



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIEDADE E CULTURA NA AMAZÔNIA**

MARIANA BALDOINO DA COSTA

**Personagens e Identidades em *A Paixão de Ajuricaba*, de  
Márcio Souza**

**Manaus - Amazonas**

**2012**

MARIANA BALDOINO DA COSTA

**Personagens e Identidades em *A Paixão de Ajuricaba*, de  
Márcio Souza**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia do Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Amazonas para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Gabriel Albuquerque

**Manaus – Amazonas  
2012**

## FICHA CATALOGRÁFICA

C837p Costa, Mariana Baldoino da

Personagens e Identidades em A Paixão de Ajuricaba, de Márcio Souza / Mariana Baldoino da Costa. --- 2012.

109 p. : il.

Orientador: Gabriel Albuquerque

Dissertação (mestrado)---Universidade Federal do Amazonas, Departamento do Programa Sociedade e Cultura na Amazônia, 2012.

Resumo: propõe-se a dialogar com A Paixão de Ajuricaba, obra teatral de Márcio Souza, nos aspectos referentes a seus personagens, a maneira que vivenciam seus dramas, relacionam-se, realizam suas escolhas, constroem e reconstroem suas identidades.

1. Ajuricaba. 2. Peça de teatro. I. Título

**CDU 82-2**

MARIANA BALDOINO DA COSTA

Personagens e Identidades em *A Paixão de Ajuricaba*, de Márcio Souza

ORIENTADOR:

---

Prof. Dr. Gabriel Arcanjo Albuquerque (Presidente)

EXAMINADORES:

---

Prof<sup>a</sup>. Dr.(a) Rosemara Staub (membro)

---

Prof<sup>o</sup>. Dr.(a) Maurício Matos (Membro)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr.(a) Nereide Santiago (Suplente)

---

Prof. Dr.(a) Iraildes Caldas. (Suplente)

*Dedico este trabalho inteiramente a meus pais, Juarez e Sônia, por me lembrarem a cada momento, em suas atitudes, o sentido das palavras coragem, resistência, superação, amorosidade. E por serem tão destemidos e apaixonados por nossa Manaós, há exatos 35 anos...*

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu orientador Dr. Gabriel Albuquerque por suas precisas e incisivas pontuações.

Ao ator Márcio Braz, o Ajuricaba na reestreia do Tesc e que gentilmente cedeu seu tempo e materiais para minha pesquisa; e às mestrandas Flávia Abtibol e Lucyanne Afonso, pelas discussões e companheirismo durante o curso.

Ao programa CAPES, pela bolsa de estudos.

Ao Departamento do Programa Sociedade e Cultura na Amazônia, da UFAM, por sempre me auxiliar com prontidão, em especial a Coordenadora e minha Professora Dr<sup>a</sup> Rosemara Staub e a Secretária Alberta Amaral.

- Para mim é um mistério, que em minha natureza sinto como novo.  
E sei que um homem diferente me fizestes. (...) pois nem a vã delícia,  
nem a realeza, nem mesmo o alto respeito do guerreiro na guerra,  
nem a pompa, nem a saúde, nem o bem-estar, nem os vestimentos,  
nem acanitaras, nem tembetás, nem curare há que possa afetar  
o coração de um homem que ama e de sua imagem assim erigida.  
Nada resiste, ó minha querida, à firmeza de tua vontade,  
e eis a razão pela qual primeiro te amo  
e por este amor me entrego ao meu povo.

**Ajuricaba, em *A Paixão de Ajuricaba***

## Resumo

O objetivo dessa dissertação é dialogar com *A Paixão de Ajuricaba*, obra teatral de Márcio Souza, nos aspectos referentes a seus personagens, a maneira que vivenciam seus dramas, relacionam-se, realizam suas escolhas, constroem e reconstroem suas identidades. Foi com essa perspectiva que este trabalho investigou os aspectos trágicos do texto, baseando-se na construção teórica de Pierre Grimal e Rene Girard, além do pensador grego Aristóteles e o francês Descartes. Para abordar os conceitos de Paixão, foram referidos os autores Aduino Naves e Maria Luísa Ferreira.

As interpretações e discussões detalhadas dos processos identitários, a partir das obras do psicólogo social Antônio Ciampa, demonstraram que a identidade, mesmo a ficcional, no caso dos personagens Ajuricaba, Inhambu, Teodósio e Comandante Português, é metamorfose, e não um fenômeno estático, e tal como a paixão, deve ter mobilidade.

As identidades constituem-se não somente dos *idênticos*, também a partir das diferenças, entre as quais para ser índio é necessário não ser branco, e vice-versa. Os resultados alcançados com a pesquisa possibilitaram a abertura para novas construções teóricas, desvelando a complexidade dos processos identitários e a importância das obras artísticas e literárias da Amazônia.

**Palavras-chave:** *A Paixão de Ajuricaba*, personagem, identidades, paixão, tragédia, Antônio Ciampa.

## **Abstract**

The objective of this study is to dialogue with “A Paixão de Ajuricaba”, theater piece of Márcio Souza, relating to its characters, the way they experience their dramas, relate themselves, make their choices, build and rebuild their identities. This perspective guided the study through the investigation of the tragic aspects of the text, based on the theoretical construction of Pierre Grimal and Rene Girard, and also the Greek philosopher Aristotle and the French Descartes. Approaching the concepts of Passion, it were used the authors Adauto Noves and Maria Luísa Ferreira. Interpretations and discussions detailed in the identity process, using the literary work of the social psychologist Antônio Ciampa, demonstrated that the identity, even fictional, concerning the characters of Ajuricaba, Inhambu, Teodósio e Comandante Português, is metamorphosis and not a static event, and such as the passion, should possess mobility.

The identities are not constituted only by the identical, but also based in differences, among which, to be an indian is necessary not to be white, and vice-versa. Results allowed access to new theoretical constructs, unveiling the complexity of the identity process and the importance of artistic and literary works in the Amazon.

**Key words:** *A Paixão de Ajuricaba*, characters, identities, passion, tragedy, Antônio Ciampa.

## SUMÁRIO

<b>1.INTRODUÇÃO</b>	<b>12</b>
<b>2. A PAIXÃO</b>	<b>18</b>
2.1 Sentidos da Paixão	18
2.1.1 A paixão na modernidade	21
2.1.2 Razão e Paixão	23
2.2 A Tragédia em <i>A PAixão de Ajuricaba</i> ou: A Tragédia Greco-Indígena :	27
2.3 O Ajuricaba das Paixões	33
2.3.1 A Paixão revolucionária	38
<b>3. TESC: UMA TRAJETORIA</b>	<b>41</b>
3.1 O Tesc no Amazonas: história e contexto	42
3.2 Márcio Souza e Tesc: um teatro amazônico	47
3.2.1 <i>A Paixão de Ajuricaba</i>	49
3.2.2 Fecham-se as cortinas, abrem-se os anos de Resistência	54
3.3 Mais Tesc nos palcos	56
3.4 O retorno	61

<b>4. PERSONAGENS E IDENTIDADES DE A PAIXÃO</b>	<b>63</b>
4.1 Identidades e Personagens de <i>A Paixão</i>	67
4.2 Interpretações das identidades em <i>A Paixão de Ajuricaba</i>	72
4.2.1 Ajuricaba: personagem histórico x personagem teatral	79
4.2.2 Origens da tribo Manau: história e memória	82
4.3 Identidades em conflito: Teodósio, Inhambu e Comandante Português	87
4.4 Cena Final ou Morte em Vida	93
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>98</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>105</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Afirmou o poeta Aldísio Filgueiras que a revolução Manau ainda não terminou. Diz isso quando o Grupo de Teatro TESC voltou ao cenário cultural amazonense vinte e um anos depois de seu último espetáculo, de 1982.

Na época dessa afirmativa, em 2003, o grupo fez a escolha de voltar aos palcos para recontar a história do jovem guerreiro Ajuricaba, chefe dos Manau que, segundo a versão oficial, jogou-se nas águas de um rio<sup>1</sup> para não permanecer prisioneiro dos portugueses.

*A Paixão de Ajuricaba* foi a primeira peça que Márcio Souza escreveu para o Tesc, e teve grande receptividade e repercussão por onde passou, desde a primeira encenação em 1974 até sua última temporada em janeiro de 2012, no teatrinho do Tesc, e em posterior turnê pela França.

Mas antes disso, o Grupo de Teatro Experimental do Sesc -TESC, criado em 1968, teve outros diretores, e montagens que sempre comunicaram os ideais do grupo, sejam esses sociais, políticos ou filosóficos. Com a entrada de Souza<sup>2</sup> na direção do grupo, o Tesc passou a desenvolver obras que abordavam a história ou crônica e a mitologia dos povos amazônicos.

As peças teatrais escritas por Souza envolvem o leitor ou espectador, trazendo temas e personagens representativos do universo amazônico.

---

<sup>1</sup> Em documento do século XVIII, do regimento de tropas de guerra e resgates no rio Negro em 1726, registra-se que “e achando que se deve prender, ou castigar primeiro Ajuricaba mandará dividir o poder e as canoas, pondo-o na boca do rio, e em que tem fundada a Aldeia do dito Ajuricaba, e a outra parte mandará entrar pelo rio Ajurim abaixo do Castelinho (...)” E quando faz-se a cópia paleográfica do documento, faz-se uma nota: “ que rio é este? que nome tem em nossos dias? onde desemboca no rio Negro?”

<sup>2</sup> Nasceu em Manaus-Amazonas, em 1946. Aos 14 anos começou escrevendo críticas de cinema para um jornal local e em 1965 deixou Manaus para estudar Ciências Sociais na Universidade de São Paulo. É diretor de teatro, escritor, dramaturgo e roteirista de cinema. Escreveu inúmeras peças para o TESC, como “A paixão de Ajuricaba”, “Dessana, Dessana”, “Jurupari- a guerra dos sexos”, “A maravilhosa aventura do sapo tarô-Bequê”, “Folias do Látex”, “Tem piranha no pirarucu”, “A resistível ascensão do boto Tucuxi”, entre outras.

Quando se observam os personagens em *A Paixão de Ajuricaba*, percebe-se que possuem conflitos de identidade e fortes traços de processos identitários.

Os conflitos relacionam-se à crise de identidade de alguns personagens quando algo que se supõe ser fixo, coerente e estável é deslocado para o campo da dúvida e da incerteza.

O aculturado índio Teodósio e, por vezes Ajuricaba, exprimem dúvidas e incertezas sobre suas atitudes e escolhas. Quanto aos traços de processos identitários, esses acompanham a crise de identidade e vão além, promovendo a construção e reconstrução da identidade.

Por essa razão, enredo e personagens se destacaram durante minhas leituras e discussões como aluna do Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, conduzindo-me para a pesquisa dos processos históricos e do pensamento social na Amazônia.

Destaco ao longo do trabalho a história dos personagens que sempre são arrancados de seu lugar de origem e que precisam adaptar-se a novas realidades, como acontece com a jovem Inhambu, o aculturado Dieorá e o próprio Ajuricaba.

O nome do guerreiro que nos dias de hoje ainda é lembrado em nomes de lojas, bairros, lanchonetes e tabacarias, remete um tanto quanto ao sentimento da paixão; cólera, movimento violento e também sofrer, padecer ou suportar uma situação difícil.

Em todos esses sentidos, a investigação de processos identitários do homem - seja este o *real* ou, principalmente, o *representado* na ficção de *A Paixão de Ajuricaba*, fora despertado para novas possibilidades de discussão.

. O primeiro capítulo do trabalho aborda os conceitos relativos à paixão, e, por extensão, ao *pathos*, conforme sua origem grega, presentes não só no título da obra teatral como em todo seu enredo. Além disso, faz-se uma relação entre *A Paixão de Ajuricaba* e alguns componentes presentes na tragédia grega, tais como a figura do herói, da vingança, do coro, entre outros termos como a *diké* (justiça) e a *hybris* (desmedida).

Já no segundo capítulo, a história do grupo de teatro Tesc é contada desde sua origem em 1968, contextualizando histórica e socialmente suas

montagens ao longo das décadas e localizando a montagem da primeira peça escrita por Márcio Souza para o grupo, *A Paixão de Ajuricaba*, em 1974.

O autor acreditava que o teatro poderia ser o caminho para seu encontro com a região amazônica, que através dele, do teatro, poderia encontrar as respostas para questões que a Amazônia parecia lhe instigar. O objetivo do grupo passou a ser o de mergulhar nas culturas indígenas e na história da Amazônia, devolvendo ao público, no palco, de uma maneira crítica e liberta o que havia sido silenciado.

No que diz respeito aos índios, o cientista social e psicólogo analista Roberto Gambini (2002), faz a seguinte afirmação:

*os índios raramente passam para nós de indivíduos que precisam ser tutelados, pois lhe roubaram as terras; educados, porque precisam se integrar à sociedade; defendidos, porque são minoria; e lembrados porque sua riqueza cultural se expressa em objetos exóticos como os cocares coloridos, os arcos e flechas, as redes, os rituais, as pajelanças.*

(GAMBINI, 2002: 161)

Para o autor, os índios fortes e heroicos que abrigam nossa imaginação seriam um mito, pois são, na verdade, um conjunto de populações espoliadas, necessitadas e injustiçadas. Pouco restou em nossa memória coletiva dos povos que aqui foram encontrados pelos portugueses, soberanos em sua organização social, integrados ao meio ambiente, donos de uma linguagem e de uma espiritualidade próprias, por meio das quais elaboraram mitos e rituais que respondiam às suas necessidades.

É esse índio íntegro que, de acordo com a análise de Gambini, foi subtraído do processo de formação da alma do povo brasileiro, que ficou psicologicamente marcado por essa espécie de mutilação. E esse índio pode ser encontrado de forma representativa em *A Paixão de Ajuricaba*.

O terceiro e último capítulo trata das teorias sobre as identidades e suas formas de manifestação *representadas* nos personagens da peça teatral a partir de suas várias encenações, entre estreias, reestreias, relatos e filmagens que elucidam a interpretação e a reflexão sobre os processos identitários.

A diferença entre o texto teatral e seu drama-ação - ou dramatização - estaria basicamente na forma em que ela é apresentada ao público, ou seja, a primeira constitui-se da peça escrita e a segunda na peça encenada.

Essilin (1997) afirma que tornar dúbio no palco o que era claro no texto, ou esclarecer o que era confuso no texto são fatos que se situam no centro da encenação, influenciando na teatralidade da peça.

O drama, assim, por ser uma representação concreta de uma ação, é capaz de revelar vários aspectos simultâneos e também de transmitir diversos níveis de ação e emoção, simultaneamente.

Desse modo, a parte literária do drama, o texto, é uma entidade permanente, mas em cada representação daquele mesmo texto ocorre uma encenação diferente, porque os atores reagem de forma diferente a públicos que diferem entre si, assim como a seus próprios estados interiores. No texto teatral de Ajuricaba é possível observar muitas interações e processos de construção e reconstrução de identidades, em meio aos conflitos, emoções e ações.

O tema da identidade sempre despertou interesse, não só dos cientistas sociais, mas das pessoas no cotidiano. Preocupados em considerar o homem enquanto sujeito social, inserido num contexto sócio-histórico, os psicólogos sociais adotaram o termo identidade.

A ênfase, ora no individual, ora no social, é encontrada em diferentes formas. Alguns autores empregam a qualificação "identidade psicológica" para se referir a um predicado universal e genérico definido por excelência do humano em contraposição a apenas um atributo do *eu* ou de algum eu como é a identidade étnica ou religiosa, por exemplo.

Dentro dessa perspectiva, é importante ressaltar que a identidade é um fenômeno social, logo não é possível dissociar o estudo da identidade singular, do estudo da sociedade. É do contexto histórico e social que decorrem determinações humanas e, conseqüentemente, emergem as possibilidades ou impossibilidades, os modos e as alternativas de identidade.

Instala-se, assim, uma divisão em que, de acordo com Jacques (1998) a identidade passa a ser qualificada como identidade pessoal, ou seja, os atributos específicos do indivíduo e identidade social, os atributos que assinalam a pertença a grupos ou categorias.

Batista (2005) complementa que a construção da identidade ou identidades vai se moldando quando um determinado grupo se apropria de seus valores, manifestações perpetuando-os na sua história, passando de geração a geração, em que a ligação entre memória e identidade é tão profunda que o imaginário histórico-cultural se alimenta destes para se autossustentar e se reconhecer como expressão particular de um determinado povo.

A partir das hipóteses suscitadas e do aporte teórico exposto, pode-se afirmar que a dissertação intitulada “Personagens e Identidades em *A Paixão de Ajuricaba*” discute quais os elementos advindos da tragédia grega que compõem a obra teatral, situando-nos também no momento histórico e social em que a peça estreia, e por último discute de que maneira personagens e identidades podem dialogar, de que forma a identidade pessoal pode inserir-se ou não nos atributos que assinalem sua pertença a um grupo.

Para identificar traços da identidade social do personagem Ajuricaba, buscou-se, inicialmente, as características dos Aruaque, ou os “comedores de farinha”, que segundo observações de Nimuendaju in Sampaio (2006), são os grupos que se referem à origem da tribo Manaó – ou Manau, de onde surge o guerreiro - constituído pelos remanescentes de tribos da língua aruaque, e portadores de uma das culturas mais elaboradas da floresta tropical. Isso pode justificar o sucesso da tribo nas batalhas e revoltas contra os holandeses, franceses, espanhóis e portugueses.

Os aruaques alcançaram alto desenvolvimento na cerâmica, na lavoura, na construção de canoas e habitações coletivas, e na tecelagem de redes, além disso, contavam com elementos de guerra que garantiam sua superioridade sobre outras tribos: sarabatanas, dardos envenenados com curare e escudos trançados.

Mas por sua localização geográfica às margens dos rios, esses grupos indígenas foram também os primeiros a serem assimilados. Afinal, o rio Negro por constituir-se em uma das regiões de mais antiga ocupação europeia na Amazônia, teve os índios submetidos a tudo, e desde o século XVII sofreram com os descimentos, tanto das missões religiosas como para o cativo em mãos dos colonos.

Nessa época, encantados com a imagem do paraíso, os portugueses não conseguiram superar os preconceitos morais e imediatamente identificaram no índio o outro, o diferente, o errado, o pecador.

Como lembra Gambini (2002), até o século XVI, o mal sempre estava no outro, nos pagãos, nos gentios, judeus ou mouros. Agora, esse lugar estava reservado para os índios.

A história dos Aruaque e a realidade do indígena a partir da colonização são fatos fundamentais para a discussão de *A Paixão de Ajuricaba*, em que os personagens representam condições de vida e de morte de época específica na história do País. Além disso, encenar a história do guerreiro Manau em 1974, quando o regime militar brasileiro completava dez anos de existência também tinha grandes significados e representações.

Com uma linguagem poética, retratava não só a tortura e o esmagamento dos índios no século XVII como a similar tortura e repressão aos brasileiros da década de 70, prisioneiros políticos, intelectuais, estudantes.

Não seria por esse motivo que o público se identificou com o espetáculo?

Se ao chegar à região os colonizadores encontraram índios soberanos e autossuficientes, causando a destruição de tudo isso, no século XX encontrou-se também os índios da Amazônia em condições de vida muito semelhantes às daquelas do tempo do trabalho escravo no Brasil colonial e dos descimentos para as missões religiosas.

A ficção sobre Ajuricaba, baseada em fatos históricos retrata alguns acontecimentos trágicos dos séculos XVII e XVIII, mas que podiam repercutir tanto nos anos de chumbo quanto, ainda, nos dias atuais.

## 2. A PAIXÃO

### 2.1 Sentidos da Paixão

*E aqueles que foram vistos dançando foram julgados insanos  
por aqueles que não podiam escutar a música.  
(Nietzsche)*

O significado da palavra paixão traz em seu sentido etimológico a palavra grega *passividade* (*paschein, pathos*). Mas a palavra paixão é tão difundida que vai além da etimologia e alcança a Literatura, Psicologia e Psicanálise, Pintura, Religião, Música, o Teatro.

Segundo Adauto Novaes (2009), autor que reuniu diversos pensadores no livro *Os Sentidos da Paixão*, o termo paixão significa experimentar o efeito de uma ação. Em tal acepção, seu sentido aproxima-se do que se entende por estar passivo; opondo-se, portanto, à noção de agente, de realizador do ato.

A filósofa portuguesa Maria Luísa Ferreira (2002), afirma que a paixão é uma ruptura de equilíbrio e tanto é censurada enquanto sinal de nossa dependência, como exaltada enquanto motor da nossa criatividade, o que sugere não só a ambivalência do termo, mas sua capacidade de gerar as mais variadas sensações e reações.

De todas as maneiras esse fenômeno denota efeitos intensos nos agentes envolvidos, e por isso merece ser discutido sob pontos de vista de autores diversos, que podem ou não dialogar sobre o que é a paixão e principalmente podem dialogar sobre de que forma o homem a apreende e se relaciona com ela.

Nos dicionários pode-se ir além das definições amorosas e definir o termo no âmbito da religião, como a descrição da condenação, agonia e morte de Jesus Cristo ou dos mártires.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Paixão também é um tipo de música vocal dramática que relata os sofrimentos de Cristo de acordo com o Evangelho.

Diante da diversidade dos conceitos, é importante ressaltar a qualidade das sensações e reações geradas pela paixão: serão destrutivas ou salvadoras? Criativas ou bloqueadoras? Patológicas ou saudáveis?

Uma das primeiras abordagens sobre a paixão surge com Platão, na Grécia Antiga, em que trata o tema de um modo crítico, considerando que ela atraiçoa a nossa natureza. O filósofo desenvolve sua teoria sobre o sensível, como se existisse uma passionalidade nos interesses corporais do homem.

O que está em sua obra *A República* (2001), é uma oposição entre o mundo sensível (a paixão) e o mundo inteligível (o logos, a razão), uma concepção de paixão como “submissão à impressão (ação) do mundo exterior sobre o corpo”, o que cegaria o homem, impedindo-o assim de acessar a realidade, o saber, a verdade.

Na filosofia platônica as paixões ocupam o lugar do imponderável, do incerto; identificam-se, então, com a sensibilidade, da qual o sábio pretende liberar-se. O homem comum, sensível e apaixonado é, em Platão, como um prisioneiro encerrado numa caverna de ilusões. Sob esta ótica, as paixões dizem respeito somente ao corpo e, como tal, deveriam ser desprezadas e combatidas.

Já Aristóteles foi o grande teorizador das paixões, sendo essas entendidas como uma categoria - *paskein* – que se opõe à ação – *poieîn*. Mas as duas categorias seriam necessárias para a manutenção das coisas.

Num sentido amplo, paixão é a capacidade de padecer, de suportar, de sofrer. Mas num sentido restrito ela é também a marca de algo que suportamos, o que remete a um princípio extrínseco:

*Diz-se paixão (pathos), num primeiro sentido, da qualidade segundo a qual a alteração é possível, por exemplo, o branco e o preto, o doce e o amargo, o pesado e o leve, e outras determinações deste gênero.*

*(...) Num outro sentido (pathos) são os atos dessas qualidades, isto é, as próprias alterações. Entendem-se também por tal, as alterações e os movimentos prejudiciais e, sobretudo, os que causam sofrimento. Por fim, aos sofrimentos grandes e cruéis chamamos também paixões.*

(ARISTÓTELES in FERREIRA, 2002:25)

O pensador estabeleceu, dessa forma, sua visão sobre o fenômeno, considerando-o ao mesmo tempo um acidente e uma mudança, esta última suportada pela existência humana.

Em sua obra *Retórica das Paixões* (2000), prossegue a reflexão do termo, afirmando que as paixões são aquilo pelo qual os homens mudam intimamente e se diferenciam perante um juízo, indicando o caráter “intenso” que a paixão provoca.

Mudanças, transformações e diferenciações podem ter sido geradas através de sofrimento; diz Aristóteles: “Entendo por paixões tudo o que faz variar os juízos, e de que se seguem sofrimento e prazer”. Assim, sinto cólera quando sinto desejo de me vingar de uma manifestação de desprezo, de uma humilhação ou insulto. Sinto ódio quando, a qualquer preço, desejo a destruição de alguém, mesmo que eu não seja testemunha do mal que esse alguém sofre.

Também para os dicionários o significado do termo é o de: *Paixão (paixão) s. f.: Movimento violento, impetuoso, do ser para o que ele deseja. Atração muito viva que se sente por alguma coisa. Arrebatamento, cólera. Amor, afeição muito forte.*

Paixão, então, é habitualmente conotada como o caos, a animalidade, a obscuridade, ou seja, o domínio do irracional. Ela é algo que vem de fora, que nos submete e que, como tal, nos apresenta como seres passivos. Ter uma paixão é ser afetado por um movimento, é receber uma impressão. A alma tem uma vertente passiva, provocada pelas incursões do corpo que lhe é interior e que por vezes a pretende controlar.

Mas o que se entende por paixão atualmente prende-se não somente nas ideias surgidas na antiguidade, com Platão ou Aristóteles, mas se baseia também em uma concepção formada no decorrer do século XVIII, conforme a ideia de natureza humana em vigor.

### 2.1.1 A paixão na modernidade

A modernidade do século XVI teve para com a paixão um discurso explícito e um discurso oculto, ou ainda, em termos psicológicos um discurso manifesto e um discurso latente - este último com um sentido subjetivo, encoberto. A questão tratada naquela época ganha outro significado: a paixão enquanto perturbação da mente passou a ser severamente tratada.

Como a paixão engloba a emoção, o sentimento, o prazer e a dor, ela coloca-se explicitamente como obstáculo ao raciocínio, ideia esta não só existente na modernidade, mas ao longo da história.

Para o estoicismo,<sup>4</sup> por exemplo, as paixões estavam contra a natureza e deveriam ser eliminadas. Seguir a natureza é seguir a razão, uma razão que une os homens entre si e que os une à natureza, integrando-os numa razão ligada ao cosmos e com repercussões num ideal de vida.

Os sentidos da paixão que surgem nesse período, de acordo com Ferreira (2002), são três: um sentido metafísico, um sentido gnosiológico - ou da teoria do conhecimento - e um sentido ético-vivencial.

No primeiro caso ela é considerada como uma modificação, afirmando-se como uma qualidade do ser e tendo a capacidade para uma transformação - já aqui mencionada - que gera também diversas sensações e reações.

No plano gnosiológico, a paixão é vista como um acesso imediato ao real, através do sentir, e conseqüentemente, como um modo imperfeito de conhecer, o que inicialmente a afastaria do plano da racionalidade, da lógica e de uma busca minuciosa para o alcance de uma certeza ou “verdade”. Este segundo plano afastaria o indivíduo do conhecimento, do pensar, do intelecto.

Já num sentido ético-vivencial a paixão define-se como afeto, como aquilo a que não resistimos, sendo por vezes identificada com o mal, com o

---

<sup>4</sup> Doutrina filosófica grega que propõe viver de acordo com a lei racional da natureza e da indiferença (*apatheia*) em relação ao externo. O homem sábio obedeceria à lei natural reconhecendo-se como uma peça na grande ordem e propósito do universo, devendo assim manter a serenidade perante as *tragédias*. (BRÉHIER, 1948.)

vício ou com o pecado. Mas nem sempre a dimensão ético-vivencial tem da paixão uma visão negativa; também a encara como força, como impulso que nos leva a agir, que orienta a nossa ação e a torna persistente.

Assim, nota-se que o conceito de paixão no decorrer do tempo e do espaço nem sempre foi definido de modo idêntico, confundindo-se com as noções afins, tais como emoções, afetos e sentimentos, categorias de estudo da filosofia e posteriormente da psicologia.

O domínio da paixão diz respeito à totalidade alma/corpo, na qual umas vezes comanda aquele e a outra obedece, ou é a alma que tem que se sujeitar às imposições do corpo. Ou seja, a paixão diz respeito quer à ação do corpo sobre a alma quer à ação da alma sobre o corpo.

É nessa circunstância que o chamado fundador da filosofia moderna, René Descartes, fala das paixões da alma:

*Depois de ter considerado em que é que as paixões da alma diferem de todos os outros seus pensamentos, parece-me que podemos defini-las como percepções, ou sentimentos ou emoções da alma, que relacionamos com ela.*

(DESCARTES, 1998:174)

Além do significado desse termo ganhar características mais subjetivas, os pensamentos de Descartes afirmam que o homem é responsável pelas suas paixões e tal fato é encarado com otimismo, pois elas dominam-se por um esforço da vontade.

Essa vontade não atua diretamente sobre o mecanismo passional, mas age por meio da *representação*. Controlamos as paixões, de acordo com as ideias do filósofo, seja conhecendo as suas causas seja provocando representações que consigam anulá-las.

E é a alma que voluntariamente produz representações que irão influenciar a paixão e determinar o seu caminho, o que valoriza o papel do homem, dotado de consciência, inteligência e sentimentos, colocando-o no centro da maioria das suas decisões. “Não há alma por fraca que seja que não possa, sendo bem conduzida, adquirir um poder absoluto sobre as paixões”, diz o pensador.

O interessante nas ideias de Descartes, é que para ele é possível dominar as nossas paixões; elas não nos determinam de um modo absoluto e delas podemos tirar dividendos. De fato elas nos tornam conscientes da condição e limites do nosso corpo; indicam-nos o rumo que deverão tomar nossos pensamentos de modo a conseguirmos controlá-los; introduzem no sujeito os conceitos de utilidade, de valor, de benéfico e de nocivo.

As paixões acabam assim por ser fundamentais tanto como sinal de unidade do indivíduo quanto de sua *diferenciação*. Pode-se dizer que são o elo que faltava para considerar um sujeito consciente, que não se afirma apenas numa relação de conhecimento, mas que se aceita como corpo.

Também a genealogia das paixões, de acordo com Ferreira (2002), dá origem a seis paixões fundamentais, numa abordagem que ultrapassa o registro descritivo e chega ao moral. São elas a alegria, a tristeza, o amor, o ódio, o desejo e a admiração, que não serão abordados neste estudo, mas citados na discussão sobre as características dos personagens da peça teatral *A Paixão de Ajuricaba*.

Dessa forma, o estudo compreendido sobre a paixão, quer por Descartes, Aristóteles, quer por outro pensador, apresenta-se como elemento presente em uma dicotomia a ser discutida a seguir: razão x paixão; ação x paixão; *pathos x logos*. Esses binômios podem ser vistos como opostos, mas são também, por isto, inseparáveis.

### 2.1.2 Razão e paixão

*Sendo o homem um ser racional, a perda da razão  
significaria também perda de humanidade.  
(Foucault)*

Diz a autora Maria Luísa Ferreira: “É a paixão que permite à razão afirmar-se, pois esta se exerce sobre o passional, colocando-se para além dele, como um juiz que seleciona e classifica. E que se afirma e define perante a “não razão” – neste caso as paixões.” (2002:28).

A razão é posta como um princípio objetivo, que unifica o real e se manifesta nas coisas, explicando e justificando. É a capacidade humana de compreender, julgar e de entender. O *logos* é razão (intelecto) e é discurso.

De acordo com a autora, recuperando o conceito grego de *phrónesis* (prudência) e contrastando-o com a *proáiresis* (escolha de meios), a razão torna-se prescritiva, determinando um estilo de vida e descobrindo as causas do agir humano.

Ora, utilizar-se da prudência para agir não remete, inicialmente, ao comportamento de um ser tomado pelo passional; mas considerando que somente através da paixão este ser pensante pode classificar ou selecionar mais adequadamente uma situação (que geralmente envolve pessoas e contextos), *pathos* e *lógos* de fato coabitam o funcionamento do homem, tornando-o mais harmônico e inteiro diante de suas propriedades de razão e de paixão. Assim este homem pode atuar no mundo de maneira mais racional, reflexiva e livre, sem precisar descobrir razões explicativas para seus próprios comportamentos.

Se a paixão tem a ver com passividade, com sensibilidade e com incerteza, ela também se identifica com a individualidade. Ferreira (2002), afirma com propriedade que a razão aproxima-nos uns dos outros enquanto a paixão marca nossas idiossincrasias - o que nos remete às conceituações de *identidades*, a serem abordadas no último capítulo.

Podemos limitar o *pathos* às ações humanas e pensá-lo como conteúdo racional essencial presente no “eu”, preenchendo e penetrando não só a alma, mas também a consciência humana.

Se a razão nos aproxima uns dos outros e a paixão deixa em evidência nossas diferenças, é preciso ainda pensar nos tipos dessas diferenças e sob quais conceitos elas são evidenciadas.

Para Lebrun in Novaes (2009), o *pathos* - compreendido como um afeto mórbido que se pode vir a controlar - carrega originalmente dois conceitos bem diferentes: o *passional*, que faz surgir a ética, e o *patológico*, que remete ao diagnóstico médico.

O autor segue afirmando que a paixão é o sinal de que o *eu* vive na dependência do *outro*, pois “ela é provocada pela presença ou imagem de algo que leva a reagir, geralmente de improviso”.

É importante lembrar que no conceito de *pathos* surgem o agir e o padecer. Esses dois conceitos são inseparáveis, mas cada um deles designa uma potência bem distinta.

De acordo com Novaes (2009), padecer é inferior a agir porque é próprio do agente encerrar em si mesmo um poder de mover ou mudar. Além disso, padecer consiste em ser movido, já que o agente não muda com facilidade.

Isto posto, é possível nos afastar do referencial da paixão entendida como doença, possibilitando que ela possa ser vista como abertura à ação, ao novo - já que pela *mobilidade* do passivo pode-se transformar o *pathos* em experiência, em aprendizado.

Para alguns autores psicanalistas, entre eles Manoel Berlinck (1998), que estuda o funcionamento da psicopatologia,<sup>5</sup> essas palavras podem denotar um efeito psicopatológico diferente do utilizado anteriormente pela medicina psiquiátrica, abrindo uma nova possibilidade de compreensão das paixões humanas:

*Além de sofrimento, de pathos derivam-se, também, as palavras “paixão” e “passividade”. Assim, a psicopatologia fundamental está interessada num sujeito trágico que é constituído e coincide com o pathos, o sofrimento, a paixão, a passividade. **Este sujeito que não é nem racional nem agente e senhor de suas ações, encontra sua mais sublime representação na tragédia grega. O que se figura na tragédia é pathos, sofrimento, paixão, passividade que, no sentido clássico, quer dizer tudo o que se faz ou que acontece de novo, do ponto de vista daquele ao qual acontece. Nesse sentido, quando pathos acontece, algo da ordem do excesso, da desmesura se põe em marcha sem que o eu possa se assenhorar desse acontecimento.***

(BERLINCK, 1998:53) [grifo nosso]

Seguindo as ideias do autor, é importante refletir sobre a dimensão da passividade que está inserida em uma paixão. “O *pathos* é sempre provocado pela presença ou imagem de algo que me leva a reagir. Não existe *pathos*, no sentido mais amplo, senão onde houver mobilidade, imperfeição ontológica”.

---

<sup>5</sup> A psicopatologia, como tradição, surge com os gregos, encontrando sua expressão máxima no teatro de Ésquilo (Berlinck, 1998). Significa o estudo sobre o sofrimento psíquico.

Pode-se inclusive tirar proveito de *pathos*, isto é, transformá-lo em experiência; não só considerando-o como estado transitório, mas também como algo que expande ou enriquece o pensamento.

Na tradição trágica, como cita o psicanalista, *pathos* rege as ações humanas que, em determinadas circunstâncias, constituem um acontecimento.

Sobre o tema da tragédia, fortemente relacionado à paixão, ao padecer e ao sofrimento, é curioso ressaltar que sua origem - como a das palavras já comentadas - *pathos*, *logos*, *phrónesis* ou *psicopatologia* - vem da Grécia, berço da cultura, das leis e de muitos outros aspectos ainda presentes na civilização ocidental.

O nascimento da tragédia surge aí, e perpassa grandes épocas da humanidade; além da enorme contribuição para a dramaturgia universal, a tragédia chega à Amazônia do século XX, trazendo alguns de seus fortes elementos para o drama poético *A Paixão de Ajuricaba*, do escritor Márcio Souza.

As particularidades do drama serão abordadas no último capítulo, mas seguem aqui as relações da peça teatral com a tragédia grega, trazendo mais vigor para a discussão da trama.

## 2.2 A Tragédia em *A Paixão de Ajuricaba* ou: A Tragédia Greco-Indígena

*ergue-se sempre o herói radioso e vencedor, aureolado pela glória de suas armas e feitos, mas ele se ergue diante do fundo escuro da morte certa que, também a ele, arrancará das suas alegrias para levá-lo ao nada, ou a um lúgubre mundo de sombras, não melhor do que o nada.*  
(Albin Lesky)

Para abordar o sentido da peça teatral *A Paixão de Ajuricaba* no contexto sócio-histórico amazônico e relacionar as representações de identidades de seus personagens é necessário buscar correlações e origens de alguns aspectos presentes na obra, como a influência que esta teria da tragédia grega, ou de como o autor Márcio Souza se apropria da História para criar a peça teatral na década de 70.

De acordo com Albin Lesky (1976), o filósofo Aristóteles assim definiu a tragédia:

*a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, segundo as partes: ação apresentada não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores, e que suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções.*

(LESKY,1976:22)

Essa “purgação” das emoções pode ser definida como uma *catarse*,<sup>6</sup> abordada por outros autores - filósofos e teatrólogos - e que ocorre a partir da identificação da plateia com as emoções presentes na cena. E ao expressar

---

<sup>6</sup> Catarse (do grego "*kátharsis*") é uma palavra utilizada em diversos contextos, como a *tragédia* ou a *psicanálise*, que significa "purificação" ou "purgação". Segundo *Aristóteles*, a catarse refere-se à purificação das almas por meio de uma descarga emocional provocada por um drama. (Aristóteles, 2000)

suas emoções e desejos, tentando satisfazê-los, o herói trágico também causa uma erupção de sentimentos na plateia.

A provável origem do termo tragédia, segundo Grimal (2009), vem da celebração, em Atenas, da festa do vinho novo, em que os participantes se embriagavam, cantavam e dançavam freneticamente até caírem desfalecidos. Esses adeptos do deus do vinho (Dioniso) disfarçavam-se em sátiros concebidos pela imaginação popular como “homens-bodes”, de onde teria nascido o vocábulo tragédia:<sup>7</sup> do grego *tragoidia* – tragos (bode) + oide (canto).

O fato é que para Lesky (1976), com respeito a tudo aquilo a que devemos atribuir na arte ou na vida, o grau de trágico é o que designamos por *possibilidade de relação com o nosso próprio mundo*. “O caso deve interessar-nos, afetar-nos, comover-nos”, diz o autor. Assim, para experimentarmos a tragédia em *A Paixão de Ajuricaba*, embora em forma de poema dramático, temos de ser atingidos da maneira mais profunda em nosso ser.

Realizando uma síntese da obra para posterior estudo, o drama amazônico “A Paixão de Ajuricaba” inicia-se no rio Negro, Amazonas, no ano de 1738. O índio guerreiro e sua amada Inhambu falam de medo e da situação opressora dos invasores contra os povos habitantes de suas terras.

Recordam como se uniram e Ajuricaba conta de que forma a roubou de seu pai, Poeraré, o rei dos Xirina, inimigos da tribo de Ajuricaba, o senhor do rio Negro, rei dos Manau (ou Manaó), conquistador do Parima e que se torna depois flagelo dos portugueses.

Isso aconteceu após intensos conflitos enfrentados por Ajuricaba com outras tribos e com invasores de outros países, o que gerou a morte de seu próprio pai. Na trama, o Comandante Português finalmente aprisiona os dois e passa a torturar o guerreiro, que é destinado a Belém pra ser julgado. Antes, o índio Manau trava diálogo com o carcereiro Teodósio, índio aculturado que era chamado Dieorá. Durante a viagem de barco rumo a Belém, Ajuricaba rebelou-se e caiu nas águas do rio Negro.

---

<sup>7</sup> Outra vertente acredita que tragédia tem origem ao sacrifício de um bode a Dioniso, bode sagrado. Segundo uma lenda muito difundida Baco (ou Dioniso) teria se transformado em bode para fugir da fúria dos Titãs. Depois de morto por estes o deus ressuscita na figura de “tragos theios”, o bode divino. (Grimal,2009).

Tecendo uma relação greco x indígena e acrescentando à discussão os conceitos do historiador Jean-Pierre Vernant (2002), uma das características da tragédia é que existe uma *vingança* por parte de seus protagonistas, uma *prestação de contas* de algo relacionado com o passado - seja este recente ou distante. Assim, um herói quando caluniado ou injustamente punido jamais deixa de vingar-se, pois a represália faz parte de sua natureza.

Essa vingança é de cunho apenas *pessoal* e não coletiva. Ora, historicamente Ajuricaba quer *reparar um crime* que fizeram primeiramente a seu pai e depois a seu povo, para posteriormente lutar por sua própria liberdade, de sua amada Inhambu - que estava também sendo aliciada pelo Comandante Português - e de todas as tribos indígenas da região.

Sobre o tema da vingança e ao que está relacionado a ela - a violência - o antropólogo René Girard (1990), afirma que a vingança constitui-se em um processo infinito, interminável. Quando a violência surge em um ponto qualquer de uma comunidade, tende a se alastrar e a ganhar a totalidade do corpo social, ameaçando desencadear uma verdadeira reação em cadeia, com consequências rapidamente fatais em uma sociedade de dimensões reduzidas.

Segue o pensador afirmando que quando uma vingança interminável é afastada, passa a ser chamada de *vingança pessoal*. A expressão pressupõe uma vingança *pública*, mas esta nunca é explícita. Nas sociedades primitivas só existe, por definição, a vingança pessoal, portanto, não é entre elas que se deve buscar a vingança pública, mas sim nas sociedades civilizadas, onde somente um sistema judiciário poderia fornecer o executante solicitado.

É fato que o grupo social de Ajuricaba possa ser considerado uma sociedade elementar, mas a suposta sociedade “civilizada” portuguesa e seu sistema judiciário peculiar estariam longe dos princípios, regras e modos de comportamento indicados para tal atribuição civilizatória.

Também a própria tragédia grega é situada, de acordo com muitos historiadores, em um período de transição entre uma ordem religiosa arcaica e uma ordem mais “moderna”, estatal e judiciária, que vai sucedê-la. A tragédia é o equilíbrio de uma balança: não a da justiça, mas a da violência.

E as tragédias, em geral, não se referem somente à realidade da Grécia antiga, mas falam de aspectos universais, comuns aos homens de todas as

épocas, questionando o destino e as escolhas de cada um, e isso a faz ser fascinante mesmo nos dias atuais.

Nietzsche (2010), acredita que a tragédia nasceu na Grécia e não em outra parte pelo fato de os gregos reconhecerem o horror da existência e em razão das guerras contra os persas, em disputas de territórios.

Outra característica importante da tragédia, e que está relacionada à peça teatral, é o *enfrentamento* do protagonista com o seu oponente - no caso o Comandante Português e toda sua tropa, causando desde o início da peça muita *reviravolta*, o que é uma característica do personagem antes mesmo de iniciar-se a Revolta, pois o guerreiro Manau já havia liderado outros embates contra os que queriam invadir as terras, entre os quais holandeses, ingleses ou os espanhóis.

As bases históricas utilizadas por Souza (2009), em sua obra *História da Amazônia* para escrever a peça foram poucos e restritos registros da época sobre o ocorrido, relatando que: “Ajuricaba foi posto a ferros junto com outros guerreiros e transportado para Belém, onde seria vendido como escravo. Foi então que o grande líder Manau fez o gesto que lhe deu entrada na História e no coração do povo da Amazônia”.

O índio guerreiro pula, então, da canoa de seus opressores para as águas da memória popular, ressuscitando como um símbolo de coragem, liberdade e inspiração e principalmente, tendo reconhecida sua figura e exercendo sua paixão por seus ideais.

Também na tragédia grega o herói trágico passa por um sacrifício para reparar algo (assim o fez Édipo Rei ou Teseu, por exemplo). Ajuricaba embora não tivesse cometido um erro - como ocorreu com Édipo e que ao reconhecê-lo fura os próprios olhos - ao enfrentar os inimigos nas batalhas e sendo capturado, prefere as águas livres do rio à prisão.

Girard (2009), acredita que quando o sacrifício - em forma de violência alternativa - acontece numa comunidade, reconhece-se nele uma verdadeira operação de transferência coletiva, efetuada às custas da vítima, operação relacionada às tensões internas, aos rancores, às rivalidades e a todos os atrevimentos recíprocos de agressão no centro dessa comunidade.

O guerreiro Manau tornou-se um herói tanto em vida quanto principalmente após a morte pelo fato de reunir todas as tensões e violências do grupo, representando as agonias, a ira e o desejo de liberdade de seu povo.

Aos olhos da mitologia, o herói joga-se nas águas porque estava tomado pela *Diké* (Justiça), o que para os gregos, de acordo com Luc Ferry (2009), significa a harmonia com a ordem cósmica.

O personagem tinha um conceito de honra e justiça diferente do de seu antagonista, e não acreditava que o universo estava harmônico diante das condições em que os portugueses deixaram o espaço onde viviam as diversas tribos indígenas. Dessa forma, a *Diké* de Ajuricaba estaria presente em todos os momentos em que o guerreiro precisou lutar.

Embora na peça não esteja presente a justiça divina, posto que os deuses não surgem e não intervêm nos acontecimentos, duas justiças humanas estão presentes: a do branco e a do índio. E por terem modos de comportamento distintos, travam embates conflituosos quanto às suas leis.

Segue o autor em questão citando que no templo de Delfos, do deus Apolo, lê-se: “Conhece-te a ti mesmo”. A expressão significa que deveríamos conhecer nossos próprios limites; e saber que quem somos é ter conhecimento de nosso lugar natural em uma ordem cósmica.

Isso nos leva a pensar em outra importante terminologia grega: inscrita também no templo de Delfos, está a expressão: “Nada em excesso”, que não seria mais do que um alerta para que não se caia em *Hybris*.

*Hybris*, segundo Ferry (2009), é a arrogância, insolência, o orgulho, a desmedida. Caracteriza aquele que quer mais que o seu lugar no cosmos, aqueles que tentam se igualar ou equiparar aos deuses. Os heróis trágicos alimentam sua força na *hybris*,<sup>8</sup> ou seja, se glorificam através do excesso e da desmedida. Protagonista e antagonista de *A Paixão de Ajuricaba* utilizam-se desse elemento, pois Ajuricaba tinha confiança e orgulho excessivos e o Comandante Português era tomado pela presunção e arrogância.

---

<sup>8</sup> Havia também uma deusa chamada Hybris, a personificação da insolência e falta de moderação e instinto. Hybris passava a maior parte do tempo entre os mortais (FERRATER MORA, 2001).

Além disso, a *hybris* está justamente associada à falta de controle sobre os próprios impulsos, sendo um sentimento violento inspirado pelas paixões exageradas, o que faz com que tenha com *pathos* uma relação muito próxima.

Também merece destaque a afirmação do mesmo autor de que a humanidade passa a ser a única espécie entre os mortais que possui a *hybris*, a que é capaz de provocar os deuses e de destruir a natureza.

Ora, o homem grego se sente integrado à natureza, ou *physis*. No dicionário de filosofia de Ferrater Mora (2001), *physis* significa, primeiramente, o céu e a terra, as pedras e as plantas, os animais e o homem e a história humana como a obra dos homens e dos deuses.

Além disso, também corresponde aos verbos crescer, produzir, formar-se, e ao interessante termo crescer asas, que é oposto ao principal objeto de cena de Ajuricaba: algemas, correntes para suas asas.

Assim, ao contextualizar a época em que a peça estreia (a década de 70 em plena ditadura militar brasileira), a identificação do público com a história fica evidente dentro de alguns fatos: o guerreiro índio (representando uma importante referência sobre um dos atuantes descendentes da população amazonense) é brutalmente injustiçado através de tortura e da repressão (dois termos também muito presentes na ditadura), sendo acorrentado, afastado de seu povo, sua terra e da mulher amada; elementos suficientes para, em algum nível, atingir ou tocar o *ser* do espectador.<sup>9</sup>

Colocar, então, a paixão numa referência à tragédia grega é situá-la num âmbito no qual *pathos*, o passivo, tende à abertura para uma mudança, em função do sofrimento que mobiliza, para a constituição de novas formas, novas possibilidades, aspectos já postos em discussão inicialmente sobre como podemos transformar esse *pathos* em experiência e em aprendizado, retirando o aspecto essencialmente patológico e adicionando a abertura à transformação, ao novo.

---

<sup>9</sup> Vale ressaltar também (embora não estejam em discussão) os elementos cênicos, que favorecem uma atmosfera envolvente: cenário, indumentária dos atores, a sonoplastia, os adereços e principalmente a carga dramática dada pelos atores na interpretação dos personagens.

E a relação de todas essas definições com a peça *A Paixão de Ajuricaba*? Quis o autor fazer uma comparação entre a paixão cristã e a paixão pagã? (tragédia grega). Quis Márcio Souza fazer menção ao sofrimento e sacrifício de Cristo pela humanidade ao nomear a história do torturado e aprisionado índio guerreiro de *A Paixão de Ajuricaba*?

Morto (suicídio ou homicídio) em nome da honra e liberdade de todas as tribos do Amazonas, do mesmo modo que Jesus Cristo fora crucificado para salvar a humanidade e que tem como representação o “Cordeiro de Deus” sacrificado.

Ou seria justamente o contrário? Podendo ser uma referência carregada de ironia diante da situação sócio-histórica vivida tanto pelos índios - desde a colonização - como pelos cidadãos brasileiros durante a repressão da ditadura militar entre 1960 e 1980, e que repercutia diretamente na produção cultural e na liberdade de expressão dos grupos artísticos brasileiros? - em especial do Grupo de Teatro Experimental Tesc em Manaus, Amazonas.

O fato é que a partir do título da peça é possível refletir sobre alguns significados, o que possibilita o entendimento das identidades de seus personagens nessa tentativa de representação do homem amazônico.

### **2.3 O Ajuricaba das Paixões**

O tuxaua Manau, historicamente, foi líder de uma das maiores guerras indígenas de resistência na Amazônia do século XVIII. A provável origem do nome tem origem tupi e vem das palavras *ajuri* (ajuntamento) e *caba* (caba, marimbondo), ou seja, "ajuntamento de cabas". Significa abelha feroz e indica uma pessoa irritável, que não tolera a inércia. Contesta desde muito cedo todas as regras que lhe são impostas e busca sempre seus próprios caminhos.

Nos arquivos públicos Ultramarinos de Portugal, registra-se, através do Cedeam (Comissão de Documentação e Estudos da Amazônia) fatos que confirmam a Revolta ocorrida em 1723, ano de sua morte.

Apesar de os relatos serem advindos somente do lado português, confirmam o incômodo que a presença de Ajuricaba gerou nas batalhas em que se envolveu e liderou.

Ainda relacionando o tema de Ajuricaba à tragédia grega, identifica-se na obra de Nietzsche (2010) a afirmativa de que uma questão fundamental é a relação dos gregos com a dor, com seu grau de sensibilidade.

Assim ocorre também na peça teatral que leva seu nome, em que o estilo trágico está presente tanto na narrativa quanto na dramaturgia de Márcio Souza: amor e ódio lutam juntos com o desejo de vingança, reparação e da justiça. Paixão e tragédia interagem de forma intensa: o sofrer e padecer de Ajuricaba e também de Inhambu, separados e aprisionados pelo oponente português; os sentimentos de raiva e revolta de Ajuricaba.

Lembrando que o *pathos* é sempre provocado pela presença ou imagem de algo que me leva a reagir. O “outro” nesse contexto pode ser tanto o invasor português, que causa dor, cólera e sofrimento, como pode ser Inhambu, que gera arrebatamento, atração e incerteza.

Mais um importante - e último - termo grego que favorece as associações da peça teatral com a tragédia grega refere-se a algo que pode ter sua força gerada pela própria *hybris*: o *daimon*, o guia das almas, a manifestação genérica do divino.

De acordo com a pesquisadora amazonense Valcicléia da Costa (2001), aceitar o poder dos *daímones* como mensageiros dos deuses significa acreditar nesses deuses e em seus poderes sobre os homens. Parece que os personagens de *Ajuricaba* acreditavam em *daímones* distintos, e por meio dessa incompatibilidade o destino de Ajuricaba fora finalmente revelado.

Na língua portuguesa, de *daimon* gerou-se o vocábulo demônio, mas que não se trata de inferi-lo como “bom” ou “mau”, podendo um mesmo *daimon* ser positivo ou negativo, de acordo com o contexto. O conceito original dos gregos ainda os conecta aos elementos da natureza, a espíritos que regem ou protegem um lugar e por último aos afetos humanos como o Amor, Alegria, Raiva, Morte, a Paixão...

Retomando Lebrun in Novaes (2009), este afirma que "Tudo o que se faz ou acontece de novo é geralmente chamado pelos filósofos de paixão (*pathos*) relativamente ao sujeito a quem isso acontece, e de ação

relativamente àquele que faz com que aconteça". Na tradição trágica, *pathos* rege as ações humanas que podem constituir acontecimentos relevantes para a história, ou seja, tanto na tragédia quanto nas paixões o homem estaria "predestinado" a passar pelos fatos e situações, que muitas vezes se repetem de maneira explícita ou latente.

Fazendo uma relação dos principais personagens da peça com a teoria de Lesky (1976), este afirma que os personagens trágicos sempre cumprem seu destino: sua paixão e seu caráter são indissociáveis. Essa condição afetiva que caracteriza os grandes personagens trágicos pode levar um indivíduo à perda e também à glória (tal como ocorre no momento da morte de Ajuricaba); seja como for, ela escapa à nossa categorização "moral" para definir os fatos.

No acontecimento da tragédia, prossegue o autor, difere-se a arte dramática da imitação, onde a primeira ganha força e representação:

*Mas essa transformação é também aquilo de onde, e somente daí, pode surgir arte dramática, que é algo distinto de uma imitação distinta de uma representação mágico-ritual de demônios, arte dramática, que é uma replasmação do vivo.*

(LESKY, 1976:61)

Também para ele, existe uma forma primitiva de tragédia, o ditirambo, que é um canto religioso dionisíaco que imaginamos cantado por um coro, e que é outro elemento que está presente em *A Paixão de Ajuricaba*. O coro, nesta peça, exerce o papel de contextualizar a história para o público, servindo também como a "voz" de alguns personagens.

Além do coro, outros dois elementos básicos conferem à tragédia grega seu cunho essencial, mas que não serão tratados aqui: Dioniso<sup>10</sup> e o mito.

Ainda tratando da tragédia e de suas relações com a paixão, conta Lesky (1976), que na tragédia grega a reflexão racional e a reflexão selvagem

---

<sup>10</sup> O deus do vinho, já citado anteriormente, nunca pertenceu ao círculo olímpico dos deuses homéricos, mas o fato de ser deus do vinho designa apenas uma parte do seu ser, pois toda a força criadora da natureza configurou-se nele. A Dioniso não bastam orações e sacrifícios; ele quer o homem inteiro, arrasta-o para seu culto e, pelo êxtase, eleva-o acima de todas as misérias do mundo (FERRY, 2009).

e apaixonada aparecem separadas por limites bem precisos, podendo essa justaposição parecer um pouco rude à sensibilidade moderna, embora já tenham sido expostos os conceitos de paixão x razão.

A reflexão racional e os afetos selvagens estão presentes na dramaturgia de *Ajuricaba*, desde o diálogo inicial do herói com sua amada Inhambu (em que se discute seu roubo da tribo inimiga de Ajuricaba - de seu pai, rei dos Xirianá que fazia comércio dos índios com os franceses e portugueses), passando pelos conflitos com o Comandante Português e chegando às reflexões existenciais de ser índio e ser branco (ou não) com o aculturado Dieorá. E tudo se encerra com a significativa e trágica morte do herói.

Se a tragédia nasceu do espírito grego e por isso tem a prestação de contas como um dos elementos que a constitui como tal, o personagem Dieorá assim realiza essa ação de reparo ao fim da trama, quando questiona sua condição de aculturado, entre ser não branco e tampouco ainda ser índio.

Num paralelo com o personagem Dieorá (ou Teodósio), diz um integrante do coro na peça teatral *Antígone* (versão de Jean Anouilh), em Lesky (1976): “o homem, em seu trágico destino, não pode fazer outra coisa senão gritar, não se lamentar nem se queixar, mas gritar a plenos pulmões aquilo que nunca foi dito, aquilo que antes talvez nem se soubesse, e para nada: somente para dizê-lo a si mesmo, para ensinar-se a si mesmo.”.

E assim realiza o aculturado Teodósio (Dieorá) em *A Paixão de Ajuricaba*, gritando a “plenos pulmões”:

[Teodósio] (Dieorá): - *Eu fui o carcereiro de meu próprio rei, e não reconheci nele o meu rei. Que cegueira era aquela que me impedia de lhe enxergar a realeza? Mas os meus olhos se abriram e vi meu rei na miséria.(...) E olhei para mim mesmo e vi a miséria que era. Um homem sem família e sem tradição. Um homem sem mortos e sem raça. Eu então corri e tirei minhas roupas de branco. Tomei o tembetá de pedra branca. Tomei a acanitara. A zarabatana e os cunabi (as armas são entregues por dois elementos do coro) Pinteí meu rosto com as tintas de guerra. Meu nome é Dieorá, antigo assimilado de nome Teodósio, guerreiro e flagelo dos portugueses.*

(SOUZA, 2009:75)

Ao explodir em reflexão e emoções o personagem faz o que, na etimologia grega, se chamará reconhecimento (ou *anagnórisis*), e que de acordo com Aristóteles (1986) é a passagem da ignorância para o conhecimento, surgindo daí a amizade ou inimizade dos que estão delineados para a fortuna ou o infortúnio.

Já o destino de um homem, sob a ótica da tragédia, nasce com ele próprio, do poder de suas paixões; este homem já não receberia mais a ajuda de um deus que o guie pelo caminho da aprendizagem e do conhecimento. E quando o homem não está no caminho do conhecimento, passa a se comportar de maneira prejudicial ou a si ou ao outro.

Na peça teatral em questão, há alguns elementos destrutivos como o próprio homem português - imparcial, egoísta, cruel. Mas também há a própria condição de invasores x invadidos, os sentimentos de raiva e vingança vividos por Ajuricaba e Inhambu, além da *desmedida* existente ora pela fúria do guerreiro Manau ora pela crueldade do Comandante Português. Desmedida essa que nos remete novamente a *Hybris* grega: arrogância, insolência, orgulho, tudo que passa da medida e gera desordem. Mas ninguém é mau por vontade própria, afirma Lesky. O homem mau torna-se perverso devido ao efeito de uma disposição maligna do corpo ou de uma educação desregrada.

Mas nem só a paixão e o ódio fazem-se aqui presentes. A paixão em referência não é somente a amorosa, onde o tema do sacrifício até a morte por amor é carro-chefe de uma trama (como em Romeu e Julieta, Tristão e Isolda e, por que não, Ajuricaba e Inhambu). Pode-se confirmar, além da paixão romântica, a “categoria” de paixão trágica, presente ao longo do tempo: a grega de Aristóteles, a elisabetana de Shakespeare ou a moderna de Márcio Souza.

Existe também outro tipo de paixão, abordada por Novaes (2009): a paixão revolucionária, que está fortemente presente na obra de Souza aqui posta para reflexão e que a torna um elemento ainda mais rico e completo de significados.

### 2.3.1 A Paixão revolucionária

Para Ribeiro in Novaes (2009), estamos acostumados, quando ouvimos falar em “paixão”, a pensar num tipo apenas dela: o amor-apaixonado. Porém, outros aspectos destacam-se, a começar do principal, o de afecções da alma, que podem ser o medo, a esperança, a glória, a inveja, o ciúme.

Assim se liberta um sentido outro de paixão: não tanto o de afecção da alma; mas o de paixão como o que é autêntico genuíno, verdadeiro em nós. Quer dizer: paixão não será mais propriamente o que de fora nos ocorre, mas sim, o que ocorre *dentro de nós*.

A dimensão desse fato pode ser despertada por sentimentos relacionados à justiça, à pátria, igualdade, paz. Para isso será necessário bravura, força, resistência, coragem, algumas das características presentes no personagem de Ajuricaba durante as batalhas. Sobre a coragem, diz Aristóteles: o soldado corajoso é aquele que se arrisca ao máximo e que aceita a morte em nome da cidade.

Mas ao se encontrarem o herói revolucionário e o herói apaixonado, surgirão disparidades. E essa dualidade é a expressão do próprio personagem Ajuricaba, que sofria entre o amor da princesa dos Xiriana, tribo inimiga dos Manau e as guerras contra os colonizadores, em especial contra os portugueses. (o amor guerreiro e a revolução apaixonada).

Afirma Ribeiro in Novaes (2009), que o amor guerreiro é um fracasso. Por uma razão de princípio: *o próprio do amor não é o poder*. O amor é uma negação do poder, e é nesse ponto que a paixão, embora se nutra de fantasias e ilusões, torna-se arma vigorosa contra as ilusões de outra natureza que sustentam a dominação do homem pelo homem e, seu efeito mais grave, a infelicidade. Em uma época que elevou o medo à paixão universal, estar apaixonado por uma pessoa é já um ato de rebeldia. Entre o amante e a sociedade a relação é de guerra.

Chega-se, então ao paralelo entre o herói revolucionário e o apaixonado;

a paixão de revolucionar o mundo torna impossível a vida rotineira numa sociedade em paz.

O seu percurso trágico é o de tantos revolucionários que, depois de se acostumarem a viver num *tempo* feroso, agitado, não conseguem tolerar a pacificação, o vagar.

Mas talvez seja ainda mais trágico o herói apaixonado. Porque o revolucionário de algum modo ainda compactua com o mundo, com a sociedade que pretende salvar ou criar. Já o apaixonado está em conflito direto com a sociedade, com qualquer sociedade – conflito ainda mais grave porque sua arma é a indiferença, o descaso face aos poderes:

*Vivemos numa sociedade de cant, diz Stendhal, valendo-se da palavra inglesa que designa hipocrisia, mentira; quem libera a energia que possui, quem tenta vivê-la o quanto ela merece, supera a palavra com suas mentiras, mas com isso também se desliga da vida social, que assenta em discurso; escolhe a morte social, a morte de suas honras e riquezas, às vezes a própria morte. E, no entanto, nesse destino difícil, árduo, o apaixonado é o mais feliz dos homens.*

(RIBEIRO apud STENDHAL in NOVAES,2009:165)

Considerando que somos responsáveis por nossas paixões e até mesmo pelo mau uso que possamos fazer delas, um apaixonado que escolhe viver o sentimento de maneira autêntica pode de fato ter seu destino árduo, mas feliz. A paixão nos torna, necessariamente, ignorantes daquilo que fazemos. Édipo, por exemplo, sem dúvida ignorava que o viajante que feriu fosse seu pai, motivo pelo qual seu parricídio poderia ser considerado “involuntário”.

Mas para Ribeiro in Novaes (2009), diferente de Descartes, o homem não escolhe as paixões. Ele não é, então, responsável por elas, mas somente pelo modo como faz com que elas se submetam à sua ação, o que a partir disso possibilita aos outros julgá-lo sob o aspecto ético, ou seja, apreciando seu caráter. Sempre que se age de modo a revelar o próprio caráter, o comportamento emotivo entra em contexto, pois os demais não disporiam de outro critério para julgar. Esses aspectos dos juízos e da ética que podem ser despertados pelas paixões aparecem claramente nas ideias de Nietzsche,

quando ele aborda o homem “virtuoso”, onde este não é o que renunciou às suas paixões nem o que conseguiu abrandá-las ao máximo.

Para Nietzsche (2010), o homem virtuoso ou “bom” é o que aprimora sua conduta de modo a medir da melhor maneira possível e em todas as circunstâncias o quanto de paixão seus atos comportam inevitavelmente. Afirma o autor que “Enquanto eu precisar esforçar-me para resistir ao que minhas paixões trazem de excessivo, ainda não as domei, ainda não me tornei forte e virtuoso” Se o personagem Ajuricaba pode ser considerado um homem forte, destemido e corajoso, aos olhos de Nietzsche ele é um homem virtuoso, que teve suas paixões domadas e suas condutas aprimoradas.

O homem virtuoso age corretamente, mas antes de tudo age em *harmonia* com suas paixões, porque ele as dominou de uma vez por todas. Não só aprendeu a agir de modo conveniente, mas a sentir o *pathos* adequado.

Assim, pode-se afirmar que através da paixão, critica-se a visão intelectualista do pensamento; com a paixão, pode-se realizar uma reflexão por inteiro, pois “corpo e espírito são uma só e mesma coisa”.

Mas um ser autárquico não teria paixões. Pergunta Lesky: “Pode-se imaginar um deus irritado ou um deus amoroso?”.

Ora, o guerreiro Ajuricaba não era um deus, embora admirado por seu povo e posteriormente pelos amazonenses através da História. Era um homem. Mortal e apaixonado pela vida, pela liberdade, pelo amor.

Convém agora dirigir-nos para a história do grupo teatral que encenou o drama poético ou a tragédia de *A Paixão de Ajuricaba*, contemplando o contexto social, histórico e cultural da época, situando também, o leitor no panorama teatral do País.

### 3.TESC: UMA TRAJETÓRIA

*Limpem bem os ouvidos, o nariz e a boca, que a poluição vem aí.  
O fogo e o som muito alto e a falta de comida.  
O seu preço vai ser cobrado pelo progresso.  
Os seus sonhos irão até onde for sua coragem.  
(Grupo Tesc)*

Para tratar de uma das obras do escritor e dramaturgo Márcio Souza, é necessário inseri-la num contexto sócio-histórico e político da cidade de Manaus e País, além de percorrer a trajetória do grupo de teatro para o qual o autor criou o texto. *A Paixão de Ajuricaba* foi a primeira peça que Souza escreveu para o Tesc, e teve grande receptividade e repercussão por onde passou, desde a primeira encenação em 1974 até sua última temporada em janeiro deste ano de 2012, no teatrinho do Tesc e em turnê pela França.

Antes disso, o Grupo de Teatro Experimental do Sesc (Tesc), criado em 1968, teve outros diretores, e as montagens sempre comunicavam, de alguma forma, as ideias e os ideais do grupo, sejam esses sociais, políticos ou filosóficos.

A criação da Zona Franca de Manaus, a ditadura militar, eram alguns dos fatos importantes que ocorriam na época em que o grupo surge. Esses fatos influenciaram muito as encenações, que tinham sempre a exigência de ser aprovadas e liberadas pela censura federal de Brasília, da qual o grupo, com muita criatividade esquivava-se, como tantos grupos teatrais brasileiros.

Neste segundo capítulo, percorre-se o período entre 1968 e 1982, ano em que o grupo se desfaz por falta de apoio do Sesc e mudança dos rumos e interesses dos integrantes. A garra e disposição do Tesc atravessaram décadas, comunicando, emocionando e divertindo plateias. Em 2003, o Grupo Experimental de Teatro do Sesc ressurgiu pelas mãos do próprio Márcio Souza e do jornalista e poeta Aldísio Filgueiras, permanecendo nos dias atuais com montagens de novos textos e remontagens com outras versões para as peças da primeira fase do grupo de teatro.

### 3.1 O Tesc no Amazonas: história e contexto

A cidade é Manaus, o ano, 1968. Inúmeros acontecimentos marcam o período. A Zona Franca de Manaus comemorava seu primeiro ano de existência, e em dezembro é decretado o Ato Institucional número 5 (AI-5) em todo território nacional, durante o governo do então presidente Costa e Silva. Nesse mesmo mês, nasce o Teatro Experimental do Sesc - Tesc, dirigido por Nielson Menão, ator e diretor paulista, que foi contratado inicialmente para dar um curso de teatro a comerciários e estudantes. O convite fora feito inicialmente ao poeta e jornalista Aldísio Filgueiras, autor do livro *Estado de Sítio*, ganhador do Prêmio Estadual de Literatura de 1968, e que logo foi censurado pela Polícia Federal. O jornalista prefere indicar Nielson Menão, que já havia dirigido o Teatro Universitário do Amazonas com a peça *O espião*, em 1968. Dessa forma, a decisão de criar um grupo de teatro surgiu após o curso e Nielson passou a ser funcionário da entidade com o cargo de diretor teatral.

Segundo Azancoth (2009), o Serviço Social do Comercio (Sesc AM) sempre desenvolveu parcerias com a sociedade amazonense, estimulando atividades artísticas e culturais. Dessa forma, o Teatro Experimental do Sesc nasce nesse contexto de incentivos, como uma entidade sem fins lucrativos e sede na rua Henrique Martins. Em janeiro de 1969, se estruturou como grupo, com estatuto e eleição. Começam os ensaios da primeira montagem, *Eles não usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, com previsão de estreia para 1º de maio de 1969.

Com a encenação da peça de Guarnieri, o Tesc queria homenagear o dia do trabalho, pois a peça falava de problemas sociais provocados pela industrialização, assim como as lutas de classe reivindicando melhores salários e condições de vida. Mas o País passava pela ditadura militar, e o texto liberado (era preciso que os textos teatrais de todo Brasil passassem pela censura, em Brasília) só chegou após o feriado.

Para Azancoth (2009), Manaus antes do golpe militar de 64 não era considerada um centro de agitação político-social que abalasse a segurança nacional.

Mas com a criação da Zona Franca de Manaus em 1967 e a instalação das diversas fábricas em um mesmo local – o Distrito Industrial – o governo militar acabou criando um gueto de trabalhadores, o que facilitava a mobilização e o desencadeamento de uma greve geral. A seu favor, o governo contava com um trunfo: o baixo nível de instrução dos operários.

Durham in Oliveira (2003), entende que a falta de qualificação dos trabalhadores de origem rural e as condições gerais do mercado de trabalho tornam o desemprego ou o subemprego uma situação frequente, constituindo-se em uma ameaça constante à sobrevivência na cidade.

A maioria dos trabalhadores do Distrito Industrial advinha do êxodo rural que dobrou a população de Manaus de 250 mil habitantes para 700 mil no final dos anos 70, e fez surgir diversas favelas. Jovens vindos do interior, com baixo nível de profissionalização constituíram a mão de obra industrial mais barata do mundo.

De acordo com Melo (2003), o poder atrativo que Manaus exerce sobre as demais cidades do Estado e outras cidades é comprovado até os dias atuais por diversos estudos. A economia do Amazonas gira em torno de Manaus, pois ela concentra 96,72% das empresas implantadas e expectativas de emprego de todo o Estado. Essa centralização da economia resulta em uma concentração populacional que, em 1996, era em 48,6% de toda população do Estado.

É fato também que, segundo Djalma Batista (2007), a Zona Franca transformou a vida de Manaus, abrindo-se muitas casas comerciais e iniciando-se uma atividade econômica agitada, há muito desaparecida da cidade, que se encheu de gente recém-chegada. De acordo com o autor, calcula-se que chegavam a Manaus perto de cem pessoas por dia, ou seja, 36.000 novos habitantes por ano. Sob essas condições, comprovaram-se o analfabetismo e a grande deficiência de meios de abastecimento de um mercado como o da capital amazonense.

Nesse contexto, *Eles não usam Black-Tie* estreou algumas semanas após o 1º de Maio de 1969, mas é provável que nenhum trabalhador do Distrito Industrial tenha assistido ao espetáculo ou que a peça tenha contribuído para a

conscientização dos comerciários; embora tenha sido um marco para os 12 participantes da montagem, inaugurando um novo tempo teatral.

A segunda peça do Tesc também foi encenada em 1969: a peça infantil *A árvore que andava*, de Oscar Von Pfuhl, escolhida pelo diretor devido à responsabilidade de encenar para crianças. Em entrevista dada a um jornal da época e registrada por Azancoth (2009), o diretor Nielson Menão declara que a peça teria como preocupação fundamental um texto inteligente e uma montagem cuidadosa, não subestimando a capacidade de entendimento do público infantil.

Paralelo às apresentações, transcorriam os ensaios da nova encenação, *Calígula*, de Albert Camus. Com o processo, alguns integrantes perceberam que a realidade em que viviam era distinta do texto clássico. Azancoth (2009), conta que na época o poeta Aldísio Filgueiras declarou: “Não temos imperadores! Temos ditadores cujos súditos são ribeirinhos. Nosso império não é o romano, mas uma republiqueta de bananas... Como cansa ser romano nos trópicos!”.

Assim, Aldísio e Nielson adaptaram o texto numa versão caricatural amazonense da ditadura militar brasileira, substituindo as ações do imperador lunático. A peça foi encenada no II Festival de Cultura, este promovido pela Fundação Cultural do Amazonas, recebendo críticas severas.<sup>11</sup>

O espetáculo na verdade surpreendeu a todos pela forma anárquica de encenação. De acordo com Souza (1984), o programa da encenação dizia “Limpem bem os ouvidos, o nariz e a boca, que a poluição vem aí. O fogo e o som muito alto e a falta de comida. O seu preço vai ser cobrado pelo progresso. Os seus sonhos irão até onde for sua coragem”.

O fato é que entre iras e paixões, a peça também virou filme, nas mãos de Roberto Kahané, seu primeiro e único longa-metragem, em 1970. A falta de recursos na finalização parece ter sido a razão do filme nunca ter sido exibido.

Também em 1970 ocorre a quarta montagem do Tesc, *Pastum*, de Nielson e Aldísio sobre o movimento hippie e a contracultura que surgia na

---

<sup>11</sup> Durante o II Festival de Cultura, a peça *Calígula* foi criticada pelos acadêmicos enfurecidos, alegando que ela nada tinha da original de Camus. O diretor Menão rebateu as críticas do júri de dar um parecer “apaixonado e pessoal”.

época. A censura percebeu que atrás da temática psicodélica existiam frases e expressões ofensivas à “revolução” de 64.

A temporada fora cancelada e o grupo fizera apenas algumas sessões “clandestinas”. Nas palavras de Márcio Souza (1984),

*Era um texto curioso, fazia críticas à contracultura, mas assumia o anarquismo e a passividade do objeto criticado. Além do mais, era uma medíocre expressão de dramaturgia, pueril e limitada. O tom de frases feitas dominava o texto até a completa saturação.*

(SOUZA,1984:18)

*Pastum* iria se apresentar no I Supermercado de Arte do Amazonas, um evento promovido em parceria com o Departamento de Promoção e Turismo e o Diretório Central de Estudantes. Além do grupo, outros artistas foram convidados para o evento, entre eles Tom Zé, Gal Costa e Tim Maia, no entanto, a censura local não autorizou a apresentação da peça, pois em Brasília o texto ainda não havia sido liberado. O grupo decide por apresentar *Calígula*, mas no momento de entrada apresentam *Pastum*, sem texto, enquanto dois atores falam pelo microfone os diálogos de *Calígula*.

Já *Mikage, a longa viagem do primata* (1971), também de Menão, era uma experiência teatral que falava da evolução do homem, com coreografias e muita expressão corporal. Cumpriu uma curta temporada e deu-se sequência às encenações do Teatro Experimental do Sesc.

No final de 1971, passa por Manaus um respeitado grupo teatral de São Paulo, o Teatro Oficina. Mas suas montagens de sucesso (*Os pequenos burgueses* (63), *O rei da vela* (67)) mostraram, nas palavras de Azancóth (2009), descuido e não atraíram muito o público. Márcio Souza (1984) vai além e afirma que a qualidade dos espetáculos não passava de “pálidas e melancólicas lembranças do que tinham sido no passado”.

Nessa ocasião, o diretor do Teatro Oficina, de São Paulo, José Celso Martinez, faz uma visita, literalmente, marcante.<sup>12</sup> De forma geral, a polêmica e influência do grupo Oficina geraram sentimentos de dispersão no Tesc, além das divergências ideológicas que habitavam o grupo.

Estrategicamente, o diretor Nielson Menão convoca outros grupos e atores para formar a próxima peça. De acordo com Azancoth (2009), integraram-se ao Tesc Stanley Whibbe, Herbert Braga, Moacir Bezerra, o paulista Expedito Leonel (Calixto de Inhamuns) e o próprio Ediney Azancoth, que em 1972 já contava com quase vinte anos de teatro e foi considerado por Márcio Souza como uma das figuras mais duradouras e talentosas do teatro amazonense.

O espetáculo que reuniu novos e antigos integrantes foi *O funeral do grande morto*, em maio de 1972. Fora escrita pelo diretor, mas assinada com o pseudônimo de Amazonina Valença - uma suposta escritora colombiana - para não levantar suspeitas com a censura (embora o texto tenha passado pela censura estadual do coronel Jorge Teixeira). A peça recebeu elogios e também foi o último trabalho de Menão. O diretor retornaria a São Paulo, passando a função para o ator recém-chegado ao Tesc, Stanley Whibbe.

Contextualizando historicamente a cidade de Manaus, ainda neste ano, a Zona Franca se encontrava em pleno desenvolvimento. O comércio de importados atraía muitos turistas e a cidade demandava movimentação cultural. Acontece o II Supermercado de Arte no Sesc, com música, teatro, cinema, pintura e artesanato.

Dentre os grupos teatrais, o Tesc estreia *As trompas do Apocalipse*, que para Azancoth (2009), foi um texto-exercício de Gerson Albano, de difícil entendimento, confuso em suas cenas narrativas, uma espécie de resumo de leituras desordenadas do teatro do absurdo, de Becket, e exercícios que exacerbavam a libertação das emoções e dos instintos.

---

<sup>12</sup> O diretor, percebendo não estar recebendo a atenção que desejava, subiu ao palco, abriu a braguilha e num gesto extremamente teatral, colocou o pênis para fora e urinou no palco do Tesc. Alguns integrantes do grupo ficaram indignados com a provocação e ameaçaram o incontinente urinário.

Mas a encenação dessa peça permitiu manter o grupo ativo e abriu caminho para uma nova fase, que se inicia com a escolha da próxima peça, em 1973. A peça escolhida pelo grupo fora *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa, e a direção dada ao ator Ediney Azancoth. Embora se constituísse de três personagens, o grupo contava com 15 integrantes, que se diluiriam para interpretar os personagens.

Segundo Souza (1984), o grupo em apenas dois ensaios ficou reduzido sensibilidade no lugar do acaso e emoção ao invés de tiques nervosos.

O texto de Pessoa envolvia as personagens e a narrativa ganhava um caráter poético. Os atores participantes eram Stanley Whibbe, Denise Vasconcelos e Mardônio Rocha. O processo culminou numa trama carregada de sensibilidade e foi assistida por muitas pessoas, dentre elas Márcio Souza, que estava se radicando novamente na cidade de Manaus.

### **3.2 Márcio Souza e Tesc: um teatro amazônico**

Com a estreia de *O Marinheiro* em 1973, o Tesc realizou uma de suas montagens mais meticulosas, e o final de sua temporada marca a entrada do escritor Márcio Souza no grupo, que considerou a peça um trabalho de preparação para as futuras encenações indígenas, também carregadas de poesia e jogo de cena. A peça foi montada como uma partida de futebol, inspirada na pintura de Rousseau “Jogadores de Bola”, do século XIX. Toda a dramaticidade dos grandes momentos de um jogo (a falta, o pênalti, a espera do chute) foram cuidadosamente trabalhados com o texto.

Márcio Souza definiu, na época, o Grupo Experimental do Sesc como um grupo que “oferece com toda sua honestidade um espetáculo sério para uma cidade sem tradição cultural e dominada pela mediocridade” (*A Notícia*, 21 jul.1973: 5 in AZANCOTH, 2009).

Depois disso, ele foi convidado para proferir uma palestra sobre cinema e acabou se estabelecendo no grupo e criando expectativas sobre os trabalhos futuros do grupo iniciando-se uma nova história.

O diretor afirma em sua obra *O palco verde* (1984), que nessa época retornara da Europa com a pretensão de morar em Manaus, pois em São Paulo não havia possibilidade de trabalho, após sua prisão pelo DOI-Codi (Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna), órgão do governo militar, além de considerar a cidade como um ambiente enlouquecido.

Ele acreditava que o teatro poderia ser o caminho para seu encontro com a região amazônica, uma questão que lhe intrigava. O autor afirma que “através do teatro eu imaginava poder encontrar as respostas que a região levantava e parecia instigar-me. [...] Nossa vontade era mergulhar nas culturas indígenas e na história da Amazônia, devolvendo ao público, no palco, de uma maneira crítica e liberta, aquilo que havia sido mistificado” (SOUZA, 1984:29).

O grupo do Tesc passa, então, a desenvolver obras que abordavam e refletiam as realidades amazônicas, fossem elas históricas ou da atualidade. O ator Moacir Bezerra, em entrevista posterior, conta que a partir da entrada de Márcio Souza no grupo houve uma mudança na linha de espetáculos encenados:

*Ele deu ênfase a uma espécie de mergulho nas raízes culturais, míticas, da região amazônica. A cena foi ocupada por lendas e mitos da Amazônia, pela luta de resistência do índio contra o colonizador europeu, os avanços do capitalismo internacional na época áurea da borracha e da Zona Franca.*

(BEZERRA in AZANCOTH, 2009:135)

A experiência do diretor na área artística ainda era pequena, resumia-se à direção do filme *A Selva*, baseado no romance do português Ferreira de Castro. Antes da primeira montagem teatral, *A Paixão de Ajuricaba* (1974), Márcio Souza dirigiu seu primeiro trabalho, intitulado *Espinhas do Coração*, no segundo semestre de 1973. Tratava-se não de uma peça, mas um concerto de músicas e poesias com os atores do Tesc e com músicos ligados a ele, do

grupo *A Gente*, formado por Aldísio Filgueiras, Valderlaine Caldas, Maurício Pollari, Isabel Valle e outros.

No final daquele mesmo ano, o novo diretor preparava a encenação de um texto que escrevera em 1968, *Zona Franca, Meu Amor* (e que depois passou a chamar-se *Tem Piranha no Pirarucu*), com previsão de estreia para fevereiro de 1974.

O texto *Zona Franca, Meu Amor* criticava aspectos políticos, econômicos, sociais e culturais, nos anos de vigência do novo modelo para o Amazonas. Representava, assim, uma afronta ao governo militar e às elites executivas da nova administração do Estado: a Suframa – Superintendência da Zona Franca de Manaus.

Por esse motivo, o texto foi proibido em todo território nacional pela censura federal. O abalo tomou conta do grupo, que perdeu as expectativas do que montar àquela altura, pois o grupo já estava havia três meses ensaiando.

Após a notícia de que o texto fora vetado pela censura federal, Márcio Souza retorna para casa, preocupado. O grupo do Tesc estava sem um texto para montagem. Eis que na mesma noite tem um sonho surpreendente, que conta a todos no dia seguinte.

### **3.2.1 A Paixão de Ajuricaba**

*(...) o povo oprimido se liberta-é necessário derrubar muros...*

(Augusto Boal)

Relata o autor:

*Sonhei que um chefe indígena estava preso numa jaula de pau a pique. 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, ou na lenda, 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.*

(SOUZA, 1984: 29) [grifo nosso]

Durante o fórum Odisseia do Teatro Brasileiro, ocorrido em 2000 e publicado por Garcia (2002), Márcio Souza afirma que Ajuricaba foi um líder indígena que enfrentou o colonialismo português por oito anos, porque aprendeu a usar as armas de fogo que comprava dos holandeses e impediu que os portugueses ocupassem a região do rio Negro - onde está Manaus hoje - e uma parte do rio Solimões, uma região importante e estratégica para os portugueses, mais ao norte.

Os dados históricos revelam que o guerreiro jogou-se ao rio, mas o dramaturgo Márcio Souza optou por fazer com que os soldados portugueses o empurrassem e alegassem que ele “jogou-se como um insano e quase nos leva a todos para a morte”.

*Quarenta mil índios foram mortos na repressão. As orelhas foram arrancadas e colocadas em barril com sal e entregues ao rei de Portugal para provar que tinham reprimido realmente os povos indígenas da região. Ajuricaba foi preso para ser escravizado, mas se jogou no rio, preferiu morrer a ser escravo.*

(SOUZA, 2002: 186)

Encenar a história de Ajuricaba no ano de 74, quando o regime militar brasileiro completava dez anos de existência tinha grandes significados e representações. Com uma linguagem poética retratava não só a tortura e esmagamento dos índios no século XVIII como a similar tortura e repressão aos brasileiros da década de 70, prisioneiros políticos, intelectuais, estudantes.

Não seria por esse motivo que o público se identificou com o espetáculo? Atuante na peça no papel do Irmão Carmelita, Ediney Azancoth (1993) confirma recorde de bilheteria durante os cinco meses de temporada.

O fato é que a resistência e coragem do guerreiro Ajuricaba, sua liderança e senso de justiça mostravam ao público amazonense que a identidade regional pode ser traçada e caracterizada por essa resistência e capacidade de superação, tanto das condições sociais quanto das políticas e, para os artistas que, no mesmo ano, foram impedidos pela censura de apresentar *Zona Franca...*, a falta de apoio e repressão à cultura.

Segundo Azancoth (2009), a peça foi encenada no melhor estilo grego, com nuances amazônicas. Uma tragédia amazonense com cenas de intensidade dramática quebradas com o rufar dos atabaques indígenas, o estrondo dos canhões portugueses, a dança ritualística dos índios Manau e o som das flautas.

O guerreiro usava tanga, colares de contas e penas, e os demais atores vestiam trajes colantes negros e, quando interpretavam um personagem indígena, adicionavam adereços. O Soldado e o Comandante Português vestiam túnicas militares da época e o Irmão Carmelita vestia uma batina cedida pelos capuchinhos da Igreja São Sebastião.

A estreia se deu no dia 1º de Maio de 1974; o texto havia sido enviado para a censura, em Brasília, e ainda não tinha sido liberado, mas o grupo, corajosamente, realizou uma estreia secreta. Ainda no início, quando o coro recitava, fortes pancadas na porta de entrada. Nervoso e inquieto, o elenco prossegue e as pancadas tornaram-se mais fortes. A suspeita principal era de que a Polícia Federal tivesse descoberto o espetáculo secreto. O diretor resolveu enfrentar a possível ameaça e encontrou dois convidados atrasados!

Os meses que seguiram com a peça em cartaz tiveram casa cheia, e o grupo foi convidado a participar do Festival de Campina Grande. Participar de um festival seria muito importante, assistir espetáculos de diversos estilos, debater sobre teatro, participar de cursos e entrar em contato com atores e diretores de todo o Brasil.

Conta Azancoth (2009) que os espectadores de Campina Grande foram envolvidos emocionalmente pela narrativa trágica e poética sobre a vida do herói-índio. Ao término do espetáculo, o teatro vibrou ao som dos aplausos, com o público todo de pé gritando: *Bravo!*

No encerramento do festival, mais surpresas; as premiações de melhor ator e melhor autor foram para Moacir Berreza (no papel do índio aculturado

Dieorá) e Márcio Souza, respectivamente. Para completar as emoções da viagem, o ator Ediney Azancoth, nesse momento, estava preso no quartel do Exército sendo interrogado sobre sua estadia na casa de um casal acusado de comunismo.

Conta o ator em sua obra *No palco nem tudo é verdade* (1993), o diálogo travado durante o interrogatório:

*Policial – Devo avisar que aqui nós usamos “pau de arara”, portanto é melhor ir abrindo a boca e contando tudo o que sabe.*

*Ator – Mas eu não sei do que se trata. Por que estou aqui?*

*Policial- Não adianta se fazer de inocente.*

*(...)*

*Coronel - Nós estamos vigiando o grupo de vocês desde que chegaram a Campina Grande e começaram a manter relações com essa mulher. Ao que parece ela está querendo envolver o grupo e estabelecer ligações com Manaus. É a tática de infiltração comunista. Você foi trazido aqui porque no momento acabava de conversar com ela no refeitório do teatro e recebeu um embrulho. O que continha aquele embrulho?*

*Ator - Eram presentes para o grupo. Objetos artesanais. Chapéu de couro, bonecos de barro, talhas, etc.*

*Coronel - Está bem, vamos mandá-lo de volta. Você não deve contar a ninguém que esteve aqui. Um soldado irá deixá-lo.*

*Ator (respira aliviado). Obrigado, coronel!*

Mais tarde, numa autoanálise, o ator considerou esse confronto com a repressão da ditadura militar como a melhor atuação dramática já feita por ele em toda sua carreira artística.

Voltando à repercussão do espetáculo, a peça de Ajuricaba recebeu muitos elogios da crítica, como a de Jefferson Del Rios:

*... Fruto repentino de circunstâncias especiais, "Ajuricaba" parece, porém, ter sido longamente elaborado. Talvez seja mais um poema épico do que uma peça teatral, mas suas possibilidades cênicas são visíveis. A obra tem três qualidades que a recomendam com urgência ao Teatro Nacional: originalidade, qualidade literária e tomada de posição do autor que não se limita a contar os fatos.*

*Mesmo estreante, Márcio Souza escapou aos vícios do gênero, como o panfletarismo, e dimensionou o drama de Ajuricaba, numa linguagem poética e fiel, ao mesmo tempo, à Amazônia e suas preocupações políticas e sociais...*

(AZANCOTH, 2009:132)

A peça volta a ser apresentada em 1977, na ocasião dos dez anos de existência da Zona Franca de Manaus, a convite da Superintendência da Zona Franca - Suframa numa apresentação de gala no Teatro Amazonas.

Interessante foi que dois anos antes, em 1975, o Tesc solicitou ao órgão passagens aéreas para se apresentar no Festival de Inverno de Ouro Preto e o Secretário-Executivo da época negou-as. Mas como queriam impressionar no evento de aniversário, com uma peça de tema indígena, restou à superintendência fazer o convite e arcar com os custos.

Realizando um breve panorama do teatro brasileiro na época em que a peça estreou, percebe-se que muitos grupos do eixo Rio-São Paulo abordavam, de forma direta ou indireta, as questões relacionadas ao momento histórico que se vivia: a liberdade de expressão de ideias, os sentimentos de repressão e angústia relacionados ao contexto político e social vividos.

### 3.2.2 Fecham-se as cortinas, abrem-se os anos da Resistência

Já era possível apontar uma característica de resistência e denúncia no fazer teatral desde a década de 50, no Rio de Janeiro e São Paulo, com a estreia de *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues e a já citada *Eles Não Usam Black-Tie* de Gianfrancesco Guarnieri, constituindo peças que questionam o lugar e os valores burgueses.

O crítico teatral Sábato Magaldi (1997), ressalta que o importante grupo de teatro brasileiro *Teatro Arena*,<sup>13</sup> fundado no início de 50 e primeira companhia que tinha como projeto o desenvolvimento de um teatro genuinamente nacional, encenam nos primeiros anos de 70 peças como *Teatro Jornal - 1.ª Edição*, de Augusto Boal e *Arena Conta Bolívar* (ambas de 71), esta última proibida pela censura do Regime Militar, não sendo apresentada no Brasil; além de *Doce América, Latino América* (1972) e *Tambores da Noite* (1972), de Bertolt Brecht.

E cinco anos após a fundação do Teatro de Arena, em 1958, era fundado também em São Paulo o Teatro Oficina, que ao lado do Arena marcou o momento de mudanças do teatro nacional.

As décadas de 60 a 70, segundo Magaldi (1997), registram um teatro preocupado com a crítica e o questionamento da realidade vivida, além dos obstáculos recorrentes em uma sociedade marcada pela repressão e a não possibilidade de expressar-se. Para o autor, nessas décadas o teatro brasileiro

---

<sup>13</sup> Ressaltando que o próprio Tesc estreia sua jornada nos públicos amazonenses em 1969 com uma peça do Teatro Arena, *Eles Não Usam Black-Tie*, de 58, um texto que pela primeira vez colocava no palco assuntos polêmicos da época, como as greves políticas e a emancipação da mulher.

estava tematizando o popular numa busca pela identidade nacional, tema importante ao discutir-se também *A Paixão*.

Em um ensaio crítico, o autor faz a seguinte declaração sobre o movimento teatral nas décadas de chumbo:

*O florescimento da literatura dramática brasileira tornou-se signo da nossa maturidade artística e eis que o Golpe Militar de 1964 - desastroso em todos os sentidos - trouxe para o palco a hegemonia da censura. Ela não veio de repente, como se houvesse outras prioridades a cumprir.*

*A sobrevivência do teatro tornou-se difícilíssima com a edição do Ato Institucional n.º 5 e o advento do governo Médici, que sufocou o que ainda restava de liberdade. No palco só se passou a respirar de novo com a abertura política iniciada no governo Geisel e prosseguida no governo Figueiredo.*

(MAGALDI, 1964).

Para Carlson (1997), a década de 70 apresentou autores que lutavam justamente para esquivar-se da censura. Essa década promove a criação de uma geração de mulheres, entre elas Consuelo de Castro e Maria Adelaide Amaral, que ao lado outros autores produzirão textos que refletem o momento da forte censura sofrida em todo o País. Peças como *Resistência* (1975) - (1975) e *Bodas de Papel* (1978), de Maria Adelaide Amaral e *No Natal a Gente vem te Buscar* (1979), marcaram a época em que foram encenadas.

Nesse contexto, em plena ditadura militar da década de 70, surge a encenação de *A Paixão de Ajuricaba*, um drama poético travado em meio à selva amazônica, com heróis, tiranos, vinganças, injustiças, repressões, tudo “camuflado” em fortes traços da tragédia e nos elementos do drama.

### 3.3 Mais Tesc nos palcos

Enquanto *A Paixão de Ajuricaba* seguia suas apresentações no Festival de Campina Grande e em outras cidades, o grupo musical *A Gente* realizava seus shows no teatrinho do Sesc, como um modo de mantê-lo ativo; inclusive porque nessa época, de acordo com Azancoth (2009), o jornal *A Notícia* referia-se ao grupo do Tesc como o “único centro de produção cultural da cidade”. As montagens musicais foram *O Show do Beco* e *Corre, cometa, corre*, em homenagem à passagem do cometa Kohoutek que, segundo os magos do Apocalipse, deixaria um rastro de destruição no planeta, “com furacões, vendavais, tornados.e.novos.Atos.Inconstitucionais”.

O grupo *A Gente* teve grande participação e contribuição para os próximos espetáculos do Tesc, compondo para as peças *Dessana, Dessana, As folhas do látex* e *Tem piranha no Pirarucu*, com a música da cena final *Porto de Lenha*, cantada na época pelo artista Zezinho Corrêa.

As próximas encenações se concentram em 1975, ano de efervescência cultural e grande produção no Tesc, com três peças e um show musical, participação no Congresso Eucarístico Nacional e viagens ao interior do Amazonas (Manacapuru, Careiro, Itacoatiara, Maués, Silves, Anori, Parintins e Nhamundá). As montagens surgidas foram *Dessana, Dessana*, de Márcio Souza e Aldísio Filgueiras, *A maravilhosa estória do sapo Taro-Bequê*, de Márcio Souza, *O terrível ciumento*, de Martins Pena e o musical *Espinhos do Coração n.º 2*.

A primeira peça do bloco é baseada no mito de criação do mundo da tribo Dessana, e teve como referência inicial uma palestra do padre e antropólogo Casemiro Beksta, que conviveu com os índios do Alto Rio Negro e conheceu suas lendas e mitos.

Os atores e atrizes se interessaram o suficiente para organizarem um seminário com alguns professores<sup>14</sup> da Universidade Federal do Amazonas, da área da Antropologia, Psicologia, Sociologia, História e Letras.

A peça mistura texto, canto e citações em *nhengatu* e teve boa repercussão por onde passou. Durante o Congresso Eucarístico, o público - dentre eles cinquenta índios Tucanos e Dessanas participantes do evento - se emocionou muito ao ver a reconstituição dos rituais sagrados realizados por brancos. Segundo Azancoth (1993), o público parecia redimir-se dos extermínios sucessivos às nações indígenas.

A seguinte peça apresentada naquele ano foi *O terrível ciumento*, que na versão original intitulava-se *Os ciúmes de um pedestre*. Tratava-se de uma comédia de um marido ciumento que para garantir a fidelidade da esposa e honra da filha, tranca-as em seus quartos, mas seus amantes acham uma maneira de encontrá-las.

E por último, *A maravilhosa estória do sapo Taro-Bequê*, uma peça infantil que também se inspirava em lendas e mitos indígenas, contando a história do sapo que queria virar gente. Teve boa crítica, estreando no Festival de Teatro Infantil de Arcozelo-RJ.

Em 1976 surge mais uma importante peça do grupo, *As Folias do Látex*, escrita em forma de vaudeville. Era uma crítica irônica e bem-humorada sobre a época da borracha.

Conta Azancoth (2009), que Márcio Souza definiu a montagem como

*um estilo de teatro caro ao gosto dos noventa. O início será apresentado por um mestre de cerimônias e por uma jovem da sociedade. A seguir, uma sucessão de quadros onde desfilarão os personagens históricos com seus dramas e comédias. Haverá números musicais com cantos e danças, além de projeção de slides contendo legendas informativas sobre a época.*

(AZANCOTH, 2009: )

---

<sup>14</sup> Dentre os professores estavam Neide Gondim, Renan Freitas Pinto, Ribamar Bessa, Marilene Correa, Heloísa Lara da Costa e o psiquiatra Manoel Galvão.

Além da temporada no teatrinho do Sesc em Manaus, a montagem participou dos festivais de Campina Grande, Salvador, Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília.

*As Folhas do Látex* recebeu boas e polêmicas críticas, mas indiferente a tudo, manteve-se firme e venceu em apresentações e festivais em temporadas vitoriosas. No ano seguinte, os integrantes do Tesc sugeriram alguns textos para encenação, mas sabiam que a censura iria vetá-los.

Nas palavras do integrante Azancoth (2009), era o Brasil de 1977, em pleno Governo Geisel, com todas as suas mazelas de autoritarismo militar, porções de tortura, assassinatos não declarados, etc. A ideia, então, foi contar uma história que abordasse a ditadura militar, mas que se passasse em outra época, podendo assim ser liberada por Brasília.

*O pequeno teatro da felicidade*, escrita por Márcio Souza, era ambientado na Idade Média, com reis, rainhas, ministros de Estado e damas da Corte. A peça realizou uma curta temporada no Sesc em virtude de um outro convite feito pelo Serviço Nacional de Teatro. O SNT queria *As Folhas do Látex* viajando no Projeto Mambembão de 78 para São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília. Mas apesar das poucas apresentações, *O pequeno teatro da felicidade* causou impacto e gerou polêmica, especialmente nas famílias tradicionais, que abandonaram a plateia durante as apresentações.

No mesmo ano de 78, após a turnê, um texto escrito por Márcio Souza em 68 e censurado na época volta à cena; *Zona Franca, Meu Amor*, que como já citado passa a se chamar *Tem piranha no Pirarucu*, em referência ao grande pirarucu que é o Amazonas e devorado pelo cardume de piranhas multinacionais. Ironia e crítica marcam a comédia, que também tem participação no projeto Mambembão de 79.

Seus personagens estavam caracterizados com o mesmo cinismo que as pessoas reais da elite manauara, considerado que a peça havia sido escrita dez anos antes. A denúncia de que a Zona Franca tinha vindo para “salvar” a classe dominante era o tema principal.

A produção “tesciana” continuava e em 1979 finalmente foi liberado outro texto. A ditadura já dava sinais de fraqueza, o que permitiu a montagem de *Jurupari, a guerra dos sexos*, sobre os índios Tariana e as regras do

patriarcado contra o matriarcado. Além disso, o espetáculo retomou a abordagem de temas amazônicos sobre os índios silenciados, rompendo essa barreira existente nas nações.

Um fato importante que repercute a forma como esses povos são vistos pelo público foi que, segundo o diretor, a peça teve reações negativas devido ao excesso de lirismo e poesia. “Teve gente que saiu do teatro dizendo que aquilo não era coisa de índio, mas invenção minha e do grupo, porque os índios eram incapazes de coisas profundas”, declarou Souza.

O ano de 1980 foi marcado por dois fatos: o primeiro é que a peça escolhida não seria dirigida por Márcio Souza, que estava em ponte aérea Rio-São Paulo por motivos profissionais. A segunda é que foi o ano em que, durante a temporada, as portas do teatrinho da rua Henrique Martins foram fechadas, ou melhor, lacradas com cadeado, depois de doze anos. A diretoria do Sesc e o grupo de teatro estavam entrando em conflito e divergência no que se referia à escolha dos textos.

A peça escolhida pelo grupo foi dirigida pelo ator Gerson Albano. O *elogio da Preguiça*, uma farsa do próprio Márcio Souza, que segundo Azancoth (2009) explorou situações de comicidade do texto, mantendo o interesse do espectador por todo o desenrolar divertido da sátira doméstico-política. A história girava em torno de uma sexagenária, viúva de um embaixador.

O grupo escreveu no Programa-cartaz o Manifesto Teatral do Sesc, defendendo a liberdade de expressão do grupo. Pois fora essa liberdade questionada pela diretoria do Sesc. Logo no momento em que o rigor da censura estava enfraquecendo exigia-se que os textos fossem previamente analisados pelos dirigentes.

Os atores e atrizes não concordaram com as novas regras e foram barrados na porta do teatro. Declarou Márcio Souza sobre a ocasião:

*O que mais doeu, para nós, não foi o ato arbitrário da direção do Sesc. Mas o silêncio de toda a cidade, dos órgãos de imprensa, dos intelectuais, dos artistas, como se nada tivesse acontecido, e isto nos feriu muito. Para completar o quadro absurdo, uma boa parte da chamada classe teatral comemorou em uma pizzeria a nossa desgraça.*

(SOUZA,1984:64)

A peça continuou em temporada em clubes, centros sociais de bairros e no antigo prédio do Diretório Central dos Estudantes. O grupo pretendia continuar seu trabalho e se transforma em Teatro Saltimbanco de Combate (ex-Tesc), apresentando em 1982 sua última peça (da primeira fase do grupo), *A resistível ascensão do Boto-Tucuxi*, uma sátira à vida política amazonense escrita por Márcio Souza e dirigida pelo paulista Marco Aurélio. (Quiçá uma referência à peça de Bertolt Brecht, *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, de 69.)

A história refere-se à política populista do Boto, possível sátira ao político Gilberto Mestrinho, embora o autor acreditasse que o Boto era a projeção de todos nós, “coniventes em nossa pasmaceira e capazes de outorgar mandatos ao primeiro que aparecer sorrindo em nossa frente, prometendo mundos e fundos e lubrificando nossa inconsciência com esmolinhas pré-eleitorais” (SOUZA, 1984:66).

O público compareceu em grande número durante a temporada do último espetáculo do Tesc, no Teatro Amazonas. Mas os meios de comunicação nada divulgaram a respeito. Nas palavras de Azancoth (2009), foi um boicote em solidariedade (ou medo) ao personagem candidato ao Governo do Amazonas no ano de 1982.

O programa da peça registrou a trajetória do grupo de teatro e sua resistência frente às dificuldades e repressões, mas afirmou seu espírito crítico e artístico incansável:

*A realidade amazonense começou a ser discutida em 1968, justamente quando era impossível abrir a boca, até para comer. Quem se lembra de uma das primeiras montagens do Tesc – “Como Cansa ser Romano nos Trópicos”? – Ninguém. Terra de muro baixo e memória curta. Quem se lembra de “Dessana, Dessana”? Ninguém.*

*E de “Folias do Látex”? e de “A Paixão de Ajuricaba” e de “Jurupari, a Guerra dos Sexos” e de... por aí. Manaus perde nas eleições. Pois é. Depois de dois anos (quando foi expulso do Sesc justamente por causa dessa peça, num exemplo de terrorismo cultural) o Tesc ataca de novo de realidade amazonense. Vamos pisar e repisar e reprisar até encher o saco de memória. Voltamos analisando o populismo da nossa*

*política de baixo calão. Somos ambiciosos: queremos esta cidade limpa (...) Pagamos pra ver. E pagamos caro nestes tempos de inflação material e pobreza espiritual.*

Somente o Tesc ousou resistir à ascensão do Boto-Tucuxi... No entanto, o grupo se dissipou, os integrantes tomaram novos rumos. O Tesc saía de cena... Márcio Souza reflete sobre esse momento, dizendo que era uma pena que este *palco verde* - referindo-se à Amazônia e quiçá ao Tesc - ficasse dentro do *inferno verde*. “Sorte que o nosso palco verde ficasse no interior da verde Amazônia dos povos indígenas, detentores da história plena”.

### 3.5 O retorno

Mas, depois de 20 anos, eis que o grupo ressurgiu, no mesmo teatrinho, sob uma democracia conquistada e a eleição de um presidente escolhido e saído do povo, gerando muito otimismo e vontade de continuar o que fora interrompido bruscamente.

Márcio Souza, que no início da década de 80 retornava ao eixo Rio-São Paulo, assume em 1991 a direção do Departamento Nacional do Livro e em 1995, a presidência da Fundação Nacional de Arte (Funarte).

De regresso à cidade em 2001, o autor e diretor Márcio Souza convida o poeta Aldísio Filgueiras a retomar o Grupo Experimental de Teatro e conseguem formar um elenco com atores de alguns outros grupos e do Centro Cultural Cláudio Santoro. Assim, em 2003, no Teatro Amazonas, reestreeja nada menos que a rebelião dos Manau: *A paixão de Ajuricaba!*

A história de luta e resistência do guerreiro confunde-se com a própria história do grupo de teatro, ressurgindo heroicamente no âmbito cultural da cidade amazonense.

As próximas encenações estariam totalmente livres para expressarem-se, num novo momento histórico vivido em pleno século XXI: *Hamlet* (2004), *Marx na Zona* (2004), *Sábados Detonados* (2004-2011), *Dessana, Dessana* (2005), *As Folias do Látex* (2006), *Carnaval Rabelais* (2007), *As mil e uma noites* (2008), *Eretz Amazônia* (2009), *Francisca* (2010) e *Coisas para depois de meia-noite* (2010).

As remontagens ganharam ainda maior elaboração nos aspectos cênicos e os recursos financeiros e as novas produções não só confirmaram o perfil da liberdade de expressão do grupo como também permitiram o surgimento de novos estilos.

Da mesma forma que Márcio Souza estreia no Tesc e nos palcos com a peça *A Paixão de Ajuricaba* em 1974, reestrea em 2003, demonstrando a importância e o impacto da história do índio guerreiro para o teatro, o público, para a História. Além disso, o grupo volta a encenar o drama poético em temporada 2012 no teatro do Tesc e na França, um dos cruéis “berços da colonização” de nosso continente.

Tudo isso só reforça o impacto da história do índio Manau nas representações e no imaginário do público, que ora se emociona ora se identifica com a encenação da luta, sofrimento e também com a glória do orgulhoso guerreiro.

Se a estreia de *A Paixão de Ajuricaba* em 74 é marcada pela encenação tradicionalista, estruturada e marcada em atos e cenas que dividem a peça com nuances da tragédia grega, em 2003 o drama ganha um teor ainda mais heroico e lírico, reforçando os elementos gregos quais o coro e as máscaras.

Em 2012, *Ajuricaba* vem como um personagem mais próximo do público, um homem que continua amando, mas que também sente medo. O estilo desta última versão da peça aproxima-se do moderno, mesmo que ainda tradicional, com personagens de carne e osso; seus figurinos e adereços comunicam de forma simples, direta e representativa, e o texto, apesar de mantido, sofre adaptações e é tirado da ordem cronológica anterior, dando mais dinamismo para o tempo cênico entre o passado e o futuro. Do trágico, retira-se a estrutura do coro, fica a figura do herói – ainda e sempre o herói, ainda mais humano e próximo do homem atual - e as máscaras dos seres místicos das águas, que levam *Ajuricaba* para o fundo do rio.

Entender a história e contexto do Tesc, percebendo as influências dos integrantes e diretores que ali passaram permite a compreensão do “teatro amazônico” proposto por Márcio Souza e a presença da figura heroica de *Ajuricaba* e dos personagens envolvidos no drama, que historicamente surgiu em 1723 e teatralmente permanece presente até os dias atuais. Diante desses

fatos, inicia-se no próximo capítulo a discussão e reflexão dos personagens de *A Paixão* sob os processos identitários.

#### 4. PERSONAGENS E IDENTIDADES DE A PAIXÃO

*Ainda que fôssemos surdos e mudos como uma pedra,  
a nossa própria passividade seria uma forma de ação.  
Um homem não é outra coisa senão o que faz de si mesmo.  
(Jean Paul Sartre)*

Apesar de a peça *A Paixão de Ajuricaba* estar aqui em um contexto dialético da Psicologia Social, caberia também pontuá-la em um contexto existencialista,<sup>15</sup> em que as identidades de seus personagens se manifestariam a partir das próprias ações desses indivíduos. Além de comporem um drama - que também significa *ação* - as próprias formas de encenação de *A Paixão de Ajuricaba* nesses quase 40 anos de existência, parecem também passar pelos processos dialéticos da própria identidade, metamorfoseando-se.

Afirma a autora Maria da Graça Jacques (2008), que a identidade é o ponto de referência a partir do qual surge o conceito de si e a imagem de si, de caráter mais restrito. Ou seja, essa singularidade, esse reconhecimento pessoal de uma exclusividade, não é construída, mas vai *sendo* construída, a fim de abandonar a noção de imutabilidade, tal qual a discussão dos conceitos de paixão, em que a suposta passividade de *pathos* pode transformar-se em mobilidade. Assim, a identidade não se apresenta sob a forma de uma entidade que rege o comportamento das pessoas, mas é o próprio comportamento por ele mesmo, é ação em si que o homem realiza que define quem ele é, revelando assim sua identidade.

Segue a autora estabelecendo um contexto de como surge a reflexão sobre o termo, afirmando que a importância dada ao estudo da identidade foi variável ao longo da trajetória do conhecimento humano, acompanhando a relevância atribuída à individualidade e às expressões do eu nos diferentes períodos históricos.

---

<sup>15</sup> Se essa importante corrente filosófica, pelo próprio nome, acredita que primeiro existimos e só depois constituímos a essência por intermédio de nossas ações no mundo (PENHA, 2001), ela colocaria Ajuricaba e os demais personagens como os únicos responsáveis de suas próprias ações e escolhas.

Dessa forma, há momentos na história em que se verifica maior interesse sobre a questão da identidade. Foi na época do movimento romântico que o egocentrismo e a introspecção atingiram o seu apogeu, em contraposição, por exemplo, ao período da antiguidade clássica em que gregos e romanos valorizavam a vida pública.

Nesse período do movimento romântico, criaram-se condições para que se propagassem as produções teóricas sobre a identidade, principalmente no âmbito psicológico e sociológico, com especial atenção às teorias da Psicologia Social como marco teórico aqui proposto.

Segundo Lane (1984), todos os teóricos comprometidos com o projeto de criação de uma Psicologia Social tipicamente brasileira buscavam desenvolver pesquisas que fugissem do positivismo reinante na academia, que eram frutos da psicologia social desenvolvida sob a influência norte-americana. Sendo assim, procuravam-se novas referências em teóricos embasados na interdisciplinaridade, ou seja, teóricos europeus críticos, dissidentes da linha positivista nos Estados Unidos, sociólogos, filósofos, antropólogos, educadores e outros psicólogos sociais da América Latina que estavam interessados em construir uma disciplina que representasse genuinamente o povo latino.

Dessa forma, os autores em questão são, em sua maioria, oriundos dessa nova perspectiva, aproximando os conceitos desenvolvidos aos contextos vividos, aos indivíduos e personagens da história social sul-americana, e mais precisamente a brasileira.

Para compreender a importância da concepção de identidade desenvolvida no Brasil, é necessário trazer para a discussão as ideias do psicólogo e pesquisador Antônio Ciampa, que dentro da área de Psicologia Social do século XX desenvolveu conceitos inovadores e pertinentes à realidade social do País.

Inicialmente, o termo identidade era definido como uma coisa estática, com tendências à cristalização. Já a concepção dialética da identidade desenvolvida por Ciampa passa a entendê-la como uma metamorfose,

“construção, reconstrução e desconstrução constantes no dia a dia do convívio social e na multiplicidade das experiências vividas.” (CIAMPA, 1994: 9).

Na perspectiva da Psicologia Social, o homem é concebido como um ser social, que se constitui mediante um processo de interação. Através da linguagem, seja verbal ou não, significados são repassados através de um processo de comunicação socializada. Assim, as normas, regras e concepções da sociedade em questão vão sendo internalizadas pelo sujeito.

O homem enquanto ser ativo apropria-se da realidade social, atribuindo um sentido pessoal às significações sociais. Dadas as condições objetivas, as expectativas da sociedade e as próprias expectativas do homem, a identidade vai sendo construída num constante processo de vir a ser.

Diz Ciampa (1994), que essas possibilidades fazem com que o homem crie não somente o mundo, mas crie sentido para o mundo em que vive, traçando caminhos, mudando sua direção, alterando sua pré destinação pelas ações que realiza junto com outros homens. Por isso, não deve ser visto como feito, acabado, mas sempre em processo.

Está-se considerando a *identidade individual* como a construção permanente do ser ao longo de sua vida, compreendendo que esta construção se dá pela relação dialética de todos os fatores envolvidos: biológicos, psíquicos e sociais.

Diante disso, segundo Habermas (1990), uma instância extremamente importante é a *identidade coletiva*, que dá sentido de continuidade para os indivíduos, por adotarem papéis, normas e valores válidos para todos os componentes do grupo, o que reafirma constantemente a realidade objetiva e subjetiva. É essa subjetividade constituída por um universo de significados que transforma o ser em humano.

Para Jacques (1998), a dicotomia em que a identidade passa a ser qualificada como identidade pessoal - os atributos específicos do indivíduo - e/ou a identidade social - atributos que assinalam a pertença a grupos ou categorias. Diante dessa diversidade de qualificações e predicativos atribuídos à identidade, destaca-se o termo *identidade social*, uma vez que os elementos que a compõem parecem apontar, de forma mais evidente, as duas instâncias -

individual e social - em jogo na discussão da problemática conceptual, que trata da origem individual ou coletiva da identidade.

É importante, segundo o autor, não limitar o conceito de identidade ao de autoconsciência ou auto imagem. A identidade é o ponto de referência, a partir do qual surge o conceito de si e a imagem de si, de carácter mais restrito. A identidade não se apresenta sob a forma de uma entidade que rege o comportamento das pessoas, mas é o próprio comportamento, a ação, o verbo.

Outro destacado autor, Gadotti (1983), compreende o processo de construção da identidade e seus elementos constituintes em um carácter dialético, e dentro dessa perspectiva destaca quatro princípios da dialética, para um melhor entendimento da noção de identidade, não só em seu aspecto representacional mas também operativo.

São eles o princípio que: tudo se relaciona; tudo se transforma; da mudança qualitativa e por último a unidade e luta dos contrários. Esses princípios serão melhor explorados nos próximos sub itens, em que serão abordadas as características e relações dos personagens da obra em questão.

Com base na concepção dialética da identidade aqui exposta, pretende-se verificar os processos identitários presentes em *A Paixão de Ajuricaba*, representados por seus personagens teatrais.

#### 4.1. Identidades e Personagens de *A Paixão*

Para explicar como se dá a manifestação da identidade enquanto transformação, Ciampa (2002), desenvolve em seu livro *A Estória do Severino e a História da Severina* um ensaio de psicologia social a partir de dois personagens, um ficcional e outro real.<sup>16</sup> Utilizando elementos da dramaturgia, o autor faz com que a identidade passe a ser vista por meio dos personagens, e a articulação desses personagens é que vai compor a identidade do indivíduo. Nesse sentido, a identidade passa a ser entendida também como história, e como toda história - ao menos história humana -, torna-se impossível sem personagens; pois “o ator é o eterno dar-se: é o fazer e o dizer.”

A clássica pergunta existente em nosso cotidiano “Quem sou eu?” ou “Quem eu quero ser?” remete à noção de identidade. Embora complexa, a questão exige uma amplitude na conceituação, levando à utilização do termo no plural, designando sua diversidade e pluralidade.

De acordo com Bock (1996), um aspecto que chama a atenção na visão de homem é a existência de um “eu verdadeiro” que habita o indivíduo; um eu cheio de potencialidades, de habilidades, que estão referenciadas na ideia de natureza humana, e que não se manifestam de imediato. Esse “eu” deverá, no decorrer da vida, dependendo das experiências vividas, realizar-se, presentificar-se, atualizar-se.

Para Ciampa (1984), numa concepção sócio-histórica do homem, a compreensão da identidade exige que se tome como ponto de partida a representação desta como um produto, para então analisar seu próprio processo de construção. Dessa forma, a resposta da questão acima “quem sou eu?” seria insatisfatória para a configuração de uma concepção sobre o elemento, uma vez que capta somente o aspecto representacional da noção

---

<sup>16</sup> Severino e Severina. Duas histórias, duas personalidades. O primeiro é o personagem ficcional saído dos versos do poema *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto. A segunda é a personagem real, do sertão da Bahia à vida em São Paulo.

de identidade (enquanto produto), deixando de lado seus aspectos constitutivos de produção.

Diz o autor:

*Não podemos isolar de um lado todo um conjunto de elementos – biológicos, psicológicos, sociais, etc. – que podem caracterizar um indivíduo, identificando-o, e de outro lado a representação desse indivíduo como uma duplicação mental ou simbólica, que expressaria a sua identidade. Isso porque há como uma interpenetração desses dois aspectos, de tal forma que a individualidade dada já pressupõe um processo anterior de representação que faz parte da constituição do indivíduo representado.*

(CIAMPA, 1984:65).

É fundamental estabelecer aqui uma conceituação sobre que representações serão abordadas nesse pensar dos personagens do texto teatral de *Ajuricaba* e os processos identitários existentes ou não na obra.

Ora, se personagens em uma peça de teatro - ou em um filme ou ópera - simbolizam um ser humano com todas as características pertinentes ao roteiro, esses personagens *apontam* identidades, mas *não as contém* em si, pois são ficção.

Mas o ator construirá um personagem trazendo elementos de seus próprios traços identitários ou de outrem, possibilitando que o personagem como *ser ficcional* seja passível de ser interpretado.

Dessa forma, pode-se estabelecer a expressão “representação do real”, quando o ator interpreta um personagem e esta atuação passa a ser uma *representação do real*, com a intenção de revelar as características de um sujeito “real” com todos os seus traços identitários: os constantes e as suas mudanças metamorfoseantes, diria Ciampa, - exceto os personagens heroicos ou os super-heróis do cinema, que não são considerados representações de um sujeito real e sim uma idealização fantasiosa ou super idealização deste.

*Ajuricaba* interpretado por um ator, pois, é a representação de um ser real que carrega enquanto ser ficcional, uma identidade representada por traços e informações do ator e demais fontes que o mesmo utiliza para

construir tal personagem, revelando a constância e as mudanças que ocorrem com Ajuricaba de acordo com sua história social e pessoal. O mesmo ocorre na interpretação de Inhambu e demais personagens na trama.

De acordo com o crítico teatral Esslin (1977), a parte literária de um drama - o texto - é fixo, uma entidade permanente, mas em cada representação daquele mesmo texto ocorre uma encenação diferente, porque os atores reagem de forma diferente a públicos que diferem entre si, assim como a seus próprios estados interiores.

O fato de a peça ser encenada desde 1974 faz com que cada personagem interpretado por um ator diferente tenha uma representação distinta, embora carregue os traços e características centrais do personagem, indicados no próprio texto. Dessa forma, o Ajuricaba de 74 interpretado por Stanley Whibbe não é o mesmo de 2003 interpretado por Márcio Braz, tampouco o guerreiro Manau de 2012 realizado por Efraim Mourão. Cada um carrega além das características e formas de interpretar próprios, o contexto sócio-histórico, político e cultural da década em que o ator viveu, o que torna Ajuricaba mais clássico, ou épico, ou contemporâneo...

Esslin (1977) faz uma distinção, ainda, entre a textualidade de uma obra teatral e seu drama-ação, no que se refere à forma apresentada ao público, ou seja, a primeira constitui-se da peça escrita - aqui evidenciada - e a segunda na peça encenada.

Sobre a presença do texto no drama, Magaldi (1998), faz uma definição bastante clara ao ressaltar que o texto é a parte essencial do drama:

*Ele é para o drama o que o caroço é para o fruto, o centro sólido em torno do qual vêm ordenar-se os outros elementos. E do mesmo modo que, saboreado o fruto, o caroço fica para assegurar o crescimento de outros frutos semelhantes, o texto, quando desapareceram os prestígios da representação, espera numa biblioteca ressuscitá-los algum dia.*

(MAGALDI, 1998: 15).

Retomando a linha de diálogo entre o real e o representado, dois importantes autores no campo da literatura, os críticos literários Antônio

Cândido e Erich Auerbach apresentam diferenças e semelhanças entre ficção e realidade, representações e a revelação do real.

Cândido (1998), diz que a personagem de um romance (e ainda mais de um poema ou peça teatral) é sempre uma configuração esquemática, tanto no sentido físico como psíquico, projetado como um indivíduo “real”, totalmente determinado.

O autor segue afirmando que a ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação.

Pensando na identidade de um ser humano representada por um personagem, no campo ficcional de *A Paixão de Ajuricaba* surge a plenitude das próprias formas de *existir* desse personagem, e de onde se manifestam suas características e modos de interagir. Inhambu, por exemplo, sendo a mulher do herói, traz rebeldia, valentia e orgulho próprios e refletivos do herói.

Embora a princesa dos Xiriana não seja uma heroína na trama, ela mescla sentimentos de *paixão*, medo e raiva, tanto por Ajuricaba quanto - no que se refere aos dois últimos sentimentos - pelo Comandante Português, que tenta seduzi-la, abusá-la sexualmente, através de chantagens.

Para Auerbach (1987), no mundo “real” em que vivemos e existente por si mesmo, no qual somos introduzidos por encanto, não há outro conteúdo a não ser ele próprio. Mas a representação desse mundo em uma obra (artística, literária, científica) traz também seus próprios conteúdos representativos, imaginários ou ficcionais).

Assim, o mundo real dentro do mundo ficcional passa a ser um outro mundo, de representações. As identidades reais no teatro tornam-se, então, identidades dentro das identidades ficcionais, tornando-as *outras* identidades.

O chamado drama-teatro, segundo Esslin (1977), é uma ação mimética, uma imitação do mundo real em termos lúdicos. Retomando a raiz grega, enunciada no capítulo inicial, a palavra drama significa apenas *ação*. O que faz

com que o drama seja drama é precisamente o elemento que reside fora e além das palavras, e que tem de ser visto como ação ou representado.

Para o autor, um elemento fundamental existente na estrutura do drama é a presença do suspense e criação do interesse que está por trás de toda construção dramática. Afinal, expectativas precisam ser despertadas e nunca satisfeitas antes do momento final.

A morte do herói finaliza o último ato, logo depois de outra morte, da sua amada Inhambu ao defender-se do Comandante Português. Assim como os milhares de índios dizimados ao longo da História da Amazônia, os personagens principais do texto teatral juntaram-se aos mortos, em uma esfera de crise e tensão que para Auerbach (1987), são elementos que devem ser mantidos em um texto, permanecendo conscientes num segundo plano.

Dentro disso, o processo da identidade ganha um caráter constitutivo de maior amplitude, englobando muitos aspectos simultaneamente. É importante destacar que a identidade, ainda que representada, é construída sob a influência de diversos fatores, dentre os quais os sociológicos, os psicológicos, cognitivos e culturais.

São com essas considerações que personagens e identidades serão aqui pensados, a partir de algumas passagens da peça teatral em que Ajuricaba, Inhambu, Teodósio e o Comandante Português deixam entrever de seus conjuntos de traços, características, dúvidas e certezas que tem quanto a serem ou não quem são e o modo como querem afirmar-se, individual ou coletivamente.

## 4.2 Interpretações das identidades em *A Paixão de Ajuricaba*?

*temos o direito de ser iguais quando a diferença nos inferioriza;  
temos o direito de ser diferentes quando a igualdade nos descaracteriza.*

(Boaventura Sousa Santos)

Para Bock (1996), a identidade pode ser considerada uma categoria de análise, ou seja, constituir-se em um elemento que é utilizado como referencial para submeter um objeto a uma análise; um recurso teórico que vai subsidiar a compreensão de um dado fenômeno. As possibilidades de interpretar as representações das identidades em *Ajuricaba* advêm do fato de que essas identidades ficcionais dos personagens são a mediação para a compreensão desses próprios personagens; buscar os significados de suas ações, comportamentos, diálogos, encontrar relações entre personagens e também compreender contradições.

Cândido (1998), diz que os personagens de um texto ficcional por terem uma limitação das falas, das orações, têm maior coerência do que as pessoas reais, “e mesmo quando incoerentes mostram pelo menos nisso coerência”. Assim, a tentativa de analisar os personagens poderia, em alguns casos, ser uma atividade menos complexa do que a análise de pessoas reais, visto que ao aprofundar-se no estudo da personalidade humana a Psicologia defronta-se justamente com os comportamentos encobertos, as incoerências, os distúrbios, desvios e transtornos psicológicos., fatores que em um texto podem ser denunciar na própria estrutura das orações e ações dos personagens.

Afirma o autor que os personagens em geral tem:

*(...) maior exemplaridade, maior significação, e, paradoxalmente, também maior riqueza - não por serem mais ricas do que as pessoas reais, e sim em virtude da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário*

*(...) Antes de tudo, porém, a ficção é o único lugar - em termos epistemológicos - em que os seres humanos se tornam transparentes à nossa visão, por se tratar de seres puramente intencionais sem referência a seres autônomos.*

(Cândido, 1998:35)

Inhambu, Ajuricaba, Teodósio e o Comandante Português demonstram no contexto da obra teatral, marcado pela concentração e seleção dos fatos, toda a densidade que contem, através das ações que chegam a nossa visão e percepção, simplesmente por se tratar de “seres puramente intencionais sem referência a seres autônomos”.

Mas contida nessa densidade e concentração, a identidade - ainda que representada - se produz em constante transformação, o que faz pensar em mudanças. Porém, de acordo com Ciampa (1984), a identidade é comumente apresentada como algo estático, o que não revelaria seu caráter flexível, mutável, provisório, e que corresponde às mudanças contínuas ocorridas no plano das relações sociais e das articulações da história de vida pessoal (levando em consideração as crenças, ideologias, cotidiano, etc).

Já no primeiro ato do Drama de Ajuricaba surge um diálogo do guerreiro com a índia Inhambu, em que se aborda justamente as mudanças contínuas de suas relações sociais e histórias de vida, gerando medo e confronto:

*[Inhambu] – O medo expulsa do coração toda a sabedoria.*

*[Ajuricaba] – O medo é injusto sempre, e somente a injustiça sobrevive nele. É preciso combater o medo, minha amada.[...] Quando estou aqui parado e nada penso, o medo me invade e me põe incerto, errante como a lua que desaparece.*

(2005:19)

Alguns dos elementos abordados na cena já indicam mudanças nos personagens, decorrentes de transformações pessoais e sociais e oriundos de suas crenças e cotidianos: a sabedoria, a lua errante, o próprio medo.

Ciampa (1994), declara que a afirmativa de elementos da identidade pode surgir a partir do *outro*, mas ganha ainda mais força quando esses elementos são definidos pelo próprio *eu*, tal como ocorre nesse mesmo ato do texto teatral:

*- Eu sou Inhambu, filha de Poararé, princesa dos Xirianá, senhora do Araricoera, Pandauari, Catrimani e Parima.*

*–“Eu sou Ajuricaba, filho de Poronominare, senhor do rio Negro, rei dos Manau, conquistador do Parima e flagelado dos portugueses”.*

(2005:23)

O drama enquanto ficção, no teatro, por ser uma representação concreta de uma ação é capaz de revelar vários aspectos simultâneos e também de transmitir diversos níveis de ação e emoção, como bem destacou Sábato Magaldi (1998).

Quanto à relação de gênero - um dos diversos fatores que podem compor a identidade - alguns trechos do texto teatral comunicam o modo que Ajuricaba e Inhambu se relacionam:

*[Ajuricaba] – Vocês me entendem, não? Há certos movimentos no corpo de uma mulher que as palavras falham em descrevê-los. [...] Eu a alcancei e tomei-a pela cintura com firmeza. Mas ela mordeu-me ferozmente. Eis aqui a marca de sua coragem. Não haveria melhor proteção que aqueles dentes brancos.*

*Seria então necessário roubá-la mais uma vez? Mas de que maneira? Eu a estudei intensamente. Os seus cabelos escuros, quase azuis, azulados num significado de esturpor.*

*[Inhambu] – Eu tinha medo, mas não te odiava. Eu procurava seguir o caminho de meu pai espalhado pelo vento. Ele era a minha casa, o meu conforto e minha alegria. [...] E ele me pareceu senhor de si, colocou sua língua como um cunabi entre meus lábios e ficou assim, esperando, até mover aquela língua com ritmo, apertando e sufocando-me com o abraço.*

*[Ajuricaba] – Mas ela que parecia não resistir*

(2005:21)

O personagem declara a sua amada, antes de tornar-se prisioneiro, que “um homem diferente me fizestes”, em uma indicação da capacidade que os sentimentos e fenômenos vivenciados pelo homem podem provocar mudanças, causar uma metamorfose.

Declara o guerreiro:

*- Para mim é um mistério, que em minha natureza sinto como novo. E sei que um homem diferente me fizestes. (...) pois nem a vã delícia, nem a realeza, nem mesmo o alto respeito do guerreiro na guerra, nem a pompa, nem a saúde, nem o bem-estar, nem os vestimentos, nem acanitaras, nem tembetás, nem curare há que possa afetar o coração de um homem que ama e de sua imagem assim erigida. Nada resiste, ó minha querida, à firmeza de tua vontade, e eis a razão pela qual primeiro te amo e por este amor me entrego ao meu povo.*

(2005:26)

Quiçá esta passagem indique o título *A Paixão de Ajuricaba* em que o termo paixão fora discutido no primeiro capítulo como sentimento de estupor direcionado a alguém ou a uma causa, tal como surge no índio guerreiro que sofre por seu povo, por sua amada, por justiça e liberdade, num evidente ponto de vista crítico do autor Márcio Souza, sobre o personagem.

Além das relações de gênero, o significado de identidade também pode ser constituído pela relação de processos de igualdade e de diferença. No que se refere tanto às semelhanças e diferenças das identidades - como sobre seu caráter dinâmico, ativo -, outro expressivo autor, Silva (2000), aborda a identidade como relacional, em que uma precisa de outra diferente dela para existir e afirmar-se como tal. Assim, identidade seria ao mesmo tempo diferença e igualdade.

Uma passagem significativa do segundo ato (segunda cena) demonstra essa teoria a partir do diálogo entre Ajuricaba e seu carcereiro, Teodósio:

*[Ajuricaba] – Vós, meu carcereiro, sois também um índio?*

*[Teodósio] – Nasci tukano em Wapui-Cachoeira e me chamaram Dieorá. Fui catequizado pelos irmãos carmelitas e me batizaram Teodósio, hoje não sou mais índio.*

*[Ajuricaba] – Nem tampouco branco.*

*[Teodósio] – Por que não aceitas as leis de Portugal, poderoso rei dos Manaú?*

*[Ajuricaba] – As leis de Portugal são contra as leis naturais.*

*[Teodósio] – Que é isso? Lei natural?*

*[Ajuricaba] – É o instinto que nos faz sentir a justiça.*

*[Teodósio] – Justo? Injusto? Como compreender isso?*

*[Ajuricaba] – Olha para o universo inteiro, ele te dará a resposta.*

*[Teodósio] – O universo possui muita gente. Muitas cabeças pensando diferente.*

*[...]*

*[Ajuricaba] – O essencial sempre permanece. Mostrai-me um país onde seja honesto arrebatado o fruto de seu trabalho, violar sua promessa, mentir para prejudicar, caluniar, assassinar, espancar seus pais quando vos dão de comer?*

*[Teodósio] – Não será essa lei natural tão humana que os tiranos sempre procuram contrariá-la?*

*[Ajuricaba] – Quando a natureza formou a nossa espécie e nos deu alguns sentidos, o amor-próprio para a nossa conservação, a afabilidade para a conservação dos outros, o amor que é comum em todas as espécies e um dom inexplicável de combinarmos mais ideias que outros animais juntos, disse-nos: fazei o que puderes.*

*[Teodósio] – Mas alguns fazem mais do que é necessário, e com isso querem acumular mais do que os outros e com essa acumulação prejudicar ao sustento do próximo.*

(2005:52-55)

Nessa passagem do texto teatral é visível a relação com a construção teórica de que a complexidade dos processos identitários envolve a questão de os mesmos estarem em interação, através de composições e oposições, o que confere o caráter de semelhança e diferença tanto em relação a si mesmo, quanto na relação de cada um com os outros que guardam pequenas ou grandes semelhanças ou diferenças entre si. Essa totalidade pode representar um indivíduo, um grupo de pessoas, um conjunto de ideias.

O psicólogo Deschamps (2009), define que a identidade, no campo da identidade social, remete a um sentimento de semelhança entre as pessoas de mesma pertença, enquanto a identidade pessoal remete a um sentimento de diferença em relação aos outros, e são nessas interações, nesses processos que a identidade se constrói e evolui.

Quando Teodósio afirma que não é mais índio, Ajuricaba reafirma que ele - ou o também chamado Dieorá - não é índio nem tampouco branco (enquanto Teodósio). Assim, o personagem do índio aculturado reuniria crise e tensão de sua identidade, visto que pela dialética da igualdade e diferença ele estaria justamente entre esses dois termos.

Destaca-se que há ainda outra terminologia que define a idade sob os aspectos do *eu* e do *nós*: a identidade individual e a coletiva, em que ambas tem a sua construção permanente ao longo da vida do indivíduo, mas que diferem nos fatores envolvidos.

Se a identidade individual se constrói na relação dos aspectos biológicos, psíquicos e sociais, a identidade coletiva, de acordo com o sociólogo Habermas (1990), dá o sentido de continuidade aos indivíduos, que adotam papéis, normas e valores válidos para todos os componentes do grupo, o que através da memória, reafirma de maneira constante a realidade objetiva e subjetiva.

Diante da diversidade de qualificações e predicativos atribuídos à identidade, destaca-se o termo já citado *identidade social*, em que elementos que a compõem parecem apontar, de forma mais evidente, as duas instâncias - individual e social - que trata da origem individual ou coletiva da identidade.

Os termos *identidade* e *social* sugerem, de acordo com Brandão (1990), um conceito que explique o sentimento pessoal e a consciência da posse de um eu, privilegiando de um lado, o indivíduo e de outro lado, a coletividade, o que resulta numa configuração na qual se capta o homem inserido na sociedade e também à dinâmica das relações sociais.

Mas para atingir a consciência de um *eu*, é necessário reconhecer a existência do *tu*, o outro, e conseqüentemente do *nós*. Lane (1983), diz que apenas quando o ser humano for capaz de encontrar as razões históricas da sociedade e do grupo social, que explicam porque o homem age de determinada forma e como o faz, é que ele estará desenvolvendo a consciência de si mesmo.

Consciência de si mesmo foi o que ocorreu com o personagem de Teodósio, após os acontecimentos presenciados e vivenciados no convívio com Ajuricaba. Após o último diálogo entre os dois, antes do guerreiro Manau ser enviado a Belém, ocorre um processo de mudança em Teodósio, antes Dieorá.

Retomando a última frase aqui registrada do segundo ato, diz o índio aculturado:

*[Teodósio] – Mas alguns fazem mais do que é necessário, e com isso querem acumular mais do que os outros e com essa acumulação prejudicar ao sustento do próximo.*

*[Coro] – O domesticado Teodósio sentiu-se tocado pelo mistério que era olhar a natureza em sua glória, e daquela hora em diante começou a surgir um novo homem. Ó irmãos da noite escura. Ó fúrias selvagens, por que lamentar a dor insuportável que sofre o prisioneiro impotente?*

(2005:55)

Na tragédia, o coro é a representação da comunidade (a polis). No texto de *A Paixão de Ajuricaba* o coro surge como mais um personagem ou a consciência (do autor, ou do próprio Ajuricaba...)

O “novo homem” citado pelo coro, tocado pelo mistério da natureza e pelo sofrimento do *tu*, o prisioneiro impotente, teve sua própria consciência modificada, reflexiva através dos acontecimentos e promovendo uma mudança em seu ser, em sua identidade mutável, metamorfose visível.

Isso ocorre devido à percepção do diferente. E como a diferença é essencial para a tomada de consciência de si e é inerente à própria condição da vida social, a diferença só aparece tomando como referência o outro.

Bock (1996), ressalta que a consciência de si poderá alterar a identidade social, na medida em que dentro dos grupos que definem o homem, este questione os papéis quanto às suas funções históricas, ao mesmo tempo em que os membros se identifiquem entre si quanto a esta determinação e constatem as relações de dominação que reproduzem uns sobre os outros.

Prosseguindo as interpretações das identidades, convém estabelecer semelhanças e diferenças entre dois personagens que acabam em alguns momentos do texto teatral sendo um só e que carregam em si ora o real ora ficção, gerando nisso um significado.

#### 4.2.1 Ajuricaba: personagem histórico x personagem teatral

*Somos personagens de uma história  
que nós mesmos criamos, fazendo-nos  
autores e personagens ao mesmo tempo”.*  
(Ciampa)

Como parte da discussão dos processos identitários do protagonista de *A Paixão de Ajuricaba*, faz-se necessário uma distinção entre o personagem fictício e a figura histórica do guerreiro que liderou revoltas e provocou incômodos na corte portuguesa do século XVIII.

Os registros existentes no Cedeam, já referidos no Capítulo 2, relatam um documento inédito sobre os Manau e sobre Ajuricaba. As peças documentais referem-se aos Manau como índios rebeldes e Ajuricaba como o grande líder dos povos do rio Negro no começo do século XVIII e revelando o ano exato de sua morte: 1727, antes de setembro:

*É evidente que Ajuricaba foi um grande general que soube  
conduzir os irmãos de sua raça. Os documentos que  
apresentamos dão testemunho de sua luta em favor de seu  
povo.*

(Cedeam,1982:44)

O personagem histórico Ajuricaba aponta para um homem com características de líder: iniciativa, coragem e compaixão por sua raça.

Ciampa (2002), afirma que o homem só se vê como homem se os outros assim o reconhecerem. Dessa forma, é possível conceber a identidade pessoal como, e ao mesmo tempo, social, superando a falsa dicotomia entre essas duas instâncias. O Ajuricaba histórico reuniu, assim, seus atributos pessoais e

sociais, constituindo-se de uma multiplicidade de características em seu papel de guerreiro e de homem.

No registro do Boletim de Pesquisa seguem mais evidências:

*Regimento de tropas de guerra e resgates no rio Negro 1726.*<sup>17</sup>

*(...) que se mande um escolta com o Capitão Belchior Mendes às Caxoeiras do rio Negro a fazer os resgates de Sua Magestade, foram acometido, e insultado pelos principais Caramery, Majury, Manatuba, Juabay, com todos os seus vassallos de Nação Mayapenas dizendo-se que também foram induzidos pelo Principal Ajuricaba, e remetendo-me uma devaça, ou inquirição de testemunhas e mandando – a votar por todos os Ministros da Junta por votos conformes de todos os Ministros, votaram e assentaram, a justiça da guerra para se poder fazer aos ditos Principais de Nação Mayapena, e conformando-me com os ditos pareceres, resolvi mandar-lhe dar o castigo merecido com dura guerra, para o que mandei aparelhar duas canoas grandes de Sua Magestade com todo o necessário para a Guerra. (...)*

*[...] Consultadas as matérias com as ponderações declaradas no capítulo antecedente, e achando que se deve prender, ou castigar primeiro Ajuricaba mandará dividir o poder e as canoas.*

(Cedeam,1984:70)

O personagem teatral Ajuricaba traz alguns elementos do personagem histórico, tais como sua ousadia e rebeldia, o que causava incômodo e revolta das tropas invasoras. Atendendo a uma demanda do período histórico em que foi criado (como a presença da repressão e da ditadura militar na década de 70), o personagem ganha um caráter de maior resistência, indicando ser uma figura também valente e demasiado orgulhosa, o que pode representar o brio ferido dos cidadãos brasileiros que vivenciaram as tensões do período da ditadura militar.

---

<sup>17</sup> Cópia atualizada do original de um documento do século XVIII, concernente às intenções expressas no Regimento do Governador João Pais do Amaral cuja consequência foi o grande genocídio do vale do Rio Negro, mais ou menos entre 1723 e 1730. (Boletim Cedeam n.º4,1984: 70)

Ciampa (1994), quando se refere ao indivíduo - posto que sua identidade seria uma multiplicidade de papéis – define-os como personagens, e afirma que este está sempre relacionado a um papel social, e este representa uma identidade coletiva, abstrata e genérica; associada, construída e mediada pelas relações sociais.

Nesse sentido, os homens são ao mesmo tempo autores e co-autores, pois precisam do outro para se concretizar. A reposição de personagens só é possível porque o outro oferece condições para isso. O outro é condição fundamental de expressão da identidade enquanto singularidade. É diante do outro que o homem pode negar aquilo que lhe negam. O homem tem que reconhecer a si mesmo e o outro no processo de construção da identidade

Já sobre o papel do personagem no texto, Cândido (1998) afirma que o leitor contempla e ao mesmo tempo vive as possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver, pois o desenvolvimento individual se caracteriza, normalmente, pela redução de possibilidades de ser e não ser: “É precisamente a ficção que possibilita viver e contemplar tais possibilidades, graças ao modo de ser irreal de suas camadas profundas, graças aos quase juízos que fingem referir-se a realidades sem realmente se referirem a seres reais”, diz.

Assim, comparada ao texto, a personagem cênica tem a vantagem de mostrar aspectos esquematizados pelas orações em plena concreção, tornando-se o próprio acontecimento cênico. Com o surgir da personagem, seja cenicamente ou textualmente, tornam-se possíveis orações categorialmente diversas de qualquer enunciado em situações reais ou em textos não fictícios.

Apresenta-se também como situação real o registro coletado pelo próprio autor do texto fictício, sobre como ocorreu a morte de Ajuricaba. De acordo com Souza (2009), Ajuricaba foi posto a ferros junto com outros guerreiros e transportado para Belém, onde seriam vendidos como escravos.

Foi então que o grande líder Manau fez o gesto que lhe deu entrada na História e no coração do povo da Amazônia. Os portugueses descreveram assim o seu ato desesperado:

*Quando Ajuricaba estava vindo como prisioneiro para a cidade, e já estava em suas águas, ele e seus homens se levantaram*

*da canoa em que se encontravam acorrentados, e tentaram matar os soldados. Esses tomaram de suas armas e bateram em alguns e mataram outros. Ajuricaba então pulou no mar e não reapareceu mais vivo ou morto. Pondo de lado a pena que sentimos pela perda de uma alma, ele nos fez um grande favor ao nos libertar da obrigação de tê-lo prisioneiro.*

(SOUZA,2009:144)

O índio guerreiro pula então da canoa de seus opressores para as águas da memória popular, ressuscitando como um símbolo de coragem, liberdade e inspiração

Continuando as abordagens da identidade de Ajuricaba - o homem histórico e também o personagem teatral - entram agora em evidência as informações reunidas por historiadores e antropólogos sobre povos de língua Aruaque, de onde surgiu a tribo dos Manau.

#### **4.2.2 Origens da tribo Manau: história e memória**

*Querem preservar e divulgar sua memória,  
pois sabem que a memória é um elemento essencial  
do que se costuma chamar identidade, individual e coletiva.  
(Le Goff)*

Dentre os diversos povos que habitavam a margem esquerda do rio Amazonas registra-se, a partir de 1639, a presença dos povos de língua Aruaque. Esses são os numerosos grupos indígenas da América, dentre os quais os Cali'na ou Caraíbas, cujas línguas pertencem à família linguística aruaque. São encontrados em diferentes partes da América do Sul.

Segundo observações de Nimuendaju in Sampaio (2006), a população do rio Negro apresentava, nos primeiros anos do século XX quatro conglomerados distinguíveis, tanto pela cultura quanto pela língua, embora profundamente interpenetrados.

O primeiro deles era constituído por uma população mestiça resultante de europeu com índias no período dos descimentos<sup>18</sup> que se comunicavam na língua *nhengatú* ou *língua geral*, introduzida na região pelos missionários, colonos e seus escravos índios.

De acordo com o autor, essa população mestiça que configurava o perfil local do neobrasileiro ocupava as margens do Baixo Rio Negro, tendo por centro a cidade de São Gabriel, de onde se irradiava pelo rio Uaupés e Içana. Conservara muitas formas indígenas de adaptação à floresta tropical, como seus métodos de caça, de coleta, de pesca e de lavoura, seus utensílios domésticos e, em grande parte, sua concepção do mundo naquilo que se refere ao ambiente geográfico.

O segundo conglomerado, que se refere à origem da tribo Manau, era constituído pelos remanescentes de tribos de língua aruaque, portadores de uma das culturas mais elaboradas da floresta tropical. Haviam alcançado alto desenvolvimento na cerâmica, na lavoura, na construção de canoas e de soberbas habitações coletivas, e na tecelagem de redes, além disso, contavam com elementos de guerra que garantiam sua superioridade sobre outras tribos: sarabatanas, dardos envenenados com curare e escudos trançados.

Exerceram profunda influência sobre outras tribos, chegando mesmo a “aruaquizar” algumas delas. Mas por viverem às margens dos rios navegáveis, estavam mais suscetíveis a ataques e foram as primeiras atingidas pelos conquistadores, sendo avassaladas e dizimadas.

Para Manuela da Cunha (1998), os primeiros relatos sobre os povos Aruaques na região do Noroeste da Amazônia (tais como os Manau e Achagua) indicam tanto o complexo ritual como sistemas hierárquicos de organização político-social destes como as interconexões dos diversos povos Aruaques (alianças, entrecasamentos, trocas) que formavam uma dinâmica importante.

As guerras, de acordo com a autora, eram concebidas como forma estruturada de hostilidade com grupos na periferia da sociedade, motivadas

---

<sup>18</sup> Os descimentos eram as expedições realizadas por missionários com o objetivo de convencer os índios que "descessem" de suas aldeias de origem para viver em novos aldeamentos criados pelos portugueses nas proximidades dos núcleos coloniais. (BESSA FREIRE, 1989)

tanto pela busca subjetiva de vingança quanto pela lógica coletiva de reprodução social.

Essas sociedades indígenas do Noroeste são interligadas por uma rede de vínculos sociais, comerciais, políticos e religiosos que desafia qualquer tentativa de definir sociedades individuais como entidades distintas e autônomas.

A antropóloga também afirma que os Manau eram elementos chave como mercadores, numa corrente ligando as chefias subandinas (Tunebo, Chibcha) com os povos do Amazonas e Solimões (Yurimagua, Aisuari).

As histórias orais e escritas também confirmam que essa tribo entrecasava e realizava comércio com os Tariana do Uaupés.

No final do século XVII, os Manau começaram a mudar o seu comércio para uma concentração em escravos com os holandeses no Norte, o que passou a chamar a atenção dos povos brancos invasores.

Dando continuidade aos registros de observações de Nimuendaju in Sampaio (2006), o terceiro conglomerado compreenderia as tribos de língua tukano vindas do Oeste, dotadas de cultura menos elaborada que a dos aruaques, mas da qual já naquela época haviam adotado muitos de seus elementos.

Sofreram, também, profundamente os efeitos do impacto com a civilização, mas conservam-se ainda numerosos, vivendo em suas grandes malocas uma vida tanto mais farta quanto maior a distância que as separa dos núcleos mestiços.

Finalmente, o quarto conglomerado é constituído de povos de línguas alófilas: os Maku, os Guaharibo, os Xiriana e os Waiká, todos de cultura elementar. Desconheciam a cerâmica, a tecelagem, a navegação e a lavoura, vivendo errantes pela mata. Ao contato com os dois primeiros grupos, adquiriram muitos elementos, “aruaquizando-se” uns e “tukanizando-se” outros. Habitando no centro da mata, junto aos divisores d’água e fora das vias percorridas pela civilização, só indiretamente sofreram seus efeitos.

Na dramaturgia de Márcio Souza, os índios Maku e Xiriana (da tribo de Inhambu) relacionam-se direta ou indiretamente com os Manau, surgindo as diferenças dos hábitos culturais e de sobrevivência, pois esses últimos seriam vistos como mais elementares.

Em diálogo com um índio Manau, Inhambu, recém-capturada por Ajuricaba expressa seu posicionamento quanto a essas tribos:

[Inhambu] – *Os manau são bárbaros. Mataram meu pai.*

[Manau] – *Teu pai vendia escravos aos brancos.*

[Inhambu] – *Mentira, nunca vi um branco em minha maloca.*

[Manau] – *Teu pai vendia macu pros portugueses.*

[Inhambu] – *Os macu não prestam para nada, são preguiçosos. Não sabem comer um peixe, se lambuzam todos e são pitiús. Os macu não são índios, são quatás.*

[Manau] – *Os macu são nossos irmãos e não fedem mais que você, princesa dos Xiriana.*

(2005:30)

Além disso, o aculturado Teodósio era do grupo dos Tukano, grupo também considerado de cultura inferior aos aruaque, como já citado, mas que conseguiu absorver alguns hábitos e técnicas destes.

Quando pensamos nas muitas tribos existentes durante e após a colonização, essas foram aos poucos guardando em silêncio sua identidade étnica diante da sociedade nacional e produzindo uma memória coletiva às sombras da sociedade majoritária.

Em *Memória Coletiva*, Maurice Halbwachs, desenvolve esse conceito relacionando e diferenciando-o de outros dois conceitos: o de *memória individual*, que se chama também *autobiográfica*, e o de *memória histórica*.

A primeira se apoiaria na segunda, pois toda a nossa vida faz parte da história de modo geral, ao passo que, a segunda seria mais geral e nos representaria o passado de forma resumida e esquemática. A memória pessoal é produzida a partir de nossa experiência cotidiana na família, na escola, no círculo de amigos, enquanto que a memória histórica corresponde aos acontecimentos da nação que geralmente não vivemos, mas que conhecemos através de uma certa tradição, geralmente, escrita (HALBWACHS, 1990:53).

Ao questionar a eficácia da perspectiva individualista e psicológica da memória, o autor demonstra que “lembrar” é uma atitude que nos remete ao “outro”, logo, ao coletivo. Assim, “nunca estamos sós”, ou seja, nossas lembranças são sempre coletivas mesmo que seja de fatos e acontecimentos que só nós vivemos. Afirma o referido autor que:

*Não conseguiremos lembrar por muito tempo de fatos que tem importância apenas pra nós mesmos, o grupo ou comunidade interfere nessa lembrança, não somente sobre o que se deve lembrar, mas também o que se deve esquecer. Assim, o que lembramos é sempre o reflexo da vida em sociedade, desde as relações mais íntimas da família, dos amigos, até do grupo mais amplo ou da nação.*

(HALBWACHS,1990:26)

A repercussão da história da Revolta de Ajuricaba, ou simplesmente a lenda Ajuricaba permaneceu presente na memória coletiva por gerações desde o século XVIII até os dias atuais.

Para o historiador Pollak (1992), a memória é um elemento que compõe o sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, pois é um fator importantíssimo do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa de um grupo em sua reconstrução de si, ou seja, a memória está diretamente relacionada com os investimentos que um grupo deve fazer ao longo do tempo, todo o trabalho necessário para dar a cada membro de um grupo o sentimento de unidade.

A memória coletiva não é simplesmente a somatória de todas as memórias individuais. Ela evolui segundo as próprias leis e princípios, não sendo apenas um conjunto de lembranças que um grupo ou sociedade escolhe como referência da sua própria existência.

Assim, Halbwachs (1990), concorda que a memória está relacionada à própria identidade do grupo. Para o autor existiriam numa mesma sociedade nacional, tantas memórias coletivas quanto a capacidade (ou oportunidade) que os grupos sociais têm de mantê-las vivas.

Nesse contexto, restavam quatro soluções para os índios: resistir pela guerra; fugir para as matas; se integrar ao mundo “civilizado”; ou negar sua identidade.

Muitos grupos étnicos “escolhem” a terceira alternativa. Negam a identidade étnica e se identificam como caboclo, ou seja, como não índio, que mesmo não tendo uma vida melhor que aqueles, não sofriam no mesmo grau as pressões e discriminações, pois se colocavam como um membro do processo “civilizatório”.

A tribo Manau de Ajuricaba escolheu a primeira solução: resistiu pela guerra, sendo dizimada. Não negou sua identidade, mas também não pôde preservá-la ao ter sua raiz e cultura extintas.

### 4.3 Identidades em conflito: Teodósio, Inhambu e Comandante Português.

*Não é a consciência dos homens que determina o seu ser, mas o contrário, é o seu ser social que determina sua consciência.*  
(Marx & Engels)

Personagens em busca de reafirmar-se ou estabelecer conquistas, a companheira de Ajuricaba, o branco português e o aculturado poderiam representar parte da futura geração brasileira, fruto de miscigenação, da mistura, derrotas, genocídio, força, liberdade e aprisionamento.

Ribeiro (2010), vai afirmar que o surgimento de uma etnia brasileira, inclusiva, que possa envolver e acolher a gente variada que aqui se juntou, passa tanto pela anulação das identificações étnicas de índios, africanos e europeus, como pela indiferenciação entre as várias formas de mestiçagem, entre eles os mulatos, caboclos e curibocas. O brasilíndio, em particular, existia numa terra de ninguém, etnicamente falando, e é a partir dessa carência essencial, para livrar-se da “ninguendade” de não índios, não europeus e não negros, que eles acabam criando a sua própria identidade étnica: a brasileira.

Antes disso, pensando em uma identidade do índio e do não índio, Inhambu e Teodósio apresentam-se como representantes do exercício desse fenômeno, buscando o reconhecimento de suas condições por meio das palavras e ações que confirmassem e exigissem essas denominações.

Ciampa, quando caracteriza a identidade enquanto condição define que:

*a identidade não é o nome; enquanto substantivo ele não revela a identidade, mas apenas parte dela. O substantivo é algo que nomeia o ser, e para isso é necessário uma*

*atividade: o nomear. Logo, a identidade não é substantivo, é verbo, identidade é atividade.*

(CIAMPA,1994:74)

No que se refere à identidade como algo que nomeia o ser, toma-se a escolha do nome Inhambu, que parece estratégica. Nome de um pássaro, o que primeiramente nos remeteria ao significado de liberdade - ou a sua busca Inhambu é um pássaro que possui capacidade limitada de voar devido à pequena envergadura das asas.

Além de adaptar-se bem ao cativeiro, de acordo com Massarioli (2003), essa ave tem o comportamento de levantar voo somente em último caso em uma aproximação. É também uma ave muito arisca.

Reunidas essas características do pássaro Inhambu, fica claro evidenciá-las na estrutura da personagem: a “luminosa e terna Inhambu”, tal como indica o texto, mostra pouca capacidade de libertar-se em sua condição de vida (está ora nas “garras” de seu pai, ora nas de Ajuricaba e principalmente nas do Comandante Português).

Justamente por isso apresenta, a partir de suas falas no texto, comportamento arisco com quem se aproxima, vivendo sempre em cativeiro, ou, como bem declara Ajuricaba, no momento em que ela vai visitá-lo no cárcere, “arrastando os pés na laje fria do meu cárcere e me olhava com os olhos desgostosos e fundos que minh’alma tremeu de constrangimento. (...) e me confessou que o medo lhe pregava os pés ao chão”.

Diz Inhambu, a Musa de povos que defendem a liberdade – e que jamais se rendem, Musa de povos que morrem de pé, que resistem com coragem:

*- Agora já perdi minha rebeldia, que somente em amor tinha razão, infeliz dizer quão permaneço, difícil me seria. Assim, por ser me esforço como o são os que escondem a sua vilania; sou por fora alegria e por dentro amargor no coração.*

(2005:59)

Essa passagem ocorre duas cenas antes de sua morte, quando já desgostosa da vida-pássaro em cativeiro e isolada de seu amado, defendia-se

das ameaças do Comandante Português. Segundo Ribeiro (2010), com a destruição das bases da vida social indígena, a negação de todos os seus valores, o despojo, o cativo, muitíssimos índios deitavam em suas redes e se deixavam morrer, como só eles têm o poder de fazer.

Morriam, estes, de tristeza, certos de que todo o futuro possível seria a negação mais horrível do passado, uma vida indigna de ser vivida por gente verdadeira.<sup>19</sup>

O outro índio da trama, ou será melhor dizer o não índio, batizado pelos portugueses de Teodósio, apresenta uma identidade marcada por contradições, conflitos e reconstruções. Os acontecimentos da vida de um indivíduo geram sobre ele a formação de uma lenta imagem de si mesmo, uma viva imagem que aos poucos se constrói ao longo de experiências de trocas com outros.

**A origem do nome Teodósio, curiosamente é de origem grega, e de acordo com dicionário da língua portuguesa,** significa presente para os deuses, indicando uma pessoa generosa e um tanto ingênua. Nome de imperadores romanos, Teodósio, na trama, não passa de um aculturado a serviço dos portugueses, seus falsos “presenteados deuses”.

Afirma Ciampa (1994), que mudanças pequenas dão a impressão de não movimento, necessitam de um acúmulo de quantidade para que a percepção capte as transformações ocorridas. São acrescidos à vida cotidiana a cada dia, novos acontecimentos e significados, tornando o homem e o mundo qualitativamente diferentes.

Quando a mudança é mais visível, diz-se que esta ocorreu repentinamente, mas na verdade não existe “de repente”, e sim um acúmulo de elementos até o momento em que algo se torna distinto na forma como era

---

<sup>19</sup> Como já mencionado de outras fontes, os povos que tiveram oportunidade fugiram mata adentro, horrorizados com o destino que lhes era oferecido no convívio dos brancos, seja na cristandade missionária, seja na pecaminosidade colonial. Muitos deles levando nos corpos contaminados as enfermidades que os iriam dizimando a eles e aos povos que se aproximassem. (RIBEIRO,2002:184)

percebido. Um episódio significativo na obra teatral ocorre com Teodósio como desfecho do drama, a ser mencionado no último item deste capítulo.

Um dos princípios da dialética da identidade citados por Gadotti (1983), é o princípio da mudança qualitativa, em que a identidade é concebida como uma sucessão temporal com mudanças muito pequenas.

Na relação do indivíduo com os outros, as identidades vão sendo repostas e cada *re* posição não é a mesma, as condições objetivas são outras, outros significados vão sendo dados e internalizados mesmo que imperceptíveis, pois estamos em constante transformação. Esta plasticidade permite ao homem a construção da sua singularidade, da sua identidade e de seu vir a ser.

Sob a ótica sociológica, o personagem pode ser considerado um aliado dos portugueses. Uma das principais funções atribuídas aos índios aldeados é a de lutar nas guerras movidas por estes contra os índios hostis e estrangeiros.

De acordo com Ribeiro (1996), se a liberdade é garantida aos aliados e aldeados, a escravidão é, por outro lado, o destino dos índios inimigos. Mas a tal liberdade desse índio aculturado resume-se a sair de seu habitat e trabalhar para os portugueses. Assim, haveria duas políticas indigenistas básicas, aquela para os índios aldeados-aliados e aquela para o gentio bárbaro inimigo, provavelmente relacionadas às duas reações básicas à dominação colonial portuguesa: a aceitação do sistema ou a resistência. Ou ainda, no contexto de *A Paixão*, Teodósio x Ajuricaba.

O personagem Teodósio é a representação do índio aculturado que historicamente viveu entre os brancos no século XVIII, prestando serviços aos portugueses. Não há registros sobre seu nome indígena (tal como existe Dieorá na ficção), mas de acordo com Souza (2009), este mesmo homem rebelou-se contra os brancos, liderando uma revolta anos após a morte do guerreiro Ajuricaba. Nada na História indica que Teodósio tenha realmente se encontrado com o guerreiro, como no texto teatral em que este é o “carcereiro de seu próprio rei”, como declara.

Silva (2000) estabelece semelhanças com outros termos, como a linguagem, quando fala do dinamismo da identidade:

*O processo de produção da identidade oscila entre dois movimentos: de um lado, estão aqueles processos que tendem a fixar e estabilizar a identidade; de outro, os processos que tendem a subvertê-la e a desestabilizá-la. É um processo semelhante ao que ocorre com os mecanismos discursivos e linguísticos nos quais se sustenta a produção da identidade.*

*Tal como a linguagem, a tendência da identidade é para a fixação. Entretanto, tal como ocorre com a linguagem, a identidade está sempre escapando. A fixação é uma tendência e, ao mesmo tempo, uma impossibilidade.*

(SILVA, 2000:84)

Sempre que a identidade tenta fixar-se, outros elementos e características se apresentam para modificar e “fazer escapar” a identidade inicial. Assim, Teodósio antes Dieorá traz elementos de ambos, que escapam a sua condição assim que tentam fixar-se.

Diferenças e Igualdades entre o índio e o não índio contrastam-se ainda mais entre branco e índio. A principal referência ao homem branco no texto é o Comandante Português, que, junto com o Irmão Carmelita, representam duas instituições coloniais: a Igreja e o Estado.

Os diálogos entre Ajuricaba e o Comandante são constantemente marcados por tensão e afronta:

*[Comandante Português] – O rei de Portugal jamais toleraria a presença de inimigos no vale do rio Negro. E tu representavas o principal perigo. Tu discutes e criticas os desígnos do reino. Nunca seria um bom súdito. Os que discutem e criticam nunca obedecem totalmente e sempre possuem segundas intenções para aceitar a obediência.*

*[Ajuricaba] – Infelizmente o nosso choque não se restringe apenas ao problema do revoltado e do repressor. O nosso choque é mais profundo e muitas gerações, durante séculos inteiros, verão o desenvolvimento dele.*

*[Comandante Português] – Eis porque iremos executá-lo, selvagem Ajuricaba. Um homem morto está a salvo de outras ofensas.*

*[Ajuricaba] – Os mortos não mudam. Os mortos não temem. Os mortos não se arrependem.*

(2005:47)

O Comandante Português também faz previsões na ficção que não se repetem no campo histórico:

*- Quando um morto é um grande herói, como dom Sebastião. Tu és um selvagem sem nome e estirpe, um homem que nem a graça de Deus recebeu. Teu nome se perderá no emaranhado dos rios, assim como tua história de pobre.*  
(2005:48)

Como bem expôs Halbwachs (1995), a memória coletiva mantém aquilo que é lembrado pelos outros, pelos grupos, e os acontecimentos históricos sobre as guerras de Ajuricaba perduram ainda neste século XXI.

Para Darcy Ribeiro (2010), nunca houve no País um povo livre, regendo seu destino na busca de sua própria prosperidade. O que houve e o que há uma parte maior dos indivíduos explorada, humilhada e ofendida por uma minoria dominante, espantosamente eficaz na formulação e manutenção de seu próprio projeto de prosperidade, sempre pronta a esmagar qualquer ameaça de reforma da ordem social vigente.

Afirma o autor que em lugar de sacros reinos pios, sob reis missionários a serviço da Igreja e de Deus, os reis de Espanha e Portugal queriam é o reino deste mundo. Mas o português, por mais que se identificasse com a terra nova, gostava de se ter como parte da gente metropolitana e essa era sua única superioridade inegável.

Sergio Buarque de Holanda (1956), define os portugueses tal como se mostra o personagem do Comandante, afirmando que seriam características dos brasileiros, herdadas pelos iberos, a sobrançeria hispânica, o desleixo e a plasticidade lusitanas, também o espírito aventureiro e o apreço à lealdade de uns e outros e, ainda, seu gosto maior pelo ócio do que pelo negócio. “Da mistura de todos esses ingredientes, resultaria uma certa frouxidão e anarquismo, a falta de coesão, a desordem, a indisciplina e a indolência. Mas derivam delas, também, o autoritarismo e a tirania.”

Se o protagonista só existe face a seu antagonista e vice-versa, o guerreiro Manau e o Comandante Português preenchem tal função, mas mesclam também o “bom” e o “mau” em suas atitudes. Em seus últimos momentos com Inhambu, declara o português:

- *Princesa selvagem, eu não tenho prestígio bastante para fazer o bem; todo o meu poder se limita a fazer o mal algumas vezes.*

(2005:62)

E se o Comandante Português apresenta sua tirania e indolência, Ajuricaba afirma-se como valente e íntegro:

- *Meu povo sempre se recusará a golpear os portugueses pelas costas. Meu povo correrá sempre aos portugueses de frente, homem e homem.*

Entre esses processos de diferença e igualdade de personagem, o conceito de Ciampa (1987), ao apresentar a ideia da identidade qual uma metamorfose, faz uma articulação entre objetividade e subjetividade, na qual “sem essa unidade, a subjetividade é desejo que não se concretiza, e a objetividade é finalidade sem realização”.

#### 4.4 Cena Final ou Morte em Vida

*A morte não é a maior perda da vida.*

*A maior perda da vida é o que morre dentro de nós enquanto vivemos.*

*(Pablo Picasso)*

No teatro, os personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através deles. E no mundo, apesar de as pessoas poderem ser os protagonistas de suas histórias, se essas pessoas sucumbirem, o mundo continuará a existir.

As cenas finais de *A Paixão de Ajuricaba* contam com a perda de seus protagonistas: Inhambu é assassinada, Ajuricaba comete suicídio (ou é assassinado pelos Soldados Portugueses em uma das versões da encenação) e ao que tudo indica, Teodósio, voltando a ser Dieorá, terá o mesmo destino.

Como já afirmado, a interferência de outra cultura, principalmente de forma invasiva e agressiva, pode dizimar populações retirando-lhes o desejo de viver, como ocorreu com os povos indígenas que se deixaram morrer por não desejar a vida que se lhes ofereciam, tais como os Guarani, estudados pela psicóloga Aparecida Pereira na década de 90.

É o processo através do qual os povos, enquanto entidades culturais nascem, transformam-se e morrem, o qual Ribeiro (2010), chamou de transfiguração, classificando-a enquanto duas instâncias. A econômica, que convertendo uma população em condição de existência material de outra, em prejuízo de si própria, pode levá-la ao extermínio.

E a instância psicocultural, que pode dizimar populações retirando-lhes o desejo de viver. Aqui tem também um papel capital o *ethos* ou orgulho nacional de uma população que, uma vez quebrado, a dissuade de lutar para sobreviver na medida em que poderia fazê-lo. O preconceito social e a discriminação, interiorizados em seus valores básicos, representam também um importante papel etnocida. Sob qualquer dessas instâncias um povo pode ser transfigurado.

Já a morte por suicídio, segundo a pesquisa de Pereira (1995), feita sobre a etnia Guarani em Dourados, pode ser considerada uma estratégia de um povo em situação de extrema crise que se lança numa rebelião cultural, em busca de uma mudança em seu ambiente. Na investigação das possíveis causas dos suicídios emergiu um conjunto de fatores preponderantes: confinamento em território restrito; penúria econômica; saída de famílias para trabalho em fazendas; atuação crescente de seitas pentecostais no interior das aldeias; enfraquecimento da organização sociopolítica e a fragmentação do universo mágico-religioso.

Articulando tudo isso com o personagem teatral Ajuricaba, pode-se dizer que este teve seu *ethos*, seu brio, radicalmente comprometido ao longo da história. O Tuchaua dos Manau mostrava-se em cena demasiado orgulhoso para continuar sendo flagelo dos portugueses e rebelde o suficiente para não aceitar tornar-se aliado ou escravo, como geralmente ocorria historicamente com os capturados.

Pereira (1995), segue sua pesquisa afirmando que um dos traços da relação do Guarani com o mundo consiste na marcante recorrência à figura do *outro frente a* emoções insuportáveis. Para esse outro, o Guarani, ao mesmo tempo em que projeta sua onipotência, transpõe conteúdos de danos psíquicos, de desejos, necessidades, de vingança, como mecanismo de defesa e de resoluções provisórias, conduta permanentemente presa à busca da

realização de um objeto culturalmente idealizado, atingir metaforicamente a natureza corporificada de um deus, se não de um homem-deus.

Menninger in Pereira (1995), diz que o suicida é o agressor e vítima de si mesmo; o homem que se mata, e que vinha há muito tempo matando a si mesmo, num processo de autodestruição.

O suicida mantém a ilusão de ser onipotente, pois que é pelo ato e no ato do suicídio que o homem é o senhor da vida e da morte.

Senhor da vida e da morte era o próprio Ajuricaba, “filho de Poronominare, senhor do rio Negro, rei dos Manau, conquistador do Parima e flagelado dos portugueses”, que afirma em suas últimas palavras enquanto prisioneiro, ou melhor, em sua morte em vida, pois perder sua liberdade era o mesmo que perder sua autenticidade, sua identidade, sua vida:

*- (...) nós que sempre preferimos os perigos da liberdade à acomodação vergonhosa... como poderíamos enfrentar a voz de nossas consciências? Como poderíamos suportar o olhar de nossos filhos? No futuro os filhos desta terra poderão dizer com orgulho: nossos avós não nos deixaram a vergonha como herança.*

(2005:70)

O herói utiliza a palavra, durante todo o texto, para referir-se a si e ao nós, seu povo. Um herói, quando caluniado ou injustamente punido, jamais deixa de vingar-se, pois que a represália faz parte intrínseca de sua natureza.

Retomando Grimal (2009), quando aborda a questão grega, um herói só é reconhecido geralmente após sua morte, quando se torna *daímon*, um verdadeiro herói, um intermediário entre os imortais e os homens. O verdadeiro herói é o que sabe resistir na luta contínua, equilibrando-se em dois planos: o nível de elevação sublime e o plano da vida concreta.

Também Girard (1990), afirma que a morte é no fundo a maior violência que pode acontecer a um homem. E essa violência impacta diretamente a consciência de Teodósio, que ao final da história toma a atitude de lutar como índio e não como um indefinido ou um homem que não é o branco e não identifica-se mais com o indígena.

Assim ocorre um fenômeno em que se observa o importante processo de reconstrução da sua identidade, o que Ciampa (1994), já definiu como uma

re posição de elementos advindos de acúmulos na vivência, na historicidade do indivíduo.

Isso torna-se evidente em uma passagem já citada, quando o carcereiro Teodósio se dá conta de quem ele realmente é:

[Teodósio]: *Eu fui o carcereiro de meu próprio rei, e não reconheci nele o meu rei. Que cegueira era aquela que me impedia de lhe enxergar a realeza? Mas os meus olhos se abriram e vi meu rei na miséria. (...) E olhei para mim mesmo e vi a miséria que era. Um homem sem família e sem tradição. Um homem sem mortos e sem raça. Eu então corri e tirei minhas roupas de branco. Tomei o tembetá de pedra branca. Tomei a acanitara. A sarabatana e os cunabi (as armas são entregues por dois elementos do coro) Pinteí meu rosto com as tintas de guerra. Meu nome é Dieorá, antigo assimilado de nome Teodósio, guerreiro e flagelo dos portugueses.*

(2005:74)

A diferença, a singularidade, está na negação da negação, ou a negação de algo que nos é negado. Um momento da negação se expressa quando um indivíduo conquista seu reconhecimento, passando do indefinido e genérico, para o definido e singular.

Dessa forma os processos identitários foram reconstituídos e repostos, e Teodósio volta a ser Dieorá. Veem-se nessa passagem os diversos símbolos que se comunicam com o leitor da peça teatral: o tembetá, a sarabatana e os cunabi (as armas), a bebida acanitara, tintas de guerra, todas indicando quem ele era: o guerreiro indígena Dieorá em ação libertária e também vingativa.

A vingança constitui, portanto, um processo infinito, interminável. Considera Girard (1990), que quando a violência surge em um ponto qualquer de uma comunidade, tende a se alastrar e a ganhar a totalidade do corpo social, ameaçando desencadear uma verdadeira reação em cadeia, com consequências rapidamente fatais em uma sociedade de dimensões reduzidas.

O processo vingativo e libertário por que passam, em diferentes intensidades, os personagens de *A Paixão de Ajuricaba*, denotam uma necessidade de transformação, reposição ou até mesmo de imposição dos personagens sobre os outros. Ajuricaba quer ser livre novamente e voltar a ser

quem era, guerreiro que defende sua terra, seu povo, que protege sua amada e que está disposto à vingança por suas perdas. Inhambu deseja sair do cativeiro de pássaro e ver Ajuricaba livre.

O personagem Teodósio - Dieorá, antes um presente dos deuses e agora um homem guerreiro, autor de sua própria história, sofre o processo vingativo e libertário concomitantemente, no último ato. E o personagem do Comandante Português está inclinado constantemente a impor as condições suficientes para acabar com a liberdade dos demais personagens, contribuindo e sendo alvo para o ato de vingança destes.

Neste momento, a percepção de Morin (1973) acerca do homem torna-se pertinente:

*O homem histórico é um ser de uma afetividade intensa e instável, que sorri, chora, um ser ansioso e angustiado, um ser gozador, ébrio, extático, violento, furioso, amante, um ser invadido pelo imaginário, um ser que conhece a morte, mas que não pode acreditar nela, um ser que segrega o mito e a magia, um ser possuído pelos espíritos e pelos deuses, um ser que se alimenta de ilusões e de quimeras, um ser subjetivo cujas relações com o mundo objetivo são sempre incertas, um ser sujeito ao erro e à vagabundagem, um ser que produz desordem*

(MORIN, 1973: 108)

Assim, as identidades foram aqui apresentadas como totalidade, e uma de suas características é a multiplicidade. A identidade é construída também por elementos opostos, e no texto teatral os personagens de *A Paixão de Ajuricaba* apresentados aqui como índice de identidades, demonstram que esse processo se constitui pela diferença e igualdade; objetividade e subjetividade, ocultação e revelação, humanização e desumanização, e, para compreendê-las, é necessário articular essas dimensões aparentemente contraditórias e superar a dicotomia individual/social, percebendo de maneira evidente as motivações e anseios de Ajuricaba, Inhambu, Comandante

Português e Teodósio; a afetividade desses personagens, o sorriso, o choro, a angústia, ansiedade, a ironia, a violência, fúria, a paixão. Ou as paixões.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história que se passa no “país romântico do vale do rio Negro”, como já denominou Márcio Souza, possibilitou a construção dessa dissertação a partir do texto *A Paixão de Ajuricaba*, discutindo temas como os sentidos de paixão, a relação com a história que o grupo Tesc traçou, e finalmente com a fundamentação teórica de identidades.

*A Paixão de Ajuricaba* apresenta elementos representativos para a discussão e interpretação seja de sua trama, de seus personagens ou de seu contexto. A partir disso, surgiu o desejo de interpretar os personagens sob seus processos identitários advindos das teorias psicológicas.

Inserindo em isso a importância do Programa de Pós - Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, tenho a oportunidade de desenvolver neste, desde 2010, os temas imprescindíveis para a construção de minha dissertação.

No primeiro capítulo pontuou-se, inicialmente, a investigação do termo paixão, significante de passividade, capacidade de padecer, de suportar, de sofrer. E em sentido restrito ela é também a marca de algo que suportamos.

As relações possíveis entre os significados de paixão e sua presença na obra favoreceram a interpretação dos comportamentos dos personagens, tornando-os mais *humanos* para o leitor e o expectador, e deram um novo direcionamento para o perfil deste trabalho.

O fenômeno da paixão denota efeitos intensos nos agentes envolvidos, e por isso foi discutido sob pontos de vista de diversos autores, que dialogaram sobre de que forma o homem a apreende e se relaciona com ela.

Paixão é habitualmente conotada como o caos, a animalidade, a obscuridade, ou seja, o domínio do irracional. Ela seria algo que vem de fora,

que nos submete e que, como tal, nos apresenta como seres passivos, afetados por um movimento.

Se a paixão tem a ver com passividade, com sensibilidade e com incerteza, ela também se identifica com a individualidade.

Ferreira (2002), afirmou que a razão aproxima-nos uns dos outros enquanto a paixão marca nossas idiossincrasias - o que nos remete às conceituações feitas sobre *identidades*.

Também no capítulo inicial discutiu-se sobre o tema da tragédia, que fora relacionado à paixão, ao padecer e ao sofrimento; vale ressaltar que sua origem - como a das palavras comentadas ao longo da pesquisa - *pathos*, *logos*, *phrónesis* ou *psicopatologia* – é grega.

A relação entre os elementos da tragédia e os personagens de *A Paixão de Ajuricaba* surge na presença da vingança na trama, do herói e sua *diké* (senso de justiça) e *hybris* (desmedida, orgulho), do coro. Além disso, a *hybris* está justamente associada à falta de controle sobre os próprios impulsos, sendo um sentimento violento inspirado pelas paixões exageradas, o que faz com que tenha com *pathos* uma relação muito próxima.

O guerreiro Manau tornou-se um herói tanto em vida quanto, principalmente, após a morte, por reunir todas as tensões e violências de seu grupo, representando as agonias, a ira e o desejo de liberdade de seu povo.

No segundo capítulo, é possível perceber de que maneira o autor Marcio Souza se apropria da História para criar a peça teatral na década de 70. O grupo Tesc estreia a peça em plena ditadura militar brasileira, em que a identificação do público com a história contada fica evidente devido a alguns fatos: o guerreiro que representa um atuante descendente da população amazonense, o índio, e que é brutalmente injustiçado através de tortura e da repressão - termos também muito presentes na ditadura.

Além disso, Ajuricaba sendo acorrentado, afastado de seu povo, de sua terra e de mulher amada são elementos suficientes para, em algum nível, atingir ou tocar quem lê ou assiste a obra.

Nesse sentido, no último capítulo, os personagens da trama, a maneira como se relacionam, a tomada da consciência, permitem então, que se estabeleça uma relação destes com as teorias de identidades.

As identidades aqui discutidas basearam-se na teoria de Ciampa, segundo a qual a concepção dialética do conceito de identidade passa a entendê-la não mais como algo estático e imutável, mas como uma metamorfose.

Um processo identitário para ser modificado, reconstruído, também precisa desse suporte, pois ela não é construída, mas vai *sendo* construída, a fim de abandonar a noção de imutabilidade, tal como a discussão dos conceitos de paixão, em que a suposta passividade de *pathos* pode transformar-se em mobilidade.

Assim, a identidade não se apresenta sob a forma de uma entidade que rege o comportamento das pessoas, mas é o próprio comportamento *per se*, é ação em si que o homem realiza que define quem ele é, revelando assim sua identidade.

Pensando na identidade do homem representada por um personagem, no campo ficcional de *A Paixão de Ajuricaba* surge a plenitude das próprias formas de *existir* desse personagem, e de onde se manifestam suas características e modos de interagir. Inhambu, por exemplo, no papel de mulher do herói traz a rebeldia, valentia e orgulho próprios e espelhados deste.

A resistência e a coragem do personagem Ajuricaba, sua liderança e senso de justiça mostram ao público amazonense, desde a estreia em 1974, que essa resistência e capacidade de superação, das condições sociais, pessoais e políticas, podem ser um dos fortes elementos da identidade dos indivíduos da região do Amazonas.

Se os aruaques exerceram profunda influência sobre outras tribos, chegando mesmo a “aruaquizar” algumas delas, as atitudes do personagem Ajuricaba também podem “encorajar”, “inspirar” as atitudes dos amazonenses.

Tomando o contexto amazônico como realidade, esse mundo real dentro do mundo ficcional passa a ser um outro mundo, o das representações. As identidades reais no teatro tornam-se, então, identidades dentro das identidades ficcionais, tornando-as *outras* identidades, mas também construídas sob a influência dos fatores sociológicos, os psicológicos, cognitivos e os culturais.

Sobre a relação das características dos personagens com as das pessoas reais, Candido (1998), afirma que a ficção é o *lócus* em que o homem

pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação.

Os personagens do texto teatral encontram-se em conflito: Ajuricaba e Inhambu além de estarem separados enquanto seres apaixonados, estão também aprisionados, restritos, padecendo de privações e humilhações. O orgulho do guerreiro não permite que ceda às exigências do Comandante Português.

Por último e em maior conflito identitário está Teodósio, antes chamado Dieorá e agora nem índio nem branco. Se a identidade branca se distingue por aquilo que ela não é, ser branco é um ser não índio.

A identidade é, assim, marcada pela diferença, e estabelecendo uma relação conceitual, Silva (2000), afirma que a identidade branca depende, para existir, de algo fora dela: de outra identidade (a índia, ou a mestiça), mas que, entretanto fornece as condições para que ela exista.

O personagem não reconhece sua identidade, tentando estabelecer uma outra e surgindo daí um conflito que só no último ato se resolve; Dieorá volta a ser ele mesmo, ainda mais índio, autêntico, autoconsciente dos valores, costumes e memória do seu povo.

Também a memória da própria história é a condição para apreensão do elemento de igualdade da identidade, em que esse fator mnêmico refere-se sempre a uma totalidade em permanente transformação, tal como ocorreu com Dieorá. Retomo Halbwachs (1990), ao declarar que não conseguiremos lembrar por muito tempo de fatos que tem importância apenas pra nós mesmos, o grupo ou comunidade interfere nessa lembrança, não somente sobre o que se deve *lembrar*, mas também o que se deve *esquecer*.

Sobre as informações acerca de Ajuricaba, os dados históricos apresentados revelam que o guerreiro jogou-se ao rio, e o dramaturgo Marcio Souza optou por fazer com que na obra literária os soldados portugueses o empurrassem e alegassem que ele “jogou-se como um insano e quase nos

leva a todos para a morte”. O fato é que independente do ocorrido, a ação e intenção do Manau sempre fora a de resistir.

Um verdadeiro herói é o que sabe resistir na luta contínua, equilibrando-se em dois planos: o nível de elevação sublime e o plano da vida concreta. Eis aí o ideal grego da harmonia dos desejos.

Um herói só é reconhecido geralmente após sua morte, quando se torna *daímon*, um intermediário entre os imortais e os homens.

Para Girard (1990), a diferença sacrificial, a diferença entre o puro e o impuro, não pode ser apagada sem que com ela sejam apagadas todas as outras diferenças. Ocorre então um único processo de invasão pela reciprocidade violenta. A crise sacrificial deve ser definida como uma *crise das diferenças*, ou seja, da ordem cultural em seu conjunto. De fato, esta ordem cultural não é senão um sistema organizado de diferenças; são os desvios diferenciais que dão aos indivíduos sua identidade, permitindo que eles se situem uns em relação aos outros.

Quando as diferenças perdem sua legitimidade, passam quase que necessariamente a ser consideradas como causa das rivalidades, às quais fornecem um pretexto para o conflito.

A história do guerreiro da tribo Manau, que liderou revoltas, gerando rivalidade e incômodo dos invasores estrangeiros e dando sua vida pela liberdade, esteve na memória de muitos no processo histórico amazônico. É celebrada ainda nos dias de hoje em forma da peça teatral, em nomes de ruas, bares, bairros, lojas. Não quer ser esquecida, mas lembrada.

Relativo a esse processo histórico amazônico, Ribeiro (2010), afirma que a Amazônia é um grande desafio que o Brasil já enfrentou. Sua ocupação se vem fazendo com um vigor incomparável, projetos ambiciosos de investimentos exorbitantes são executados de forma tão inepta que depois caem no abandono. Caboclos e índios que ocupam a floresta são vistos como obstáculos ao progresso.

O autor conclui que, na verdade das coisas, o que somos é a nova Roma. Uma Roma tardia e tropical. O Brasil como uma das maiores nações da América Latina, pela magnitude populacional, começa a sê-lo também por sua criatividade artística e cultural, no domínio da tecnologia para se fazer uma potência econômica, de progresso autossustentado.

Ora, nos ensaios do Tesc de 1969 para a peça *Calígula*, de Albert Camus, Aldísio Filgueiras declarou: “Como cansa ser romano nos trópicos! Não temos imperadores! Temos ditadores cujos súditos são ribeirinhos. Nosso império não é o romano, mas uma republiqueta de bananas..”.

O mesmo Aldísio Filgueiras que declararia 34 anos depois, por motivo da reestrea de *A Paixão de Ajuricaba* que a revolução manau ainda não terminou.

Do período da ditadura militar para nossa atual democracia do novo século, as coisas não parecem ter mudado tanto. Os verdadeiros donos da terra, ribeirinhos, índios, e a população de raças misturadas que aqui reside, parecem ainda permanecer súditos dos falsos imperadores, constituindo-se, quiça, dessa tal “republiqueta”...

Mas a saga de *A Paixão de Ajuricaba* não é a dos colonizadores, mas a dos índios! De toda essa realidade, no que se refere a eles, o que se resultou foi o mais clamoroso fracasso: índios cada vez mais semelhantes aos brancos pobres, na miséria das casas, nas vestes em trapos, nas comidas insalubres, nas festas lúdicas. Assim se apresentavam Inhambu e Teodósio, enquanto seres em convívio com os portugueses.

Gambini (2000), declara que a ignorância e o desprezo pela cultura indígena tornaram-nos incapazes de perceber a importância funcional das instituições tribais. Fazendo de sua tarefa mais uma obra de extirpação que de educação. Nossa herança estaria cristalizada em nossa relação com os índios brasileiros até hoje. Não temos consciência de quem é o índio, apenas sabemos que ele faz parte de nossas raízes. A solução para resgatar a falha deixada em nossa alma não estará no cuidado paternalista muitas vezes praticado por grupos, instituições, organizações governamentais e não-governamentais.

Sobre a formação de identidade dos índios e de sua alma, afirma Gambini que a pedagogia missionária dizia à criança índia: “esqueça quem você é, quem são seus pais e de onde você veio. Isso tudo não vale nada. Abandone sua identidade, desvencilhe-se de sua alma, olhe para mim, espelhe-se em mim, queira e fique igual a mim”.

O que se deu no Brasil foi uma mistura física e não uma comunhão de almas, porque o conquistador não reconhecia um valor mínimo nas qualidades humanas daqueles que subjugava.

Por meio dos significados produzidos pelas representações é que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos.

Por isso, em todos esses sentidos, o estudo para a investigação de processos identitários do homem - seja este *real* ou *representado* na ficção, o brasileiro ou o amazônico -, fora apenas despertado para novas possibilidades.

Pois assim como as identidades são muitas e dialeticamente se transformam, as interpretações podem ser infundáveis, sugerindo sempre novas investigações que permitam compreender como esse processo acontece, em que influencia o comportamento das pessoas.

O que fará amadurecer a identidade brasileira será a capacidade de olhar para suas dimensões conscientes e inconscientes, sem mais desprezar e inferiorizar o Outro e seu modo peculiar de ser.

Ao longo dessa dissertação, tivemos o ensejo de pensar sobre *A Paixão de Ajuricaba* sob alguns aspectos, interpretando os personagens movidos por suas paixões e por seus processos de identidade.

A expectativa é que os temas aqui apresentados possam constituir-se em estímulo para o fomento de novas pesquisas, contribuindo para desvelar a complexidade dos nossos processos identitários e valendo-se das construções artísticas e literárias, especialmente as amazônicas.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.

ARISTÓTELES. *Retórica das Paixões*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

AUERBACH, E. *Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

AZANCOTH, E. & COSTA, S. *Tesc: nos bastidores da lenda*. Manaus: Valer, 2009

AZANCOTH, E. *No palco nem tudo é verdade: memórias de um ator amazonense*. São Paulo: Marco Zero, 1993.

BATISTA, C. *Memória e Identidade*. Rio de Janeiro: Caderno de Turismo, 2005.

BERLINCK, M. O que é psicopatologia fundamental. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, São Paulo, v. I n.3, p. 46-59, set./1998.

BESSA FREIRE, J. *Dialética e Escravidão*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1989.

BRÉHIER, E. *História da Filosofia*. Paris: Presses Universitaires de France, 1948

BOCK, A. *Psicologias: uma introdução ao estudo de Psicologia*. São Paulo: Saraiva, 1996.

BOLETIM DE PESQUISA DA CEDEAM. Manaus: Universidade do Amazonas, v.1 n.1, p 1-64, Dez./1982.

BOLETIM DE PESQUISA DA CEDEAM. Manaus: Universidade do Amazonas, v.2 n.3, p 1-120, Dez./1983.

BRANDÃO, R. *Identidade e etnia: construção da pessoa e resistência cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

CÂNDIDO, A. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1998

CARLSON, M. *Teorias do Teatro: Estudo histórico-crítico, dos gregos à Atualidade*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

CIAMPA, A. *A estória do Severino e a história da Severina*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. Políticas de Identidade e Identidades Políticas. In, Dunker, C. I. L. & Passos, M. C. (orgs). *Uma Psicologia que se interroga: ensaios*. São Paulo: Edicon, 2002.

COSTA, V. P. *O daímon socrático: conselho divino ou reflexão?*. Boletim do Centro de Pensamento Antigo, Campinas, v. 10, n. 10, p. 101-109, 2001.

CUNHA, M. (org) *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

DESCARTES, R. *As paixões da alma*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

DESCHAMPS, J. *A Identidade em Psicologia Social*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

ESSLIN, M. *Uma anatomia do Drama*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

FARAGE, N. *Relatos da fronteira amazônica no século XVIII: documentos de Henrique João Wilckens e Alexandre Rodrigues Ferreira*. São Paulo: Fapesp, 1991.

FERRATER MOURA, J. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo. Loyola, 2001.

FERREIRA, M.L. *Razão e Paixão: o percurso de um curso*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

FERRY, L. *A sabedoria dos Mitos gregos: aprender a viver II*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

GADOTTI, M. Educação e ordem classista. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

GAMBINI, R. Espelho Índio: a formação da alma brasileira. São Paulo: Terceiro Nome, 2000.

GARCIA, S. (org.) *Odisséia do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Senac, 2002.

GIRARD, R. *A Violência e o Sagrado*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

GRIMAL, P. *Mitologia Grega*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

HABERMAS, J. *Para a reconstrução do materialismo histórico*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HOLANDA, S. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

JACQUES, M. *Identidade: Psicologia social contemporânea*, Petrópolis: Vozes, 1998.

JACQUES, M. *Psicologia Social Contemporânea*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

LANE, S. & CODO, W. (orgs) *Psicologia Social: o homem em movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LESKY, A. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

MAGALDI, S. *Panorama do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Global Editora, 1997.

MASSARIOLI, M. *Tinamiformes do Brasil*. São Paulo, Uniabc-SP, 2003.

MORIN, E. *O paradigma perdido: a natureza humana*. Portugal: Publicações Europa América, 1973.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.

NOVAES, A.(org). *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

OLIVEIRA, J. *Cidade de Manaus: visões interdisciplinares*. Manaus: Edua, 2003.

PENHA, J. *O que é existencialismo*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PEREIRA, M. *Uma rebelião cultural silenciosa: investigação sobre os suicídios entre os guarani do Mato Grosso do Sul*. Brasília: Funai, 1995.

PLATÃO. *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.5, n.10, 1992, p.200-215. (disponível para *download* em [www.cpdoc.fgv.br](http://www.cpdoc.fgv.br)).

RIBEIRO, D. *Os índios e a Civilização: A integração das populações indígenas no Brasil moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

RIBEIRO, D. *O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SAMPAIO, P. & ERTHAL, R.(org.). *Rastros da Memória: historia e trajetórias das populações indígenas na Amazônia*. Manaus: EDUA, 2006.

SANTOS, B. de S. *Reconhecer para libertar: os caminhos do cosmopolitismo multicultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

SILVA, T. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SOUZA, M. *A Paixão de Ajuricaba*: Manaus, Editora Valer/Edua, 2005.

SOUZA, M. *História da Amazônia*. Manaus: Valer, 2009.

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

SOUZA, M. *Teatro I*. São Paulo: Marco Zero, 1997.

TESC THEATRE. Disponível em: [www.tesc theatre.org.br](http://www.tesc theatre.org.br). Acesso em 16 maio 2011.

VERNANT, J.P. *Mito e Pensamento entre os gregos*. RJ: Paz e Terra, 1990.