

## PAIXÃO NA ZONA FRANCA: MÁRCIO SOUZA E A DRAMATURGIA NA AMAZÔNIA

Rainério LIMA<sup>1</sup>  
Sandra LUNA<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo versa sobre o processo cultural de constituição do moderno teatro brasileiro com vistas à inserção, nessa trajetória, da dramaturgia produzida na Amazônia brasileira, usualmente mantida às margens da história da nossa modernidade teatral. Evidenciando as características desse teatro nacional moderno na produção dramática da Amazônia, apresentamos uma leitura crítica e interpretativa da dramaturgia de Márcio Souza, focalizando especificamente o texto *A paixão de Ajuricaba*, produzido durante a militância político-cultural do autor junto ao *Teatro Experimental do Sesc – Amazonas*, o TESC, na década de 1970, de modo a ilustrarmos as relações entre o projeto político-cultural do autor, a sua realização dramática e a vinculação desta à nossa modernidade teatral.

**Palavras-chave:** Márcio Souza; Dramaturgia; Amazônia brasileira.

**Abstract:** This essay presents the cultural process leading to the constitution of the modern Brazilian theatre, aiming at including, in this trajectory, the dramaturgy produced in the Brazilian Amazon, usually set at the margins of this theatrical modernity. Eliciting the characteristics of this modern national theatre in the dramatic production of the Amazon region, we present a critical and interpretative reading of Márcio Souza's dramaturgy, specifically focusing on the text *A paixão de Ajuricaba*, produced during the political-cultural militancy exercised by the author at the *Teatro Experimental do SESC – Amazonas*, the TESC, in the 1970's, thus illustrating the relations between the author's cultural and political project, his dramatic work and the ties connecting it to our theatrical modernity.

**Keywords:** Márcio Souza; Dramaturgy; Brazilian Amazon.

### 1. Introdução

As pesquisas sobre dramaturgia e teatro na Amazônia confrontam-se ainda com um território cuja cartografia cultural permanece apenas tracejada, face ao imenso desafio que se nos colocam o próprio gigantismo e o relativo isolamento da região. Para além de algumas obras exemplares, a produção bibliográfica sobre a arte dramática amazônica revela-se escassa e carente de circulação. Partindo do extenso livro do historiador Vicente Salles, *Épocas do teatro no Grão-Pará, ou apresentação de um teatro de época*, em dois tomos, e seguindo a monumental obra em três volumes de Mário Ypiranga Monteiro, *O Teatro Amazonas*, a escrita sobre o teatro amazônico ainda avança a passos lentos. Salvo o interessante

---

<sup>1</sup> Professor de Estudos Literários no Instituto de Ciências da Educação/UFOPA, Doutorando em Letras junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras/UFPB.

<sup>2</sup> Professora do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas e docente do Programa de Pós-Graduação em Letras/UFPB. Doutora em Teoria e História Literária (UNICAMP, 2002).

livro da Professora Maria do Perpetuo S. C. Marques, *A cidade encena a floresta*, sobre o teatro no Acre, a rica pesquisa de Selda Vale e Ediney Azancouth, *Cenário de Memórias: o movimento teatral em Manaus (1944-1968)*, a nada convencional dissertação do historiador Alexandre Souza Amaral, *Belém, teatro das doenças: A bubônica (1904)*, mais interessado nas pestes que assolaram a capital paraense no período da *belle époque* amazônica do que na revista satírica de Marques de Carvalho, são poucas as perspectivas animadoras.

Dentro dessas raras produções, talvez seja importante destacar o pioneirismo de um livro-depoimento de Márcio Souza, *O palco verde* (1984), publicação que nos oferta rotas preciosas para a percepção e averiguação do surgimento de um teatro político e moderno na Amazônia. Por mais de uma década, no período de 1968 a 1982, o *Teatro Experimental do Sesc-Amazonas*, o TESC de Manaus, lançando mão da dramaturgia, encenou a resistência democrática da região à Ditadura Militar imposta à sociedade brasileira nesse momento da nossa história. A esse movimento está ligado o nome de Márcio Souza, sobre o qual nos deteremos neste artigo.

Márcio Souza, em conjunto com os integrantes do TESC, escreve um conjunto de textos dramáticos que revisa criticamente a história social e política da Amazônia, desde o período colonial até a sua contemporaneidade, com a instalação da Zona Franca e os problemas dela oriundos. A trajetória de Márcio Souza junto a esse grupo vai até o início da década de 1980, em seguida ao sucesso internacional de seus primeiros romances, e quando se vê obrigado a migrar para o Rio de Janeiro, após sua segurança ter sido ameaçada em consequência da encenação do texto *A resistível ascensão do Boto Tucuxi*, em 1982, com as polêmicas de ordem política então suscitadas.

Acompanhando o que se estava discutindo em outras regiões brasileiras e em outras esferas artísticas, o teatro na Amazônia dessa época procurava discutir de modo crítico a problemática política e social do país, almejando construir uma dramaturgia e modelos de encenação capazes de harmonizar o pensamento ideológico de resistência à ação histórica. As propostas teatrais procuravam tematizar a realidade nacional na produção dramática enquanto instrumento dinamizador do conjunto das forças populares, de modo a fomentar a organização das classes marginalizadas que, atingidas ideologicamente, tomariam a iniciativa de se afirmarem como força histórica real. Tentemos, primeiramente, para efeito de inserção dessa produção dramática amazônica no cenário mais amplo da dramaturgia nacional, revisar, em linhas gerais, como se dá o processo cultural de formação do próprio teatro brasileiro moderno, de maneira a que se possa, na sequência, projetar a inclusão do teatro amazônico nessa perspectiva.

## **2. Vozes pioneiras da dramaturgia brasileira moderna: silêncio sobre a Amazônia**

Posteriormente à Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, o escritor e crítico teatral Antônio de Alcântara Machado postulava que os autores nacionais deveriam iniciar um processo de “abrasileiramento” do teatro. Para tanto, deveriam optar por uma postura dialética que aproximasse estratégias, a um tempo, de internacionalização e de nacionalização da produção dramaturgica. Dos autores estrangeiros, dever-se-ia apreender formas de expressão, técnicas de construção do drama e de montagem do espetáculo cênico para, em seguida, adaptá-los à realidade e aos problemas nacionais, compreendidos estes como conteúdos de expressão.

Resultado da disparidade temporal que acompanha as mudanças na esfera teatral no Brasil, esse projeto só iria tomar corpo pleno duas décadas após as colocações de Alcântara Machado. Com a criação, o funcionamento e o sucesso do TBC, o *Teatro Brasileiro de Comédia*, em 1948, os dramaturgos nacionais tiveram contato com dramaturgias oriundas principalmente da França e dos Estados Unidos, assimilando suas formas de expressão e adaptando-as às temáticas locais. Essa internacionalização da dramaturgia local convergiria definitivamente para a sua nacionalização com a valorização do dramaturgo brasileiro fomentada pelo *Teatro de Arena de São Paulo* após o sucesso de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, em 1958.

O *Teatro de Arena de São Paulo*, a partir desse fato, irá criar um programa político-cultural de discussão das problemáticas populares, operárias e campesinas, almejando usar o teatro para revelar as contradições da estrutura social brasileira, intentando criar condições para uma possível revolução socialista, que, então, tentava se firmar. O grupo se define ideologicamente já em 1956, com a encenação de *Ratos e homens*, de John Steinbeck, com direção de Augusto Boal, marcando o rumo de um teatro de contornos políticos e de luta pelas classes populares, com um projeto estético que priorizaria a prática teatral como um potencial instrumento de luta contra as classes hegemônicas. Essa luta, em termos teatrais, só poderia completar-se com o advento de uma dramaturgia adequada a esses interesses políticos. Gianfrancesco Guarnieri define bem a ideologia que norteava o processo de criação do grupo paulista em um manifesto sobre a relação do teatro com a expressão da realidade nacional, texto que desvela, dentre os interesses coletivos, àqueles que deveriam ser defendidos pela classe teatral brasileira naquele momento:

Quando nossos autores chegarem ao ponto de amadurecimento que lhes permita uma consciente definição em sua obra, teremos uma dramaturgia que refletirá realmente um conteúdo de classe – seja de classe dominante, seja da classe explorada. Uma tomada de posição é indispensável, pois de nada valem subterfúgios mascarados de “objetivismos”, “visão apolítica dos fenômenos”, “exigências psicológicas das personagens”, etc., para ocultar atitudes reacionárias e contrárias aos mais altos interesses de nossa gente. O que se exige é que os autores transmitam mensagens com plena consciência delas. Não podemos permitir tergiversações.

.....

Não vejo outro caminho para uma dramaturgia voltada para os problemas de nossa gente, refletindo uma realidade objetiva, do que uma definição clara ao lado do proletariado, das massas exploradas. Para analisarmos com acerto a realidade, para movimentarmos nossos personagens em um ambiente concreto e não de sonho, o único caminho será o aberto pela análise dialético-marxista dos fenômenos, partindo do materialismo filosófico. [...]. Portanto, não há possibilidade de uma definição do artista em sua arte sem que antes se defina como homem, como elemento da sociedade, como participante ativo de suas lutas (GUARNIERI, 1981, p.6-7).

Esse movimento de politização irá marcar o teatro de transição da década de 1950 para a década de 1960, envolvendo dramaturgos importantes para a consolidação do teatro moderno no Brasil, como é o caso de Oduvaldo Viana Filho, Augusto Boal, Dias Gomes, Paulo Pontes, Chico Buarque, Jorge Andrade, João das Neves, Plínio Marcos, e outros. Como uma das conseqüências dessa politização do teatro nacional, na busca de novas formas de expressão apropriadas a esses novos conteúdos, destaca-se o aproveitamento de princípios de construção dramática oriundos do teatro épico de Bertolt Brecht, adaptados aos interesses locais.

O *Teatro de Arena de São Paulo* será o principal catalisador desse movimento. É pela convivência com essa companhia que o *Teatro Oficina*, o segundo mais importante grupo teatral do Brasil, em 1960, também definiria as suas preocupações sociais e estéticas, principalmente voltadas à representação da realidade nacional e à possibilidade, em termos de encenação, de romper com a dicotomia entre o palco e o público, tentando a quebra da ilusão dramática com vistas a maior interação possível entre a mensagem política do espetáculo e a conscientização do espectador, na perspectiva mesma de um teatro brechtiano, criativamente reprocessado à luz cambiante do nosso sombrio cenário político.

Tanto no manifesto de Gianfrancesco Guarnieri, como na proposta do *Teatro Oficina*, mantinha-se em pauta a preocupação que, desde os escritos do crítico Antônio de Alcântara Machado, vinha sendo discutida: a necessidade de o teatro representar a realidade nacional a partir de uma perspectiva que pudesse trazer à tona seus problemas mais urgentes, que aprofundasse seu entendimento e que fizesse do teatro uma arte participativa, respondendo, como lugar de resistência, aos desafios do seu tempo. A mudança de foco no *Teatro Oficina*, aquela que vai modular suas preocupações estéticas em termos de encenação, caracterizar-se-ia pela busca por um “teatro popular”, passível de transformar a relação palco-platéia. Esse encaminhamento em direção a um teatro popular seria determinante à consolidação de uma dramaturgia tão reconhecidamente brasileira como notoriamente comprometida com aquilo que cada grupo, em diferentes regiões, haveria de definir como seu principal foco de atenção, representação e combate.

Assim é que do *Teatro de Arena de São Paulo*, por exemplo, sairá o *Centro Popular de Cultura* (CPC) da União Nacional dos Estudantes que, através do teatro de agitação política, buscava conscientizar ideologicamente o “povo” em busca de uma “arte popular revolucionária”. Por outra perspectiva, no Recife de 1960, Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho, líderes do *Teatro Popular do Nordeste*

(TPN), davam continuidade às antigas propostas do *Teatro do Estudante de Pernambuco* (TEP, criado em 1945), almejando renovar a cena teatral local com um teatro que reelaborava a cultura e o imaginário popular através da dramaturgia. Ação cultural voltada para a circulação artística e objetivando a democratização das artes do espetáculo, levando o teatro para as escolas, as fábricas e as feiras populares.

Esse movimento de politização do teatro brasileiro, ao qual está ligada a produção dramaturgica desse período, só será em parte interrompido com a deflagração do golpe militar em 1964, com a pressão censória sobre a arte dramática e a conseqüente perseguição aos artistas-militantes. Boa parte dos dramaturgos e artistas ligados ao CPC, após a dissolução da sede da UNE, irá integrar o *Grupo Opinião*, no Rio de Janeiro, que, com a direção de Augusto Boal, no *Show Opinião*, dará a primeira resposta do teatro ao golpe, ainda em 1964, fazendo largo uso da música popular e da vida dos intérpretes como motivo para a construção dos textos veiculados. Mas a história do moderno teatro brasileiro estava apenas começando a ser grafada.

Em São Paulo, o *Teatro de Arena* continuava uma pesquisa própria, procurando “narrar” revoltas históricas para metaforizar a luta política presente, com textos como *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967), ambos de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Define-se nesse grupo uma preocupação maior com a utilização de fatos históricos para “falar” da luta política anti-ditatorial contemporânea aos artistas, teatralizando revoltas populares famosas como estratégia de conscientização do público para fins de resistência e combate ao Regime Militar. Registre-se ainda que essa politização do *Arena* corre sempre de par com o aprofundamento de experimentações técnicas, seja no âmbito da elaboração dramaturgica, seja na perspectiva da encenação teatral.

No *Teatro Oficina*, o ano de 1967 veria a estréia da peça *O rei da vela*, espetáculo que trouxe aos palcos nacionais a discussão sobre as raízes antropofágicas da poética de Oswald de Andrade e a utilização, em termos de encenação, de elementos do teatro de revista, da burleta e da estética circense, em uma proposta teatral que se queria de vanguarda. Esse espetáculo seria essencial para o diretor José Celso Martinez Corrêa definir a sua própria poética que, com a encenação de *Roda viva* de Chico Buarque, em pleno ano de 1968, com o endurecimento da Ditadura Militar, extremará a presença da violência nos palcos e inaugurará uma *performance* cênica de caráter experimental.

Do ponto de vista textual, a dramaturgia de Chico Buarque, surgida nesse momento, é marcada pela re-configuração de formas do teatro musicado, tal como aquele produzido no Brasil no século XIX, hibridizada agora com elementos do teatro brechtiano e fazendo ecoar forte influência dos musicais da Broadway que aportam no país nesse período. Essa convergência de linguagens e propostas artísticas reprocessadas à luz de problemas e crises político-sociais percebidas pelas lentes do autor definiria textos como *Gota d'água* (1975), em parceria com Paulo Pontes, *Calabar* (1973) em parceria com Ruy Guerra e *Ópera do malandro* (1978).

Esse pequeno resumo introdutório – com os pecados, perdoáveis e imperdoáveis, de assim sê-lo – abrange o período de modernização da dramaturgia nacional, que findará com a adaptação teatral do romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade, por Antunes Filho, em 1978. Sintetizando bastante, mas justificados pelo acima exposto, podemos afirmar com Décio de Almeida Prado (PRADO, 1993, p.24) que o teatro brasileiro só poderia ter uma dramaturgia nacional se os dramaturgos tivessem coragem de “encarar o Brasil” sem desviar os olhos, “sem nada falsear ou omitir”. Claro está que, sendo este um país de dimensões continentais, a consolidação da própria história do moderno teatro brasileiro somente poderá chegar a ser atingida quando conseguirmos percorrer terras situadas para além das fronteiras onde o chamado “teatro nacional” costuma estar situado/sitiado.

Retomando as reivindicações de Alcântara Machado sobre o “abrasileiramento” dos personagens dramáticos, Almeida Prado arremata que a dramaturgia nacional alcançou tal objetivo no século XX. Nelson Rodrigues, em peças realistas, teria contribuído com o bicheiro, com a cartomante e com o futebol. Dias Gomes, ao lado de Jorge Andrade, com o “messianismo ingênuo” e cruel das zonas rurais e marginalizadas. Gianfrancesco Guarnieri teria posto no palco o ítalo-paulista, o operário, a fábrica e as greves. Augusto Boal, o “José da Silva” representando a figura do “Zé Ninguém” perdido nos diversos rostos da cidade. Ariano Suassuna teria aproveitado o cangaceiro, o “amarelo”, os personagens ligados ao universo folclórico e “tratados por meio da técnica da pantomima circense [...] e dos teatros de bonecos das feiras nordestinas”. (PRADO, 1993, p.25). Ou seja, personagens dramáticos que gravitam em torno de compreensões distintas da realidade brasileira, cujas tessituras e caracterizações remetem a espaços e problemas sociais específicos como o campesinato, o sertão, a fábrica, etc.

Um dos problemas desse panorama acima apresentado manifesta-se quando se verifica que a história da modernização da dramaturgia brasileira, narrada do ponto de vista do eixo Rio-São Paulo, tem como consequência, salvo poucas exceções, a não inclusão de autores que, embora distanciados desse *lócus*, também dialogaram com esse clima de politização do teatro no Brasil. À margem dessa trajetória, descortina-se o surgimento de um teatro brasileiro moderno também na Amazônia, a ilustração dessa tese podendo ser verificada na produção dramática de Márcio Souza na Manaus dos anos 1970.

### 3. Márcio Souza e o manifesto por um “Palco Verde”

A construção de um teatro de cunho político, empreendida por Márcio Souza e os demais integrantes do *Teatro Experimental do Sesc-Amazonas*, passa por uma certa compreensão de identidade e cultura amazônica. Na introdução da coletânea *Teatro indígena do Amazonas*, de 1979, Márcio Souza tentou definir o que o grupo defendia como “autêntica cultura amazônica”, um dos objetivos que norteavam a escrita de sua dramaturgia e os interesses artísticos do TESC:

O segundo objetivo é defesa da autêntica cultura amazônica. Nós entendemos como autêntica a defesa de nossa identidade expressada pelas culturas indígenas relegadas ao abandono e ao extermínio no confronto com a exploração colonialista. Nesse sentido, nós nos colocamos na perspectiva dos oprimidos e consideramos a luta geral dos povos contra a opressão como uma marca permanente de nossa identidade. Este segundo objetivo tem nos levado a redescobrir as sociedades indígenas e suas culturas e a refletir criticamente sobre o processo histórico-social da região amazônica. A nossa filosofia, então, é a filosofia do oprimido, fornecendo ao povo novos dados a sua luta e resgatando a História das mãos dos opressores (SOUZA, 1979, p.12).

No livro *O palco verde*, de 1984, ponderando sobre esse conceito de autêntica cultura amazônica ligado à ancestralidade indígena, o autor acrescentaria que tal argumentação estava de acordo com a necessidade de fazer a arte no extremo-norte do país voltar-se aos primeiros ocupantes da região, como urgência política capaz de confrontar a expansão capitalista na Amazônia, pautando-se o autor em uma visão sistemática que remontaria ao séc. XVIII.

Nesse momento em que o teatro amazônico busca alternativas de resistência e apela à afirmação de uma identidade própria como princípio norteador de sua produção cultural, assomam com gravidade extrema os projetos megalômanos de ocupação da Amazônia em 1970, consubstanciados em empreendimentos tais como a Rodovia Transamazônica e a Belém-Brasília. Há, ainda nesse cenário, a ameaça crescente do capital internacional, expressa, por exemplo, no Projeto da Hiléia Amazônica, ou mesmo da Zona Franca de Manaus, tudo isso provocando na região uma desvalorização crescente das culturas étnicas nativas, da população ribeirinha e dos chamados povos da floresta, além da intensificação dos conflitos em torno da ocupação de terras, com garimpeiros, fazendeiros, posseiros, etc. Sem deixarmos de mencionar no conturbado período o movimento de guerrilhas na região do Araguaia-Tocantins. Nesse panorama invadido por outras mentalidades e por outros povos, brasileiros e estrangeiros, voltar-se para a ancestralidade indígena, então entendida como autêntica cultura amazônica, seria fazer frente às políticas do Estado Ditatorial de ocupação e integração da Amazônia Brasileira.

Obviamente esse olhar colado à ancestralidade indígena e apelativo à salvação de uma cultura nativa justificava-se no século XX como posição de resistência à perversidade superlativa de algumas das ações acima expostas. Contudo, os fluxos populacionais migratórios, nacionais e internacionais, para a Amazônia já se faziam intensos, para o bem e para o mal da região, desde o séc. XVII, com a própria colonização, potencializando-se no séc. XIX com o Ciclo da Borracha e continuando no séc. XX com as diversas políticas de ocupação e exploração da Amazônia, entendida como a última fronteira a ser integrada pelo Estado Nacional. Sem falarmos nas diferentes diásporas para a Amazônia, a africana, fortíssima nos séc. XVIII e XIX, e a árabe, atualmente bastante lembrada nos meios letrados depois da voga dos romances de Milton Hatoum. O que estamos tentando argumentar é que, diante da complexidade do território cultural amazônico, a cultura indígena – embora elo fraco dentro do capitalismo, na substituição do extrativismo para o capital industrial – é um dos elementos que desde cedo

participa, polemiza, hibridiza e negocia no processo identitário da Amazônia. Já há algum tempo, as culturas amazônicas estão em processo constante de construção a partir do cruzamento, conflituoso ou harmônico, desses variados fluxos culturais e comunitários.

Essa compreensão questionaria a própria definição de uma “autêntica cultura amazônica”. Contudo, apesar das ressalvas acima apontadas, deve-se considerar que, colocando-se na perspectiva dos oprimidos, os integrantes do TESC intentavam manter diálogos com as lutas políticas empreendidas por outros grupos teatrais do Brasil. Nesse sentido, trazer as problemáticas indígenas como motivadoras das suas configurações dramáticas e cênicas era dar voz a discursos étnicos ainda não ouvidos nos palcos nacionais, em luta contra o mandonismo das classes hegemônicas e militares.

O conceito de “autêntica cultura amazônica”, por nós aqui problematizado, parece já ter sido revisto pelo próprio escritor. No ensaio *A literatura na pátria dos mitos*, Márcio Souza propõe novas reflexões sobre a constituição étnico-cultural dos povos da Amazônia, recomendando à população indígena a necessidade de negociação com a Amazônia urbana, cidadina, modernizante e cosmopolita, como forma de resistência cultural ao avanço desenfreado, padronizador e neocolonizador da cultura ocidental.

Como vimos, a Amazônia é uma invenção do Brasil. Os moradores da Amazônia sempre se espantam ao ver que, talvez para melhor vendê-la e explorá-la, ainda apresentam sua região como habitada essencialmente por tribos indígenas, enquanto existem há muito tempo cidades, uma verdadeira vida urbana, e uma população erudita que teceu laços estreitos com a Europa desde o século XIX. Aliás, nisso residem as maiores possibilidades de resistência e de sobrevivência dessa região. Com efeito, os povos indígenas da Amazônia logo descobriram que nada conseguiriam se não se apoiassem nesta população urbana que é a única que se expressa nas eleições e exerce pressão sobre a cena política brasileira. A Amazônia conta com uma população de dezenove milhões de pessoas e com nove milhões de eleitores, o que não é pouca coisa.<sup>3</sup>

Nessa perspectiva mais realista, buscando posições esclarecedoras dos interesses culturais do TESC, Márcio Souza relatava no livro *O palco verde* que, ao debruçar-se sobre a temática indígena, o grupo esforçava-se para não cair no mesmo “erro do Nordeste”. Para o autor, os artistas nordestinos teriam reforçado os preconceitos sobre a própria região ao criarem a partir de estereótipos regionais. Teriam, nesse sentido, inventado um Nordeste deturpado das reais problemáticas regionais e, como conseqüência, haviam dado instrumentos de manipulação simbólica para as elites locais e nacionais interessadas economicamente na manutenção das imagens folclorizadas do homem nordestino, representado por essas classes como triste habitante de terras atrasadas e incultas. Segundo ainda Márcio Souza, a

---

<sup>3</sup> SOUZA, Márcio. *A literatura na pátria dos mitos*. In: [www.marciosouza.com.br](http://www.marciosouza.com.br) Acesso em 26/07/2010.

Amazônia não teria as “veleidades medievais” próprias do Nordeste, sendo, portanto, terreno propício para se evitar e questionar essas imagens estereotipadas.

Para além do propósito louvável de fugir aos estereótipos simplificadores e ideologizantes, parece-nos que, em suas premissas, Márcio Souza reduz a complexidade da vasta região do Nordeste Brasileiro a umas poucas imagens estabelecidas e divulgadas por um perverso processo de construção histórico-social. Em termos de produção dramática, uma interpretação possível seria a de que Márcio Souza tenha equacionado a dramaturgia nordestina àquela realizada por Ariano Suassuna, que, por sua vez, propõe uma construção imaginária do Nordeste, do Sertão, restritamente relativa à sua própria escrita ficcional, não sendo, portanto, um substrato identitário representativo de todos os criadores da cena nordestina, marcando, artisticamente, uma profunda diferença criativa na história da cultura brasileira. Talvez como resultado da escassa circulação de autores dramáticos no Brasil e da pouca discussão acerca de questões que envolvem a constituição do cânone nacional, Márcio Souza não considere outros dramaturgos que questionam os mencionados estereótipos ou propõem outras visões do Nordeste diferenciadas do autor de *O auto da Compadecida*, como Lourdes Ramalho, Hermilo Borba Filho e Luiz Marinho, para citarmos alguns.

E mais, a imagem do Nordeste como região brasileira atrasada, inculta, definida em contraste com as metrópoles do Sul-Sudeste do país, marcada pela seca e pela disritmia histórica, sendo vista como medieval e feudal, também já foi posta em descrédito. Walnice de Nogueira Galvão, por exemplo, em um texto de 1972, fala que a “medievalização” do Nordeste, como ideologia imposta externamente pelos intelectuais dependentes das classes dominantes, é um processo que defende os interesses centralizadores das elites nacionais, ajudando a manter o *status quo* de exploração e dominação.

A representação medieval do mundo sertanejo é um dos elementos dessa ideologia. Esta representação nobilita e romantiza a situação sem saída das massas miseráveis. Ela dispensa o intelectual de um confronto com o sistema capitalista que está na origem desta situação e no qual ele pertence ao lado beneficiado. Se tal situação é medieval e feudal, ela está historicamente errada e deve ser superada. Mas se admite que ela é capitalista e burguesa, como sair do impasse criado pela própria reflexão? Só a superação deste sistema poderia abrir uma perspectiva de mudança; e quem ousa dizê-lo, sequer pensá-lo? (GALVÃO, 1976, p.41)

Certamente, não estamos afirmando que Márcio Souza, contrapondo a imagem da Amazônia buscada pelo TESC à imagem ideologicamente medievalizada do Nordeste, estava a serviço dos interesses das classes dominantes. Mas, esforçando-se para ficar ao lado dos subalternos na luta de classes e, contraditoriamente, não questionando essa ideologia estereotipante, o autor findava por reforçar preconceitos oriundos da elite brasileira contra as populações do Sertão nordestino.

Para finalizarmos esse item, achamos interessante resumir os objetivos do *Teatro Experimental do SESC-Amazonas* em três tópicos. Em 1981, durante o *I Congresso Amazonense de Teatro*, Márcio Souza publicou o texto-manifesto *A*

*questão do teatro regional*, no qual realizava um balanço das atividades do TESC até ali e reforçava os objetivos do grupo. Vejamos nas palavras do próprio autor o que, especificamente, ele entendia por “temática regional” e sua prioridade na prática teatral na Amazônia.

- Segundo o dramaturgo, “para o grupo Tesc, a cultura amazônica” estava “muito bem definida na luta de resistência dos povos indígenas contra o colonialismo bem como no incansável esforço dos trabalhadores para fazer valer os seus direitos e aspirações, ao longo de um processo histórico caótico de profunda e planejada dependência externa. Assim, a cultura amazônica autêntica e “vital” seria “aquela expressão das forças populares contra a exploração capitalista, verdadeiro rio subterrâneo” que daria à região “unidade política e estatura moral”. Por isso, ainda segundo o manifesto, esses artistas jamais tiveram “complacência pelo exótico” e sempre procuraram manifestar o seu horror “pelo folclórico”, o folclórico sendo visto como verdadeiro insulto à cultura popular. (SOUZA, 1982, p.89).
- A consciência da manipulação da história pela elite dominante regional os levou “incansavelmente a rever todo este processo, enfrentando os obstáculos de uma historiografia inexpressiva e mentirosa, ausência de arquivos organizados e rarefação de documentos e fontes secundárias”, até articularem “uma nova perspectiva teórica para a reflexão da região, problematizando-a do ponto de vista crítico e remetendo” o “trabalho para a perspectiva dos trabalhadores”. (SOUZA, 1982, p.89)
- A cultura amazônica, as questões indígenas e a problemática regional passaram a ser vistas como importantes pontos no cenário da luta maior dos trabalhadores, da luta dos oprimidos contra o colonialismo e o capitalismo. Há uma mudança considerável de uma perspectiva essencialmente étnica para um olhar que se insere na luta de classes, a partir de um lugar bem definido do lado das classes subalternas. Além de um cuidado excessivo com a pesquisa histórica e o estudo criterioso da luta de classes como elucidativo elemento de compreensão dos fenômenos sociais, alicerçando o entendimento das problemáticas regionais. (SOUZA, 1982, p.89-90)

Ainda que a mudança de perspectiva acompanhe a situação histórica brasileira durante a abertura política em 1980, essas posturas ainda não convergem para respostas seguras. Os grupos étnicos, por exemplo, que se definem como indígenas, não se delineiam necessariamente enquanto classe social. Classe social, modelo de compreensão da sociedade capitalista estratificada, é um conceito sociológico e político do pensamento ocidental e talvez não possa abarcar os múltiplos elementos culturais definidores de uma comunidade étnica não-branca. No entanto,

como o grupo TESC posta-se explicitamente ao lado daqueles que estariam fora do acesso ao poder, compreende-se a reflexão do dramaturgo como agrupando os indígenas na perspectiva das forças populares contra a exploração econômica das elites e do capital internacional.

Esse debate acima sintetizado mereceria uma reflexão talvez ainda mais cuidadosa, à altura de sua complexidade. Entretanto, reconhecendo os limites deste ensaio, tentaremos verificar como as idéias até aqui esboçadas podem ajudar-nos a analisar criticamente um dos textos teatrais de Márcio Souza. *A paixão de Ajuricaba* revela-se texto essencial para se compreender essa produção dramática, já que se apropria da história de resistência indígena, focalizando Ajuricaba, importante líder *manauá* do Alto Rio Negro, em sua luta contra a bárbara invasão colonizadora dos portugueses no Grão Pará do séc. XVIII.

#### 4. Paixão na Zona Franca: morte e ressurreição de Ajuricaba

Imortalizado na memória histórica da Amazônia como símbolo da luta indígena contra a empresa colonizadora européia, Ajuricaba, pertencente à nação *manauá* do tronco aruaque, era filho de Huiuebéne e neto do tuxaua Caboquena, habitantes da região do Alto Rio Negro, na Amazônia Brasileira. Ajuricaba, vindo do *nhengatú* (*ajuri*: reunião; *cauá*: marimbondo), significaria “reunião de marimbondos de ferrovia dolorosa” (SOUZA, 1979, p.15), etimologia por si só emblemática da liderança guerreira do indígena *manauá*.

Narra-se que, durante a chefia de Caboquena, a pacificação dos *manauá* teria se dado através do casamento de uma índia com Guilherme Valente, sargento do exército português, por volta de 1675. Caboquena, grande líder das nações do Alto Rio Negro, soube mediar os conflitos do processo colonizador, diminuindo a violência e a barbárie contra seu povo. Mas esse pacto de amizade entre os *manauá* e os portugueses não impediu que a escravidão indígena continuasse. Com a morte de Caboquena e a ascensão de Huiuebéne a tuxaua, as campanhas escravizatórias se potencializaram. Agindo traiçoeiramente em relação às comunidades indígenas, Huiuebéne passou a barganhar ambiciosamente com os portugueses, dando auxílio aos escravizadores. Segundo Márcio Souza, os relatos dizem que Huiuebéne era “um homem fraco e inteiramente corrompido, mal visto pelo seu povo por manter íntimas relações tanto com a administração colonial quanto com os *preadores*<sup>4</sup>” (SOUZA, 1979, p.13).

Ajuricaba, filho mais velho de Huiuebéne e já bastante influente em sua comunidade étnica, rompeu com seu pai quando este, indo contra os interesses coletivos tribais, firmou uma aliança com os portugueses, chegando, inclusive, a obrigar guerreiros *manauá* a acompanhar *preadores* em campanha contra outras tribos. Seguindo os preceitos da tradição ancestral, que apregoava que “os tuxauas fracos, corrompidos e violadores dos costumes” (SOUZA, 1979, p.13) deveriam

---

<sup>4</sup> Indígenas que atacavam e escravizavam índios de outras etnias e os vendiam aos colonizadores europeus.

ser depostos e banidos, Ajuricaba começou a liderar grupos de aruaques para fazerem oposição à chefia de Huiuebéne, por eles considerado um traidor dos costumes tribais. No fervilhar da tensão, em uma discussão por causa da repartição de lucros, Huiuebéne foi morto pelos próprios preadores a quem assessorava. Aproveitando tal fato, Ajuricaba rapidamente retorna ao centro tribal dos manaú, assumindo o posto de tuxaua e iniciando, ainda no século XVIII, a grande guerra contra a empresa colonizadora portuguesa, guerra que já estava sendo travada em focos diferentes da Amazônia, como a iniciada alguns anos antes pelo povo muhra, no rio Madeira.

Em torno de 1720, Ajuricaba, à frente do exército indígena, começou a atacar as vilas e colônias portuguesas que margeavam o Rio Negro e seus afluentes. O que mais incendiava o ódio dos portugueses era o fato de ter Ajuricaba conseguido a adesão de indígenas de outras nações e, manipulando os interesses de holandeses e franceses em expulsar a Coroa Portuguesa para ocupar as terras coloniais em disputa, o líder manaú obteve armas de fogo brancas como pistolas e arcabuzes. Com os primeiros ataques das nações indígenas lideradas por Ajuricaba, em 1823, o Governador Geral do Pará, João da Maia da Gama, escreveu para Portugal dando notícias dos embates bélicos e avisando a metrópole dos perigos futuros:

Um chefe manau se rebelou ... Todas as tribos do Rio Negro menos as que estão conosco ou com missionários, todas elas, tornaram-se matadoras de meus vassallos e estão aliadas aos holandeses! Eles impedem a propagação da fé e continuamente tem roubado e assaltado meus vassallos, comendo da carne humana e vivendo como brutos e desafiando as leis da natureza... Aqueles bárbaros estão com muitas armas e munições, algumas das quais lhe foram dadas por holandeses enquanto outras foram tomadas de nossos homens que foram a eles para enfrentá-los e assaltá-los, contrariando a minha ordem real. Eles não apenas tem o uso de armas (de fogo), mas também se fortificaram em paliçadas de troncos e barro, e até com torres para observação e defesa. Por este motivo, nenhuma tropa lhes atacou até agora pelo temor de suas armas e coragem. E por essa dissimulação estão eles transformados em orgulhosos a se arrogarem a cometer todos os excessos e matanças... (GAMA, 1728 *apud* SOUZA, 1979, p.14)

A acusação de que os indígenas revoltados teriam uma aliança de interesses mútuos com os holandeses trouxe algumas complicações para a luta de Ajuricaba. Os oficiais portugueses, Miguel de Siqueira Chaves e Leandro Gemac de Albuquerque, testemunharam que teriam visto uma bandeira holandesa na canoa de Ajuricaba. O padre português José de Souza, enviado pelo Governador Geral para tentar uma missão de paz e de rendição às tribos do Rio Negro, confirmou o depoimento dos oficiais, afirmando, inclusive, que pedira a Ajuricaba para trocar a bandeira holandesa por outra portuguesa e que fora atendido sem demora. Na verdade, esses depoimentos dizem apenas que os símbolos dos Estados Nacionais europeus nada significavam ao líder manaú. Não havia para o indígena o sentimento simbólico de pertencimento a alguma nação européia, isto é, para Ajuricaba

as bandeiras nada mais eram do que pedaços de pano para enfeitar seu meio de transporte fluvial. Para ele importavam apenas as nações indígenas, que necessitavam lutar contra o avanço do colonizador.

Em 1728, Belchior Mendes de Moraes e João Paes do Amaral lideraram uma tropa portuguesa que partiu de Belém visando romper com o levante indígena e prender suas lideranças. As tropas foram responsáveis por uma seqüência de mortes em aldeias indígenas (principalmente mulheres, crianças, velhos e jovens) no rio Urubu e em várias comunidades étnicas, tendo sido também assassinados índios domesticados na vasta região do Negro. O etnocídio prosseguiu até que Ajuricaba e alguns homens foram rendidos e presos em uma região chamada Azabary. Aprisionado, Ajuricaba foi levado para Belém de onde deveria seguir, provavelmente, para Lisboa, onde seria julgado. Embora preso, Ajuricaba ficou na memória indígena amazônica como emblema do enfrentamento do colonizado contra o colonizador por seu gesto final – e mortal – de recusa aos grilhões portugueses, ação relatada por João da Maia da Gama à administração da metrópole:

Quando Ajuricaba estava indo como prisioneiro para a cidade de Belém, e ainda estava navegando o rio, ele e outros homens levantaram-se da canoa onde estavam sendo conduzidos agrilhoados e tentaram matar os soldados. Estes sacaram de suas armas e feriram alguns deles e mataram outros. Então, Ajuricaba saltou da canoa para a água com um outro chefe e jamais reapareceu vivo ou morto. Deixando de lado o sentimento pela perdição de sua alma, ele nos fez uma grande gentileza libertando-nos dos temores de sermos obrigados a guardá-lo. (GAMA, 1728 *apud* SOUZA, 1979, p.14)

Após a prisão e morte daquele que era considerado pelos portugueses como bárbaro e infiel, a guerra somava um total de 40.000 indígenas mortos e a nação manaú estava praticamente exterminada. No entanto, outros levantes indígenas sucederam ao liderado por Ajuricaba. Ainda entre os manaú, em 1729, o índio de nome Teodósio empenhou-se em chefiar novamente as tribos do Alto Rio Negro contra a Coroa Portuguesa, sendo preso e, depois, enviado a Lisboa. Em 1757, os portugueses viram-se forçados a reprimir outro levante chefiado por um líder manaú. Ficou evidente que a pessoa física de Ajuricaba sumira durante a travessia das densas águas do rio Amazonas, mas sua luta continuou a inspirar a libertação dos povos indígenas amazônicos colonizados.

Em consonância com os objetivos do *Teatro Experimental do Sesc*, essa seqüência de fatos históricos é apropriada e re-configurada por Márcio Souza na composição do texto *A Paixão de Ajuricaba*, peça teatral que foi ao palco pela primeira vez em 1974, no Teatro do SESC, em Manaus, sendo reapresentada no Teatro Amazonas, ainda em Manaus, em 1977. No drama escrito por Márcio Souza, Ajuricaba, grande líder dos manaú, guerreia contra Poeraré, tuxaua dos Xirianá e pai de Inhambu, índia enamorada e amada por Ajuricaba. Poeraré, negociando com diferentes nações colonizadoras européias, realizava expedições contra outros povos indígenas e, quando vencedor, aprisionava-os e os comercializava com os colonizadores.

Afeito à luta contra os europeus, Ajuricaba empreende guerra contra os Xirianá, prende e mata Poeraré, trazendo para si o sentimento de ojeriza e de vingança de Inhambu, ansiosa de ver o assassino de seu pai morto. Inhambu é levada para a taba de Ajuricaba, ignorando se aquela seria a hora de entrega ao amor ou o advento de sua morte. Através de esforço considerável, Ajuricaba rompe as barreiras sentimentais de Inhambu, fazendo-a compreender os sacrifícios necessários na luta contra o branco invasor e colonizador, conseguindo, assim, a promessa de amor eterno da princesa Xirianá.

Parte considerável do texto – da I à V cena do I Ato – é dedicada ao amor de Ajuricaba e Inhambu, causando uma estranha disparidade entre o projeto político intentado pelo grupo e o conteúdo de expressão romantizado, a tomar forma em um drama de configuração mais convencional. O objetivo dos integrantes do TESC era “narrar” através de uma dramaturgia épica, a luta de Ajuricaba e das tribos do Alto Rio Negro contra os colonizadores portugueses, de modo a dinamizar a memória da resistência étnica, ameaçada de esquecimento pelo capitalismo industrial da Zona Franca de Manaus, em 1970. Mas, ao invés de utilizar a forma épica, naquele momento apregoada como adequada à expressão de conteúdos históricos e coletivos, no sentido proposto por Bertolt Brecht, ou mesmo sob a perspectiva crítica do teatro de revista, a forma escolhida por Márcio Souza recaiu sobre uma dramaturgia mais convencional, propícia para a centralização dos protagonistas. Ou seja, o objetivo primeiro de dramatizar a resistência histórica coletiva de um povo acaba sendo obnubilado pelas ações que focalizam o par amoroso Ajuricaba/Inhambu, receosos de sua separação pela barbárie do colonizador europeu. Interessante é notar aqui como essa dramaturgia fortemente racionalista e doutrinária não escapa com facilidade aos domínios mais emocionais do universo artístico, por vezes o apelo à ilusão sendo justamente procurado como estratégia dramática. Lembramos que no Brasil, nem mesmo obras as mais expressivas do *Teatro de Arena* furtaram-se totalmente à ilusão dramática encantatória, como é o caso exemplar do *Arena conta Tiradentes*, espetáculo no qual o Coringa transita por entre personagens e platéia promovendo o desejado distanciamento crítico e a reflexão intelectual sobre a ação, enquanto o protagonista Tiradentes permanece preso a uma estética dramatúrgica convencional, clamando pela adesão emocional dos espectadores. Esse, aliás, sendo um dos grandes problemas estruturais da própria peça, que encarcera o protagonista em sua própria consciência limitada de personagem tradicional, em oposição a personagens que com ele interagem, encarnados pelo onisciente Coringa.

Voltando ao texto de Márcio Souza, é somente na Cena VI do I Ato, após a união de Ajuricaba com Inhambu, que o conteúdo propriamente “histórico” penetra na trama como função potencializadora dos conflitos dramáticos. Até esse momento, o que era “histórico” era restringido à fala do “Coro”, como no exemplo abaixo, na Cena II:

CORO – Durante os primeiros anos do século XVIII, os portugueses preocuparam-se em firmar a conquista, penetrando nos grandes territórios amazônicos. Depois da viagem de Pedro Teixeira, sucessivas expedições

alargaram a fronteira da colônia. Mas os gentios não aceitavam pacificamente a invasão de suas terras. Aliavam-se momentaneamente a holandeses ou franceses que lutavam contra os portugueses e enfrentavam as bem armadas Tropas de Guerra. Os manaú, povo de Ajuricaba, habitavam neste país romântico e inexplorado que era o vale do Rio Negro. Invadido por portugueses, ingleses, espanhóis, franceses e holandeses, esse 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 fosse 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, 1979, p.34).

Ressalte-se, à luz desse discurso do Coro, que o próprio prólogo, centrado no par amoroso, para além de sua vinculação a um tema e a uma forma dramática tradicional, oferece-se como representação emblemática desse “país romântico”, o romantismo mais de uma vez evocado acima pelo Coro representando, certamente, o esforço do dramaturgo para flagrar em forma dramática uma cena do paraíso, perdido com a chegada dos colonizadores. No final da Cena VI, com a prisão de Ajuricaba, e o início do II Ato, o drama é forçado a caminhar pelas sendas mais racionalistas do discurso histórico. Ajuricaba, acorrentado, é enviado para diante do Comandante Português e com este desenvolve um instigante diálogo no qual reforça a diferença de pensamento entre a mentalidade colonizadora e a postura insubmissa do colonizado. À defesa do Comandante Português de que todas as mortes, ainda que de inocentes, valeriam para alcançar a vitória na disputa pelos territórios do rio Negro, Ajuricaba contrapõe a honrosa postura indígena de só enfrentar os inimigos pela frente, nunca à traição. Ao contrário do Comandante Português, que acredita que a razão humana justifica os atos sanguinários dos tiranos, Ajuricaba crê que a razão humana é manipulada para justificar tanto atos bons quanto maus. Na verdade, nessa cena, as posturas conflitantes nos diálogos relativizam os conceitos estabelecidos entre civilização e barbárie. Ajuricaba recusa se render à Coroa Portuguesa:

COMANDANTE PORTUGUÊS – El rei de Portugal quer os índios pacíficos, tementes a Deus e à Igreja Católica Apostólica Romana.

AJURICABA – Eu quero meu povo súdito de suas próprias leis. Não conheço este rei de Portugal tão poderoso e nem dele pedimos proteção contra o herege. Meu povo quer a terra que sempre lhe pertenceu e quer continuar vivendo com Jurupari e seus antepassados. (SOUZA, 1979, p.45)

A resistência de Ajuricaba, presente até mesmo no diálogo frontal com o Comandante Português, é uma característica do indígena americano que surpreende o colonizador. Em seus *Ensaio*s, no capítulo *Dos canibais*, Michel de Montaigne já caracterizava o índio brasileiro – provavelmente Tupinambá – como aquele guerreiro para quem o pior não era o medo de morrer em combate, mas a vergonha de vir a ser derrotado. O sentimento da derrota era mais temido do que a própria morte. Nesse sentido, talvez possamos compreender a postura de Ajuricaba em

diálogo com o índio do relato de Montaigne. Para o tuxaua manaú, terrível seria os povos indígenas entregarem-se à assimilação imposta pela expansão colonialista portuguesa, sendo necessário resistir, mesmo que aguilhoado, tendo como armas de combate apenas palavras e idéias. Ou melhor, na utópica visão teleológica de Ajuricaba “os mortos às vezes unem os homens” (SOUZA, 1979, p.44).

Na cena II, do II Ato, Ajuricaba encontra-se com Teodósio, um carcereiro índio assimilado aos padrões do colonizador. Teodósio, nascido Tukano como Dieroá, convertera-se ao catolicismo jesuítico, tendo sido batizado com nome cristão. No texto da peça, Teodósio representa-se não mais como índio, embora, no dizer de Ajuricaba, muito menos fosse um branco. Em termos de processos culturais, Teodósio deixou as raízes ancestrais indígenas pela cultura, pelo rei e pelo deus do colonizador, no entanto, esse processo não seria completo. Possuidor de uma falsa sensação de liberdade, Teodósio ficaria na metade do caminho, ocupando um lugar entre duas civilizações em confronto, lugar paradoxal, aquele que negaria suas raízes ancestrais.

No Ato II, paralela à trama centrada em Ajuricaba, há a representação dramática da desdita de Inhambu, no seu esforço para libertar o amado preso pelos portugueses. Apelando pela liberdade de Ajuricaba diante do Comandante Português, Inhambu recebe a proposta de que tal fato seria possível, caso ela se entregasse sexualmente ao chefe da expedição militar, ação eticamente criminosa que a envergonharia, ainda que por um objetivo justo. Insultada e vestida como uma índia aculturada, Inhambu procura o apoio do Irmão Carmelita. Este, ao saber que o proponente era o Comandante Português, aconselha a antiga princesa Xirianá que “as ações não se revestem de culposa malícia quando a intenção é pura, e nada mais puro do que livrar da prisão o seu marido” (SOUZA, 1979, p.50-51), incitando-a a ceder ao assédio do comandante. Decidida, Inhambu procura o Comandante Português e, simulando entregar-se, tenta apunhalá-lo, mas é surpreendida e finda morta.

Por um lado, a trajetória de Inhambu, a partir do II Ato, não concorre para a problematização da ação centralizadora da trama, mas estabelece-se como ação paralela à principal. Por outro lado, em termos políticos, o sofredor percurso de Inhambu, seu esforço, sua luta e sua morte, faz refulgir no texto a luta incansável das mulheres indígenas contra a arbitrariedade dos colonizadores. Inhambu não espera passivamente a libertação de seu companheiro, ao contrário, toma a frente da ação, intercede junto aos representantes da metrópole por Ajuricaba, embora seja fracassada em seu intento.

Retornemos à ação principal, na Cena VIII do II Ato. Condenado a ser deportado para Belém, onde seria julgado pela administração colonial, Ajuricaba, depois de espancado, é levado por dois soldados portugueses para uma canoa que os transportaria até a sede da província. No entanto, após remarem bastante, os soldados portugueses jogam o antigo líder manaú nas águas do rio Amazonas. Este é recolhido por três entidades sobrenaturais, sendo conduzido às profundezas de uma eternidade que imortalizaria o grande tuxaua no imaginário amazônico. Ao chegarem em Belém, os soldados manipulam o relato dos fatos e enunciam o

discurso que entraria para a história oficial, dizendo que Ajuricaba, por ser muito rebelde, jogara-se nas águas como um insano para a morte.

Como estamos ponderando, Márcio Souza ficcionaliza em sua dramaturgia os fatos recolhidos nos discursos históricos em torno da figura de Ajuricaba. A história é recontada literariamente a partir de uma perspectiva que se distancia do ponto de vista colonizador, de modo a revelar o que não estava incluído. A ficção retoma a história e a reconstrói, utilizando o teatro como arma de destruição dos valores estabelecidos, das “verdades” imutáveis que a historiografia herdou da sociedade colonial. Em verdade, o autor oferece literariamente outra possibilidade de “narrar” a História, com múltiplas interpretações sobre os fatos pretéritos e reorganizando o lugar do líder indígena nesse discurso. A escrita dramática é tomada não apenas como possibilidade de narrar o que foi omitido e marginalizado pelo discurso da história colonizadora oficial, mas o faz lançando mão de estratégias dramáticas que não olvidam o papel do próprio mito na afirmação das diversas cosmogonias da nossa civilização. Nesse sentido, embora sem impor sua ficção como fiel ou verdadeira, a encenação dramática desmascara os mecanismos ideológicos que estariam em jogo na elaboração do discurso histórico do colonizador, assumindo o autor uma postura afirmativa de inclusão das etnias indígenas na inserção de verdades míticas como condição ao desfecho dramático, estratégia altamente eficaz, na medida em que o mito, em sua dimensão de palavra poética fundante, não admite questionamentos racionalistas, mas fundamenta a própria verdade, instância fabulosa do que, no dizer de Aristóteles, seria representativa do impossível que persuade: Ajuricaba é tragado pelo mundo dos seres extraordinários e isso não apenas o eterniza, mas propaga o próprio espírito de resistência que, justamente no cenário político que contextualiza a peça, deseja-se manter vivo e ativo.

Dramatizando o assassinato de Ajuricaba pelos soldados portugueses, o dramaturgo também acusa os colonizadores de um crime étnico. Metaforicamente, representar dramaticamente a ação de jogar Ajuricaba no rio e, posteriormente, mostrar a distorção discursiva dos acontecimentos factuais revela-se, ao mesmo tempo, estratégia para incriminar a elite colonial e questionar a história oficial. Além de denunciar a história como tendo sido contada do ponto de vista das elites, era certamente necessário também rever o passado, descortinando os silêncios da história para averiguar os fatos que foram por ela manipulados. A busca da identidade amazônica, pretendida pelo TESC nos anos 1970, só seria possível quando esses discursos fossem criticamente revistos.

Adotando outra perspectiva de análise, não se pode esquecer, se considerarmos o momento no qual o autor escreveu o drama e no qual o TESC apresentou-o para a sociedade em Manaus – 1974/1977 – que os desmandos dos opressores responsáveis pelo desaparecimento de Ajuricaba remetem alegoricamente aos desmandos, às perseguições, às torturas e aos desaparecimentos agenciados pelas mãos de ferro da Ditadura Militar no Brasil. Possivelmente, a pergunta lançada pelo texto teatral seria: quantas pessoas teriam sido mortas pelos militares e tidas, simplesmente, como atozes e rebeldes desaparecidos?

Para finalizarmos nosso ensaio, ainda seria produtivo verificarmos a representação de Teodósio, tratado na Cena II do II Ato, como um índio assimilado à sociedade branca. Na nona e última cena do texto, Teodósio volta para o palco e desenvolve a última fala da peça:

*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. Assim, passei a me perguntar. Ele que era rei, porque não juntou a sua realeza ao rei de Portugal? E do fundo de meu ser veio a resposta, numa ordem que contraia meus músculos. E meu rei acorrentado me perguntou um dia: tu és livre, Dieroá? E eu disse que sim, porque podia entrar e sair daquela prisão. E ele falou: os portugueses atiram os canhões junto a tua orelha, és livre de ouvir ou não ouvir? É claro que não posso deixar de ouvir, respondi. Gostarias que esses canhões arrancassem a tua cabeça e a da tua mulher? Não, isso nunca, pois não sou louco. Mas continuas a ouvir os canhões contra a tua vontade, mesmo não querendo perder a cabeça e a cabeça de tua mulher. Por isso serias homem para correr dos canhões ou enfrentar os canhões? Sim, isto é evidente, respondi. Eis em que consiste a tua liberdade. Em se defender dos tiros dos canhões portugueses. Em escolher perder a cabeça ou tomar os canhões dos portugueses. Em ajudar os canhões a decepar as cabeças de teus irmãos ou fugir dos tiros do canhão. Mas em qual dos casos és o homem mais livre e honrado? E eu lhe respondi: é naquele em que se é tão livre quanto nossos avós na floresta, respondi. *(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 comeci 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. Eu então corri e tirei minhas roupas de branco. [...]. Tomei o tembetá de pedra branca. [...]. 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 sarabatana e os cunabi. [...]. Pinteí meu rosto com as tintas de guerra. [...]. Meu nome é Dieroá, antigo assimilado de nome Teodósio, guerreiro e flagelado dos portugueses. (SOUZA, 1979, p. 53-54)

Na narrativa contida na fala de Teodósio há um jogo semântico com as posições opostas dos dois personagens. Ajuricaba, embora atrás das grades, não estaria mais aprisionado do que Teodósio, o assimilado culturalmente. Vítima da força ideológica da colonização, rebatizado com nome cristão, Teodósio é prisioneiro de um violento e perverso processo que tenta identificá-lo à cultura dos colonizadores. Sem ligação com a ancestralidade, sem reconhecer o tuxaua manauá como rei, sem mortos, sem raça, Teodósio torna-se cego para os problemas de sua própria comunidade étnica. A violência sofrida pelo assimilado é tão nefasta quanto o etnocídio de comunidades indígenas, porque recalca as memórias do passado ancestral, as ligações com as culturas espoliadas, e projeta expectativas de vida oriundas dos europeus como modelos padronizadores dos colonizados.

O processo de desconstrução do modelo ideológico imposto, pelo o qual passa o personagem – de Teodósio para Dieroá –, necessita da presença de uma imagem contestadora e exemplar. Ajuricaba morre como mártir e símbolo da luta contra os portugueses e sua morte une os demais contra o poder da metrópole. Dieroá, recusando continuar como assimilado e servo dos portugueses, assume os elementos simbólicos de seu retorno identificatório às raízes ancestrais – o tembetá, a acanitara, a sarabatana, os cunabi, as tintas de guerra – tudo indica a volta do que foi recalçado pela ideologia colonizadora. No entanto, retorna da única forma possível nesse momento de extermínio dos povos indígenas, sob o signo da guerra.

Lendo o passado para tentar compreender o presente contemporâneo à escritura da peça, a última fala de Dieroá, n' *A paixão de Ajuricaba*, chama os povos amazônicos para a resistência diante do avanço neocolonizador do capital internacional sobre a Amazônia, em 1970. Embora a morte de Ajuricaba seja, em sua concretude objetivada, o fim do vigor guerreiro do amante de Inhambu, seu encantamento nas águas e a eternização de seu espírito de luta erigem uma portentosa ponte entre o passado e o presente, este simbolizado na postura desafiadora e afirmativa de Dieroá, substituto de Ajuricaba, necessário contraponto combativo contra a colonização e a neocolonização, voz emblemática que reverbera o potencial de resistência e luta dos povos indígenas do Alto Rio Negro, aqui flagrados numa tentativa quase heróica de escrever com sangue algumas linhas na história do moderno teatro brasileiro, também esta ainda carente de reescritura.

#### Referências:

- AMARAL**, Alexandre Souza. *Belém, o teatro das doenças: “A bubônica”* (1904). Belém, PA: Açai, 2008.
- COSTA**, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- GALVÃO**, Walnice Nogueira. *Saco de Gatos*. São Paulo, Duas Cidades, 1976.
- GUARNIERI**, Gianfrancesco. “O teatro como expressão da realidade nacional.” In: *Arte em revista* Ano 3, n.6 art.1981.
- MARQUES**, Maria do P. S. C. *A cidade encena a floresta*. Rio Branco: EDUFAC, 2005.
- MONTAIGNE**, Michel de. *Ensaaios*. 5ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- PRADO**, Décio de Almeida. *Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SALLES**, Vicente. *Épocas do teatro no Grão-Pará ou apresentação do teatro de época – tomo 1*. Belém: UFPA, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Épocas do teatro no Grão-Pará ou apresentação do teatro de época – tomo 2*. Belém: UFPA, 1994.
- SOUZA**, Márcio. *A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo*. 2.ed. São Paulo: Alfa-Ômega. 1977.
- \_\_\_\_\_. *Teatro indígena do Amazonas: teatro*, vol. II. Rio de Janeiro: Codrecci, 1979.
- \_\_\_\_\_. “A questão do teatro regional.” In: *Literatura comentada*. São Paulo: Abril, 1982, p. 86-91.
- \_\_\_\_\_. *O palco verde*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Breve história da Amazônia*. 2.ed. Rio de Janeiro: Agir, 2001.
- VALE**, Selda; **AZANCOUTH**, Ediney. *Cenário de memória: movimento teatral em Manaus, 1944-1968*. Manaus: Editora Valer/Governo do Estado do Amazonas, 2001.