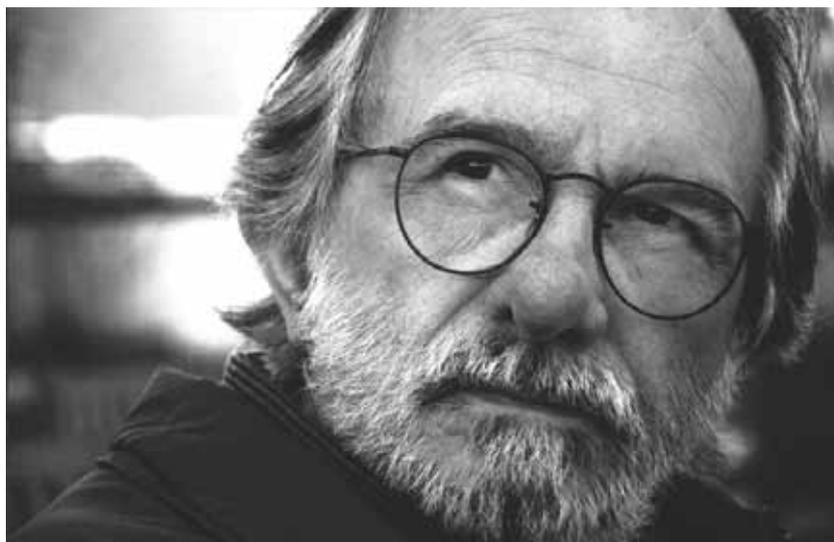


A Amazônia transfigurada no Teatro de João de Jesus Paes Loureiro



IV SEMINÁRIO DE DRAMATURGIA AMAZÔNIDA

Dramaturgo Homenageado:
João de Jesus Paes Loureiro

15 a 19 MAIO 2013
Teatro Universitário Cláudio Barradas

Realização:



Patrocínio: 

Cartaz do IV Seminário de Dramaturgia Amazônica, 2013.

Relivaldo Pinho

Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Professor do Departamento de Comunicação Social e do Mestrado em Comunicação, Linguagens e Cultura da Universidade da Amazônia (Unama). Autor, entre outros livros, de *Amazônia, cidade e cinema em Um dia qualquer e Ver-o-peso*. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2012. relivaldopinho@gmail.com

A Amazônia transfigurada no teatro de João de Jesus Paes Loureiro

The transfigured Amazon João de Jesus Paes Loureiro's theatre

Relivaldo Pinho

RESUMO

A obra artística e teórica de João de Jesus Paes Loureiro é uma das mais representativas da contemporaneidade amazônica. Nela se situa seu trabalho como dramaturgo, que ainda é praticamente inédito como objeto de análise. É a isso, analisá-lo, que este texto se propõe. Ver-se-á que o núcleo desse teatro é a Amazônia, especialmente em aspectos relacionados ao seu imaginário e à sua história, mas se perceberão também os variados diálogos com outras fontes – sobretudo a grega –, com as contribuições teóricas em geral e a teoria teatral em particular. Esses elementos se entrecruzam para formar uma dramaturgia fundamentada em uma concepção na qual real e imaginário amazônicos se inter-relacionam e compõem uma representação da região que pode ser tomada como alegoria, como crítica e, acima de tudo, como uma Amazônia imageticamente transfigurada em sua exibição.

PALAVRAS-CHAVE: João de Jesus Paes Loureiro; Amazônia; teatro da Amazônia.

ABSTRACT

João de Jesus Paes Loureiro's is one of the most representative artistic and theoretical works from contemporary Amazon. This is where is situated his work as a playwright, still virtually unknown as an object of analysis. This text aims at analyzing it. We will see that the Amazon is at the heart of his theater, especially in aspects associated with its imaginary and history, but you will also notice various dialogues with other sources –mainly the Greek one–, with theoretical contributions in general, and theater theory in particular. These elements intertwine to make up a dramaturgy based on conception in which Amazon's real and imaginary dimensions interact and provide a representation of this region that can be seen as an allegory, as criticism, and, above all, as an Amazon which image is shown as transfigured.

KEYWORDS: João de Jesus Paes Loureiro; Amazon; Amazonian theater.



*Amados numes,
abraçai benévolos estas muralhas,
mostrai quanto nos amais.
Fruí os sacrifícios deste povo.
Dai-nos benevolente socorro.
Penetrai em nossos ardentes mistérios.
Lembraí-vos de nós.*

Ésquilo, Os sete contra Tebas.

* Uma versão preliminar deste texto foi originalmente apresentada no IV Seminário de Dramaturgia Amazônica (Belém, maio 2013).

[...] o senhor me desculpe, me perdoe, seu Major, mas não posso obedecer o Coronel. Nem que ele fosse General ou Marechal, isso era impossível! Por que eu não posso quebrar o encanto do meu sonho, a promessa do meu ritmo, a força de minha vontade, o amor da minha liberdade, isso eu não posso perder nem quebrar. *Benedicto Monteiro, Verde vagomundo.*

Esse dia te fará nascer e morrer ao mesmo tempo.
Sófocles, *Édipo Rei.*

Este texto, pelo esquecimento, exhibe para rememorar. Não como nostalgia, mas como apresentação, atualização, do esquecido. O estudo do teatro de João de Jesus Paes Loureiro ainda é, com a atenção que merece, inédito. O que não deixa de surpreender para um autor tão representativo das artes da Amazônia. Seu teatro, produzido a partir da década de 1970, é um dos mais importantes artefatos culturais para se pensar a representação que a região tomou nesse determinante período de sua história, especialmente pelo tipo de modernização que atingiria seus variados âmbitos; com suas concepções do autor sobre a região; e nos variados diálogos estabelecidos por ele com outras culturas e procedimentos teatrais.

No âmbito nacional “o que Sábato Magaldi denomina ‘a pujança da dramaturgia brasileira’ incluía Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri, Vianinha, Augusto Boal, precedidos de Jorge de Andrade e Ariano Suassuna”. Essa arte “comprometida com a denúncia da realidade brasileira [...] consegue um espaço sobranceiro porque fala dos anseios e dos pensamentos de um público que, a partir de 1968, será progressivamente silenciado pelo medo e pela repressão [...]”.¹ Pertencente a esses decênios já bastante conhecidos como dos mais importantes do teatro brasileiro, os anos de 1960 e 1970, a dramaturgia de Loureiro, que se prolongaria nas décadas seguintes, começaria nesse período e estaria inserida nesse espírito pela presença da temática social e política, com o país e a região amazônica, nesses dois aspectos, entrando em um momento decisivo de suas histórias.

No Pará, de meados do século XX, mais precisamente em 1957, Benedito Nunes publicaria, em *A Província do Pará*, sua apreciação sobre a situação das artes no Estado e, esperançoso, mas realista quanto a um novo momento artístico anunciaria a “oportunidade, dentro em breve, de testar o nosso planejamento. Acaba de ser criado o Norte Teatro Escola do Pará, que poderá ser, mais tarde, o Teatro Escola da Amazônia”.² É evidente que não cabe aqui uma revisão cronológica do teatro amazônida, ou paraense, mas o movimento citado por Nunes está intimamente ligado ao tema central deste texto, exatamente porque fora nesse Teatro que João de Jesus Paes Loureiro começaria sua atividade nessa arte, mas em um começo que, de participação no coro de *Édipo Rei*, peça que seria apresentada no Teatro da Paz e posteriormente em Santos, no âmbito do II Festival Nacional de Teatro de Estudantes, promovido por Paschoal Carlos Magno³ em 1959, se converteria, posteriormente, no interesse em apreender o teatro pelo seu aspecto autoral. “Meu interesse [...] era ter a experiência pelo lado de dentro do palco, de dentro da encenação para a plateia, com essa experiência fortalecer meu texto, porque eu queria escrever para teatro, não era fazer uma carreira ou me engajar no grupo como ator, eu queria [estar] de dentro do palco, de ensaios, de valorização dos diálogos e foi essa experiência que me ajudou muito”⁴, diria ele.

¹ COSTA, Marta Moraes da. Os últimos carros esvaziam as estações: teatro com política. *Fragmenta*, n. 16, Curitiba, 1999, p. 11 e 12.

² NUNES, Benedito. Inventário e planejamento. In: *Do Marajó ao arquivo: breve panorama da cultura do Pará*. Organização de Victor Sales Pinheiro. Belém: Secult; Editora da UFPA, 2012, p. 131.

³ Cf. NUNES, Benedito. Francisco Paulo Mendes, para além da cultura literária. In: *O amigo Chico, fazedor de poetas*. Belém: Secult, 2001, p. 18.

⁴ LOUREIRO, João de Jesus Paes. Entrevista concedida a Relivaldo Pinho em Belém em 22 fev. 2013.

⁵ *Idem, ibidem.*

⁶ LOUREIRO, João de Jesus Paes. *A ilha da ira. In: Obras reunidas. V. 3.* São Paulo: Escrituras, 2000, p. 139.

⁷ Cláudio Barradas, um dos nomes mais significativos do teatro paraense, encenaria a peça, em depoimento ele diz: “Mais tarde, nós, paraenses, assumimos a responsabilidade pelo ensino da Escola e, por sugestão minha, passamos a ter aulas teóricas e práticas. [...] Depois, me deram a responsabilidade de fazer a escolha, sozinho. Num ano, escolhi o texto do Jesus Paes Loureiro, ‘A ilha da ira’. Mas não havia onde montar a peça porque o Teatro da Paz estava em mais uma de suas reformas [Paes Loureiro afirma que a censura também teria atuado nesse caso, 2013]. Como eu trabalhava na Escola Técnica [...] conseguimos a cessão do auditório daquela escola para a nossa temporada”. COIMBRA, Oswaldo. *Cláudio Barradas, o lado invisível da cultura amazônica.* Belém: CNPq, 2004, p. 90.

⁸ Cf. PINHO, Relivaldo. *Mito e modernidade na trilogia amazônica, de João de Jesus Paes Loureiro.* Belém: NAEA/UFPA, 2003, p. 25.

⁹ LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura amazônica: uma poética do imaginário. In: Obras reunidas. V. 4.* São Paulo: Escrituras, 2000.

Reúno esse dois momentos do teatro brasileiro e do teatro regional porque eles são convergentes na trajetória teatral de Loureiro. Em primeiro lugar, porque as “décadas de pujança” do chamado “teatro de denúncia”, ou “teatro político”, estarão presentes em sua trajetória como dramaturgo e, por conseguinte, essa trajetória está ligada indelevelmente às características que, a partir de suas primeiras experiências no teatro regional, irá emergir em uma forma de composição que incorpora ao teatro, à sua realização em todos os seus âmbitos, elementos da cultura amazônica vistos sob um aspecto que se tornará motivo, tema e teoria. O aspecto que tomará a região na sua impossibilidade de encará-la fora da “intercorrência entre o real e o imaginário”.⁵ O real, tão presente nos decênios do teatro político nacional acima descrito, será entendido por Loureiro em suas peças como um real fundamentalmente (mas não exclusivamente, nem em termos formais, nem em termos temáticos, como veremos) amazônico; um mundo com suas próprias características no qual esse imaginário composto pelos elementos míticos, culturais e históricos tem sua preponderância.

“A ilha da ira” e sua alegoria

“Esta peça é dedicada ao Norte Teatro escola do Pará”, escreve Loureiro⁶ em “A ilha da ira”, sua primeira obra teatral, de 1976, premiada com o primeiro lugar pelo Serviço Nacional de Teatro, em 1975, ratificando, com essa dedicatória, seu enraizamento autoral naquele nascedouro artístico.⁷ Essa composição é seu primeiro movimento cênico em direção a tematizar um real universalizante em conjunto com a região. Se na poesia ele já publicara, em 1964, *Tarefa* (obra que seria confiscada e destruída pelos militares), seu primeiro livro, e nele já podíamos perceber o tom de engajamento de sua literatura, é com *O remo mágico*, obra que reúne duas narrativas, “A história luminosa e triste de Crobranorato ou pesadelo amazônico” e “Romance das Icamiabas”, que o teor amazônico e crítico de seu trabalho irá assumir a trajetória que permanecerá e se multiplicará nos seus demais textos.⁸ Textos como a peça de 1976.

Atores naufragam em uma ilha. A ilha é comandada por um poder totalitário encarnado na personagem “A velha”. O grupo deseja, mas não consegue escapar. Desespero, desilusão, angústia, medo, falta de esperança e terror são os sentimentos que predominam entre eles. Patroni, Heitor, Tião, Silvia, Ana, Leo e Ulisseu são os naufragos. Envoltos em tal situação, surge entre eles a perda da noção do tempo, da memória, da razão. Na tentativa de escaparem da ilha e da “velha” eles elaboram, como no *Hamlet*, de Shakespeare, um estratagema teatral que não dá certo. “A velha” como vingança, os aprisiona no porão de um barco, o “Novo Brigue Palhaço”, e lá, com calor e sede, são fuzilados.

Paes Loureiro é um caso atípico de ficcionista e teórico da Amazônia que se inter-relacionam de modo revelador. Em “Cultura amazônica: uma poética do imaginário”⁹, ele busca explicar vários elementos da cultura amazônica sob a diretriz do maravilhoso que se relaciona com a vida, com o real. Um desses elementos mais destacados nesse trabalho é o mito da Boiúna, ou Cobra-Grande. Em determinado trecho dessa explicação ele diz: “Um dos lugares de morada ou refúgio da Boiúna são as ilhas. Componentes importantes da paisagem amazônica, elas desempenham os mais diversos papeis [...] há as ilhas, como a ilha do Esquecimento, no alto Amazonas, na qual as pessoas que chegam perdem a memória. Há as

ilhas encantadas”.¹⁰ Exemplificando as características e relações entre as ilhas, a Boiúna e o imaginário, continua,

*Pode-se mencionar, a título de exemplo de ilha encantada pela Boiúna, a ilha da Pacoca, em frente à cidade de Abaetetuba, região do baixo Tocantins. Segundo relatos populares de tradição oral corrente no município, “na ilha da Pacoca habita uma boiúna que em todo final de tarde repousa, enrolada verticalmente em uma grande árvore (o que é um símbolo de transcendência), deixando sua longa cauda estendida na praia. A pessoa que tiver coragem de cortar, de um só golpe, o rabo daquela Cobra-Grande, desencantará a ilha. A ilha vai submergir e se desencantará ali mesmo a nova e verdadeira cidade de Abaetetuba”. A nova cidade é imaginada como uma natureza ideal, um locus amoenus que passaria a ser habitado pela atual população. No entanto, se o cidadão que se aproximar da cobra para sacrificá-la se acovardar, sofrerá febres tão altas que o alienarão da realidade.*¹¹

Em Abaetetuba, um trabalhador do porto teria tentado realizar o feito, mas teria lhe faltado coragem. Pela sua suposta covardia, o Três Nó, como o denominavam, teria se tornado um sujeito alucinado, irracional, que assustava as crianças, tornando-se “uma espécie de ‘ilha humana’, isolado em si mesmo, no cotidiano da cidade”.¹²

Em “A ilha da ira” os personagens são acometidos pela perda da capacidade de lembrar. Tião, em meio ao desespero, indaga à Ana, sua amante, sobre em que dia estão; em que mês; quando naufragaram; qual o último espetáculo que realizaram, mas ambos de nada a respeito têm certeza, e, em um dos momentos do diálogo, Tião diz: “Compreendeu agora. Nós estamos ficando sem nada. Estamos ficando sem nossa memória”.¹³ O Caapora, um dos personagens que sabe os segredos da ilha, na cena IX em que ele dialoga com Ulisseu (uma nomenclatura simples que aglutina dois nomes pelos quais o herói grego é conhecido, Ulisses e Odisseu, um índice, um sinal alegórico) sobre a possibilidade de destruir a entidade que os atordoia, “A velha”, ele diz,

Caapora – A vila. A vila não é esta. Esta vila não existe na verdade. A verdadeira vila é outra vila. É aquela outra ali. Ali na frente. Lá sim, existe o grande amor. Lá sim, existe a paz.

Ulisseu – E o que eu faço para desencantar essa terra, o que eu faço?

Caapora – Você terá de matar a Velha. A Velha é má. A Velha tem os dentes sujos de vício. A Velha é filha da Cobra-Grande. Ela nasceu na praia da Ilha da Pacoca, quando um grande navio iluminado passava longe e o Curupira, o gênio do mal, sangrava a garganta de um Uirapuru, para extrair rosas do seu canto.

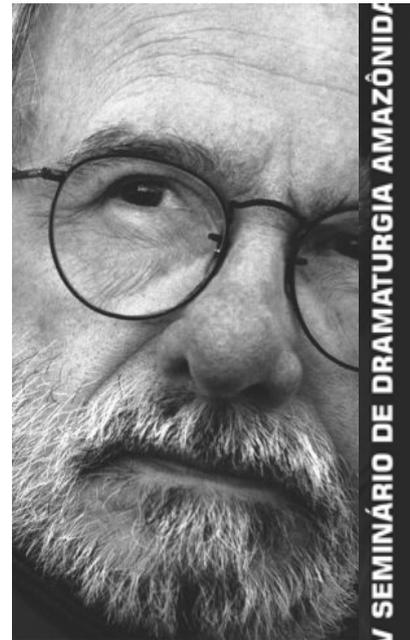
[...]

Caapora – Matar a velha é difícil, porque não é só matar A Velha. A Velha é ela e mais o que ela não é. A Velha é ela e o tempo que gira em torno dela. A Velha é ela e o passado que dela renasce. A Velha é ela e o medo que ela gera. Todos a temem. Todos a odeiam. Porque a Velha é ela e esses todos.

[...]

*Caapora – [...] Mas só tu poderás encontrar uma saída. Tu e teus companheiros poderão ajudar-te. Pois todos têm necessidade de que a cidade submersa volte à realidade, e as pessoas que lá estão petrificadas voltem a viver como pessoas que são.*¹⁴

Faço essas longas citações entre a teorização e a narrativa de Loureiro não para demonstrar qualquer mitismo, ou relação imediata, literal, entre o



SEMINÁRIO DE DRAMATURGIA AMAZÔNICA

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 222.

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 222 e 223.

¹² *Idem, ibidem*, p. 223.

¹³ LOUREIRO, João de Jesus Paes. A ilha da ira, *op. cit.*, p. 152.

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 155 e 156.

¹⁵ LOUREIRO, João de Jesus Paes. Entrevista concedida a Relivaldo Pinho, *op. cit.*

¹⁶ LOUREIRO, João de Jesus Paes. *A ilha da ira*, *op. cit.*, p. 144.

¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 220.

¹⁸ SCHÜLER, Donaldo. Os sete contra Tebas e a tragédia guerreira de Ésquilo. In: *ÉSQUILO. Os sete contra Tebas*. Porto Alegre: L&PM, 2007, p. 14.

mito narrado e sua teatralização, mas para tentar demonstrar como o autor tem como um de seus principais recursos literários essa incorporação da paisagem imaginal que faz parte da região. É como se pudéssemos olhar para essa peça e pensar que seu escritor se aproveitou de vários elementos que compõem o imaginário e os reuniu na busca de uma apresentação não apenas desse imaginário mas, e isso aqui é decisivo, de uma representação como alegoria. “ ‘A ilha da ira’ é uma alegoria da ditadura. Aquela velha, aquele grupo que vem e naufraga e fica ali ilhado naquela impossibilidade de se deslocar de lá, o conflito que se estabelece, a figura daquela velha que é como a figura dos mitos de terror nossos, ora é a Matinta, ora é a Boiúna, é uma incorporação alegórica do temor que a ditadura provocava” [...], afirma Loureiro.¹⁵ A exibição desses elementos míticos regionais; de personagens da epopeia grega, como Ulisseu e Heitor; a presença de personagens e fatos históricos como Patroni e o Brigue Palhaço (o primeiro responsável pela criação na imprensa no Estado do Pará e por divulgar os ideais que influenciariam na Cabanagem; o segundo por se tornar o local onde um dos fatos mais terríveis da Cabanagem ocorreria, a morte, no porão da embarcação, de mais de 200 homens), dão a dimensão decisiva desse proceder que se liga à região, mas que a ela não se limitou.

“A ilha da ira” não só traz o mito à cena, como faz, com ele, um instrumento de crítica política e social da época. Ulisseu, tal qual seu mito, de início, parece ser a consciência e a astúcia necessárias ao grupo; Patroni teme que a história se repita (não esqueçamos, perdemos a memória, e a “A velha” é ela e o passado que dela renasce); Heitor, a princípio, é a voz que reclama justiça: “Mas tenham paciência. Se atentam contra nossos direitos, temos a obrigação de exigir que sejam respeitados”.¹⁶ Mas, Tião, Sílvia e o filho recém-nascido são queimados na fogueira, porque na Ilha o amor não é permitido, tal qual o mito indígena que acreditava que havia uma serpente que devorava a cunhatã suspeita de perder a virgindade.¹⁷

A alegoria da ditadura de Paes Loureiro recria as imagens de heróis, mas, diante da força totalitária, até mesmo os grandes heróis históricos fracassam, como fracassam aqueles a quem devem inspirar. Os personagens não conseguem se entender, paira no ar um clima de incompreensão e medo. Encarna no temor à “velha”, o temor ao Estado; sem memória por causa do mito, sem memória por causa do Estado/mito; aterrorizados pela Cobra, ou pela Matinta, aterrorizados pela repetição da história, pela repressão. Nessa ilha imaginal, nesse “coração das trevas”, para lembrar o sentido próximo presente no clássico de Conrad, o destemido Patroni vacila; o plano do astuto Ulisseu fracassa; o justo Heitor quer salvar a própria pele. “O teatro tem o poder de presentificar o que a epopeia transforma em matéria de memória”.¹⁸ Mito e Estado totalitário exercem a mesma força de tornar para os homens o real como aparência e a aparência como manifestação fenomênica da realidade (Não esqueçamos a possível interpretação da ilha como a metáfora do mito da caverna em *A república*, de Platão). Nesse surrealismo estético, o irracionalismo é a única condição imutável.

De certo modo, esse procedimento pode ser entendido por essa exemplar, especialmente para este tema, argumentação que Anatol Rosenfeld faz em *O mito e o herói no teatro moderno*, a respeito das “Recuperações modernas do mito”,

A visão mítica é essencialmente anticientífica, mas em compensação lhe é inerente uma imaginação que se poderia chamar de artística. Entretanto, embora os processos

da arte sejam bem diversos dos da ciência, a sua comunicação, enquanto visa a fins didáticos e a concepções progressistas, não deveria contrariar os resultados científicos. Daí a necessidade de usar o mito, quando se o usa, de uma forma agudamente crítica. Profundamente dramático, o mito tinge tudo com as cores apaixonadas do amor e do ódio, do medo e da esperança. No seu bojo há sempre implicações metafísicas e religiosas, já que nele se manifesta uma interpretação totalizadora e unificadora do universo, das suas origens e da sua essência, assim como das forças fundamentais que neles atuam.¹⁹

Rosenfeld caracteriza o mito para compará-lo à experiência do Teatro de Arena, com as peças *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1968). Ao final dessa argumentação sobredita, ele coloca entre parênteses: “(Tiradentes de fato não é um herói mítico, na peça, porque falta o universo em que poderia sê-lo)”.²⁰ É exatamente a tentativa de presentificar esse universo que Paes Loureiro assume o risco estético de seu teatro, especialmente em “A ilha da ira”, porque não apenas seus personagens estão inseridos nesse universo mítico, mas o mítico aí assume dupla função mimética, na sua relação com a sua narrativa e na relação que essa narrativa adquire como representação de um outro ente, de uma outra realidade, daí seu caráter alegórico. O mito que “tinge tudo com as cores apaixonadas do amor e do ódio, do medo e da esperança”, está em “A ilha da ira” presente, mas não para ser narrado apenas, mas para constatar que essa visão “totalizadora e unificadora do universo”, de um universo seccionado na peça, é composto de uma fundante constatação da impossibilidade, naquele momento, de unir mundos antitéticos, erigidos em ontologias, ou “metafísicas”, diferentes. Eis aí uma das especificidades destacáveis desse teatro edificado no mito, no imaginário, que deles se alimenta porque parte de sua cultura por eles é fundada, mas que a eles não se vincula como uma ideia se vincula a um panfleto²¹, mas como uma ideia que se representa pela sua multiplicidade e pelo seu antagonismo e paradoxo imanentes (volto a isso em seguida, no trecho sobre a estética teatral brechtiana).

Ao final, Paes Loureiro mimetiza a morte dos personagens denominando o local da tragédia de “O novo brigue palhaço” e descrevendo o sofrimento dos naufragos de modo semelhante à descrição que se pode encontrar em *Motins políticos...*, a célebre obra sobre a Cabanagem, de Domingos Antônio Rayol.²² Essa *mimesis* que percorre o texto, que traz a história da Amazônia para a cena, que a relaciona com a história nacional e universal será a forma representacional que caracterizará, em maior ou menor grau, todo seu trabalho teatral. Ulisseu, como no mito homérico, escapa da ilha, da fatalidade, do mito. “A velha”, após o fuzilamento, não encontra seu corpo, mas Ulisseu, ao contrário de sua epopeia, não triunfa. Três Nô, o velho personagem lendário/real, continua a vagar pela região, irracional, alucinado e ilhado em si mesmo.

“Mito não é o que existe, mas o que passa a existir”: ritual e modernização

Mas, se em “A ilha da ira” o, mito, em suas várias faces representado, é o vetor do texto, em “A procissão do Sayré”, de 1977²³, obra que novamente venceria o primeiro lugar da primeira Coordenação do II Concurso Universitário de Peças Teatrais em 1976, o tema é um artefato cultural

¹⁹ ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1982, p. 36.

²⁰ *Idem, ibidem*, p. 36.

²¹ Ignácio de Loyola Brandão, em entrevista sobre seus livros que têm como contexto a época da ditadura de 1964, fala sobre a relação entre literatura e história nesse período e suas implicações no processo criativo. Nessa entrevista rica na contextualização da época e desse debate, em determinado momento, ele diz: “Mas, de qualquer forma, eu continuava não querendo fazer a revolução através da literatura, eu queria através da literatura mostrar a situação do Brasil em que a gente vivia; e isso eu fiz através de personagens, através de situações. O grande problema de você colocar a literatura a serviço do engajamento e da política é fazer uma literatura de panfleto, o que é uma porcaria; você destrói a literatura. Então, isso foi uma coisa que eu sempre tive na cabeça, o cuidado”. BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Entre a literatura, a história e a memória: entrevista com Ignácio de Loyola Brandão. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 13, n. 22, Uberlândia, jan.-jun. 2011, p. 210. Entrevista concedida a Vera Lúcia Silva Vieira. Apresentação: Márcia Regina Capelari Naxara e Vera Lúcia Silva Vieira. Disponível em <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF22/vieira_naxara.pdf>. Acesso em 20 maio. 2013.

²² Ver RAYOL, Domingos Antônio. *Motins políticos: ou história dos principais acontecimentos políticos da Província do Pará desde o ano de 1821 até 1835*. Belém: UFPA, 1970, p. 50 e 51.

²³ Ver LOUREIRO, João de Jesus Paes. A procissão do Sayré. In: *Obras reunidas*, vol. 3, op. cit.

²⁴ Apud LOUREIRO, João de Jesus Paes. Inventário cultural e turístico do Médio Amazonas paraense. *Estudos e problemas amazônicos: história social e econômica e temas especiais*, Idesp, 1989, p. 189.

²⁵ *Idem, ibidem*, p. 189.

²⁶ *Idem, ibidem*, p. 189 e 190.

²⁷ Parte do pensamento regional dessa época, de sua intelectualidade, concebia de que era preciso “[...] enfrentar a ameaça de um desenvolvimento que se considerava estranho ao lugar, que considerava a Amazônia integrante ao resto do país, mas que não contemplava os interesses próprios da região [...], um desenvolvimento centralizador, advindo de fora, dos centros mais desenvolvidos da nação. Para essa nação, ou para seus técnicos, políticos e burocratas, a região deveria servir ao país como ocupação e fonte de riquezas a serem extraídas. O homem, a economia, a natureza, a cultura regional, apenas eram contemplados como objetos ‘a serem racionalizados’ em prol de um desenvolvimento que, como já se observava, não chegava à sua fonte”. PINHO, Relivaldo. *Antropologia e filosofia: experiência e estética na literatura e no cinema da Amazônia*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais/Antropologia) – UFPA, Belém, 2011, p. 90.

institucionalizado que assume o votivo da peça. No “Inventário turístico do Médio Amazonas paraense”, a procissão do Sairé é assim descrita Por Nice Gonçalves, pesquisadora e preservadora do evento,

O Sairé é um símbolo de respeito dos índios, usado para homenagear os portugueses. A sua origem está no fato de que os portugueses se aportavam em nossas terras, exibiam seus escudos. Os índios então fizeram o seu, imitando o mesmo modelo da forma dos escudos dos portugueses.

Era feito de cipó, recoberto de algodão e outros adornos. Chegando algum dia a existir algum feito de ferro, obedecendo à mesma cobertura, enfeitando de tiras de várias cores e rosetas de pano colorido.

*Como os símbolos portugueses possuíam cruces, o Sairé também possui; só que nesse, estas cruces representam o mistério da Santíssima trindade. Daí ele ter-se tornado também em instrumento religioso.*²⁴

O ornamento, símbolo sagrado, era o componente de uma celebração que possuía ainda vários elementos, como juízes, capitão, mordomos e atividades fundamentais como a “levantação” e derrubada do mastro. Na varrição da festa, espécie de encerramento, ocorria a “‘cecuira’, que era um almoço que os promoventes (do ano seguinte) e de uma espécie de folia na qual se ia de casa em casa, cantando, dançando, comendo e bebendo o que o dono da casa tinha pra oferecer”.²⁵ Resultado da união de vários elementos culturais, a Procissão do Sairé forma, em conjunto com as lendas amazônicas, um dos daqueles signos identitários que, nos anos de 1970 (“A festa do Sairé foi revivida novamente [após a proibição feita por padres norte-americanos na década de 1940] com cunho folclórico a partir de 1973, como elemento da cultura popular brasileira”²⁶), ainda poderiam ser tomados com um caráter de autenticidade cultural amazônica.

Novamente estamos, com a dramaturgia de Paes Loureiro, diante da convergência entre a cultura que se quer genuína, cabocla, rural e os elementos de uma nova realidade, que já se apresentava a partir da segunda metade do século XX, para esse fenômeno cênico, com seus elementos sempre ameaçadores da modernização.²⁷ A peça começa com a procissão, semelhante ao ritual descrito acima, mas, em grande parte, a obra é composta desse elemento modernizador representado pela implantação de um novo projeto econômico na região que traria o progresso. Os participantes da procissão então seguem em direção a essa nova terra prometida, a “República mineral”, erigida e comandada por Dioniso (provavelmente, novamente uma referência ao teatro clássico), o promotor do empreendimento que, com uma fábrica, pretende fazer progredir o lugar, com sua palavra de ordem, baseado nos números. A empresa causa graves problemas sociais e ambientais na localidade, inviabilizando o intento de todas as ideias e estruturas criadas pelo sistema modernizador, personificadas em seu déspota que se queria esclarecido, e, por esses problemas, a população do lugar não consegue mais sobreviver às suas intervenções. Os seguidores da procissão chegam à terra prometida, mas em seu “admirável mundo novo”, já não há mais nada encantatório, e sim a degradação e os rastros de um projeto que não consegue nem fornecer o ar necessário para que todos respirem. A desilusão é, ao final, para todos, o sentimento que prevalece.

Composta por seu alcaide sofista, por um assessor, pela força repressora (os centuriões), missionários (a religião), pelos sete sábios (os conselheiros), artistas, por financistas, carpideiras e sim-senhores (os obe-

dientes), na “República mineral”, Dioniso expõe seus planos, o futuro, o progresso irremediável:

Eu quero fazer desta terra um lugar de progresso e futuro. Uma república, na expressão exata da palavra. Há pouco tempo foi criado, com auxílio de grupos importantes, com a finalidade de implantar uma indústria de exploração de minério. Fui indicado dirigente e da indústria vem todo o sustentáculo para nosso desenvolvimento, pois dela vem quase a totalidade de nossos rendimentos. Hoje, o produto aqui industrializado é fundamental para a economia de vários países. (Com ênfase) Nossa fábrica é a número 1! A número 1! E dela vem toda a nossa segurança e a força de nosso poder. E desse poder eu, Dioniso, sou a única vontade [...].²⁸

Loureiro diria, no IV Seminário de dramaturgia amazônida²⁹ - que o teve como dramaturgo homenageado - que uma das inspirações para compor sua peça foi o empresário - e suas ações - Daniel Ludwig, o norte-americano responsável pela implantação do Projeto Jari, localizado entre o Pará e o Amapá. A partir da década de 1960, dentre outras atividades e com incentivo federal, o empreendimento contaria com uma fábrica de celulose; cultivo de arroz; tentativa de emprego de uma megalômana infraestrutura; contratação de mão de obra; e criação de “novas” localidades. É o que relata Lúcio Flávio Pinto, em seu revelador livro sobre o projeto. Sobre o capitalista e sua atuação, em um dos trechos da obra, que servem para este trabalho como relação significativa entre a história e a “ficção”, ele diz: “Como um rei, Ludwig trouxe para aquelas paragens todo o seu séquito, do servo ao nobre. Não dava valor àquela gente nativa, preguiçosa e incapaz. Quando assumiu a Jari, ali havia aproximadamente dois mil posseiros, reduzidos, no início de 1981, a apenas 200. Quem não se submetia era expulso. Não poderia atrapalhar os grandes planos”.³⁰ Como Dioniso, Ludwig “criou um mundo que imaginava moldar conforme sua vontade inquestionável [...]”.³¹ Mas, como na República de A procissão..., o projeto do “Rei” estadunidense, passaria por vários problemas econômicos, além de gerar agudos problemas sociais, como as precárias situações dos trabalhadores e a imposição cultural, seguindo a trajetória de alguns dos grandes projetos na região.³²

Nessa confluência entre história e ficção³³, a paródia (dado certo tom de comicidade), ou a alegoria, que Loureiro realiza da *República*, de Platão é, das várias influências perceptíveis nessa obra, uma das que mais se destacam. A literatura grega, a poesia, a tragédia, os grandes autores helênicos, foram uma das fontes mais importantes para o autor na sua formação. Seu depoimento, em “Memórias de um leitor amoroso”, sobre essa influência é revelador. Homero exercera na juventude a influência decisiva. Diria ele daquele período: “Gostaria de ler em voz alta, para mim mesmo, embalando-me na rede de dormir, à noite, à luz de um candeeiro, a liturgia dos versos de Homero. Transportava-me a uma realidade tão diversa e tão idêntica àquela em que eu estava mergulhado. Liberação do imaginário girando indomável pela floresta e à flor das águas noturnas”.³⁴ Loureiro faria da leitura dos gregos a inclusão mimética inseparável de seus versos e de sua literatura.³⁵ Desse entrecruzamento nasceria uma das suas principais concepções sobre a região, sua ideia de “mundamazônivivência” descrita já em o *Remo mágico*: “Manifestar minha visão de mundo, através de um sentido de mundamazônivivência, representativa do que desejo realizar, poesia-vida-viva, fluindo ao longo da história e da existên-

²⁸ LOUREIRO, João de Jesus Paes. A procissão do Sayré, *op. cit.*, p. 92 e 93.

²⁹ O teatro e o sonho, palestra proferida por LOUREIRO, João de Jesus Paes no Seminário de dramaturgia amazônida, 4, 2013, Belém.

³⁰ PINTO, Lúcio Flávio. *Jari, toda a verdade sobre o projeto de Ludwig*: as relações entre Estado e multinacional na Amazônia. São Paulo: Marco Zero, 1986, p. 86.

³¹ *Idem, ibidem*, p. 177.

³² Para uma reconstituição objetiva e detalhada desse processo, ver BENTES, Rosineide. Um novo estilo de ocupação econômica da Amazônia: os grandes projetos. *Estudos e problemas amazônicos, op. cit.*, 1989.

³³ Profícua confluência sobre a qual a literatura é extensa. Indico algumas referências com as quais este texto se aproxima em sua forma analítica: NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1995, RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1997, 3 vols, e OLIVEIRA, Relivaldo Pinho de. Antropologia e filosofia: estética e experiência em Clifford Geertz e Walter Benjamin. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 18, n. 37, jun. 2012. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832012000100009&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 22 maio 2013.

³⁴ LOUREIRO, João de Jesus Paes. Memórias de um leitor amoroso. In: *Obras reunidas*. V. 3, *op. cit.*, p. 239.

³⁵ *Idem, ibidem*, p. 240-241 e PINHO, Relivaldo. *Mito e modernidade na trilogia amazônica, de João de Jesus Paes Loureiro, op. cit.*

³⁶ LOUREIRO, João de Jesus Paes. *O remo mágico*. Belém: Sagrada Família, 1975 e PINHO, Relivaldo. *Mito e modernidade na trilogia amazônica, de João de Jesus Paes Loureiro, op. cit.*, p. 26.

³⁷ LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Amazônia: 500 anos de poética do imaginário*. In: *Obras reunidas*. V. 3, *op. cit.*, p. 328 e PINHO, Relivaldo. *Mito e modernidade na trilogia amazônica, de João de Jesus Paes Loureiro, op. cit.*, p. 52.

³⁸ LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Meditação devaneante: entre o rio e a floresta*. In: *Obras reunidas*. V. 3, *op. cit.*, p. 363 e PINHO, Relivaldo. *Mito e modernidade na trilogia amazônica, de João de Jesus Paes Loureiro, op. cit.*, p. 57.

³⁹ LOUREIRO, João de Jesus Paes. *O remo mágico, op. cit.*, e PINHO, Relivaldo. *Mito e modernidade na trilogia amazônica, de João de Jesus Paes Loureiro, op. cit.*, p. 38.

⁴⁰ PLATÃO. *A república*. São Paulo: Nova Cultural, 2004, p. 336 e 337.

⁴¹ LOUREIRO, João de Jesus Paes. *A procissão do Sayré, op. cit.*, p. 94.

⁴² *Idem, ibidem*, p. 101.

⁴³ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou o Helenismo e o pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 28.

⁴⁴ A interpretação de Nietzsche é demasiadamente conhecida, mas, neste texto, ela se torna necessária para a compreensão da totalidade da argumentação e de suas ilações: “o dionisíaco é pensado por Nietzsche a partir do culto das bacantes: cortejos orgiásticos de mulheres que, em transe coletivo, dançando, cantando e tocando tamborins em honra de Dionísio, à noite, nas montanhas, invadiram a Grécia vindos da Ásia. Em vez de um processo de individualização, trata-se de uma experiência de reconciliação das pessoas com as pessoas e com a natureza, uma harmonia universal, um sentimento místico de unidade. A experiência dionisíaca é a possibilidade de escapar da divisão, da individualidade, e se fundir ao uno, ao ser, é a possibilidade de integração da parte na totalidade. Ao mesmo tempo, o dionisíaco significa o abandono dos pre-

cia”³⁶. Sua apreensão da cultura amazônica como “*Paidéia*”³⁷; do caboclo como “*Hesíodo Tropical*”³⁸, já estava encetada, em forma de manifesto autoral ético e estético, consoante ao contexto epocal do país e da região, em 1975: “Ao mesmo tempo encontrava oportunidade de um sincretismo mítico-histórico-crítico onde, numa perspectiva de existência, o mito fosse posto no conflito do real, reatando a tensão antiga entre o sobrenatural e o histórico, que as narrativas épicas, em certos momentos conseguiram”³⁹. No decorrer da ação de “*A procissão do Sayré*”, sempre com o presságio ou a crítica cantada pelo Uirapuru entre as cenas, logo se proibiram os artistas de se manifestarem livremente, apenas podendo atuar segundo as ordens e censura do poder maior; os sentimentos ruins deveriam ser evitados, somente boas notícias poderiam ser divulgadas; o planejamento, a tecnificação, a burocratização, as leis, seriam os elementos indispensáveis para que através da Razão, da racionalidade, a República mineral, logo rebatizada de República Numeral, pelo de seu ditador, devido à sua crença na iluminação dos números, progredisse. Cada membro do corpo técnico-burocrático deveria exercer sua função e os habitantes deveriam seguir as ordens esclarecidas de seu “*Rei filósofo*”.

Na República grega, Sócrates diz, no conhecido diálogo com Glauco, que esse, ao encontrar os apologistas de Homero, que aquiesça e dê toda a honra que os admiradores do grande poeta têm por ele, que diga “que Homero é o príncipe da poesia e o primeiro dos poetas trágicos”, mas era preciso conceber, ao mesmo tempo que, com relação à poesia apenas os hinos em honra aos deuses e os elogios das pessoas de bem dever-se-iam permitir. “Se, pelo contrário, admitires também a Musa voluptuosa, o prazer e a dor serão os reis da tua cidade, em vez da lei e desse princípio que, de comum acordo, sempre foi considerado o melhor: a razão”⁴⁰. E o Dioniso, de Loureiro, diz: “E com muito diálogo. Assim... vamos, dialoguem. (Para os financistas) é difícil torná-los cidadãos. (Aos outros)/ Vamos dialoguem (Todos ficam atônitos) dialoguem, é uma ordem!”⁴¹, para, depois de “dialogar” sobre várias questões referentes ao seu empreendimento, reprovar O Poeta e se dirigir aos Artistas: “Pensam que iludem minha razão? Na beleza do que fazem é que está o vosso perigo”⁴², mimetizando a condenação à arte, ao poeta, à aparência em Platão.

Esse Dioniso de *A procissão...*, que ao contrário de Dionísio, o deus grego, repudia a “*Natureza*”, jamais exclamaria, como Nietzsche (importa aqui muito mais a possibilidade de se ler com Nietzsche, do que provar se Loureiro quis ou não pensar no deus grego ao compor seu personagem), no início da sua famosa argumentação sobre esse caráter do dionisíaco e do trágico, que “sob a magia do dionisíaco tornar-se a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem”⁴³. Não apenas porque a tragédia de sua República o déspota quer afastar, mas, fundamentalmente, porque não consegue compreender essa reconciliação fundamental para a “*representação do mundo*” e, no caso, do mundo de Loureiro – evidentemente estou ampliando com certa liberdade, mas não com imprecisão, a argumentação sobre o caráter dionisíaco em Nietzsche⁴⁴ – a compreensão do *ethos* do mundo amazônico, seu aspecto indelével de ligação, como quer o autor paraense, com seu imaginário, com a “*natureza*” (Proponho aqui o vocábulo “*natureza*” tanto do ponto de vista da interpretação nietzschiana do dionisíaco, como do ponto de vista mais, digamos, imediato à peça, sua visão ambiental, a mais perceptível,

à primeira vista, no drama em questão. Cf. nota 44). É decisivo entender que esse “dionisismo” de Loureiro é diferente do “dionisismo inocente” ao qual Raul Bopp se filiou ao compor *Cobra Norato*, e isso vale tanto para *A ilha da ira*, como para *A procissão do Sayré*. Se Bopp “[...] encarna, nesse livro, a misteriosa atração exercida na sensibilidade modernista pela Amazônia e suas lendas [...]”⁴⁵, o autor paraense não negando a região e suas lendas, pelo contrário, faz delas um instrumento de confronto com o real e suas implicações modernizadoras. Sua “natureza” não é nem apenas mágica nessas obras, nem apenas *hybris*, mas é, essencialmente, um elemento cênico decisivo que, longe de ser “folclórica” e inocente, com a história se inter-relaciona.⁴⁶

A ordenada República de Dioniso aos poucos vai se transformando em um caótico mundo. Os sábios nada podem fazer; o assessor não atentara, já que, como todo “submisso”, delegou sua percepção do mundo ao seu líder, para os problemas; as carpideiras de nada valem. Os financistas então têm que remanejar a todos para um espaço fora da fábrica. O local é exíguo; um metro quadrado para cada habitante. Enquanto isso chegam ao local, repletos de esperanças e anseios, os participantes da manifestação religiosa, da Procissão, em busca da terra prometida.

Espécie de mimetização da modernização e dos grandes projetos que já vinham sendo implantados na Amazônia e que na obra se relacionam, como acontecera com a anterior, com elementos da cultura universal, em especial a grega, o texto de 1977 é mais uma manifestação política e social metaforizada pelo autor para denunciar a realidade que vinha sendo erigida e que, para ele, ameaçava a região e sua cultura.⁴⁷ Dioniso e seus asseclas são mais uma encarnação do forasteiro, do burocrata, do capital que se implantava nas plagas amazônicas e que dela não buscava compreensão e nem entendimento, já que a sua palavra era “a única vontade” para o mundo que – e para esse progresso – é desprovido de razão, mas repleto de mitos, de mato e de mão de obra.

Loureiro: “ ‘A procissão do Sayré’ era a angústia diante da poluição que vinha pela frente, do consumismo, da produção [...]. Essa condição de falta de ar era a questão do desmatamento, está tudo por trás daquelas formas de alegoria, sempre tem o lado poético e alegórico [...], ou seja, uma forma de perceber, de compreender, digamos, certas situações e rituais, ou de mitos, na verdade como formas metafóricas de interpretação do mundo [...]”⁴⁸ Dioniso está cego, mas, em sua redenção, admite que sempre esteve e se diz sem poder, igual “ao menor dos cidadãos” (Lembremos de Tirésias; de Édipo). Os participantes da procissão não podem ficar. Diante de tal afirmativa, se desconsolam. Em uma bela imagem da mística e da religiosidade (da cultura), um dos personagens, “o menino” que acompanha a procissão com um de seus símbolos, “(agitando a bandeira)”, diz: “Eu afastarei os maus ares, com esta bandeira de São Tomé!”⁴⁹, talvez, exatamente porque, nesse momento, não há mais garantias “reais”, “racionais” para que isso aconteça.

O pajé, que acompanhava a caminhada religiosa, tem a última fala,

Velho Pajé – (À medida que fala, retira a caracterização de rosto elou da cabeça, revelando-se, aos poucos, apenas ator, criatura, ser humano universal)

*Na minha longa viagem
só vi a tristeza remar.*

ceitos apolíneos da medida e da consciência de si. Em vez de medida, delimitação, calma, tranquilidade, serenidade apolíneas, o que se manifesta é a *hybris*, a desmesura, a desmedida. Do mesmo modo, em vez da consciência de si apolínea, o dionisiaco produz a desintegração do eu, a abolição da subjetividade; produz o entusiasmo, o enfeitamento, o abandono ao êxtase divino, à loucura mística do deus da possessão. Mas a última palavra de Nietzsche a respeito do nascimento da tragédia não é o antagonismo entre o apolíneo e o dionisiaco: é a aliança, a reconciliação entre os dois princípios [...]”. MACHADO, Roberto. Introdução: arte, ciência, filosofia. In: *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 8.

⁴⁵ MARTINS, Wilson. *O modernismo (1916-1945)*. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1967, p. 193.

⁴⁶ Ver PINHO, Relivaldo. *Mito e modernidade na trilogia amazônica, de João de Jesus Paes Loureiro*, op. cit., p. 21, nota 3.

⁴⁷ Para a relação entre cultura e modernização na Amazônia, Ver PINHO, Relivaldo. *Antropologia e filosofia: experiência e estética na literatura e no cinema da Amazônia*, op. cit., p. 87-98.

⁴⁸ LOUREIRO, João de Jesus Paes. Entrevista concedida a Relivaldo Pinho, op. cit.

⁴⁹ LOUREIRO, João de Jesus Paes. *A procissão do Sayré*, op. cit., p. 123.

⁵⁰ *Idem, ibidem*, p. 124 e 125.

⁵¹ PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 97.

⁵² SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 136 e 137.

⁵³ BENJAMIN, Walter. Que é o teatro épico? Um Estudo sobre Brecht. In: *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 81 e 82.

⁵⁴ “Em contraste [com o teatro naturalista], o teatro épico conserva do fato de ser teatro uma consciência incessante, viva e produtiva. Essa consciência permite-lhe ordenar experimentalmente os elementos da realidade, e é no fim desse processo, e não no começo, que aparecem as ‘condições’”. *Idem, ibidem*, p. 81.

*Vi barcos de solidão
pelas margens encalhar.
Agora que aqui cheguei, sou só um número. Nada
que tenho sonho e uma alma,
nessa estranha tabuada.*

*Sou alguém, que por ser mais,
é de menos, só divide,
e multiplica as parcelas
do medo que, então progride.*

*As horas são lacrimosas
Nos tempos do verbo ir.
Mito não é o que existe,
mas o que passa a existir.*⁵⁰

Este último trecho da peça é ilustrativo do proceder estético e ético do autor em toda sua dramaturgia. E esse procedimento possui semelhanças com as concepções teatrais que se faziam na época, ideias, como se sabe, que já vinham sendo profundamente influenciadas pelas proposições do teatro épico de Brecht, com seu intuito “de instituir um teatro político, atuante, que não permanecesse neutro perante uma realidade econômica e social que se deve transformar e não descrever” e que “modifica a relação ator-personagem”.⁵¹ Uma dessas conhecidas proposições fundamentais desse teatro é o que Brecht denominou de “efeitos de distanciamento”, ideias adaptadas e efeitos que devem simultaneamente, diz Peter Szondi, “isolar e distanciar os elementos do drama e da encenação tradicionais e familiares ao público, tirando-os do movimento absoluto global que caracteriza o drama e convertendo-os em objetos épico-cênicos, isto é, ‘mostrados’”, utilizando um desses elementos, “as diversas *dramatis personae* podem se distanciar de si mesmas ao se apresentarem ou falarem de si em terceira pessoa”.⁵² É o que pensa sobre esse teatro Walter Benjamin, amigo de Brecht, que louva seu procedimento: “Em consequência, o teatro épico não reproduz condições, mas as descobre. A descoberta das situações se processa pela interrupção dos acontecimentos”. Esse movimento de estranhamento e distanciamento, de interrupção, que repudia a ideia naturalista, concebe que “quanto maiores as devastações sofridas por nossa sociedade (e quanto mais somos afetados por elas, juntamente com nossa capacidade de explicá-las) maior deve ser a distância mantida pelo estranho”.⁵³

A fala do velho pajé sintetiza a ideia crítica da obra, seu procedimento. Para o engajado autor da época, as temáticas tão candentes daquele período não poderiam ficar de fora de uma possibilidade artística. Não há neutralidade em sua exibição da antítese que envolve, para ele, a modernização da região; as questões econômicas e sociais são os núcleos desse fazer político metaforizado. Como Brecht, o teatro da década de 1960 e 1970 no Brasil e o trabalho dramaturgicamente de Loureiro, não se contentariam apenas em retratar a realidade, mas nessa retratação era preciso “exibir” seus problemas e suas “condições”.⁵⁴ O ato do ancião indígena de retirar sua caracterização cênica e se tornar “apenas ator, criatura, ser humano universal”, “ao se apresentar”, é próximo à ideia de Brecht de provocar no espectador uma interrupção da sua percepção, da narrativa, ao contrário de uma dramatização naturalista. Invertendo a lógica teatral, a ideia era



provocar, na encenação, uma empatia que estranha, entre o ser que fala, não mais personagem pajé, mas sim ser mundamazônida, para que a plateia devesse não apenas contemplá-la, mas sim compreendê-la. “Se o ator do antigo teatro, como ‘comediante’, muitas vezes se encontrava na vizinhança do padre, hoje ele se encontra ao lado do filósofo”, diz Benjamin, sintetizando essa ideia teatral, em sua apologia a Brecht.⁵⁵ Essa forma de apreensão, que não era mais novidade na prática cênica, se revelará em um dos possíveis artifícios de um teatro que precisava, para o autor paraense, se voltar para seu mundo através de uma estética que distanciasse seu público, para nele provocar uma atitude reflexiva.

Se não se pode estender essa caracterização para a totalidade da dramaturgia de Loureiro, ela certamente figura nas imagens de seus textos e explicitamente na atitude do ancião da peça de 1976. Daí talvez poderemos entender também a hiperbólica cena da falta de ar dos habitantes; as referências claras aos personagens do teatro clássico; as oposições demarcadas entre progresso e natureza/cultura, como a tentativa de provocar um realismo necessário, quase didático, às vezes demasiadamente simples, na busca de provocar esse caráter brechtiano da transformação através da cena, daquele que exhibe e daquele que vê. Um realismo mágico/metafórico, para usar uma expressão de certo modo esvaziada, mas que, naquele momento, fazia parte (ainda faz para a Amazônia?) de um dos principais procedimentos teatrais, dos quais o dramaturgo paraense, na “angústia” da época, não se absteve.

Essa escrita, de certa forma trágica, que vigora em “A ilha da ira” e que também vigorará em “A procissão do Sayré”, uma narrativa sem um herói, sem a presença do *deus ex machina* que poderia talvez oferecer um outro desenlace para os artistas naufragos que não o fuzilamento, ou para os que acompanham o cortejo religioso que não a destruição da sua terra de progresso, está justamente ligada à possibilidade que a arte teria de provocar, com o teatro, esse re-conhecimento necessário que faria do espectador não mais apenas um espectador contemplativo, mas, segundo a tradição esquerdista e marxista, um ser dotado de consciência, da consciência de seu papel social - palavras de ordem que se tornaram clichês do realismo socialista e que se repetiram, deturpadas ou não, na arte do século XX. Para Loureiro, essa era uma possibilidade crítica de não apenas tentar escapar desses chavões – nem sempre conseguindo é preciso dizer, mas talvez o que hoje pareçam chavões, na época, talvez, fossem métodos –, mas de trazer esse procedimento para a compreensão do mundo, da apreensão de que talvez “o mito não é o que existe,/ mas o que passa a existir”, um mundo no qual a Amazônia era a principal personagem que se deveria exhibir e compreender.

O pássaro junino, a natureza, o onirismo como reflexão

Exibir e compreender. É essa a função que os dois últimos textos teatrais, “Pássaro da terra” (1999) e “Cutia de ouro” (esse em outro sentido), de Loureiro⁵⁶ buscam. Mas essa exibição e compreensão, permanecendo com semelhantes temáticas das obras anteriores, são de outra formação, especialmente pela estética que contêm (refiro-me especialmente ao caso do Pássaro Junino). A formação agora estará baseada em um teatro popular característico da capital Belém do Pará, que se apresentava em determinadas épocas anuais, como Natal, Carnaval, Quaresma, período das Festividades

⁵⁵ *Idem, ibidem*, p. 88.

⁵⁶ LOUREIRO, João de Jesus Paes. Pássaro da terra. In: *Obras reunidas*. V. 3, op. cit. e Cutia de ouro. In: *Obras reunidas*. V. 3, op. cit.

⁵⁷ SALLES, Vicente. *Épocas do teatro no Grão-Pará*: ou, apresentação do teatro de época. Belém: UFPA, 1994, Tomo 2, p. 302.

⁵⁸ *Idem, ibidem*, p. 351.

⁵⁹ Faço questão de citar tão importante registro, principalmente por sua descrição de tal manifestação e pela sua visão global da encenação: “O pássaro constitui um espetáculo muito singular – uma estranha mistura de novela de rádio, burleta e teatro de revista, a que não falta certa cor local. Há um drama, um dramalhão descabelado, com fidalgos vestidos à moda do século XVI ou XVII, mas, para suavizá-lo, o pássaro inclui cenas jocosas de matutos, *sketches* que nada têm a ver com o enredo e uma dança de belas jovens de 14 a 17 anos, seminuas, a tremelicar provocadoramente os seios e as ancas, a que se chama o *ballet*. Parte essencial da representação, uma espécie de justificativa do apelido do grupo, é a cena em que um caçador furtivo tenta matar, a tiro, o Tentém ou o Quati, que ora é o bicho de estimação da sua prometida, ora é um príncipe encantado, e que a boa Fada finalmente ressuscita. Uma criança encarna o animal – trazendo-o vivo, numa gaiola à cabeça, quando ave, ou preso ao peito – e representa por ele. Cada ano os pássaros apresentam uma peça nova, escrita de encomenda e paga ao autor na média de mil cruzeiros (na ocasião, um cruzeiro novo). Outra pessoa, também paga, escreve a música – ou adapta músicas à peça”. CARNEIRO, Edson *apud* SALLES, Vicente. *Épocas do teatro no Grão-Pará*, *op. cit.*, p. 355.

⁶⁰ MOURA, Carlos Eugênio de. *O teatro que o povo cria*: cordão de pássaros, cordão de bichos, pássaros juninos do Pará; da dramaturgia ao espetáculo. Belém: Secult, 1997, p. 108 e 109.

do Círio de Nazaré, os chamados folguedos populares. Pastorinhas, Boi-bumbá e Pássaros, “[...] tais folguedos [diz Vicente Salles], transfigurados num teatro *sui generis*, com certo sabor de opereta, contendo muita música e bailado, acabaria conquistando – certamente pela ação dos *eruditos sem trabalho* – todos os palcos de Belém, de modo avassalador”.⁵⁷ Dessas formas de manifestação teatral popular, a que permaneceu como influência destacada no trabalho do escritor paraense fora o pássaro.

*Os pássaros que se associaram tão intimamente aos bois, constituíam folguedo com estrutura diferente e muito cedo tomaram a feição de teatro popular. Sua origem recua, provavelmente, aos cordões de bichos que se exibiam em meados do século passado [XIX] no Pavilhão da Flora, no largo de Nazaré. Também se constituíram de grupos ambulantes, mas cedo, como as pastorinhas, por exigências talvez de sua própria estrutura, tornaram-se estáveis, fazendo seu aparecimento na véspera de São João e exibindo-se em tabladros próprios, ou em cinemas, teatrinhos de bairros, circos ou nos parques cedidos pela Prefeitura, nestes se associando, quase sempre, aos bois-bumbás.*⁵⁸

A narrativa do pássaro amado por sua princesa, dama, que é perseguido e morto por um caçador (esse, que pela moça se apaixona), e que morto ressuscita por mágicos poderes, adquiriu, no decorrer da história, várias faces e diversas interpretações. A trama simples que fora observada e descrita por Edson Carneiro em 1954⁵⁹, se modificou posteriormente. Não cabe aqui uma revisão dessa história, escrita em detalhes no trabalho de Carlos Eugênio de Moura, mas um momento importante dessa trajetória descrita por esse autor é, para este texto, significativa. Ele se refere às modificações pelas quais o cordão de pássaros e os cordões de bichos passaram, como a inserção de temáticas relacionadas ao “melodrama clássico e romântico”; a fragmentação de tempos e lugares; a mudança no caráter da encenação que se assemelha mais ao teatro convencional; o aperfeiçoamento e a importância dada aos figurinos, cenários e caracterizações; e à nova classificação que então esses grupos se denominariam, como grupos juninos, pássaros melodrama fantasia ou pássaros juninos. O caráter teatral da encenação se tornaria dominante separando-se de suas primeiras tradições. Mas “os bumbás, os cordões de pássaros juninos, como expressão do mais autêntico teatro popular, mantiveram-se em grande atividade em Belém entre 1910 e 1950. Resistiram à repressão policial, às críticas da imprensa e à indiferença da elite”.⁶⁰

Retomo essa apreciação precisamente porque ela se relaciona, em algumas vertentes, com o trabalho de João de Jesus Paes Loureiro. Loureiro vê o cordão de bichos e de pássaros como uma manifestação de autenticidade regional. A ele dedica um dos subcapítulos de sua Tese de Doutorado, denominado “O pássaro Junino ou amor proibido ou sangue do meu sangue”. Sua análise dessa manifestação cultural está permeada pela sua interpretação descrita anteriormente, com a presença inalienável do imaginário regional nas suas representações estéticas e/ou poéticas. Nesse texto, ele narra parte da história do teatro paraense, descreve os diversos comentadores que durante a história se referiram ao pássaro, e introduz a análise mais específica de sua temática. Parte dessa introdução é importante por adquirir várias de suas proposições não apenas como teórico, mas, fundamentalmente, aqui, como dramaturgo:

O pássaro junino, nesse teatro, é levado por um menino ou menina com uma vestimenta que, de certa maneira, lembra uma ave e gesticula como se fosse um pássaro voando. Preso em uma gaiola ou pousado em um pequeno galho ornamental, é exibido na cabeça pelo Porta-pássaro. Esse per-sonagem lembra a imagem mítica do homem-pássaro – o pássaro na cabeça do homem ou da mulher do Egito antigo, onde essa figura simbolizava a alma de um morto partindo, ou a visita de um deus à terra. Estará, então, representada no Pássaro Junino, no seu Porta-pássaro que sempre renasce, a alma nativa que não morre, que não pode ser morta? Essa alma-pássaro seria a resistência mítica das origens pousada emblematicamente numa árvore do mundo amazônico? Uma espécie de Fênix tropical da alma de uma cultura? Um homem-pássaro nascido dessa *hybris* comum na mestiçagem entre o real e imaginal?⁶¹

A obra específica analisada pelo teórico neste texto, “Amor proibido ou sangue do meu sangue”, de Lourival Pontes Sousa, serve como objeto paradigmático, para o autor, para demonstrar as principais características dessa forma teatral, mas serve também para realizar uma argumentação, feita por ele, acerca da possibilidade de se entender essa estética a partir da concepção da tragédia aristotélica e do procedimento do distanciamento de Brecht. Várias comparações entre as proposições desses autores e essa forma dramática são realizadas, mas podemos sintetizá-las no seguinte parágrafo,

*A verdade é que o pássaro Junino mostra uma realidade inusitada, um conflito inesperado de uma forma marcada pela simplicidade cotidiana e naturalista – mas no sentido do maravilhoso real – em que o procedimento é reconhecido como produto de um artifício. É um teatro onírico, visto como quem olha um sonho desperto, com uma estrutura próxima da tragédia clássica e utilizando naturalmente um processo de estranhamento ou distância do teatro brechtiano. É um momento evanescente de ilusão que termina com a encenação. Uma surrealidade objetivada em uma agonística atualizada, organizada no espaço e no tempo, segundo as lutas de forças dramáticas que a estruturam.*⁶²

Na edição de suas *Obras reunidas* na qual consta a peça, há uma espécie de subtítulo, entre parênteses, no qual se lê: “(Alegoria dramática inspirada no ‘pássaro junino’, teatro popular musicado paraense)”.⁶³ Essa definição de Loureiro para sua peça está profundamente relacionada não apenas a todo seu trabalho teatral (e grande parte do poético), como mantém uma relação próxima com a sua busca de teorização descrita acima. “Pássaro da terra” segue os conhecidos padrões do gênero: um senhor com poder local, o Duque d’Além Mar, contrata um famoso caçador para matar o animal que é amigo da Donzela, filha do Duque, que se apaixona pelo caçador e dela recebe um colar (com um Muiraquitã), um sinal de reconhecimento (como a cicatriz de Ulisses⁶⁴), tal qual existe na peça de Pontes Sousa. O caçador mata o pássaro e, ao saber da morte da ave, a donzela reclama ao pai tamanha crueldade e reconhece no pescoço dele o colar dado a ele pelo caçador como garantia de sua volta para realizar novos serviços. A donzela então, percebendo que perdera o pássaro e que ele fora morto por seu amado, mata-se com o próprio punhal do pai. Entre essas cenas, temos a participação de personagens mais reconhecíveis do ambiente amazônico: Teotônio, o português que se cansara da cidade e viera para a região; Caboré, seu confidente, empregado e amigo; os caboclos sempre em cena para diminuir a tensão dramática; o Curupira; o Possesiro; e o Padre.

⁶¹ LOUREIRO, João de Jesus Paes. Cultura amazônica: uma poética do imaginário, *op. cit.*, p. 313.

⁶² *Idem*, *ibidem*, p. 326 e 327.

⁶³ LOUREIRO, João de Jesus Paes. Pássaro da terra, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁴ “A cicatriz de Ulisses nos prometia, então, que a história, apesar de todos os sofrimentos, terminaria bem e parece que ainda hoje escutamos ressoar o barulho da bacia que Euricléia derruba, vemos a água esparramar-se no chão da sala escura e gostaríamos de acreditar nessa bela, mesmo que diferida, promessa de reconhecimento e de realização”. GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. *In: Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 109, mas em “Pássaro da terra”, “A ilha da ira” e “A procissão do Sayré”, as cicatrizes, pelo trauma, pelo sofrimento, pela perda, parecem, nem suscitar boas reminiscências e nem poder fechar, aí esteja, talvez, um dos seus aspectos de atualização. Ver GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória, *op. cit.*, p. 110.

⁶⁵ LOUREIRO, João de Jesus Paes. O pássaro da Terra, *op. cit.*, p. 24 e 25.

⁶⁶ *Idem, ibidem*, p. 324 e 327.

⁶⁷ SALLES, Vicente. Abrindo a gaiola do Pássaro da terra. In: LOUREIRO, João de Jesus Paes. Pássaro da terra, *op. cit.*, p. 15.

Loureiro quer prestar uma homenagem a esse teatro popular, que vinha perdendo suas características tradicionais, como dito anteriormente, mas essa homenagem, como não poderia deixar de ser, está substanciada pelo seu procedimento político e social e faz da narrativa simples do pássaro, um novo opúsculo de crítica à realidade amazônica. O pássaro, que já nas últimas décadas do século XX, por representar a natureza, nem sempre morria, na peça de 1999, é um tipo de espírito que encarna a vida da floresta, do lugar, e impede que outros a destruam com sua cobiça. O Duque d'Além Mar, novamente um agente do progresso, argumenta: "não podemos chegar ao ano 2000 nesta indignação", matar o pássaro é pré-condição para seus propósitos porque, explica o nobre, "se é verdade que esse pássaro impede a dominação da terra, acabo com ele. Dizem que, nas suas penas, a alma da terra voa. Os empregados têm medo. Sendo superstição ou não, daremos um jeito nisso. Temos de viver da realidade", mas o caçador pergunta onde encontrar a ave, e o Duque responde, definindo por completo o caráter mitopoético encarnado no animal: "O pássaro da terra está em tudo, por isso é como se não estivesse em nada. Está em toda parte e em nenhuma"⁶⁵, tal qual, de certo modo, a ubiquidade mítica d'"A velha", de "A ilha da ira".

No pássaro de Loureiro o mítico animal morre e não renasce por nenhuma poder mágico, mas, na peça que se quer alegórica, sua morte é necessária. Por ser um dos elementos que encarnam a alma regional, ele precisa morrer para se tornar imagem potencializada desse *locus*. Sua morte é a constatação de que a essência que funda a região, que une real e imaginário, continua ameaçada. Sendo "alma nativa que não morre, que não pode ser morta", o animal e sua encenação seriam como "a resistência mítica das origens pousada emblematicamente numa árvore do mundo amazônico". Universalmente, "uma espécie de Fênix tropical da alma de uma cultura", elemento representativo "dessa *hybris* comum na mestiçagem entre o real e imaginal". Nesse processo, a menina, ou menino, que o representa; os atores que não são atores; a realidade que é imaginada; nesse processo que a estrutura da encenação permite que seja "antiacadêmico, anticonformista, anti-intelectualista"⁶⁶, é que reside para o autor, a "agonística atualizada" de sua peça. Nesse caso, o onirismo nunca é preponderante, porque o devaneio se relaciona com a realidade. "Trata-se de uma alegoria dramática inspirada nos tradicionais pássaros juninos, que tem em vista a Amazônia atual, o processo de ocupação e domínio [...]", diz Vicente Salles no texto introdutório à peça.⁶⁷ O pássaro é crítica alegórica, mas também homenagem para uma forma dramática cada vez mais residual na cultura regional.

Nesse teatro, "os bichos", a natureza e sua possibilidade de representar o imaginário, com o seu "*locus amoenus*" sempre sofrendo a ameaça de um forasteiro que o quer dominar, deter, "Cutia de ouro" figura como uma das composições mais singelas de sua obra. A história é semelhante a do pássaro, mas sua estrutura é muito mais próxima de uma dramatização infanto-juvenil. Uma cutia de ouro solitária encontra dois amigos, Pedrinho e o indiozinho Potyara. Ela é perseguida pelos Jacarés-Sagrados e é raptada pelo proprietário de um circo que a quer exibir como sua grande atração. A natureza e seus animais então procuram ajudar Pedrinho e Potyara no resgate do animal esplendoroso e, com ajuda de todos, eles conseguem recuperar sua amiga. Na obra há a intervenção de palhaços para alegrar a plateia; os personagens se dirigem ao público; e a dramatização, de

estrutura simples, se aproxima de uma história de aventura que inclui o picaresco, a ação e o feliz final. É o trabalho de Loureiro no qual suas tintas parecem apenas querer exercitar determinados gêneros do que realizar, como os anteriores, com a busca de representação regional e de crítica, de exibição de poeticidade metafórica, uma complexidade dramática e temática nos quais seu mundo amazônico é um dos elementos dominantes. Talvez pudéssemos especular que “Cutia de ouro” esteja mais próxima das primeiras narrativas infantis, e em sua simplicidade, a simplicidade que essas narrativas continham, traga alguma mensagem (salvar o animal é salvar seu mundo) que não seja perdida - como tendemos a perder na contemporaneidade imagética - mas, talvez, como forma de incorporá-la.

Resta evidente que a dramaturgia de João de Jesus Paes Loureiro está inextricavelmente ligada à Amazônia, como grande parte da sua obra artística e teórica. Não uma idealização cíclica ingênua, como criticava Armando Mendes já em 1974, na qual “[...] parece que a própria grandeza natural da região somente pode suscitar atitudes extremas, que oscilam entre o deslumbramento e a decepção mais profundos, um e outro”.⁶⁸ Mas nessa dramaturgia do autor amazônida, é preciso enfatizar que na apreensão da região, em sua grandeza, não há um deslumbramento gratuito, mas há a queda, a queda que exhibe e transfigura as imagens regionais e universais. Um procedimento que, partindo dos elementos que compõem essa cultura, neles não se detêm apenas e nem com eles apenas dialoga. O histórico e o social podem ser *protagonistês*, mas com eles está uma concepção de um mundo fundado pela imaginação que reconstrói esses dois elementos, reconstruindo-os como representação, em cenas nas quais o elemento mítico/cultural divide esse protagonismo para, em sua “exibição que estranha”, desvelar o mundo do qual fazem parte. O sentimento, nessas peças, é de que “As fúrias” de uma outra racionalidade parecem sempre prontas a se vingar da “natureza”, desse mundo, de sua “mundamazônivivência”. Talvez, para o autor, caiba ao teatro tentar contê-las, talvez deva sempre entrar em cena um verso, uma fala que as interrompam ou as conduzam para outro tipo de “Destino”. Paes Loureiro, nesse mundo, é o Corifeu que, bradando em altíssimo, tenta domá-las.



Artigo recebido em dezembro de 2013. Aprovado em fevereiro de 2014.

⁶⁸ MENDES, Armando. *A invenção da Amazônia*: Belém: UFPA, 1974, p. 29.