais crianças e adolescentes, juntamente com os(as) professores(as), fazem o melhor que podem. Frise-se que, quase sempre, tais manifestações não têm como base, especificamente, um texto dramático. O resultado disso é a renúncia de seu uso “como uma maneira de representar, interpretar e conhecer o homem e a sociedade criada pelos homens” (Araújo, 2018, p. 174).

É bem verdade que a indicação de peças como leituras obrigatórias em vestibulares ou mesmo sua transposição para o cinema e a televisão são iniciativas que conduzem à sua leitura (Gomes, 2012). No entanto, estas práticas esporádicas não são decisivas para o cultivo do hábito leitor do texto dramatúrgico. Por isso, urge que a escola faça dele uma presença assídua, pois sua leitura/encenação propicia a “atitude intelectual de compreender o que se lê para compreender o que acontece” (Araújo, 2018, p. 175). Em outros termos, o texto teatral é uma importante ferramenta no letramento crítico, uma vez que este objetiva a “formação de cidadãos que se tornem agentes em um mundo mais justo por meio da crítica aos atuais problemas políticos e sociais mediante questionamentos das desigualdades, com incentivo de ações que visem a mudanças e soluções pautadas na justiça e na igualdade” (Sardinha, 2018, p. 1).

Considerando, pois, a condição periférica do texto teatral, seja nas práticas de ensino, seja nos livros didáticos e até mesmo nas pesquisas nos campos das Letras e das Artes Cênicas, o presente trabalho o elege como objeto de estudo. Por sua interface artística com o palco, o texto dramático se mostra um rico material para a sala de aula, favorecendo leitura, análise, como também exercícios e experimentações cênicas, que têm muito a contribuir com o desenvolvimento expressivo e cognitivo dos(as) estudantes. O trabalho com o teatro, valorizando análise crítica do texto e atividades de vivência no palco, leva os discentes à percepção de sua potencialidade artística, humana e social, despertando-lhes o senso crítico.

Nesta direção, a natureza dialógica do texto teatral propicia a reflexão à medida que as personagens, sem a filtragem narrativa clássica, assumem posturas contrastantes, defendendo razões que lhes parecem lógicas ou lhes são convenientes. Estes posicionamentos divergentes, por isso discutíveis, enriquecem a percepção crítica. Outrossim, as infinitas possibilidades de realização cênica no espaço escolar favorecem a criatividade, pois elas, como se dá na prática profissional, não se efetuam sem muita leitura, estudo e debate coletivos.

Com foco no terceiro ano do Ensino Médio, a presente pesquisa tem como premissa que o texto teatral é um importante instrumento educativo-político no letramento crítico. Nestes termos, o teatro do escritor amazonense Márcio Souza, por seu forte direcionamento político, constitui o *corpus* deste estudo. Assim, sua dramaturgia é pensada na dimensão

literária por meio da análise estrutural e temática do texto, bem como em seu caráter espetacular mediante a proposta cênico-pedagógica da encenação da leitura, idealizada pelo professor André Luís Gomes (UnB), a qual, “Diferente de uma leitura dramática e/ou uma leitura cênica [...], busca refletir e criar mecanismos sobre os possíveis usos do papel impresso em cena, a partir do estudo e da análise do enredo, das personagens e de suas respectivas falas” (Gomes, 2020, p. 16-17). Com isto, o trabalho discute o teatro de Márcio Souza – o texto e a cena – ao passo que reflete sobre a presença do texto dramático na escola, vista sob o prisma do letramento crítico.

Nesta conjuntura, a tese desenvolve o conceito de leituração (leitura e ação), entendida como uma síntese semântica envolvendo a leitura crítica da peça teatral e a ação dramática no palco, seja no teatro profissional, seja no âmbito escolar. No caso de Márcio Souza, parte-se do princípio de que seu teatro tem um efeito estético e educativo sobre a plateia à medida que oferece um espetáculo com forte direcionamento reflexivo. Tal como acontece na escrita/encenação do teatro souziano, que envolve pesquisa e criticidade, sua prática escolar deve se orientar nesta trilha, reforçando o pensamento em torno do letramento crítico.

Ampliando o horizonte conceitual do termo leituração, diz-se que ela consiste no trânsito de mão dupla entre a palavra e a encenação onde aquela ilumina a ação no palco e, ao mesmo tempo, é por ela ressignificada num infundável circuito interpretativo e criativo. Por seu turno, entende-se, também, que a encenação da leitura se erige como leituração à medida que integra leitura, análise e encenação na dinâmica escolar. Portanto, fundamentos éticos, artísticos, políticos, sociais e pedagógicos formam a teia dinâmica da leituração, abrigando, assim, as bases conceituais e práticas desta tese, quais sejam, encenação da leitura, letramento crítico, teatro e dramaturgia souziana.

Diante disso, frise-se que a escolha do escritor manauara repousa em critérios subjetivos e objetivos. Os primeiros dizem respeito à apreciação leitora de sua obra ao longo do tempo, cujo resultado são apresentações em eventos acadêmicos e publicações em periódicos, incluindo ainda o trabalho docente com seus textos no magistério superior. Os segundos se fundamentam na força criativa de sua produção, no seu manejo hábil com a linguagem e na contraposição ao discurso dominante, marcas que lhe dão relevo na literatura brasileira, como também fora dela, enquanto voz reflexiva acerca do país e, em especial, sobre a Amazônia.

Ao mesmo tempo, trata-se de uma atitude política, de resistência, explorar autores e autoras que padecem a estreiteza do cânone. Mesmo traduzido em várias línguas e não sendo um estranho na cena cultural brasileira, os estudos acadêmicos acerca da obra de Márcio

Souza, com felizes exceções, não são tão profusos quanto se possa pensar. No Ensino Médio, a situação se agrava, pois sua ausência nos livros didáticos confirma a sua exclusão, visto que estes orientam as aulas na maior parte das escolas brasileiras. Se isso acontece com um escritor de seu calibre, calcule-se quantos nomes estão enevoados por sua condição periférica. Não se pode esquecer que, para além do eixo Rio-São Paulo, a vida artística do país pulsa em interessantes produções que ainda precisam ser (re)conhecidas.

No caso do teatro de Márcio Souza, além da fruição estética, com textos que cobrem um largo espectro que, passando pelo hilário, vai do trágico ao insólito, há uma série de fios temáticos e formais que podem servir à abordagem escolar. A mitologia indígena, a história amazonense, a espoliação econômica da região, a depredação do meio ambiente, os caminhos tortuosos da política nacional e as feridas abertas do período ditatorial são algumas dessas direções que se pode tomar a partir de suas peças. Além de favorecer o contato dos(as) estudantes com o texto teatral, estas são questões urgentes que a escola precisa colocar em pauta.

Tendo em vista a filiação desta pesquisa ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura (PPGLIT/UFNT), Câmpus Araguaína, voltado para a reflexão sobre o ensino e a formação de professoras e professores de língua e de literatura, a questão norteadora que a orienta pode ser formulada nos seguintes termos: como o estudo do teatro de Márcio Souza pode contribuir na formação de leitores(as) críticos(as) no terceiro ano do Ensino Médio?

É senso comum que as ciências exatas se pautam pelo rigor veridictório. Neste âmbito, Durão (2015) demonstra que o equivalente disso nos estudos literários – o que pode se estender ao campo artístico em geral – corresponde ao que ele chama de hipótese de leitura. Esta, como mecanismo de investigação, é a base para o ato interpretativo tomar corpo. Deste modo, a hipótese de leitura indica caminhos interpretativos sobre o *corpus* ao mesmo tempo que o interpela. O que se encontra ao final não são sentenças irrefutáveis, repetíveis e aplicáveis a toda e qualquer espécie de texto literário ou objeto artístico, mas interpretações que, mesmo coerentes, não precisam ser unânimes. Assim, cria-se espaço para o debate, alimento que nutre a literatura e as artes em geral.

Alinhada à questão norteadora, a hipótese de leitura desta pesquisa sugere que a diversidade – temática e formal – do teatro souziano, bem como as inúmeras possibilidades de encená-lo, propicia olhares múltiplos acerca do país, em especial, da Amazônia, pondo em relevo os aspectos humano, social, político e cultural da região. Ao mesmo tempo, ampliam-se as possibilidades de abordagem e de discussão de sua obra, favorecendo sua

fortuna crítica. Assim, acredita-se que a presença das peças de Márcio Souza em sala de aula, mediante fruição, análise e encenação da leitura, tem muito a contribuir com a formação crítica de alunas e alunos do terceiro ano do Ensino Médio.

Como desdobramento da hipótese de leitura, considera-se que o espaço escolar pode se tornar mais dinâmico, plural e interativo à medida que vozes sociais marginalizadas, como as que o escritor manauara traz à tona em seu teatro, assomam aos olhares estudantis como dignas de serem vistas e ouvidas, gerando um processo identitário. Não se pode esquecer que muitos alunos e alunas, sobretudo nas escolas públicas, provêm ou têm alguma ligação com grupos historicamente silenciados. O objeto artístico, quando inserido habilmente no contexto educacional, além de proporcionar a apreciação estética, é uma abertura para a criticidade, levando estudantes ao reconhecimento de si, do outro e de seu meio.

Nesta conjuntura, o objetivo geral da pesquisa é examinar o teatro de Márcio Souza, em diálogo com sua fortuna crítica, considerando a encenação da leitura uma abordagem pertinente na formação crítica de leitores e leitoras no terceiro ano do Ensino Médio, tendo como fundamento conceitual o letramento crítico. Neste direcionamento, são objetivos específicos apresentar o contexto social, político e histórico de criação das peças de Márcio Souza; destacar as principais vozes críticas de sua obra, em especial, acerca de seu teatro; classificar suas peças, identificando, mediante o critério temático, os pontos de articulação entre elas; demonstrar o caráter estético-educativo do teatro de Márcio Souza, ressaltando sua viabilidade em sala de aula, tendo a encenação da leitura como ferramenta de desenvolvimento da criticidade e, por fim, analisar uma de suas peças como forma de aproximar os docentes de seu teatro ao mesmo tempo que se contribui com sua fortuna crítica.

Em conformidade com a classificação de Santos (2007), esta é uma pesquisa qualitativa, do tipo exploratória e de caráter bibliográfico. Neste contexto, o percurso metodológico se efetiva em dois movimentos. O primeiro consiste no estudo do teatro de Márcio Souza em diálogo com sua fortuna crítica. Após considerar seu processo criativo como fruto de pesquisa, reflexão e direcionamento político, procede-se a uma caracterização formal e temática de suas peças, o que resulta em seu agrupamento em quatro categorias, chamadas de campos no trabalho, em vista de suas afinidades e distanciamentos.

Por seu turno, o segundo movimento propõe a encenação da leitura como uma forma de abordagem do texto teatral no âmbito escolar, tendo como fundamento teórico o letramento crítico na esteira do pensamento de Paulo Freire. Neste sentido, questões conceituais do letramento crítico são repassadas, bem como a identidade teórica e metodológica da encenação da leitura. O trabalho encerra com a análise da peça “A paixão de Ajuricaba”

(1974), tendo em mira aproximar professoras e professores do teatro de Márcio Souza, como também contribuir com sua modesta fortuna crítica.

No tocante à encenação da leitura, vale dizer que se trata de uma prática cênico-pedagógica cuja construção tem por base a criação coletiva de um grupo que discute o texto e decide como proceder à sua leitura cênica. Sob esta condicionante, a sua realização não pode ser concebida antes das decisões do grupo que vai efetivá-la, residindo, neste fato, sua beleza e vivacidade criativa. Logo, coerente com sua metodologia, o trabalho não prescreve nenhuma leitura encenada da peça analisada, pois qualquer formulação apriorística a este respeito redundaria em mero exercício especulativo, desvirtuando sua práxis cênica e educativa.

O referencial teórico da pesquisa tem como princípio o diálogo de diversas tendências, desde que consideradas pertinentes para iluminar o debate. Além de um grupo de amplitude geral voltado para a teoria literária, dentre outros campos do saber, as referências se dividem em mais três blocos. O primeiro, abordando ensino, letramento crítico e literatura, conta com nomes como Durão (2017), Freire (1999, 2009, 2023), Janks (2016), Jordão (2007) e Sardinha (2018). O segundo grupo, envolvendo Márcio Souza e sua fortuna crítica, se fundamenta em Del Rios (1997, 2005), Dimas (1982), Filgueiras (2005, 2018), Hardman (2005), Krüger (2013), Pinto (2013), Rodrigues e Soares Filho (2021), Sá (2005, 2012) e Souza (1979a, 1979b, 1982a, 1982b, 1984, 1985, 1994, 1997a, 1997b, 1997c, 2001a, 2001b, 2005a, 2005b, 2005c, 2006, 2007, 2010, 2018). Por fim, o terceiro grupo inclui estudos sobre teatro, dentre os quais constam Araújo (2018), Arêas (1990), Azanchoth e Costa (2009), Brandão (2009), Brecht (1992, 1999, 2005), Costa (2002, 2019), Esslin (2018), Gomes (2012, 2020), Mafra (2010), Pavis (2008), Rosenfeld (2018), Szondi (2015), Vasconcellos (2010) e Williams (2002).

Além da Introdução e das Considerações Finais, o trabalho se estrutura em dois capítulos. O primeiro, intitulado *Leituração: a cena lida e encenada*, está dividido em quatro tópicos, nomeados, respectivamente, *A letra e o palco*, *Teia trêmula*, *Vozes críticas* e *Campos temáticos*. Os três primeiros apresentam a dramaturgia do escritor amazonense, delimitam a abrangência do *corpus*, justificam e especificam sua seleção. Por sua vez, a seção *Campos temáticos* se subdivide nos itens *Campo factual: história e ficção*, *Campo mítico: a magia da floresta*, *Campo derrisório: rasgos de riso e de pranto*, *Campo insólito: absurdo e nem tanto e*, por fim, *Laços e ecos*. Estas subdivisões, sem deixar de dialogar com as principais autorias da fortuna crítica souziana, a qual, infelizmente, não é tão extensa, procede a uma categorização

e detalhamento das peças em quatro campos, tendo como orientação, sobretudo, o critério temático.

O segundo capítulo, chamado *Leituração: a cena lida e ensinada*, expõe os fundamentos conceituais e práticos do letramento crítico, como também da encenação da leitura ao que se segue uma análise da peça “A paixão de Ajuricaba”. Deste modo, o capítulo se estrutura em duas seções, a saber, *Da pauta ao palco escolar* e *A paixão pela liberdade*. A primeira, sem nenhuma subdivisão, ressalta a identidade cênico-pedagógica da encenação da leitura, sendo antecedida por uma discussão em torno do letramento crítico na esteira do pensamento freireano. Por sua vez, a seção seguinte, subdividida nos itens *Uma tragédia amazonense*, *Medo e conquista*, *O homem, o mito, o messias e a ave depenada* e, por fim, *Ajuricabas, dieroás e inhambus*, destaca aspectos temáticos e estruturais da peça examinada, ressaltando sua filiação à tragédia grega, mas também insistindo em seu caráter crítico, estético e político, conforme a plataforma criativa do teatro souziano.

Portanto, a presente pesquisa entende que é urgente fazer do jovem leitor e da jovem leitora, pela mediação docente, protagonistas de descobertas, dúvidas e questionamentos como propõe o letramento crítico. Afinal, todas as respostas não precisam ser dadas, posto que ninguém as possui, o que vale mesmo é cogitar, ato que desafia e (des)afirma o ser.

2 LEITURAÇÃO: A CENA LIDA E ENCENADA

A atividade intelectual de Márcio Souza, diversificada e intensa, é marcante no jornalismo, no magistério e na gestão cultural da administração pública¹ ao passo que, no campo artístico, ela abrange cinema, teatro e literatura. A produção do escritor nascido em Manaus, incluindo romances, ensaios, contos, filmes e peças teatrais, tem como ponto de partida, sistematicamente, a realidade amazônica. Embora este seja o eixo do universo de sua obra (Filgueiras, 2018), deve-se ter em mente que “O autor, cosmopolita e dinâmico, possui uma visão conjuntural, fato que o impede de insular-se nos infundáveis caminhos da floresta” (Rodrigues; Soares Filho, 2021, p. 138).

A produção artística de Márcio Souza se erige como força contestante de fazeres automatizados, um exercício estético e politizado em vista da reflexão. Desta maneira, ele põe em destaque o papel libertário do fazer artístico na medida em que “A arte é uma escritura perigosa, um exercício de contramassacre. Lutando no terreno em que se estabeleceu a linguagem do silêncio, repressiva e castradora” (Souza, 2010, p. 31). O eco deste pensamento se ouve em Perrone-Moisés (1998, p. 93) quando mostra que a “arte, e em particular a literatura, não tende a produzir um concerto harmonioso, mas tem tido cada vez mais (desde o século XIX, precisamente) uma função crítica, contestadora, e uma feição dilacerada em todos os níveis”. O fazer artístico, na contramão do previsível, do dizer domesticado, põe em suspeição os posicionamentos revestidos de verdade, deixando expostas as camadas que os operadores do poder se esforçam em encobrir.

A produção souziana alerta contra a armadilha dos dispositivos de controle que circundam até mesmo os discursos contradizentes. Na esteira do pensamento foucaultiano, Agamben (2009, p. 40) os define como “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”. São, portanto, mecanismos responsáveis pela constituição dos indivíduos em seus processos de subjetivação. Sob essa lâmina de dois cortes, corre a literatura, o teatro e demais expressões artísticas. Disso, Márcio Souza tem plena consciência.

Por seu forte cunho político, a produção souziana evita, o quanto pode, a captura dos dispositivos de que fala o filósofo italiano. Sem perder de vista o presente, sua obra lança

¹ Dentre outros cargos, Márcio Souza dirigiu o Departamento Nacional do Livro – Fundação Biblioteca Nacional (1990-1994) e presidiu a Fundação Nacional de Arte – Funarte (1995-2003). Entre 2013-2021, presidiu o Conselho Municipal de Política Cultural de Manaus. Atualmente, é diretor do departamento de gestão de bibliotecas da Secretaria de Cultura e Economia Criativa de Manaus.

novos olhares acerca do passado, destaca a mitologia indígena, ridiculariza figuras históricas e a elite manauara, bem como crítica as empreitadas muito mal-intencionadas do governo central em relação à Amazônia, geralmente, em conluio com os interesses econômicos internacionais. Sem ser panfletária, a obra de Souza é comprometida com os excluídos. Advém disso sua crença na palavra enquanto reveladora das contradições que permeiam o país, pois “É a literatura, a palavra escrita, a criação literária, antes das outras, que forma a maioria de uma expressão” (Souza, 2010, p. 193).

Ao mesmo tempo que denuncia as contradições do país e os mecanismos de manutenção do poder, que relegam ao obscurantismo social e à degradação humana as minorias, o escritor não abre mão do caráter estético de sua criação. Sem proselitismos, sua obra assume um compromisso crítico em desvelar os descabros políticos, sociais e históricos que permeiam sua região. Dessa forma, o autor prima por uma linguagem precisa e contundente a que não faltam doses altas de ironia, deboche, situações insólitas, severas denúncias, como também o lirismo, o maravilhoso, o mítico e a experimentação.

Assentada numa sólida base política, sua produção apresenta uma forte agudeza crítica, não poucas vezes irônica, compondo uma teia ampla e multifária, mas também coesa e relacional. Nestes termos, sua obra, tanto no aspecto ficcional como no ensaístico, expõe as desigualdades que atravessam o país, cujo alicerce se assenta na gana capitalista e na brutalidade da empresa colonizadora (Rodrigues; Soares Filho, 2021). Assim, seu teatro, como parte deste conjunto criativo, dialógico e problematizador dos (dis)sabores nacionais e, em particular, amazônicos, constitui o interesse deste trabalho.

2.1 A letra e o palco

A escrita teatral de Márcio Souza apresenta um forte teor reflexivo, indo do trágico à comédia irreverente, utilizando, para tanto, formas dramáticas diversas. Seu teatro apresenta um viés crítico ao trazer à tona os abusos do poder, as mazelas amazônicas, a tendenciosa e suspeita historiografia oficial, os engodos da política nacional, o silenciamento de grupos étnicos nativos, as empreitadas econômicas muito mal-intencionadas em torno da Amazônia, a exploração ambiental e o cinismo da elite local. Fruto de pesquisa e de discussão coletiva, como também de uma profunda consciência de classe, o teatro souziano tem um caráter poético, contundente e, principalmente, combativo à medida que se opõe “à desfiguração cultural que progressivamente assola o Amazonas” (Dimas, 1982, p. 53).

A trajetória teatral de Márcio Souza inicia e se desenvolve junto ao Teatro Experimental do Sesc do Amazonas (Tesc)², grupo este que é um marco no teatro amazonense ao trazer para o palco discussões sobre a realidade local de forma crítica e artística. Souza ingressa na companhia teatral no começo dos anos 1970 quando de seu retorno a Manaus após uma temporada morando em São Paulo onde trabalha como roteirista da Servicine, uma produtora de filmes da famosa Boca do Lixo paulistana. É de se notar que a prática de escrita diária de roteiros fílmicos dá ao jovem a agilidade e a intimidade com a palavra, segundo declara em entrevista: “Eu aprendi a ser escritor na Servicine. [...] Às vezes tinha de fazer quatro roteiros por mês” (Souza, 2005c, p. 26).

Além da roteirização de filmes, Márcio Souza se dedica ainda à direção cinematográfica. A ideia de fazer cinema tem como mote principal uma maior proximidade com a Amazônia a partir do viés artístico. “Andava pensando no grande silêncio da minha região em relação ao Brasil”, declara o autor, “e considerava o cinema como forma eficiente de expressão capaz de quebrar essa barreira. Ser cineasta em 68 era como ser poeta na época da Abolição” (Souza, 1982b, p. 3). Todavia, o sonho não se realiza a contento, conforme ele explica: “A minha esperança no cinema se esvaiu na medida em que fui conhecendo os meandros sombrios em que é produzido o cinema brasileiro” (Souza, 1982b, p. 3-4).

Ao dirigir “A selva” (1972), filme baseado no romance homônimo do português Ferreira de Castro, Márcio Souza se dá conta de vez que, realmente, “gostava mais de escrever do que de passar pela intensa carga emocional e de trabalho das quatro, cinco semanas de filmagem” (Souza, 2005c, p. 27). A experiência do longa-metragem é decisiva para o seu retorno à terra natal: “A *selva*”, confessa, “me serviu até para despertar em relação à Amazônia. Quando eu estava montando o filme, descobri que não entendia nada da região. [...] Minha volta, então, acabou tendo a ver também com essa necessidade de conhecer a Amazônia” (Souza, 2005c, p. 27-28).

Desencantado com o cinema, o escritor se volta ao teatro na intenção de compreender mais a fundo a complexa realidade da Amazônia. Em sua concepção, “Através do teatro eu imaginava poder encontrar as respostas que a região levantava e parecia instigar-me” (Souza, 1984, p. 26). Ao contrário do aparato industrial em torno do cinema, “o teatro permitia tudo em seu espaço cênico, independente de recursos” (Souza, 1984, p. 26). Ao mesmo tempo, a dimensão política dessa “forma artesanal e mais modesta de reproduzir o mundo” (Souza, 1982b, p. 4) ecoa como força de resistência, porquanto “Nenhuma outra forma de arte

² Sesc – Serviço Social do Comércio

conseguiu sobreviver às repressões brutais ao longo da história como o teatro” (Souza, 1982b, p. 8). Assim, este artesanato da proximidade e da resistência, porque imersivo, leva o nascente teatrólogo, no feliz encontro com o Tesc, a mudar os rumos do teatro amazonense.

Ademais, a conjuntura política do Brasil, sob a ditadura civil-militar (1964-1985), precipita a decisão de regresso a Manaus. Com o seu nome na lista de suspeitos após ter sido fichado pelo regime, a vida na capital paulistana fica insustentável: “A minha última prisão, pelo DOI-CODI, praticamente me impedia de trabalhar em São Paulo” (Souza, 1984, p. 25). Pressionado pelas circunstâncias, o retorno se mostra a atitude mais plausível, quer dizer, “do ponto de vista prático, eu voltei a Manaus porque não tinha mais ambiente aqui. Vivia sendo parado nas barreiras policiais. [...] E isso começou a me dá nos nervos; você já saía nas ruas apreensivo, imagine. Fiquei sem condições aqui” (Souza, 2005c, p. 28). Essa vivência dos desmandos ditatoriais termina reforçando o teor político e contestatório de sua obra e, de forma particular, das peças teatrais.

A experiência com o Tesc favorece não apenas a escrita teatral, mas também o desempenho das funções de direção, produção e articulação administrativa junto ao Sesc, relação esta nem sempre totalmente harmoniosa. Num contexto de muitas dificuldades operacionais – fazer teatro no país não é algo fácil – e de embates e debates ideológicos, suas peças são escritas com vistas a montagens imediatas pelo grupo. O seu palco verde, conforme anuncia o título de um de seus livros em que relata e analisa essa vivência, tem a seu favor o fato de todas as peças terem sido encenadas logo após a escritura. Antes da publicação e, portanto, da leitura particular, esses textos têm o palco como forma primeira de uso, de circulação e de recepção.

A iminência da encenação caracteriza o teatro souziano como um projeto coletivo, revelando a urgência de comunicação estética e política com a plateia. Deste modo, sua metodologia criativa tem como prerrogativa o envolvimento direto com uma companhia teatral, conforme ele garante: “só sei escrever para o palco se tenho um grupo. Ou seja, está tudo junto, literatura, teatro e grupo teatral” (Souza, 2005c, p. 31). Vê-se, com isso, que o autor concebe sua criação dramaturgica como uma integração de forças com um fim comum, isto é, o palco.

Explicitando a metodologia de trabalho do Tesc, Márcio Souza demonstra que ele tem início com a escolha do tema do espetáculo, seguido de sua pesquisa: “Uma vez estabelecido o tema, o grupo se dividia em equipes e iniciava um período de levantamento de dados. A técnica desse levantamento era a consulta às fontes secundárias: jornais, revistas, livros, iconografia; e a entrevistas” (Souza, 1984, p. 109). Em seguida, por meio de seminários de

integração, os componentes discutem as informações coletadas, então, finalmente, produz-se a peça dramática. Esta, embora tenha a anuência dos membros, é um trabalho de autoria especializada, ou seja, “Era a tarefa para um dramaturgo, um membro do grupo que ativamente tinha participado das etapas anteriores e conhecia o tema” (Souza, 1984, p. 112). Note-se, porém, que, via de regra, Márcio Souza assina as peças do Tesc nos anos 70, tornando-se, assim, o seu principal dramaturgo.

O amparo da pesquisa documental no processo criativo do teatro de Márcio Souza lhe dá consistentes alicerces históricos e sociológicos. Note-se que sua ensaística é fruto desta característica de exímio pesquisador. Por este motivo, sua escrita teatral não tem nada de enlevo fantasioso, embora não dispense o lirismo e o mitológico. Ainda que possua uma firme postura política, sua dramaturgia também não sucumbe ao partidarismo. Trata-se de um trabalho artístico feito com comprometimento ético.

Sem cair no exotismo, se opondo “à tirania do pitoresco, que vem a ser afinal de contas uma literatura de exportação e exotismo fácil” (Candido, 2012, p. 86), e nem sendo condescendente com o público, o teatro souziano incomoda a classe dominante de Manaus, que se vê, muitas vezes, ridicularizada e acusada de muitos descabros, sobretudo, políticos. “O comportamento do nosso grupo sempre foi crítico”, relata o dramaturgo, “e se não transigimos em relação aos valores da classe dominante, do outro lado, não fomos também complacentes com as ‘massas’” (Souza, 1984, p. 73).

O resultado deste processo é um salto de qualidade do teatro amazonense, até então visto como mera curiosidade exótica, inserindo-se no debate teatral brasileiro em vista de sua qualidade artística e de sua firme posição política apesar do clima de censura do período:

Doze municípios amazonenses e nove capitais do País³ tiveram contato direto com essa transgressão. O Tesc incomodava o conformismo extrativista da Província ressentida, a censura da Ditadura Militar, e intrigava os críticos dos chamados grandes centros. Agora a gente exportava, não mais importava (Filgueiras, 2005, p. 8-9).

Dispensando a visão romântica de inspiração, cada peça é escrita para uma temporada como fruto de um planejamento conjunto. Sob este prisma, sua dramaturgia é o corolário de um processo integrador de pesquisa e de discussão, mas que não rejeita a escrita individual, cujo resultado é um texto vivo, palpitante e, sem perder o feitio poético, com objetivos bem delineados. Por isso, diz-se que seu teatro é cerebral, uma trincheira pulsiva, consciente de sua

³ As cidades visitadas pelo Tesc nos anos 1970 são Rio Branco, Belém, São Luís, Campina Grande, Salvador, Brasília, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo. Por sua vez, os municípios são Coari, Codajás, Anori, Manacapuru, Careiro, Autazes, Itacoatiara, Urucurituba, Silves, Maués, Parintins e Nhamundá (Souza, 1984).

função social, o que não lhe permite, e nem é seu desejo, fazer concessões de nenhuma espécie.

As articulações criativas do teatro souziano ecoam o pensamento de Dimas (1982) quando ele repara que o dramaturgo possui uma concepção funcional da arte no que diz respeito ao empenho em tocar mais diretamente o grande público. Neste sentido, o crítico explica: “Tudo indica que Márcio Souza partilha dessa visão de literatura enquanto instrumento de descoberta, avaliação e conscientização. Para ele nada mais estranho e adverso do que a literatura sem função, meramente lúdica ou perdida em arabescos formais” (Dimas, 1982, p. 99). De fato, o amazonense entende que o artista tem o compromisso de levantar os véus do conformismo, o que explica sua rejeição aguerrida ao beletrismo e a qualquer postura nefelibata.

Em vista de sua preocupação com o despertar de consciência do público, o teatro souziano não se isola no comodismo das grandes casas de espetáculo, pois “O sentido pleno do teatro está não apenas naquilo que é posto em cena como na interação entre o encenado e aqueles que sentam nas cadeiras para assistir” (Souza, 1984, p. 71). O trabalho do Tesc, transitando entre o urbano e o rural, o centro e a periferia, o que lembra a itinerância da *Commedia Dell’Arte*⁴, leva os espetáculos às plateias rurais e periféricas de Manaus com o mesmo compromisso ético com que se dirige aos centros urbanos. Neste sentido, desabafa o dramaturgo: “Nosso contato com as plateias da Amazônia era um só. Era um contato ao nível do político, e optamos pelo aprofundamento, pela radicalidade, pelo complexo e pela invenção”, assim “O que podia ser bom para a plateia urbana de Manaus ou de São Paulo era bom para o público de Itacoatiara” (Souza, 1984, p. 74).

O teatro de Márcio Souza, rejeitando o mero divertir, possui uma forte marca (in)formadora do público que pretende atingir, sobretudo, os marginalizados, pois a “busca das plateias populares, ao evitar que o grupo resvasse para o paternalismo, apontava para a necessidade de reforçar as suas posições críticas, desmistificadoras” (Souza, 1984, p. 79). Deste modo, o palco souziano, pelo arco político que o sustenta, tem um direcionamento artístico-pedagógico que se pode chamar de estética da consciência crítica. Assim, cada peça informa, ensina, deleita, emociona, tira véus da história, subverte o que está cristalizado, faz pensar.

⁴ Forma popular do teatro renascentista (séc. XV-XVI), de origem italiana, essencialmente performática, com personagens fixas e ação parcialmente improvisada. Marcada pela itinerância, os espetáculos acontecem em espaços alugados nas cidades aonde chegam, como também ao ar livre e em praças (Vasconcellos, 2010).

Com agudo interesse em despertar consciências, o teatro de Márcio Souza possui uma base ideológica e estrutural que, de certa forma, o alinha ao teatro épico de Bertolt Brecht. O dramaturgo alemão entende que o palco, sem perder o caráter lúdico, contém uma ação didática à medida que se volta para questões sociopolíticas urgentes (Brecht, 2005). O resultado dessa investida estético-didática do amazonense é um palco provocador, contundente e, por vezes, excessivo em sua radicalização. Logo, o teatro souziano se mostra um curioso exercício de criticidade e de criatividade, um convite ao pensamento e à reflexão, constituindo um interessante campo de estudo acadêmico e de uso escolar.

Com abordagens até então inéditas nos palcos brasileiros, o teatro de Márcio Souza, sem deixar de mostrar as consequências desastrosas das empreitadas coloniais e desenvolvimentistas na planície amazônica, com prejuízos de várias ordens para indígenas, trabalhadores de eito, imigrantes nordestinos, caboclos e ribeirinhos, destaca ainda a complexa mitologia indígena, como também a riqueza cultural da região. Esta, na visão do dramaturgo, significa “a resistência dos povos indígenas e as lutas dos trabalhadores” (Souza, 1984, p. 67). Neste sentido, ele completa:

Para o TESC⁵ a cultura amazônica autêntica sempre foi aquela expressada pelas forças populares em suas lutas, verdadeiro rio subterrâneo que deu à Amazônia, ao longo da História, unidade e estatura moral. Por isso nunca fomos complacentes com o exótico e sempre procuramos manifestar o nosso horror ao folclórico. No TESC, a maldição colonizada do exótico só encontrou espaço quando serviu para desarticular a ideologia dependente da classe dominante regional. E quanto ao folclore, essa “ciência de policiais”, castradora e insultuosa à verdadeira cultura popular, nunca foi levada mais do que merecia, isto é, jamais se permitiu que sua insidiosa mentalidade repressiva se infiltrasse em nossos trabalhos, espalhando musiquinhas de dois acordes ao lado de caboclos típicos (Souza, 1984, p. 67).

O palco verde de Márcio Souza se revela, na verdade, policromático à medida que burila diversos matizes temáticos, formais e estruturais em sua paleta dramática. Em contraposição ao olhar hegemônico, seu teatro dá voz aos que foram silenciados ao longo da história e ainda continuam a sê-lo. Encenando a contradição entre o discurso oficial e a práxis do poder, seja por meio do riso irônico, do deboche, da linguagem mordaz, do elemento mitopoético, do insólito ou do trágico, o dramaturgo descortina outras percepções acerca da intrincada realidade amazônica no intuito de neutralizar as visões folclóricas, exóticas e românticas sobre a região e sua gente.

⁵ É comum, na fortuna crítica, a grafia do nome do grupo teatral em maiúsculas, todavia, seguindo a orientação de Piacentini (2017), os siglemas (nomes abreviativos compostos não somente das letras iniciais das palavras que os geram, mas formando sílabas e, por isso, vistos como palavras), caso do termo Tesc, são escritos apenas com a inicial maiúscula. Nas citações, registra-se em conformidade com a fonte usada.

Em razão da heterogeneidade tipológica e temática do teatro souziano, vê-se que ele é um recurso pedagógico interessante no letramento crítico. Em sala de aula, sua presença pode favorecer a reflexão sobre questões urgentes, envolvendo a Amazônia e o país como um todo, mediante leitura, análise e encenação da leitura. Neste direcionamento, é preciso conhecer as peças que o compõem, bem como suas movimentações estéticas, políticas e históricas, tendo em mira categorizá-lo a partir do diálogo com estudos críticos a seu respeito.

2.2 Teia trêmula

O primeiro dado a considerar em torno do teatro de Márcio Souza é que ele envolve um número considerável de peças produzidas em diferentes momentos ao longo de quase cinquenta anos de carreira nos palcos. Este conjunto forma um complexo dramaturgicamente tensionado com pontos de proximidades e de afastamentos, movimentações estas comuns e salutares na criação artística, visto que no “âmbito da cultura em geral, e da literatura especificamente, os objetos se relacionam entre si, seja por meio de aproximação ou de repulsa” (Durão, 2020, p. 60) ou ainda por uma simultaneidade destes movimentos contrários. Como resultado deste processo, suas peças, a um só tempo, se harmonizam e se estranham tanto na forma quanto nos assuntos tratados, pois sua unidade é multifacetada.

O teatro souziano, como um mosaico criativo, cintila importantes aspectos da pluralidade amazônica, revelando uma busca constante e nunca finalizada, nem poderia ser de outra forma, de expressão desse painel cultural. Em tal procura, fica evidente ainda a inquietude do dramaturgo em desvelar as artimanhas do pensamento dominante e suas estratégias de controle. Por conseguinte, seu teatro, embora possa ser dividido em fases, não se desenvolve de forma linear, com uma etapa sucedendo outra, mas se constrói formando uma rede estético-dialógica em que cada peça ecoa um ou outro aspecto das demais.

Como é sabido, o percurso teatral de Márcio Souza possui estreita relação com a história do Tesc. É comum pesquisadores e pesquisadoras dividirem a caminhada do grupo em três fases. Ao contrário de Azanchoth e Costa (2009), que estabelecem duas etapas, o próprio dramaturgo enxerga também três momentos no percurso do Tesc (Souza, 1984, 2007), visão esta corroborada por Leão (2020). De igual modo, este trabalho comunga da ideia da tripartição da trajetória tesquiana, levando-se em conta a relevância do escritor manauara para os rumos que toma a companhia teatral do Sesc com seu ingresso. Nestes termos, vê-se que o teatro souziano se constrói em duas fases, cujo ponto articulador é o fechamento do Tesc em 1982.

A primeira fase tesquiana vai de 1968 a 1973, a segunda, de 1974 a 1982 e a última, de 2003 a 2016. Nesta conjuntura, as duas fases do teatro souziano cobrem, respectivamente, os períodos de 1974-1982 e 2003-2016, correspondendo à segunda e à terceira fases de vida do Tesc. Vale destacar que este passa por uma traumática ruptura com o Sesc em 1980 quando os ventos contrários da política manauara levam a instituição ao fechamento do pequeno teatro que abriga a companhia deixando-a à deriva. Isto se dá porque as novas diretrizes da entidade, rechaçadas veementemente pelos tesquianos, pretende manter sob controle a criação artística e seus integrantes. A tensão é tanta que até para recuperar o material de cena do teatro fechado a cadeados, o grupo “teve o acompanhamento dos ‘seguranças’, que fiscalizavam a retirada dos objetos relacionados em uma lista previamente autorizada pela diretoria” (Azancoth; Costa, 2009, p. 284).

Mesmo sem sede própria, a trupe ainda resiste por dois anos, mas como não se faz teatro sem políticas públicas consistentes, o Tesc finalmente cerra suas cortinas em vista das dificuldades logísticas e da falta de apoio local. A extinção do grupo chega a ser um alívio para a elite manauara, um incômodo que é enfim silenciado, pois “O Tesc estava mexendo no teatro, no romance, na poesia, na História; o Tesc era um movimento cultural com expressão política” (Filgueiras, 2005, p. 8). Sobre o acontecido, Márcio Souza, não sem amargura, desabafa:

O que mais doeu, para todos nós, não foi o ato arbitrário da direção do SESC. Na situação em que as relações do grupo com a instituição se encontravam, era de se esperar uma atitude dessa natureza. Mas o silêncio de toda a cidade, dos órgãos de imprensa, dos intelectuais, dos artistas, como se nada tivesse acontecido, isto nos feriu muito. Para completar o quadro absurdo, uma boa parte da chamada classe teatral comemorou a nossa desgraça (Souza, 1984, p. 64).

Em 2003, o grupo é recomposto, permanecendo em atividade até 2016 quando, por uma série de fatores, dentre os quais o corte de verbas devido à conjuntura política e econômica do país, obriga a um novo cancelamento do projeto. No Brasil, não é novidade que as artes, a educação e a saúde são as principais áreas afetadas quando os cofres públicos resolvem conter a torneira de gastos. Isto apenas confirma o histórico menosprezo nacional por aqueles que estão relegados à periferia dos privilégios sociais, inclusive, os artistas periféricos. Em situação de crise, estes, que insistem em andar fora dos trilhos canônicos, são os primeiros atingidos.

Seja como for, as fases tesquianas evidenciam um processo de amadurecimento estético e político do grupo, exigindo a superação de questões de várias ordens, como a convivência de personalidades diversas, as saídas e as entradas de membros, as dificuldades

financeiras, as diretrizes institucionais do Sesc, as pressões de setores locais incomodados com as críticas da trupe, bem como a busca de escolhas artísticas para o desenvolvimento das ideias apresentadas.

No que tange à escrita teatral de Márcio Souza, as referidas fases tesquianas podem ser encaradas como ciclos criativos cuja preocupação principal é radiografar a cultura amazonense, seus habitantes e a política nacional ante a orquestração do poder. A experimentação de formas teatrais, como também as temáticas desenvolvidas, são propostas com esta finalidade. Assim sendo, importa investigar os caminhos que o dramaturgo escolhe para construir sua obra, preservando, a um só tempo, a subjetividade inventiva e os interesses coletivos do Tesc.

O debute do escritor nos palcos se dá em 1973 quando dirige “Espinhos no coração”, um concerto recheado de poesia no qual o elenco canta, toca e interpreta textos de Oswald de Andrade e de Julio Cortázar. Souza (1984, p. 26) relata que o espetáculo é suficiente para fazê-lo “provar do maravilhoso prazer que é ser de teatro”. Acrescente-se a isto a ótima aceitação popular, pois o *show* se consagra como “O primeiro sucesso de público do grupo, com milhares de jovens lotando a temporada” (Souza, 2007, p. 38). Por seu turno, Leão (2018) pontua que este é um passo definitivo na carreira do jovem amazonense, visto que ele, a partir de então, se torna diretor do grupo, dando início à segunda fase tesquiana e à primeira de sua dramaturgia.

A intensidade criativa assinala a primeira fase da escrita teatral de Márcio Souza, cujo resultado são onze títulos, dentre os quais figuram peças marcantes de seu percurso nos palcos. Este conjunto é formado pelas obras “A paixão de Ajuricaba” (1974)⁶, “Dessana, Dessana ou O começo antes do começo” (1975), “A maravilhosa história do sapo Tarô-Bequê” (1975), “As folhas do látex” (1976), “Pequeno teatro da felicidade” (1977), “Tem piranha no pirarucu” (1978), “Jurupari, a guerra dos sexos” (1979), “O elogio da preguiça” (1980), “A resistível ascensão do Boto Tucuxi” (1982), “Contatos amazônicos de terceiro grau” (1978)⁷ e “Ação entre amigos” (1987).⁸

Se, por um lado, é verdade que toda classificação tem um fundo reducionista e uma indisfarçável tendência homogeneizadora, por outro lado, não é equivocado dizer que ela viabiliza a didatização do que se estuda, tendo-se o cuidado para que este uso não enfumace a

⁶ As datas entre parênteses indicam a primeira encenação das peças pelo Tesc, o que, por convenção, considera-se seu ano de escrita, visto que elas são publicadas esparsamente tempos depois.

⁷ Esta peça compõe, juntamente com outras nove, o livro “Feira brasileira de opinião”, sob a coordenação de Ruth Escobar (Escobar, 1978). Neste mesmo ano, a peça é montada pelo Tesc.

⁸ Escrita durante o período de inatividade do Tesc, a peça é encenada, pela primeira vez, no Teatro Ipanema (RJ) sob a direção de Paulo Betti (Cadernos de Literatura Brasileira, 2005).

contradição interna que nutre toda criação artística. Neste âmbito, as fragilidades da tarefa classificatória são postas em suspensão, mas não de todo esquecidas, tendo em mira pontuar as linhas mestras que norteiam as peças do amazonense. Deste modo, a classificação é mais um ponto de partida para se ampliar o horizonte interpretativo de seu teatro do que uma categorização inflexível.

Nestes termos, é possível nomear a primeira etapa do teatro souziano como fase crítico-cultural (1974-1982). Evita-se chamá-la, por exemplo, crítico-amazônica, ou qualquer outra adjetivação amazonense, por dois motivos. O primeiro diz respeito à presença, neste bloco, de duas peças – “O elogio da preguiça” e “Ação entre amigos” – que fogem ao espaço da grande planície. O segundo motivo procura evitar certa caracterização pleonástica, haja vista que a temática amazonense, embora não exclusivamente, é uma presença por demais marcante em sua obra como um todo.

Acrescente-se, ainda, que uma designação amazonense para a primeira fase pode incorrer numa compreensão restrita do que seja o caráter regional da dramaturgia souziana. Neste caso, o regionalismo deve ser entendido como ponto de partida de abordagem e como princípio criativo que leva a discussões de maior abrangência e nunca como um circuito fechado girando indefinidamente em torno de seu próprio eixo. A respeito deste assunto, o dramaturgo se coloca nos seguintes termos:

Mas nunca permitimos que a absolutização da problemática regional obscurecesse nossa compreensão dos fenômenos sociais em seu nível mais geral. Isto se conseguiu através de persistente e contínuo estudo, pesquisa, conhecimento cada vez mais aprofundado da ciência histórica e a investigação do fenômeno da luta de classes em suas diversas manifestações, tanto locais quanto internacionais. Esta preocupação metodológica de sabor anômalo, numa terra onde o que vale é a irresponsabilidade e a improvisação, nos livrou do perigo de reduzir a questão amazônica à insignificância municipal (Souza, 1984, p. 67-68).

A Amazônia não é uma ilha, mas um corpo cujas veias se espalham pelo país e vão além dele. Desta maneira, a produção de Márcio Souza se alimenta do solo originário, mas a ele não se restringe, nem poderia ser diferente em se tratando de um artista cosmopolita, convicto de seu papel social e cidadão. Olhando o entorno e além-fronteiras, partindo sempre de uma observação criteriosa da realidade, o dramaturgo concebe sua arte como um descerrar de cortinas no palco da vida.

Assim, a fase crítico-cultural faz um mergulho na mitologia indígena, revira o baú da historiografia nacional, perscruta os caminhos enviesados das investidas capitalistas na região, como também expõe as feridas do regime ditatorial. Como se nota, este conjunto dramático não percorre uma única direção temática e muito menos formal. Em símile com os muitos

caminhos hídricos da Amazônia, as peças souzianas seguem os próprios cursos, embora tenham uma mesma nascente ética e ficcional.

Composta de três conjuntos dramaturgicos, a segunda fase do teatro souziano (2003-2016) tem início com a reabertura do Tesc após um hiato de mais de vinte anos. O primeiro bloco é formado pelo projeto “Sábados detonados” (2004-2011), idealizado por Márcio Souza e escrito por ele juntamente com outros dramaturgos e dramaturgas, tornando-se um grande sucesso de público.⁹ Informa Leão (2020) que o projeto permanece em cartaz ao lado de outras atrações durante algum tempo até passar a ser esporádico e, finalmente, encerrado. Marcados pela versatilidade, os esquetes¹⁰ que o compõem se caracterizam como “cenas curtas sempre de cunho humorístico e satírico, assemelhando-se a uma revista de notícias semanal de onde saíam temas diversos sobre política, sexualidade, corrupção, educação, fatos locais etc.” (Leão, 2020, p. 316).

O segundo conjunto dramaturgico desta segunda fase compreende a remontagem de quatro espetáculos da primeira etapa. Assim, os novos tesquianos reencenam “A paixão de Ajuricaba” (2003/2004), “Dessana, Dessana ou O começo antes do começo” (2005), “A maravilhosa história do sapo Tarô-Bequê” (2005) e “As folhas do látex” (2006). Por sua vez, o último bloco se compõe de traduções e adaptações de obras literárias, oriundas não apenas da literatura dramática, cujo resultado são as peças “Hamlet” (2004), “Marx na zona” (2004), “As mil e uma noites” (2008), “Carnaval Rabelais” (2009), “Eretz Amazônia” (2010), “Rodrigueanas amazônicas” (2012) e “O fiscal federal” (2013).¹¹ Desta maneira, chama-se esta fase de crítico-revisionista, levando-se em conta a visada reflexiva sobre a realidade amazônica mediante o diálogo intertextual, a revisitação de peças da etapa anterior e a sátira do cotidiano nos moldes dos “Sábados detonados”.

Tanto a fase crítico-cultural quanto a crítico-revisionista têm em comum um alto grau de reflexão dos temas abordados, como também a busca de formas dramáticas adequadas aos mesmos. Em razão disso, vê-se que as referidas etapas dialogam entre si. Neste sentido, lembre-se que a revisão histórica, por exemplo, não está ausente da primeira fase do mesmo modo que a cultura amazônica se faz notar nas peças do segundo grupo, ou seja, as temáticas flutuam entre os dois polos. Não se pode esquecer também que as reencenações de sucessos souzianos na segunda fase remetem à etapa anterior.

⁹ As peças de Márcio Souza no projeto “Sábados detonados” constam no **APÊNDICE A**.

¹⁰ Termo oriundo do inglês, *sketch*, cujo significado literal é esboço, rascunho, indica uma cena ou peça curta, quase sempre de tom cômico (Vasconcellos, 2010).

¹¹ No **APÊNDICE B**, vide detalhes das peças traduzidas e adaptadas por Márcio Souza.

Em entrevista, o teatrólogo explica que os objetivos do Tesc, que se imiscuem com sua criação dramatúrgica, não se alteram ao longo das duas fases, mantendo o mesmo escopo artístico e ideológico:

A proposta original do Tesc era correr principalmente num par de trilhos: um voltado para uma visão crítica do processo histórico da Amazônia e outro dedicado às culturas originárias dos povos indígenas. Às vezes, além de aproximarmos os dois campos, enfatizamos uma outra característica que estava presente na primeira fase do grupo: o trabalho com grandes textos do teatro mundial (Souza, 2005c, p. 31).

Portanto, dialogismo, intertextualidade, tragicidade, comicidade, irreverência, revisão historiográfica, cultura indígena, crítica política e reflexão acerca dos discursos cristalizados compõem a escrita teatral de Márcio Souza. Esta, de diferentes maneiras criativas, toca fundo nas costumeiras chagas que infestam a Amazônia e o país como um todo, chamando atenção para que sua fedentina não seja abafada pela perfumaria das ideias de controle.

Ciente de que o teatro de Márcio Souza apresenta um número muito grande de possibilidades de estudo, haja vista a quantidade considerável de peças que a integra, o primeiro recorte epistemológico a ser feito é a eleição da fase crítico-cultural como foco de interesse principal deste trabalho. Desde meados dos anos 1970, mesmo que de forma esparsa, todas as onze peças deste conjunto estão presentes no mercado editorial brasileiro, embora muitas dessas edições, por estarem esgotadas, só possam ser adquiridas, não sem dificuldade, em sebos. Todavia, o fato de haver publicação se torna um ponto relevante para sua escolha, o que permite o acesso de pesquisadoras e pesquisadores, bem como de professores(as) ao utilizá-las em sala de aula. Não esquecer também que a encenação da leitura pressupõe a presença física do texto.

Com a publicação, em três volumes, do “Teatro de Márcio Souza” (1997) pela editora Marco Zero, de onde ele é sócio entre 1982 e 1986, todas as peças da primeira fase são reunidas, revistas e os textos estabelecidos pelo próprio autor. É verdade que a referida edição apresenta um e outro deslize gráfico e ortográfico, porém a sua importância não se discute, pois é a primeira vez que o teatro souziano é coligido. No fluxo das reencenações de “A paixão de Ajuricaba”, “As folhas do látex” e “Dessana, Dessana” na fase crítico-revisionista, estas obras ganham também novos projetos editoriais.

Por sua vez, nem todas as peças da segunda fase estão publicadas, com exceção dos esquetes dos “Sábados detonados” (2008), reunidos em volume homônimo pela editora manauara Valer, e também as peças “As mil e uma noites”, “Carnaval Rabelais” e “Eretz Amazônia”, as quais integram o livro “Teatro seletto” (2018), uma edição comemorativa do centenário da Academia Amazonense de Letras (AAL), onde Márcio Souza ocupa a Cadeira

nº 25 desde 2004. Desta maneira, a pesquisa não perde de vista o conjunto dramaturgicó já publicado, embora o centro principal seja sua primeira fase teatral.

Portanto, o presente trabalho estabelece uma categorização do teatro souziano, tendo por base o critério temático, entendendo que a classificação abarca todas as peças publicadas, independentemente a que fase pertença. Vale dizer ainda que este agrupamento em temas é fruto de reflexões a partir de sua fortuna crítica. Esta, apesar de não ser extensa, apresenta importantes contribuições para a compreensão de sua obra.

2.3 Vozes críticas

É certo que “Galvez, imperador do Acre” (1976), primeiro romance e maior sucesso editorial de Márcio Souza, chama a atenção de sua fortuna crítica, o que tem sua razão de ser. Ao lado deste, “Mad Maria” (1980)¹² e a trilogia das “Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro”¹³ triangulam a atenção da pesquisa souziana. Por um lado, é relevante que estas obras estejam no foco de interesse, iluminando pontos importantes de sua romanesca, dado que os estudos acerca do autor precisam de muito mais investidas ainda. Por outro lado, vê-se o ensombreamento crítico de sua dramaturgia e ensaística ante o conjunto narrativo, posto que o amazonense “é mais lembrado como romancista do que, em mais um exemplo dessa exclusão, [como dramaturgo e] historiador da Amazônia, que ele exerce com frequência e precisão” (Filgueiras, 2018, p. 11).

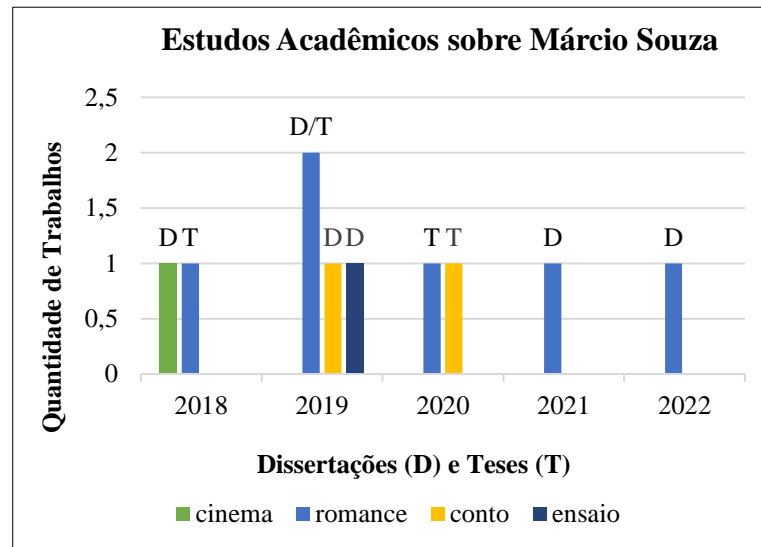
Em conformidade com três levantamentos feitos no Catálogo de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CTD/Capes), é possível constatar que não são tão abundantes os trabalhos em torno da escritura souziana ante sua vasta e diversa produção. A primeira coleta, com recorte temporal dos últimos cinco anos (2018-2022), tendo como abrangência a grande área de conhecimento de Linguística, Letras e Artes, mostra alguns estudos, porém nenhum envolvendo sua dramaturgia.¹⁴ O gráfico 1 ilustra a situação:

¹² Com roteiro de Benedito Ruy Barbosa, o romance é adaptado para a televisão em 2005 pela Rede Globo como minissérie. Esta, além de movimentar o mercado editorial, com a reedição do livro, suscita novas leituras e estudos críticos.

¹³ O projeto inicial é uma tetralogia, porém, até o momento, estão publicados os romances “Lealdade” (1997), “Desordem” (2001) e “Revolta” (2005). O último volume, “Derrota”, é ainda aguardado.

¹⁴ Para maiores detalhes, vide o **APÊNDICE C**.

Gráfico 1 – Fortuna crítica de Márcio Souza no CTD da Capes (2018-2022)



Fonte: Autoria própria a partir de dados da Capes

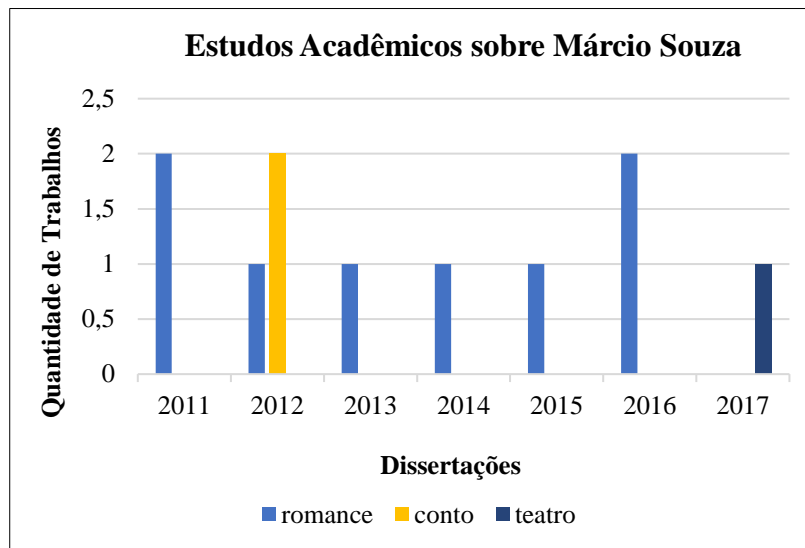
Considerando o recorte temporal, os dez trabalhos encontrados mostram uma média de apenas duas pesquisas por ano de todo o universo pós-graduado brasileiro. É de se notar também a prevalência dos estudos romanescos sobre os demais gêneros, o que se nota nos seis resultados (três dissertações e três teses), sendo cinco sobre a trilogia das “Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro” e uma com foco no romance “Mad Maria”. Ao passo que há dois trabalhos sobre os contos de “A caligrafia de Deus” (1994), o cinema e o ensaio apresentam somente uma ocorrência cada. Vale frisar ainda que, do total apresentado, sete são estudos comparados e apenas três se detêm exclusivamente nos romances.

Diante deste resultado modesto, sobretudo devido à inexistência de exames acerca do teatro, a segunda coleta, conservando o mesmo recorte temporal da primeira, faz um levantamento das áreas das Ciências Humanas e Multidisciplinar no intuito de verificar correspondências com campos que dialoguem com os estudos cênicos e literários. Em vista da amplitude da pesquisa, o critério de verificação consiste numa amostragem dos cem primeiros resultados, posto que as ocorrências positivas da coleta anterior não excedem a primeira centena.¹⁵ O resultado não é muito animador, pois se encontram apenas duas dissertações, tendo como objetos os romances “Mad Maria” e “A resistível ascensão do Boto Tucuxi” (1982). Isto confirma a prevalência dos estudos romanescos sobre os outros gêneros praticados pelo amazonense. Ressalte-se, ainda, a total ausência de teses nas áreas averiguadas, como também investigações acerca de seu teatro.

¹⁵ Para maiores detalhes, vide o **APÊNDICE D**.

Por fim, a terceira coleta amplia o arco temporal (2010-2017) no intuito de verificar como se comporta a fortuna crítica do escritor numa angulação maior, particularmente, em relação à dramaturgia. Como o primeiro levantamento, este abrange a grande área de conhecimento de Linguística, Letras e Artes, porém adota o procedimento da amostragem como feito na segunda pesquisa pelas mesmas razões expostas no parágrafo precedente. O gráfico 2 expõe os resultados obtidos:

Gráfico 2 – Fortuna crítica de Márcio Souza no CTD da Capes (2010-2017)



Fonte: Autoria própria a partir de dados da Capes

No recorte de oito anos, onze dissertações são contabilizadas contra nenhuma tese, sendo que, no ano de 2010, não se tem registro de pesquisa alguma sobre Márcio Souza, o que justifica a ausência de dados no gráfico. Confirmando a prevalência dos estudos romanescos, oito trabalhos se apresentam, sendo cinco sobre “Mad Maria”, dois voltados para “Galvez, imperador do Acre” e um acerca de “O brasileiro voador” (1986). Ao lado destes, surgem dois estudos com foco nos contos de “A caligrafia de Deus”, ambos na perspectiva do comparativismo. Por sua vez, a única pesquisa sobre o teatro analisa aspectos centrais do processo de politização da linguagem cênica e da dramaturgia brasileira com interesse na construção de um teatro nacional em sintonia com as emergências de seu tempo (Nagel, 2017). A investigação, envolvendo o olhar biográfico sobre o dramaturgo e o histórico acerca do Tesc, termina com a análise dos espetáculos “A paixão de Ajuricaba” e “As folhas do látex”.

As três coletas mostram que há muito a se pesquisar sobre a escritura souziana e mais ainda em relação a seu teatro. Chama atenção, também, a concentração de estudos nas universidades da Região Norte, os quais somam dezesseis trabalhos – são quinze dissertações

e uma tese – contra três pesquisas nas regiões Centro-Oeste e Sudeste, sendo apenas uma dissertação no sul do país.¹⁶ Enquanto a Região Nordeste não apresenta nenhum trabalho, é de se notar que a fortuna crítica de Márcio Souza ainda está muito concentrada no território amazonense. Assim, vê-se a necessidade de maiores investidas críticas sobre sua obra como forma de explorar seu potencial estético e reflexivo, como também sua viabilidade pedagógica em sala de aula.

Vale notar, ainda, que existem artigos em revistas eletrônicas que observam a produção souziana, mas que o presente trabalho, por questões de objetividade e de concisão, não se detém. Todavia, importa destacar alguns estudos sobre sua escritura, particularmente, os que, de uma forma ou de outra, abordam sua dramaturgia. Neste sentido, merece nota a décima nona edição dos “Cadernos de literatura brasileira” (2005), do Instituto Moreira Salles (IMS), dedicada ao escritor. Na seção chamada “Guia: breve história da Amazônia e outras histórias”, além de informações sobre a obra completa do autor – títulos, ano de edição, editora e traduções –, há a subseção “Fortuna Crítica”, composta de cinco partes, a saber, “Teses, dissertações e monografias”, “Referências e estudos incluídos em livros”, “Artigos em jornais”, “Em revistas diversas e periódicos acadêmicos” e, por fim, “Entrevistas”. Vê-se, pois, que esta edição é uma importante fonte para pesquisadoras e pesquisadores da obra de Souza, trazendo, inclusive, dentre outros, textos críticos sobre sua dramaturgia.

Embora modesta, a fortuna crítica do teatro souziano conta com vozes atentas à movimentação formal e temática das peças. Nesta perspectiva, as primeiras contribuições vêm de matérias e notícias de jornais que comentam os espetáculos à medida que são encenados. Em seu estudo sobre o dramaturgo, Dimas (1982), na seção intitulada “Bibliografia consultada – matérias críticas e/ou noticiosas”, lista uma série de jornais e revistas, de meados nos anos 70 e início dos anos 80, que têm como assunto a obra do amazonense, incluindo órgãos da imprensa internacional. São eles: Folha de São Paulo, O Estado de São Paulo, O Globo, Jornal da Tarde, Jornal do Brasil, Tribuna da Imprensa, Voz da Unidade, Leia Livros, Isto É, Américas, Escrita, Veja, *The New York Times Book Review* e *The Globe And The Mail*.¹⁷

Vale frisar, conforme a lista do parágrafo anterior, que a maioria das anotações críticas ou noticiosas são provenientes do eixo sudeste do país, ressaltando que estas não são

¹⁶ Para maiores detalhes, vide o **APÊNDICE F**.

¹⁷ Na referida seção Artigos em jornais, dos “Cadernos de literatura brasileira” (2005), a lista de periódicos se repete em sua maioria, acrescentando-se, ainda, A Notícia, Movimento, Jornal do Commercio, Diário de São Paulo, O Popular, Zero Hora, Correio Braziliense e Suplemento Literário de Minas Gerais, bem como os internacionais *Le Monde*, *Las Provincias*, *Alerta*, *Diario de Valencia*, *The Plain Dealer*, *Hoja del Lunes de Madrid* e *The Washington Post*. De Manaus, constam apenas A Crítica e Amazonas em Tempo.

exclusivas sobre o teatro souziano, mas abordam também outros gêneros praticados pelo escritor. Chama atenção o modo reticente da imprensa manauara lidar com o Tesc, o que se explica pela tensão ideológica que há entre o grupo e a elite local, detentora dos meios de comunicação. Não é demais lembrar que estes não se pronunciam nem mesmo contra o fechamento arbitrário da companhia teatral em 1982 pelo Sesc. Deste modo, o silenciamento expressa a anuência com os fatos.

As edições das peças de Márcio Souza, iniciadas na segunda metade dos anos 1970, trazem anotações em prefácios, orelhas e contracapas, sendo pistas interessantes sobre sua recepção crítica, compondo uma base para seus estudos dramaturgicos. Neste sentido, nomes como Ilka Marinho Zanotto, Paschoal Carlos Magno, Jefferson Del Rios, Fernando Peixoto, Yan Michalski, Beth Azize e Fausto Wolff registram suas impressões. A contracapa de “Teatro indígena do Amazonas” (1979), por exemplo, traz as seguintes vozes críticas:

A Paixão de Ajuricaba, Jurupari, a guerra dos sexos, A Maravilhosa estória do sapo Tarô-Bequê [...] são incursões no riquíssimo patrimônio cultural das inúmeras tribos da região do Rio Negro, última fronteira a encerrar os arcanos de nossa civilização, o grande silêncio que o resto do Brasil se recusa a ouvir (Ilka Marinho Zanotto – O Estado de São Paulo – 26/12/76)

Márcio Souza, para mim, é autor que começa por onde muitos terminaram (Paschoal Carlos Magno – A Crítica – 16/10/74)

A Paixão de Ajuricaba tem três qualidades que a recomendam com urgência ao teatro nacional: originalidade temática, qualidade literária e tomada de posição do autor que não se limita a contar os fatos (Jefferson Del Rios – Folha de São Paulo – 31/07/74) (Souza, 1979a).

Contudo, os pensamentos voltados para a classificação e a caracterização do teatro de Márcio Souza começam a surgir na década de 1980 em trabalhos mais sistematizados. Nesta conjuntura, um dos primeiros estudos em livro, que classifica sua dramaturgia, é da autoria do professor Antonio Dimas no fascículo dedicado ao amazonense na então conhecida coleção *Literatura Comentada*.¹⁸ Nesta edição, o crítico divide as peças souzianas em teatro indígena e teatro urbano, tendo como convergência o “fundo comum da preocupação em denunciar o resultado da superposição conflitante de sistemas culturais divergentes” (Dimas, 1982, p. 100). Em sua análise, ele explica que o teatro indígena está “centrado na recuperação de uma mitologia e de um esquema de valores próprios” ao passo que, no teatro urbano, a “veia satírica é pronunciada, ponto a nu as contradições da burguesia citadina” (Dimas, 1982, p. 100).

¹⁸ Coordenada por Marisa Lajolo e Samira Campedelli, a coleção, surgida na década de 1980, publicada e distribuída pela editora Abril Educação, contabiliza dezenas de fascículos até sua extinção no início dos anos 1990. Cada volume traz como tema uma personalidade literária ou um tipo específico de produção – a Poesia de Cordel, por exemplo –, sendo vendida a preços populares em bancas de revistas por todo o país (Dalvi, 2016). A edição sobre Márcio Souza tem coordenação de Benjamin Abdala Jr. e Samira Youssef Campedelli.

Dimas (1982, p. 101) percebe uma “forte amarração interna” no grupo das peças indígenas, tendo em vista a herança mitológica da qual o teatrólogo se apropria. No tocante ao segundo conjunto, o crítico ressalta a fragmentação deliberada das peças em sua estruturação, “aparentemente desconexo e fotográfico, como se estivessem repetindo, **na forma**, o comportamento irresponsável e errático que a História desempenhou na região” (Dimas, 1982, p. 101, grifos do autor). Não obstante a visão acurada da análise, que não deixa de reconhecer afinidades entre os dois grupos de peças, ela se baseia na dicotomia urbanidade x mitologia indígena, o que pode levar a uma visão simplista da complexa dramaturgia souziana que, com o tempo, se torna mais numerosa e difusa.

Neste percurso crítico, vale mencionar a classificação proposta pelo jornalista Jefferson Del Rios quando da publicação do então teatro completo de Márcio Souza em 1997. No prefácio intitulado “A paixão do palco verde”, que abre o primeiro volume, o crítico teatral pontua o diálogo artístico que o amazonense estabelece com o teatro de Oswald de Andrade, de forma mais próxima, a peça “O rei da vela” (1937).¹⁹ De fato, Márcio Souza, por diversas vezes, fala com admiração do escritor paulista e da referida peça, conforme se nota quando ele comenta o impacto que sente ao ver a encenação de “O marinheiro”, de Fernando Pessoa, pelo Tesc, em 1973:

O fascínio pelo teatro, arte que eu acompanhava muito de perto ainda em São Paulo, mas apenas como espectador, dominou-me inteiramente ao assistir “O Marinheiro”. Era o reencontro com o mesmo fascínio que eu vislumbrara ao assistir no Teatro Oficina, em 1968, a montagem de “O Rei da Vela”, certamente o mais importante trabalho teatral dos anos sessenta (Souza, 1984, p. 25-26).

Como assíduo frequentador de teatros, Souza (2005c, p. 29, grifos do autor) revela que, “no caso de *O rei da vela*, que estreou em 1967, estava em todas as apresentações, tinha uma cadeira cativa”. Vale frisar que este não é seu primeiro contato com a dramaturgia do paulistano: “Quando vi *O rei da vela* já conhecia o teatro do Oswald de Andrade: tinha lido, por exemplo, *O homem e o cavalo* [1934]” (SOUZA, 2005c, p. 29, grifos do autor). Apesar de conhecer Shakespeare desde a infância, o dramaturgo esclarece que a descoberta do teatro oswaldiano é decisiva em sua carreira, tornando-se um importante referencial na forma de lidar com a tessitura dramática, de modo especial, quando desenvolve a veia satírica. Por este viés, nota-se a aderência do teatro souziano à fase iconoclasta²⁰ do Modernismo como uma de suas vertentes criativas. Neste sentido, Del Rios (2005, p. 144) reafirma, em outro estudo, a

¹⁹ Mesmo sendo a principal obra dramática do Modernismo, a peça é montada pela primeira vez somente em 1967 pelo grupo do Teatro Oficina (SP), sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, num memorável e impactante espetáculo.

²⁰ “Um autor iconoclasta, cínico, realista” nomeia uma das sessões do estudo de Dimas (1982).

herança oswaldiana na escrita teatral do amazonense: “Márcio [Souza] terá um toque de Oswald [de Andrade] em seu teatro”.

Tendo como horizonte a poética oswaldiana, Del Rios (1997) demonstra que a acidez satírica de Márcio Souza o leva a alfinetar os coronéis da borracha, a Zona Franca de Manaus, os poderosos, o autoritarismo e o populismo.²¹ Destarte, o crítico nota que o resultado disso é uma “obra extensa e com três vertentes nítidas” (Del Rios, 1997, p. 9), caracterizadas nos seguintes termos:

Uma **épica e trágica**, banhada de quase dolorosa poesia. A segunda, a da **farsa urbana** com a caricatura dos saqueadores desse universo majestoso, úmido, assustador mas que o capitalismo predatório revelaria frágil. Por fim, há as **peças urbanas**, experimentais, em que se misturam ficção política, melodrama e sublitteratura policial (Del Rios, 1997, p. 9, grifos nossos).

É de se notar que a citada classificação lança mão dos critérios espacial (urbanidade) e temático-formal (tragédia, epopeia, farsa e experimentalismo). Lembre-se, ainda, que esta organização leva em conta apenas as onze peças da primeira fase, até então o teatro completo de Márcio Souza. Deste modo, o surgimento de novos textos impulsiona a busca de outras maneiras de classificação, o que não invalida de forma alguma a importante contribuição do crítico paulista.

Em nova visada crítica, Del Rios (2005) reformula sua colocação inicial, reduzindo de três para duas as vertentes do teatro souziano. Em suas palavras, o dramaturgo “escolheu para o seu teatro duas vertentes precisas e diferenciadas: a epopeia e a sátira” (Del Rios, 2005, p. 134). Se a primeira, pontua o estudioso, se encaminha na direção do enaltecimento do mito, a segunda traz em si “um deboche provocador, que junta as malícias do cordel e a caricatura expressionista” (Del Rios, 2005, p. 135).

Em vista da classificação anterior, o crítico chama de epopeia o que antes nomeia de vertente épico-trágica ao passo que amalgama as peças urbanas e farsas urbanas sob o epíteto de satírico. Desta vez, ele utiliza apenas o critério temático-formal em sua classificação, dado que tanto a epopeia quanto a sátira trazem, em seus conceitos, as diretrizes gerais dos assuntos levantados, como também as maneiras de os abordar, entendendo-se bem que não se trata de círculos fechados e que variações não são surpresas no que se refere aos gêneros literários e às formas teatrais. No entanto, há procedimentos já consolidados que configuram, em linhas básicas, estas práticas artísticas.

²¹ Ao contrário do que se possa pensar, o populismo é um fenômeno complexo que envolve aspectos institucional-estratégico, ideológico e discursivo, os quais precisam ser considerados para sua melhor compreensão (Cilia, 2017).

Além de pontuar as vertentes do palco souziano, o crítico teatral o divide em duas fases. Segundo ele, a primeira “tem como cenário a beleza monumental e bíblica do rio Negro. A segunda traz os males, maleitas e maus resultados do ciclo da borracha” (Del Rios, 2005, p. 134). Vê-se, com isso, que ele associa a primeira fase ao que chama de vertente épica e a segunda à vertente satírica, o que, neste caso, pode ser uma simplificação devido às duas peças que não têm a Amazônia como centralidade. O estudioso percebe, ainda, formações diferentes no conjunto dramaturgic de Souza, cujo resultado é uma obra que se move em muitas direções formais e temáticas.

Para além de uma categorização puramente dual, o que não é o caso, deve-se compreender que a análise do crítico paulista destaca pontos que ele considera relevantes da obra teatral de Márcio Souza. Seja como for, é preciso atentar que sua dramaturgia se constrói num circuito dialógico, não linear, com variações de temas e de tipos de peças em consonância com os interesses coletivos do projeto estético-político do Tesc ao qual o teatro souziano sempre está ligado.

A percepção de Del Rios (2005, p. 135) acerca da linguagem souziana é outro tópico relevante de sua reflexão, posto que “Márcio Souza chama a atenção pela linguagem culta, mesmo na sátira pesada, na liberdade de imagens e subtendidos maliciosos que, de certa forma, caracterizam o humor do teatro de rua em todo o Norte-Nordeste brasileiro, sobretudo nas peças de mamulengos (bonecos)”. Nesta lógica, o crítico pontua que a escrita souziana, como as arquiteturas de Belém e de Manaus, espelha vestígios da colonização portuguesa, pois “No Amazonas, ou melhor, no vasto território do outrora Grão-Pará, ainda se fala o português aproximado do original lusitano da época colonial” (Del Rios, 2005, p. 136).

De fato, o crítico teatral tem razão quando destaca esta faceta colonizada da linguagem souziana, o que se verifica não apenas em sua dramaturgia, mas também na romanesca e na contística. Esta é uma amarra da qual o escritor – e não somente ele – não consegue se desvencilhar.²² Todavia, não se confunda isto com conivência, mas como sinal das profundas cicatrizes coloniais que o país carrega – manifestas, inclusive, na língua – e que não se apagam de todo, mesmo em se tratando da produção intelectual de uma personalidade crítica como Márcio Souza. Não obstante esta carga ideológico-dominante na linguagem, o compromisso político e artístico do criador de “Galvez, imperador do Acre” mostra bem em que trincheira ele combate.

²² Roland Barthes alerta que a língua possui uma força reinante da qual não se pode escapar, pois “toda língua é um reiçã generalizada. [...] Assim que ela é proferida, mesmo que na intimidade mais profunda do sujeito, a língua entra a serviço de um poder” (Barthes, 2013, p. 14-15).

Mesmo sem propor uma categorização, Hardman (2005), observando as onze peças da fase crítico-cultural (1974-1982), as divide em três grupos, a saber, “cinco compõem seu teatro indígena e quatro falam da *belle-époque* do ciclo da borracha e do populismo na Amazônia, mas duas encenam tramas farsescas, políticas, da fase ditatorial brasileira” (Hardman, 2005, p. 96). No entanto, o professor da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) afirma que, no conjunto do teatro souziano, “sobressai clara ênfase no indianismo militante e regionalista” (Hardman, 2005, p. 96), entendendo-se o engajamento do dramaturgo, não como proselitismo partidário, mas como uma “militância político-cultural” (Hardman, 2005, p. 97).

Os grupos de peças apontados por Hardman (2005) indicam os principais elementos que desencadeiam a ação dramática em Márcio Souza. Nesta trilha, o estudioso lembra que, apesar da concentração da abordagem amazônica em sua obra, ela não se configura exclusividade. Assim, as peças, partindo de problemáticas amazonenses, em virtude do jogo criativo que as engendra, denunciam e fazem refletir acerca da exploração colonial, do genocídio indígena, da ameaça à cultura nativa, da destruição ambiental e dos desmandos políticos locais e da nação como um todo.

Na rota da fortuna crítica da dramaturgia marciosouziana vale, por fim, a menção à classificação proposta pelo professor, também escritor e membro da AAL, Zemaria Pinto, da Universidade Federal do Amazonas (Ufam). O pesquisador, admitindo a influência do crítico Sábado Magaldi quando da organização do teatro completo de Nelson Rodrigues²³, divide as peças do dramaturgo amazonense em quadro blocos, quais sejam, peças míticas, tragédias amazônicas, chanchadas amazônicas e peças cariocas (Pinto, 2013).

As peças míticas, mostra o crítico, “reúnem os textos que tratam da mitologia índia do rio Negro, em cuja foz foi plantada a cidade de Manaus” (Pinto, 2013, p. 24). Fugindo do conceito aristotélico de tragédia, o estudioso, postula as tragédias amazônicas na esteira do pensamento do escritor argelino Albert Camus, quer dizer, “a tragédia moderna é coletiva”, pois “seus efeitos visam refletir a perda ou a destruição que se abate sobre determinado grupo, cabendo ao drama a representação do individual” (Pinto, 2013, p. 34). Portanto, as tragédias amazônicas, na sua visão, têm um foco de interesse comunitário e não estritamente subjetivo.

²³ Adotando o critério temático, Magaldi (2001) divide o teatro rodrigueano em três conjuntos: peças psicológicas, peças míticas e tragédias cariocas. A designação deste último grupo, admite o crítico, não se dá de maneira totalmente pacífica, o que revela o grau de arbitrariedade que carrega a classificação de qualquer obra.

Neste contexto, vale pontuar o pensamento de Raymond Williams quando estuda a tragédia moderna. Esta, não obstante seu caráter metafísico, é fortemente marcada pelo momento histórico em vista das condições sociopolíticas em sua concepção:

O que a forma [trágica] incorpora, então, não é uma postura metafísica isolada, enraizada na experiência individual, mas uma experiência compartilhada e de fato coletiva – a um só tempo, e de maneira indistinguível, metafísica e social, capaz, além disso, de uma grande tensão e sutileza (Williams, 2002, p. 37).

Quanto às chanchadas amazônicas, a nomenclatura é uma homenagem às “origens cinéfilas do autor”, porém o professor admite que o termo farsas históricas é mais apropriado, mas não o faz porque “soaria muito helênico” (Pinto, 2013, p. 24). Por seu turno, as peças cariocas, além do indicador da ambientação fora do circuito amazônico, “escancaram o tema político dos anos 1960/70, sem subterfúgios: depois de tanta censura, a promessa do general Geisel, de uma distensão lenta e gradual, permitia ousar uma crítica menos velada ao ‘sistema’” (Pinto, 2013, p. 43).

O professor esclarece que sua classificação, “sem abdicar do sagrado direito ao arbítrio”, aponta para a “ênfase onde ela se mostra mais densa, e sem preocupações cronológicas quanto à escritura ou encenação, mas buscando um **nexo temporal** no cerne dos textos” (Pinto, 2013, p. 24, grifos nossos). Este nexo temporal, entenda-se, diz respeito à ligação temática das peças, ou melhor, o crítico busca as afinidades de assuntos na linha do tempo e as agrupa em blocos afins. Todavia, a classificação, embora consistente e profícua, restringe-se à primeira fase da dramaturgia souziana, não contemplando, por isso, os textos após a reabertura do Tesc em 2003. Acrescente-se, ainda, que a divisão abarca o critério temático (peças míticas), formal-espacial (tragédias amazônicas), fílmico-espacial (chanchadas amazônicas) e puramente espacial (peças cariocas).

Diante deste apanhado da fortuna crítica do teatro de Márcio Souza, que não se propõe exaustivo e nem totalizante, fica patente como é complexa a tarefa classificatória de qualquer obra. Por certo, um dos principais obstáculos diz respeito à escolha de critérios que obedeçam a uma mesma lógica de pensamento, o que nem sempre é possível. Quanto mais heterogênea é a produção, mais intrincada é sua classificação. Assim sendo, não são totalmente satisfatórias as tentativas de se compactar em rótulos acadêmicos a diversidade e as sinuosidades dos percursos criativos de uma autoria. Deve-se, pois, encarar esta empreitada como ponto de partida para discussões e nunca seu porto de chegada.

De qualquer maneira, as categorizações expostas, à medida que servem aos interesses de seus proponentes, não deixam de ter coerência no plano analítico em que estão inseridas.

Ademais, a diversidade de olhares é sempre salutar nos estudos críticos, o que termina ampliando a visão da obra/autoria que se examina.

2.4 Campos temáticos

Em torno da classificação do teatro marciosouziano, o presente estudo propõe uma organização que não se levanta como definitiva e muito menos inquestionável. Desta maneira, o percurso metodológico se pauta consoante o critério temático, não se levando em conta a cronologia de escrita/encenação das peças, mas as aproximações dos assuntos tratados, bem como de suas formas dramáticas. Neste sentido, não se perde de vista também, na esteira do pensamento de Williams (2002), que os “textos teatrais nem sequer fazem sentido se a sua leitura não assumir o pressuposto óbvio de que foram escritos para encenação em condições físicas, culturais e políticas determinadas” (Costa, 2002, p. 9).

Na direção da clareza do que se propõe nesta seção, frise-se que a divisão do teatro souziano em duas fases se relaciona com a cronologia dos espetáculos e não com a classificação das peças em si. Desta forma, não se pode esquecer que, apesar de suas peculiaridades, existe uma base criativa que une as fases crítico-cultural (1974-1982) e crítico-revisionista (2003-2016). Como partes do projeto artístico do Tesc, as referidas etapas têm como fonte a concepção estético-política do dramaturgo que as escreve e do grupo que as encena.

Embora a pesquisa se atenha às peças da fase crítico-cultural, sobretudo, em razão da publicação dos onze textos que a compõe, a classificação se estende às peças já publicadas da fase crítico-revisionista, reforçando, deste modo, a organicidade do teatro souziano. Assim sendo, antes de estabelecer e justificar os campos temáticos de agrupamento das peças, faz-se o registro de algumas ponderações acerca dos fundamentos teóricos do que se entende por tema.

A ancoragem teórica do Formalismo Russo²⁴, na figura de Boris Tomachevski, fornece uma reflexão interessante acerca da definição do que seja o tema. O crítico literário o define como o elemento ou a ideia que articula a coerência interna de uma obra, uma vez que “As significações dos elementos particulares da obra constituem uma unidade que é o tema (aquilo de que se fala)” (Tomachevski, 1976, p. 169). Desta maneira, o teórico russo

²⁴ Corrente da Teoria Literária, surgida no seio do Círculo Linguístico de Moscou (1914-1915), cujas ideias florescem na década de 1920, tendo como premissa fundamental a abordagem linguística da literatura. Na visão de Teixeira (1998), o movimento expõe como o texto literário instaura a consciência formal do discurso nos níveis semântico, sintático e fonológico.

acrescenta que “Podemos também falar do tema de toda a obra ou do tema de suas partes” e é taxativo quando garante que “Cada obra escrita numa língua provida de sentido possui um tema” (Tomachevski, 1976, p. 169). Por fim, ele o apresenta como o traço unificador e organizador do texto literário, pois “O tema apresenta uma certa unidade. É constituído de pequenos elementos temáticos dispostos numa certa ordem” (Tomachevski, 1976, p. 172), ou seja, “A noção de tema é uma noção sumária que une a matéria verbal da obra” (Tomachevski, 1976, p. 173).

Desenvolvendo mais o assunto, Tomachevski (1976, p. 169) assinala que toda construção literária é “dotada de uma unidade quando construída a partir de um tema único que se desenvolve no decorrer da obra. Por conseguinte, o processo literário organiza-se em torno de dois momentos importantes: a escolha do tema e sua elaboração”. Logo, em vista da construção estética de cada autor ou autora, as obras resultam singulares mesmo quando trazem temas comuns ou afins. Assim, mais que o tema – aquilo que se diz – importa a particularidade da urdidura artística, isto é, o como se trabalha o assunto. Nesta trilha, a análise crítica precisa considerar a temática em sintonia com a tessitura da obra.

Na sequência, Tomachevski (1976) explica que é possível decompor uma obra em unidades temáticas, chegando a núcleos indecompostos de temas que ele chama de motivo. Deste modo, o motivo não significa uma causa como se observa na linguagem comum, mas um tema-base, celular, responsável pela estruturação linguística, e também imagética, da obra, pois “Os motivos combinados entre si constituem o apoio temático da obra” (Tomachevski, 1976, p. 174).

Na perspectiva tomachevskiana, os motivos revelam a obra como uma engrenagem verbal, ou seja, uma construção linguística feita de pequenas unidades que fazem funcionar a máquina textual e não uma revelação de musas etéreas como propõem as correntes críticas pautadas na subjetividade do artista. Logo, a percepção formalista acerca do tema concebe a criação literária como um ato cognitivo de articulação da linguagem.

Já outra corrente teórica, conhecida como Crítica Temática²⁵, se baseia em parâmetros diferentes da visão russo formalista para definir o tema. Bergez (1997, p. 99) explica que “A crítica temática é, com efeito, ideologicamente filha do Romantismo”. No entanto, lembra o teórico que a referência aos temas no campo dos estudos literários antecede a esse período, pois “O termo é herdado da antiga retórica, que concedia grande importância ao ‘topos’, elemento de significação determinante num dado texto” (Bergez, 1997, p. 99). O estudioso

²⁵ Esta corrente crítica é também conhecida como Escola de Genebra (Roger, 2002), Escola Crítica de Genebra (Eagleton, 2001) e, ainda, Crítica do Imaginário e Crítica da Consciência (Tadié, 1992).

demonstra que a noção de tema ganha maior relevância a partir do início do século XIX com o desenvolvimento do comparativismo linguístico e literário. Em sua visão, o tema “fornece então um elemento comum de significação ou de **inspiração**, que permite comparar, a partir de um mesmo ‘índice’, obras de autores diferentes” (Bergez, 1997, p. 99, grifo nosso).

O termo inspiração é revelador da aderência romântica dessa corrente crítica, o que destoa do pensamento formalista russo. Para este, o desenvolvimento do tema/motivo é de fundo consciente ao passo que, na Crítica Temática, há um apelo subjetivo bem ao gosto romântico. Enquanto os formalistas focam no trabalho linguístico, os críticos temáticos se voltam para as emanções da interioridade do artista. Neste caso, os temas idênticos que se encontram em diversas obras são vistos mais como coincidências criadoras do que como elementos estruturadores da obra como pensam os russos.

De qualquer modo, a noção de tema possui duas características que valem a pena frisar, a saber, a marca da recorrência e um fundo unificador. A primeira se relaciona com a reiteração de um assunto afim ao longo de uma obra ou mesmo numa autoria, sendo assim uma chave de leitura que está mais à mão numa primeira olhada. O segundo traz a ideia de unidade, seja de uma obra ou mais obras, tanto em relação a autorias diversas quanto a uma específica.

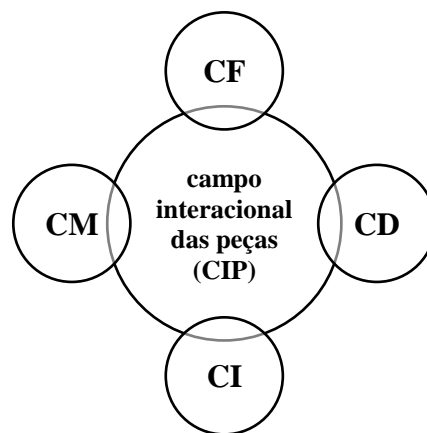
Assim, as noções de recorrência e de unidade orientam a classificação que se faz neste trabalho. A recorrência, neste caso, se dá nas formas dramáticas usadas por Márcio Souza, como ainda nos assuntos tratados. No que toca à unidade temática, ressalve-se que ela deve ser entendida como um campo de aproximação e não um circuito fechado. É possível, por isso, dizer que a unidade estética no dramaturgo é porosa, possuindo mesmo um efeito de vasos comunicantes. Deste modo, a classificação que se faz do teatro souziano é, acima de tudo, didática, focando a preponderância de cada temática e não sua exclusividade, até porque ela inexistente.

Nesta conjuntura, as onze peças da primeira fase de Márcio Souza estão divididas em quatro grupos, chamados, aqui, de campos. Esta nomenclatura pretende enfatizar sua dinamicidade dialógica, composta de contínuos movimentos centrípetos e centrífugos, evidenciando a marca criativa do dramaturgo, que faz da diversidade – imagem especular da Amazônia – uma de suas pedras de toque. A ideia de campo toma emprestado o sentido que Luís Costa Lima lhe atribui no artigo “Literatura e nação: esboço de uma releitura” no qual o crítico discute a apropriação da literatura pelo Estado-nação.

Apesar da distância entre a discussão do crítico no referido artigo e a obra do amazonense, sua definição de campo se adéqua ao que se tem em mente acerca da

classificação do teatro souziano. Neste sentido, o campo vem a ser “uma *particularidade expressiva* (particularidade que não se confunde com uma *unidade* que reuniria os eleitos e justificaria a exclusão dos prófugos)” (Lima, 1996, p. 39, grifos do autor). Com isto, o agrupamento das peças destaca seus pontos de afinidade e de afastamento, evidenciando, pois, suas singularidades. Deste modo, as onze peças de Márcio Souza estão reunidas em quatro categorias, chamadas campo factual (CF), campo mítico (CM), campo derrisório (CD) e campo insólito (CI). A figura 1 mostra, esquematicamente, a articulação dos conjuntos como partes integrantes de um mesmo universo criativo:

Figura 1 – Campos da dramaturgia souziana²⁶



Fonte: Autoria própria

A interação dos conjuntos, na figura 1, tem por objetivo destacar a heterogeneidade, como também o diálogo temático e estrutural das peças, evidenciando a organicidade criativa do teatro de Márcio Souza. Desta maneira, o trabalho apresenta os campos, destacando suas especificidades, justificando, assim, a inclusão das obras em cada bloco segundo suas principais características.

2.4.1 Campo factual: história e ficção

O sentido de factualidade que nomeia este campo se relaciona menos com a exatidão de acontecimentos pretéritos, porém assinala a forte aproximação com fatos históricos que são processados, revistos e até modificados pela pena crítica de Márcio Souza. Assim, a historicidade deste conjunto é antes o ponto de partida para o desenrolar da ação dramática do que um mero decalque documental do passado. Com isto, o dramaturgo observa sua

²⁶ A figura 1 se baseia no conhecido Diagrama de Venn, nome herdado do matemático inglês John Venn (1834-1923). O referido diagrama é também conhecido como Diagrama de Vann-Euler, pois consta em registros históricos seu uso pelo matemático suíço Leonhard Paul Euler (1707-1783).

temporalidade mediante o olhar voltado para a História. Nas peças do campo factual, o passado não passa, mas persiste como janela para fixar o ontem e o hoje.

Desse modo, o campo factual mescla o tempo em enredos que distorcem a exatidão histórica, questionando o sentido de verdade absoluta dos acontecimentos. Assim, Márcio Souza ilumina o passado sob novas luzes no intuito de desanuviar o presente. O exercício crítico, neste caso, consiste em perceber outras nuances dos relatos oficiais como forma de revisitar o acontecido e refletir sobre ele num esforço de entender a atualidade.

Por isso, as peças do campo factual não podem ser classificadas como dramas históricos no sentido estrito do termo.²⁷ Este conjunto se caracteriza pela reversão histórica, modificando a perspectiva da enunciação historiográfica oficial numa urgência de apresentar a realidade de escrita/encenação das peças, mas sob o disfarce estético de outros tempos, o que não é estranho dada a censura do regime militar brasileiro, período em que Márcio Souza erige sua primeira fase dramaturgical. Os fatos existem e são apresentados, porém o teatrólogo os modifica e os aglutina no afã de mostrar, sem ser censurado, a ferida exposta do momento de sua criação. Isto se dá porque ele não é um passadista, mas um intelectual atento às problemáticas de seu tempo.

As referências históricas, pois, iluminam as necessidades do presente, mobilizando uma “energia inquieta e revisionária [a fim de transformar] o presente em um lugar expandido e ex-cêntrico de experiência e aquisição do poder” (Bhabha, 2019, p. 24). A visão histórica do dramaturgo é sempre de desconfiança em relação aos relatos instituídos, pois ele sabe que é a mão do poder, com suas linhas tortuosas, que os escreve. Em razão disso, ele alerta sobre o perigo da interferência do “patronato burocrático brasileiro, especialista na distorção dos fatos históricos, que transforma criminosos repressores em heróis, e heróis populares em inconsequentes revoltados. Destruir esta barreira, frágil e despreparada, é o nosso trabalho” (Souza, 2010, p. 122).

As peças do campo factual põem em suspensão os fatos enquanto realidades cartesianas, reforçando o teor ficcional do conjunto, o que abre as portas para discussões mais abrangentes, inclusive sobre a atualidade. Reescrever, com tintas mais cruas, o passado é ressignificar o presente. Desta maneira, Márcio Souza põe sob suspeita o discurso historiográfico, chamando atenção para seu forte e natural teor fictício, “Porque próximas, as

²⁷ De forma geral, diz-se de toda peça cujo enredo tenha como fundamento a história de uma nação, “Especificamente, as peças escritas no período renascentista baseadas na crônica da monarquia inglesa” (Vasconcellos, 2010, p. 97).

práticas do historiador e do ficcionista podem ser comparadas e não só contrapostas” (Lima, 1989, p. 102).

Frise-se, pois, que os discursos do historiador e do ficcionista, próximos, mas também distintos, “se diferenciam tanto pela maneira como suas narrativas se relacionam com o mundo quanto pelo modo como neles atua o narrador” (Lima, 1989, p. 102). Isto significa que, quando os narradores são agentes do poder, sua perspectiva intenta camuflar os pontos questionáveis de sua conduta, reforçando estereótipos e exclusão. Quando eles são artistas comprometidos com o teor estético e crítico de sua produção, seu propósito é mostrar as fissuras encobertas do que já está cristalizado. Este fato se dá porque “O discurso ficcional, ao mudar a forma de relação com o mundo, também muda sua relação com a verdade. Ele a **fantasmagoriza**, faz o verossímil perder seu caráter subalterno e assumir o direito de constituir um eixo próprio” (Lima, 1989, p. 105, grifo nosso).

A dramaturgia souziana, fantasmagorizando a verdade histórica nos termos em que postula Lima (1989)²⁸, suscita reflexões sobre as maneiras como a história do país é contada, sobretudo, a amazonense. Com este procedimento, o teatrólogo alerta sobre a porosidade dos relatos institucionais quando vistos com mais atenção, bem como questiona sua pretensa objetividade, afinal “Uma das poucas lições objetivas que a história nos ensina é a lição da ambiguidade” (Souza, 2010, p. 122), seja no que toca ao passado mais remoto, ao mais próximo ou mesmo ao hoje. Por seu turno, o discurso ficcional “pensa a verdade, sem pretender a postulação de outra” (Lima, 1989, p. 106), caso em que se coloca como crítica da ideia de um único centro de autenticidade dos acontecimentos (Lima, 1989).

O dramaturgo propõe, ficcionalmente, outras formas de se perceber a história, mostrando que esta se faz em camadas de narrativas e não como um bloco compacto de fatos imutáveis. Logo, as peças do campo factual consistem em escritas paralelas a um discurso que se pretende absoluto. Com isto, o escritor lança novos olhares acerca do passado, visto que “A história é objeto de uma construção cujo lugar é constituído não por um tempo vazio e homogêneo, mas por um tempo preenchido pelo Agora (*Jetztzeit*)” (Benjamin, 2022, p. 18).²⁹

²⁸ A relação fantasmática, neste caso, não se refere a aparições sobrenaturais, mas corresponde ao “pensamento da tradição clássica sobre um tipo de conhecimento proporcionado pela imaginação e outras operações psíquicas (Nestarez, 2016, p. 21). O crítico, ao contrapor história e ficção, mostra que a natureza da historiografia oficial é muito mais fantasmagórica do que, propriamente, verdadeira, pois o que ela deseja é corroborar o discurso dominante, o que se alinha com o pensamento de Agamben (2012), em sua leitura platônico-aristotélica, quando frisa que o fantasma (discurso ou ideia) se situa sob o signo do desejo.

²⁹ Na tradução de Sérgio Paulo Rouanet se lê: “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (Benjamin, 2008, p. 229). A ideia de vários agoras no passado soa interessante, embora um pouco distante do termo alemão *Jetztzeit*, que significa “tempo presente”, “tempo atual” ou “hora atual” (*Jetztzeit*, 2023), portanto, sem a conotação de pluralidade, mas de presentificação.

Neste sentido, Benjamin (2022, p. 11) garante que “Articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo ‘tal como ele foi’.³⁰ Significa apoderarmo-nos de uma recordação quando ela surge como um clarão num momento de perigo”. Assim, Márcio Souza, partindo de um momento de forte repressão política, recria imagens (im)possíveis dos acontecimentos passados como espelhos do presente.

O olhar souziano adota a perspectiva das minorias, os que sobram no processo de (des)acomodação social e, por isso, são banidos dos compêndios históricos oficiais. Em atitude coerente com esta postura ideológica, o escritor elege o lado menos nobre da historiografia, pois “Episódios marginalizados no plano oficial – a resistência indígena à invasão portuguesa; as conturbações acreanas que precederam o Tratado de Petrópolis, a construção da Madeira-Mamoré – formaram, desde o princípio, a matéria-prima de suas peças, de seus romances e estudos” (Sá, 2005, p. 146). A história amordaçada e mal contada é o que interessa a Márcio Souza.

Trazer novas luzes para o passado histórico ilumina a memória coletiva, pois lembrar é uma forma de resistência e uma questão de sobrevivência cultural. Neste processo, o passado se atualiza, presentifica-se. Compreende-se, então, que o ido continua sendo e, no caso amazonense, que os esforços de silenciamentos das comunidades indígenas e de todo o contingente empobrecido da grande planície continuam reverberando na condição de penúria em que vivem atualmente. Em vista disso, as peças deste campo não podem ser taxadas de textos datados, nem em relação ao passado histórico dos enredos, que elas não tentam decalcar, muito pelo contrário, nem ao momento de sua criação, visto que os assuntos tratados possuem traços metafóricos para se ler a atualidade. Deste modo, o campo factual se constrói nos interditos da historiografia.

A dramaturgia de Márcio Souza rasga os véus do passado para mostrar a viciosa repetição de domínio e de emudecimento das vozes contrárias às ganas do poder. Romper o silêncio encoberto pelas narrativas institucionais é o que faz, com inteligência artística e agudeza crítica, o palco souziano. Esta, talvez, seja uma das maiores lições de história de seu teatro, conforme se observa nas três peças deste grupo, composto por “A paixão de Ajuricaba” (1974), “Pequeno teatro da felicidade” (1977) e “Contatos amazônicos de terceiro grau” (1978).

³⁰ Pode-se chamar a isto de a utopia da verdade.

Com a ação centrada no séc. XVIII, “A paixão de Ajuricaba” tira do limbo da história a figura do chefe manau³¹ que comanda a primeira conjuração indígena contra a dominação portuguesa no território amazônico. Alçado à condição de herói trágico por Márcio Souza, Ajuricaba ressoa a voz das nações indígenas em sua passada e atual luta por igualdade, respeito e sobrevivência. Na visão do dramaturgo, a peça traz importantes preocupações, a saber, “a crítica à historiografia oficial, que se limitava a dar notas ao pé de página a respeito de Ajuricaba; restauração das manifestações culturais indígenas respeitando sua integridade; e, finalmente, uma encenação teatral totalmente renovada em sua natureza cênica” (Souza, 1984, p. 30).

Com urdidura poética, espírito crítico e sofisticação de cena³², “A paixão de Ajuricaba” reflete acerca da existência humana, mas tendo como principal arco dramático a resistência dos povos originários perante o colonizador. Nesta direção, o confronto ideológico é uma de suas linhas de força, tal como se observa no embate entre Ajuricaba e a Igreja, representada pelo Irmão Carmelita:

Figura 2 – Ajuricaba e Irmão Carmelita (1974)



Fonte: (Souza, 2005a, p. 92)

Na referida cena, representada na figura acima, o religioso tenta convencer o guerreiro de que sua luta é vã rebeldia, sendo melhor se conformar com a situação como se esta fosse uma vontade divina e não uma deliberação humana:

Ajuricaba – Por que transportar a alegria, a felicidade e a liberdade para um túnel escuro que prossegue quando fechamos definitivamente os olhos?

[...]

Irmão Carmelita (*fechando o breviário, irritado*) – O prêmio na terra é vão e devemos nos conformar com a sorte que a providência divina nos legou. Cristo não

³¹ Os *manãos*, de onde deriva manau, cujo significado é mãe dos deuses, habitavam a região do rio Negro antes da chegada dos europeus. Esta é a origem do nome da capital do Estado do Amazonas.

³² A sofisticação dos espetáculos do Tesc é uma marca da companhia e não apenas desta encenação.

se rebelou contra os romanos e nem discutiu os méritos deste jugo. Cristo veio para transformar a lei antiga...

(Souza, 2005a, p. 57-58)

Além de discutir questões existenciais, que se entrelaçam com a luta social, “A paixão de Ajuricaba”, construída nos moldes da tragédia grega, possui uma alta carga de universalidade, pois toca em sentimentos comuns a todos os seres, como o amor, o medo, a angústia e a luta por liberdade. Partindo de um fato histórico, embora “relegado ao segundo plano pela história oficial” (Souza, 1984, p. 30), a peça possui camadas de sentido para se pensar o passado amazônico, o porquê do apagamento ou da detração da figura emblemática do chefe manau nos relatos oficiais, a crítica ao período ditatorial e, ainda, como estes acontecimentos repercutem na atualidade.

Por seu turno, “Pequeno teatro da felicidade” revisita a ambientação da Cabanagem (1835-1840), movimento popular de resistência ao governo imperial, abafado com dureza por este. O enredo tem como ponto de partida o assassinato de uma jovem noviça, filha do ferreiro da vila, crime que é testemunhado por três artistas mambembes que chegam ao local. Como o responsável pelo homicídio pertence à classe dominante, os artistas, juntamente com o sapateiro Pedro, são perseguidos, presos e torturados num julgamento bem tendencioso, o qual, sob a aparência de um tribunal da Inquisição, espelha as arbitrariedades dos porões da ditadura. No centro da imagem que segue, o juiz tapa a boca de um dos julgados, expressando o amordaçamento da censura:

Figura 3 – Um tribunal suspeito (1977)



Fonte: (Souza, 1984, p. 132)

Não obstante o ponto de partida histórico, fica claro que a preocupação central do dramaturgo não é mimetizar a revolta dos cabanos em si, mas desenhar o período de silenciamento pelo qual passa o Brasil sob a ditadura civil-militar. Neste contexto, o

aparelhamento jurídico do Estado não está a serviço da verdade, sendo, por isso, a tortura uma prática habitual:

Promotor – Quem é Pampinéia?

Pampinéia – Eu, senhor.

Promotor – Qual a tua profissão?

Pampinéia – Sou saltimbanco [Ouve-se o grito de dor de Pedro, vindo de fora de cena.] Estão machucando ele, um homem bom, um justo.

Promotor – Quanto mais justo, mais merecedor de castigo.

Pampinéia – Mas ele não cometeu nenhum mal. [Outro grito.] O que é que querem de nós? Por que nos atormentam? Eu não quero ser torturada. [Mais gritos.] Não suporto ouvir esses gritos!

[...]

Pampinéia – Eu não suporto esses gritos, senhores. Nem suportarei a dor em meu corpo. Não fomos feitos para isto, somos criaturas da fantasia, da música, do riso e das lágrimas. Mas tudo de mentira, que acaba assim que o espetáculo termina. Eu e meus companheiros não queremos sofrer esses vexames, nem morrer estupidamente numa masmorra escura.

(Souza, 1997b, p. 59)

Mesclando “elementos históricos, fantasia, aventura, crimes e perseguição política” (Rodrigues; Soares Filho, 2021, p. 152), a peça denuncia o clima de acossamento aos considerados subversivos ao regime, cujas consequências são prisão, tortura e, não raramente, morte/desaparecimento. Na visão do dramaturgo, a peça é um “conto de fadas político” (Souza, 1984, p. 48) no qual o assassino sai impune sob a proteção do Estado e o herói, pobre e inocente, é preso, torturado e morto. Neste conto de fadas tétrico, o bem não vence e nem o mal é punido.

Outro eixo importante da obra é a metalinguagem teatral. Construída como uma peça dentro de outra, “Pequeno teatro da felicidade” escamoteia a denúncia que faz, monta e desmonta a realidade cênica, amalgama ficção e história, ludibria os censores, toca fundo nas feridas do regime ditatorial, se esconde e se mostra, endossando, assim, o sabor da máscara teatral, com seus risos e lágrimas. Neste caso, mais choro que gargalhadas.³³

Diferentemente das outras duas peças deste campo, “Contatos amazônicos de terceiro grau” não têm uma datação histórica recuada no tempo em relação à sua escrita/encenação, conforme se lê nas didascálias³⁴ iniciais que apresentam a temporalidade da ação dramática:

³³ No artigo “A falsa alegria no *Pequeno teatro da felicidade* (1977), de Márcio Souza” (SOARES FILHO, 2023), fazemos uma análise da referida peça, tendo como foco a política brasileira em períodos autoritários, o seu teor testemunhal, a metalinguagem dramática, bem como a espantosa e atual ameaça à democracia no país.

³⁴ Também chamadas de rubricas, as didascálias constituem a outra camada do texto teatral ao lado dos diálogos. Elas são registradas em outra fonte tipográfica, geralmente, em itálico, e/ou assinaladas entre parênteses ou colchetes, tendo como finalidades centrais situar quem lê o texto, bem como orientar

“Ação – Vale do rio Negro, Amazonas, Brasil – Dias atuais” (Souza, 1997a, p. 198). Desta maneira, a atualidade da peça, que possui um só Ato, tem como mote um tema então urgente, cujos danos ainda hoje são sentidos, isto é, as desastrosas consequências socioambientais para as comunidades indígenas da Amazônia com a construção da Rodovia Transamazônica (BR-230), uma empreitada do governo militar de Emílio Garrastazu Médici, o terceiro dos anos de chumbo.

Considerando seu momento de criação, a peça faz um registro artístico de um grave problema que permanece sem solução, pois a rodovia ainda reclama finalização e melhorias, pois até asfalto lhe falta em boa parte de sua extensão. Entre a inauguração da estrada em 1972, ainda inacabada, e a escrita/encenação da peça constam apenas seis anos, mostrando que Márcio Souza capta o seu tema num curto espaço temporal. Este fato, todavia, não invalida sua marcação histórica, ainda mais quando se observa a persistência dos problemas mais de cinquenta anos depois.

Adotando a ótica do casal protagonista – Catuauá e Nudá –, a peça mostra seu espanto em vista da destruição da floresta. Embora sua visão mítica não lhes permita compreender todos os meandros da situação, de certa forma, Catuauá pressente que a destruição não está longe. Comentando sobre o gravador deixado pelo homem na mata e que Nudá traz para a taba, o indígena afirma: “Pagaremos caro por isso” (Souza, 1997a, p. 206). Ele sabe que a presença do branco em seu território é uma grave ameaça à sobrevivência deles e da floresta.

Além do forte apelo ambiental e do humor ácido, a peça não mistifica nem romantiza a vida indígena quando mostra Catuauá agredindo a esposa, conforme propõe a didascália: “Catuauá bate em Nudá, chuta a mulher, ela se defende e afasta-se, passiva” (Souza, 1997a, p. 205). Contudo, o que prepondera é o olhar crítico acerca das empreitadas capitalistas na região, cujo resultado principal é a destruição da floresta. Neste sentido, a rubrica final expressa bem esta situação periclitante: “A luz vai caindo lentamente, enquanto a música sobe em crescendo. A música que sai do gravador é o ‘Requiem’ de Mozart. Quando a música está bem alta, tendo dominado a escuridão, ouve-se novamente o ruído de tratores levando a selva” (Souza, 1997a, p. 207).

É possível compreender que o recuo temporal das peças “A paixão de Ajuricaba” e “Pequeno teatro da felicidade”, por sua forte temática política, se relaciona com o período mais acirrado de perseguição ditatorial. Por sua vez, “Contatos amazônicos de terceiro grau” tecem uma crítica às empreitadas capitalistas na região sob o regime de força. Vê-se, pois, que

encenadores e atores/atrizes quando da montagem teatral. Mostra Ramos (1999) que o termo evolui do grego antigo com o sentido de uma simples instrução até se tornar a poética cênica de cada dramaturgo.

tanto Ajuricaba quanto o sapateiro Pedro – protagonista da segunda peça – são aniquilados pelo autoritarismo enquanto o casal protagonista da terceira, simbolizando várias nações indígenas, é exterminado juntamente com a floresta, cuja metáfora se anuncia no *Requiem*, de Mozart, que toca no gravador no desfecho da peça.

Mesmo considerando as particularidades de cada uma das três peças que formam o campo factual, o exercício analítico mostra que, além do ponto de partida histórico, as peças se afinam quando se tem em mente a estrutura profunda de sentido na esteira dos estudos semióticos, especificamente, o conhecido Percurso Gerativo do Sentido (PGS), um dos alicerces da Semiótica Discursiva, desenvolvida a partir do pensamento de Algirdas Julien Greimas.

No que toca ao PGS, a teoria greimasiana propõe que sua estruturação se dá em três camadas, chamadas estruturas fundamentais ou nível fundamental, estruturas narrativas ou nível narrativo e, por fim, estruturas discursivas ou nível discursivo (Barros, 1994).³⁵ Estes níveis, embora constituam a realidade textual como um todo, possuem uma sintaxe e uma semântica particulares, por isso cada etapa do percurso pode ser analisada separadamente, pois “O percurso gerativo de sentido é uma sucessão de patamares, cada um dos quais suscetível de receber uma descrição adequada, que mostra como se produz e se interpreta o sentido, num processo que vai do mais simples ao mais complexo” (Fiorin, 2006, p. 20).

No que respeita a este trabalho, interessa, de forma particular, o nível fundamental. Como primeira etapa do percurso gerativo, ele se caracteriza por ser o mais simples e abstrato, onde “surge a significação como uma oposição semântica mínima” (Barros, 1994, p. 9). Sob este prisma, Fiorin (2006, p. 22) destaca que “Os termos opostos de uma categoria semântica mantêm entre si uma relação de contrariedade”. Por isso, o professor evidencia que “Cada um dos elementos da categoria semântica de base de um texto recebe a qualificação semântica /euforia/ *versus* /disforia/” (Fiorin, 2006, p. 23), tendo a primeira um valor positivo e a outra um valor negativo, pois “A sintaxe do nível fundamental abrange duas operações: a negação e a asserção” (Fiorin, 2006, p. 23).

Nesta conjuntura, os polos positivo e negativo não são dados apriorísticos, mas se relacionam com a afirmação ou a negação dos elementos do par estruturante no interior de cada texto particularmente, tendo como base sua análise. Desta maneira, mesmo se considerando as peculiaridades das peças do campo factual, diz-se que ele se expressa no par antitético /liberdade/ x /repressão/.

³⁵ Em nosso artigo “Os nervos do esqueleto: interações humanas na peça *A invasão*, de Dias Gomes”, há mais informações teóricas acerca do Percurso Gerativo do Sentido (Silva; Soares Filho, 2022).

Assim, o termo liberdade, embora valorizado socialmente, assume um valor negativo nas peças conforme se nota nos desfechos, ou seja, o desejo por ela é sempre punido. Por seu turno, a repressão, vista com negatividade pelo senso comum, surge com um valor positivo, pois ela dá a palavra final nas três obras, o que se constata na vitória dos opressores sobre os mais fracos. Em outros termos, no campo factual, a liberdade é disfórica e a opressão, eufórica, o que não significa a anuência do dramaturgo com este estado de coisas. O que há, neste caso, é uma inversão de valores segundo normalmente concebidos, o que se apresenta como uma intervenção crítica de Márcio Souza, mostrando, com sua arte, um mundo invertido que insiste em se fazer aceito.

2.4.2 Campo mítico: a magia da floresta

Ao passo que o campo factual busca na História sua matéria criativa, o campo mítico burila e traz à tona o rico acervo cultural das comunidades indígenas do alto rio Negro, uma temática até então inédita na dramaturgia brasileira. Não sem muita pesquisa e estudo, Márcio Souza, juntamente com os integrantes do Tesc, mergulham na diversidade mitológica da região, selecionam aspectos que lhe sirvam para a criação teatral e, desta maneira, apresentam a heterogeneidade mitêmica dos povos autóctones nestas peças. Na visão de Sá (2005), o contato mais fértil que o dramaturgo tem com as culturas indígenas do Amazonas não se apresenta na romanesca, mas se dá justamente nos textos dramáticos.

O desenvolvimento da temática mito-indígena no teatro souziano não tem nenhuma conotação folclórica ou exótica, mas o empenho em apresentar a riqueza cultural dos povos nativos como parte do projeto artístico-político que o escritor empreende junto ao Tesc. Neste sentido, a intenção é “mergulhar nas culturas indígenas e na história da Amazônia, devolvendo ao público, no palco, de uma maneira crítica e liberta, aquilo que havia sido mistificado” (Souza, 1984, p. 29). Assim, a fala de Dimas (1982, p. 53) corrobora o pensamento do dramaturgo quando garante que essas peças buscam a compreensão do universo mitológico do indígena “respeitando-o na sua integridade cultural, humana e histórica”.

Para longe de qualquer marca de exotismo, a tônica do campo mítico é trazer a lume a visão de mundo das nações indígenas ao mesmo tempo que expõe, com olhar crítico, as tristes consequências da empresa colonizadora, responsável por sua opressão, silenciamento e, não raras vezes, extinção. Deste modo, o olhar mítico dá ao escritor a dimensão da grandeza

cultural dos povos da floresta que não fica a dever às mitologias, hegemonicamente, mais valorizadas:

A verdade é que ali, no palco, revelava-se a riqueza de uma herança inoportuna, tão rica e mágica quanto a mitologia legada pelos gregos e romanos. [...] Ao recriarmos no teatro um mito, era como se assistíssemos a cada noite o nascimento do próprio teatro. Era o mesmo mistério, a alegria que há séculos alguém experimentara em ver o mito virar tragédia. E isto exatamente na época em que o pessimismo diz que o teatro está morto e o enigma resolvido (Souza, 1984, p. 58).

De fato, o teatro ocidental deve seu nascimento ao mito, de forma particular, o teatro trágico grego a partir do culto a Dionísio, o deus do vinho e do êxtase, pois “Originalmente, o culto de Dioniso era uma festa agrária. E, assim, como outros cultos similares do Egito, a festa de Dioniso representava a morte e o renascimento anual da vegetação. Esse simbolismo era, por sua vez, representado pela morte e ressurreição do próprio deus” (Veiga, 2008, p. 9). Com velocidade espantosa, o ritual dionisíaco se transforma em teatro, isto é, “No lapso de algumas décadas, vemos a participação mítica do ritual de Dioniso transformar-se na passiva contemplação do espectador do teatro” (Veiga, 2008, p. 13). Logo, o teatro herda do ritual e do mito a força que unifica o individual, o coletivo, o artístico e o ontológico (Veiga, 2008).

Assim, o campo mítico souziano mantém acesa a chama primordial, bela e mágica do mito e do ritual que o acompanha, seja a celebração gestual ou o ato solene de contação das façanhas mitológicas, ambas essencialmente comunitárias. Ao mesmo tempo que percorre a arte e a cosmovisão das comunidades indígenas que abrigam os mitos que teatraliza, a veia política de Márcio Souza escancara os perigos que rondam estas culturas, ameaçadas desde a chegada das primeiras caravelas. Desta forma, as peças que compõem este conjunto dramático conjugam a força do mito aliada ao forte aparato crítico que está na raiz da criação marciosouziana.

Ao contrário do que se possa pensar, o mito é um assunto de grande envergadura teórica, cujas postulações não podem ser de todo exploradas num só trabalho. Todavia, algumas considerações gerais se fazem necessárias a fim de se compreender, em linhas gerais, a que filiações de pensamento o termo é aqui usado. Assim, na visão do mitólogo Mircea Eliade, “O mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares” (Eliade, 2010, p. 11). Em razão disso, torna-se difícil encontrar uma definição unânime entre os estudiosos e que seja acessível aos não-especialistas (Eliade, 2010).

É sabido que, na linguagem corrente, o mito é sinônimo de falácia ou ilusão, o que, obviamente, não condiz com o pensamento acadêmico acerca do assunto. Segundo Eliade (2010), a definição que lhe parece menos imperfeita por ser mais ampla considera que:

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser* (Eliade, 2010, p. 11, grifos do autor).

Além do aspecto sagrado, o estudioso romeno percebe o mito como uma narrativa que traz em si a explicação de um ato criativo. Desta forma, a realidade mítica não está afastada do cotidiano das pessoas, muito pelo contrário, ela dá sentido ao que está ao redor, isto é, “Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a ‘sobrenaturalidade’) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do ‘sobrenatural’) no Mundo” (Eliade, 2010, p. 11).

O crítico afirma, ainda, que a intervenção do sagrado fundamenta a vida humana, visto que “é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural” (Eliade, 2010, p. 11). Sendo, portanto, algo tão palpável na vida das pessoas, o mito não pode ser encarado como simples fantasia ou ilusão, mas como um dado muito importante da realidade para ser desprezado. Nesta trilha, Campbell (2013, p. 15) demonstra que “As religiões, filosofias, artes, formas sociais do homem primitivo e histórico, descobertas fundamentais da ciência e da tecnologia e os próprios sonhos que nos povoam o sono surgem do círculo básico e mágico do mito”.

A perspectiva de Durant (2012, p. 62-63) acerca do mito se mostra interessante à medida que ele o concebe como um “sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa”. Sob este ponto de vista, seu pensamento toca o de Eliade (2010) quando ressalta o aspecto narrativo do mito. Ao mesmo tempo, o estudioso evidencia o caráter cognitivo do fenômeno mitológico, quer dizer, “O mito é já um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias” (Durant, 2012, p. 63). Infelizmente, com o desenvolvimento do pensamento científico, o valor social do mito decaiu em virtude da pretensa exatidão inabalável da ciência.

Vale lembrar que, nas sociedades arcaicas, não há distinção entre as duas formas – *mythos* e *logos* – de perceber o mundo. Com o advento da escrita e o conseqüente

desenvolvimento do pensamento lógico, o *mythos* deixa de ser visto como verdade (Vernant, 1992). À medida que a concepção racional passa a ser creditada como portadora de todas as certezas, o pensamento mítico se vê lançado “na ordem do fascinante, do fabuloso, do maravilhoso” (Monfardini, 2016, p. 51). No entanto, na visão dos povos primitivos, “o mito é a história verdadeira por excelência; em muitos desses povos, são os relatos do cotidiano que são chamados de ‘histórias falsas’” (Perrone-Moisés, 1998, p. 106).

O crítico russo Eleazar Mosséievich Mielietinski aproxima a maneira como o pensamento científico e o mítico atuam. Como aquele, este “é um ato consciente de pensamento e conhecimento, explicação de certo objeto por meio de um conjunto de traços anteriormente dados, reunidos antes da consciência pela palavra ou a imagem verbal” (Mielietinski, 1987, p. 139). Sob este prisma, anula-se a imputação de a-cientificidade ou aleatoriedade ao modo de visão mítica segundo a ótica comum, afinal, o mito é um grande esforço de compreensão de verdades profundas, que orienta a humanidade durante muito tempo.

Em outra perspectiva teórica, Ernest Cassirer aproxima as estruturas linguísticas e míticas, vendo na metáfora o elemento comum entre elas, quer dizer, “por mais que se diferenciem entre si os conteúdos do mito e da linguagem, atua neles uma mesma forma de concepção mental. Trata-se daquela forma que, para abreviar, podemos denominar o pensar metafórico” (Cassirer, 2013, p. 102). Logo, a compreensão das estruturas míticas e linguísticas passa pelo conhecimento da “natureza e do significado da metáfora” (Cassirer, 2013, p. 102). Isso implica dizer que os sentidos das narrativas míticas não estão nelas mesmas, intrinsecamente, mas aponta, como metáfora, para o exterior, ou seja, para a realidade cotidiana. Assim, o mito, tal como a linguagem, não é uma pura abstração, porém algo que fala dos indivíduos e comunidades em suas mais diversas situações, pois ele “permanece no horizonte da trajetória humana como depositário de questões inquietantes e nunca totalmente respondidas, matéria lapidar para as artes” (Soares Filho, 2017, p. 65).

Desacreditado perante a ciência, o mito procura refúgio em outro território, pois, como reserva do imaginário humano, ele não pode simplesmente desaparecer. Desta maneira, “Afastando-se da filosofia, da história, e das ciências de um modo geral, é no campo da literatura que o mito vai encontrar abrigo, e é aí que terá continuidade, ainda que sofrendo algumas alterações” (Monfardini, 2016, p. 51). Sob este ponto, é mais acertado dizer que o mito encontra acolhimento nas artes em geral e não, exclusivamente, na literatura. Contudo, essa parceria é o que dá ensejo ao nascimento de mitos literários, personagens que, de uma forma ou de outra, repercutem e alimentam o imaginário de novas obras – literárias, plásticas,

musicais, fílmicas e/ou teatrais – a exemplo de *Iracema* (Iracema, 1865) e *Peri* (O guarani, 1857), de José de Alencar, ou *Macunaíma* (Macunaíma, 1928), de Mário de Andrade.

A acomodação do mito no campo artístico comprova a força criativa e cognitiva do acervo mitológico, “Porque enquanto o mito permanecer como patrimônio das artes, faremos bem em conhecer alguma coisa sobre ele” (Ruthven, 2010, p. 105). O feliz consórcio entre mito e arte tem como ponto comum o teor representativo que ambos possuem, o que dá a tônica da elaboração estética.

Não obstante o merecido acolhimento no território artístico, não se pode esquecer que a desvalorização social do mito não tem a ver com sua natureza, mas com o modo de visão utilitarista da sociedade capitalista que não vê aplicações práticas e imediatas para ele como moeda de troca no mercado de valores monetários. No entanto, não se pode esquecer que ele é o “primeiro esforço intelectual do ser humano em prol do autoconhecimento e de apropriação da realidade”, pois sua “intrincada natureza [...] mostra que ele não é um mero passatempo esotérico de seres incultos em reduzido estágio intelectual” (Soares Filho, 2017, p. 65). Muito pelo contrário, mesmo atualmente, as narrativas mitológicas têm muito a dizer acerca do comportamento humano em todos os aspectos de sua vida.

Por seu alto teor de observação da realidade, de explicações sobre as origens do mundo, dos seres e dos comportamentos, como também por sua cognição a respeito do cotidiano, o mito é fator de sociabilidade, isto é, “O mito é profundamente social e até mesmo sociocêntrico, tendo em vista que a escala axiológica é determinada pelos interesses sociais do clã e da tribo, da cidade e do estado” (Mielietinski, 1987, p. 197-198). Em suma, “a escuta dos relatos e a prática dos ritos, a um só tempo, unifica a tribo, fortalece a construção identitária de seus membros e, também, conduz a uma experiência [coletiva] com a divindade” (Soares Filho, 2017, p. 66). Portanto, o relato mitológico congrega, em torno de um mesmo ideário, as pessoas que o absorvem como parte natural de suas vidas.

Assim, não é estranho que Márcio Souza, nascido numa região onde as narrativas míticas são férteis e abundantes, traga parte deste acervo cultural para seu teatro. Este movimento direcionado ao mito se relaciona com o que Mielietinski (1987) chama de mitologismo da literatura no séc. XX, o qual se realiza sobretudo no romance, mas também atinge o drama e a poesia. Logo, a dramaturgia mítica do amazonense não é um fenômeno isolado, mas compõe um painel estético no qual a visão crítica e a criatividade andam de mãos dadas, conforme se observa nas peças que formam o campo mítico, a saber, “Dessana, Dessana ou O começo antes do começo” (1975), “A maravilhosa história do sapo Tarô-Bequê” (1975) e “Jurupari, a guerra dos sexos” (1979).

Estas peças apresentam a dimensão sagrada da existência sob a ótica dos povos originários da Amazônia. Não por acaso, Márcio Souza constrói sua ação dramática como uma contação de histórias à maneira dos nativos, o que explica a presença de velhos pajés como narradores que introduzem os mitos nos enredos. Não importa apenas mostrar a narrativa mitológica – que por si só já é algo extraordinário –, mas também a maneira como estes relatos são proferidos por uma voz com autoridade tribal para tanto. Trata-se do narrar com função social e identitária, mas também como exercício de poder, pois o mito tem uma faceta de centralização que não pode ser esquecida quando se pensa nesta voz exclusiva que pode proclamá-lo à comunidade. De qualquer modo, conservar o mito é preservar a ancestralidade ritual e religiosa dos povos que os guardam, um modo de resistência e de sobrevivência cultural. Com este intuito é que o teatro souziano, congregando crítica, política, religião e arte, se serve do acervo mitológico amazonense.

Na visão de Del Rios (1997, p. 10), Márcio Souza desenvolve a temática indígena, em especial, sua mitologia, colocando-a “numa dimensão de alta sonoridade poética. O realismo está presente mas não seria exagero dizer que é a dimensão cósmica da vida que prevalece”. Deste modo, “o autor aponta um homem primordial, sua materialidade cotidiana e seus deuses, com os traços que se reconhecem na cena grega” (Del Rios, 1997, p. 10).

As três peças deste campo, ao mesmo tempo que mergulham na ancestralidade sagrada do relato mitológico, não deixam de dialogar com o presente, o tempo profano (Eliade, 2010), apresentando-se como exemplaridade como é da natureza da narrativa mitêmica. Esta não deseja apenas explicar algo, mas também quer mostrar quais atitudes são mais viáveis para a coesão, o equilíbrio, a unidade e o controle do grupo social.

A peça “Dessana, Dessana ou O começo antes do começo”, escrita em parceria com o poeta Aldísio Filgueiras e musicalizada pelo maestro Adelson Oliveira, parte de um mito cosmogônico, ou seja, aquele que relata as origens do cosmos, visto que “Inúmeras explicações antigas do universo e de seu funcionamento concentram-se na exploração dos mitos cosmogônicos. Eles estão presentes, em abundância, desde a mais alta Antiguidade, em textos literários de caráter filosófico, científico, religioso e esotérico” (Dauphiné, 2005, p. 696). Como estes relatos não se restringem a um ou outro povo, mas se estendem a todos os povos e nações, pois a pergunta acerca do princípio é um questionamento comum da humanidade, se diz que “Nesse sentido, os mitos cosmogônicos constituem a imaginária das origens” (Dauphiné, 2005, p. 696).

É interessante frisar que “Dessana, Dessana” é um musical em cujo desenvolvimento se conta, canta e dança o nascimento do mundo na visão do povo Dessana, constituindo-se

numa verdadeira ópera indígena. Com lirismo textual e musical, ironia, olhar crítico e sofisticação cênica, o tom ritualístico é uma marca forte do espetáculo, o qual se constrói em torno da música, do canto lírico e da coreografia.

Figura 4 – O musical “Dessana, Dessana” (2005)



Fonte: (Souza, 2007, p. 97)

Pensada como um oratório dramático ou uma cantata, a peça é um “espetáculo musical, um ritual teatral e mágico, com coreografia e movimentos cênicos a partir da interpretação teatral do próprio texto” (Souza, 1984, p. 39). Apesar de sua beleza cênica, que remonta o tempo fabuloso do mito, a ação principia e finda mostrando o caos urbano de uma Manaus invadida pelos destroços da Zona Franca, onde quem profere o mito vive a miséria e a marginalidade do deslocamento tribal. Assim, o início da peça, em sessão intitulada “Do começo antes do começo à viagem nas tripas do Trovão-Cobra-Barco”, apresenta o Velho Dessana em meio ao burburinho de uma cidade que não lhe dá ouvidos, segundo anuncia o texto didascálico antes de começar a parte musical:

Abre o pano. Intenso caos urbano: buzinas, cacofonia, gente apressada. Tipos citadinos, engravatados, modestos, pobres e mendigos, a fauna das ruas de Manaus. Fumaça de carros, um homem vestido pobremente se destaca, é o Dessana.

Coro

Do começo do mundo

Dessana

O mundo
foi criado
em sete dias,
é o que dizem, não é verdade?
E no último dia
o criador descansou,
é o que dizem, não é verdade?

Em sete dias tudo começou,
 é o que dizem, não é verdade?
 Sete dias em que
 o céu, a terra, os rios,
 e todos nós,
 assim como esta cidade,
 assim fomos todos criados.

[...]

Mas o certo é que
 o mundo precisa ser criado
 todos os dias.
 É o que diz
 a pedra para a outra pedra.
 É o que dizem os pássaros
 pras nuvens.
 E não descansa nunca
 o criador

{bis}

Porque o mundo
 é como o rio e sua correnteza,
 marulho de água mudando
 em sutil motor.

(Souza; Filgueiras, 2000, p. 25-26)³⁶

Pondo em xeque o relato da criação bíblico-cristã, a peça apresenta a cosmogonia dessana, ressaltando que não há apenas uma forma narrativa para o fato. Deste modo, a religião oficial do colonizador perde o estatuto de verdade absoluta, sendo preterida pela versão nativa. Assim, prevalece a ótica dessana ao longo do musical, quer dizer, a perspectiva de um mundo que deve ser criado todos os dias, sugerindo um contínuo aperfeiçoar dos seres e da natureza. Neste processo, os autores refletem sobre a barbárie da empresa colonizadora, mostrando que seus efeitos danosos precisam ser reparados.

Por seu turno, “A maravilhosa história do sapo Tarô-Bequê”, baseada numa história do povo tukano, caracteriza-se como uma “comédia moral para crianças segundo a tradição tucano do alto rio Negro, área cultural norte-amazônica” (Souza, 1997a, p. 153), conforme anuncia seu subtítulo. Segundo o autor, a peça possui um “texto sem maniqueísmo, simples, mas com uma linguagem elaborada. E há todos os ingredientes da aventura, do romance e do mistério” (Souza, 1984, p. 42-43).

Apesar da leveza, com animais falantes – Cobra Surucucu, Dona Mucura e Urubu-Rei, além do próprio sapo protagonista – e peripécias engraçadas, a peça traz o drama existencial de Tarô-Bequê, cujo maior desejo é ser um homem, motivo que o leva a buscar o auxílio de Cainhamé, o Pai do Mato:

³⁶ As músicas do espetáculo estão disponíveis na *internet* (Dessana, 2000).

Tarô-Bequê – Olha, eu estava ontem pensando em ser gente. Seria tão bom. Aquela cabeleira grande, a pele limpa, sem pelos, sem essas rugas tão feias. [...] Não aguento mais ser sapo.

Cainhamé – Olha aqui, sapinho. Não estás vendo que virar gente não é fácil? Se fosse algum outro bicho.

Tarô-Bequê – Virar outro bicho, qual a vantagem? Bicho é bicho, ora!

Cainhamé – É isso que tens que entender, ser gente não é fácil. As pessoas são complicadíssimas, inconstantes. Elas têm de aprender tudo... não nascem assim, prontinhas, não.

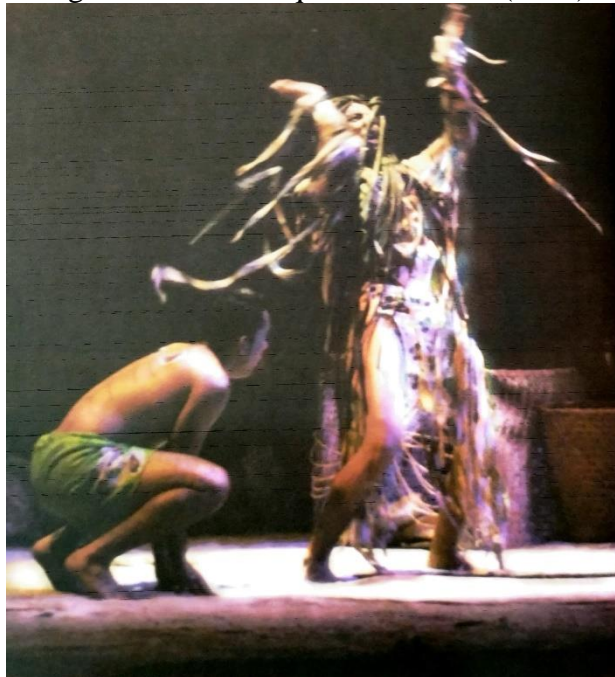
Tarô-Bequê – Isso é que é bacana.

Cainhamé – Bacana que nada! É muito trabalhoso, e além do mais é cada um por si. Tá pensando que é fácil ser gente?

(Souza, 1997a, p. 159)

Na imagem que segue, vê-se o momento em que o Pai do Mato, usando seus poderes mágicos, realiza a transformação do insistente sapo:

Figura 5 – Tarô-Bequê e Cainhamé (2005)



Fonte: (Souza, 2007, p. 98)

Operada a metamorfose, o pequeno anfíbio descobre que a vida humana é feita de incompletude e de angústias. Nesta trilha, é possível observar que, comumente, a mitologia é fonte para dramas e tragédias (Souza, 1984), no entanto a história de Tarô-Bequê se desenvolve como uma comédia. Contudo, seu desfecho, contrariando o percurso cômico, reafirma a filiação trágica de grande parte das narrativas míticas. Em vista disso, Cruz e Soares Filho (2022, p. 87) demonstram que as atitudes do sapo-homem desenham uma estrada marcada pela “ambição de conquistar o que almeja, gerando um caminho repleto de

desmedidas, conscientes e inconscientes, evidenciando uma coleção de erros que caracterizam a personagem”. Deste modo, garantem os autores, “Todos esses percalços traçam uma jornada que culmina num destino não desejado” (Cruz; Soares Filho, 2022, p. 87).

Assim, o final trágico é mais condizente com a condição de comédia moral segundo o mito em que se baseia a peça. Por sua desobediência, Tarô-Bequê não consegue ficar com sua amada, a Moça Juruti, voltando os dois às formas originais, respectivamente, animal e planta, o que justifica o lamento de Cainhamé no epílogo da peça:

E assim termino, errante, esta estória,
 [...]
 Pobre Juruti! Pobre Tarô-Bequê!
 [...]
 Ele bem poderia estar agora deitado ao lado dela
 onde o calor desmaia no capim molhado de orvalho,
 umedecendo de doces carícias o cheiro acre de pele.
 [...]
 No sapo que poreja, vejam um amante desesperado
 [...]
 E nelas, nas folhas de tajás, a amada não saciada.
 O resto é essa poeira que acompanha nas margens do rio
 o caminho de nossos desejos.

(Souza, 1997a, p. 195)

Por fim, “Jurupari, a guerra dos sexos”, interdita em 1976 pela censura, só é liberada sem cortes para o palco três anos depois. A peça integra o teatro ritual souziano (Sá, 2012), tendo por base outro mito cosmogônico, a saber, a Lenda do Jurupari, catalogada pelo folclorista e etnógrafo ítalo-brasileiro Ermanno Stradelli. Marcada por forte lirismo e erotismo, a gesta de Jurupari, o grande legislador do alto rio Negro, traz um forte caráter ritualístico, mostrando a ação deste herói como o iniciador de mistérios agrícolas e sexuais, mas também fundador de costumes e leis.

Figura 6 – Lirismo e erotismo em “Jurupari, a guerra dos sexos” (1979)



Fonte: (Souza, 2007, p. 70)

A peça traz, ainda, a passagem do matriarcado ao patriarcado, o que fica bem evidenciado na disputa entre Jurupari e Naruna, a mulher-chefe, cujo resultado é a instituição de uma nova ordem social com o consequente aniquilamento do poderio feminino. Todavia, por sua complexidade artístico-cultural, a peça possui muitas outras camadas de significação, inclusive, seu título sugere um diálogo intertextual com a peça “Lisístrada” (A greve do sexo) (411 a.C.), de Aristófanes. Nesta direção, é possível abordar a tensão sexual na sociedade, um tema, de fato, atemporal:

Jurupari – As mulheres estão proibidas de participar das festas dos homens. E nem poderão olhar para os instrumentos musicais que deixarei com vocês. A mulher que violar esta lei será morta por quem flagrar a desobediência, seja este pai, o irmão ou o marido, e o homem que revelar os meus segredos a uma mulher será humilhado publicamente e depois morrerá. Quando o homem já puder fazer um filho conhecerá os meus segredos e poderá fazer parte da minha festa.

[...]

Velho Pajé – Nuruna, a matriarca, inconformada, levou nossas mulheres para o lago de águas verdes. Elas agora vivem lá, sem maridos, e nos encontramos uma vez por ano quando começa o verão. Elas criam os nossos filhos e nós permanecemos fiéis ao tuxaua Jurupari. Ele diz que um dia as mulheres voltarão. E que este dia não está longe. Mas as mulheres não desistiram de descobrir o segredo dos homens. Vez ou outra, Naruna manda suas emissárias, sempre as mais bonitas, seduzirem os iniciados para saber o segredo. E nós continuamos calados, pois a hora ainda não chegou. Jurupari mostrou como fazer a roça crescer e temos agora muito milho, muita mandioca, muita banana sororoca. Mas sem mulheres a felicidade não está completa.

(Souza, 1997a, p. 110-111.114)

Envolvendo rituais indígenas secretos, “Jurupari, a guerra dos sexos” é um misto de literatura, teatralidade e sacralidade, a que não falta o desfecho trágico, como é comum nas peças baseadas em narrativas mitológicas. Outro dado importante a frisar é que a figura de Jurupari, demonizada pelo colonizador, tem seus mistérios e celebrações reprimidos durante o processo de dominação europeia. Em vista disso, Márcio Souza explica a motivação da peça:

O nosso principal interesse ao montar “Jurupari, a guerra dos sexos”, foi contar uma história amazonense, reprimida pelo colonizador. Pretendemos contar a gesta de uma maneira condizente com a sua beleza e originalidade. É uma gesta incomparável pela beleza e originalidade, solene, sagrada, que demonstra a riqueza quase destruída por quatrocentos anos de colonização. Contamos a gesta de Jurupari para mostrar que existem nações, povos que não são brasileiros e que estão incorporados à força à nossa sociedade. São eles, os índios, que fazem a Amazônia, e se estão emudecidos, era nossa a tarefa de quebrar a barreira de silêncio que cerca essas nações (Souza, 1984, p. 61).

Ao que pese certo tom de comicidade no desenvolvimento da ação, conforme acentua Sá (2012), o que se justifica pela veia cômica do autor, a peça possui momentos de grande beleza poética. Diferente do texto em que se baseia, é possível criticar a construção quase cômica do herói, como também a descaracterização da figura feminina, cujo principal interesse se reduz à satisfação sexual (Sá, 2012).

Apesar dos traços cômicos da peça, é inegável sua força mitológica e o diálogo com a atualidade no que respeita à questão sexual, pois o teatro de Souza não trabalha o mito isoladamente, mas em trânsito com as urgências de seu tempo. Neste quadro, o forte apelo erótico do espetáculo não deixa de fazer referência ao momento de liberação sexual, sobretudo, a feminina, numa sociedade castrada, reprimida, que evita ao máximo discutir o tema. Márcio Souza não se furta a este enfrentamento.

Como se nota, o campo mítico é um rico filão do teatro souziano, com peças complexas, oscilando entre o trágico e o cômico, mas sempre de olhar fixo no presente. A percepção da ancestralidade mitológica não coíbe, assim, que o dramaturgo observe e critique seu tempo, permitindo uma série de interpretações e abordagens. Com este grupo de peças, Márcio Souza mostra que nem a primeiridade das narrativas mitêmicas deve afastar a preocupação com o que acontece no agora. É importante olhar o passado, seja o histórico ou o mítico, porém não se deve esquecer que seus ecos reverberam no hoje.

No que respeita ao nível fundamental do Percurso Gerativo de Sentido (PGS) referente a este campo, diz-se que sua oposição básica pode ser expressa pelos termos /sagrado/ x /profano/, no qual este último constitui o lado eufórico (positivo) e o primeiro surge como a disforia, ou seja, o valor negativo. Se, comumente, ao sagrado é atribuída positividade, restando ao profano a negatividade, nas peças do campo mítico, apesar da reverência aos

mitos em que se baseiam, os enredos dramáticos interseccionam o passado mitológico e o presente, onde se vê a narrativa mítica como uma força em silenciamento ante o burburinho citadino e tecnológico.

As peças mito-indígenas de Márcio Souza não se isolam no tempo fabuloso, mas o confrontam com a atualidade e esta aparece como determinante no quase aniquilamento da história sagrada. Portanto, a força artística de sua dramaturgia batalha contra o total apagamento dessas narrativas ancestrais, alçando o mito à condição de resistência política e identitária.

Considerando a oposição fundamental que move o campo mítico, vê-se que a ordem social suplanta a natureza e seus alicerces mitológicos. Tem-se, assim, novamente a visão invertida do mundo conforme Márcio Souza a apresenta também no campo factual. Ele não se acomoda em apenas mostrar a exuberância e a força dessas narrativas, mas se empenha em contrapô-las a uma realidade que silencia e extingue as nações indígenas que são portadoras destas e de tantas outras histórias apagadas pela colonização. Consciente deste perigo, o dramaturgo sabe que, quando morre um povo, as narrativas elementares que o constituem se perdem de vez.

2.4.3 Campo derrisório: rasgos de riso e de pranto

A veia cômica de Márcio Souza, com suas tiradas irônicas e deboche, é um traço marcante de sua escritura, podendo ser encontrada na romanesca e, às vezes, até na ensaística. No caso da dramaturgia, também não é diferente. Todavia, no campo derrisório, formado pelas peças “As folias do látex” (1976), “Tem piranha no pirarucu” (1978) e “A resistível ascensão do Boto Tucuxi” (1982), a acidez chega ao paroxismo.

O humor da poética souziana apresenta um longo espectro, passando pela ironia, a piada e chegando mesmo ao baixo calão. O seu riso é cáustico, desferido em várias direções e sem complacência, seja em relação aos políticos corruptos, aos interesses estrangeiros de exploração da Amazônia ou aos artistas que se submetem à exotização de sua produção a fim de agradar o gosto comum. Além de provocador, este riso também “é impiedoso e zombeteiro” (Dimas, 1982, p. 53), sendo marcante sua presença no teatro souziano.³⁷

³⁷ Propp (1992) destaca que apenas o riso de zombaria está permanentemente ligado à comicidade, sendo, por isso, fundamental para a compreensão das obras literárias de fundo cômico. Para tanto, “Basta notar, por exemplo, que todo o vasto campo da sátira baseia-se no riso de zombaria. E é exatamente este tipo de riso o que mais se encontra na vida” (Propp, 1992, p. 28). Assim, a zombaria capta nuances desconcertantes do que

As três peças deste conjunto, contrariando o conceito aristotélico de unidade de ação³⁸, são estruturalmente dispersas, constituindo-se como grandes painéis políticos, históricos e sociológicos. Operando a descontinuidade, o dramaturgo utiliza projeções em telas com dados sócio-históricos, cartazes, músicas, bem como interpelações diretas ao público por meio das personagens. Resulta disso um efeito de distanciamento em relação ao enredo, evitando que o leitor(a)/espectador(a) se esvaia totalmente na fantasia, pois a comédia, buscando contrariar a ilusão, “necessita, justamente, estabelecer cortes para a distância crítica; um de seus alvos é o de repensar as convenções” (Arêas, 1990, p. 31).

Com essas estratégias construtivas, Márcio Souza quebra o sentido ilusionista próprio do teatro naturalista³⁹, o que permite aproximar as peças do campo derrisório dos princípios formais e ideológicos do teatro épico, de Bertolt Brecht. Neste sentido, Arêas (1990) comenta que, não por acaso, o dramaturgo berlinense,

empenhando-se em renovar o teatro alemão, seu tradicionalismo e seu efeito hipnótico, baseado na ilusão, tenha-se voltado para o que chamou de *teatro épico*, que usa também técnicas cômicas, montagens circenses, interrupções da peça etc., num sentido episódico e fragmentário de representação, no intuito de mostrar o homem não como um todo coerente, mas como um caráter contraditório (Arêas, 1990, p. 31, grifos da autora).

Como uma das grandes concepções do palco moderno, de forte base marxista, o teatro épico se firma na busca de uma arte voltada à conscientização dos(as) espectadores(as). Contudo, Anatol Rosenfeld, crítico teuto-brasileiro, ressalta a dificuldade em se resumir esta teoria, dado que Bertolt Brecht opera várias modificações nos textos que produz sobre o assunto ao longo da vida. O crítico atribui isso ao fato de o dramaturgo alemão ser um homem mais voltado à prática teatral do que, propriamente, um teórico aprisionado nas paredes de um escritório (Rosenfeld, 2018). Vê-se, com isso, que a grande preocupação de Brecht é a consecução cênica, cujo resultado é a revisão constante das peças e, logicamente, de sua teoria.

De qualquer modo, é possível traçar, sem pretender ser normativo ao extremo, as linhas gerais que norteiam a epicização brechtiana do teatro a fim de perceber as apropriações, conscientes ou não, que Márcio Souza faz da teoria alemã. No bojo das consequências da

se deseja criticar, haja vista que “O riso de zombaria nasce do desnudamento repentino de defeitos” (Propp, 1992, p. 182), tanto individuais quanto coletivos.

³⁸ Segundo o filósofo grego, uma peça deve ter um tema central, com começo, meio e fim bem delineados, na qual os episódios se desenvolvem numa relação de causa e efeito (Aristóteles, 2017).

³⁹ Tendo Émile Zola como seu principal teórico, o teatro naturalista se propõe como um espelho da realidade. No plano formal, procura-se disfarçar a estrutura narrativa das peças no intuito de apresentá-las como a realidade da vida com todas as suas mazelas (Vasconcellos, 2010). Por isso, é de fundamental importância a manutenção da chamada quarta parede, ou seja, a parede imaginária que separa o palco da plateia, forma pela qual se convencionou ignorar a presença do público para que a realidade aconteça no tablado.

Primeira Guerra Mundial, o teatro de Brecht, embora tenha raízes que o liguem ao teatro naturalista, dele se afasta radicalmente por seu forte caráter anti-ilusionista e marxista, como também se desvincula do idealismo e do subjetivismo dos expressionistas (Rosenfeld, 2018). No oposto disso, tem-se um teatro objetivo, politizado e claramente compromissado com o despertar do olhar crítico do público, em especial, da classe trabalhadora. Sob esta ótica, pode-se dizer que se trata de um teatro militante, mas que não renuncia ao teor estético.

Na percepção de Walter Benjamin, o teatro épico se empenha em transformar, substancialmente, as relações funcionais entre palco e público, texto e representação, diretor e atores/atrizes. Nesta perspectiva, o público vê o palco não como uma caixa de encantamento, mas como um espaço de exposição de realidades políticas que devem vir à luz. O palco, por sua vez, encara a plateia como um grupo de pessoas que precisa conhecer as estruturas ideológicas e não como uma massa amorfa. À medida que o texto não serve para mostrar representações exemplares, a representação o concebe como um roteiro de trabalho passível de modificações. Por fim, o diretor não é um mentor soberano, mas é aquele que dá pistas para que atores e atrizes tomem decisões e não marionetes que obedecem rigidamente aos ditames da direção (Benjamin, 2008).

Assim, o teatro épico opera a quebra da quarta parede, integrando a plateia ao espetáculo. Sem medo de se assumir como artifício, a teatralidade brechtiana quer chamar atenção acerca do cotidiano de exploração e de miséria do qual o proletariado é vítima. Fugindo do drama intersubjetivo, bem ao gosto aristotélico, o teatro épico se volta para as “determinantes sociais dessas relações” (Rosenfeld, 2018, p. 147). Como consequência, esta forma dramática apresenta uma forte marca didática à medida que é seu interesse “esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la [...], [como também] de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora” (Rosenfeld, 2018, p. 148). Sob este ponto, constata-se o quanto de idealismo libertário orienta a visão brechtiana.

Ao que pese certa acusação do teatro épico ser, excessivamente, racional a ponto de mitigar as emoções, sendo que é próprio da arte suscitá-las, Rosenfeld (2018, p. 148) defende que a pretensão “é elevar a emoção ao raciocínio. O que Brecht combate, ao combater a ilusão, é [...] a arte como redentora quase religiosa do homem atribulado pela tortura dos desejos, a arte como sedativo da vontade, como paliativo em face das dores do mundo”.

Ao comentar sua peça “Ascensão e queda da cidade de Mahagonny” (1930), Brecht desenha um esquema em que estabelece variações entre o que chama de teatro dramático, convencional, de base aristotélica, e sua forma épica. Nesta esquematização, ele pontua que o teatro épico força o(a) espectador(a) a tomar decisões ao passo que o primeiro proporciona

apenas sentimentos e emoções (Brecht, 2005). Trabalhado com argumentos em vez de sugestões, o drama épico acredita que o ser humano não é imutável, mas “é suscetível de ser modificado e de modificar” (Brecht, 2005, p. 31).

Os postulados de Brecht, em conformidade com os direcionamentos científico e sociológico que os engendram, se atêm no arcabouço social do agir humano em sua faceta alienada (Szondi, 2015). O dramaturgo alemão põe em prática achados cuja função é “extrair os elementos tradicionais do drama e de sua encenação, já familiares ao público, do movimento absoluto de conjunto característico dessa forma, isolando-os e ao mesmo tempo distanciando-os como elementos épicos de cena, isto é, como objetos mostrados” (Szondi, 2015, p. 117-118). Em outros termos, ele chama atenção sobre o artificialismo das convenções cênicas. Como teatro de reflexão e de proposição política⁴⁰, o palco brechtiano volta o olhar, racionalmente, para a “‘infraestrutura’ social das ações em sua alienação coisificada” (Szondi, 2015, p. 117). O dramaturgo alemão acredita que a arte cênica é capaz de iluminar as consciências para um novo despertar.

A teoria do distanciamento do teatro brechtiano é fundamental para se entender seu potencial dialético, pois a distância épica chama o(a) espectador(a), pelo estranhamento que provoca, para a consciência do que ocorre em seu entorno:

A teoria do distanciamento é, em si mesma, dialética. O tornar estranho, o anular da familiaridade da nossa situação, a ponto de ela ficar estranha a nós mesmos, torna nível mais elevado esta nossa situação mais conhecida e mais familiar. O distanciamento passa então a ser negação da negação; leva através do choque do não conhecer ao choque do conhecer. Trata-se de um acúmulo de incompreensibilidade até que surja a compreensão. Tornar estranho é, portanto, ao mesmo tempo tornar conhecido. A função do distanciamento é a de se anular a si mesma (Rosenfeld, 2018, p. 152).

É curioso notar as semelhanças teóricas entre os conceitos de distanciamento brechtiano e o de estranhamento do formalista russo Victor Chklovski. No famoso texto “A arte como procedimento” (1917), o teórico russo contrapõe a linguagem poética àquela que é usada rotineiramente. Enquanto esta acomoda, aliena, não chama a atenção para si, a poetização da linguagem provoca a sensação de ser estranha, inabitual, desautomatizando-a e levando o receptor a olhá-la com mais distância, pois “O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a

⁴⁰ Esclarece Ramos (1999) que o espetáculo “Apesar de tudo” (1925), dirigido pelo alemão Erwin Piscator, criador do teatro documentário, de forte base política, exerce grande influência na poética dramaturgical de Brecht. Inclusive, no referido espetáculo, Piscator exhibe, pela primeira vez, filmes em cena, os quais, pertencentes aos arquivos do Estado alemão, “mostravam cenas documentárias da primeira guerra mundial e o impacto desse novo recurso foi tremendo” (Ramos, 1999, p. 42).

dificuldade e a duração da percepção” (Chklovski, 1976, p. 45). Desautomatizar a linguagem, em termos brechtianos, significa o distanciamento cênico para melhor refletir.

Exercendo a crítica social pelo efeito de distanciamento que provoca (Brecht, 2005), constata-se a nuance didática do teatro épico. Todavia, deve-se entender esta característica não no sentido escolar estrito, mas como uma pedagogia artístico-reflexiva, ou seja, aquela que alia deleite e compromisso ético, pois “O teatro não deixa de ser teatro, mesmo quando é didático; e, desde que seja bom teatro, diverte” (Brecht, 2005, p. 69). Questionando o caráter lúdico que se atribui à arte cênica, Benjamin (2008, p. 86) demonstra que o teatro épico abala a validade social do teatro convencional “ao privá-lo de sua função na ordem capitalista”. Trata-se, pois, de uma diversão desalienante.

Neste entrecruzamento de interesses ideológicos, o dramaturgo alemão insiste que é possível – e, de fato, o é – fazer arte sem perder a chama telúrica dos desejos em sintonia com o olhar racional, isto é, “É preciso defender o teatro épico contra qualquer suspeita de se tratar de um teatro profundamente desagradável, tristonho e fatigante” (Brecht, 2005, p. 67). Certamente, as peças de Brecht dão bem mostras disso, não são textos apáticos e muito menos enfadonhos, pelo contrário, são dinâmicos e suscetíveis de várias apropriações cênicas, como também de estudos críticos.

Portanto, um resultado formal importante dos postulados brechtianos se mostra na lentidão da ação dramática, a qual não tem pressa de chegar a um epílogo para despachar a plateia cansada e sonolenta para o aconchego do lar. Pelo oposto, pretende-se um incômodo, um remexer-se nas poltronas do teatro, incômodo este que acompanha o espectador e a espectadora no retorno para casa. Em outros termos, o distanciamento que o teatro épico suscita leva à proximidade com a vida cotidiana despida dos véus alienantes.

No Brasil, não é possível falar, categoricamente, de uma epicização total do teatro nos moldes de Brecht, mas de práticas de inspirações brechtianas, as quais estão ligadas às preocupações políticas, sociais e estéticas do teatro brasileiro da segunda metade do séc. XX. A crítica teatral Iná Camargo Costa credits a “Eles não usam black-tie” (1958), de Gianfrancesco Guarnieri, o marco da politização do teatro nacional, o que, ao fundo, não deixa de ser uma captação das ideias do dramaturgo alemão. Ao contrário do drama burguês, que insiste em se fazer notar nos palcos brasileiros até então, “A novidade era que *Black-tie* introduzia uma importante mudança de foco em nossa dramaturgia: pela primeira vez o

proletariado como classe assume a condição de protagonista de um espetáculo” (Costa, 2019, p. 19).⁴¹

Por sua vez, a peça “Revolução na América do Sul” (1960), de Augusto Boal, tendo como protagonista o brasileiríssimo José da Silva, na visão de Costa (2019), é a primeira peça representante do teatro épico no país. É bom que se diga que não se pretende, neste trabalho, traçar uma genealogia da presença brechtiana no Brasil, mas apenas demonstrar como a epicização do teatro se aclimata no momento de liberdade democrática, como ela reage após o golpe de 1964 e como ela repercute na dramaturgia souziana. Não custa reafirmar, também, que não há um decalque da teoria de Brecht no teatro brasileiro, mas a captação de alguns princípios que são absorvidos e adaptados à realidade sul-americana.

Na análise de Costa (2019, p. 147), acontece com Brecht no Brasil o “mesmo que com outros produtos importados: foi reduzido a um material como outro qualquer que se guarda no almoxarifado, podendo a qualquer momento ser posto em circulação, e a serviço de não importa que assunto”. Assim, com o grande revés do golpe que instaura a ditadura civil-militar, a absorção do teatro épico se complica mais ainda, pois “Quando o movimento entra em eclipse – ocorrência *normal* depois de uma derrota como a de 1964 – não são muitos os capazes de perceber *como* continuar usando essa arma nas novas condições políticas de produção cultural” (Costa, 2019, p. 147, grifos da autora).

No cenário de censura, o teatro, por sua exposição/comunicação direta com o público, é duramente vigiado, o que demanda de dramaturgos e dramaturgas muita desenvoltura para ter uma peça liberada sem cortes drásticos. Neste contexto, retalhos da epicização, guardados no almoxarifado cultural do país, surgem em meio a outras estratégias de driblagem aos canais repressores. Deste modo, é possível afirmar que o teatro de Márcio Souza, atinente ao campo derrisório, utiliza algumas técnicas do teatro brechtiano, como o estranhamento, o distanciamento, as projeções de telas, a ação fragmentada, a estrutura em curvas (Rosenfeld, 2018), a música e a forte veia política. No entanto, sua dramaturgia não pode ser vista como uma cópia do teatro épico, dadas as particularidades estéticas, foco de interesse e realidade de onde partem o amazonense e o Tesc.

A estruturação das peças do campo derrisório, além de obter o efeito de distanciamento, como pretende Brecht, endossa o caráter crítico-político da poética souziana.

⁴¹ Nota Arêas (1990) que, apesar da peça brechtiana “Terror e miséria no Terceiro Reich” (1935-1938) ter sido encenada em 1945 na cidade de São Paulo, o teatro brasileiro se aproxima da teoria de Bertolt Brecht somente na década de 1960 nos anos que antecedem o golpe militar, em especial, os grupos paulistas Teatro de Arena e Teatro Oficina, bem como o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC/UNE), no Rio de Janeiro.

No cenário sombrio da ditadura civil-militar, o efeito caleidoscópico das três peças reflete as incongruências da complexidade amazônica, seja no que respeita ao ciclo da borracha (As folias do látex), à Zona Franca de Manaus (Tem piranha no pirarucu) e ao populismo (A resistível ascensão do Boto Tucuxi). Os diferentes focos destas peças reforçam a tentativa do dramaturgo em deixar à vista os vários fios da intrincada tapeçaria política e cultural amazonense. Assim, a cena não linear do campo derrisório, suas rupturas e retardos, colore, com tintas fortes, o mosaico da realidade que Márcio Souza deseja apresentar.

Note-se que a quebra da continuidade da ação contribui para o efeito cômico, pois retira das peças a seriedade do drama clássico. Este, de forma genérica, apresenta como vetor narrativo introdução, desenvolvimento e epílogo, com a ação sem retardo e se orientando para a solução do conflito como preconiza a poética tradicional.⁴² É bem verdade que existem peças cômicas que não utilizam o recurso da fragmentação do enredo, mas, em geral, a cena cômica tende à dispersão, o que alivia a tensão dramática. Logo, a distensão está mais próxima do riso do que da lágrima.

Em relação à linguagem, estas peças perdem o tom épico e lírico segundo se vê em boa parte das peças do campo mítico e, também, em “A paixão de Ajuricaba” e “Pequeno teatro da felicidade”. Em vez do lirismo, dá-se, neste bloco, a deflagração do humor virulento, corrosivo, cínico, no qual o impropério não é raro. As peças do campo derrisório se despem de todo pudor, assumindo o achincalhe como estética de desvelamento dos engodos políticos e da exploração da miséria do povo. Por conseguinte, elas assumem uma forma hiperbólica, excessiva, o que não é estranho quando se tem em mente que o cômico é, por natureza, exagerado, pois ele superdimensiona os vícios que critica a fim de que sejam olhados com maior atenção.

Dessa maneira, as deformidades ética e política são expostas como ridículas. Há, nesta postura, um enunciador que se põe na posição de crítico, olhando de cima o que considera defeito, isto é, as fissuras morais dos indivíduos e das instituições. O exagero, como ponto central da comicidade, mostra as falhas sugerindo que estas, se não podem ser sanadas, pelo menos, devem ser vistas e condenadas. Neste caso, rir é a maneira de pôr o dedo na fratura exposta do esqueleto social. Portanto, o campo derrisório constrói o riso sobre os reprováveis procedimentos da nação.

⁴² No drama tradicional, a condensação do diálogo teatral impõe ao tempo dramático uma aceleração rumo ao desfecho, pois “É no espaço de tempo reduzido, condensado, em que se precipita para o desenlace um conflito decisivo na vida dos protagonistas – que o drama se configura” (Moisés, 1998, p. 138).

Em sintonia com o caráter hiperbólico, as três peças são assinadas como *vaudeville*⁴³, forma espetacular que se aproxima do teatro de revista/revista musical.⁴⁴ O *vaudeville*, cuja origem remonta ao séc. XV, até o séc. XVIII é uma atração para o teatro de feira, misturando música, dança, monólogos e acrobacias circenses (Pavis, 2008). Do fim do séc. XIX até a segunda metade do séc. XX, “o termo designou um tipo de espetáculo que consistia em atos variados, canções, esquetes, números com animais adestrados etc.” (Vasconcellos, 2010, p. 260). De forte apelo popular, esta modalidade se apresenta como um entretenimento “muito adequado ao gosto e ao padrão moral da classe média emergente” (Vasconcellos, 2010, p. 260).

Na peça “À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia” (1842), de Nikolai Gógol, há, no pano de fundo da ação, menção ao *vaudeville* como uma forma teatral de pouca importância artística segundo o critério da aristocracia. No início da peça, uma didascália frisa o desprezo da elite por este tipo de espetáculo: “Saem várias pessoas [do teatro], muito bem-vestidas; uma delas diz, dirigindo-se à outra: ‘É melhor sairmos agora. Não apresentar um *vaudeville* insignificante’. Ambas saem” (Gógol, 2020, p. 336). Adiante, uma nova anotação quando uma personagem comenta: “Os franceses também fazem isso [comédia], mas, à maneira deles, tudo é muito mais engraçado. Lembre-se do que aconteceu no *vaudeville* de ontem: alguém tira a roupa, pega a saladeira da mesa e se mete debaixo da cama” (Gógol, 2020, p. 355). Como se nota, é uma forma espetacular ligada ao escracho, desprestigiada, mas largamente consumida pelas plateias descompromissadas com mudanças sociais.

No programa da peça “As folhas do látex”, intitulado “As folhas do látex: um metavaudeville”, Márcio Souza comenta a conveniência da escolha deste formato por ele ser um “modelo de teatro da irresponsabilidade burguesa, voz dos centros urbanos, sofisticação trocada em miúdos para as plateias menos exigentes. Um teatro arrastado para os temas baixos e para a irreverência consentida” (Souza, 1979b, p. 9-10). Continuando a explicação, o dramaturgo acrescenta: “Como a própria vida da monocultura amazonense, o *vaudeville* é mais sombrio porque acoberta de alegria o que comumente arrancaria lágrimas. E lágrimas, como sabemos, costumam atrapalhar a visão” (Souza, 1979b, p. 10). De igual modo, o *vaudeville* serve às outras duas peças deste grupo à medida que exorbita as desastrosas

⁴³ Palavra francesa, cuja origem remonta a *voix de villes*, que pode ser traduzida como canção das ruas ou canção das cidades (Vasconcellos, 2010).

⁴⁴ A revista musical é um gênero híbrido que mescla danças, canções e pequenas encenações ligadas por um fio satírico. Ela floresce no Brasil sob o nome de teatro de revista nas décadas de 1940-1950, sendo este marcado pelo colorido e exagero de figurino e adereços, pelas vedetes e coristas, como também pela sátira política que o acompanha (Vasconcellos, 2010).

consequências da Zona Franca para a Amazônia, como também o populismo enquanto desvirtuamento da prática política.

Para além de sua origem circense e de seu conteúdo superficial, o *vaudeville* serve ao teatro souziano como posicionamento crítico no qual o riso está mais para um esgar de dor do que para uma gargalhada espontânea. Afasta-se a lágrima para que a realidade posta em xeque seja mais bem apreendida. O seu uso já é, em si mesmo, pertinente à medida que Márcio Souza utiliza uma forma, tradicionalmente, facilitadora de espetáculo para tocar em sérias feridas, quer dizer, ele se vale de um gênero agradável à classe média justamente para criticá-la. É um tapa com luvas de boxe.

Assim, “As folias do látex”, abrangendo a história do Amazonas de 1743 a 1918, apresentam as idas e vindas de sua política e economia antes, durante e após o ciclo da borracha (1880-1910), pontuando a decadência que se abate sobre a região com seu término. A peça, na visão de Del Rios (1997, p. 13-14), traz um toque deformador absurdo próximo de Brecht e do dramaturgo espanhol Valle-Inclán, sendo ela toda “superlativa na comicidade contrastada com dados econômicos mundiais, episódios da história e *flashes* doloridos da farsa provinciana onde fome, coronelismo, rapinagem bancária, míseras festas de bordel formam uma realidade pesada”. Como se vê, a folia deste *vaudeville* não é tão alvissareira como parece à primeira vista.

Figura 7 – Folia e exploração na selva (1976)



Fonte: (Souza, 2007, p. 57)

A aparente alegria, o colorido, a dança e a música são estratégias para divertir ao mesmo tempo que são o mote para as alfinetadas na classe dominante e nos exploradores nacionais e internacionais da região. “As folias do látex”, com ironia e muito deboche, passeiam pela história amazônica, pondo em relevo seu declínio como resultado da voragem capitalista. No prólogo, o Mestre-de-Cerimônias abre a peça com um lamento, ressaltando, sobretudo, os prejuízos para a classe trabalhadora:

É possível que tenha sido não mais que um sonho. Um sonho que me reconfortou, ou mesmo um pesadelo de deliciosos prazeres proibidos. Então, eu vi algo, centenas de homens magros, centenas de jovens envelhecidos e que tinham malária. Mas não morriam de malária. Tinham marcas de balas, de açoites e de fome, principalmente fome. Eles agonizavam e aquelas mortes tinham um significado. O que eles diziam também. Diziam num sussurro cansado. E eu agora tento lembrar o que eles diziam, pareciam lições históricas. Moribundos que resmungavam frases históricas. Uma época inteira atravessava o estertor daquela massa, como uma página solene de história (Souza, 1997b, p. 67).

O excesso de informações⁴⁵, situações e personagens em “As folias do látex” é uma metáfora da grande dilapidação do território. O *vaudeville* souziano expressa, desta maneira, que toda a riqueza natural da Amazônia incendeia os olhos da cobiça, deixando em seu rastro de destruição um contingente populacional de nativos e de trabalhadores entregues à própria sorte. O *vaudeville* só é divertido para quem lucra, não para os explorados.

Por sua vez, a peça “Tem piranha no pirarucu”, sem renunciar à diversão teatral, “está a serviço do combate ao paraíso fiscal implantado na Amazônia [...], [razão pela qual] traz a borduna da caricatura para acertar as contas com as elites da borracha e da muamba” (Del Rios, 1997, p. 13). Este *vaudeville* denuncia a permissividade da política brasileira que transforma a região numa zona de livre comércio sem atentar para as perdas ambientais, culturais e étnicas.

Figura 8 – Piranhas vorazes na selva urbana (1979)



Fonte: (Souza, 1979b, p. 65)

Tendo o Salão da Condessa de Nivico como cenário principal, o enredo se desenvolve com a chegada de Mister Pyle, um industrial norte-americano, que pretende montar uma

⁴⁵ A apresentação de *slides* é uma constante na peça, trazendo dados históricos, econômicos, sociais etc. Na Cena 1, do Segundo Ato, por exemplo, um *slide* informa: “1902 – Sutton identifica os cromossomos/ 1902 – O Amazonas exporta 30.241 toneladas de borracha/ 1902 – O Amazonas lucra 182.566.000\$00/ 1900 – 88.709 emigrantes nordestinos chegam à Amazônia/ 1930 – Thomas Mann publica o romance *Os Buddenbrooks*/ 1905 – Inauguração, em Londres, das primeiras linhas de metrô/ 1905 – O presidente Nilo Peçanha visita o Amazonas e anda pela primeira vez de automóvel” (Souza, 1997b, p. 99).

fábrica de coçadores de costas na Zona Franca. A partir disso, vê-se um desfile cômico de tipos corruptos, cínicos, pernósticos e hipócritas, criando uma espécie de baile de máscaras da desfaçatez de uma terra devastada pela constante exploração. Sem pudores e com muito deboche, a peça dispara críticas em todas as direções:

Mister Pyle – O lucro é o meu único milagre. Eu não me preocupo com teologias nacionais. Eu sou multinacional. Este vale de verdes e monótonas belezas deve ser conquistado para o bem da humanidade, da ciência e dos países amigos. A indolência natural do sangue silvícola e lusitano deve desaparecer, o amazonense deve aprender a obedecer às portarias do Fundo Monetário Internacional [Pausa.] Posso transformar este matagal numa grande pastagem texana. E quem se opor é comunista (Souza, 1997b, p. 146).

Condessa de Nivico – Poderíamos abrir uma fábrica de mulheres infláveis e consolos de borracha. Assim escoaríamos a nossa produção de látex (Souza, 1997b, p. 153).

El Biscateiro

Viva a picaretagem.
Viva a hipocrisia.
Fora disso não vivemos,
somos peixes deste rio.
Vamos todos trabalhar
com amor e galhardia.

Viva a picaretagem.
Viva a hipocrisia.
Se as águas estão turvas
o fedor não incomoda.
Se mudarem isto tudo
deixaremos de existir.

(Souza, 1997b, p. 159)

Com este desfile alegre e deplorável de oportunistas e descarados(as), “Tem piranha no pirarucu” suscita questões em torno da exploração capitalista, em especial, no tocante aos interesses de grandes corporações que, indiferentes aos prejuízos causados, se alimentam da miséria da população. Assim, os elementos de irrisão são mecanismos de denúncia, o cinismo como arma contra o cinismo, o riso à beira da lágrima.

O lance final da peça expressa bem a destruição da Amazônia por seus saqueadores. Neste ponto, surge a Musa Amazônica, “magra, o corpo dilacerado de torturas, segurando um telex e arrastando-se penosamente” (Souza, 1997b, p. 173). Na sequência, ela é atacada ferozmente, segundo assinala a rubrica: “Com um urro os personagens investem contra a Musa Amazônica, trucidam a pobre índia” (Souza, 1997b, p. 174). O grotesco da cena é proporcional à brutalidade das investidas coloniais na região.

Por fim, “A resistível ascensão do Boto Tucuxi”, cujo título remete à peça “A resistível ascensão de Arturo Ui” (1941)⁴⁶, de Bertolt Brecht, tem como inspiração um

⁴⁶ A peça brechtiana é uma alegoria satírica sobre a ascensão do nazismo na Alemanha.

político populista amazonense dos anos 50. Parodiando, em alguns pontos, a tragédia “Macbeth” (1603-1607), de Shakespeare, a que não falta nem o vaticínio de bruxas decrépitas⁴⁷, este *vaudeville* fala de corrupção, tráfico de drogas e política, sobretudo, seu manejo aos interesses elitistas.

Figura 9 – A ascensão da corrupção (1982)



Fonte: (Souza, 2007, p. 75)

A peça, com ironia e não pouco deboche, mostra a ascensão política do Boto Tucuxi, de assíduo frequentador do submundo do tráfico e do contrabando a governador do Amazonas, passando, antes, pela prefeitura de Manaus. Similar ao início da trajetória de Macbeth, o protagonista souziano é visitado por três feiticeiras que lhe vaticinam a escalada no poder. Movido pelo presságio, ele não mede esforços para realizar a profecia, utilizando todos os meios, sobretudo, os mais escusos para atingir seu objetivo. Na Cena 4, do Primeiro Ato, vê-se em que bases se dá sua campanha eleitoral, mostrando, numa grande rubrica, os arranjos e conchavos políticos:

Cabaré La Chunga. Cena coreográfica. Entra a música. O Boto, sentado a uma mesa onde se veem pilhas de dinheiro, vai recebendo seus correligionários e fazendo a sua campanha. Fila de políticos de paletó e gravata. Cada um porta auréola de santo em torno da cabeça e a indicação de seu partido original: PSD, UDN, PL, etc. Ao receber o dinheiro do Boto, trocam a sigla e passam para o novo partido, o PTB. Mas cada político que troca de partido entrega um bilhete ao Boto. Estes bilhetes têm proporções enormes e o público pode ler que a situação econômica do estado é calamitosa. Entre os políticos aparecem mulheres que são beijadas e comidas pelo Boto, e logo saem felizes agitando uma bandeirinha do PTB. [...] No final da cena, aparece um homem muito bem vestido, carregando uma maleta onde se lê: emissário do dr. Goulart. Ele abre a maleta e nota-se que está cheia de dinheiro. Todos tentam ganhar a simpatia do homem, mas o governador Cabeleira laça-o com grande perícia (Souza, 1997c, p. 26-27).

⁴⁷ No início da Cena 1, do Primeiro Ato, uma didascália apresenta o cenário e anuncia as criaturas: “Salão do cabaré La Chunga numa tarde calorenta. Hora de folga e mormaço. Assoalho sujo, mesas e cadeiras espalhadas a lembrar a batalha campal da noite anterior. Um varal com calcinhas e sutiãs atravessa a cena. Entram três feiticeiras bem feiticeiras – quer dizer – bem bruxas de peça infantil ou tragédia shakespeariana” (Souza, 1997c, p. 14).

Depois de tantos descabros, o Boto é deposto pelos militares que instauram a ditadura no país. No entanto, o final do *vaudeville* assinala seu retorno, usando marionetes como no início da peça. Desta vez, porém, o boneco e o ator que representam o protagonista entram em simbiose para anunciar sua volta:

Boto Boneco – Eu voltarei, eu voltarei...

[Ator levanta-se, puxa a cabeça do boneco e coloca em sua própria cabeça. Aproxima-se da plateia e tira bolos de dinheiro do bolso que começa a atirar para o público.]

(Souza, 1997c, p. 52)

O Boto Tucuxi, para além da inspiração biográfica, na ótica do dramaturgo, “é a projeção de todos nós, coniventes em nossa pasmaceira e capazes de outorgar mandatos ao primeiro que aparecer sorrindo em nossa frente, prometendo mundos e fundos e lubrificando nossa inconsciência com esmolinhas pré-eleitorais” (Souza, 1984, p. 66). Como se constata, nada tão distante do *modus operandi* da atual política brasileira, em especial, nas localidades mais pobres e distantes, como também nas periferias e favelas.

Assim, é possível afirmar que as peças do campo derrisório se completam ao traçar a cartografia da exploração do território amazônico, destacando os elementos históricos, políticos e econômicos como os vértices do triângulo da destruição. Os três *vaudevilles* atestam a desfaçatez dos usurpadores em espetáculos coloridos, sofisticados, mas que guardam, na raiz, o repúdio a toda essa licenciosidade política, uma verdadeira libertinagem do lucro, que move os interesses do poder.

No que respeita ao Percurso Gerativo de Sentido (PGS), o nível fundamental deste campo se sustenta na oposição /excesso/ x /escassez/, sendo que este último é o elemento disfórico e o primeiro, eufórico, dado que o hiperbólico, à beira da caricatura, marca as três peças. Contudo, é preciso observar que, como nos dois outros campos, o traço que prepondera é indicador de um mundo invertido, pois o excesso, aqui, indica a superabundância da corrupção, da canalhice, da rapinagem, da espoliação de nativos e empobrecidos, como também do descaramento da elite em usufruir de regalias à custa da miséria alheia. Por seu lado, a escassez diz respeito à ausência de direito, justiça, respeito e dignidade daqueles que sofrem os reveses da gana dos poderosos.

Portanto, o campo derrisório traz o riso não como diversão gratuita, mas como uma maneira de escancarar as mazelas políticas, sociais e econômicas da região amazônica. Ironicamente, o riso souziano tem o gosto travento da lágrima, pois suas feições se confundem com o esgar do choro. Embora a gargalhada amenize o pranto convulsionado, não se deve perder de vista que a dramaturgia de Márcio Souza insiste em ser crítica, seja

trabalhando a lágrima ou o riso. Em qualquer uma destas vertentes, predomina o grito contra as desigualdades e os desmandos de várias ordens que se perpetuam na Amazônia e se alastram, danosas, pelo país.

2.4.4 Campo insólito: absurdo e nem tanto

Por fim, o campo insólito, composto pelas peças “O elogio da preguiça” (1980) e “Ação entre amigos” (1987), se destaca por localizar a ação dramática fora da Amazônia, especificamente, o Rio de Janeiro. Enquanto a primeira se desenvolve num “clima de teatro do absurdo e comédia farsesca” (Souza, 2007, p. 73), a segunda tem como subtítulo “peça criminal em três atos” (Souza, 1997c, p. 115), podendo ser vista como um *thriller* policial. Apesar das diferenças estruturais, ambas se afinam, não apenas pela saída do eixo amazonense, mas também pela forte veia política, sobretudo, em relação às feridas mal cicatrizadas da ditadura civil-militar.

Com essas peças, Márcio Souza demonstra que “realmente é mais político que regionalista (não lhe peçam jamais descrições realistas de vidas na beira do rio)” (Del Rios, 2005, p. 143). Deste modo, as obras trazem à cena “golpistas nostálgicos, mulheres fúteis e frustradas, parentes degenerados” em que o dramaturgo “parece acionar um mecanismo da busca do humor pela reiteração ou aprofundamento do absurdo grotesco” (Del Rios, 1997, p. 15).

Pontuando o caráter político das obras, Hardman (2005, p. 107) afirma que o teatrólogo acerta ao produzir “textos ao mesmo tempo contundentes e ágeis em seu humor agudo”. A ousadia das peças não amazônicas mostra o quanto de inventividade Márcio Souza é capaz, não temendo nem mesmo se expor fora do território que bem conhece, pois, “Saindo do rio Negro, o original e apaixonado teatro de Márcio Souza irrompe em mais um desvão da terra em transe” (Del Rios, 1997, p. 16).

Neste conjunto, o título da peça “O elogio da preguiça” remete ao famoso ensaio de Erasmo de Rotterdam, “Elogio da loucura” (1509), cujo tom satírico se deve ao fato da Loucura, personificada, ser a portadora do discurso. Esta estratégia estilística permite ao autor expor, sem muito pudores, o caráter desarrazoado da sociedade e dos indivíduos de seu tempo, em especial, a crença extrema no saber científico:

afirmo que os que se aplicam ao estudo das ciências estão muito longe da felicidade e são duplamente loucos, porque, esquecendo-se de sua condição natural e querendo viver como outros tantos deuses, fazem à natureza, com as máquinas de arte, uma guerra de gigantes. De tudo isso infiro que os verdadeiros felizardos são os que mais

se aproximam da índole e da estupidez dos brutos, sem empreenderem nada que esteja acima das forças humanas (Rotterdam, 1995, p. 55).

A peça souziana, classificada pelo dramaturgo de farsa⁴⁸, se afina com o ensaio de Rotterdam ao ressaltar, em sua feitura burlesca, os absurdos da política brasileira sob o regime ditatorial. Deste modo, a ação de seu Ato Único se desenvolve na casa da embaixatriz Melusine, que é invadida por João, o intruso, tornando-se este uma presença fantasmática⁴⁹ em boa parte do enredo. Com isto, criam-se situações estranhas com a dona da casa, com Maria, sua afilhada e empregada, e com Braylly, um general saudoso dos tempos de chumbo.

É interessante ressaltar que a peça se origina a partir da segunda parte do romance souziano “Operação silêncio” (1979) – obviamente, com várias adaptações para o palco –, cujo tema central é uma crítica ao regime ditatorial. Neste sentido,

tanto na farsa quanto no romance, misturam-se os abismos que separam classes sociais, gerações e ideologias naqueles anos [de censura] com a alternância entre ambiente opressivo e curto-circuito geral no processo de sociabilidade urbana e atribuição de sentidos à experiência. Em duas palavras: repressão e desbunde (Hardman, 2005, p. 107).

Assim, “O elogio da preguiça” destila a acidez do humor souziano contra os desmandos políticos do país. O tratamento humorístico, farsesco, misturado ao absurdo da trama, torna mais incômodo ainda o enredo, pois o riso, atravessado pelo que deve ser lamentado, deixa à mostra o descompasso entre discurso oficial e realidade.

⁴⁸ Peça cômica marcada pelo exagero “baseada principalmente em equívocos e quiproquós em detrimento da caracterização dos personagens, linguagem espirituosa ou outro tipo qualquer de apelo intelectual. O riso provocado pela farsa deve ser amplo e direto, sem sutilezas ou meios-tons, e resultar do andamento veloz e do ritmo vivaz com que se movem os personagens através da ação, o que empresta uma aparência de naturalidade à mais improvável das situações” (Vasconcellos, 2010, p. 116).

⁴⁹ É comum, nas comédias, uma personagem ficar escondida em certo ponto do enredo, o que a leva ao conhecimento de verdades. Em Martins Pena, de quem Márcio Souza é fã declarado, este procedimento é corriqueiro como se vê na peça “O Judas em Sábado de Aleluia” (1840), quando Faustino toma o lugar do boneco de Judas que deve ser malhado, permitindo-lhe conhecer os sentimentos da moça que o ama e daquela que o despreza, bem como a perseguição de seu chefe (Pena, 1998).

Figura 10 – O elogio absurdo da indolência (1980)



Fonte: (Souza, 1984, p. 134)

Em “O elogio da preguiça”, segundo Rodrigues e Soares Filho (2021, p. 155), “Mais uma vez o riso, o deboche, o baixo calão e a ironia mostram a realidade absurda do país onde a minoria rica lamenta a perda de privilégios obtidos com a opressão estatal”. Assim, com sadismo político, os poderosos se regozijam com os disparates do autoritarismo:

Braylly – Eu adoro chorar de alegria. Quando fui informado que o Salvador Allende tinha sido derrubado pelo Pinochet, chorei dois dias de tanta felicidade. [...] o que eu realmente gosto é de ver o povo em lágrimas. Lágrimas de sofrimento. Um povo só é grande quando sofre.

Melusine – É verdade. Olha o povo brasileiro. Massacrado e violentado como uma pulga, e continua a se comportar como uma rameira portuária. São hoje uns grandes hipócritas os brasileiros.

Braylly – Povo brasileiro para mim é a General Eletric, a Volkswagen.

Melusine – Tem uma coisa que consegue me arrancar lágrimas: um golpe militar. Eu me derreto toda quando assisto a nossa Constituição ser arrastada na sarjeta. Eu adoro governos fortes, fardados.

Braylly – Nós sempre quisemos fazer um bom governo neste país. Bastava transformar o Brasil numa caserna e numa maternidade.

Melusine – Acho a ditadura a forma de governo mais comovedora que existe. A ditadura burguesa, bem entendido. Toda ditadura burguesa, bem entendido. Toda ditadura começa com um grande vagido nacional.

Braylly [limpando as lágrimas dos olhos] – Uma lágrima para Benito Mussolini.

(Souza, 1997c, p. 88-89)

Como se nota, a peça é a encenação do cinismo daqueles que exploram a população, sentindo-se merecedores de regalias e saudosos dos tempos autoritários. Quando elogia a preguiça, a farsa souziana, ironicamente, põe em evidência o comodismo de uma classe acostumada a obter todos os privilégios e, ao mesmo tempo, critica a alienação daqueles que,

mesmo sofrendo as consequências, não se movem contra esta situação. Se o elogio é sardônico, a preguiça é uma forma de paralisia e anestesiamento político.

Por seu lado, a peça “Ação entre amigos”⁵⁰ se desenvolve em torno de uma série de assassinatos cometidos numa casa de veraneio na cidade de Itatiaia (RJ) durante um final de semana, cuja motivação revela as profundas, e ainda muito vivas, chagas do regime ditatorial brasileiro. A ação entre conhecidos de que fala o título está mais para ação entre comparsas e um adversário com sede de vingança, o que justifica a armadilha preparada para a execução dos crimes. Embora predomine um clima de suspense, a peça não esquece de debochar das figuras elitistas enquanto representantes da extrema direita do país.

O ambiente detetivesco da peça é apenas uma cortina de fumaça para discutir os caminhos tortuosos da política brasileira. Desta maneira, o dramaturgo faz “uma radiografia dos desmandos nacionais, entre os quais não faltam os traumas do período ditatorial, as negociatas, os sequestros, os estupros, a tortura e os grupos de extermínio” (Rodrigues; Soares Filho, 2021, p. 156). No entendimento de Del Rios (2005, p. 144), “Ação entre amigos” é uma “ficção policial com fundo ideológico” que traz ao palco seres “sinistros ou decadentes: militares direitistas, jovens drogados, empresários suspeitos, guarda-costas”.

Em meio aos crimes, chama atenção uma grotesca e significativa cena do Ato I que alude ao nazismo como metáfora da ditadura brasileira. A partir de um sonho de Leni Surkampff Moreira, esposa do General Luís Moreira, casal em torno do qual o enredo se desenvolve, o dramaturgo traz à lume uma espécie de iniciação orgiástica e sacrificial ao autoritarismo. A narração de Leni, misturada com a encenação do sonho/pesadelo, dado que este se materializa em ação dramática, torna o episódio um dos mais impactantes e absurdos da peça.

Com o efeito de mudança de luz, a ação apresenta o sonho de Leni, então com quinze anos, sendo levada por Surkampff, seu pai, para a sala onde se dá um ritual secreto. A didascália detalha o cenário e o insólito da cena: “A sala está iluminada por archotes e ocupada por três estranhas figuras. Ouve-se um passo-doble militar enquanto Leni entra na sala conduzida pelo pai” (Souza, 1997c, p. 129). À medida que o episódio é encenado, Leni diz em *off*: “Eu sentia vergonha, minha roupa parecia transparente demais, tinha impressão que aqueles homens me comiam com os olhos...” (Souza, 1997c, p. 130). Diante da hesitação da filha, Surkampff tenta acalmá-la: “Veja, estão todos aqui... O orgulho de nossa raça...”

⁵⁰ Lembre-se que esta peça não foi encenada pelo Tesc, pois sua montagem em 1987, no Rio de Janeiro, dá-se durante a desativação do grupo, fechado em 1982.

(Souza, 1997c, p. 130). A rubrica que acompanha esta fala, torna a situação mais desconcertante ainda:

Repentinamente, cessa o passo-doble. Os três homens, fardados de SS⁵¹, movimentam-se numa coreografia bizarra e desfraldam bandeiras. Surkampf deixa a filha no meio da sala e caminha para a outra extremidade, como que esquecido da filha.

[...]

Leni parece petrificada, olha com insistência os homens fardados, prestando atenção em cada um daqueles rostos. Os homens respondem ao seu olhar com alguns sinais obscuros, que ela não consegue interpretar, aumentando-lhe o medo.

(Souza, 1997c, p. 130)

Na sequência, o grotesco só aumenta. Ao virar-se para a filha, Leni percebe que o pai tem nas mãos uma bandeja, segundo esclarece o texto didascálico: “Das órbitas dos olhos do velho industrial escorre sangue e, sobre a bandeja, empilhados, estão dezenas de olhos ainda sangrentos. Leni grita” (Souza, 1997c, p. 130). Diante disso, Surkampf comenta: “Eis a nossa fraqueza, querida. Somos cegos, mas ninguém percebe. Tateamos com muita elegância e o nosso apurado olfato tem-nos sido generoso. [...] Agora teremos de tirar os teus olhos, filha. [...] Para seres uma das nossas” (Souza, 1997c, p. 130-131).

Diante da recusa da garota, um dos guardas se aproxima, tenta convencê-la e se despe em sua frente: “O SS vai descendo a calça, e depois, a cueca. Leni observa com um profundo interesse. Finalmente, o SS está quase despido da cintura para baixo” (Souza, 1997c, p. 133). Num misto de fascínio erótico e pavor, Leni se revolta, pega uma estatueta e arremete contra o rapaz, espancando-o com violência:

O SS recebe os golpes e desaba no chão.

[...]

Leni, banhada de sangue, continua a esmagar a cabeça do rapaz. Ninguém se preocupa em detê-la, a sala transforma-se numa grande confusão. Todos caminham como cegos, os braços estendidos para frente, tateando. Mudança de luz, Leni, ainda meio em transe, está terminando de contar o sonho. O general, de pé, observa a mulher com incredulidade. Marlene [a empregada] presta a maior atenção.

Leni – ... Eu batia, e batia, na cabeça do rapaz... Era aquela estatueta... Estava imunda de sangue... E eu acordei [...].

(Souza, 1997c, p. 133)

Como se nota, “Ação entre amigos” é uma peça sombria, pois seu clima de suspense alude ao ambiente de terror vivido pelo país durante o regime ditatorial. Muito mais do que a mera preocupação acerca da identidade do criminoso, o enredo policialesco assinala as profundas marcas de um tempo que, atualmente, os envolvidos e seus herdeiros políticos

⁵¹ Polícia nazista alemã, a *Schutzstaffel*, em português, esquadrão de proteção (SS, a polícia do estado, s.d.).

insistem em apagar. Neste sentido, eles tentam reescrever a história conforme seus interesses, fazendo da negação dos fatos uma estratégia absurda, porém, convincente para muitos.

Portanto, oscilando entre o sonho e o delírio, o suspense e a descoberta da verdade, a realidade e a fantasia, o drama e a tragicomédia, o final da peça traz suas maiores preocupações, quais sejam, mostrar o autoritarismo, a corrupção política e a violência do poder como marcas indelévels da nação. Acrescente-se a isto a vontade, sempre viva, da extrema direita em não perder os privilégios, usando, para tanto, de todos os meios de que dispõe, sobretudo os ilícitos. Nesta direção, Rodrigues e Soares Filho (2021, p. 156) demonstram que, “Mais uma vez, Márcio Souza bate na mesma tecla: o poder não se envergonha dos meios que usa para sua manutenção e seus agentes, qual vendilhões do templo, negociam, indiferentemente, com Deus e com o Diabo”.

Nesta conjuntura, o campo insólito, pelos temas que aborda, caracteriza-se por enredos que transitam entre o real e o incomum ou, se se quiser dizer de outra forma, ele traz à baila realidades terríveis sob o disfarce estético da estranheza. De forma geral, as situações absurdas compõem o roteiro dramaturgic das duas peças, levando ao espanto, ao incômodo e, às vezes, ao riso sombrio. Em meio a ações estranhas, diálogos delirantes e um humor cáustico, o dramaturgo utiliza uma lente poética que distorce a realidade a fim de chamar atenção sobre seus pontos obscuros.

O elemento de absurdidade que persegue o campo insólito se relaciona, desta maneira, com o que a teoria do teatro moderno nomeia de teatro do absurdo, termo cunhado no ano de 1961 pelo crítico húngaro, radicado na Inglaterra, Martin Esslin. Este defende que a compreensão desta forma teatral não pode ser vista na mesma chave de leitura dos dramas convencionais, as chamadas peças de enredo, isso porque “Inevitavelmente, as peças escritas nessa nova convenção, quando julgadas por normas e critérios de outras convenções, têm de ser consideradas impertinências ou imposturas ofensivas” (Esslin, 2018, p. 19).

Contando com nomes como Samuel Beckett, Arthur Adamov, Jean Genet, Eugène Ionesco, Harold Pinter e Fernando Arrabal, dentre outros, o teatro do absurdo bebe da fonte filosófica de Albert Camus, em especial, o livro “O mito de Sísifo” (1942), o qual traz a ideia do absurdo como a principal marca da condição humana (Esslin, 2018). Ao lado de Camus, o pensamento existencialista de Jean-Paul Sartre também ressoa nesta nova forma teatral, tendo como referência a obra “O ser e o nada” (1943). Segundo Vasconcellos (2010), as raízes estético-ideológicas do teatro do absurdo estão ligadas ao Dadaísmo, ao Surrealismo e ao Expressionismo enquanto meio de evidenciar a angústia humana ante as incertezas do mundo.

Assim, Pavis (2008) aponta as peças “A cantora careca” (1950), de Ionesco, e “Esperando Godot” (1953), de Beckett, como as obras inaugurais do absurdo teatral.

Apesar dos dramaturgos desta nova leva não se reconhecerem como escola ou movimento (Esslin, 2018), as características das peças os alinham numa mesma direção estética.⁵² Obviamente, toda classificação tem sempre seu lastro de cerceamento, porém, é fato que os autores em questão, sem abdicar de suas peculiaridades criativas, mantêm afinidades com seus pares na concepção de suas respectivas dramaturgias. Este dado mostra como as urgências do momento sócio-histórico canalizam formas de percepções inventivas que se ajustam não obstante as individualidades. Isto se dá, também, em vista do caráter interacional da arte como uma rede sensível de trocas de várias ordens no corpo social.

Nesse contexto, “A peça absurda surgiu simultaneamente como antipeça da dramaturgia clássica, do sistema épico brechtiano e do realismo do teatro popular” (Pavis, 2008, p. 2). Este caráter de negação aos padrões vigentes, certamente, não deixa de ser polêmico, sobretudo, na época de seu florescimento. O resultado estrutural disso, recorda Pavis (2008), são peças sem intriga, com o acaso e a invenção comandando a ação, e com personagens indefinidas, as quais fogem de todo mimetismo psicológico e de gestos. Assim, nega-se o realismo cênico, lançando o(a) espectador(a) numa nova dinâmica estética que recusa as âncoras da dita realidade, obrigando a uma navegação num mar de imprecisões.

Além da soltura do enredo, com o desordenamento da sequência clássica de começo, meio e fim, as ações das personagens, como também seus discursos, se mostram inconsistentes e aleatórios. Afastando-se do comum diário, o que resulta na perda da exatidão espaço-temporal, as peças se aproximam do mundo onírico, algo entre o sonho e o pesadelo. No aspecto linguístico, o movimento traz, em vez do diálogo encadeado, lógico e preciso, falas que se atropelam, criando verdadeiros ruídos comunicativos (Esslin, 2018).

Na visão de Pavis (2008), existem três estratégias do absurdo teatral, a saber, o modo niilista, o satírico e o absurdo como princípio estrutural. O primeiro se caracteriza por não deixar que se extraia, por mínima que seja, informações acerca da visão de mundo das peças e, também, as relações filosóficas do texto e da encenação, o que se constata na dramaturgia de Eugène Ionesco e Wolfgang Hildesheimer. Por meio da formulação da intriga, o segundo modo reflete acerca da crueza do mundo de uma maneira mais realista. Anota Gomes (2009) que, muitas vezes, esta vertente faz sua abordagem de uma forma violenta, cruel e grotesca,

⁵² De igual modo, a nomenclatura do movimento não é unânime, daí a crítica francesa preferir o termo Teatro de Irrisão, pois “Os franceses, no afã de separar a tradição de Sartre e Camus da de Beckett e Ionesco, mostraram-se mais receptivos à alternativa proposta por este último: ‘théâtre de dérision’ (teatro de irrisão)” (Carlson, 2012, p. 399).

conforme as obras dos dramaturgos Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch, Günter Grass e Václav Havel.

Por fim, o absurdo como princípio estrutural põe em pauta “o caos universal, a desintegração da linguagem e a ausência de imagem harmoniosa da humanidade” (Pavis, 2008, p. 2). Neste caso, a linguagem serve mais como isolamento dos indivíduos do que um ato comunicativo, segundo se vê nas obras de Samuel Beckett, Arthur Adamov e Louis Calaferte. O absurdo, nestes casos, reside na espantosa situação da linguagem humana ser incapaz de conciliar as pessoas. Assim, perde-se o sentido de humanidade, de sociabilidade e, também, de verdade, fazendo com que as incertezas e o vazio existencial escancarem suas bocas sobre todos.

Outro aspecto interessante acerca do teatro do absurdo tem a ver com o florescimento do chamado metateatro, pois “Ao centrar a fábula nos problemas da comunicação, a peça absurda transforma-se com frequência num discurso sobre o teatro, numa *metapeça*” (Pavis, 2008, p. 2, grifo do autor). Visto assim, o metateatro deriva do caráter experimental e dialético que se dá entre realidades, linguagens e teatro (Gomes, 2009). Apoiado na negação mimética, o comportamento metalinguístico da peça absurda problematiza o fazer teatral – por extensão, a arte como um todo –, ressaltando seu artificialismo enquanto forma criada que indaga a vida comum e o ser humano que a constrói.

Como marca artística do tempo em que floresce, o teatro do absurdo traz a suspeita “de que certezas e pressupostos básicos e inabaláveis de épocas anteriores desapareceram, foram experimentados e constatados como falhos, foram desacreditados e são agora considerados ilusões baratas e um tanto infantis” (Esslin, 2018, p. 20). Desta forma, pode-se dizer que ele é um teatro da descrença na autossuficiência da racionalidade e da comunicação humana. Veja-se, contudo, que não se trata apenas de desalento, o absurdo mostra a fragilidade das crenças em raízes dogmáticas, o que reforça o quanto de terreno mal acomodado reside no subsolo das ideias vistas como unânimes. O teatro do absurdo desconfia de todo e qualquer discurso que se coloque como homogêneo.

Ao destacar a incapacidade comunicativa da linguagem, a poética do absurdo cria uma espécie de babel cênica na qual a língua mais afasta os indivíduos do que os aproxima, posto que o “Teatro do Absurdo procura expressar a sua noção de falta de sentido da condição humana e da insuficiência da atitude racional por um repúdio aberto dos recursos racionais e do pensamento discursivo” (Esslin, 2018, p. 20-21). Por conseguinte, o plano linguístico das peças não expressa um discurso encadeado sobre a absurdidade da vida humana, mas o mostra nas falas que não chegam a lugar nenhum como a reforçar a desumanização dos indivíduos

em vista de sua incapacidade de articular a única ferramenta que lhes garante a diferenciação dos animais.

Considerando as várias diretrizes artísticas que apresenta, a poética do absurdo rejeita uma plena uniformização, o que, em si, é coerente com sua natureza antidogmática. Desta forma, suas manifestações nos palcos brasileiros não se dão nos moldes europeus, haja vista o distanciamento geográfico-cultural, como também as vivências históricas e sociais de cada continente. Não esquecer, por exemplo, que o desalento após a Segunda Guerra Mundial impacta a peça absurda mais na Europa do que aqui. Assim como se dá com o teatro brechtiano, com a captação de marcas que interessam à realidade brasileira, o palco do absurdo fornece elementos para algumas peças e autorias.

Na ótica de Vasconcellos (2010), Qorpo-Santo, pseudônimo de José Joaquim de Campos Leão, é um dos principais representantes e precursores do teatro do absurdo no país, cujas peças remontam ao séc. XIX. Negando a prática teatral vigente em seu tempo, as peças de Qorpo-Santo se caracterizam, sobretudo, pela forte presença do “*nonsense* e a noção vanguardista do teatro do absurdo, com automatismo psíquico e surrealismo” (Lima, 2016, p. 8). Logo, estas marcas fazem de sua dramaturgia um caso inaugural da absurdidade no teatro brasileiro.

Além da montagem de dramaturgos clássicos do teatro do absurdo no Brasil, o que ocorre em meados da década de 1950, com “*Esperando Godot*” e textos de Ionesco, alguns de seus princípios extrapolam as peças de vanguarda, incorporando-se a obras mais convencionais. Entre estes recursos, de forma geral, destacam-se “a presença do **insólito** e da estranheza em personagens e temas, a não linearidade e a existência de elementos oníricos ou simbólicos que, muitas vezes dificultando a apreensão da narrativa, são parte fundamental do contexto poético das obras” (Teatro do absurdo, 2023, grifo nosso). Neste sentido, é que se afirma a absorção de alguns destes traços nas peças do campo insólito do teatro de Márcio Souza.

Da mesma forma que se dá com o teatro brechtiano, Márcio Souza não segue à risca o receituário do teatro do absurdo, porém utiliza alguns de seus princípios. No campo insólito, esta presença é melhor sentida devido à exacerbação do inusitado nas peças “*O elogio da preguiça*” e “*Ação entre amigos*”. Todavia, vale anotar que os *vaudevilles* do campo derrisório, embora não se identifiquem plenamente com as peças do absurdo, por vezes, beiram o ilógico. Por seu turno, a peça “*Pequeno teatro da felicidade*”, pela carga metateatral que apresenta, foge do naturalismo cênico, provocando estranheza.

Assim, no plano temático, o dramaturgo se apropria do insólito como forma de criticar o que se entende por normalidade cotidiana. No plano linguístico, vê-se o afastamento de sua dramaturgia da estética do absurdo em vista do caráter retilíneo de seu texto. Com efeito, o escritor não se empenha em chamar atenção para a feitura da palavra, preferindo se pautar na racionalidade discursiva. Enquanto a cena do absurdo explora a ineficácia ou a incomunicabilidade da palavra, a poética souziana, mesmo não renunciando às metáforas, prefere tecer suas críticas de forma mais direta, evitando os vácuos comunicativos próprios da cena absurda. Logo, o cuidado com a precisão linguística é uma constante em toda sua escritura.

Não obstante o insólito ligar “O elogio da preguiça” e “Ação entre amigos”, não se pode deixar de lado que o conteúdo farsesco dá o tom da primeira ao passo que a tradição do romance policial, na esteira de Edgar Allan Poe, Agatha Christie e Arthur Conan Doyle, dentre outros, seja elemento indispensável na abordagem da segunda. Neste caso, tais particularidades devem ser consideradas nos estudos de cada uma em separado. Observando, pois, o elemento comum, é possível dizer que o par antinômico do Percorso Gerativo do Sentido (PGS) do campo insólito se caracteriza pela dualidade /incomum/ x /habitual/. Enquanto este é negado, tornando-se o elemento disfórico, aquele se caracteriza como o conteúdo eufórico em vista de sua afirmação ao longo das peças.

Ecoando o que se vê nos outros campos, a disforia e a euforia revelam um mundo incômodo no qual o inabitual predomina, pois “O usual deve ser tratado como insólito” (Tomachevski, 1976, p. 191) para que melhor se repare nele. Neste caso, o inusitado são crimes, memórias de tempos e de indivíduos sombrios, futilidades da classe abastada e saudades do regime opressor. Assim, as inversões dos campos do teatro souziano denunciam um mundo às avessas onde a injustiça e a exploração são normas. Em vista disso, diz-se que Márcio Souza é um artista que rejeita o absurdo da desigualdade, pois o que alimenta sua arte é a utopia de que todos e todas tenham os mesmos direitos.

Com essa inversão de lente, o dramaturgo mostra que o absurdo não são as ações de suas personagens, mas o fato de que a maior parte da população sirva como suporte para uma minoria privilegiada. Esta mesma que é capaz de mudar o jogo político do país quando vê iminente a perda de regalias. Isto sim, é a teatralidade absurda da vida real e é para ela que as peças do campo insólito querem chamar atenção.

2.4.5 Laços e ecos

Encerrando o primeiro movimento do percurso metodológico deste trabalho, reafirma-se o caráter interacional do teatro de Márcio Souza como uma intrigante teia dialógica. Apesar da heterogeneidade que marca as onze peças da fase crítico-cultural de sua produção cênica, vê-se que seus fios temáticos ressoam entre si. Assim, os campos apresentados possuem, por um lado, particularidades formais, conceituais e de assunto, por outro, eles trazem elementos que remetem aos outros conjuntos.

Sem esquecer que outros arranjos classificatórios não são improváveis, a presente organização obedece à lógica da predominância de cada tema, o que não significa exclusividade, mas apenas sua principal articulação de sentido. Mais do que a classificação como um fim em si mesma, o que se busca é um entendimento da dinâmica criativa do teatro de Márcio Souza.

Em conformidade com a exposição dos campos, é de se notar que o teatro marciosouziano articula grandes painéis econômicos, políticos, sociais, históricos e mitológicos em sua elaboração. Estes, como interfaces criativas, descortinam véus que insistem em obliterar as consciências acerca da realidade amazônica em prol de uma visão idílica ou folclórica da região, o que, em última instância, implica a imobilização do pensamento crítico e de qualquer transformação em benefício dos explorados.

Portanto, as peças são incômodas, hilárias, contundentes, mágicas, realistas, dolorosas, insólitas, musicais, trágicas, uma mescla como o entrecruzamento de afluentes e de cipós da grande floresta. Mais do que da natureza, o teatro rebelde de Márcio Souza se coloca ao lado dos grupos étnicos extintos e/ou ameaçados de extinção e, também, da camada da população lançada à periferia das benesses sociais. Assim, a inquietude destes conjuntos dramáticos revela a falácia do cotidiano em parecer uniforme e sem contradições. Longe dos holofotes canônicos, o estudo e a encenação destas peças é, pois, um convite ao ato pensante.

3 LEITURAÇÃO: A CENA LIDA E ENSINADA

O segundo e último movimento do percurso metodológico do trabalho discute a pertinência do teatro de Márcio Souza na educação básica, especificamente, no terceiro ano do Ensino Médio. Este movimento se faz necessário em virtude da filiação desta pesquisa ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura (PPGLIT/UFNT), Câmpus Araguaína, voltado para a reflexão sobre o ensino e a formação de professoras e professores de língua e de literatura. Tendo o letramento crítico como fundamento, propõe-se a encenação da leitura como uma ferramenta cênico-pedagógica para a abordagem escolar das peças do amazonense. Propiciando fruição, estudo, problematização e vivência do texto teatral em sala de aula, a encenação da leitura, em consórcio com o politizado teatro souziano, é capaz de favorecer uma educação estética, democrática e libertadora.

Em sua base, o letramento crítico questiona o modelo de ensino afastado das urgências reais de alunas e alunos, fazendo do ensinar um mero exercício cognitivo, sem ecos em seus cotidianos. Neste sentido, recorda-se a premissa de Paulo Freire segundo a qual a leitura do mundo e a da palavra, indissociáveis, fazem interagir linguagem e realidade, pois “Desde o começo, na prática democrática e crítica, a leitura do mundo e a leitura da palavra estão dinamicamente juntas” (Freire, 2009, p. 29). Sob este ângulo, vê-se que o teatro souziano, vivo e pulsante, dialoga com o pensamento freireano à medida que parte de problemáticas que afetam diretamente a Amazônia, ou seja, a natureza e sua gente.

O questionamento é a principal estratégia do letramento crítico, pois se parte do princípio de que todo e qualquer texto – oral, escrito ou imagético – é, necessariamente, fruto de uma elaboração histórico-social, trazendo, por isso, (pre)conceitos arraigados na sociedade. Diante do fato, é crucial ter a clareza de que “textos têm efeitos sociais, construídos para dar uma versão ‘da verdade’. Assim, a língua pode ser usada para diferentes propósitos. [...] Nosso trabalho como ouvintes ou leitores é entender a posição de quem fala ou escreve e decidir se eles se mantêm ou não na mesma postura” (Janks, 2016, p. 21). Assim, a ideia que move o letramento crítico é uma constante indagação sobre tudo o que é dito ou escrito.

Na esteira do letramento crítico, o trabalho pedagógico precisa questionar: quem fala e por que fala? O que defende? Quais as contradições do que se diz? Quem tem o poder de fala no texto? Quais as consequências das posturas defendidas e aceitas? No oposto disso, estão as perguntas que completam o quadro: quem não fala e por que não fala? Se falasse, o que diria? Você se reconhece neste discurso? Como você se reconhece ou não nesta fala? Deste modo, é fundamental interrogar que interesses estão sendo atendidos e, em sua contramão, quais estão

sendo negados. Logo, refletir sobre o que se dá como pronto é a tônica do letramento crítico, dado que o

conhecimento nunca é neutro ou desinteressado, mas sim produto de atividade humana e, como tal, subjetivo e ideológico porque baseado em perspectivas sempre parciais e incompletas, tiradas de posições localizadas, construídas em contextos específicos, contextos que determinam as possibilidades de entendimento (Jordão, 2007, p. 38).

Rejeitando a ideia de neutralidade dos discursos, incluindo os artísticos, o letramento crítico identifica os diferentes pontos de vista que os sustentam e os questiona, “contribuindo assim para a não reprodução de discursos atrelados a injustiças sociais” (Sardinha, 2018, p. 4). Nesta trilha, o teatro marciosouziano, como fruto de pesquisa histórica e documental, tem como bases o questionamento e a reflexão, permitindo que falas silenciadas e grupos amordaçados tenham voz em seu palco. Com esta atitude, o dramaturgo se alinha ao pensamento das principais autorias do letramento crítico quando defendem que o processo de leitura vai além da interpretação do texto. Em vista disso, o procedimento consiste em levantar “questionamentos com o intuito de perceber visões, interpretações e versões historicamente silenciadas e romper com relações rígidas, hegemônicas de poder” (Sardinha, 2018, p. 6).

Ao fundo, o letramento crítico almeja que alunas e alunos não apenas tenham um certificado de conclusão de uma determinada etapa escolar, mas se construam como cidadãos e cidadãs conscientes. Portanto, ao refletir as relações de poder e os padrões de significação culturais de cada comunidade (Ponte; Terzi, 2006), o letramento crítico oferece ao aluno-cidadão e à aluna-cidadã a capacidade de compreender a si, ao outro e ao meio. Desta maneira, ele/ela é capaz de agir sobre sua realidade, sendo afetado(a) por ela e, ao mesmo tempo, modificando-a. Neste quadro, a arte é uma importante ferramenta educativa à medida que o objeto artístico, enquanto realidade criada, interpela o cotidiano e o ser humano, suscitando reflexão e mudança de pensamento.

Empenhado em desmascarar falsas verdades, o teatro de Márcio Souza, na esteira da visão brechtiana, é um teatro didático em vista de sua preocupação em despertar o público para aspectos da realidade que o poder tenta camuflar, retomando a sentença do dramaturgo alemão quando afirma que, com seu teatro épico, “O palco principiou a ter uma ação didática” (Brecht, 2005, p. 67). Neste cenário, a tendência souziana de suspender o naturalismo cênico se filia ao interesse de construir uma cena que mexa profundamente com questões pertinentes à plateia, sejam de ordem social, política, cultural ou histórica. É claro que o dramaturgo quer

divertir, mas não deixa de trazer reflexões, pois ele rejeita a simples contemplação passiva da assistência.

Assim como o letramento crítico percebe, dinamicamente, sala de aula e seu além-muros, diz-se que o palco souziano é uma sala de aula com direito ao lúdico e ao lúcido, cuja tônica é o apontamento de problemas, pois “O sentido pleno do teatro está não apenas naquilo que é posto em cena como na interação entre o encenado e aqueles que sentam nas cadeiras para assistir” (Souza, 1984, p. 71). Desta maneira, ele passa a limpo a história amazonense, com seus atropelos econômicos, sociais e políticos, bem como revisita a cultura dos povos originários, resgatando mitos apagados pelo colonizador. Em suma, um teatro que, partindo de uma séria reflexão sobre a realidade, transforma-se numa cena que é lida, vivida e ensinada, artisticamente, no palco.

Vê-se, então, que o teatro de Márcio Souza tem muito a oferecer quando se pensa a presença do texto teatral no espaço escolar, sobretudo, tendo-se em mente um ensino democratizante e libertador de consciências. Nunca é demais ressaltar o caráter desalienante da arte como formadora de sujeitos pensantes por meio da vivência estética. Em vista disso, Freire (2023, p. 34) garante que o caráter formador é o que há de mais humano no exercício educativo, pois “A necessária promoção da ingenuidade à criticidade não pode ou não deve ser feita à distância de uma rigorosa formação ética ao lado sempre da estética. Decência e boniteza de mãos dadas”. Logo, não é estranho dizer que criticidade, Márcio Souza, teatro e ensino ocupam a mesma poltrona no palco da conscientização.

Afinada com a proposta do letramento crítico, a leitura do teatro de Márcio Souza confronta alunas e alunos com os artifícios dos discursos institucionais, possibilitando que verdades escondidas se materializem na cena lida e vivida no palco em que pode se transformar o espaço escolar. Neste contexto, o termo leitura, que intitula esta tese e seus dois capítulos, é uma síntese semântica da ideia de que leitura e ação críticas são os polos da dramaturgia souziana, seja sob a ótica do espetáculo teatral ou de seu uso escolar quando apoiado na perspectiva do letramento crítico. Da mesma forma que a encenação no teatro profissional resulta de uma leitura crítica do texto, sua prática escolar precisa se encaminhar neste rumo caso se queira, de fato, um ensino libertador e democrático.

De forma mais abrangente, leitura é, ainda, a palavra construindo a ação no palco – profissional ou escolar – numa interação dialógica e dialética em que o texto teatral tanto alimenta a encenação quanto é por ela ressignificado. Em razão disso, diz-se que o teatro de Márcio Souza tem, na leitura, o germen do escrever e do fazer como forma de despertar consciências. Por sua vez, a encenação da leitura se constrói também como leitura ao

integrar leitura, análise e encenação na dinâmica escolar em função de suas diretrizes artísticas, educativas e políticas.

3.1 Da pauta ao palco escolar

A encenação da leitura é definida pelo professor André Luís Gomes (UnB), seu idealizador, como uma práxis cênico-pedagógica cujo objetivo central é pensar o texto do ponto de vista da cena, usando procedimentos do teatro, integrando, assim, texto e encenação. Em suas palavras, a encenação da leitura,

como um caleidoscópio de imagens, corpo e voz, tem o objetivo de colocar em cena análises do texto e desdobrá-la na medida em que busca atingir, através dos sentidos, da emoção e da reflexão, o *espectoleitor*⁵³, entendido [...] como um potencial multiplicador das temáticas e discussões abordadas e também da encenação da leitura como estratégia e/ou mediação de ensino (Gomes, 2020, p. 26).

Nascido do projeto “Quartas Dramáticas: encenações de leituras”, iniciado em 2010, a encenação da leitura possui como marca identitária apresentar encenações de leituras criadas por alunos e alunas que, sem formação teatral específica, analisam um texto, quase sempre teatral, com o fito de transcriá-lo para apresentação cênica ao público (Gomes, 2020). Outro traço característico do Quartas é o forte compromisso de trazer questões sociopolíticas, visto que o projeto busca a “articulação entre o exercício de uma política cultural de revigoração do poder dos *leitores/leatrizes* e dos *espectoleitores* numa prática de liberdade pedagógica e artística” (Gomes, 2020, p. 24, grifos do autor).

Diante disso, vê-se o quanto dos princípios do letramento crítico, conforme o concebe Paulo Freire, subjaz, intrinsecamente, no Quartas que, em suas edições, realiza uma “mistura entre formação, criação e reflexão, incentivando uma relação de convívio e de exigência artística, visando dinamizar a participação pedagógica e artística, intimamente ligada a um projeto político-educacional” (Gomes, 2020, p. 24-25). Assim, no primeiro semestre de 2019, em sua 17ª edição, o Quartas passa da leitura dramática para a cênica, sendo, atualmente, concebido como encenações de leitura. Com isto, o texto impresso é integrado, esteticamente, como um elemento de(a) cena, “ganhando funções e valores metafóricos de acordo com a análise literária da peça teatral” (Gomes, 2020, p. 17). Nesta dinâmica, o valor estético do texto impresso é redimensionado:

⁵³ Na encenação da leitura, quem encena o texto se torna um leitor ou uma leitora, “uma vez que a leitura deve associar as qualidades cênicas do ator/atriz às habilidades do leitor que detém conhecimento do texto e das nuances das falas das personagens” (Gomes, 2012, p. 26). Por conseguinte, o público assume a condição de espectoleitor (Gomes, 2020).

Se na leitura dramática ou cênica, o texto impresso está nas mãos dos atores/atrizes ou sobre uma mesa e limita, portanto, os gestos e possíveis movimentações de cena, na encenação da leitura, ele deve estar inserido no espaço cênico como parte do cenário, do figurino e/ou da sonoplastia (Gomes, 2020, p. 20).

Neste processo cênico-pedagógico, o texto não é apenas lido, mas encenado, vivido. Assim, o texto, como objeto de/da cena, pode ser dividido em partes, distribuído pelo espaço cênico. É importante ressaltar que esta fragmentação não pode ser aleatória, mas feita com o “objetivo de valorizar nuances metafóricas do texto, das falas e até das palavras. A busca por essa valorização cênica deve estar intimamente relacionada à análise e à interpretação do texto, reforçando ou ironizando sentidos” (Gomes, 2020, p. 18).⁵⁴

Pelo fato do texto está distribuído no espaço cênico, sua leitura se equilibra entre a contenção e a emoção. O leitor ou a leitora precisa saber “lidar até com a diagramação do texto, destacar palavras e/ou frases ao ponto de dizer o texto olhando para o espectador ou para o parceiro(a) de cena e, ao mesmo tempo, retornar à leitura e não deixar de interpretar, mantendo a carga emotiva da personagem” (Gomes, 2020, p. 20). Neste jogo de encenação/leitura, o(a) leitor/leitora deve dosar razão e emoção a fim de trazer à tona o que foi discutido e planejado no processo criativo do grupo.

Vale destacar, ainda, o caráter anti-ilusionista da encenação da leitura como uma de suas bases conceituais. Isto se dá, sobretudo, pela flagrante presença do texto impresso em cena, pois “O papel impresso evidencia o fazer teatral, e o *leitor* rompe com uma interpretação possivelmente realista quando, por exemplo, volta os olhos para o texto para continuar ou finalizar a fala de uma personagem” (Gomes, 2020, p. 22, grifo do autor). O resultado disso é o efeito de distanciamento, defendido por Bertolt Brecht como estratégia de reflexão a fim de “exercer crítica social” (Brecht, 2005, p. 88), ou seja, a conscientização da plateia.

Neste processo, o distanciamento leva à reflexão ao evitar o consumo fácil da cena. A parada da ação, o seu retardamento, quebra a ilusão de realidade do encenado, sendo, pois, um recurso criativo com o fito de despertar a consciência do público. Comentando o efeito de distanciamento na poética de Brecht, Rosenfeld (2018, p. 151) ressalta que a plateia, “começando a estranhar tantas coisas que pelo hábito se lhe afiguram familiares e por isso naturais e imutáveis, se convence da necessidade da intervenção transformadora. O que há muito tempo não muda, parece imutável”.

⁵⁴ O *blog* “Encenar leitura”, cujo link é www.encenarleitura.blogspot.com, traz informações sobre o “Quartas Dramáticas” e o projeto “Encenar a Leitura: relações cênicas-midiáticas”, onde é possível acompanhar sua trajetória, trabalhos realizados, bem como visualizar a distribuição cênica do texto impresso em imagem e vídeo (Gomes et al., s.d.).

Como se percebe, a encenação da leitura contesta a progressão tradicional da ação dramática e gera descontinuidade ao romper com a fala continuada, responsável pela ilusão de segurança, de certeza, de exatidão, em outros termos, de verdade (Gomes, 2020). Como marca fundamental da encenação da leitura, o anti-ilusionismo intenta “gerar reflexões sobre nossa realidade política e social. E, nesse sentido, é preciso se desvencilhar da ilusão e o papel impresso é um dos expedientes para gerar certo distanciamento” (Gomes, 2020, p. 22). Logo, a distância crítica funciona como uma lente de aumento capaz de enfatizar as mazelas sociais tão bem encobertas pelos artifícios dos discursos hegemônicos.

Desenvolvida numa disciplina de graduação, a encenação da leitura dispõe de apenas um semestre letivo – por volta de três meses e meio – para sua consecução, o que é um fator problemático segundo seu idealizador, pois o ideal seria ter mais tempo de preparação. Neste período, o projeto se desenvolve em duas direções básicas, uma teórica e outra prática: “As primeiras aulas são dedicadas à apresentação das principais teorias e métodos teatrais, tais como os de Stanislavski, Brecht, Artaud, Boal, e as aulas práticas – jogos, improvisações e leituras – são pensadas a partir das teorias e métodos apresentados” (Gomes, 2020, p. 25). Em seguida, dá-se a escolha dos textos⁵⁵, selecionados pelos coordenadores de cada edição e apresentados aos estudantes, geralmente, divididos em três grupos com uma média de 10 a 13 componentes (Gomes, 2020).⁵⁶

Escolhidos os textos, começa a etapa de análise. Destaca Gomes (2020) que o estudo do texto, na maioria das vezes, é uma elaboração lúdica, prática e coletiva. Logo, as leituras interpretativas, inicialmente, não são “verbalizadas, mas apresentadas enquanto propostas cênicas e então discutidas e aprimoradas. E a partir das traduções cênico-midiáticas apresentadas por integrantes do grupo é que a análise do texto se constrói e se consolida enquanto encenação de leitura” (Gomes, 2020, p. 26). Como exercício coletivo, a análise do texto nasce e se desenvolve mediante sua vivência cênica.

Neste processo, leitura, corpo e voz se integram, constituindo um corpo-voz/voz-corpo, pois, em se tratando de encenação da leitura, não se pode “dissociar corpo e voz, afinal ela se inscreve em todos os movimentos, gestos e construções imagéticas construídas. Através desse corpo-voz se presentificam as manifestações sociais e políticas e o corpo está na performance e o corpo a socializa” (Gomes, 2020, p. 25). Logo, palavra, papel,

⁵⁵ A partir da 10ª edição, o Quarta Dramática passa a ser temático, critério este usado para escolha dos textos ou para definição do tema mediante os textos que se pretende encenar (Gomes, 2020).

⁵⁶ Gomes (2020) ressalta que os(as) participantes podem apresentar outra proposta de texto, tendo o prazo de 15 a 20 dias para isso, desde que a escolha se enquadre no critério temático estabelecido.

corpo e voz, em ação conjunta, materializam a encenação como um potencial texto híbrido carregado de criticidade, estética e direcionamento pedagógico.

Embora a encenação da leitura seja, originalmente, desenvolvida no Ensino Superior, acredita-se que ela pode ser executada, também, no terceiro ano do Ensino Médio. Nesta etapa, alunos e alunas estão às portas da graduação, tendo certa maturidade para uma empreitada de maior fôlego, obviamente, respeitando-se as limitações de faixa etária e de cognição. É preciso atentar que nem todos(as) vão ingressar num curso de Letras ou Artes Cênicas. Assim, a chance de contato com o texto teatral – mesmo que seja apenas a leitura tradicional – se perde por conta das outras áreas de saber que vão estudar. Outro fator positivo para sua aplicação no Ensino Médio é que, ao contrário do pouco tempo de um semestre letivo da graduação, tem-se todo um ano para preparar a atividade.

Planejamento e espírito de equipe são fundamentais para o sucesso de toda e qualquer empreitada teatral. Esta, seja profissional ou escolar, é sempre um trabalho coletivo, levando os(as) participantes ao desenvolvimento de habilidades como responsabilidade, disciplina, compromisso, ética, organização e respeito ao outro. Não sem estudo e muita dedicação por parte de docentes e estudantes, este trabalho acredita que a abordagem do teatro de Márcio Souza, tendo a encenação da leitura como uma potencial ferramenta pedagógica e crítica, é eficiente no desenvolvimento artístico e cognitivo de alunas e alunos do nível médio. Mais do que apenas uma atividade escolar, esta vivência pode se tornar um ensaio instigante para as atuações no palco da vida.

3.2 A paixão pela liberdade

Chegado este ponto, é importante frisar que a encenação da leitura não pode ser prescrita como uma receita pronta e acabada. Neste sentido, qualquer prescrição individual será apenas um mero exercício especulativo, na prática, um desvirtuamento de sua metodologia que pressupõe uma ação integrada de um grupo com objetivos afinados.

Como é notório, o texto teatral admite infinitas possibilidades de representação, consoante as bases conceituais e interpretativas de cada companhia responsável por sua execução, o mesmo se estendendo à encenação da leitura. Esta, como construção coletiva, se enraíza na realidade do grupo, atendendo às necessidades, objetivos, urgências e condições logísticas disponíveis. Logo, sua riqueza artística e pedagógica consiste, exatamente, nesta abertura à criatividade e criticidade de seus realizadores e realizadoras.

Tendo em mente que a análise do texto teatral, no âmbito da encenação da leitura, tem como princípio a ação conjunta, lúdica e prática, apresentada como encaminhamentos cênicos, os quais são discutidos e melhorados pelo grupo, o presente exame da peça “A paixão de Ajuricaba” não consiste, especificamente, numa orientação para sua leitura encenada. Nestas circunstâncias, seu estudo se coloca como um caminho interpretativo no intuito de aproximar professoras e professores do teatro souziano, além de contribuir com pesquisadores(as) de sua obra. Assim, o que se segue é um ponto de partida, aspectos da peça que podem ou não ser aproveitados pelo(a) professor(a) quando em contato com o grupo que vai encená-la, bem como uma forma de suscitar outros olhares interpretativos.

Nesta conjuntura, vale dizer que qualquer uma das onze peças apresentadas no primeiro capítulo deste trabalho oferece ricos caminhos para sua leitura encenada. Todavia, a escolha de “A paixão de Ajuricaba” reside em sua alta carga poética, na heroificação de uma figura indígena apagada da história oficial, como também por sua modelagem trágica bem próxima da tragédia grega clássica, sendo o único drama de Márcio Souza que se filia de perto a esta herança do teatro ocidental.

Assim, o argumento histórico de “A paixão de Ajuricaba” diz respeito à aliança que Huiebene, pai de Ajuricaba⁵⁷, firma com os portugueses em 1722 no enfrentamento a ingleses e franceses na região amazônica, como também no apoio do povo manau na captura e na escravização de outros povos indígenas. Esta atitude leva Ajuricaba, e também outros jovens guerreiros, tuxauas⁵⁸ e pajés, a abandonar a tribo. Neste mesmo ano, Huiebene é assassinado pelo chefe dos predadores, o que leva o filho à liderança do grupo e ao enfrentamento ao domínio português. O movimento de resistência dura até 1728 quando o jovem líder é preso, juntamente com alguns companheiros, e se lança nas águas do rio Amazonas enquanto é conduzido a Belém para ser escravo, vindo a desaparecer, segundo consta nos autos oficiais do processo (Souza, 2006).

O levante de Ajuricaba contabiliza importantes vitórias contra a máquina colonial lusitana, sendo o apoio dos holandeses um ponto crucial. Estes fornecem armas e ensinam o uso bélico no intuito de estabelecer uma aliança sólida com o tuxaua, mas este não está interessado em pactuar com os estrangeiros, pois sabe que eles não se interessam, de fato, pela causa indígena. Sob o pretexto da ameaça holandesa em consórcio com os manaus, Portugal

⁵⁷ A etimologia do onomástico deriva de *aiuricaua* – do nheengatu –, composto de *aiuri* e *caua*, o primeiro significando reunião e o segundo, marimbondos de ferroadas dolorosas (Souza, 2006).

⁵⁸ Termo tupi que significa aquele que manda, o mesmo que cacique, morubixaba, portanto, chefe, líder. De acordo com o Portal Amazônia, o tuxaua é uma liderança política e representa a sabedoria da aldeia (Tuxaua, 2021).

resolve intervir de forma mais enérgica. Deste modo, “A resistência do tuxaua Ajuricaba na região do rio Negro foi tratada com os rigores de uma rebelião e todos os principais cabeças perderam a vida no final” (Souza, 2010, p. 50-51).

No vale do rio Urubu, Belchior Mendes de Moraes, responsável pela campanha contra Ajuricaba, no intuito de evitar a adesão de outras tribos, comanda o morticínio de mais de 15.000 indígenas, entre crianças, idosos, mulheres e homens, além da destruição de cerca de trezentas malocas. Para completar o cenário tétrico, por essa época, uma epidemia de varíola de origem lusitana dizima 40.000 nativos de diversas etnias (Souza, 2010). Como se vê, os números da barbárie são impressionantes, não constando nos compêndios escolares, muito menos nos anais da vitoriosa história nacional que os vencedores insistem em contar.

No interessante ensaio “A expressão amazonense”, cuja primeira edição data de 1977, Márcio Souza traz dados alarmantes do período acerca da violência contra os povos autóctones, como o assassinato de 20.800 indígenas da nação Muhra em 1729 pelos invasores. Quando as ideias do salvacionismo cristão falham, “a pólvora dos arcabuzes abria uma perspectiva. Os militares portugueses, para enfrentar a resistência nativa, jogavam tribo contra tribo, e as punições genocidas completavam o enfraquecimento indígena em sua rarefeita unidade” (Souza, 2010, p. 51). É deste caldeirão sangrento que Márcio Souza parte para criar sua primeira peça, mesclando poeticidade e violência num texto belo e contundente.

Assim, “A paixão de Ajuricaba” tematiza a resistência indígena ao domínio português, elevando ao patamar de herói trágico a figura do chefe manau. Deste modo, o dramaturgo tira da periferia dos acontecimentos históricos este guerreiro sempre referido como um pária nacional. Estruturada nos moldes das tragédias gregas, a que não falta nem o Coro, a peça subverte os registros oficiais, dando outra versão para os fatos ocorridos no séc. XVIII. É de se notar que sua escrita surge num momento de urgência após a censura da peça “Zona Franca, meu amor”, escrita em 1968, que seria o primeiro texto a ser montado.⁵⁹ Indignado com o veto, o escritor busca uma solução e esta lhe vem num sonho. Seu depoimento acerca do fato é digno de nota:

Na noite de sábado para domingo tive um sonho surpreendente. [...] Era um sonho claro, com bastante lógica em suas sequências. Eu via, bem delineada, a figura sofrida da mulher do herói, a ação do comandante português e um trágico e diferente fim para o herói. Nos livros de história aprendemos que Ajuricaba morreu ao suicidar-se, desesperadamente lançando-se acorrentado às águas do rio Amazonas. Suicidava-se para não se tornar escravo. Mas no sonho era bem diferente. Era retirado de sua jaula, por soldados, e lançado acorrentado ao rio (Souza, 1984, p. 29).

⁵⁹ Em 1978, a peça é liberada e encenada pelo Tesc com o sugestivo título “Tem piranha no pirarucu”.

Neste cenário, “A paixão de Ajuricaba” possui duas camadas interpretativas principais ligadas à história, uma em relação ao passado, que remete ao séc. XVIII, e a outra, referente ao contexto político de sua escrita, isto é, à ditadura civil-militar. Ironicamente, a censura à “Zona Franca, meu amor” é o mote que gera a nova peça, esta também uma crítica ao regime. No entanto, o disfarce histórico, o texto lírico e o alto nível espetacular não deixam que os censores percebam o viés político que ela apresenta. Acrescente-se a isto a visão distorcida, exótica e folclorista, que os poderosos possuem acerca da luta indígena.

No que respeita ao passado histórico de Ajuricaba, a peça, como uma espécie de palimpsesto, escreve, com novas tintas, o outro lado de uma história apagada pela pena dominante, esta “Uma história escrita com a letra minúscula do preconceito e da distorção mentirosa” (Souza, 2010, p. 19). Deste modo, a obra se empenha em resgatar uma verdade jogada, maliciosamente, para debaixo do tapete da história brasileira a fim de revestir de nobreza a trajetória de um líder que luta em prol da dignidade e da sobrevivência física e cultural dos povos autóctones.

Em relação ao momento de escrita da peça, ela surge como denúncia e crítica dos arbítrios das prisões, torturas e desaparecimentos de prisioneiros(as) políticos(as). Se, por um lado, o texto se configura como “crítica à historiografia oficial”, por outro, ele vem “carregado de universalidade, falando do medo, da angústia dos oprimidos e de amor” (Souza, 1984, p. 30). Neste sentido, o dramaturgo é taxativo:

Depois desta primeira constatação, onde se expunha o temor frente a um poder irrestrito que não recua nem mesmo perante a traição e o crime, a peça ia avançando para o presente, para o Brasil de hoje. A tragédia de Ajuricaba vinha para o patético daqueles dias escuros, de prisioneiros políticos e desaparecidos, de torturados e mortos, o que tocava num sensível ponto do público (Souza, 1984, p. 30).

Neste atrito entre passado remoto, que deve ser revisto fora da ótica oficial, e passado urgente, o da vivência da ditadura civil-militar, que deve ser (de/a)nunciado, “A paixão de Ajuricaba” se revela uma peça interessante à medida que traz questões para se pensar os atuais caminhos da política – não só a brasileira – com o assustador avanço da onda de autoritarismo no mundo. Levando, pois, em conta a tensão antitética do par /liberdade/ x /repressão/ no que respeita ao PGS do campo factual a que a peça se filia, ela mostra que a repressão estatal é uma tônica constante na história brasileira. Como seu contraponto, nasce o desejo de liberdade naqueles que, mesmo sofrendo as consequências da coragem de contestar, não se calam diante das injustiças.

3.2.1 Uma tragédia amazonense

A peça possui três edições, a primeira no volume “Teatro indígena do Amazonas” (1979), depois no primeiro tomo do “Teatro de Márcio Souza” (1997) e, por último, uma edição solo, “A paixão de Ajuricaba” (2005). Ao longo dessas edições, o dramaturgo muda a forma de classificá-la. Na primeira publicação, ela é chamada de uma tragédia amazonense em dois atos, depois é subintitulada apenas de drama e na última não há nenhum indicativo neste sentido. Observando sua configuração temática, vê-se que a designação de tragédia para a obra é a mais razoável apesar de ela não seguir à risca o receituário clássico, o que é compreensível em se tratando de um texto moderno.

A peça se estrutura em dois Atos, o primeiro com seis cenas e o segundo com nove. De forma geral, as cenas são curtas e densas. Por ser a publicação mais recente e revista pelo autor, a edição de 2005 é o parâmetro para este estudo.⁶⁰ Assim, as didascálias iniciais indicam o ano de 1727 como a época da ação e a espacialidade é a região do rio Negro – Amazonas, tendo como personagens Ajuricaba, sua esposa Inhambu, Irmão Carmelita, Comandante Português, Pajé, Teodósio, Guerreiro Manau e o Coro.

No Primeiro Ato, a paixão de Ajuricaba consiste na conquista amorosa de Inhambu, a filha do inimigo derrotado. No Segundo Ato, a paixão remete ao sacrifício do líder manau, isto é, prisão, condenação e morte como consequência de sua luta pela libertação dos povos nativos. Logo, o amor e a liberdade constituem o itinerário trágico do protagonista souziano. Na abertura da peça (Cena 1 – Ato I), o Coro exalta, num canto-lamento, o amor/paixão do herói:

Figura 11 – Coro (2003)



Fonte: (Souza, 2005a, p. 17)

Coro

Se amor não foi, ó Deus, por que me sinto assim?
 E se amor foi, que natureza vã o condenou?
 Se o amor é bom, por que não veio o perdão?
 Se o amor é mau, eis algo muito estranho!
 Pois o tormento e a adversa causa que veio de muito amar e sofrer, aumentou
 naquele condenado como a sede aumenta no sedento. E todos nós que sentimos sede,

⁶⁰ Esta edição se refere à montagem da peça em 2003 pelo Tesc quando da reabertura do grupo. Infelizmente, a edição traz alguns problemas na revisão ortográfica, o que se comprova pelas edições anteriores.

quanto mais amor sentimos, mais vontade de beber alimentamos. E ele que se queimou no próprio desejo, por que então lamentar a sorte benfazeja do mártir acorrentado no suor da luta, brilhando como tocha, farol e roteiro?

(Souza, 2005a, p. 17)

Em relação ao Coro, é importante ressaltar que ele, como personagem coletiva, além de remeter à estrutura da tragédia grega, traz plasticidade cênica, poeticidade ao texto e ao espetáculo, como também muitas informações sobre o desenvolvimento do enredo. Do ponto de vista textual, ele exerce as funções lírica e narrativa, expressando estados anímicos das personagens, assumindo a posição de cronista histórico e, ainda, exaltando o herói. Sob a ótica cênica – indicada nas didascálias –, o Coro atua, dança, gesticula e, também, faz suporte cenográfico ao trazer peças de vestuário e adereços para atores/atrizes em determinadas situações, como na Cena 9 (Ato II) na qual “O Coro repetindo a entrada da primeira cena do primeiro ato, vem fechar a representação da tragédia de Ajuricaba. Trazem armas e enfeites, mas já não se nota a silhueta do herói sobre o praticável circular” (Souza, 2005a, p. 73).

Como na tragédia grega, o Coro souziano é a voz popular, mas diferente daquela, ele não tem a postura censora como se observa nos textos helênicos. Embora possua o caráter ritualístico das origens cerimoniais do teatro, consoante se observa nas evoluções coreográficas, o Coro grego, tradicionalmente, ostenta um discurso racional, de equilíbrio, de ponderação, que intermedeia a ideologia da pólis. Ele é a antinomia à postura desafiadora que move todo(a) herói trágico/heroína trágica.

Ao contrário do chamado ao comedimento da tragédia grega, o Coro amazonense se apresenta como cúmplice do protagonista, dando-lhe apoio cênico e retórico em sua trajetória. Ele não é, portanto, a voz cidadina oficial, mas a camada da população marginalizada que se identifica com a causa de Ajuricaba, sofrendo na pele os dissabores da perseguição. Na Cena 6 (Ato I), a didascália exemplifica bem esta assertiva:

Efeitos de som e luz indicam o ataque português ao povo de Ajuricaba. Tiros, ruídos de batalha, criam um ambiente, enquanto o Coro mostra os guerreiros manau caindo sob o fogo do invasor. A cena deve ser curta e descritiva, com uma expressão corporal medida. A luz intensifica o clima de ataque. Finalmente os mortos espalham-se pelo chão, enquanto o corifeu caiu sobre o praticável circular e vai aos poucos se levantando, como se estivesse muito ferido.

(Souza, 2005a, p. 42)

Na tragédia grega, o Coro não se envolve tão diretamente na ação dramática, ficando sua participação, de forma geral, restrita ao conteúdo discursivo e à evolução coreográfica. Contudo, na peça souziana, esta personagem coletiva adere à causa do herói, confundindo-se com seu povo, conforme se percebe no ferimento do Corifeu que, além de voz principal do

conjunto, participa da batalha que dizima a nação manau. Em seguida, assumindo a função discursiva, o Corifeu defende a paz e condena a barbaridade colonial, em especial, a escravização dos povos originários:

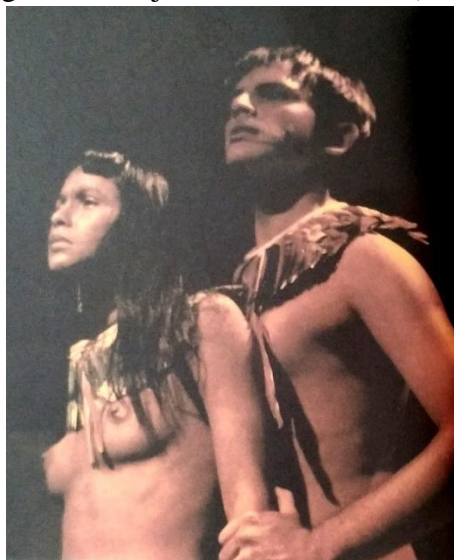
Corifeu

Se um dia as armas fizerem a paz, nenhum momento de selvageria será lamentado. Pela paz os vassalos de El-Rei, com ferro e fogo, submeteram a brava gente manau. Se um dia lamentos incessantes da cobiça justificarem o avanço trôpego do progresso, Ajuricaba então será lembrado. Ó Musa, porque te recolhes, traze agora o necessário alento, quando não mais empunha a sua maça o herói da selva tão festejado.

(Souza, 2005a, p. 42)

O desejo de liberdade que move Ajuricaba se justifica em razão das atrocidades praticadas pelo colonizador, sobretudo, a escravização dos indígenas. Este fato fica evidente na Cena 4 (Ato I) quando o tuxaua, diante da resistência de Inhambu a seu amor, mostra a ela a prática escravista apoiada por seu pai:

Figura 12 – Ajuricaba e Inhambu (2003)



Fonte: (Souza, 2007, p. 80)

Ajuricaba

Inhambu estava decidida a morrer, não podia acreditar que seu pai, o nobre rei dos Xirianá, fosse um traficante de escravos. Então levei Inhambu para ver com os próprios olhos o que os nossos irmãos sofriam nas mãos dos brancos. [...] Vê, Inhambu, são os nossos irmãos trabalhando na selva para o branco. Vê como eles são fustigados e como eles já não podem mais caçar nem pescar curimatãs, nem pintar o rosto para o dabacuri [cerimônia ritualística dos povos indígenas do Alto Rio Negro]. [...] Como eles vivem agora, assim tão destruídos! Vê, Inhambu, todos acorrentados em correntes pesadas e suas costas mostram-se lanhadas de castigos ferozes. Vê, Inhambu, as mulheres cubeia [relativo ao povo Kubeo] apodrecendo de doenças do mundo. Onde estão os heróis muhra? Setenta mil trucidados de um só golpe. Setenta mil orelhas salgadas aos pés do rei de Portugal. Vê, Inhambu, como os brancos não respeitam a floresta.

(Souza, 2005a, p. 37-38)

Partindo do título da peça, nota-se sua filiação ao universo do trágico. Desta forma, deve-se entender o termo paixão no sentido grego de *pathos*, isto é, de entrega, de sofrimento extremo, o que também se aplica à expressão Paixão de Cristo para referir ao padecimento de Jesus na cruz a fim de redimir a humanidade. Não sem ironia, Márcio Souza aproxima seu herói da figura do Filho de Deus, visto que o chefe indígena padece o sofrer em prol dos povos pagãos ameaçados pela cristã empresa colonizadora.⁶¹

Assim, o dramaturgo equipara seu protagonista ao nome central do cristianismo numa postura contrária aos religiosos europeus, que demonizam a cultura indígena durante o processo de colonização, pois “Como o regime do encontro foi, desde o início, a dominação, as cerimônias indígenas de relação com os mortos foram vistas, pela ótica dos viajantes e missionários, como sintomas de barbárie e, mais comumente, caíram sob a suspeita de demonização” (Bosi, 2010, p. 73). Utilizando uma importante referência cultural do colonizador, Márcio Souza demonstra que Ajuricaba deve ser visto, não como o traidor dos lusitanos, mas como a persona amazonense que melhor se reveste dos ideais cristãos. Nesta direção, não se pode esquecer que a Paixão de Cristo possui, também, uma dimensão trágica, dado que Jesus é o inocente que morre em nome dos pecadores.

Na visão de Mafra (2010), são quatro os componentes ou as condições que configuram o trágico, a saber, *hamartía*, *hýbris*, moira e catarse. A primeira diz respeito a uma falha, não de caráter ou por um mau procedimento do indivíduo, mas a um erro a que o(a) herói/heroína é levado(a), por isso se chama falha trágica: “Na tragédia, toda situação que implica a ação desmedida de um personagem expressa a *hamartía*, a falha ou erro daquele que agiu de modo excessivo e gerou uma difícil situação” (Gazolla, 2001, p. 26). A *hamartía* consiste, pois, no deslize de alguém que age impulsivamente querendo acertar, fazer o seu melhor.

Por sua vez, a *hýbris* indica a desmedida daquele(a) que atua de forma impulsiva, extrapolando seus limites humanos, quer dizer, “Do ponto de vista da tragédia, é a falta ou o pecado daquele que é excessivo, orgulhoso, insolente etc., qualidades pelas quais um homem entra em conflito com outro homem ou com os deuses, ou com outras forças superiores” (Mafra, 2010, p. 76). No coração do(a) protagonista da tragédia, reside o desejo irrefreável de ir além do que lhe permite sua condição de mortal, comportamento este “altamente condenável pelos olímpicos numes” (Bastazin; Soares Filho, 2019, p. 71). Todavia, este

⁶¹ Embora admita que a palavra paixão do título tenha significações místicas relacionadas ao sofrimento dos primeiros cristãos, Pinto (2013, p. 34) defende que “Não era essa certamente a intenção do autor, mas sim associar a luta do guerreiro manau à ideia de mártir da colonização”. No entanto, não se pode esquecer que o padecimento de Jesus Cristo e, conseqüentemente, dos cristãos perseguidos, além de uma dimensão teológica, é, acima de tudo, conseqüência da intolerância política e religiosa perante um novo modo de vida e expressão de fé.

excesso não é movido por nenhuma perfídia, mas pelo inconformismo com os próprios limites humanos.

Vê-se, então, que o desejo de liberdade faz de Ajuricaba um ser marcado pela *hýbris*, o que o leva a enfrentar as forças superiores do colonizador. Sob a ótica do dominante, não lhe é permitido arregimentar uma resistência armada e, mais ainda, em aliança com seus inimigos. Do ponto de vista do trágico, com esta atitude, Ajuricaba ultrapassa seu *métron*, quer dizer, sua medida humana e social naquele contexto. Em vista do sentimento passional que o move, sua desmedida o lança no circuito da tragicidade.

Na Cena 8 (Ato II), quando se prepara a partida de Ajuricaba para Belém, a fala do Irmão Carmelita, que defende os interesses dominantes, destaca a ousadia do guerreiro manau, ou seja, sua *hýbris*:

Figura 13 – Irmão Carmelita e Ajuricaba, com o Coro ao fundo (2003)



Fonte: (Souza, 2005a, p. 56)

Entra Teodósio carregando correntes. Vai até Ajuricaba e começa a pôr os grilhões. Ajuricaba aceita sem reação.

Ajuricaba – E Inhambu? Por que não veio ontem? *(Pausa)* Ela está morta, não está?

Teodósio para de prender os grilhões e baixa a cabeça. Ajuricaba compreende tudo e faz um esforço para superar a forte emoção que o domina.

Ajuricaba *(Mostrando o enorme autocontrole)* – Para onde nos levam?

Teodósio *(Terminando de pôr os grilhões em Ajuricaba)* – Para Belém, embarcam esta manhã. *(Pausa)* O senhor sabe o que vai acontecer, não sabe?

Ajuricaba – Eles pensam que me escravizarão.

Irmão Carmelita – Vão ser vendidos como escravos para pagar as despesas que os portugueses tiveram com a guerra. É o que estão comentando. Que loucura, enfrentar os portugueses! O senhor que fala tanto em razão...

(Souza, 2005a, p. 69-70)

No contexto grego, a desmedida do herói ou da heroína – sua *hýbris* – é determinada pelos deuses olímpicos quando estabelecem o *métron* humano. Desta maneira, os mortais devem cumprir os limites que lhe são, arbitrariamente, impostos, por isso, os que não obedecem despertam a fúria sagrada, cuja consequência é o castigo implacável. Em paralelo a isso, os ditames da Coroa Portuguesa assumem ares de sentença sagrada, levando-se em conta

o apoio da Igreja, representada pelo Irmão Carmelita. Nesta lógica perversa, o Estado-Igreja pode, em sua autodefesa, impor limites a seus súditos, tendo a prerrogativa de punir os adversários. Logo, a loucura de Ajuricaba, sua impertinência libertária, deve ser castigada. Todavia, na perspectiva dos oprimidos, não se trata de loucura, mas de um coração inflamado pelo desejo de justiça e de liberdade.

Seguindo o itinerário trágico, a *hýbris* que move Ajuricaba o leva à *hamartía*, à falha trágica em pensar que pode vencer o braço lusitano. Desde o início, sua luta está fadada ao fracasso, mas não se pode esquecer que “a existência de forças superiores, incapazes de serem vencidas pelos homens é a base da tragédia [...] Na tragédia de Ajuricaba, o poder maior soerguido contra o mundo indígena foi a civilização ocidental” (Krüger, 2013, p. 14). Fora do contexto religioso grego, Krüger (2013, p. 14) ressalta que o chefe manau “não luta contra os deuses que lhe são superiores, mas contra decisões políticas inconvenientes”. Assim, destaca-se a dimensão política da peça souziana, o que a afasta da visão fatalista da tragédia clássica grega.

Por mais destemido que seja, o chefe manau é incapaz de enxergar com lucidez a situação que o cerca, mas isto, que pode parecer um contrassenso à primeira vista, é comum no protagonista trágico, é o que Brandão (2009) chama de *áte*, a cegueira da razão. A desmedida tira do herói ou da heroína a capacidade de cogitar, ponderação é o que não se pode esperar de nenhuma figura trágica. Esta não vê outra alternativa a não ser se lançar numa empreitada, mesmo que inglória.

Desta maneira, Ajuricaba não tem como se furtar à insurreição contra a barbaridade que se desenrola perante seus olhos. Não lutar significa, neste contexto, morte certa e lutar, por sua vez, implica a sementeira da esperança apesar da certeza da morte. Como um exemplar ser trágico, Ajuricaba é mais ético que conivente com o *status quo*, o que o leva a responder ao Irmão Carmelita quando acusado de loucura:

Ajuricaba

Mesmo que os pajés tivessem adivinhado por entre a fumaça do cigarro do ipadu [planta semelhante à coca] o que viria a acontecer, nós deveríamos ter feito exatamente a mesma coisa que fizemos, se nos importássemos minimamente com as tradições de nossos antepassados e com o julgamento de nossos descendentes. Sei que me consideras um derrotado, mas se houvéssemos entregado nossa terra sem luta, uma terra acovardada ante os invasores, nós que sempre preferimos os perigos da liberdade à acomodação vergonhosa... como poderíamos enfrentar a voz de nossas consciências? Como poderíamos suportar o olhar de nossos filhos? No futuro os filhos desta terra poderão dizer com orgulho: nossos avós não nos deixaram a vergonha como herança.

(Souza, 2005a, p. 70)

Vale pontuar que o ideal guerreiro está na origem da tragédia ao colocar o(a) herói/heroína no limiar da morte, quer dizer, na soleira da própria destruição (Veiga, 2008). Assim, “Levados a condições extremas, os personagens das tragédias abandonam a fronteira da humanidade, de modo semelhante ao que enfrena o soldado no campo de batalha” (Veiga, 2008, p. 25). Nesta direção, o enfrentamento de Ajuricaba traz a marca do combatente que, mesmo lutando numa guerra que não pode ser vencida, não se acastela na trincheira, mas se lança em campo aberto em meio aos bombardeios.

Enfrentando os perigos da liberdade, o herói souziano vive uma situação limiar, quer dizer, ele é impelido a se opor ao mais poderoso, mesmo que as chances de vitórias sejam nulas, pois isso configura sua fatalidade existencial. Neste sentido, surge o terceiro componente do trágico, a moira, em outros termos, o destino, o fado. Em sua origem grega, ela significa a parte ou o lote e, por extensão semântica, o destino, a cota de vida que cabe a cada pessoa em particular, independentemente de suas ações (Mafra, 2010). Embora seja incômoda, nos dias atuais, a ideia grega de fatalidade, nota-se que, ao protagonista souziano, não há escapatória, ou ele se lança contra os portugueses ou assiste passivamente, como as outras tribos – com a certeza de que também sucumbirá –, ao genocídio que vem se perpetuando desde a chegada das caravelas.

Com perspicácia, Krüger (2013) demonstra que o braço português configura a moira, cujo poder avassalador se apresenta na tecnologia bélica e na disseminação de doenças entre os nativos. A situação trágica consiste, justamente, nesta posição desconfortável do herói, quer dizer, “Entre duas forças, ambas previamente vencedora e vencida, o herói trágico cumpre o seu destino e se eleva moralmente acima do comum dos mortais” (Krüger, 2013, p. 15). A causa de Ajuricaba é nobre e isto é o que o alça, tragicamente, aos olhos de todos. Embora a força contra a qual ele luta seja mais potente, não significa que ela seja a mais justa. Seu desprendimento em enfrentar o gigante invencível é o que o engrandece apesar do desfecho catastrófico que se abate sobre ele e Inhambu.

Ao invés de se sujeitar à opressão do colonizador, Ajuricaba a ela reage em nome da liberdade de ser, de amar e de viver. Esta decisão, a mais ética sem dúvida, se torna uma escolha trágica, pois do outro lado do muro está toda uma máquina despótica preparada para triturar vidas. Se no contexto grego, a tragédia tem um caráter mais subjetivo, na qual o(a) herói/heroína está em conflito direto com os deuses, a peça de Márcio Souza traz uma conotação mais coletiva à medida que Ajuricaba não defende interesses pessoais, mas carrega em si, como um Cristo, as dores de todas as nações indígenas massacradas pela Coroa Portuguesa. Sob este ângulo, sua paixão por Inhambu não é apenas uma atração sensual, mas

uma metáfora do sentimento de união com os outros povos nativos, visto que ela é de uma tribo inimiga.

O desfecho trágico da peça se alinha com o que Aristóteles chama de *catarse*, cuja etimologia, do campo semântico da medicina, significa purgação, purificação (Brandão, 2009). Na visão do sábio grego, a encenação da tragédia, provocando no espectador pavor e compaixão⁶² pelo destino do sujeito trágico, opera a depuração destas emoções:

Certamente o pavor e a compaixão podem ser gerados a partir do espetáculo, mas também podem surgir da própria trama dos fatos [...]. Com efeito, é preciso compor o enredo de tal modo que, mesmo sem o assistir, aquele que escuta o desenrolar dos acontecimentos efetuados possa ser tomado pelo pavor e pelo compadecimento, como ocorrerá com todo aquele que for afetado pela escuta do mito de Édipo (Aristóteles, 2017, p. 117-119).

Desse modo, a *catarse* fala muito mais de perto ao(à) leitor(a)/espectador(a) do que ao protagonista trágico, efetivando a comunicação artística pela via dolorosa da queda do herói ou heroína. Na ótica de Krüger (2013), a *catarse* de Ajuricaba não se dá apenas em sua morte, mas também na duplicação do herói em vista de sua mitologização. Com o desaparecimento de seu corpo nas águas do rio Amazonas, a figura do líder manau adquire contornos messiânicos, levando à crença da chegada de uma nova era sem opressão. Nesta trilha, seu heroísmo ultrapassa o plano apenas histórico, elevando-o ainda mais perante o olhar de seus semelhantes:

O herói, por conseguinte, é o homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas. As visões, ideias e inspirações dessas pessoas vêm diretamente das fontes primárias da vida e do pensamento humanos (Campbell, 2013, p. 28).

Este salto para além dos condicionamentos sociais e históricos faz do guerreiro manau um paradigma, pois seu exemplo alimenta a causa indígena. Neste horizonte mítico e político, o tuxaua precisa continuar vivo no imaginário coletivo como flagelo dos portugueses, segundo seu lema ao longo da peça, muito bem expresso no final da Cena 1 (Ato 1) quando ele se apresenta ao público:

Ajuricaba (*Avançando para o prosênio*)⁶³ – Eu sou Ajuricaba, filho de Poronominaré, senhor do rio Negro, rei dos Manau, conquistador do Parima e flagelo dos portugueses.

(Souza, 2005a, p. 24)

Repare-se a ficcionalização da paternidade de Ajuricaba. Como já referido, seu pai, na verdade, se chama Huiebene, cuja aliança com os portugueses leva à captura e à escravização

⁶² Terror e piedade é a forma mais comum de se traduzir a *díade catártica*, mas que não é seguida pela edição bilíngue traduzida por Paulo Pinheiro (Aristóteles, 2017).

⁶³ Espaço frontal do palco localizado perto da ribalta, parte esta onde há luzes ou refletores.

de outras tribos. Como esta ancestralidade fere a heroicidade de seu protagonista, o dramaturgo opera esta licença poética.

Em torno da paternidade de Ajuricaba, Krüger (2013) esclarece que Poronominaré é uma referência a Poronominare – ou Poromina Minare –, que é o herói civilizador do povo Baré. Com isto, o guerreiro manau adquire uma ascendência superior aos meros mortais, o que vem ao encontro da premissa aristotélica de que a tragédia é imitação – mimese – de seres superiores (Aristóteles, 2017). Embora a peça esteja inserida no campo factual, não se pode esquecer que este conjunto não é documental, apenas tem a história como ponto de partida, porém seu princípio fundamental é a liberdade criadora. Neste sentido é que Souza atribui uma ancestralidade mítica a seu herói.

No que toca à causa indígena, aceitar a morte de Ajuricaba como fim último significa desistir da luta que, infelizmente, ainda se faz urgente. Ajuricaba é, assim, a semente de uma esperança. Nesta ótica, também, a peça escorrega do campo factual e dialoga com o campo mítico, ligando fios da trêmula teia do teatro souziano.

Portanto, a tragédia de Ajuricaba traz a marca da ousadia daqueles que sonham com a liberdade em tempos sombrios e, por isso, não temem os enfrentamentos por mais árduos que sejam. Isto em qualquer época, seja no contexto da colonização, de um regime ditatorial ou mesmo nos tempos atuais em que o autoritarismo e as polarizações políticas tendem a afirmar uma postura que, automaticamente, exclui a outra. Este é um perigo que mostra quão tênue é a linha que separa um ideal nobre da sede de centralização do poder.

3.2.2 Medo e conquista

Esta sessão procede a um exame do Primeiro Ato, destacando os pontos mais relevantes de cada uma de suas seis cenas. Desta maneira, a Cena 1, de alta densidade poética, traz a discussão sobre o medo como tema central, segundo se vê no diálogo de Ajuricaba e de sua esposa. Antes, porém, há um prólogo, inserido na própria cena, a cargo do Coro, o qual questiona a luta do herói e lamenta sua triste sina. Esta fala inaugural, segundo Krüger (2013), evidencia a circularidade da peça souziana, dado que, após o desenrolar dos acontecimentos, vistos em *flashback*, este discurso se mostra como “uma continuação da cena final, em que o coro e o corifeu relembram os episódios recém-vistos” (Krüger, 2013, p. 18).

Diferente do que ocorre com a encenação trágica dos mitos gregos, que é de conhecimento geral, a história de Ajuricaba não é de domínio público como ocorre com outras figuras nacionais. Quando muito, sua vida não passa de uma anotação marginal “no interior

de uma tradição formal e irritantemente oficial, onde o povo não aparece e os heróis são vermes dourados. Um homem como Ajuricaba pode ser localizado num rodapé, aparece situado entre um suspiro de tédio” (Souza, 2010, p. 19). Rompendo com este descaso historiográfico, o lamento inicial do Coro introduz o tema de forma solene num texto que transita entre o encomiástico e o elegíaco:

Figura 14 – Coro, com Ajuricaba e Inhambu ao fundo (2003)



Fonte: (Souza, 2005a, p. 25)

Coro

Ó Morte viva! Ó infâmia! Ele que perdido está pelo esquecimento e quase encoberto pela lenda da memória, ó herói, nenhum favor necessitas pelo teu sangue real derramado, somente nós, os pobres desgraçados, hoje de um herói precisamos.⁶⁴ Do seu gesto passado e lembrado, que um poder mais forte e injusto destruiu, nós pedimos, ó senhor Deus dos oprimidos, voltaí vossa face deste homem para a terra, para que seja a graça de seus filhos. A dupla desdita de Ajuricaba aqui contamos, até quando a nossa voz for permitida, infeliz filho do rio Negro, rei dos Manau, e de como ele sofreu, quando, amando ternamente, quis defender dos abusos seus súditos. Uelipêra agora nos ajuda na tarefa empurrando essas falas sempre agrestes, que nos açoitam os corpos já cansados.

(Souza, 2005a, p. 18)

Com muita habilidade, Márcio Souza introduz a história de Ajuricaba, que de antemão o Coro anuncia ser catastrófica, ao mesmo tempo que deplora a situação política do país às voltas com a censura do regime ditatorial. Neste sentido é que se entende, na sequência, o diálogo de Ajuricaba e Inhambu sobre o medo que paira no ar como uma presença quase física:

Inhambu – O medo põe asas nos pés. O medo nos prega no chão. Eu tenho medo do medo que me toma a razão. Os que muito sofreram na guerra e nela foram feridos estão curtidos demais para temerem. Os que temem pela vida, pelos seus bens e pelos seus parentes, vivem em constante angústia e não mais se alimentam, enquanto os banidos, os escravos, continuam a viver, a comer e beber.

Ajuricaba – Eu não compreendo a natureza humana e ignoro como o medo atua nos homens. Mas dizem os xamãs que nada nos coloca fora do bom senso como o medo. E já vi o medo provocar terríveis alucinações em nobres guerreiros.

⁶⁴ Ecoa, neste trecho, a fala de Bertold Brecht na peça “Vida de Galileu” (Cena 13) quando o protagonista diz: “Infeliz a terra que precisa de heróis” (Brecht, 1999, p. 154). Nesta relação intertextual, com a ironia que lhe é peculiar, Márcio Souza exacerba o grau de desamparo do Brasil em sua carência heroica.

Inhambu – Ponho de lado a gente comum que acredita que seus antepassados sairão do túmulo para atemorizá-la. Não é deste medo que te falo. Hoje vivemos sob o domínio do medo de perder o que amamos. Medo de perder nossos campos de caça, nossos rios de pesca. Medo de nunca mais comer uma tartaruga ou um moquém de tabaqui. Eu tenho medo, meu amado, eu tenho medo de um dia não mais poder te abraçar.

Ajuricaba – Eu vi os muhira caírem sob o grande medo. E os amantes muhira se separarem. Eu vi, minha amada, eu vi. Ouviam-se os gritos de pavor; os bravos precipitarem-se fora de suas casas em chamas; os bravos caírem pela pólvora trovejante dos canhões portugueses. Eu vi o medo lançar os bravos entre si e trucidarem-se como se o inimigo houvesse entrado na maloca. Os muhira caíam derrotados pela desordem, filha do medo.

Inhambu – Os amantes separados pelo medo. Que aflição será mais penosa e injustificável que a amante tomar o amado destruído nos braços?

Ajuricaba – O medo abafará na loucura a dor da amante. Ela segurará o amado como um boneco de barro que nada mais sente. O medo nos tira todo o sentimento.

Inhambu – O medo expulsa do coração toda a sabedoria.

Ajuricaba – O medo é injusto sempre, e somente a injustiça sobrevive nele. É preciso combater o medo, minha amada.

(Souza, 2005a, p. 18-20)

Enfrentar o medo – do colonizador, dos militares ou de qualquer ameaça autoritária – é o princípio do heroísmo que norteia “A paixão de Ajuricaba”. Logo, sucumbir ao medo é a maior derrota. Com este tema, Márcio Souza destaca que o medo é uma força paralisante na luta pela liberdade e na resistência aos desmandos autoritários, por isso é preciso enfrentá-lo.

Nesta conjuntura, vale referenciar que, no cenário de pavor que se espalha durante a ditadura, o protagonista do romance “Não falei”, de Beatriz Bracher, como testemunha do horror, reflete acerca da importância de não sucumbir ao clima tétrico: “Não se tem ideia hoje do que foi o medo. A humilhação do medo. Sobrou apenas a coragem” (Bracher, 2017, p. 88). Sob este prisma é que o dramaturgo manauara fala da importância de todos se posicionarem, sobretudo e necessariamente, nas situações extremas. Render-se ao medo é anuir com os descabros.

É interessante notar, na Cena 1, a sutileza do texto souziano ao remeter à ditadura por meio de uma didascália, o que se vê na encenação como gesto, mas não na fala do protagonista, uma curiosa estratégia para fugir da censura federal. Enquanto o herói rememora, no discurso, a relação com Inhambu e sua família, surge a indicação:

Ajuricaba – Eu que te roubei da casa de teu pai e que agi como um carrasco de tua família, Inhambu, filha de Poeraré, rei dos Xirianá, nosso bravo inimigo, peço-te perdão pelo medo... *(Ajuricaba ajoelha-se, alguns elementos do Coro colocam os adornos sobre ele e o ajudam a descer do praticável, como se ajuda um homem torturado a caminhar. Conduzem Ajuricaba desta maneira até o final do solilóquio)*

(Souza, 2005a, p. 21)

Vê-se, com isso, que a costura textual percorre as duas temporalidades centrais da peça de forma muito hábil. Ao mesmo tempo que revisita o relato histórico colonial, traz à cena a realidade dos porões da ditadura.

Além da camada política, tematizada no medo, o Primeiro Ato percorre a paixão amorosa do herói por Inhambu, uma conquista difícil devido a ele ser o responsável pela derrota dos xirianás, a tribo da jovem. Assim, o restante do Ato se desdobra em torno da conquista da amada. Entremeadado a isso, Márcio Souza apresenta importantes questões ligadas à situação indígena. Na Cena 2, o Coro faz um resgate histórico do período colonial que resulta no levante de Ajuricaba:

Coro

Durante os primeiros anos do século XVIII, os portugueses preocuparam-se em firmar a conquista, penetrando nos grandes territórios amazônicos. [...] Mas os gentios não aceitavam pacificamente a invasão de suas terras. Aliavam-se contra os portugueses e enfrentavam as bem armadas Tropas de Guerra. Os Manau, povo de Ajuricaba, habitavam neste País romântico que era o vale do Rio Negro. Invadido por portugueses, ingleses, espanhóis, franceses e holandeses, este País romântico passou a ver seus habitantes espoliados e escravizados pelos europeus, preados desumanamente pelos exploradores de droga de sertão. Se bem que o índio já fora considerado pela Igreja Católica como um ser humano digno de receber a graça de Deus e um tratamento mais elevado por parte dos cristãos, ele era invariavelmente trucidado, caçado, combatido ou contaminado por doenças até então desconhecidas pelos curandeiros.

(Souza, 2005a, p. 26-27)

Por sua vez, a Cena 3 traz a relação da mãe de Inhambu com a mítica cobra Boocépinó, referida por Ajuricaba a sua amada: “Ajuricaba – Um dia, tua mãe tomava banho e Boocépinó apareceu de acanitara [diadema de penas], arcos e flechas, pintado de jenipapo. Boocépinó é moço formoso quando quer, e boiou perto de tua mãe. E tua mãe se engraçou de Boocépinó e uniu seu corpo ao dele” (Souza, 2005a, p. 33). A cena traz, também, a denúncia da venda das tribos inimigas pelos próprios indígenas para serem escravas dos europeus: “Ajuricaba – Teu pai chamou os franceses. Entregou tua mãe para eles. Ela estava barriguda e ele não teve pena. Poararé não devia fazer isso. Os franceses são iguais aos portugueses. Convidam os índios para visitarem seus grandes barcos e aprisionam os índios” (Souza, 2005a, p. 34).

Como se observa, a temática da escravidão, que traz em seu contraditório o desejo de liberdade, acompanha a peça em todo seu itinerário dramático. Assim, a Cena 4 expõe a brutalidade da empresa colonial, dado que o branco sempre “trouxe novos deuses da violência” (Souza, 2005a, p. 37) para a Amazônia e sua gente. Neste lance, Ajuricaba relata

novamente a prática escravista dos indígenas contra outras tribos, cujo resultado é a perda da cultura nativa num processo de dissolução de suas identidades.

Na cena 5, Inhambu, convencida do caráter heroico do rei manau, finalmente cede a seu amor como prêmio por sua justa ação em prol dos nativos: “Inhambu – A visão de meus irmãos subjugados, e de tua justiça sempre pronta, profundamente moveram em meu coração a simpatia e a pena de nossa raça” (Souza, 2005a, p. 39). Neste mesmo movimento dramático, o Coro louva a resistência dos povos originários:

Coro

Ó Musa de povos que jamais se rendem. Ó Musa de povos que morrem de pé. Ó Musa de povos que resistem com coragem. Ó Musa de povos que defendem a liberdade. Escapa de tua prisão, doce inspiradora, vem agora presidir por entre a trovoadas do inverno, a luz que acende no abismo.

(Souza, 2005a, p. 40)

Por fim, a Cena 6 traz o casamento de Ajuricaba e Inhambu, mas também a prisão do casal como o fechamento do Ato I. Como partícipe da ação, é curiosa a identificação indígena do Coro nas bodas, o que vem assinalado nas didascálias:

Sons de festa, flautas tocam melodias e ouvem-se vozes cantando. Uma parte do Coro se paramenta com trajes indígenas e realiza uma coreografia inspirada em danças do alto rio Negro. Um membro do Coro, representando o Pajé, joga conchas para saber o futuro de Inhambu e Ajuricaba. Os dois estão casando.

(Souza, 2005a, p. 41)

Repare-se que o Pajé, figura fulcral da religiosidade indígena, derivando do Coro, destaca sua função comunitária. Desta forma, o discurso corífico, em aliança com o gestual cênico, não apenas denuncia os absurdos da empresa colonial e a luta contra o jugo ditatorial, mas também presentifica os indígenas enquanto coletividade e como personagens centrais da peça.

Com sua construção não linear, o Primeiro Ato opera saltos temporais, recortando episódios relevantes do séc. XVIII e destacando a resistência de Ajuricaba perante a empreitada europeia na Amazônia. Sob o pano de fundo da conquista amorosa da princesa dos xirianás, a tessitura souziana foca nos descabros políticos e sociais do período colonial no mesmo movimento poético que expõe as feridas ditatoriais.

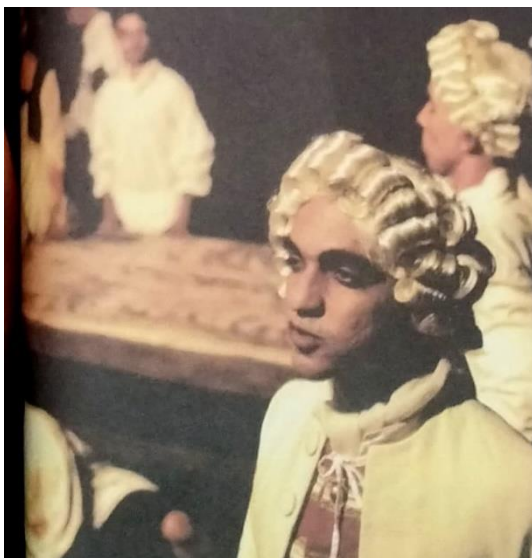
Assim, a quebra dramática na cena final é um prenúncio da catástrofe. Após a festividade das bodas, o que é próprio das origens báquicas do teatro, num corte temporal, o último lance anuncia a outra face da tragicidade da peça: “Entra Ajuricaba, acorrentado e prisioneiro. Depois, também aprisionada, entra Inhambu” (Souza, 2005a, p. 42). Portanto, a prisão do casal abre as portas para a paixão dolorosa do líder manau e de sua amada, o que se

efetiva no Segundo Ato, unindo-os não apenas no matrimônio, mas também no padecimento, ou seja, na paixão amorosa e na paixão pelo ideal de liberdade.

3.2.3 O homem, o mito, o messias e a ave depenada

O Segundo Ato enfatiza a prisão de Ajuricaba, tornando a ação menos intensa, porém mais contundente. Por isso, as cenas são densas com um texto oscilando entre o poético, o filosófico e o existencial. Logo na Cena 1, acontece o embate/interrogatório do líder manau e o Comandante Português no qual o herói não se rende ao opressor e este, ressoando a voz trágica da moira, admoesta o oponente:

Figura 15 – Comandante Português (2003)



Fonte: (Souza, 2007, p. 81)

Ajuricaba – Meu povo sempre se recusará a golpear os portugueses pelas costas. Meu povo correrá sempre aos portugueses de frente, homem a homem.

Comandante Português – A valentia tem seus limites e enfrentar com ela os destinos do rei de Portugal é tornar-se um temerário, um obstinado, um louco que ignora os próprios limites.

[...]

Comandante Português – Selvagem Ajuricaba, tem conhecimento das acusações que pesam sobre tuas costas?

Ajuricaba – Eis um dos direitos do vencedor, acusar os vencidos.

Comandante Português – Nossas acusações são sustentadas pela razão.

Ajuricaba – A razão humana é uma espada de dois gumes, perigosa de se manejar.

[...]

Ajuricaba – As incertezas da razão mantêm os pratos da balança em tal equilíbrio que somente as armas podem decidir.

Comandante Português – O rei de Portugal jamais toleraria a presença do inimigo no vale do rio Negro. E tu representavas o principal perigo. Tu discutes e criticas os

desígnios do reino. Nunca seria um bom súdito. Os que discutem e criticam nunca obedecem totalmente e sempre possuem segundas intenções para aceitar a obediência. O rei de Portugal exige obediência absoluta.

Ajuricaba – Infelizmente o nosso choque não se restringe apenas ao problema do revoltado e do repressor. O nosso choque é mais profundo e muitas gerações, durante séculos inteiros, verão o desenvolvimento dele.

(Souza, 2005a, p. 46-48)

Similar ao contexto grego, o Comandante discursa como um emissário trágico de um deus, no caso, o rei português que, segundo a lógica dominante, tem o poder de traçar destinos. Neste símile absurdo, o monarca é um ser divino e o indígena está rebaixado à condição de um mero mortal, um selvagem, por isso lhe deve cega obediência.

Contrariando o opressor, o guerreiro, em sua postura ética, não recua, mantendo-se firme, o que soa ao inimigo como uma atitude prepotente. Neste quadro, suas réplicas mostram que, realmente, o herói, de estirpe superior, não se dobra aos argumentos do inimigo. Pelo contrário, sua fala é, retoricamente, racional, política e elevada:

Comandante Português – Prisioneiro, sobre o teu nome pesa denúncia de resistência ao rei de Portugal. Serás enviado a Belém e lá submetido a julgamento. Que Deus tenha piedade de tua alma pagã.

Ajuricaba – Como responder a esta acusação? Inocente? Culpado? Tudo por recusar uma proteção que não solicitei. Não será uma das características da tirania, outorgar-se proteções iníquas sobre um povo subjugado?

(Souza, 2005a, p. 50)

A Cena 2 traz o embate filosófico, existencial e social entre o protagonista e seu carcereiro Teodósio, um nativo convertido pelo europeu. Em vista disso, ele não compreende a resistência do prisioneiro, por isso questiona:

Teodósio – Por que não aceitas as leis do rei de Portugal, poderoso rei dos Manau?

Ajuricaba – As leis do rei de Portugal são contra as leis naturais.

Teodósio – Que é isso? Lei natural?

Ajuricaba – É o instinto que nos faz sentir a justiça.

Teodósio – Justo? Injusto? Como compreender isso?

Ajuricaba – Olha para o universo inteiro, ele te dará a resposta.

(Souza, 2005a, p. 52-53)

Interessante notar que a recusa de Ajuricaba em acatar as leis do rei estabelece um diálogo intertextual com a postura de Antígona na tragédia homônima de Sófocles. Quando confrontada por ter desobedecido ao edito de Creonte, que proíbe o sepultamento de seu irmão Polinices, a filha de Édipo é incisiva:

Creonte – E te atreveste a desobedecer às leis?

Antígona – Mas Zeus não foi o arauto delas para mim,

nem essas leis são as ditadas entre os homens
pela Justiça, companheira de morada
dos deuses infernais; e não me pareceu
que tuas determinações tivessem força
para impor aos mortais até a obrigação
de transgredir normas divinas, não escritas,
inevitáveis; não é de hoje, não é de ontem,
é desde os tempos mais remotos que elas vigem,
sem que ninguém possa dizer quando surgiram.
E não seria por temer homem algum,
nem o mais arrogante, que me arriscaria
a ser punida pelos deuses por violá-las.

(Sófocles, 2004, p. 219)

Em nome de uma lei maior, a divina, Antígona se deixa arrastar para a morte. De modo similar, Ajuricaba desobedece aos ditames reais em nome da liberdade de seus irmãos de tribo, sofrendo assim os reveses da situação. Nos dois casos, há um amparo legal para a condenação dos que se insurgem aos ordenamentos jurídicos, porém a legalidade está a serviço do autoritarismo. Entre a lei e a justiça, esta amparada na ética, ambos optam pelo caminho da contradição ao que está imposto como indiscutível.

Em relação a Teodósio, as palavras de Ajuricaba surtem efeito em seu interior, fazendo germinar a mudança, prenunciada na fala do Coro e que se realiza, plenamente, no final da peça quando ele adere à luta indígena:

Ajuricaba – O pior é quando os espíritos embrutecem com a ganância.

Teodósio – E o que é mais importante?

Ajuricaba – O povo.

Coro – O domesticado Teodósio sentiu-se tocado pelo mistério que era olhar a natureza em sua glória, e daquela hora em diante começou a surgir um novo homem. Ó irmãs da noite escura. Ó fúrias selvagens, por que lamentar a dor insuportável que sofre o prisioneiro impotente?

(Souza, 2005a, p. 55)

A mudança de consciência de Teodósio faz lembrar mais uma relação intertextual. Desta vez, com o episódio bíblico, referido nos Atos dos Apóstolos, da conversão do carcereiro por Paulo e Silas na cidade de Filipos, acusados de desordem porque Paulo expulsa um espírito de adivinhação de uma escrava que dá lucro aos patrões. Estes os denunciam aos magistrados que mandam açoitá-los na praça principal, prendendo-os em seguida.⁶⁵

⁶⁵ “Depois de os açoitar bastante, os lançaram na prisão, ordenando ao carcereiro que os guardasse com toda a segurança. Ao receber essa ordem, o carcereiro os levou para o fundo da prisão e prendeu os pés deles no tronco. À meia noite, Paulo e Silas estavam rezando e cantando hinos a Deus; os outros companheiros de prisão escutavam. De repente, houve um terremoto tão violento que sacudiu os alicerces da prisão. Todas as portas se abriram e as correntes de todos se soltaram. O carcereiro acordou e viu as portas da prisão abertas. Pensando que os prisioneiros tivessem fugido, puxou da espada e estava para suicidar-se. Mas Paulo gritou: ‘Não faça isso! Nós estamos todos aqui’. Então o carcereiro pediu tochas, correu para dentro e, tremendo, caiu aos pés de Paulo e Silas. Conduzindo-os para fora, perguntou: ‘Senhores, que devo fazer para ser salvo?’

O carcereiro bíblico adere a uma nova concepção de vida a partir da conversão religiosa ao experimentar o milagre da soltura dos grilhões dos prisioneiros e sua opção de não fugir, o que o toca profundamente. Por seu lado, a transformação de Teodósio acontece em virtude dos argumentos do chefe manau e da observância da realidade da qual ele também é vítima.

É interessante notar que as duas personagens vivenciam um batismo, ou seja, assumem um nome e uma missão, segundo reza a tradição cristã. Todavia, no caso da personagem souziana, sua mudança de consciência é uma reversão do sacramento católico ou um antibatismo, visto que ele abandona o nome cristão, cujo significado é “presente para os deuses” (Teodósio, 2008), e adota o onomástico tribal, ou seja, Dieroá. É importante atentar que sua atual condição cristã denuncia o extermínio de sua tribo, a violência da aculturação e a condição de escravizado.

A Cena 3 traz um embate teológico e filosófico entre Ajuricaba e o Irmão Carmelita no qual o prisioneiro combate as ideias salvacionistas do frade e reafirma o desejo por liberdade. Como esperado, em vista das posições opostas em que se encontram, o religioso não cede aos argumentos do adversário, reafirmando a ideologia cristã:

Ajuricaba – O que eu desejo? A beleza, a liberdade do corpo, vida longa para servir meu povo, saciar a sede e a fome com que for justo, amar a mulher que eu amo. Teu Deus pode me dar tudo isto?

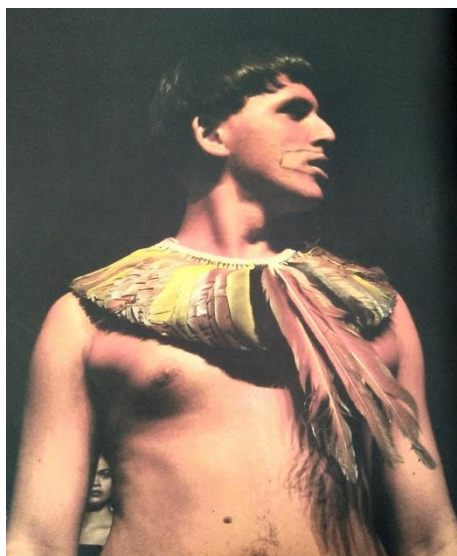
Irmão Carmelita – Se é a beleza, então, deveis saber que os justos resplandecerão com o sol. Se desejais a força ou a liberdade de Deus, é Nele que se encontram a eterna força e a liberdade eterna. Se procuras uma vida cheia de saúde, é Nele que se encontra a eternidade sadia e a sanidade eterna. Se quereis ser saciado, todos serão saciados quando aparecer a glória do Senhor. Se é o amor, os justos amarão a Deus mais do que a si mesmos, e cada um deles amará aos outros como a si mesmos.

(Souza, 2005a, p. 57)

Vendo que o padre, comodamente, transfere as urgências de sua luta para o plano etéreo, o que implica a manutenção do *status quo*, Ajuricaba questiona seu argumento: “Por que transportar a alegria, a felicidade e a liberdade para um túnel escuro que prossegue quando fechamos definitivamente os olhos?” (Souza, 2005a, p. 57). Sem solução, o diálogo prossegue em direções contrárias, pois nem a Igreja-Estado cede, muito menos o aguerrido herói souziano, mantendo, com isso, a tensão trágica da peça.

Paulo e Silas responderam: ‘Acredite no Senhor Jesus, e serão salvos você e todos os da sua casa’. Então Paulo e Silas anunciaram a Palavra do Senhor ao carcereiro e a todos os da sua casa. Na mesma hora da noite, o carcereiro os levou consigo para lavar as feridas causadas pelos açoites. A seguir, foi batizado junto com todos os seus. Depois, fez Paulo e Silas subir até sua casa, preparou-lhes um jantar e alegrou-se com todos os seus familiares por ter crido em Deus” (At 16,23-34).

Figura 16 – Ajuricaba (2003)



Fonte: (Souza, 2007, p. 78)

A Cena 4, de alta densidade lírica, foca a visita de Inhambu ao amado no cárcere. Apesar da poeticidade do texto, não passa despercebida a descaracterização tribal da esposa do guerreiro devido à mudança de vestuário, conforme destaca a didascália:

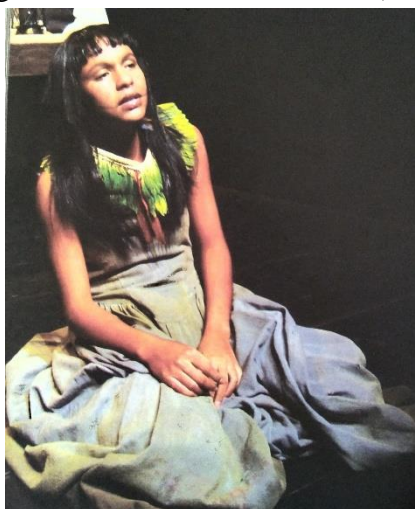
Ajuricaba, na prisão, recebe a visita de Inhambu. Ela entra vestida pobremente, como uma branca.

Inhambu – Vós, que a via do amor vejo seguir, procurai distinguir se há dor alguma, quanto a minha, grave; e consenti apenas em me ouvir, pois sou da desgraça abrigo e chave. Amor, não pelo bem que em mim se vir, mas que nele existir, pôs-me em vida tão doce e tão suave, que escutei muitas vezes proferir “por que a vejo sempre ir contente, sem tristeza que a agrave?” Agora já perdi minha ousadia, que somente em amor tinha razão, infeliz dizer quão permaneço, difícil me seria. Assim, por ser me esforço como o são os que escondem a sua vilania; sou por fora alegria e por dentro amargor no coração.

(Souza, 2005a, p. 59)

A descaracterização do vestuário representa os frangalhos da alma da jovem, tão bem expresso em seu discurso-lamento, algo bem oposto ao seu nome, que indica uma ave de bela plumagem. Inhambu é, agora, uma ave depenada de sua identidade pessoal e nativa. Nesta cena, os discursos não são, propriamente, um diálogo, mas se aproximam de monólogos interiores, o que torna o realismo da cena menos palpável em vista do estado anímico deplorável das personagens. Na verdade, é o último encontro do casal, uma despedida antes do desfecho trágico da moça.

Figura 17 – Inhambu, desolada (2003)



Fonte: (Souza, 2007, p. 80)

Como continuidade de sua desventura, na Cena 5, Inhambu é assediada pelo Comandante Português que, em troca de favores sexuais, com malícia e cinismo, lhe propõe a liberdade do marido:

Comandante Português – O reino nada teme e suas medidas são justas. Mas os seus encantos, senhora, amolecem o coração deste soldado. Sabeis que é comum um prisioneiro escapar da prisão. E nem é difícil um condenado livrar-se de uma Tropa de Resgate. E a senhora poderá alcançar o que quer, se começasse por dar-me as primícias do que reservas ao marido em liberdade. E não somente a liberdade do marido vós conseguiríeis, mas também outras recompensas.

Inhambu – Haverá crime mais terrível do que trair o amado para servi-lo?

Comandante Português – Eis a única maneira de tirar o teu marido da prisão e talvez da morte certa.

Black-out.

(Souza, 2005a, p. 63)

Neste lance, a peça problematiza a precária situação feminina na sociedade patriarcal, reduzida à condição objetal, tendo como agravante a condição da mulher indígena, não poucas vezes tratada como apenas um desafogo para os machos em terras bravias. Como a única personagem feminina da peça, Inhambu se vê lançada numa teia masculina de onde ela não consegue escapar. Para onde se volte, há sempre um homem impedindo sua emancipação, seja a dependência ao pai, o amor de Ajuricaba, o desejo sensual do Comandante Português ou o cinismo do Irmão Carmelita.

Ao se aconselhar com o frade sobre o assédio do oficial lusitano, Inhambu ouve dele a anuência para o adultério. Assim, a Cena 6 destaca a hipocrisia religiosa e endossa a opressão feminina. Inicialmente, sem saber quem é o assediador, a fala do padre é condenatória, porém, conhecendo sua identidade, os dogmas se tornam maleáveis. Atrelada ao Estado, a Igreja

precisa fechar os olhos aos abusos que este comete. Com isto, a peça mostra que os privilégios políticos e econômicos se sobrepõem aos valores morais que a própria instituição religiosa apregoa e que o governo defende:

Inhambu – Padre, um homem poderoso me propôs soltar meu marido, em troca de um alto ultrajante preço.

Irmão Carmelita – Trata-se de algum abominável pecador. Deve dizer-me o nome desse miserável, é sem dúvida algum cristão-novo. Eu o denunciarei ao Visitador do Santo Ofício que o fará meter no calabouço.

Inhambu – Foi o comandante.

Irmão Carmelita – O Comandante! Ah! Minha filha, então a coisa muda de figura; ele é primo do maior ministro que já tivemos na colônia, homem de bem, protetor da boa causa, bom cristão. Ele não pode ter tido tal pensamento. Por certo ouviu mal.

Inhambu – Não, meu padre, ouvi bem, até demais; estou perdida, faça o que fizer; só tenho a escolher entre a desgraça e a vergonha. Meu marido será condenado em Belém ou eu me tornarei indigna de viver. Não posso deixá-lo perecer e não posso salvar-me.

(Souza, 2005a, p. 64-65)

Não contente em apenas apoiar o Comandante, o padre alicia a jovem para que aceite a proposta indecente, apelando para a submissão feminina. Com isto, a peça destaca os caminhos tortuosos dos discursos oficiais, mutáveis conforme a conveniência do poder:

Inhambu ajoelha-se aos seus pés e encosta a cabeça em seu colo. Ele acaricia os cabelos dela enquanto fala.

Irmão Carmelita – Minha filha, as ações não se revestem de culposa malícia quando a intenção é pura, e nada mais puro que livrar da prisão o seu marido. Na Antiguidade podem ser encontrados exemplos maravilhosos para aconselhar a sua maneira de conduzir.

(Souza, 2005a, p. 65)

Indignada com o discurso hipócrita do frade, Inhambu dele se afasta, mostrando que, apesar de sua fragilidade diante dos poderosos, prefere manter sua dignidade tal como o marido. Este episódio deixa claro que não apenas Ajuricaba passa por uma via dolorosa, mas também sua esposa. Sofrendo a opressão moral, ela sabe que, mesmo que ceda, não tem nenhuma garantia de que o Comandante vá cumprir a palavra. Caso isto aconteça, ela tem a certeza de que o ato é capaz de destruir o amor que a une ao guerreiro manau. Em sua via-crúcis, o ordenamento masculino direciona o seu penar.

De alta tensão dramática, a Cena 7 traz o confronto de Inhambu com o Comandante. Desesperada, a jovem luta contra o mais poderoso por sua dignidade, mesmo sem perspectiva de vitória. Ela se encontra numa fronteira trágica, não lhe resta outra alternativa, ou enfrenta o homem ou a ele se rende. A decisão que ela toma é, certamente, a mais difícil, por isso,

trágica, contudo, a mais ética e moral. Assim, a figura feminina agiganta-se, heroicamente, na peça:

Inhambu caminha para o comandante, está transtornada.

Inhambu – Por que não me matas? Por que não me esmagas como a um inseto? Por que não me queimas o corpo? Por que não me furas os olhos? Por que não me partes as pernas?

Comandante Português (*Abraçando e acariciando Inhambu*) – Não é a luz que pedes ao teu marido? Ninguém condenou as belas e grandes damas que se entregaram por amor. E tudo isso não será mais que uma fraqueza por excesso de virtude.

Inhambu afasta bruscamente o comandante. Ela empunha uma arma e ameaça o seu sedutor. É um longo punhal que trazia escondido entre as dobras da roupa. O atônito comandante mal consegue deter o golpe e os dois ficam por alguns instantes nesta luta surda e incerta. Finalmente, com algum esforço, o comandante desvia o punhal contra o próprio corpo de Inhambu. Ela começa a cair ferida mortalmente.

Inhambu – Chorai, amantes, pois que chora amor ouvindo qual razão o faz chorar. Amor ouve mulheres a clamar, pelos olhos mostrando amarga dor. Pois a morte vilã, causando horror, pôs em peito gentil seu trabalhar, gastando o que o mundo é de louvar, numa gentil mulher, mais do que o honor.

(Souza, 2005a, p. 67-68)

A elevação poética da linguagem, conforme se nota na fala final de Inhambu sobre o amor, uma espécie de elegia dos desiludidos, ressalta a filiação trágica de “A paixão de Ajuricaba” à fonte grega, tendo como sentido exaltar a resistência indígena perante seus algozes. A trágica morte de Inhambu evidencia como o sistema opressor esmaga até mesmo o amor, ou seja, a humanidade das pessoas, substituindo o afeto pelo medo e pelo rebaixamento da dignidade dos que a ele se opõem.

Como último lance da desventura, a morte de Ajuricaba marca a cena seguinte. Consciente do fim da esposa, o protagonista se deixa agrilhoar para o transporte fluvial até Belém, onde o espera a escravidão. Neste episódio, é interessante notar a fala descritivo-narrativa de Teodósio/Dieroá na qual ele assume a função de cronista histórico. Chama atenção, também, a promessa de continuidade da luta quando o tuxaua, antes da partida, segreda ao carcereiro o sentido de sua vida, sendo esta sua última fala na peça:

Teodósio (*Afastando-se, enquanto entra o soldado português*) – Ele tinha vinte e sete anos quando o retiraram da cela. Foi levado a ferros para a embarcação fundeada na baía do rio Negro. Era uma manhã de sol forte, fazia calor e o rio estava calmo e sem banzeiro...

Antes de ser levado pelo soldado, Ajuricaba segreda a Teodósio.

Ajuricaba – Dos pensamentos meus que falam de amor há um de tão grande formosura, que me faz desejar-lhe continuidade. Esse amor não há com outro nome, e agora sussurro entre meus dentes, para que o inimigo não ouça: “meu povo lutará até morrer”.

O soldado empurra Ajuricaba e saem de cena.

Teodósio (*À parte*) – Não fui testemunha do que se passou nas escuras águas do rio Negro... (*Pausa*) As manhãs de agosto serão sempre tristes nesta terra.

(Souza, 2005a, p. 71)

Mais que o amor sensual, o herói ama a liberdade pela qual dá a própria vida, acreditando que este amor é a semente da esperança de um tempo melhor, a única causa que vale a pena lutar.

Num corte brusco da ação, indicado pela mudança de luz, conforme anuncia a didascália, o soldado português relata o evento trágico durante o transporte do prisioneiro, consoante a versão histórica oficial:

Soldado Português – Era muito rebelde, meu comandante. Debatia-se como um louco. Fizemos tudo o que era possível para mantê-lo a bordo. Jogou-se como um insano e quase nos leva a todos para a morte. Seu corpo não foi encontrado. Que Deus tenha piedade...

Black-out.

(Souza, 2005a, p. 71-72)

Vale anotar que, no “Teatro de Márcio Souza” (1997), a Cena 8 difere da edição solo de 2005. Naquela, o dramaturgo desconstrói a versão oficial ao mostrar, por meio da didascália, o espancamento do herói e o seu assassinato ao mesmo tempo que traz à cena três figuras míticas. Chama atenção, ainda, que a fala final de Ajuricaba se dá no momento de sua morte e não na cela como acontece na versão de 2005:

Morte de Ajuricaba. Dois soldados portugueses entram na cela e começam a espancar Ajuricaba. Ele se defende como pode, embora esteja acorrentado. Os soldados carregam o prisioneiro para fora da cela. Ruídos impressionantes dominam a cena. Ajuricaba está muito machucado e já não consegue ficar de pé. Os soldados deixam que ele fique no chão, enquanto descem a canoa que estava de pé, na vertical. A grande canoa desce e atravessa o palco, ficando parcialmente suspensa no espaço e sustentada em cima do praticável circular. Depois, os dois soldados voltam a pegar Ajuricaba e o arrastam para a canoa. Fazem mímica de remadas e com efeitos de luz cria-se a ilusão de que estão realmente navegando pelo rio. Entram, então, três entidades do rio Negro, criaturas da água, usando máscaras e roupas longas. Colocam-se no proscênio e gesticulam sinais de desespero por não poderem salvar Ajuricaba. Os dois soldados, tendo remado bastante, voltam a espancar Ajuricaba. A canoa balança e eles levantam o prisioneiro tentando jogá-lo no rio.

Ajuricaba

Dos pensamentos meus que falam de amor
há um de tão grande formosura,
que me faz desejar-lhe continuidade.
Esse amor não há com outro nome,
e agora sussurro entre meus dentes,
para que o inimigo não ouça: “meu povo lutará até morrer”.

Os soldados jogam Ajuricaba no rio e o herói é recebido nos braços das três entidades míticas que o levam para a eternidade.

(Souza, 1997a, p. 44-45)

Depois disso, retoma-se a fala oficial do Soldado Português anunciando o suposto suicídio de Ajuricaba, o qual se sabe mentiroso em vista da encenação de seu assassinato, o que não ocorre na edição de 2005.⁶⁶ Cumpre frisar, ainda, o caráter mítico que o dramaturgo imprime à peça com a presença das entidades das águas que arrastam o corpo do guerreiro para as terras do além. Ao mesmo tempo, o uso de máscaras remete ao teatro grego trágico com o qual a peça dialoga, mostrando seu trânsito entre o documental, o messiânico e o mitológico.

Na edição de 2005, a cena original do assassinato de Ajuricaba vem após o Ato II com o nome de “variante da cena oitava” (Souza, 2005a, p. 77-78). Importa dizer que a força dramática e política da peça consiste, justamente, na desconstrução do relato historiográfico. Desta maneira, a última edição trabalha no caminho oposto da ideia inicial, que é bem mais interessante, por isso o espetáculo teatral só tem sentido crítico se as duas versões forem encenadas. De igual modo, a análise literária precisa confrontá-las se se quiser atingir seu efeito problematizador. O contraponto e a dúvida são essenciais para o processo reflexivo, como bem pontua o dramaturgo: “A história é muito fabricada – então você não pode sucumbir ao que dizem que aconteceu no passado. Você tem de checar isso do ponto de vista crítico” (Souza, 2005c, p. 34).

Ao intitular a primeira versão da morte do herói de variante da cena e colocá-la após o desfecho da peça, tem-se a impressão de que ela é um adendo, que pode ou não ser considerada na análise/encenação, sendo que ela é essencial para a ambiguidade da obra. O ideal é que as duas versões venham impressas uma na sequência da outra e, igualmente, encenadas, pondo em xeque a ideia de verdade absoluta. Relativizar as certezas do mundo por meio da arte é a base para um despertar acerca do mundo, de si e do outro.

O fechamento do Segundo Ato e da peça, na Cena 9, traz o Coro, que retoma o discurso inicial do Primeiro Ato, conferindo circularidade mítica à obra. Com isto, o dramaturgo instaura o que Eliade (2008) chama de tempo sagrado/mítico, caracterizado por sua constante reinauguração na temporalidade profana, pois “*o tempo sagrado é por sua própria natureza reversível, no sentido em que é, propriamente falando, um Tempo mítico primordial tornado presente*” (Eliade, 2008, p. 63, grifos do autor). Com esta reiteração temporal, a luta de Ajuricaba, metáfora da resistência dos povos indígenas e de toda oposição

⁶⁶ Como mais um exemplo da falta de rigor das edições das peças souzianas, vê-se que, na edição de 2005 – que traz erros grosseiros de ortografia e omissões de texto –, a fala final do guerreiro está grafada em prosa ao passo que, na outra, o texto aparece em verso.

ao autoritarismo, mantém-se atual, questionando a profanação da liberdade, princípio sagrado de constituição de todo ser e de todo e qualquer povo.

Repetindo as palavras iniciais da peça, o Coro confirma o assassinato do herói e a sua mitologização como um ideal a ser perpetuado. Em acordo com as palavras proféticas do Coro, Teodósio/Dieroá assume a identidade indígena e profere a fala final com a qual adere à luta de Ajuricaba numa cena de alto teor espetacular e textual, um final apoteótico da resistência dos oprimidos:

Figura 18 – Dieroá assume a luta de Ajuricaba (2003)



Fonte: (Souza, 2007, p. 81)

Avança Teodósio, ainda com as roupas de branco. Começa despindo a camisa velha de carcereiro.

Teodósio – Eu fui o carcereiro de meu próprio rei, e não reconheci nele o meu rei. Que cegueira era esta que me impedia de lhe enxergar a realeza? Mas os meus olhos se abriram e vi meu rei na miséria. [...] (*Teodósio já inteiramente despido das roupas de branco*) Então, quando vi meu rei arrastado como um bicho-do-mato e agrilhado como um escravo, tremi de raiva e comecei a notar meus benfeitores brancos como outros homens. E olhei para mim mesmo e vi a miséria que era. Um homem sem família e sem tradição. Um homem sem mortos e sem raça. [...] (*Luz vai subindo em resistência sobre Teodósio*) Tomei o tembetá de pedra branca. (*Um elemento do coro entrega o tembetá*) Tomei a acanitara. (*Um elemento do coro entrega a acanitara e Teodósio vai pondo o adorno lentamente na cabeça. A luz cresce mais um pouco sobre ele*) A zarabatana e os cunabi. (*As armas são entregues por dois elementos do coro*) Pinteí meu rosto com as tintas de guerra. (*Brandindo as armas enquanto a luz chega a 100% de intensidade*) Meu nome é Dieroá, antigo assimilado de nome Teodósio, guerreiro e flagelo dos portugueses.

Black-out.

(Souza, 2005a, p. 74-75)

Ao proferir a frase-lema de Ajuricaba – ser flagelo dos portugueses –, Dieroá assume a continuidade da luta, os ideais pelos quais morre o jovem tuxaua. Cenicamente, a troca de vestuário indica o abandono da domesticação colonial e a aceitação da identidade indígena. De igual modo, o aumento de intensidade da luz até o auge da iluminação significa, não a vitória final dos oprimidos, mas que a consciência, como semente da resistência, começa a germinar. Uma luta, alimentada por um ideário de fundo mítico, mas, acima de tudo, humana, demasiadamente, humana, contínua e sem tréguas.

3.2.4 Ajuricabas, dieroás e inhambus

A força de um ideal move a ação dramática em “A paixão de Ajuricaba”. Apesar do desfecho trágico, com o aniquilamento do herói e da heroína, ressoa a esperança de uma possível vitória, não como efeito mágico, porém como consequência de uma adesão diária a uma causa. A obra, desta maneira, é um libelo contra toda e qualquer forma de opressão, uma ode à liberdade de ser, de viver e de amar.

Ajuricaba exerce sua liberdade não cedendo à tirania, pois a resistência é uma prefiguração do que é ser livre. Agir e, sobretudo, falar, como é próprio de uma personagem dramática, implica sua determinação de não se dobrar aos desmandos do poder, pois esta é a única forma da memória de seu povo não ser apagada totalmente quando a tribo for dizimada de vez. Com isso, a peça souziana faz memória do guerreiro e de sua luta, reavivando-os a cada encenação e leitura. Este memorial estético impede que sua história se apague na enxurrada dos discursos que mascaram os fatos.

Em contraposição à violência que cerca o enredo, prevalece seu lirismo libertário, a voz popular tornada poesia, linguagem de aguerrido inconformismo. O protagonismo de Ajuricaba, imagem-resistência de várias culturas originárias, significa a legitimação de uma luta apesar da historiografia oficial tentar reduzi-la a garatujas. Ao mesmo tempo que traz a lume a política genocida do séc. XVIII, o dramaturgo mostra, pelo espelho ficcional, a realidade pavorosa da repressão ditatorial quando a peça é escrita. Assim, a obra dialoga, também, com a atualidade quando se tem em mira os cenários brasileiro e mundial com os velhos esqueletos do fascismo mostrando, sem nenhum pudor, a sua pestilência.

A peça, pois, destaca lados opostos, tendo o colonizador como representante da opressão, enquanto as personagens indígenas, encabeçadas pelo líder manau, figurativizam o ideal de liberdade. Neste sentido, é sintomático o anonimato das personas lusitanas, pois tanto o Comandante Português quanto o Irmão Carmelita não são, propriamente, individualidades,

mas indicativos de cargos. Se o primeiro é uma representação administrativa do domínio português, o segundo aponta uma função eclesiástica, braço de apoio ideológico daquele.

No caminho contrário, os indígenas são nomeados, havendo, inclusive, a interessante renúncia do nome cristão de Teodósio para a adoção de seu nome original, Dieroá. O Coro, enquanto representante coletivo, tanto pelo discurso quanto pelo gestual, também se identifica totalmente com as personagens nativas. Nesta perspectiva, o dramaturgo nomeia o que deve permanecer, pois “com o sequestro da alteridade do índio, estará sequestrada também a Amazônia” (Souza, 2010, p. 61). Com o apagamento dos nomes dos opressores, Márcio Souza sugere a preponderância dos oprimidos e de seu território. Sem ser maniqueísta, a peça tem um forte apelo popular com o engrandecimento da luta dos excluídos, tendo como destaque a alta densidade poética, a precisão retórica da linguagem e a grandiosidade das encenações já feitas.

Portanto, ajuricabas, inhambus e dieroás são todos aqueles que não se constroem diante do poder. Apesar das adversidades e da violência da máquina dominante, é preciso levantar a voz como expressão humana do inconformismo, fora disso, decreta-se a morte da semente da liberdade. Há que se escolher entre os espinhos da esperança e o comodismo da alienação, neste quadro, a peça indica a primeira alternativa. “A paixão de Ajuricaba” é o primeiro toque de trombeta do teatro de Márcio Souza, que não anuncia o apocalipse, mas a elevação heroica daqueles que sempre são vistos como párias e, maliciosamente, relegados ao esquecimento histórico.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegando ao término do trabalho, vê-se que sua questão norteadora – como o estudo do teatro de Márcio Souza pode contribuir na formação de leitores(as) críticos(as) no terceiro ano do Ensino Médio? – está respondida, levando em conta sua leitura/encenação por meio da encenação da leitura, tendo por base conceitual o letramento crítico. Envolvendo leitura, debate, criticidade, criatividade e empenho coletivo para sua efetivação, a leitura encenada é uma ferramenta cênico-pedagógica que desenvolve a percepção de si, do outro e do mundo. Deste modo, a construção do olhar crítico se dá mediante a fruição estética em consórcio com o exame dos caminhos, sugestões e metáforas da peça que se pretende trabalhar, consolidando o que a tese nomeia de leituração.

Entendida como uma síntese semântica, que engloba leitura e encenação como prática crítico-dialógica, seja profissionalmente ou na escola, a leituração diz respeito à interação contínua entre texto e encenação, com aquele iluminando o espetáculo teatral ao mesmo tempo que é por ele ressignificado a cada nova montagem. Em relação ao teatro de Márcio Souza, afirma-se que ele tem um efeito estético e educativo, pois leva à plateia reflexão e beleza cênica, o mesmo que deve acontecer com sua aplicação escolar segundo a encenação da leitura. Veja-se que a leitura encenada, evidenciando o texto impresso como objeto de cena, trilha um percurso crítico quando desconstrói o ilusionismo no palco, o que põe em xeque a noção de realidade conforme o naturalismo teatral. Sob este prisma, lembre-se que descortinar a realidade é uma das principais plataformas criativas do teatro souziano.

É preciso atentar, também, que a encenação da leitura, como ocorre com o teatro de Márcio Souza, tem uma ação estético-educativa sobre a assistência à medida que esta é levada a refletir acerca da carpintaria teatral. Fora do espetáculo convencional, com falas decoradas, exatas e pautadas no realismo, a leitura encenada diverte e ensina, reforçando a interatividade entre palavra e gesto como criação e questionamento da realidade, como pensa o letramento crítico e como escreve/encena Márcio Souza.

Neste conjunto, confirma-se a hipótese de leitura da pesquisa segundo a qual a diversidade criativa do teatro de Márcio Souza, em suas nuances temática, formal e espetacular, favorece uma visão múltipla acerca da Amazônia. Ressaltando seus aspectos humanos, sociais, políticos e culturais, o dramaturgo aponta as contradições que a atravessam, o que pode se estender ao país como um todo. Por conseguinte, sua modesta fortuna crítica é favorecida à medida que se ampliam as possibilidades de abordagem e de discussão de sua obra.

Considerando a multiplicidade de vozes silenciadas que assomam ao palco souziano, pode-se dizer que o ambiente escolar se torna mais interativo, instigante, dinâmico e plural quando estas tomam corpo na sala de aula. Com isto, alunos e alunas podem se reconhecer em muitas dessas vozes, levando à reflexão sobre o lugar que ocupam e qual lhes foi negado, principalmente, quando se mira as escolas públicas, onde a maior parte dos(as) estudantes é proveniente da classe desfavorecida. Deste modo, realiza-se o que propõe o letramento crítico, conforme o concebe a visão freireana de conjugar palavra e realidade em reciprocidade.

Nesta conjuntura, o objetivo geral da pesquisa é atingido quando, examinado o teatro de Márcio Souza, em diálogo com sua fortuna crítica e amparado nas bases conceituais do letramento crítico, chega-se à encenação da leitura como uma abordagem pertinente na formação crítica de leitoras e leitores no terceiro ano do Ensino Médio. Assim, os cinco objetivos específicos são alcançados em face da apresentação do contexto social, político e histórico de criação das peças de Márcio Souza; do destaque às principais vozes críticas de sua obra, em especial, acerca de seu teatro; da classificação de suas peças, mediante o critério temático, identificando os pontos de articulação entre elas; da exposição do caráter estético-educativo do teatro souziano, ressaltando sua viabilidade em sala de aula por meio da encenação da leitura como forma de desenvolvimento da criticidade e, por fim, da análise de uma de suas peças como contribuição para sua fortuna crítica e, ainda, enquanto exercício de aproximação de professoras e professores de seu teatro.

Vale dizer que a classificação e a análise desenvolvidas, se não pretendem ser a palavra definitiva acerca do assunto, mas apresentam trilhas interpretativas que podem ser seguidas e/ou expandidas. Ao mesmo tempo, não custa repetir que a análise de “A paixão de Ajuricaba” não consiste numa orientação direta para sua leitura encenada. Esta, por sua natureza conceitual, não pode e não deve ser prescrita aprioristicamente, visto que se trata de uma experiência coletiva, fruto de debates, discussões e necessidades do grupo que vai montá-la como resposta às questões que inquietam seus membros. É exatamente nesta abertura ao devir da criação artística que reside a beleza e a eficiência da realização cênica, seja esta profissional ou nos parâmetros da leitura encenada.

Voltar o olhar para o teatro de Márcio Souza amplia a percepção acerca da dramaturgia brasileira, um dos ramos mais esquecidos dos estudos literários. No caminho oposto da hegemonia canônica, a produção souziana, a exemplo de outras autorias periféricas, demonstra que, para além do eixo sudeste, há muitos veios criativos pouco ou nada conhecidos. Explorar estes campos esquecidos, ou não tão valorizados, significa uma postura crítica de contraposição a qualquer discurso que se coloque como único. Neste quadro, o

próprio cânone ganha à medida que suas fragilidades são postas a descoberto. A afirmação de qualquer unanimidade, seja em qual área for, é sempre perigosa, pois ela tem em si o germe do autoritarismo, este fantasma que, de forma mais acintosa, tem assombrado o mundo nos últimos anos.

O estudo do teatro de Márcio Souza faz lembrar da necessidade de novas edições de suas obras, tanto a romanesca quanto a dramaturgic. Neste horizonte, uma das dificuldades de sua pesquisa é encontrar publicações disponíveis no mercado. No caso da escrita teatral, excetuando a publicação relativamente recente de três peças, encenadas na última fase do Tesc, o restante só se encontra em sebos e isso não sem dificuldades. Há muito, seu teatro carece de uma edição crítica, com uma séria revisão de texto, tendo em mira corrigir os grosseiros deslizes gráficos e ortográficos que se observam nas que existem. Para a formação de um público leitor, é imprescindível o acesso às obras, obstáculo este redobrado, de forma geral, quando se trata de textos teatrais.

Outra crença do trabalho, que se reforça neste término, é que quanto mais o texto dramático esteja presente no cotidiano escolar, mais se alimenta a curiosidade dos(as) estudantes acerca da arte cênica, cuja consequência é a formação de público e de agentes teatrais. Nas regiões onde os teatros, praticamente, inexistem – o que não é raro, em especial, nas localidades mais afastadas dos grandes centros –, a vivência dramaturgic em sala pode ser o único contato das novas gerações com a magia do palco se isto lhe for proporcionado. Deste modo, acredita-se que, no médio e longo prazo, isso pode suscitar pressões e cobranças da sociedade por mais acesso a espetáculos e a espaços que os abriguem.

Insistir na presença do texto teatral na escola, com uma metodologia capaz de fazer conhecer sua natureza artística e problematizadora, como é a encenação da leitura, é compromisso de todos e todas que acreditam, de fato, na educação como força libertadora do ser humano. Este processo, lembra Paulo Freire, é contínuo e nunca finaliza, pois o inacabamento é inerente à humanidade, vale dizer, “Na verdade, o inacabamento do ser ou sua inconclusão é próprio da experiência vital. Onde há vida, há inacabamento” (Freire, 2023, p. 50). Tal consciência é o que move a raça humana sempre adiante, pois “A consciência do mundo e a consciência de si como ser inacabado necessariamente inscrevem o ser consciente de sua inconclusão num permanente movimento de busca” (Freire, 2023, p. 56-57). Por conseguinte, os indivíduos, “inacabados, assumindo-se como tais, se tornam radicalmente éticos” (Freire, 2023, p. 59).

A consciência da inconclusão, geradora da eticidade, portanto, mobiliza o ato educativo, segundo pensa o letramento crítico, dado que “É na inconclusão do ser, que se sabe

como tal, que se funda a educação como processo permanente” (Freire, 2023, p. 57). Nesta trilha, desconfia-se de todo e qualquer discurso, sobretudo, os que se apresentam como irrefutáveis. De igual modo, a construção teatral, seja a profissional ou sua leitura encenada, ciente do caráter inesgotável das soluções cênicas, alimenta um devir inventivo, isto é, outras nuances cênico-interpretativas que podem ser exploradas em novas montagens. Comprometida com a eticidade, a leitura/encenação nunca está pronta, pois o ato educativo é uma busca permanente.

Portanto, o pulsante teatro souziano, conjugando arte e reflexão, tem o requinte da rebeldia, a crença na palavra como força contestatória ante as asperezas do poder e a credibilidade no importante papel da arte na sociedade, dado que o artista “mergulha sensorialmente na experiência, na história, na tentativa de superar o mundo estrito. O artista é aquele que convulsiona a afabilidade. Ele não reconhece a ‘tradição’ oficial que confunde a linguagem do regionalismo com a xenofobia do comício político” (Souza, 2010, p. 30).

Assim, o teatro de Márcio Souza, rejeitando toda e qualquer postura elitizante, com menosprezo ferrenho pela exotização ou folclorização das questões que aborda, ancora-se numa sólida base política. Transitando entre o lírico, o trágico, o hilário, o grotesco ou o insólito, sua dramaturgia afirma sua aderência a um projeto de clara postura ética e, por isso, problematizadora. Sem ser simplório, seu teatro prima pela simplicidade do que deseja veicular, cujo resultado é o forte apelo popular, sobretudo, nas formas cômicas, trazendo como marcas a ironia, o deboche e, não poucas vezes, o tom agressivo com a elite manauara.

A linguagem souziana, fiel à sua plataforma estético-política, mesmo quando revertida de lirismo, dispensa elucubrações vocabulares e frásicas. Comprometido com o projeto coletivo que o gera, o teatro de Márcio Souza apresenta e questiona as mazelas amazônicas como resultado das ingerências coloniais e governamentais, vale dizer, os desmandos do poder. Contrapondo-se à ordem dominante, sua escrita teatral se constrói como um grito de revolta contra toda forma de espoliação da Amazônia, seja em relação aos povos originários ou ao meio ambiente.

A tessitura dramática de Márcio Souza, tanto na forma como na linguagem, é reiterativa no que respeita ao compromisso ético e político. Assim, seu teatro se afirma na plasticidade cênica, como também no discurso racional, objetivo, mas, acima de tudo, contundente. Como um grito ou um riso desesperado no meio da floresta, o dramaturgo tira a mordaca do silenciamento histórico, retalha o véu dos enganos e, perante a tonalidade cinzenta da destruição, de/a(nuncia) o palco verde multicolorido, esta paleta tensa e hilária, com as cores vivas da resistência, da consciência e da ética. Encenar e ensinar, com beleza e

criticidade, eis a tônica do teatro de Márcio Souza, eis o que concretiza a leitura encenada, eis o que orienta o letramento crítico.

REFERÊNCIAS

Geral

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Tradução de Selvino José Assmann. 1. reimpr. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. (Coleção humanitas).

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ALENCAR, José de. **Iracema**. Porto Alegre: L&PM, 2014. (Coleção L&PM POCKET, 74).

ALENCAR, José de. **O guarani**. 20. ed. São Paulo: Ática, 1996. (Série bom livro).

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Texto revisto por Telê Porto Ancona Lopez. 32. ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2001. (Coleção clássicos da literatura brasileira, 01).

ARISTÓTELES. **Poética**. Edição bilíngue. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

ATOS dos Apóstolos. *In*: BÍBLIA sagrada: edição pastoral. São Paulo: Paulus, 2009.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994. (Série fundamentos, 72).

BARTHES, Roland. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Trad. e posfácio Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

BASTAZIN, Vera; SOARES FILHO, Antônio Coutinho. Imprudência humana tragicamente poética. **Revista Cerrados**: revista do programa de pós-graduação em literatura, Brasília, ano 28, n. 51, p. 66–80, dez. 2019. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/26684>. Acesso em: 10 out. 2023.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 2008. (Obras escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Organização e tradução de João Barrento. 2. ed. 5. reimpr. Belo Horizonte: Autêntica, 2022. (Coleção filô/Benjamin).

BERGEZ, Daniel. A crítica temática. *In*: BERGEZ, Daniel *et al.* **Métodos críticos para a análise literária**. Tradução de Olinda Maria Rodrigues Prata; revisão da tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira; prefácio de Daniel Bergez. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 97-141. (Coleção leitura e crítica).

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. 2. ed. 2. reimpr. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019. (Coleção humanitas).

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 4. ed. acrescida de posfácio. 8. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BRACHER, Beatriz. **Não falei**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. 14. reimpr. São Paulo: Pensamento, 2013.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. **Remate de males**, Campinas, número especial Antonio Candido, p. 81-90, 2012. DOI: 10.20396/remate.v0i0.8635992. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635992>. Acesso em: 29 ago. 2022.

CASSIRER, Ernest. **Linguagem e mito**. Tradução de J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. 4. ed. 4. reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2013. (Coleção debates, 50).

CASTRO, Ferreira de. **A selva**: romance. 32. ed. Lisboa: Guimaraes e Cia, 1980.

CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. *In*: EIKHENBAUM, Boris *et al.* **Teoria da literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 39-56.

CILIA, Gustavo Bianezzi. De Chávez a Trump: dificuldades do método comparativo aplicado ao populismo. **Teoria e pesquisa**: revista de ciência política, São Carlos, v. 26, n. 1, p. 8-35, 2017. DOI: 10.4322/tp.v26i1.554. Disponível em: <https://www.teoriaepesquisa.ufscar.br/index.php/tp/article/view/554>. Acesso em: 10 jun. 2023.

COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR. **Catálogo de teses e dissertações**, Brasília: DF, 2023. Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>. Acessos entre: 06 jun. 2023 a 20 jun. 2023.

DALVI, Maria Amélia. Coleção Literatura comentada: leitura e poesia. **Texto poético**, [S.l.], v. 12, n. 20, p. 62–91, 2016. DOI: 10.25094/rtp.2016n20a337. Disponível em: <https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/337/295>. Acesso em: 3 jun. 2023.

DAUPHINÉ, James. Mitos cosmogônicos. *In*: BRUNEL, Pierre (org.). **Dicionário de mitos literários**. 4. ed. Tradução de Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria Thereza Rezende Costa e Vera Whately. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 696-702.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. Tradução de Hélder Godinho. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

DURÃO, Fabio Akcelrud. **Metodologia de pesquisa em literatura**. São Paulo: Parábola, 2020. (Teoria literária, 4).

DURÃO, Fabio Akcelrud. Reflexões sobre a metodologia de pesquisa nos estudos literários. **DELTA: Documentação de estudos em linguística teórica e aplicada**, São Paulo, v. 31, n. especial, p. 377-390, ago. 2015. DOI: <http://doi.org/10.1590/0102-445014919759499939>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/delta/a/zgt5HRbRrH5d3dS3SpxGYRG>. Acesso em: 22 ago. 2022.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra; revisão da tradução de João Azenha Jr. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 6. ed. 3. reimpr. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Coleção debates, 52).

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. 2. ed. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2008. (Coleção tópicos).

EVANGELHO DE MATEUS. *In*: **BÍBLIA sagrada**: edição de estudos. 17. ed. São Paulo: Ave Maria, 2023.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. 14. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

JETZTZEIT. *In*: DEEPL: tradutor. Disponível em: <https://www.deepl.com/pt-BR/translator#de/pt/Jetztzeit>. Acesso em 13 ago. 2023.

LIMA, Luiz Costa. **A aguarrás do tempo**: estudos sobre a narrativa. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LIMA, Luiz Costa. Literatura e nação: esboço de uma releitura. **Revista brasileira de literatura comparada**, [S.l.], v. 3, n. 3, p. 33-40, 1996. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/34/35>. Acesso em: 12 mai. 2022.

MIELIETINSKI, Eleazar Mosséievich. **A poética do mito**. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: prosa II. 16. ed. rev. e atual. São Paulo: Cultrix, 1998.

MONFARDINI, Adriana. O mito e a literatura. **Terra roxa e outras terras**: revista de estudos literários, [S.l.], v. 5, p. 50-61, 2016. DOI: 10.5433/1678-2054.2005v5p50. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/24751>. Acesso em: 07 ago. 2023.

NESTAREZ, Oscar Andrade Lourenção. **Edgar Allan Poe e Mário de Sá-Carneiro**: os fantasmas e a criação literária do fantástico. 2016. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/14778/1/Oscar%20Andrade%20Lourenao%20Nestarez.pdf>. Acesso em: 10 mai. 2024.

PERRONE-MOISÉS, Leila. **Flores da escrivantina**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PIACENTINI, Maria Tereza de Queiroz. Não tropece na língua: como escrever siglas, n. 283. **Língua Brasil**: Instituto Euclides da Cunha, 2017. Disponível em: <https://www.linguabrasil.com.br/nao-tropece-na-lingua/446/como-escrever-siglas>. Acesso em: 13 abr. 2023.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992. (Série fundamentos, 84).

ROGER, Jérôme. **A crítica literária**. Tradução de Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Difel, 2002. (Coleção enfoques: letras).

ROTTERDAM, Erasmo de. **Elogio da loucura**. Tradução de Paulo M. de Oliveira. Bauru: Edipro, 1995. (Série clássicos, 09).

RUTHVEN, Kenneth Knowles. **O mito**. Tradução de Esther Eva Horivitz. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Coleção debates, 270).

SANTOS, Antonio Raimundo dos Santos. **Metodologia científica**: a construção do conhecimento. 7. ed. rev. conf. NBR 14724:2005. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007.

SOARES FILHO, Antônio Coutinho. **Cosmogonia profana**: uma leitura de “O visitante”, de Osman Lins. 2017. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://tede.pucsp.br/bitstream/handle/20148/2/Antonio%20Coutinho%20Soares%20Filho.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2023.

SS, A POLÍCIA DO ESTADO. *In*: ENCICLOPÉDIA do holocausto. Washington: United States Holocaust Memorial Museum, s.d. Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/ss-police-state#:~:text=SS%2C%20a%20Pol%C3%ADcia%20do%20Estado%20Uma%20ferramenta%20importante%20do%20terror,e%20outros%20l%C3%ADderes%20do%20Partido>. Acesso em: 01 jun. 2024.

TADIÉ, Jean-Yves. **A crítica literária no século XX**. Tradução de Wilma Freitas Ronald de Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

TEIXEIRA, Ivan. Formalismo russo. **Cult**: revista brasileira de literatura, São Paulo, ano II, n. 13, p. 36-39, ago. 1998. (Série fortuna crítica, 2).

TEODÓSIO. *In*: DICIONÁRIO de nomes próprios: significado dos nomes. [7 graus, 2008]. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/teodosio/>. Acesso em: 14 out. 2023.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. *In*: EIKHENBAUM, Boris *et al.* **Teoria da literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 169-204.

TUXAUA. *In: PORTAL Amazônia: Amazônia de A a Z. [S.l.]: [s.n.], 2021. Disponível em: <https://portalamazonia.com/amazonia-az/tuxaua>. Acesso em: 06 mai. 2023.*

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e sociedade na Grécia antiga**. Tradução de Myriam Campello. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

Ensino, Letramento Crítico e Literatura

CECHINEL, André; SALES, Cristiano de. Apresentação. *In: CECHINEL, André; SALES, Cristiano de. (orgs.). O que significa “ensinar” literatura?* Florianópolis: EdUFSC; Criciúma: Ediunesc, 2017. p. 9-11.

COSSON, Rildo. **Paradigmas do ensino da literatura**. 1. reimpr. São Paulo: Contexto, 2021.

DURÃO, Fabio Akcelrud. Da intransitividade do ensino de literatura. *In: CECHINEL, André; SALES, Cristiano de. (orgs.). O que significa “ensinar” literatura?* Florianópolis: EdUFSC; Criciúma: Ediunesc, 2017. p. 15-29.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**: em três artigos que se completam. 50. ed. São Paulo: Cortez, 2009. (Coleção questões da nossa época, 13).

FREIRE, Paulo. Educação popular: pequena parte de uma grande história. *In: FREIRE, Paulo; NOGUEIRA, Adriano. Que fazer: teoria e prática em educação popular*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1999. p. 59-63.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. 77. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2023.

JANKS, Hilary. Panorama sobre letramento crítico. *In: CARBONIERI, Divanize; JESUS, Dánie Marcelo de. (orgs.). Práticas de multiletramentos e letramento crítico: outros sentidos para a sala de aula de línguas*. Campinas: Pontes Editores, 2016. p. 21-39. (Coleção novas perspectivas em linguística aplicada, 47).

JORDÃO, Clarissa Menezes. O que todos sabem... ou não: letramento crítico e questionamento conceitual. **Crop**: revista do programa de estudos linguísticos e literários em inglês, São Paulo, n. 12, p. 21-46, 2007. Disponível em: <https://ingles.fflch.usp.br/sites/ingles.fflch.usp.br/files/inline-files/crop%2012%20completa.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2024.

PONTE, Graziela Luzia; TERZI, Sylvia Bueno. A identificação do cidadão no processo de letramento crítico. **Perspectiva**, Florianópolis, v. 24, n. 2, p. 665-686, jul./dez. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/view/1666/1414>. Acesso em: 10 jun. 2024.

SARDINHA, Patrícia Miranda Medeiros. Letramento crítico: uma abordagem crítico-social dos textos. **Linguagens & Cidianias**, Santa Maria, v. 20, p. 1-17, jan./dez. 2018. <https://doi.org/10.5902/1516849232421>. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LeC/article/view/32421/pdf>. Acesso em: 3 abr. 2024.

SILVA, Ezequiel Theodoro da. **Elementos de pedagogia da leitura**. 3. ed. 3. tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção texto e linguagem).

Márcio Souza

A SELVA. Direção e roteiro: Márcio Souza. Adaptação de Renato Coutinho. Produção: Luiz de Miranda Correia, Geraldo Brocchi e Fernando Pereira da Cunha. São Paulo: L.M Produções Cinematográficas/Servicine, 1972. 79'44 min, son., color. Adaptação do romance homônimo de Ferreira de Castro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bblbDdZt8U&t=21s>. Acesso em: 13 abr. 2023.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: Márcio Souza, Instituto Moreira Salles, São Paulo, n. 19, dez. 2005.

CRUZ, Júlio Lopes; SOARES FILHO, Antônio Coutinho. Trajetos e destino: uma leitura da conduta humana em *A maravilhosa história do sapo Tarô-Bequê*, de Márcio Souza. **Letras escreve**, Macapá, v. 12, n. 3, p. 84-93, 2. sem. 2022. DOI: <https://doi.org/10.18468/letras.2022v12n3.p84-93>. Disponível em: <https://periodicos.unifap.br/index.php/letras/article/view/6814>. Acesso em: 12 mar. 2023.

DEL RIOS, Jefferson. A paixão do palco verde. Prefácio. In: SOUZA, Márcio. **Teatro de Márcio Souza**. v. 1. Textos revistos e estabelecidos pelo autor. São Paulo: Marco Zero, 1997. p. 9-16.

DEL RIOS, Jefferson. Dentro do palco verde. In: **Cadernos de literatura brasileira**: Márcio Souza. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 19, p. 134-145, dez. 2005.

DESSANA, Dessana: uma versão amazônica da criação do universo. Direção e regência maestro Luiz Fernando Malheiro. Amazonas Filarmônica. Coral do Amazonas. Música de Adelson Santos. Libreto de Márcio Souza e Aldísio Filgueiras. Rio de Janeiro: Sala Cecília Meirelles, 03 dez. 2000. 1 vídeo (63 min 20'). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nXLunKkP_68&list=PLkXQXqyD9zwmwkgBIWNHA0hBiAERRU9sos&index=12&t=1172s. Acesso em: 02 fev. 2024.

DIMAS, Antonio (org.). **Márcio Souza**. Seleção de textos, notas, estudos biográfico e crítico e exercícios de Antonio Dimas. Panorama da época de Joaquim Alves de Aguiar. São Paulo: Abril Educação, 1982. (Coleção literatura comentada).

FILGUEIRAS, Aldísio. A rebelião manau ainda não terminou. In: SOUZA, Márcio. **A paixão de Ajuricaba**. 2. ed. Manaus: Valer/Prefeitura de Manaus/Edua, 2005. p. 7-9.

FILGUEIRAS, Aldísio. Márcio Souza, a conexão reencontrada. In: SOUZA, Márcio. **Teatro seletto**. Manaus: Reggo/Academia Amazonense de Letras, 2018. p. 11-12. (Coleção pensamento amazônico. Série violeta branca, 13).

HARDMAN, Francisco Foot. Revolta. Na planície do esquecimento: a grande falha amazônica. In: **Cadernos de literatura brasileira**: Márcio Souza. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 19, p. 96-117, dez. 2005.

KRÜGER, Marcos Frederico. **Um mito teatralizado**: A paixão de Ajuricaba. *In*: KRÜGER, Marcos Frederico; LEÃO, Allison (orgs.). **O mostrador da derrota**: estudos sobre o teatro e a ficção de Márcio Souza. Manaus: UEA Edições, 2013. p. 11-22.

NAGEL, Carla Maria Oliveira. **Em busca do palco verde**: o teatro político de Márcio Souza. 2017. Dissertação (Mestrado em Teatro/Teorias e Práticas do Teatro) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis, 2017. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=5057911. Acesso: 26 jun. 2023.

PINTO, Zemaria. Deuses, heróis, bufões: uma dramaturgia amazônica. *In*: KRÜGER, Marcos Frederico; LEÃO, Allison (orgs.). **O mostrador da derrota**: estudos sobre o teatro e a ficção de Márcio Souza. Manaus: UEA Edições, 2013. p. 23-47.

RODRIGUES, Wallace; SOARES FILHO, Antônio Coutinho. Resistências críticas no palco verde de Márcio Souza. **Debates Insubmissos**, Caruaru, ano 4, v. 4, n. 12, p. 137-160, jan./abr. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/debatesinsubmissos/article/view/249746/38313>. Acesso em: 12 abr. 2023.

SÁ, Lúcia. **Literaturas da floresta**: textos amazônicos e cultura latino-americana. Tradução de Maria Ignez França. Revisão da tradução de Lúcia Sá. Revisão técnica de Rafaella Lemos. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

SÁ, Lúcia. O princípio do velho mundo. Dessana, Dessana: história, cosmogonia e indigenismo. *In*: **Cadernos de literatura brasileira**: Márcio Souza. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 19, p. 146-158, dez. 2005.

SOARES FILHO, Antônio Coutinho. A falsa alegria no *Pequeno teatro da felicidade* (1977), de Márcio Souza. **Odisseia**, Natal, v. 4, n. especial, p. 156-176, jul./dez. 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/odisseia/article/view/32359/17877>. Acesso em: 15 dez. 2023.

SOUZA, Márcio. **A expressão amazonense**: do colonialismo ao neocolonialismo. 3. ed. Manaus: Valer, 2010.

SOUZA, Márcio. **A caligrafia de Deus**. São Paulo: Marco Zero, 1994.

SOUZA, Márcio. **Ajuricaba**: o caudilho das selvas. São Paulo: Callis, 2006. il. (Coleção a luta de cada um).

SOUZA, Márcio. **A paixão de Ajuricaba**. 2. ed. Manaus: Valer/ Prefeitura de Manaus/ Edua, 2005a.

SOUZA, Márcio. **A resistível ascensão do Boto Tucuxi**: folhetim. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982a. (Coleção Histórias do Pau-Brasil).

SOUZA, Márcio. Como cansa ser romano nos trópicos: depoimento biográfico. *In*: DIMAS, Antonio (org.). **Márcio Souza**. Seleção de textos, notas, estudos biográfico e crítico e

exercícios de Antonio Dimas. Panorama da época de Joaquim Alves de Aguiar. São Paulo: Abril Educação, 1982b. p. 3-13. (Coleção literatura comentada).

SOUZA, Márcio; FILGUEIRAS, Aldísio. **Dessana, Dessana ou O começo antes do começo.** Música de Adelson Santos. Manaus: Valer, 2000.

SOUZA, Márcio. **Galvez, imperador do Acre.** Rio de Janeiro: Record, 2001a.

SOUZA, Márcio. **Lealdade.** 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001b. (Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro, v. 1).

SOUZA, Márcio. **Mad Maria.** 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005b.

SOUZA, Márcio. Ofício de escritor. [Entrevista cedida a Antonio Fernando De Franceschi e Rinaldo Gama]. In: **Cadernos de literatura brasileira:** Márcio Souza. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 19, dez. 2005c, p. 23-49.

SOUZA, Márcio. **O palco verde.** São Paulo: Marco Zero, 1984.

SOUZA, Márcio. **Operação silêncio.** 2. ed. São Paulo: Marco Zero, 1985.

SOUZA, Márcio. **Teatro I:** A paixão de Ajuricaba; Dessana, Dessana; Jurupari, a guerra dos sexos, A maravilhosa história do sapo Tarô-Bequê; Contatos amazônicos de terceiro grau. São Paulo: Marco Zero, 1997a.

SOUZA, Márcio. **Teatro II:** Pequeno teatro da felicidade; As folhas do látex; Tem piranha no pirarucu. São Paulo: Marco Zero, 1997b.

SOUZA, Márcio. **Teatro III:** A resistível ascensão do Boto Tucuxi; O elogio da preguiça; Ação entre amigos. São Paulo: Marco Zero, 1997c.

SOUZA, Márcio. **Teatro selete.** Manaus: Reggo/Academia Amazonense de Letras, 2018. (Coleção pensamento amazônico. Série violeta branca, 13).

SOUZA, Márcio. **Teatro indígena do Amazonas.** Rio de Janeiro: Codecri, 1979a. (Coleção edições do pasquim, 63).

SOUZA, Márcio. **Tem piranha no pirarucu & As folhas do látex.** Rio de Janeiro: Codecri, 1979b. (Coleção edições do pasquim, 47).

SOUZA, Márcio. **Um teatro na Amazônia:** a trajetória do Teatro Experimental do SESC do Amazonas. Manaus: Valer, 2007.

Teatro

ANDRADE, Oswald de. **O rei da vela.** Introdução “O país desmascarado”, de Sabato Magaldi, e “O rei da vela: manifesto do Oficina”, de José Celso Martinez Corrêa. São Paulo: Globo, 2004. (Obras Completas de Oswald de Andrade).

ARAÚJO, Alcione. Do impresso à cena: o papel do teatro na formação de leitores. *In*: MARQUES NETO, José Castilho; SANTOS, Fabiano dos; RÖSING, Tania Mariza Kuchenbecker. **Mediação da leitura**: discussões e alternativas para a formação de leitores. 2. reimpr. São Paulo: Global, 2018. p. 171-192.

ARÊAS, Vilma. **Iniciação à comédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. (Coleção letras).

ARISTÓFANES. **Lisístrada (A greve do sexo)**. Disponível em: <https://oficinadeteatro.com/conteudotextos-pecas-etc/pecas-de-teatro/viewdownload/4-pecas-gregas-classicas/73-lisistrata>. Acesso em: 22 mai. 2024.

AZANCOTH, Ediney; COSTA, Selda Vale da. **TESC: nos bastidores da lenda**. Manaus: Valer/Sesc, 2009.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego: tragédia e comédia**. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fiama Pais Brandão. Textos coletados por Siegfried Unseld. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BRECHT, Bertolt. A resistível ascensão de Arturo Ui. *In*: BRECHT, Bertolt. **Teatro completo em 12 volumes**: O Sr. Puntilla e seu criado Matti; A resistível ascensão de Arturo Ui. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 121-213. (Coleção teatro, 8).

BRECHT, Bertold. Vida de Galileu. Tradução de Roberto Schwarz. *In*: BRECHT, Bertold. **Teatro completo em 12 volumes**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999. p. 51-170. (Coleção teatro, 6).

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. 3. reimpr. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 2012. (Coleção prismas).

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. 2. ed. 1. reimpr. rev. São Paulo: Expressão Popular, 2019. (Coleção arte e sociedade).

COSTA, Iná Camargo. Tragédia no século XX (prefácio). *In*: WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 7-21.

ESCOBAR, Ruth (dir.). **Feira brasileira de opinião**: a feira censurada. Prefácio de Décio de Almeida Prado. São Paulo: Global, 1978. (Coleção teatro urgente).

ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**: Beckett, Ionesco, Pinter, Genet e outros. ed. rev. e ampl. Tradução original de Barbara Heliodora. Tradução das atualizações de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Zahar, 2018. *E-book*.

FILGUEIRAS, Aldísio *et al.* **Sábados detonados**: humor inteligente para todas as tribos. Manaus: Valer, 2008.

GAZOLLA, Rachel. **Para não ler ingenuamente uma tragédia grega**: ensaio sobre aspectos do trágico. São Paulo: Edições Loyola, 2001. (Coleção leituras filosóficas).

GÓGOL, Nikolai. À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia. *In*: GÓGOL, Nikolai. **Teatro completo**. Organização, tradução, prefácio e notas de Arlete Cavaliere. 2. reimpr. São Paulo: Editora 34, 2020. p. 333-378. (Coleção leste).

GOMES, André Luís. Encenar a leitura: relatos e procedimentos. *In*: GOMES, André Luís; REIS, Maria da Glória Magalhães dos. (orgs.). **Encenar a leitura: relações cênico-midiáticas**. Campinas: Pontes Editores, 2020. p. 13-27.

GOMES, André Luís. “Lei(a)tores” em processo coletivo e colaborativo no Quartas Dramáticas. **Pitágoras**, 500, Campinas, v. 2, p. 23-32, abr. 2012. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/article/view/21>. Acesso em: 26 mar. 2024.

GOMES, André Luís *et al.* (coord.). **Quartas dramáticas: encenar a leitura**. Brasília, s.d. Disponível em: <https://encenarleitura.blogspot.com>. Acesso em 11 jun. 2024.

GOMES, Hélder. Teatro do Absurdo. [S.l.]: 23 dez. 2009. *In*: CEIA, Carlos. **E-dicionário de termos literários**. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/teatro-do-absurdo>. Acesso em: 30 ago. 2023.

GUARNIERI, Gianfrancesco. **Eles não usam black-tie**. 33 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

LEÃO, Howardinne Queiroz. **O Teatro Experimental do Sesc como urgência política levada à cena**: (1968-1982) e (2003-2016). 2016. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas/Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, São Paulo, 2020. <https://doi.org/10.11606/D.27.2020.tde-04032021-161619>. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-04032021-161619/publico/HowardinneQueirozLeao.pdf>. Acesso em: 29 mar. 2023.

LEÃO, Howardinne Queiroz. O teatro do TESC: poéticas e perspectivas em cena. **X CONGRESSO DA ABRACE**, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 1-13, 2018. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3809>. Acesso em: 23 abr. 2023.

LIMA, Leandro Siqueira. Uma conclusão acerca da encenação em Qorpo-Santo: Teatro do Absurdo e universo surrealista. **Revista Científica Cosmos Acadêmico**. Cariacica. v. 1. n. 2, p. 7-12, ago./dez. 2016. Disponível em: <https://multivix.edu.br/wp-content/uploads/2021/06/revista-cosmos-academico-v01-n02-completa.pdf>. Acesso em: 02 set 2023.

MAFRA, Johnny José. **Cultura clássica grega e latina**: temas fundadores da literatura ocidental. Prefácio de Audemaro Taranto Goulart. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2010.

MAGALDI, Sábato. Prefácio. *In*: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**: tragédias cariocas I. Org. e introd. Sábato Magaldi. 8. impres. [1985]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. v. 3. p. 7-47.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PENA, Martins. **O noviço. O juiz de paz da roça. O judas em Sábado de Aleluia. Os irmãos das almas**. 19. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998. (Coleção prestígio).

RAMOS, Luiz Fernando. **O parto de Godot e outras encenações imaginárias**: a rubrica como poética de cena. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 6. ed. 5. reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2018. (Coleção debates, 193).

SHAKESPEARE, William. **Hamlet. Rei Lear. Macbeth**. Tradução de Barbara Heliodora. São Paulo: Abril, 2010. (Clássicos abril coleções, 10).

SILVA, Luíza Helena Oliveira da; SOARES FILHO, Antonio Coutinho. Os nervos do esqueleto: interações humanas na peça *A invasão*, de Dias Gomes. **Travessias interativas**, São Cristóvão, v. 12, n. 25, p. 245-259, jan-abr. 2022. DOI:10.51951/ti.v12i25.p245-259. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/Travessias/article/view/16760>. Acesso em: 12 mai. 2023.

SÓFOCLES. **A trilogia tebana**: Édipo Rei; Édipo em Colono; Antígona. Tradução e apresentação de Mário da Gama Kury. 11. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. (A tragédia grega, 1).

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução e notas Raquel Imanishi Rodrigues. 2. ed. 1. reimp. São Paulo: Cosac Naify, 2015. (Coleção cinema, teatro e modernidade, 2).

TEATRO DO ABSURDO. *In*: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo13538/teatro-do-absurdo>. Acesso em: 02 set. 2023.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. 6. ed. Porto Alegre: L&PM, 2010. (Coleção L&PM pocket, 831).

VEIGA, Guilherme. **Teatro e teoria na Grécia antiga**. 2. ed. Brasília: Thesaurus, 2008.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Peças de Márcio Souza no projeto “Sábados detonados” (2004-2011)

1. “Entrevista com o professor Robério Ypiranga sobre a cultura baré”
2. “Camila caseira”
3. “Ludugero e o papagaio”
4. “Psicanálise à distância”
5. “Novas consultas da Dr.^a Serafina”
6. “Dr.^a Serafina e o filho herdeiro”
7. “As atribuições de Jeremias”
8. “O bispo Jeremias ataca mais uma vez”
9. “Pedr’Álvares na Bahia”
10. “Ajuricu, o irmão mais esperto de Ajuricaba”
11. “Judas em Sábado de Aleluia”
12. “Testamento de Judas”
13. “Coisas do amor”
14. “Cala boca, Etelvina!”
15. “A rotina do governador”

APÊNDICE B – Peças traduzidas e adaptadas por Márcio Souza

1. “Hamlet” – Adaptação da peça homônima de William Shakespeare, com data entre 1599 a 1601 (2004)
2. “Marx na zona” – Adaptação da peça “Marx em Soho” (1999), de Howard Zinn (2004)
3. “As mil e uma noites” – Adaptação dos clássicos contos de Sherazade (2007/2008)
4. “Carnaval Rabelais” – Inspirada na obra “Gargântua”, de François Rabelais (2009)
5. “Eretz Amazônia” – Inspirada na obra homônima de Samuel Benchimol (2010)
6. “Rodrigueanas amazônicas” – Inspirada no universo de Nelson Rodrigues (2012)
7. “O fiscal federal” – Adaptação da peça “O Inspetor Geral”, de Nikolai Gogol (2013)

APÊNDICE C – Fortuna crítica de Márcio Souza no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes (2018-2022) na área de Linguística, Letras e Artes

Endereço eletrônico: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses>

Período da coleta: 06/06/23 a 14/06/23

Filtros da Pesquisa:

- Entrada de busca: Márcio Souza
- Tipo: dissertações (mestrado) e teses (doutorado)
- Recorte temporal: últimos cinco anos (2018-2022)
- Grande área do conhecimento: Linguística, Letras e Artes

❖ **2022**

Dissertações (460 resultados da pesquisa e somente uma dissertação encontrada)

1. SANTOS, Wellyson Gomes dos. **Narradores e narrativas de resistências nos romances A conjura (2009) de José Eduardo Agualusa e Lealdade (1997) de Márcio Souza**. 30/03/2022. 117 f. Mestrado em LETRAS. Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL E SUDESTE DO PARÁ, Marabá. Biblioteca Depositária: undefined.

Teses (300 resultados da pesquisa e nenhuma tese encontrada)

❖ **2021**

Dissertações (486 resultados da pesquisa e somente uma dissertação encontrada)

1. CARDOSO, Mariana Vieira. **A representação do processo de modernização na Amazônia a partir da leitura de Crônicas do Grão-pará e Rio Negro, de Márcio Souza**. 01/03/2021. 192 f. Mestrado em LETRAS E ARTES. Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS, Manaus. Biblioteca Depositária: Biblioteca Setorial do Mestrado em Letras e Artes - PPGLA-UEA.

Teses (285 resultados da pesquisa e nenhuma tese encontrada)

❖ **2020**

Dissertações (445 resultados da pesquisa e nenhuma dissertação encontrada)

Teses (311 resultados da pesquisa e 02 teses encontradas)

1. PENALVA, Liozina Kauana de Carvalho. **Vozes subalternas na literatura brasileira de expressão amazônica: uma análise de Dalcídio Jurandir, Márcio Souza e Milton Hatoum**. 30/03/2020. 169 f. Doutorado em Estudos de Literatura. Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE, Niterói. Biblioteca Depositária: BIBLIOTECA CENTRAL DO GRAGOATÁ;
2. BARBOSA, Tayana Andreza de Sousa. **A Amazônia em narrativas: a reconstrução de uma tradição dos romances da Amazônia brasileira, com Dalcídio Jurandir, Márcio Souza e Milton Hatoum**. 21/08/2020. undefined f. Doutorado em LETRAS: LINGÜÍSTICA E TEORIA LITERÁRIA. Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ, Belém. Biblioteca Depositária: undefined.

❖ 2019

Dissertações (541 resultados da pesquisa e 03 dissertações encontradas)

1. SOUSA, Uerbet Aurelio de. **Violência e opressão nos contos “Estória do Ladrão e do Papagaio”, de Luandino Vieira e “Caligrafia de Deus”, de Márcio Souza**. 16/05/2019. undefined f. [92 f.]. Mestrado em LETRAS. Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO SUL E SUDESTE DO PARÁ, Marabá. Biblioteca Depositária: undefined;
2. PANTOJA, Aila Rodrigues. **Amazônia de Chico Mendes - Análise Comparativa da trilogia narrativa: o empate contra Chico Mendes (ensaio), Amazônia em Chamas (filme) e Amazônia, de Galvez a Chico Mendes (minissérie)**. 30/08/2019. undefined f. [102 f.]. Mestrado em LETRAS. Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS, Manaus. Biblioteca Depositária: tede.ufam.edu.br;
3. ALVES, Valderiza de Almeida. **Mad Maria, a ferrovia do diabo: entre a ficção e a história**. 30/08/2019. 122 f. Mestrado em LETRAS. Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS, Manaus. Biblioteca Depositária: tede.ufam.edu.br.

Teses (354 resultados da pesquisa e somente 01 tese encontrada)

1. MESQUITA, Maria Claudia de. **Representações literárias da história brasileira do século XIX: estudo comparativo entre os romances históricos de Márcio Souza e os de Erico Verissimo**. 07/02/2019. 299 f. Doutorado em LETRAS. Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO (ASSIS), Assis. Biblioteca Depositária: FCL - Assis.

❖ 2018

Dissertações (503 resultados da pesquisa e somente 01 dissertação encontrada)

1. SANTOS, Rosalia Marques dos. **O inferno é o paraíso: análise comparativa entre o romance A Selva de Ferreira de Castro, e os filmes homônimos, de Márcio Souza e Leonel Vieira**. 19/06/2018. 165 f. Mestrado em LETRAS. Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS, Manaus. Biblioteca Depositária: undefined.

Teses (287 resultados da pesquisa e somente 01 tese encontrada)

1. OLIVEIRA, Jeciane de Paula. **Tecendo a palavra: a constituição de si e a perspectivação do espaço-tempo em Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro, de Márcio Souza**. 26/03/2018. 201 f. Doutorado em Estudos Literários. Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO, Cáceres. Biblioteca Depositária: Biblioteca Universitária "Prof. José Américo Andrade" - Campus UNEMAT - Tangará da Serra/MT.

Tabela 1 - Márcio Souza no CTD/Capes (2018-2022)

Trabalhos Acadêmicos - Márcio Souza - Capes (2018-2022)					
Ano	Dissertações	Quant.	Teses	Quant.	Total
2022	romance	1	0	1
2021	romance	1	0	1
2020	0	conto	1	2
			romance	1	
2019	conto	1	romance	1	4
	ensaio	1			
	romance	1			
2018	cinema	1	romance	1	2
	Dissertações	6	Teses	4	10

Fonte: Autoria própria a partir de dados da Capes

APÊNDICE D – Fortuna crítica de Márcio Souza no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes (2018-2022) nas áreas das Ciências Humanas e Multidisciplinar

Endereço eletrônico: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses>

Período da coleta: 19/06/23 a 24/06/23

Critérios e Filtros da Pesquisa:

- Entrada de busca: Márcio Souza
- Tipo: dissertações (mestrado) e teses (doutorado)
- Recorte temporal: últimos cinco anos (2018-2022)
- Grande área do conhecimento: Ciências Humanas/Multidisciplinar
- Apuração até os 100 primeiros resultados

❖ **2022**

Dissertações (2404 resultados da pesquisa e 01 dissertação encontrada)

1. SANTOS, Marcilene Queiroz Cabral. **“Quase tudo neste livro podia ter acontecido como vai descrito”: literatura, história e representações do feminino em Mad Maria, de Márcio Souza**. 08/08/2022. 122 f. Mestrado em CIÊNCIAS HUMANAS. Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS, Manaus. Biblioteca Depositária: Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade do Estado do Amazonas.

Teses (1397 resultados da pesquisa e nenhuma tese encontrada)

❖ **2021**

Dissertações (2480 resultados da pesquisa e nenhuma dissertação encontrada)

Teses (1234 resultados da pesquisa e nenhuma tese encontrada)

❖ **2020**

Dissertações (2413 resultados da pesquisa e nenhuma dissertação encontrada)

Teses (1165 resultados da pesquisa e nenhuma tese encontrada)

❖ **2019**

Dissertações (2697 resultados da pesquisa e 01 dissertação encontrada)

1. SANTANA, Marcio Braz dos Santos. **"De volta ao picaresco": literatura e política em A resistível ascensão do Boto Tucuxi de Márcio Souza**. 29/05/2019. 117 f. Mestrado em CIÊNCIAS HUMANAS. Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS, Manaus. Biblioteca Depositária: Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade do Estado do Amazonas.

Teses (1362 resultados da pesquisa e nenhuma tese encontrada)

❖ **2018**

Dissertações (2614 resultados da pesquisa e nenhuma dissertação encontrada)

Teses (1264 resultados da pesquisa e nenhuma tese encontrada)

**APÊNDICE E – Fortuna crítica de Márcio Souza no Catálogo de Teses e Dissertações da
Capes (2010-2017)**

Endereço eletrônico: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses>

Período da coleta: 15/06/23 a 20/06/23

Filtros da Pesquisa:

- Entrada de busca: Márcio Souza
- Tipo: dissertações (mestrado) e teses (doutorado)
- Recorte temporal: 08 anos (2010-2017)
- Grande área do conhecimento: Linguística, Letras e Artes
- Apuração até os 100 primeiros resultados

❖ **2017**

Dissertações (536 resultados da pesquisa e somente 01 dissertação encontrada)

1. NAGEL, Carla Maria Oliveira. **Em busca do palco verde: o teatro político de Márcio Souza**. 27/07/2017. 166 f. Mestrado em Artes Cênicas. Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA, Florianópolis. Biblioteca Depositária: Biblioteca Universitária da UDESC.

Teses (275 resultados da pesquisa e nenhuma tese encontrada)

❖ **2016**

Dissertações (506 resultados da pesquisa e 02 dissertações encontradas)

1. LIMA, Solimaria Pereira. **A Amazônia na perspectiva de dois literatos: Márcio Souza e Milton Hatoum, diferenças e proximidades**. 16/12/2016. 110 f. Mestrado em Letras. Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA, Porto Velho. Biblioteca Depositária: <http://www.bibliotecacentral.unir.br/>;
2. PEREIRA, Luciana Maira de Sales. **Dos trilhos da literatura à estação de tv: uma análise da tradução intersemiótica do romance Mad Maria, de Márcio Souza**. 31/05/2016. 98 f. Mestrado em LETRAS- LINGUAGEM E IDENTIDADE. Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO ACRE, Rio Branco. Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da UFAC.

Teses (234 resultados da pesquisa e nenhuma tese encontrada)

❖ **2015**

Dissertações (478 resultados da pesquisa e somente 01 dissertação encontrada)

1. MOREIRA, Melissa Velanga. **O contra discurso ao desenvolvimento e progresso na Amazônia em Galvez Imperador do Acre de Marcio Souza**. 15/06/2015. undefined f. Mestrado em Letras. Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA, Porto Velho. Biblioteca Depositária: undefined.

Teses (225 resultados da pesquisa e nenhuma tese encontrada)

❖ 2014

Dissertações (497 resultados da pesquisa e somente 01 dissertação encontrada)

1. OLIVEIRA, Jeciane de Paula. **Fios que (des)atam diálogos entre ficção e história: uma leitura de Mad Maria de Márcio Souza**. 02/12/2014. 116 f. Mestrado em Estudos Literários. Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO, Cáceres. Biblioteca Depositária: Biblioteca Universitária "Prof. José Américo Andrade" - Campus UNEMAT - Tangará da Serra/MT.

Teses (211 resultados da pesquisa e nenhuma tese encontrada)

❖ 2013

Dissertações (480 resultados da pesquisa e somente 01 dissertação encontrada)

1. LIMA, Andreia Mendonca dos Santos. **Tradução e pós-colonialismo: uma análise de Mad Maria de Márcio Souza e sua tradução para o inglês**. 31/12/2013. 115 f. Mestrado em Estudos Literários. Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA, Porto Velho. Biblioteca Depositária: Universidade Federal de Rondônia, campus Porto Velho.

Teses (166 resultados da pesquisa e nenhuma tese encontrada)

❖ 2012

Dissertações (414 resultados da pesquisa e 03 dissertações encontradas)

1. GOMES, Marcia Leticia. **A ficção descolonizadora em Márcio Souza: uma análise de Mad Maria sob uma perspectiva pós-colonial**. 01/03/2012. 97 f. Mestrado em Letras. Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA, PORTO VELHO. Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da UNIR. [Trabalho anterior à Plataforma Sucupira];
2. Rincon, Neire Márzia. **A caligrafia de Deus e A cidade ilhada: imagens da cidade de Manaus na contística de Márcio Souza e Milton Hatoum**. 01/10/2012. 130 f. Mestrado em LETRAS E LINGUÍSTICA. Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS, GOIÂNIA. Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da UFG. [Trabalho anterior à Plataforma Sucupira];
3. Rocha, Mirna Suelby Martins da. **A Amazônia entre vozes: narrativa e história**. 01/08/2012. 104 f. Mestrado em LETRAS - LINGUAGEM E IDENTIDADE. Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO ACRE, RIO BRANCO. Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da UFAC. [Trabalho anterior à Plataforma Sucupira].

Teses (129 resultados da pesquisa e nenhuma tese encontrada)

❖ **2011**

Dissertações (410 resultados da pesquisa e 02 dissertações encontradas)

1. Santos, Francisco Ewerton Almeida dos. **Colagem, antropofagia e subversão em Galvez Imperador do Acre, de Márcio Souza**. 01/03/2011. 128 f. Mestrado em LETRAS: LINGÜÍSTICA E TEORIA LITERÁRIA. Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ, BELÉM. Biblioteca Depositária: Biblioteca Setorial Profa. Albeniza Chaves [Trabalho anterior à Plataforma Sucupira];
2. DUNGUE, Cleber Luis. **O desafio biográfico ou como se escrever uma vida: a (des)construção da figura heroica de Santos Dumont a partir de O brasileiro voador**. 01/11/2011. 121 f. Mestrado em LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA. Instituição de Ensino: PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO, SÃO PAULO. Biblioteca Depositária: PUC SP. [Trabalho anterior à Plataforma Sucupira].

Teses (129 resultados da pesquisa e nenhuma tese encontrada)

❖ **2010***

Dissertações (338 resultados da pesquisa e nenhuma dissertação encontrada)

Teses (99 resultados da pesquisa e nenhuma tese encontrada)

A tabela abaixo resume os resultados da pesquisa:

Tabela 2 - Márcio Souza no CTD/Capes (2010-2017)

Trabalhos Acadêmicos - Márcio Souza - Capes					
Ano	Dissertações (tema)	Quant.	Teses (tema)	Quant.	Total
2017	teatro	1	1
2016	romance	2	2
2015	romance	1	1
2014	romance	1	1
2013	romance	1	1
2012	conto	2	3
	romance	1			
2011	romance	2	2
2010	0	0
	Dissertações	11	Teses	0	11

Fonte: Autoria própria a partir de dados da Capes

* Nesta coleta, todos os resultados de teses foram verificados, dado que a pesquisa apontou 99 trabalhos e o recorte de apuração tinha como limite as 100 primeiras apurações.

APÊNDICE F – Universidades que pesquisam Márcio Souza (2010-2022)

Tabela 3 - Estudos de Márcio Souza por universidades (2010-2022)

Região Norte		
Universidade	Dissertação	Tese
UEA	3	-----
UFAC	2	-----
UFAM	3	-----
UFPA	1	1
Unifesspa	2	-----
UNIR	4	-----
total	15	1
Região Centro-Oeste		
Universidade	Dissertação	Tese
UFG	1	-----
UFMT	1	1
total	2	1
Região Sudeste		
Universidade	Dissertação	Tese
UFF	-----	1
Unesp	-----	1
PUC-SP	1	-----
total	1	2
Região Sul		
UFSC	1	-----
total	1	-----

Fonte: Autoria própria a partir de dados da Capes