

TEATRO NA AMAZÔNIA: OS DOIS TERRITÓRIOS CULTURAIS.¹

Márcio SOUZA²
marciosouza@argo.com.br

Num país em que as revistas de cultura não passam do quinto número e os grupos artísticos têm vida efêmera, foi motivo de justa comemoração o fato do grupo TESC, o TEATRO EXPERIMENTAL DO SESC do Amazonas ter completando 40 anos de existência em 2008. Fundado em dezembro de 1968, com uma intensa história e enorme influência nas artes cênicas da Amazônia, o grupo se tornou um movimento cultural com consequências na literatura, artes plásticas, cinema, dança e na música. Na década de 80 do século passado o movimento perde força, para retornar em 2003, com o novo projeto cultural implantado pelo presidente do SESC/Amazonas, Roberto Tadros, recrutando um novo elenco e apresentando novas perspectivas. E não poderia ser de outra forma. Afinal, a cidade de Manaus dos anos sessenta já não existe mais, a acanhada capital de 300 mil habitantes foi substituída pela atual metrópole de 2 milhões de habitantes e segunda economia industrial do país. Nos anos sessenta, o país também era outro, bem diferente do Brasil de hoje, com total liberdade de expressão e todas as garantias da democracia representativa vigente como nunca antes. O TESC, portanto, não podia seguir igual, e mudou. Embora não tenha esquecido seus objetivos permanentes, que continuam vigentes.

O ano de 1968 foi o pior de todos os tempos, na mais improvável das cidades, para se fundar um grupo de teatro. Ainda assim nasceu o TESC, o Teatro Experimental do SESC do Amazonas. Da cabeça do poeta Aldísio Filgueiras, da ação do teatrólogo Nielson Menão e da vontade da direção do SESC do Amazonas. Após um curso de artes cênicas ministrado por Nielson Menão, o SESC decide organizar um grupo de teatro permanente, que fez história e iria se transformar no grande espaço de resistência cultural num momento de angústias e transformações.

E já se passaram quatro décadas. O primeiro espetáculo, logo proibido pela censura, foi ELES NÃO USAM BLACK-TIE, de Gianfrancesco Guarnieri. Uma peça sobre greve operária no momento em que a implantação da Zona Franca de Manaus apontava para o surgimento de uma classe operária na cidade extrativista. Segundo o próprio Guarnieri, a montagem amazonense foi a única encenação não-realista já realizada para o seu histórico texto.

Entre 1969 e 1971 o grupo fica sob a liderança de Nielson Menão, que abre caminhos e praticamente segue os mesmos meandros pelos

quais o próprio teatro brasileiro buscava escapar da censura e da repressão. Os espetáculos do TESC investirão na radicalidade da expressão cênica e baterão de frente com as limitações impostas por uma Ditadura Militar criminosa e obscurantista.

Em 1971, Nielson deixou Manaus e o TESC começou uma outra fase com o ator e diretor Ediney Azancoth assumindo a direção de “O Marinheiro”, de Fernando Pessoa. A peça foi uma espécie de divisor de águas, pelo rigor e a invenção poética da encenação. Em 1973, sou convidado para assumir a direção do TESC e proponho a realização de um seminário interno para definir rumos ao nosso trabalho.

O TESC buscava investigar e dominar o processo de criação teatral, aprofundando o conhecimento da história do Teatro, da dramaturgia e das técnicas teatrais. Não podíamos esquecer que Manaus guardava uma tradição teatral que vinha do período colonial, e no começo do século XX tinha sido uma das poucas cidades brasileiras a contar com um teatro produzido por profissionais, amparado pela política cultural estadual, que abria editais para as temporadas líricas, de teatro e concertos. Estas temporadas duravam cerca de três meses. O grupo também queria entender a sua região, a Amazônia, e por em cena espetáculos que desmistificassem o passado e levassem ao palco, de forma crítica, os diversos momentos do processo histórico do grande vale. Mas a maior das ambições era abrir a cena para as culturas indígenas, para o universo das etnias amazônicas, com suas gestas, mitos e lendas, alicerce da identidade amazônica.

E os objetivos do grupo foram sendo cumpridos. O sucesso da peça “A Paixão de Ajuricaba”, em 1974, faz do TESC um nome popular na cidade de Manaus. Seus espetáculos são aguardados, suas estréias disputadas e as peças são apresentadas em sessões de quinta a domingo, com programa duplo nos finais de semana, como era praxe em outras capitais brasileiras.



Foto 1 - A paixão de Ajuricaba, 1974, foto cedida pelo autor.

A investigação cênica e a encenação de clássicos podem ser apreciadas em produções instigantes como “O Terrível Ciumento”, de Martins Pena, “Hamlet”, de William Shakespeare, “As Mil e Uma Noites”, “Marx na Zona”, de Howard Zinn, “Carnaval Rabelais” e Howard Zinn, os “Sábados Detonados”, onde o grupo experimenta o humor e a linguagem da comédia popular latina.

O mundo dos povos indígenas está presente em espetáculos como “Dessana, Dessana”, “A Paixão de Ajuricaba”, “Juruparu, a Guerra dos Sexos” ou “A Maravilhosa História do Sapo Tarô-Bequê”. E o processo histórico da Amazônia em produções como “As Folias do Látex”, “A Resistível Ascensão do Boto Tucuxi” e “Tem piranha no Pirarucu”.

Os objetivos definidos naquela fase de angústias, também delimitavam uma fronteira. Justamente aquela que divide os dois territórios culturais da Amazônia: a Amazônia da sociedade nacional abrangente e a Amazônia das etnias que aqui estavam antes dos europeus.

ANTES DA FRONTEIRA

Muitos dos espetáculos encenados pelos TESC problematizaram a realidade da Amazônia, além de experimentarem a dramaturgia clássica, conforme um dos objetivos de 1974. O primeiro desses espetáculos foi “As Folias do Látex”, de 1976. No dia em que o Teatro Amazonas iluminou-se para a estreia dessa peça não podíamos suspeitar que ao mesmo tempo começávamos uma guerra, em tudo suja, contra a mediocridade crônica das pequenas cidades isoladas. O medo da radicalidade e o espírito conformista, que são componentes do ar que se respira em todas as províncias do mundo, não digeriram a nossa revisão do passado mítico.

Os meses de preparação de “As Folias do Látex” seriam em tudo enriquecedores para todos nós. “As Folias do Látex” inaugurava uma personalidade inteiramente inesperada para todos nós. No texto que escrevi para o programa tentei por em ordem algumas ideias que nos levaram a conceber um vaudeville sobre o ciclo da borracha, sem nenhum tom conciliador, e francamente crítico. O texto dizia o seguinte:

“Longe de estarmos interessados em recriar um período histórico da província, ou retirar do semi anonimato certas personagens que atravessaram o tempo e enfrentam a indiferença da disritmia histórica regional, “As Folias do Látex” é uma espécie de releitura do passado, quando o ciclo da borracha no Amazonas foi tomado como um caso exemplar para mostrar as contradições da monocultura e de como os interesses internacionais se puseram em jogo numa área de matéria-prima privilegiada. Por isso, não se pode tomar este espetáculo como uma graciosa e irreverente aula de História do Amazonas, o que seria um truísmo provinciano mesmo em suas melhores intenções.



Foto 2 - As folias do látex, 1976, foto cedida pelo autor.

“As Folias do Látex” é mais um mosaico de como a civilização ocidental agiu na Amazônia, seja diretamente, seja através de seus representantes nativos.

O caso específico é o estado do Amazonas numa de suas fases fagueiras e entusiasmadas. As personagens, estas também foram retiradas deste caso específico. Mas não são personagens históricas localizadas que contam, mas suas participações de coadjuvantes ou figuras principais nesta velha dança macabra da cobiça internacional em relação à Amazônia. E quanto ao curioso e quase mitológico caso que foi o ciclo da borracha, este foi a matéria básica na qual as metáforas do espetáculo foram encontrar sustentação. Um momento repleto de contradições e que, de tanto se esforçar para alienar a região de sua identidade, sucumbiu exatamente por falta de identidade.

Se o teatro trágico é um longo lamento, a comédia extrapola pela ironia essa dor nem sempre resolvida do homem. Dizem os filósofos antigos que a tragédia cura e estimula, enquanto a comédia fere e instiga. Isso enquanto a graça não se desgarrar de sua verdade. Neste sentido, esse prodigioso exemplo de espoliação que foi o ciclo da borracha no Amazonas pode, pela ductibilidade da comédia, aparecer mais insistentemente arbitrário em suas cenas de posse e expropriação.

E por que um vaudeville? Porque o que moveu o ciclo da borracha foi o ódio e a cobiça. Vaudeville, modelo de teatro da irresponsabilidade burguesa, voz dos centros urbanos, sofisticação trocada em miúdos para as plateias menos exigentes. Um teatro arrastado para os temas baixos e para a irreverência consentida. Como a própria vida da monocultura amazonense, o vaudeville é mais sombrio porque acoberta de alegria o que comumente arrancaria lágrimas. E lágrimas, como sabemos, costumam atrapalhar a visão.

De outro lado, certa literatura bem-comportada já lamentou de maneira estridente a miséria do seringueiro, esquecendo que foi nas capitais, em meio ao alarido dos comerciantes abastados, que a sorte desses trabalhadores foi decidida. E, muitas vezes, os que lamentaram a sorte dos seringueiros endossaram a boa vida dispendiosa dos entrepostos como Manaus e Belém. “As Folias do Látex” foge desse bom samaritanismo e se diverte com o sentimento nostálgico dos bons tempos do Amazonas. É um vaudeville virado do avesso, eis que esta forma fragmentária do teatro da revolução industrial se transforma no palco numa exteriorização de metáforas, de informações que se sobrepõem sobre informações, escapando da redundância, incluindo mesmo a piada localizada de consumo provinciano com a cáustica informação ao nível social. Uma melodia é uma melodia, assim como uma dança é uma dança, mas a música pode sintetizar uma advertência como a dança pode encerrar uma ironia. Brecht já nos havia ensinado a entender Mariveaux.

É certo que ao longo do espetáculo vão desfilar figuras que um dia viveram este vaudeville na velha Manaus arrivista da borracha. Mas cada uma delas assume sua identidade dramática mais que suas personalidades históricas. Os nomes de cada uma das figuras estão em todas as letras, mas bem poderiam ser chamadas por outros nomes. Mas já que existiram realmente, esses nomes muito contribuem para afirmar o absurdo de um tempo de delírios e milagres financeiros. É o caso do governador do Amazonas, coronel Eduardo Ribeiro, republicano da primeira hora, que sonhou com uma Manaus que fosse a Paris dos trópicos e acabou suicidando-se num hospício.

Uma vítima da defasagem cultural e política e um produto típico dos sonhos positivistas da velha república. Outro caso é o do cientista Ermano Stradelli, etnólogo por conta própria, pesquisador de mitos originários e que morreu miserável num leprosário de Manaus. Este homem admirável abre um parêntesis no vaudeville para deixar algumas advertências.

Mas, se ao lado dessas personagens aparecem outras como a de Louis Agassiz, um naturalista que descreveu uma sociedade ainda intocada pelo boom econômico, a de Charles Marie de La Condamine, autor da primeira comunicação de caráter científico sobre a borracha, a de Plácido de Castro, o revolucionário que derrotou o Bolivian Syndicate, a de Euclides da Cunha, o escritor sempre preocupado com o seu povo, os mais ativos e fesceninos são as personagens de cunho simbólico, como o coronel de Barranco, as cocottes, o britânico e o americano. Os nomes históricos surgem para reiterar os fatos por sua contemporaneidade, os tipos simbólicos entrelaçam a história na ludicidade crítica da estrutura cômica.

“As Folias do Látex”, um vaudeville da ironia da história, uma releitura sem preconceitos e uma advertência que, caminhando de um caso histórico, também pretende discutir a linguagem e as possibilidades

do teatro brasileiro. É um teatro feito na província, grosso, sem técnica, limitado e arrebatado apenas pela necessidade de por em debate os problemas de sua região e de seu tempo.”

O impacto de “As Folias do Látex” foi enorme. Na noite de estréia, representantes das famílias tradicionais abandonaram a plateia batendo as cadeiras. Um vetusto membro do Conselho Estadual de Cultura, Dr. Geraldo Pinheiro, que também servia ao SNI, apresentou e conseguiu aprovar uma moção de repúdio ao espetáculo insultuoso, pedindo providências aos órgãos de repressão para que coibissem semelhante abuso. Um debate acalorado foi aberto em Manaus, e pela primeira vez falava-se abertamente a respeito do assalto sofrido pelo Amazonas ao longo dos últimos anos de megalomania tecnomilitar.

Em 2004, já na nova fase do grupo, foi a vez de encenar um grande clássico. Cansados da diluição regionalista e da indigência bovina, fomos atraídos pelo universalismo de William Shakespeare. Encenar “Hamlet” em Manaus, e com um elenco jovem, parecia desafio de bom tamanho. Além do mais, seria a primeira vez e a tentação do pioneirismo é sempre grande.

Começamos em fevereiro, com os trabalhos de mesa, lendo diversas traduções, inclusive uma linda e enigmática tradução portuguesa do século XIX, sem autoria, que encontramos na Internet. O vocabulário desta tradução portuguesa nos atraiu desde o começo, pela vastidão e destreza no uso de nosso ríspido e dúctil idioma, mas também porque em nossa suave pronúncia amazonense se mostrava vívido e colorido. Mas desde o início decidimos trilhar pelos seguintes parâmetros:

1. Como nosso jovem elenco não estava contaminado pela ideia de que Shakespeare é um clássico intocável, era preciso evitar que tal sacralização acontecesse, compreendendo que o teatro shakespeariano é antes de tudo um teatro popular.
2. Trabalhar com a questão do obsoleto, do ultrapassado, que mesmo aos espectadores de língua inglesa faz com que quase a metade do inglês elisabetano de Shakespeare seja ininteligível. Sem falar das referências e citações da época, que perderam o sentido.
3. Entender que sendo o teatro de Shakespeare popular, e tendo sido testado nas encenações, mergulhar no universo do texto com a mesma e necessária falta de cerimônia que usamos para trabalhar a dramaturgia contemporânea.
4. Transportar algumas referências e citações da época para o contexto de hoje, de sorte que as plateias possam absorver a ironia shakespeariana.
5. Respeitar e ressaltar as qualidades poéticas do diálogo shakespeariano e a forma literária do autor.

Durante as três semanas de leituras de mesa, para familiarizar o

jovem elenco com o território desconhecido de William Shakespeare, desenvolvemos o que chamamos de expropriação de vocabulário. Em nosso país pode se dizer que o hábito da leitura está em vias de extinção. É claro que nos primeiros dias os nossos jovens atores tiveram muita dificuldade para ler o mais simples diálogo da peça, sem falar na apreensão do significado das falas. Fizemos com que entendessem que falar, emitir uma frase, revelava as origens de classe e submetia as pessoas a uma hierarquia. Nossos jovens deveriam aproveitar as leituras de “Hamlet” para se apossar do vocabulário em língua portuguesa das traduções da peça, para que pudessem começar a romper a exclusão social a partir do domínio do nosso idioma, superando as limitações impostas por um sistema educacional medíocre. Posso afirmar que hoje o elenco do TESC está articuladíssimo, e pode se expressar num vocabulário de fazer inveja a um rãbula de província.

No segundo mês de trabalho, utilizando uma edição crítica do “Hamlet”, editada pela Universidade de Cambridge, Inglaterra, que trazia ricas anotações literárias e preciosas notas sobre aspectos teatrais da peça, iniciamos uma leitura com debate de cada cena, além de exercício teatrais, para no final avançarmos sobre as questões do obsoleto e de como superar este obstáculo. Esta fase nos levou a descartar as traduções que estávamos utilizando para estudo, já que algumas optavam por um caminho literário (que não se prestava para “falar” em cena) e outras eram “simples” demais, muito cariocas ou paulistas. Sem querer fazer uma versão amazonense, longe de nossa intenção querer substituir o obsoleto por um anacronismo, decidimos por realizar uma tradução especial para a nossa produção de “Hamlet”, que respeitasse a nossa maneira de falar o português, guardasse o sabor de nosso português ainda bastante lusitano, especialmente aquele que é falado em Lisboa, que foi o estoque linguístico que plasmou a nossa maneira de falar e interpretar o mundo.

No que diz respeito ao texto, decidimos que não seria uma boa ideia encenar tudo o que Shakespeare escreveu. Poucas vezes isto acontece. Optamos por seguir as indicações de certas encenações do Royal Shakespeare Company, e aos cortes realizados por Sir Laurence Olivier, sem seguirmos cegamente nenhuma das duas opções. Podemos dizer que este é o nosso “Hamlet”, nem tão psicológico e freudiano quanto o de Sir Laurence Olivier, e nem tão monárquico quanto o do Royal Shakespeare Company. Diria mesmo que é um “Hamlet” do novo mundo, que atravessou oceanos e embora ainda não tenha se aclimatado, já caminha desenvolto entre nós.

Um outro aspecto de nossa preocupação com o obsoleto foi a opção em situar esta montagem no nosso tempo. É evidente que “Hamlet” é do nosso tempo, seja que época os figurinos e a ambientação cênica indiquem. Nossa primeira ideia foi respeitar o período elisabetano, já que o nosso palco é elisabetano. No entanto, pensamos que as inquietações do príncipe da Dinamarca, sua alma torturada, a sua lógica,

seus sonhos e pesadelos, que o fizeram a primeira personagem teatral moderna, talvez ficassem mais evidentes se chegassem ao nosso público através de um passado mais próximo, mais reconhecível e familiar, sem perder o caráter fantasioso dos tempos que já se foram. Escolhemos, então, o período dos anos 20 e 30 do século XX, tempos de conflitos e contradições ideológicas radicais, que nos indicam emoções extremadas de uma humanidade prestes a mergulhar na guerra e a produzir horrores com os campos de concentração.

Com Hamlet, o trágico príncipe dinamarquês, Shakespeare atinge o ponto mais alto da criação, superando os gênios da antiguidade, como Sófocles e Eurípidas, e lançando intensa luz para o futuro, ofuscando a todos os que vieram e virão depois. Hamlet é a primeira criação literária leiga a atingir o panteão onde estão o Javé dos hebreus, o Alá dos muçulmanos e Jesus dos cristãos. Hamlet é a medida do humano, onde a força e a fraqueza, as incertezas e as angústias, as grandezas e baixeiras da humanidade estão plasmadas nos dramas que marcam a alma torturada do jovem príncipe de Elsinore. A lição que Shakespeare nos dá em Hamlet, lição perene e inerente aos grandes artistas, é que a força de nossos atos, a consistência de nossas escolhas morais, todos os nossos gestos, estão marcados pela nossa própria finitude. As realizações grandiosas dos soberanos, a truculência dos ditadores, a beleza das mulheres, a mente brilhante dos cientistas e o fulgor dos artistas acabam em pó.



Foto 3 - Hamlet, 2004, foto cedida pelo autor.

No mesmo ano de “Hamlet”, foi encenado um monólogo sobre o filósofo Karl Marx. A premissa era o que aconteceria se Karl Marx pudesse voltar ao nosso mundo para defender suas ideias? Esta é a premissa

que Howard Zinn, professor emérito da Universidade de Chicago e autor da peça MARX NA ZONA utiliza para trazer à vida o mais influente pensador político do século XIX. Com profundo conhecimento da biografia e do pensamento de Karl Marx, aliado a um espírito de divulgador criativo, o autor resume em pouco mais de uma hora uma vida dramática, marcada pela pobreza e pelas dificuldades materiais do homem que realizou o mais potente diagnóstico e a condenação mais acabada do sistema capitalista.

Para surpresa dos espectadores de hoje, surge em cena um Marx já maduro, marcado pelas agruras físicas e intelectuais, sem as ilusões que mantinham em vida, sem as certezas, após as malogradas experiências de socialismo do século XX. Mantendo o espírito crítico e a postura radical, este Marx ressurgido, logo se atira com voracidade na defesa de seus ideais, de suas propostas políticas, mantendo o espírito militante, o senso de humor cortante, a sua famosa erudição, na defesa de seu pensamento filosófico, distorcido de todos os lados, tanto pela direita que o combate, quanto pela esquerda que o incensa. No fim, o que temos é um retrato pungente, pleno de pathos, de um homem que ganhou estatura de gigante, mas foi homem como todos nós, com suas mazelas, suas dúvidas, seus amores e dissabores. MARX NA ZONA é um texto de grande comunicação, pelo que a marcante personalidade de Marx ainda nos diz, pela visão desassombrada e crítica que abala nossas convicções, que acaba por sacudir a nossa acomodação.

MARX NA ZONA teve sua estreia nacional em Belém, no dia 26 de outubro, no Teatro Gasômetro, participou do Festival Nacional de Monólogos em Teresina, Piauí, onde foi premiado como melhor espetáculo e melhor maquiagem. No Festival de Teatro de Rio Branco, Acre, foi eleito pelo público como melhor espetáculo. Sob o patrocínio do Itaú Cultural, apresentou-se no teatro desta instituição, à avenida Paulista, em São Paulo, com a casa lotada todos os dias. Ficou em cartaz no Teatro do Sesc, em Manaus, na temporada 2004, além de apresentações para escolas e universidades. Participou do VI Festival de Teatro de Resende, no Rio de Janeiro, recebendo o prêmio de Melhor Ator. Fez temporada no Teatro SESC/Ypiranga, em São Paulo e se apresentou no teatro do SESC/Nacional, no Rio de Janeiro. Fez apresentações em cidades do interior de São Paulo e, em novembro, cumpriu temporada de 15 apresentações em Brasília. Foi escolhido para o Rio Cena Contemporânea, de 2006, apresentando-se no Espaço Oi.

Em 2007, foi dado início ao seminário interno sobre a natureza da comédia latina. Durante os três anos seguintes o grupo TESC pesquisou e realizou oficinas sobre o tema proposto. O teatro moderno viveu durante muito tempo sob o peso da estética de Aristóteles, para descobrir que o estudo do filósofo grego era a fundação da teoria literária e pouco tinha a ver com o teatro. Aristóteles nunca se interessou por encenação, expressão corporal ou fala, elementos constitutivos de uma peça teatral.

Mas a teoria aristotélica acabou lançando sombra sobre o fazer teatral, que foi rapidamente se libertando de sua conotação ritualística e religiosa. A mesma sombra obscurecia o teatro romano, onde imperou a comédia popular, virulenta, obscena e erótica, bem distante da comédia e da tragédia gregas.

A partir do conhecimento da comédia romana, cujas técnicas sobreviveram o longo período da Idade Média, foi possível atar os laços que unem o teatro de revista, do século XX, de origem portuguesa, que no Brasil vai dar no Teatro Rebolado, nas Chachadas cinematográficas e nos programas de humor da TV. Foi esta tradição, suas técnicas e a fácil comunicação com as plateias que o TESC buscou, teoricamente, lendo e mergulhando nas comédias de Plauto e Terêncio, e na prática encenando comédias como “As Folias do Látex”, “As Mil e Uma Noites” e “Carnaval Rabelais”.

A ideia de encenar o grande texto clássico da literatura árabe e universal, prende-se ao fascínio que esta obra ainda exerce na imaginação da humanidade Provavelmente compilado no século IX da era comum, por eruditos da corte abassida, chegou ao ocidente pela tradução francesa de Galland, no século XVIII, e no século seguinte, pela tradução de Richard Burton. O impacto foi tão profundo que hoje se pode dizer que AS MIL E UMA NOITES é um fenômeno literário do ocidente.

Para as pessoas comuns deste começo de milênio, o conceito de árabe mais familiar é aquele que o noticiário sintetiza: fundamentalista, terrorista, homens-bomba, talibans, ditadores e mulheres submissas. AS MIL E UMA NOITES, no entanto, vem de uma cultura muito mais refinada e complexa, e quando chegou ao ocidente no século XVIII, o mundo muçulmano não era visto como uma parte subdesenvolvida do terceiro mundo. Ao contrário, AS MIL E UMA NOITES era como uma porta mágica que se abria para um outro universo, revelando uma outra civilização.

Quando se fala de AS MIL E UMA NOITES, há que se perguntar de qual delas estamos falando. Há as versões de Calcutá, a versão do Cairo, a versão da Síria, a versão de Galland e a de Richard Burton. Infelizmente, não há nenhum manuscrito do século IX, ano de sua redação. Os especialistas dão como certo o século IX, pelos fragmentos encontrados e pelas listas de bibliotecas que mencionam e resumem a obra. Os textos como hoje a conhecemos, são bem posteriores, sendo o mais antigo o manuscrito da versão da Síria, que data do século XIII e está depositado na Biblioteca Nacional de Paris.

Composto de contos, novelas e poesias, AS MIL E UMA NOITES reúne um enorme manancial de antigas narrativas, algumas pré-muçulmanas, oriundas da Índia, China, Pérsia, Grécia e Roma. Algumas das narrativas mais famosas, como “Aladim” e “Ali Babá”, foram adicionadas no século XIX, a primeira, as aventuras do menino Aladim e o gênio da lâmpada, foi inventada por Galland, e posteriormente

traduzida para o árabe e incorporada na versão do Cairo, sendo retraduzida mais tarde por Richard Burton para os leitores ocidentais. Não há manuscrito árabe das aventuras de Aladim. No caso de Ali Babá, bem como o ciclo de Simbad, o marujo, são contos tradicionais que foram introduzidos pelos editores egípcios no século XIX. Aliás, a versão do Cairo revela o esforço dos editores daquela cidade em fazer jus ao título de AS MIL E UMA NOITES, que apenas quer dizer muitas histórias, mas que acabou recebendo centenas de contos

Fugindo das tentações do “orientalismo”, que nas palavras de Edward Said é uma leitura das potências colonizadoras, a versão de “As Mil e Uma Noites” a adaptação por mim realizada avança no tempo e leva o drama de Sherazad para o século XXI, encenando os contos num cenário urbano dilapidado, que tanto pode ter sofrido a agressão da guerra, quanto a degradação da exclusão social. O encantamento e o desejo de fazer a vida triunfar sobre a morte estão presentes, assim como a superação da barbárie pela arte. E são essas virtudes que fazem eternos os contos de “As Mil e Uma Noites” um dos mais comovedores e mágicos patrimônios da humanidade. Como é do conhecimento de todos, há muitas variantes de “As Mil e Uma Noites”, mas a versão do TESC é a edição síria, composta no século XII, cujo manuscrito se encontra na Biblioteca Nacional de Paris. E, para ressaltar o compromisso com a vida, e como era impossível encenar o texto integral, escolheu-se aquelas histórias de sensualidade, amor e humor.



Foto 4 - As mil e uma noites, foto cedida pelo autor.

Em 2009, o seminário sobre a comédia latina chega ao seu módulo final. Como exercício prático, foi decidido prosseguir com a reinterpretação cênica de textos baseados em grandes obras da literatura universal. E por ser o ano da França no Brasil, o grupo escolheu o escritor francês François Rabelais, autor de uma literatura que une a mais alta erudição renascentista às tradições culturais populares da Europa.

Baseado no primeiro livro de François Rabelais, em que conta a saga de gigantescos aristocratas, a peça se atem ao nascimento e aos anos de juventude de Gargantua. No Bar Renascentista, frequentado por pessoas do povo e pelo médico e padre François Rabelais, há uma disputa por dívidas de jogo que o escritor não tem como pagar. Em troca, ele começa a contar a história do gigante Gargantua, de como ele nasceu durante um banquete, quando sua mãe, Gargamelle, após devorar toneladas de alimento, dá à luz ao herdeiro. Através de músicas e números coreográficos, vai sendo contada as vicissitudes de Gargantua, que demonstra sua inteligência através de uma descoberta escatológica, sua partida para a Paris dos Trópicos, onde vai estudar, e de como seu reino é invadido por Picrochole, vizinho militarista. A peça termina com a vitória de Gargantua, com a ajuda das freiras e frades do convento de Theleme, liderados por Frei João, que derrotam as hostes de Picrochole numa batalha de confetes.

“Carnaval Rabelais” era um espetáculo musical que contava com cerca de 14 músicas compostas pelo poeta Aldísio Filgueiras, autor de obras musicais como “Porto de Lenha” e parte do musical “Dessana, Dessana”. As músicas eram cantadas ao vivo pelo elenco, e acompanhadas por uma pequena banda composta de 3 músicos. As músicas tiveram papel relevante no desenvolvimento da narrativa, e, na batalha da cena final, o tema da alegria de viver que supera as amarguras do dia a dia, sintetizava muito bem a filosofia de François Rabelais.

Os números músicas, além de cantados pelo elenco, foram coreografados. É da tradição do TESC unir música, dança e texto em espetáculos que fizeram história no teatro brasileiro. Na busca por uma comédia popular brasileira, “Carnaval Rabelais” encontrou nas danças cênicas a mais clara demonstração da carnavalização do mundo proposta por François Rabelais.

O espetáculo foi encenado como uma comédia delirante, em que as proporções estavam completamente alteradas e o tempo se alargava e se encolhia, conforme o trecho se desenvolvia. O elenco, composto por 15 atores e atrizes, interpretará cerca de 25 personagens. No começo, eram pessoas do povo que frequentam o Bar Renascentista, mas logo a seguir passam a integrar a narrativa de François Rabelais, incorporando personagens e situações. Não se trata de um espetáculo realista, mas de uma espécie de conto escatológico em que nada é sagrado. A peça é uma celebração das funções vitais, dos prazeres da comida, da bebida, do sexo, das excreções, da vida e da morte.

Em 2010, o TESC dá início ao seminário sobre o drama e o pós drama. E após celebrar a cultura árabe com “As Mil e Uma Noites”, o TESC comemora o bicentenário da imigração judaica para a região norte com a peça “Eretz Amazônia”, adaptação do livro do professor Samuel Benchimol. O grande tema era a imigração, através das perguntas: “O que faz uma pessoa abandonar sua terra natal e buscar refúgio no estrangeiro?” Esta pergunta talvez fosse do conhecimento de todos os habitantes de Manaus, cidade construída pelo trabalho dos imigrantes, que vieram de todas as partes do Brasil e do Mundo para fazer dessa cidade o seu lar, aqui encontrando oportunidade para crescer e encontrar a felicidade.

Sete pequenas peças compunham “Eretz Amazônia”. A primeira, se passava em Tetuam, Marrocos, em 1880, quando uma família apossada pela pobreza e pelas perseguições, decide fugir para o Brasil. A segunda, que acontecia num seringal do rio Purus, mostra o drama de Isaac, guarda livros de um violento coronel de barranco. Na terceira peça, na Manaus de 1925, uma prostituta polonesa prestava depoimento a um delegado de polícia, após incidente na Pensão das Mulatas. A quarta peça levava o público para o rio Madeira, em 1930, para encontrar uma família de regatões, Abraham e Ester, que rememoram suas vidas e a dureza do trabalho. A quinta peça acontecia em Parintins, em 1954, quando numa sexta feira santa um padre insuflou os cabocos a vingarem a morte de Jesus agredindo os judeus da cidade. Já a sexta peça se passava na Manaus de 1972, quando o impacto da Zona Franca começa a demolir as velhas tradições e dois irmãos se encontram depois de dez anos. A última peça, com a ação em 2010, mostrava um grupo de judeus ricos perdido na floresta, apesar de seus moderníssimos equipamentos eletrônicos. As músicas apresentadas durante a peça “Eretz Amazônia” foram selecionadas do rico repertório musical da cultura sefaradita, que floresceu na Espanha e Portugal entre os séculos XIII e XVI.

ATRAVESSANDO A FRONTEIRA.

Esta foi a mais ousada de todas as travessias do grupo TESC, chegar ao território das culturas originárias, coração profundo da Amazônia. Fizemos esta travessia, vale dizer, movidos pela indignação. Em 1974, a censura proibiu a peça “Tem Piranha no Pirarucu”, que já estava quase pronta. O veto ao texto me deixou tão indignado que não descansei enquanto não encontrei uma alternativa. E foi sonhando que eu acabei descobrindo a saída. Na noite de sábado para domingo tive um sonho surpreendente. Sonhei que um chefe indígena estava preso numa jaula de varas. O chefe indígena era Ajuricaba, o grande herói da luta de resistência aos portugueses no período colonial. Era um sonho claro, com bastante lógica em suas sequências. Eu via, bem delineada, a figura sofrida da mulher do herói, a ação do comandante português e um trágico e diferente fim para o herói. Nos livros de história, aprendemos que

Ajuricaba morreu ao suicidar-se, desesperadamente lançando-se acorrentado às águas do rio Amazonas. Suicidava-se para não se tornar escravo. Mas no sonho era bem diferente. Era retirado de sua jaula, por soldados, e lançado acorrentado ao rio.

Escrevi o texto mal pulei da cama, pela manhã. Na segunda-feira, apresentei-o ao grupo, onde foi lido com sofreguidão. Eu procurara trabalhar uma linguagem poética, exprimindo ao mesmo tempo o sabor do século XVIII e temas bem atuais como a sensação de medo frente à repressão. Dei ao texto um título de drama sacro, “A Paixão de Ajuricaba”, e ele seria encenado pela primeira vez no 1º de maio de 1974, numa noite de grande emoção para o grupo. Naquele ano, o golpe militar completava dez anos e já parecia interminável.

“A Paixão de Ajuricaba” é uma narrativa dramática, um poema épico e uma tragédia clássica sobre a guerra de resistência do líder Ajuricaba, chefe que foi capaz de arregimentar, no século XVIII, as mais importantes nações indígenas do Rio Negro, Amazonas, Brasil, para enfrentar a invasão dos portugueses. O texto trazia algumas das nossas preocupações: crítica à historiografia oficial, que se limitava a dar notas ao pé de página a respeito de Ajuricaba; restauração das manifestações culturais indígenas respeitando sua integridade; e, finalmente, uma encenação teatral totalmente renovada em sua natureza cênica.

Para além dos velhos limites do regionalismo, o espetáculo vinha carregado de universalidade, falando do medo, da angústia dos oprimidos e de 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.

De início, a questão principal da peça parecia ser o esmagamento dos povos indígenas brasileiros. Mas aos poucos o público percebia que existia algo mais, que se tratava de um debate sobre concepções diferentes do mundo, a partir da fala do índio. E a fala, a palavra, representava um fator de grande importância na criação do espetáculo.

Ajuricaba fala, e fala muito, numa linguagem de superior qualidade estilística. Falam os índios, e falam os portugueses, todos abertamente inseridos em seus mundos.

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

Mas havia também um lado puramente local. A resistência e a coragem de Ajuricaba, o seu desprendimento e a sua liderança,

mostravam aos amazonenses que a identidade regional podia ser definida pela resistência, pela capacidade de superar as ameaças do esmagamento cultural. E que nós, amazonenses, nos sentíamos bastante agredidos por tudo que estava desabando sobre nossas vidas. Nossas verdades, nossos costumes e até mesmo algumas de nossas crenças estavam sendo demolidas pela Zona Franca, e muito particularmente, pelos burocratas importados de outras terras.

No final de setembro de 1974, encerramos a temporada de “A Paixão de Aiuricaba”. Em poucos meses, tínhamos sofrido uma transformação profunda, que nos trouxe novas responsabilidades e novas exigências. Atraídos pela repercussão do trabalho, o grupo ganha novos elementos, reforçando as nossas aspirações. E duas preocupações básicas apareciam naquele final de temporada: dar continuidade ao processo de investigação da região pelo teatro e aproveitar a repercussão nacional do trabalho para impulsionar o movimento.

Guiados por essas duas preocupações, começamos a trabalhar para a temporada de 1975, um ano que seria dos mais fecundos. Três espetáculos de grande importância foram montados, além da realização de um Festival Amazonense de Teatro, evento que marcou o renascimento do movimento de amadores em Manaus.

No final de 1974, Paschoal Carlos Magno visitou o Amazonas pela última vez. Trazia o sonho não realizado de promover uma “Barca da Cultura”, à semelhança da que já realizara no Rio São Francisco, navegando pelo rio Amazonas, de Belém a Iquitos, no Peru. Este sonho ele não viu realizado, mas conviveu conosco, todos os dias em que passou na cidade, convencendo-nos, finalmente, a criar um espetáculo infantil para o também último festival que promoveria em Arcozelo, em 1975. Para o grupo, o convívio com Paschoal foi estimulante, sua fibra era contagiante, e ele nos ensinaria a resistir com humor, a enfrentar as agruras buscando alegria no teatro. Quando desapareceu para sempre, saindo de cena quando pensávamos que ele era imortal, alguns anos depois, foi como se perdêssemos parte substancial de nossos alicerces. O teatro das províncias, O teatro dos estudantes, o teatro com a cara e a coragem já não seriam os mesmos sem Paschoal Carlos Magno.

Fomos deixar Paschoal no velho aeroporto de Manaus, depois de uma semana de contatos diários, tempo em que inventamos muitos sonhos e ouvimos seus delírios e suas explosões de cômico mau humor. Lá estava ele, sozinho, segurando uma maleta pequena e muito cara, brigando com um obtuso e obstinado funcionário da Alfândega que desejava abrir-lhe a bagagem, em busca de artigos importados. Saiu da Zona Franca, invicto contra o funcionário e sem arranhões em seu título de eterno Embaixador. Foi naquela manhã calorenta, antes de subir a escada do avião, que Paschoal nos disse que só havia uma coisa impossível de tolerar: a mediocridade. E mais, para ele, acostumado a

mobilizar governos e a juventude do Brasil, a grande tristeza nacional estava no fato de vivermos sob o poder da mediocridade. Acho que foi isto que o levou a desistir de continuar teimando. A morte, afinal, era a sua única forma de recusar a mediocridade de caserna que nos assolava (assolava?).

1975 seria o ano de “A Maravilhosa História do Sapo Tarô-Bequê”, de “Dessana, Dessana” e da comédia de Martins Pena, “O Terrível Ciumento”.

A comédia de Martins Pena, originalmente intitulada de “Os Ciúmes de um Pedestre, ou o Terrível Capitão-do-Mato”, foi dirigida por Gerson Albano, antigo componente do grupo, e seria um trabalho fundamental, em termos de experiência cênica, para a futura montagem de “As Folias do Látex”. “Dessana, Dessana”, no entanto, seria a montagem central de 1975. Alguns meses antes, tínhamos ficado conhecendo as pesquisas do antropólogo Casimiro Beckstá, ex-missionário, padre salesiano, professor do Centro de Pesquisas do Comportamento Humano, órgão da Igreja Católica. Casimiro Beckstá trabalhava as tradições dos povos do alto rio Negro, especialmente as culturas tukano e aruaque, com enfoques linguísticos e material de primeira mão. Fizemos uma divisão de trabalhos e coube a mim e ao poeta Aldisio Filgueiras a redação de um libreto, tendo como tema o mito da criação do mundo segundo os dessana, povo de ramificação aruaque. Imaginamos o espetáculo em forma de oratório dramático, ou cantata, um pouco pretensiosamente inspirados em Monteverdi.

Durante os meses finais de 1974, enquanto Aldisio Filgueiras e Adelson Oliveira criavam a música, o grupo aprofundou suas investigações, com técnicas etnográficas e teatrais, a respeito da área cultural do rio Negro, levantando dados sobre a economia, a produção material e as relações sociais imperantes naquela parte do estado. O próprio Casimiro Beckstá organizou um seminário bastante detalhado com o grupo, completando e preenchendo as necessidades de conhecimento sobre assunto tão complexo.

“Dessana, Dessana” foi assistido por um público bastante diversificado. Era um espetáculo com 18 atores, e foi recebido pelo público como um trabalho desconcertante e mágico. Desconcertante para os brancos, que não se cansavam de demonstrar surpresa por tanta poesia e compaixão humana, distantes da lógica e da moral ocidental. E mágico para a plateia multiétnica que lotou o Teatro Amazonas, na noite de 20 de julho de 1975, última apresentação da cantata, quando representantes dos tukano, uanano, piratapuya, barassana, tariana, tikuna, mawé-satere, hyskaryana, baré, cubéua, xirianá e dessana assistiram reverentes ao mito da criação do mundo encenado naquela “cerimônia de branco” que é o teatro.

Durante vinte anos, Casimiro Beckstá viveu a experiência de descobrir a outra realidade dos índios, e a sua pesquisa era o resultado

dessa experiência. O clã dessana do rio Tiquié o recebe como irmão, tendo feito laços profundos de amizade com Luiz Lana, o Oxpê (chefe), e com Firmiano Lana, pai de Luiz e o Kumu (pajé).

Luiz Lana visitou Manaus pela primeira vez um pouco antes da estreia do espetáculo. Estava com 32 anos, era casado, pai de quatro filhos, e já começara a escrever as tradições de seu povo, que seriam publicadas no livro “Antes o Mundo não Existia”, uma edição preparada pela antropóloga Berta G. Ribeiro, em 1979.

Assisti alguns ensaios, fez algumas correções no libreto, ensinou números de dança, um pouco de etiqueta dessana e mostrou-se curioso pelo teatro. Não imaginava que os brancos soubessem fazer coisas como aquela; para ele, os brancos se limitavam aos missionários religiosos, agentes da FUNAI e comerciantes perversos, sem falar nos ladrões de terra. Os índios costumam dar gostosas gargalhadas quando observam coisas de sua cultura reproduzidas por brancos. E não esperávamos outra coisa de Luiz Lana. Mas ficamos todos surpreendidos quando interrompeu uma cena do ensaio, justamente a cena do nascimento de Jurupari, para nos agradecer com voz emocionada.

Em fevereiro de 1975, o nosso grupo faria estreia no Festival de Arcozelo, um outro espetáculo indígena, a comédia “A Maravilhosa Estória do Sapo Tarô-Bequê”, que eu tinha especialmente escrito sob ultimato de Paschoal Carlos Magno. Utilizei como fonte uma história moral tukano, e a montagem, dirigida com grande energia por Stanley Whibbe, seria o grande sucesso daquele ano, excursionando para fora do estado, pelo Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Brasília, além de várias cidades do interior do Amazonas.

O grupo já tinha encenado algumas peças infantis, e esta forma de teatro não era daquelas que se inscreviam exatamente dentro de nosso interesse. Sabíamos que fazer com seriedade teatro infantil representava jogar o grupo inteiro num programa diferente do proposto. Fizemos, assim, uma peça que servia também ao público infantil, sem desviar muito o grupo de seu campo de investigação. E foi a primeira experiência com uma comédia a partir de um mito indígena.

Tenho uma predileção especial pelo texto de “A Maravilhosa Estória do Sapo Tarô-Bequê”. É um texto sem maniqueísmo, simples, mas com uma linguagem elaborada. E há todos os ingredientes da aventura, do romance e do mistério. Com “A Maravilhosa Estória do Sapo Tarô-Bequê” foi possível ver um caminho diferente para a encenação de mitos indígenas: a comédia. Não sei se por efeito da nossa má consciência em relação aos povos indígenas, ou por alguma outra distorção inconsciente, a mitologia sempre nos parecia como fonte para dramas, espetáculo trágico. Enfim, os índios pareciam sempre condenados aos espetáculos tristes, soturnos, e quando muito, poéticos. Pena que não chegamos a avançar no terreno da comédia, levando para a cena o humor elaborado

das culturas indígenas. E na medida em que fomos nos tornando íntimos com tais manifestações, a ideia da comédia crescia, pois os índios, ao contrário do preconcebido, tinham humor e, muitas vezes, riam de sua própria tragédia frente aos horrores de nossa civilização.

No segundo semestre de 1975, começamos a preparar um espetáculo para o ano seguinte. O tema escolhido era uma espécie de continuação de “Dessana, Dessana”, ou a dramatização e encenação da biografia de Jurupari, o grande legislador e civilizador do rio Negro. A ideia era fazer um espetáculo sobre aquela gesta heróica, a mais importante das culturas rionegrinas, numa encenação que acompanhasse a narrativa dramática, sem o ritualístico, oferecendo, possivelmente, uma revelação maior sobre o fenômeno político que é Jurupari. O título do trabalho ficou sendo “Jurupari, a Guerra dos Sexos”. Mas o texto, que em muitas partes reproduzia a linguagem erótica do mito original, retornou da censura praticamente interdito, com tantos cortes que o espetáculo ficaria incompreensível. Não tivemos outra escolha que desistir de fazer o trabalho.

Só em 1979 é que conseguimos retomar “Jurupari”. E, uma vez no palco, revelava-se a riqueza de uma herança inoportuna, tão rica e mágica quanto a mitologia legada pelos gregos e pelos romanos. Nós sabíamos que só no rio Negro existiam milhares de gestas como a de Jurupari, e que dariam peças maravilhosas. Ao recriarmos no teatro um mito, era como se assistíssemos a cada noite o nascimento do próprio teatro. Era o mesmo mistério, a alegria que há séculos alguém experimentara em ver o mito virar tragédia. E isto exatamente na época em que o pessimismo diz que o teatro está morto e o enigma resolvido.

A nossa maior dificuldade ao montar “Jurupari, a Guerra dos Sexos”. Foi entrar no mundo do índio e tentar reproduzir este mundo no palco. Entrar no mundo do índio significou muitas coisas para nós. Primeiro, encontrar uma metodologia de trabalho teatral que possibilitasse ao elenco construir suas personagens. Os métodos teatrais consagrados, criados em momentos históricos definidos, ajudavam pouco. Então, passamos um mês inteiro fazendo um seminário interno, com a ajuda de especialistas de diversos ramos das ciências humanas, até conseguirmos esclarecer melhor a nossa visão sobre o mundo do índio e partilhar com este mundo nossas vivências e experiências pessoais. Este foi o momento mais emocionante e ao mesmo tempo mais difícil para todos nós, porque o TESC era um grupo heterogêneo, com gente de todas as classes sociais e níveis educacionais. A vivência de um operário não podia ser a mesma de um engenheiro ou de um estudante universitário.

Foi assim que só em 2009 regressamos ao universo das etnias amazônicas, com uma história real, passada em 1739. Naquele ano, uma índia manau ousou mover nos tribunais do Grão-Pará uma ação

para ganhar sua liberdade. Chamava-se Francisca, uma das poucas mulheres indígenas a deixar seu nome registrado em documentos oficiais em quinhentos anos de história da Amazônia. A ação se baseou no fato de que ela teria sido ilegalmente vendida como escrava quando vivia na Capitania do Rio Negro. Com o auxílio do Defensor Público dos Índios, em Belém, Francisca juntou testemunhas e provas, fez um depoimento convincente perante os juízes, conseguindo vitória de sua demanda em primeira instância. O processo de Francisca é um caso extraordinário, num tempo em que a escravização dos índios era coisa corriqueira e gente como ela vivia existência limitada pela fome, ignorância, doenças e a brutalidade de seus senhores. Geralmente não duravam muito e morriam pouco tempo após serem escravizados.

* * *

Neste Brasil do novo milênio, a receptividade da arte mudou, assim como a própria cidade de Manaus se renovou. E as contradições cresceram. Em 1960, a capital amazonense era economicamente pobre, mas culturalmente integrada, sem grandes disparidades culturais e educacionais. Em 2011, a cidade de Manaus ostenta uma das maiores rendas *per capita* do país, mas as desigualdades sociais, culturais e educacionais aumentaram exponencialmente. O TESC sempre disse que seu campo de trabalho era a Amazônia, esta terra supostamente sem história, terra de índios, terra dos mitos, terra lendária. E promete seguir pelos próximos 40 anos buscando divertir as plateias do Brasil com a sua arte e a inteligência criadora de seus artistas.

Notas

- ¹ Texto apresentado no II Seminário de Dramaturgia Amazônida, Belém, maio/2011.
- ² Marcio Souza é escritor brasileiro, autor de diversas obras inseridas no ambiente sociocultural da Amazônia, tais como *Mad Maria*, *Galvez*, *Imperador do Acre*, *Plácido de Castro contra o Bolivian Syndicate*, *Zona Franca*, *meu amor*, *Silvino Santos: o cineasta do ciclo da borracha*, entre outras. Destacou-se também como cineasta e ensaísta (*A selva; A expressão amazonense do neolítico à sociedade de consumo*). Mais recentemente, tem-se dedicado a uma tetralogia sobre os anos em que a antiga Província do Grão-Pará, que fora durante todo o período colonial um Estado separado do Estado do Brasil, atravessou a série crise de sua anexação ao Brasil e de revoltas contra o poder do Rio de Janeiro e/ou contra a desigualdade social, de que padeciam sobretudo os negros e os indígenas. Foi também presidente da Funarte entre 1995 e 2003, no governo de Fernando Henrique Cardoso (WIKIPEDIA, 2011).