

REVISITANDO O TEATRO DE PAES LOUREIRO: UM CALEIDOSCÓPIO MÍTICO DE A ILHA DA IRA

Augusto SARMENTO-PANTOJA¹
Universidade Estadual do Pará
augustosarmiento@bol.com

Resumo: *O teatro de João de Jesus Paes Loureiro, tão pouco estudado, é objeto de reflexões no presente trabalho, dedicado aos aspectos místicos e mitológicos presentes na peça A Ilha da Ira, em suas variações e intertextualidades.*

Palavras-Chave: *Teatro. Mito. A Ilha da Ira. Paes Loureiro.*

Abstract: *The João de Jesus Paes Loureiro's theater, so a little studied, is object of reflections in the present works, dedicated to the mystical and mythological aspects presents in the teatral play A Ilha da Ira, in its variations and intertextualities.*

Keywords: *Teatral play. Intertextuality. A Ilha da Ira. Paes Loureiro.*

1 CONSIDERAÇÕES SOBRE O TEATRO PARAENSE

Verdadeiros espasmos de reconhecimento envolvem a história do teatro paraense, principalmente porque as produções e os textos quase nunca recebem o valor devido e merecido. Estado letárgico proporcionado por um mercado cultural que reverencia o emblemático e o canonizado (nacional e/ou universalmente), em detrimento dos excelentes trabalhos, mas pouco conhecidos, por tratar-se de produções consideradas locais, regionais, periféricas. Claro que este caminho, ora traçado, marca uma história de subjugação, na qual encontra-se boa parte das expressões culturais distantes dos mais importantes centros ideologicamente desenvolvedores da cultura dominante. Mas, como em qualquer cultura emergente, temos percorrido paralelamente, ou melhor, marginalmente, um caminho alternativo em busca de analisar e reanalisar as produções nacionais e criar um modo todo particular de teatro, modo este que reconhecidamente avultamos como parte dos espasmos ora mencionados.

Alguns poucos textos conseguiram arregimentar público e crítica a ponto de colocarem-se como referências da expressão artística local, não conseguindo passar da condição de reconhecimento local. Neste caminho destacam-se: o musicado *Verde Ver-o-pêso*, que fora

¹ Professor Assistente de Literatura da Universidade do Estado do Pará (UEPA); pesquisador, ator e diretor de teatro.

idealizado na década de 80 e até hoje recebe atualizações em seu texto nas competentes montagens do Grupo Experiência. Algumas dessas montagens utilizando-se do prestígio acumulado em anos para arregimentar financiamento que garantam a sobrevivência de um texto com a cor local tão demarcatória, e reconhecidamente inteligente em sua construção. Além dele, produções da década de 90 fazem parte do crivo das montagens que emplacaram, entre elas: *A Bela e a Fera*, *Hamlet Máquina*, *Paixão Barata* e *Madalena*, destacando-se ora por suas produções grandiosas, ora pela insistência de alguns nomes da academia que anseiam pelo caminho alternativo já mencionado. Neste aspecto temos que evidenciar a Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA) e suas produções, que historicamente compuseram o adágio dos últimos anos do consagrado teatro paraense. Temos então três casos, o primeiro traçando um caminho do grupo Encenação do Sesi, que competentemente optou pelo teatro infantil. O segundo representa um vestígio de profissionalização no teatro, com o grupo Usina Contemporânea, atores oriundos quase todos da ETDUFPA. Por último, algumas interessantes montagens produzidas experimentalmente por essa escola, que é referência quando se fala em formação de atores, diretores e técnicos em teatro e dança.

Apesar de poucas referências ao teatro paraense, elas são de qualidade indubitável, mas não representam o universo do cenário litero-teatral existente e produzido em nossa região, por isso nos incomoda sobremaneira o fato de deixarmos tanto tempo à espreita textos de valor representativo, para referendar tão-somente adaptações e readaptações de textos já consagrados, abandonando quase completamente textos e autores que poderiam formar um renomado grupo de produtores e de produções qualitativamente paraenses, regionais, amazônicas, brasileiras... É por ir à busca de tal reconhecimento que nos colocamos dispostos a analisar o valoroso texto de João de Jesus Paes Loureiro, que figura para nós como *Jesus Amazônico*, já que veio até nós como uma esperança diante da letargia literária em que se encontrava a produção teatral paraense. Desse modo, vemo-lo como uma importante referência no teatro paraense, mesmo sendo ele pouco conhecido, pesquisado e encenado, isso porque até o momento não temos notícia de montagem alguma de sua dramaturgia.

2 Um *Jesus Amazônico*

O valor encontrado na produção poética de Paes Loureiro tornar-se-ia suficiente para considerarmos um dos principais nomes da literatura de expressão amazônica. Entretanto, seu reconhecimento passa longe

quando tratamos de dramaturgia, não por ela não ter condições para tanto, mas por sua obra teatral ser pouco conhecida, e, por isso pouco analisada, sem falar que é pouco lida ou encenada. Desta maneira, é necessário chamar atenção do público para sua obra, isso porque no compêndio do teatro amazônico suas peças tornam-se imprescindíveis, principalmente quando se fala na valorização da cor local e das referências à cultura amazônica. Neste caso, podemos dizer que localizamos um *Jesus* que não vem sendo percebido, mas que produz um teatro que realmente deve ser pesquisado e encenado. Essa necessidade avultante de um olhar mais cuidadoso em sua dramaturgia revela a qualidade estética encontrada em seus textos.

Nesse caminho estético, vemos que o discurso da regionalidade se fragiliza, pois a profundidade estética, principalmente temática, encontrada nos textos da década de setenta do século passado, mostra um poeta, um literato, um teatrólogo engajado nas principais discussões políticas e ideológicas, mas (re)masterizando toda a potencialidade das discussões em tons e entretons notadamente regionais. Talvez essa formação regional na sua produção seja responsável pelo desprestígio que seu teatro tem recebido até o momento.

Destacam-se na sua produção *A Ilha da Ira* e *A Procissão do Sayré*, contempladas com prêmio de incentivo do Serviço Nacional do Teatro (SNT), respectivamente em 1976 e 1977, nas duas primeiras edições do Concurso Universitário de Peças Teatrais. Essas peças trazem à baila o universo amazônico em sua essência, recheado por questões humanísticas bem delimitadas, ou seja, o homem é questionado em grande profundidade, à medida que se reconhece parte do mundo, e inserido nas injustiças que o mundo produz. Esses textos de *Jesus* representam muito bem o sentimento e o imaginário amazônico, como destaca Octavio Ianni (*Apud* LOUREIRO, 2001, s.p.), no texto introdutório de *Obras Reunidas: Teatro e Ensaios*. Nesse estudo encontramos a seguinte caracterização da obra loureiriana:

A obra de João de Jesus Paes Loureiro pode ser vista como uma larga narrativa, uma vasta cartografia, um imenso mural relativo ao muito do que foi e do que tem sido a Amazônia. Ali se desenham as realidades e os mistérios, as lutas e as ilusões, as conquistas e as frustrações, as lendas e os mitos da Amazônia. Ali está a Amazônia vista em toda a sua singularidade, simultaneamente como momento da nacionalidade, emblema do Novo Mundo, enigma do planeta Terra, fragmento da humanidade.

Mas não só isso, pois devemos entendê-la como parte de um projeto político-ideológico que fez frente ao período da repressão, provocado pela ditadura militar de 1964. Por isso, a análise da obra com grande fulgor, por parte de Ianni, expressa a magnitude de nosso autor, sem que o limitemos àqueles textos premiados pelo SNT, ao mesmo tempo em que amplia o horizonte de sua produção, já que nos parece notória a comparação do teatro de Jesus a uma vasta narrativa amazônica. Encontramos tais alusões desde o título de uma de suas peças, *A Procissão do Sayré*, na qual as referências ao imaginário e à cultura regional são expressas pela prelazia católica, bem comum às cidades do Norte e Nordeste brasileiros, associada a uma forma de expressão da cultura popular, neste caso o *Sayré*. Também notamos referências em outra peça, *Pássaro da terra*, que traz consigo a mesma identidade cultural, na medida em que aborda a manifestação dos cordões de pássaros juninos, determinante elemento da cor amazônica. A conjugação dessas duas formas compõe o que ele chama de “emblema do Novo Mundo [...] fragmento da humanidade” (*ibidem*), por isso não podemos considerá-lo apenas como um simples autor regional, mas sim como uma referência nacional da diversidade cultural brasileira. Certamente, a discussão sobre o *status* de sua universalidade deveria estar ultrapassada, mas encontramos ainda hoje marcas profundas da insistência pelo uso do discurso do universal e da regionalidade para privar nomes e obras dos louros do reconhecimento. Com a produção teatral de Paes Loureiro aconteceu assim. Sua poética é muito conhecida e valorizada, mesmo sendo questionado pelo lirismo amazônico exacerbado, quase maniqueísta. Sua dramaturgia ainda encontra-se no plano do desconhecimento, inclusive por mim, conhecedor de sua arte há pouco mais de quatro anos, mas somente de três peças, sem saber se existem ou existiram outras.

Encontramos um considerável material para análise quando nos debruçamos em sua obra. No entanto, neste trabalho não tínhamos condições de explorá-la total e adequadamente, porque demandaria de pelo menos um livro. Dessa forma, resolvemos nos deter ao texto *A Ilha da Ira*, de 1976. Nele verificamos como se organizam alguns aspectos bem peculiares do imaginário amazônico: religiosidade; figuras mito-lendárias, e os elementos e as representações narratológicas.

3 Lendo as Narrativas

A Ilha da Ira traz um verdadeiro entrelaçamento de narrativas, que propositalmente se confundem entre si. Uma são desenvolvidas como parte

de sua realidade mítica, outras por meio de releituras textuais ou situacionais dos mitos originais. Poderíamos didaticamente compreendê-las em três grandes grupos: a) as que privilegiam o caráter amazônico; b) as que relem o mito universal; c) os entrelaçamentos históricos e filosóficos. Entre as referências amazônicas, destacamos: Boiúna, Caapora, Curupira, Uirapuru, personagens do imaginário popular das florestas e das águas. De outro lado, temos nas releituras universais: Ilha Perdida, Ulisses, Gigante Adamastor, Rainha Salomé e o Mito da Caverna. E no terceiro grupo destacam-se: Felipe Patroni, A Cabanagem, a Repressão Ditatorial. Fica evidente na peça que os elementos míticos não são antagônicos, mas pertencem a mundos diferentes e têm visões de mundo mais diferentes ainda.

Podemos entender esse entrelaçamento na perspectiva de Michel Vinaver (*Apud* RYNGAERT, 1998, p. 147), em seu texto “une écriture du quotidien”², considerando que

O fluxo do cotidiano amassa materiais descontínuos, disformes, indiferentes, sem causa nem efeito. O ato de escrita não consiste em ordená-los, mas em combiná-los, tal como são, brutos, por meio de cruzamentos encavalados uns nos outros. É o entrelaçamento que permite aos materiais se separarem para se reencontrarem, que introduz intervalos e espaçamentos. Pouco a pouco tudo começa a piscar.

Esta noção de entrelaçamento vai ficando cada vez mais complexa, principalmente quando as personagens vão se tornando numerosas, mas esse não é o único complicador, pois o cruzamento das personagens com outros universos narrativos e o uso preferencial do subtendido torna-se o arfete “de um jogo com o leitor em que a exposição do ‘assunto’ motor do diálogo está no cerne da dramaturgia” (*Idem*, p.148). Em *A Ilha da Ira*, isso acontece com diversas personagens, como é o caso do Homem da Vila, que em seu discurso defende que há na personagem Velha os estereótipos que demarcam a violência e a crueldade, tais como os ditadores (e a ditadura) sistematizam e aplicam aos resistentes. O discurso do Homem da Vila representa essa vertente de medo:

Homem da Vila – (É uma figura fantástica de aparência fora do comum.) Si, sim. Não posso falar muito. A Velha ... a Velha é tudo. Ela é Rainha Luzia, a filha-mãe da

² In: VINAVER, Michel. *Écrits sur le théâtre*, Lausanne, L'aire théâtrale, 1982, nova ed., Actes-Sud, 1990, p. 126.

Cobra-Grande. Quem desencantar a Vélha, desencanta a praia e o nosso esquecimento. Aí, então, em lugar de tudo nascerá uma cidade muito clara, muito desconforme, sem Tristeza e esquecimento. Mas é preciso cuidado. Tem de ser na hora certa. Se não ela castiga. Ela é muito má. As pessoas que vêm trabalhar nos seringais e canaviais dela ficam tão endividados que não podem mais voltar. E se tentam fugir, morrem pelo caminho. Um rapaz tentou matá-la enquanto ela dormia. Ela se assustou e deixou que ele fugisse. Mas a Vélha não se contentou e tocou fogo na sua cabeleira. Aí ele sentiu o fogo e quis água. Mas a água estava longe, no igarapé cerrado, cheio de tiririca e unha de gato. Então, antes de mergulhar, a cabeça dele espocou e os miolos se espalharam na água. As jaturanas vieram e comeram todos os pedaços. E os jacarés e as piranhas lhe devoraram a carne e os ossos (Idem, p. 176).

Notemos que, nas descrições sobre um dos perseguidos da Velha, aglutinam-se perfeitamente as situações vividas por inúmeros prisioneiros da resistência política pós 64, em que somente a natureza e o animais são cúmplices de todas as atrocidades vividas, nos porões das polícias estatais, que produziram corpos desaparecidos propositalmente. As condições da tortura produzidas no depoimento mostram-nos o quanto o texto aproxima-se dos anais históricos da rebeldia, criando cenas que dialogam muito de perto com aquela época de agitação e de sofrimento.

De outro lado, a construção virtual de *A Ira da Ilha* traz em si peculiaridades, como a inserção do *coro*, elemento bem característico da expressão religiosa regional (não apenas, mas também), que se cristaliza com o discurso altamente eclesiástico das ladainhas, como nas passagens “Senhora dos desesperados, valei-nos. Valei-nos, Senhora”. Essa referência também nos leva a entender que em seu texto há uma forte aproximação com o teatro épico³, que valoriza uma voz popular altamente ligada à religiosidade ou à moralidade.

O discurso das representações regionais se desenvolve também por meio do imaginário mito-lendário, com a figura do Caapora e da Boiúna como personagens da trama, desenvolvendo uma participação essencial no texto. Ele na figura do escárnio e da irreverência em um ser envolto por um ar zombeteiro. Apesar da irreverência nele contida, ele carrega consigo uma outra face, o ser iluminado que tudo vê e que tudo sabe, buscando atrapalhar os planos da Velha. Ela, em contrapartida,

³ Remetemo-nos ao teatro grego tradicional em que o *coro* tem grande importância e ressalta a voz popular nos textos, também referenda a religiosidade e a moralidade.

representa um ser mítico que não quer entender o que se passa com os outros, pois se entender estará descobrindo a sua verdadeira face. Temos aqui um ser que procura fugir do seu destino e proíbe o amor, exatamente porque “não poderia suportar o amor dos outros, quando eu não poderia amar” (LOUREIRO, 2001, p. 185). Desta forma, vê-se a transposição dos conflitos e das frustrações individuais para o plano coletivo.

4 Sobre o espaço do imaginário em *A Ilha da Ira*

Entendamos o teatro como uma trama que em seu bojo encontram-se os conflitos, expressos muito claramente por meio de uma grande narrativa (retomando a comparação de IANNI) comprometida sobremaneira com uma inclinação à descoberta e ao desvendamento dos costumes e da cultura amazônica. Deste modo, falar sobre uma cultura sem demonstrar sua representatividade religiosa é esquecer de representá-la, já que nela encontramos *muita* claramente um grande imbricamento entre o folclórico, o mítico, o lendário e o religioso. No resultado dessa mistura salutar é que se encontra o imaginário amazônico, mais ainda o imaginário de *A Ilha da Ira*.

A abertura do espetáculo revela um ar religioso envolvendo a trama, já que temos uma ladainha e um coro abrindo o espetáculo. Esse início poderia revelar tão-somente aspectos do regionalismo ali presentes, mas traz-nos questões bem mais profundas nesse caminho, entre elas a necessidade de entrecruzar seu texto com as convenções, ou melhor, com as permissões governamentais, já que a peça foi inscrita em um concurso de textos financiado pelo governo, e qualquer elemento que destoasse das ideologias da ditadura seriam limados. Por isso a religiosidade cristã, que era considerada berço de civilidade, patriotismo e respeito aos costumes da classe dominante.

Faz-se notório o farseamento produzido pelo autor ao dialogar com o teatro clássico, recuperando o esquecido coro, a voz do povo ou o próprio povo. Dessa maneira causa a expectativa de que a presença desse elemento na obra seria de grande importância e determinante no texto, mas não passa de mais uma alegoria criada pelo autor, ou seja, o coro fora calado pela Velha da mesma forma como a velha (ditadura) calou ao povo contemporâneo a sua publicação. Vejamos como isso é traçado na cena de abertura:

Senhora dos desesperados, válei-nos.
Válei-nos, Senhora.
Senhora dos desesperados,
Mãe de Deus,

{...}
De vosso manto de naufrágios
Lançai fartura à praia,
agora, Senhora.
Nós estamos sós,
Nós estamos nus,
Nós estamos fome.
Senhora dos desesperados,
faizei com que naufrágios
tragam fartura à praia, Senhora.
(LOUREIRO, Cena I, 2001, P. 149)

O discurso preliminar revela a intenção do autor de promover no texto um conjunto de referências claras da religiosidade e da dependência da população mais alheia da sociedade de um solfejo de esperança, que quase sempre é desenvolvido pelo elemento religioso, neste caso uma “Maria”, que pode se compadecer do sofrimento do homem pobre e desolado, sem perspectiva de mudança de seu estágio de definhamento, social, político e ideológico. Logo depois, o coro traduz um estado de inquietude vivido por aquela sociedade, já que o seu desespero é de se tornar um ser no mundo, já que está só, nu e faminto. Um singular jogo das aparências do paraíso ditatorial, em que não se revela, mas, se aprisionado, nos deixam sós, nus e fome.

Para melhor compreender as marcas lingüísticas deixadas pelo autor, nesta *semiose poética* desenvolvida neste texto. Sabemos que o imaginário humano perpassa pelos desejos perdidos ou no mínimo pelo desejo de sublimá-los, o que nos direciona, na maioria dos casos, para a necessidade de encontrar um paraíso perdido, uma Pasárgada, uma Atlântida. No caminho de um lugar novo e misterioso, mas ao mesmo tempo bem familiar em que o espaço imaginário se converta na Ilha, recheada de magia, fantasia, amor. Para muitos seria incomensurável a análise que enredaremos. No entanto, para entender o título escolhido para nomear tal trama, falamos de uma *ilha* em que o principal sentimento em torno das personagens será a *ira*, provocado pela petulância de um ser dominador, ditador na vestimenta feminina, para não ser confundido com algum déspota. No espetáculo, essa personagem ganha nome e se esconde atrás dele, já que nos leva a distanciar o ser da pessoa e a pessoa da realidade. Sua alcunha: *Válha*, proibindo, aos moradores daquele lugar que vivam sem medo de amar. O aprisionamento pelo qual passam os naufragos proporciona uma profusão de sentimentos e sensações, os quais percorrem extremos, que vão dos mais negativos aos mais positivos. É esse o caminho percorrido pelas personagens que produz um sentimento de prevalência da *ira*. A cena a seguir destaca as situações-limite vividas pelos naufragos:

TIÃO – Sentia a falta de ti.
 SÍLVIA – Eu também te procurava.
 [...]

TIÃO – Tenho Tanta vontade de ti.
 SÍLVIA – E eu tenho medo.
 TIÃO – Por que, se nós nos amamos?
 SÍLVIA – Sabes da proibição do amor na vila. Se ela ao menos desconfiar, será nosso fim.
 TIÃO – E por isso vamos nos odiar? Você vai ter paciência enquanto a criança, nosso filho, não nascer, você terá que ficar escondida aqui.
 SÍLVIA – Sim, até ele nascer. E depois, quando ele nascer? Ele ou Ela. Ah! Como eu espero esse momento e como tenho medo.
 TIÃO – Não se desespere. Até lá eu encontrarei uma saída.
 [...] Tudo é maldito, desde a hora em que naufragamos
 (LOUREIRO, 2001, cena X, p.165)

Notemos que Sílvia e Tião encontram-se enamorados, mas sentem a proibição imposta aos moradores na pele, e, por isso tentam burlar a ordem e manter seu romance às escondidas. Mesmo que neles encontremos um forte sentimento de medo por serem descobertos em seu “pecado mortal”, camuflam, escondem, criam e recriam estratégias para manterem-se próximos um do outro.

Sem dúvida, o ambiente de medo pode ser notado e podemos aproximar essa realidade em que vive a população não ficcional reconhecível no discurso do teatrólogo. Nesse momento, a realidade de repressão e de medo, inclusive no campo amoroso, vai ser cintilada e se torna uma das peças-chave para o desenvolvimento dos conflitos das personagens, dado o desenredo poético ali encontrado. Esta é uma situação que leva Sílvia, por exemplo, a expressar numa mesma passagem o medo e a esperança pelo nascimento de seu rebento.

Há no texto uma insistente busca por resposta, uma delas é o motivo de proibição instaurada por vontade de uma Velha Feiticeira. A narrativa nos direciona para seu desejo de destruir a personagem Ulisseu, mas ao final da narrativa encontramos evidência de que sua compulsão representa um outro lado da moeda, neste caso, uma paixão da Feiticeira pelo rapaz. Inversamente a seu desejo, mas enquanto não alcança seu objetivo, tem como principal passatempo infernizar a vida dos visitantes da ilha, proibindo-os de amar. Os jovens que se encontram aprisionados são atores de uma Companhia de Teatro que foram contratada pelos Barões da Borracha para uma longa temporada, quando houve o naufrágio. Neste momento atestamos o princípio de atualização defendido por Artaud (*Aptud*

ROUBINE, 2003, p. 190), ao considerar que ele “talvez seja em primeiro lugar a necessidade de mostrar, com os recursos do teatro, o encadeamento das causas e efeitos chamado História, mas também sua repercussão na vida mais cotidiana e mais anônima”. O percurso defendido por Artaud nos leva a entender a cena seguinte sob uma nova perspectiva, já que promoverá um conflito angustiante entre Tião, Ana e Sílvia, na cena VII (LOUREIRO, 2001, 159-160):

TIÃO – Ana você lembra do dia que naufragamos?

ANA – Naufragamos, naufragamos... (Pouco caso). Não me lembro.

TIÃO – Escuta. Qual foi a última peça que nós encenamos?

ANA – Parece que foi Prometeu Acorrentado... Parece...

[...]

SÍLVIA – [...] mas ninguém está conseguindo se lembrar de nada.

[...]

TIÃO – Compreendeu agora. Nós estamos ficando sem nada. Estamos ficando sem memória.

SÍLVIA – Primeiro vai a memória, depois a esperança, depois a vida.

O domínio da memória sempre foi um desafio para a sociedade humana, principalmente por, como objeto de desejo e poder, ela transformar realidades, construir expectativas e desconstruir outras, pois ficar na memória ou retirar dela significa dominar fatos e os agentes desses fatos. A falta desse domínio foi o que angustiou os atores da passagem acima. Isso porque a memória para um ator é fundamental, pois é um dos principais instrumentos de seu trabalho, quiçá o maior deles, e sua ausência faz o artista refém das ideologias que o cercam e, tenha medo de se tornar “máquina de registrar presente” (*Idem*, p.167). As relações do homem com o presente estão divididas entre o passado e o futuro, ora porque o primeiro, objeto da memória, seria o aprendizado, a contestação e a mudança de atitude diante do que ficou para trás e ainda possui marcas representativas do sofrimento humano, ora porque o segundo é uma projeção no presente daquilo que desejamos, seja alicerçado na mudança ou não, mas representa os sonhos, as esperanças, as utopias... Desse modo fica claro que virar uma máquina de registro do presente, pressupõe o fim da reflexão sobre as ações e das utopias.

Outro conceito artístico desenvolvido no espetáculo foi o improvisado, que na ânsia por tentar enganar e matar a Velha, a personificação da opressão das massas, as personagens resolvem improvisar uma cena que discute os

culpados pelo que está se passando com os náufragos ou “prisioneiros”. Esta estratégia, o improviso, nos remete à *commedia dell’arte*, hoje no teatro contemporâneo vista como um mito moderno, mais presente do que se pudesse imaginar. Roubine (2003, p.184) reflete lucidamente sobre as incursões da *commedia dell’arte* nas produções atuais, ao considerar que o “teatro sem texto, senão o improviso, portanto teatro sem rastro, constitui provavelmente o próprio paradigma de um virtuosíssimo soberano do ator”. O papel do ator nas produções de originais do século XX e XXI muitas vezes dispensam o texto e valorizam o poder de “improviso”, ou melhor, de criação, uma vez que o ator deixa de lado a baliza do texto e pode enveredar pelos recursos de um intérprete-criador. Quando associamos a definição de Roubine ao que vivem os atores daquela narrativa, conseguimos entender muito bem o cenário dos náufragos, já que para eles só resta o improviso, principalmente por não deixar rastros e fragilizar o discurso impetrado pelo artista, ao mesmo tempo que silencia a resistência, pois não ecoa.

O improviso promove uma farsa, armada contra a Feiticeira, a qual exige explicações sobre o crime cometido por Ulisseu. Para garantir sua ordem, aprisiona todos os náufragos em uma caverna. Nesse momento da narrativa, os jovens discutem a situação em que estavam metidos. A simulação de discussão e desentendimento, ao contrário do que eles imaginavam, enfureceu mais ainda a Velha. Simplesmente porque eles não tinham uma resposta para dá-la, ela mandou fuzilá-los. Nesta cena conseguimos identificar todo o processo de repressão vivido pelos jovens, atores, artistas, estudantes e idealistas, mortos após serem torturados física e psiquicamente. A tortura física parece menos aparente que a psíquica, principalmente pelo fato da presença do fantástico literário em passagens incompreensíveis de sumiços repentinos. Esse jogo de referências entre o que não há como explicar e o inexplicável fazem com que os corpos sumam, as identidades se esvaíam. Tais imagens retomam cenas muitas vezes descritas em nossa sociedade, como os massacres dos campos de extermínio da Segunda Guerra Mundial, palco de aprendizado dos torturadores dos regimes ditatoriais vivenciado pela América Latina, no terceiro quarto do século XX. A referência a esta guerra se torna necessária neste percurso, principalmente pelo desenvolvimento das técnicas de tortura que levaram inúmeros torturadores, principalmente americanos, a virem palestrar e treinar forças especiais de repressão com honras de chefes de Estado.

Todas essas aproximações com a história direcionam nossas leituras à aproximação ao teatro politizado, descrito por Alain Badiou

(*Apud* RYNGAERT, 1998, p. 42) em seu *Rhapsodie pour le théâtre*, como “O texto teatral é um texto necessariamente exposto à política. De resto, [...] ele articula proposições que só são completamente claras do ponto de vista da política. Pois isso a que o texto de teatro prescreve, sua incompletude é sempre a abertura do conflito”. O conflito fica embutido nas entrelinhas do texto, mas não encontramos subsídios suficientes para fixá-lo a essa tendência. Entretanto, entendemos sua imersão a uma das potencialidades do texto teatral: revelar os extratos sociais, políticos e ideológicos, mesmo quando mascaram a realidade com auxílio da banquete, da pilhéria, do pastiche, da sátira e da paródia. Várias dessas proposições são encontradas na narrativa, mesmo de forma sutil, como na seguinte passagem:

Heitor – Esta comida foi conseguida ilicitamente.

Patroni – Não faz mal. Vamos comer primeiro. Depois a gente discute.

Leo – A velha está cada vez mais estranha. Ontem ela passou a noite olhando o mar e vendo naufrágios. Ela viu tantos que, se fossem verdadeiros, teriam entulhado o mar.

Ulisses – Que loucura!

Leo – Um garoto que disse não estar vendo nada, ela mandou espancar até que ele começasse a ver. Daí em diante, reuniram-se muitas pessoas ao lado dela e todos começaram a ver.

Heitor – Canalha! (LOUREIRO, 2001, 170-171)

Na passagem acima a personagem Leo brinca com a idéia do naufrágio, considerando-o responsável pelo mar de cadáveres encontrados à espreita da sociedade, que, sem conhecimento do que realmente acontecia nos subterrâneos da repressão política e social na América Latina, não tem como entender os fatos e a ausência deles. O mesmo naufrago Leo destaca a violência do regime na segunda fala. Nessa passagem, mostramos o quão cruel e “convincente” é o poder, já que ele é capaz de fazer valer suas verdades e suas opiniões, forçando todos a ver, a escutar e a saber somente o que se deseja que se saiba.

Esse final da peça, em um jogo meta-poético e meta-teatral, o autor utiliza o recurso do *remake*, ou seja, temos um espetáculo teatral finalizado por uma cena de teatro. Essa estratégia, associada ao fantástico literário, discute outros aspectos da resistência, entre eles o silenciamento das vozes por meio da morte ou do pseudo-sumiço dos presos, os quais

seus corpos, sem explicação, desaparecem dos arquivos do governo. Na encenação isso se dá à medida que a Velha revela todo seu plano de vingança:

(Há um clima de desespero crescente. Quando a ladainha atinge o ponto culminante da alucinação, ouvem-se tiros de fuzil, executando os prisioneiros. Terminando o tiroteio, a Velha sai procurando, entre os mortos, o corpo de Ulisseu, sem encontrá-lo.)

A Velha – Ulisseu! Onde está Ulisseu? Ele escapou de novo? Ele escapou de novo? Onde está Ulisseu? Ele escapou...

(Enquanto isso, a Caapora ri freneticamente da cena)
(LOUREIRO, 2001, 195).

O plano da Velha não se limitava a enquartelar os naufragos e obrigá-los a falar uma verdade que a própria criou, e sim destruir toda a resistência a seu regime em *A Ilha da Ira*. Com isso, consegue matar todos os artistas (naufragos). No entanto, o seu perseguido, Ulisseu, consegue fugir, já que é o único corpo que não se encontra ali; ou teria sumido sem deixar rastro. Mas para todos encontraríamos somente a pilhéria do desaparecimento.

A narrativa apresenta-se com uma esperança cíclica de que Ulisseu, como Ulisses da *Odisséia* ou mesmo o do Joyce, revelariam o sonho de retornar as suas casas e fazer o possível para derrotar o passado memorialístico e construir as utopias do futuro.

Para quem quiser saber...

Esta é mais uma tentativa de trazer para o cenário acadêmico o texto teatral como motivo para análise literária, primeiramente pela qualidade estética encontrada nesses textos; e, depois, por ser imprescindível que analisemos e valorizemos as produções de teatrólogos que fogem aos anais do cânone nacional e até o do regional, isso porque a peça de teatro que nos propusemos a analisar não figura como um texto de memória entre os profissionais da área da região nem muito menos de fora dela. Sabemos, entretanto, que esse trabalho ainda é insuficiente se levarmos em consideração o grande número de análises de peças teatrais que encontramos por aí. Entretanto, este estudo tornou-se essencial, pois é necessário que mostremos a pertinência desse estudo, para, a partir de

então, outros pesquisadores ou curiosos sintam-se atraídos por essa linha de pesquisa e possam multiplicar o rol de pesquisas e de investigadores do teatro, seja de autores paraenses ou não, já que, sem dúvida, o importante é manter acesa esta chama.

REFERÊNCIAS

CACCIAGLIA, M. Pequena História do Teatro Brasileiro: quatro séculos de teatro no Brasil. Trad. Carla de Queiroz. São Paulo: EDUSP, 1986.

CASSIRER, E. A Linguagem e o Mito: sua posição na cultura humana. In: CASSIRER, E. A. Linguagem e Mito. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GONDIN, N. A Invenção da Amazônia. São Paulo: Marco Zero, 1994.

KRÜGER, M. F. Amazônia: mito e literatura. Manaus: Valer/Governo do Estado do Amazonas, 2003.

LYRA, P. O Comprometimento Literário. In: LYRA, P. Literatura e Ideologia. Rio de Janeiro: Vozes, 1979.

LOUREIRO, J. de J. P. Obras Reunidas: Teatro e ensaios. São Paulo: Escrituras, 2001.

MARTINON, J-P. O Mito da Literatura. In: NASCIMENTO, C. A. Atualidade do Mito. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

PRADO, D. de A. História Concisa do Teatro Brasileiro. São Paulo: EDUSP, 2001.

_____. O Teatro Brasileiro Moderno: 1930-1980. São Paulo: EDUSP, 1988.

RYNGAERT, J-P. Ler o Teatro Contemporâneo. Tradução Andréa Stahl M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998. (Coleção Leitura e Crítica).

ROUBINE, J-J. Introdução às Grandes Teorias do Teatro. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2003.