



Introdução

Para refletirmos sobre a produção teatral no Brasil, temos que considerar sua diversidade e as especificidades de grupos e artistas em cada região. A produção teatral do dramaturgo Márcio Souza contribui para o alargamento desta reflexão, quando evidencia a preocupação com a criação de uma linguagem própria e de uma cultura de grupo que possui um saber e uma experiência comuns, um treinamento específico, visões artísticas críticas e objetivos próprios.

A trajetória político-cultural de Márcio Souza inicia-se quando ele, ainda jovem, vai trabalhar como crítico de cinema no jornal *O Trabalhista* em Manaus. Em 1965 assume a coordenação das edições do governo do Estado do Amazonas, mas logo em seguida se muda para São Paulo e ingressa no curso de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo - USP. Foi também diretor do Departamento Nacional do Livro na Fundação Biblioteca Nacional e no período de 1995 a 2003 foi presidente da Funarte, quando residiu no Rio de Janeiro. Atualmente é presidente do Conselho Municipal de Política Cultural de Manaus e diretor do Teatro Experimental do Serviço Social do Comércio - TESC, grupo que até hoje discute temas ligados à cultura e política local e mantém um comprometimento com a historicidade e a realidade brasileira.

Com o objetivo de apresentar um teatro capaz de esclarecer e transformar o espectador em sujeito transformador, Márcio Souza mantém a busca por uma compreensão histórico-política para a construção das personagens, enfatizando a importância do trabalho do ator e de seu treinamento contínuo, numa técnica que lhe permita a condição de encontrar estados e formas que ultrapassem o cotidiano, assumindo uma posição sempre crítica em relação ao personagem.

Por uma realidade nacional: Em busca do palco verde

Em sua obra *O Palco Verde*, Márcio Souza faz um registro de todas as experiências nos primeiros dez anos de história do grupo Tesc, onde hoje é diretor. Segundo o autor foram anos de resistências, sob o peso da ditadura militar onde o grupo sentiu a necessidade de registrar suas memórias para mantê-las vivas: “(...) Trabalhamos durante mais de dez anos no

terreno hostil de Manaus, numa das mais isoladas cidades do Brasil, sem nenhuma tradição cultural, reduzida a correr cegamente atrás do bonde da história.” (SOUZA, 1984:10)

Flávio Desgranges (2010) em seus estudos sobre práticas teatrais e formação de espectadores comenta sobre a importância da conscientização por meio do teatro que surgiu nos anos 1960, através de artistas e educadores que tinham como objetivo a ampliação social e geográfica de espectadores:

Os agentes culturais de então almejavam estreitar relacionamento com uma parcela do público que se encontrava fora do circuito comercial da arte, articulando uma luta para abrir as instituições culturais a todos, bem como para levar espetáculos teatrais e promover práticas artísticas, tanto em localidades distantes do centro urbanos, quanto nos mais diferentes espaços: fábricas, sindicatos, igrejas, escolas, universidades, empresas e hospitais. (DESGRANGES, 1984:46)

Na busca por uma criação cênica que fosse possível enfatizar os conflitos e relações antagônicas existentes na história da Amazônia, Souza (1984) reforçou a necessidade de continuidade do estudo do processo investigativo junto ao grupo, através de uma linguagem pela experimentação, em que descobriu novas práticas e articulou a luta para promover a arte nos mais diferentes espaços e públicos que resultou numa interação maior entre a mensagem política e o espectador:

No interior de nosso palco verde, quisemos que o nosso teatro fosse estimulante aos que acreditaram na possibilidade de ter esperanças em Manaus. Fomos, bem sabemos, irritantes aos oportunistas, pouco palatáveis aos exploradores e uma festa para o nosso público. Pena que o palco verde ficasse dentro do inferno verde. Sorte que o nosso palco ficasse no interior da verde Amazônia dos povos indígenas, detentores da história plena. Com eles aprendemos a olhar por sobre os fragmentos para além das ruínas culturais, para saber que a história não é a cansativa história do conflito e da violência. Ganhamos? Perdemos? De tudo um pouco. O nosso suor já secou e o amargor do combate começa a ceder. Não temos nenhum complexo de inferioridade e derrotamos o isolamento. (SOUZA, 1984:70)

Ao longo da obra, o dramaturgo evidencia a importância da consolidação de uma linguagem própria e do desvelamento de uma história do ponto de vista dos vencidos a partir de um teatro de ruptura. Ele também destaca que para alcançar seus objetivos cênicos foi

necessário um contato fundamentalmente político com o público, optando sempre “pelo aprofundamento, pela radicalidade, pelo complexo e pela invenção” (SOUZA, 1994:74).

As pesquisas de Magaldi (2004) sobre teatro brasileiro tornam-se pertinentes para esta reflexão quando ele nos fala sobre a importância das contribuições de alguns autores à dramaturgia brasileira contemporânea, por meio de peças que procuraram uma aproximação cada vez maior com o povo e com a realidade brasileira:

Os autores (e ao que parece a platéia) querem reconhecer, no nosso palco, um parentesco próximo ou remoto com as preocupações do cotidiano. Mesmo as comédias que atualizam os temas da mitologia ou da antiguidade clássica procuram distinguir neles uma faceta da realidade brasileira. Desejam os autores, em sua linguagem própria, contribuir para que se explore um pouco melhor o país, ainda tão desconhecido, nas suas longínquas fronteiras. (MAGALDI, 2004:255).

Para atingir uma linguagem clara, objetiva e um espectador consciente, Souza (1984) optou pela quebra da linearidade histórica e pela crítica às concepções herdadas da história oficial. Para Souza, apenas pela busca de uma concepção épica e pela historicização do homem amazônico, se atingiria a complexa interpretação dos padrões amazônicos culturais:

... a cidade de Manaus é uma espécie de eixo onde estes diversos mundos se encontram, chocam-se e residualmente se misturam. Neste sentido, o problema do público era mais delicado que em outras partes do Brasil, porque não se tratava apenas de limitações econômicas mas de natureza cultural em que estava inscrito. (SOUZA, 1984:76)

Entre estes mundos encontra-se o universo dos povos indígenas, sua concepção de mundo e sua capacidade de superação das ameaças de esmagamento cultural. Partindo de um trabalho intenso de pesquisa, de análise da região amazônica e de familiarização com o seu objeto de investigação, o dramaturgo conseguiu uma maior conexão com o espectador aproximando-o cada vez mais de um debate sobre “concepções diferentes do mundo, a partir da fala do índio” (SOUZA, 1984:30)

Amazônia, Modernidade e Cultura Popular:

Para Márcio Souza, o conhecimento e o aprofundamento da realidade amazônica é fundamental para entendermos a diversidade brasileira e rompermos o que ele chama de “grande silêncio que existe entre a Amazônia e o Brasil”. Inserido numa tradição dramatúrgica preocupada com a representação do elemento popular, ele se opõe a uma modernidade construída por projetos econômicos que geraram pobreza, exclusão, desigualdades regionais e a dicotomia entre o global e o local que gera a incapacidade de uma visão orgânica de cultura.

Para pensar sobre modernidade e cultura popular como categorias que sustentam os discursos e os recursos cênicos adotados por Márcio Souza, faz-se necessário articular estas categorias às conjunturas políticas e sociais em que foram conceituadas. Desse modo, os estudos de Marilena Chauí (1989) sobre a problematização da expressão “cultura popular” a partir de sua concepção moderna e de sua articulação com a História são profícuos. A partir desse entendimento a autora ressalta que a no Brasil a cultura popular deve ser vista como uma prática local, dispersa, controlada e como uma mescla de conformismo e resistência.

As reflexões de Décio de Almeida Prado tornam-se também importantes, por oferecer uma ampla visão sobre o que foi a “chamada do teatro para a realidade política nacional” (PRADO, 1996:63). Em seus estudos sobre o moderno teatro brasileiro, Prado faz uma análise sobre a questão do nacionalismo ligado ao teatro como função de reestabelecer o equilíbrio e incentivar a produção local a partir de uma “nacionalização dos clássicos”, onde “tratava-se de transportar para o espetáculo a intenção nacionalizante, procurando-se um estilo brasileiro capaz de preservar a nossa peculiar maneira de ser, as nossas idiossincrasias idiomáticas e gestuais, mesmo perante as grandes peças estrangeiras”. (PRADO, 1996:.64) A partir dessa ideia podemos perceber a importância da busca por esta nacionalização dos clássicos no trabalho Souziano junto ao grupo Tesc, que até hoje tem gerado uma aproximação com a brasilidade.

Ferreira Gullar (1978) também trás importantes reflexões sobre cultura popular e nacionalismo no Brasil. Na obra *Vanguarda e Subdesenvolvimento* ele nos fala sobre a necessidade de uma consciência histórica e da função social dos intelectuais para a produção uma arte que esteja ao lado do povo, onde a tomada dessa consciência da realidade nacional complexa significaria um resgate da cultura popular:

A realidade nacional brasileira, não pode ser entendida se não se leva em conta, por exemplo, o desnível do desenvolvimento econômico entre o Centro-Sul e o resto do País, fato esse que repercute em todos os setores da vida da nação. E tampouco essa observação sumária esgota a descrição de tal realidade. A própria região desenvolvida do País encerra em seu bojo contradições de classe, que guardam características específicas do conjunto da realidade nacional (a formação do proletariado urbano, da classe média, da burguesia, etc.) e da realidade internacional (a ação do imperialismo norte-americano sobre a América Latina e sobre o Brasil). Em suma, um número inesgotável de elementos e fatores entram na constituição da realidade nacional, da qual, não obstante, pode-se fazer a cada momento uma vaga síntese abstrata. (GULLAR, 1978:95)

No discurso Souziano podemos identificar esta busca por uma realidade amazônica que se insira no universal, propondo uma conexão entre acontecimentos teatrais e fatos sócio-políticos que leve o público a repensar sua cultura de uma maneira crítica e liberta:

[...] 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. [...] 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, 1979:12)

Rosângela Patriota (1999) em sua obra *Vianinha: Um dramaturgo no coração de seu tempo*, ao discorrer sobre o processo criador e o engajamento político do dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, também dialoga com a questão da historicidade do trabalho deste dramaturgo a partir do diálogo que ele faz com a cultura popular. A autora analisa o trabalho de Vianna Filho como um dos mais significativos para o teatro brasileiro, pelo fato de ele ter resgatado experiências de camadas populares da sociedade brasileira onde “conclamou artistas e críticos a se engajarem no projeto de construção de um teatro nacional” (PATRIOTA, 1999:85).

A partir dessas ideias, podemos pensar no teatro souziano que busca uma aproximação mais possível do real e dos interesses populares através do compromisso com a transformação social.

A Paixão de Ajuricaba: Povos Indígenas Como Detentores da História

A peça *A paixão de Ajuricaba* escrita por Márcio Souza e encenada pela primeira vez em 1974, destacou-se pela sua força pedagógica e sua capacidade de conscientizar o espectador. Segundo Souza, esta peça foi importante por introduzir uma forte crítica a historiografia oficial, restaurar as manifestações indígenas e por sua capacidade de renovação cênica:

Para além dos velhos limites do regionalismo, o espetáculo vinha carregado de universalidade, falando do medo da angústia dos oprimidos e do amor. Girando em torno de um fato histórico, portanto, de um fato real mas relegado ao segundo plano pela história oficial, a peça crescia na medida em que se prestava para uma variada e complexa leitura por parte do público. (SOUZA, 1984:30)

Segundo Souza este espetáculo possibilitou uma maior percepção da realidade que tem vitimado as possibilidades da Amazônia, resgatando a memória do povo amazonense que mesmo sendo visto como isolado e sem memória, manteve vivo na “presença em cada rua, no ar que respira, na face da capital amazonense” (SOUZA, 1979:19), o herói Ajuricaba.

Anatol Rosenfeld (2002) ao analisar o teatro épico Brechtiano, expõe alguns recursos utilizados por este dramaturgo, que foram fundamentais para uma ampla concepção de mundo. No teatro Souziano também podemos destacar estes recursos, onde o conjunto de todas as relações sociais se evidenciam através do distanciamento, dos musicais e do ator-narrador para relativizar o tempo-espço da ação e assumir uma postura crítica em relação a personagem. Em *A Paixão de Ajuricaba* podemos identificar a concepção de mundo em diversas falas do personagem:

AJURICABA : Eu quero o 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, 1979:45)

AJURICABA : Como responder a esta acusação? Inocente? Culpado? Tudo por recusar uma proteção que não solicitei. Não será uma característica da tirania, outorgar-se proteções iníquas sobre um povo subjugado? (SOUZA, 1979:45)

Na obra *O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro*, Rosenfeld reflete sobre o homem essencial na dramaturgia Brechtiana, como um ser em processo e capaz de transformar o mundo. O autor evidencia a questão do herói desmistificado em Brecht como uma “revelação de que as desgraças do homem não são eternas e sim históricas, podendo por isso ser superadas” (ROSENFELD, 2011:150). O herói Souziano assume esta função renovadora de desmistificação, quando possibilita “um encontro com a memória popular reprimida e uma homenagem à resistência” (SOUZA, 1979:19) que pode ser observada na fala do herói:

AJURICABA: Eu sou Ajuricaba, filho de Poronominaré, senhor do Rio Negro, rei dos Manaú, conquistador do Parima e flagelo dos portugueses. (SOUZA, 1979:33)

AJURICABA: Dos pensamentos que falam de amor

Há um de tão grande formosura,

Que me faz desejar-lhe continuidade.

Esse amor não há com outro nome, e agora sussurro entre

meus dentes, para que o inimigo não ouça: “meu povo

lutará até morrer” (SOUZA, 1979:40)

Pela desmistificação refletida no herói-personagem como objeto de forças sociais, evidencia-se o caráter objetivo da ação e o distanciamento necessário para o rompimento de uma ligação empática convencional que escamotearia as contradições das forças econômicas, sociais e políticas.

Considerações Finais

O estudo sobre o teatro de Márcio Souza responde a necessidade de um exame mais detalhado sobre o desenvolvimento do teatro brasileiro, pela sua originalidade, sua capacidade de percepção da realidade nacional e de alargamento da consciência política.

Mantendo um compromisso com as singularidades da formação brasileira e com a cultura popular, sua produção cênica expõe as ambiguidades das interpretações criadas sobre o Brasil e sobre uma Amazônia que luta para sair da margem, do silêncio e de um regionalismo que gera pensamentos alheios a um diálogo com a emancipação humana e com propostas artísticas renovadoras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. 2º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

CHARTIER, R. **Cultura popular**: revisitando um conceito historiográfico. Estudos Históricos, n.16, p. 179-192, 1995.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência** - Aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989. p. 9-45.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e Subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A. 1978.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Global, 2004.

PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha**: Um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo: Hucitec, 1999.

PINSKY, Jaime et al. **O ensino de História e a criação do fato**. São Paulo: Contexto, 2009.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo. Ed. Perspectiva, 1996.

ROSENFELD, Anatol. **O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro**. São Paulo. Ed. Perspectiva, 1996.

_____. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SOUZA, Márcio. **O Palco Verde**. Rio de Janeiro: Ed. Marco Zero, 1984.

SOUZA, Márcio. **Teatro indígena do Amazonas**. Rio de Janeiro: Ed. Codecri, 1979