

Hiperteatralidade e releitura histórica: O Teatro de Márcio Sousa

Heliane Kohler-Rodrigues

A Amazônia em cena

A partir dos anos setenta, nota-se uma participação, cada vez mais ativa, dos escritores amazônicos à vida cultural brasileira, através de uma produção literária extremamente fecunda e diversificada. Num momento em que essa região--centro de imoderáveis interesses econômicos--é alvo de incessantes preocupações, sobretudo por parte de ecologistas, cientistas e intelectuais, alarmados ante a persistência das práticas destrutivas visando o meio ambiente e o elemento étnico-cultural, a presença desses escritores no cenário literário nacional constitui um acontecimento extremamente importante e oportuno. Não se trata de um grupo coesivo ou de um movimento regionalista atualizado, mas de poetas e ficcionistas, dramaturgos e ensaístas que, de diferentes maneiras, têm reservado à Amazônia um espaço textual especial.

As pesquisas de ordem estético-formal, no que diz respeito, por exemplo, às produções romanescas, têm sido acompanhadas de um laborioso trabalho documentário, abrangendo não somente a história, mas igualmente a sociologia e a economia dessa região, no sentido de integrar o elemento informativo ao processo de criação literária.

Conhecido no exterior pela tradução de seus romances, Márcio Sousa, além dos ensaios sociológicos, dos cenários e críticas de cinema, é autor de várias peças de teatro, a maioria das quais baseadas em lendas amazônicas e mitos indígenas.

Seguindo a tendência da dramaturgia praticada no Brasil na época do regime militar, dita dramaturgia de resistência, isto é, servindo-se da história como material dramático e "tática circunstancial,"¹ Márcio Sousa retoma em *As folhas do látex*² a temática desenvolvida no seu famoso romance *Galvez, imperador do Acre*, ou seja, o ciclo econômico da borracha, apresentando cenas da vida social e política no período áureo da extração/comercialização desse produto (fins do século XIX à

primeira Guerra Mundial); as relações entre a classe dominante (plantadores, grandes comerciantes, políticos) e a classe oprimida (índios, seringueiros), assim como "flashes" da Revolução Acreana e dos interesses nacionais e internacionais na Amazônia de ontem e de hoje. Conforme as indicações de ordem temporal contidas na didascália inicial, o prólogo e o epílogo se situam nos dias atuais, enquanto que o "vaudeville" composto de dois atos, subdivididos cada um em seis quadros, retrata cenas que se estendem do ano 1743 (visita de um explorador francês na Amazônia) a 1918. É interessante ressaltar que o entreato é assinalado textualmente e funciona como um tempo de ação (anúncio de uma notícia).

Paródia e derrisão do "espetáculo"

No prefácio intitulado "*As folias do látex*: um metavaudeville," Márcio Sousa explica a razão da escolha do termo "vaudeville" para rotular a sua peça.

"E por que um vaudeville? Porque o que moveu o ciclo da borracha foi o ódio e a cobiça. Vaudeville, modelo de teatro da irresponsabilidade burguesa, voz dos centros urbanos, sofisticação trocada em miúdos para as platéias menos exigentes. Um teatro arrastado para os temas baixos e para a irreverência consentida. Como a própria vida da monocultura amazonense, o vaudeville é mais sombrio porque acoberta de alegria o que comumente arrancaria lágrimas. . . . (*As folias do látex*) é um vaudeville virado do avesso, eis que esta forma fragmentária do teatro da revolução industrial se transforma no palco numa exteriorização de metáforas, de informações que se sobrepõem sobre informações . . ." (9-10). É interessante assinalar que a origem da palavra "vaudeville" (de "Vaux de vire") designando uma canção alegre e maliciosa, data do século XV. No final do século XVII, trata-se de uma comédia mesclada de canções e de ballet. As alusões à atualidade e a sátira já estão presentes no vaudeville do século XVIII, mas a consagração do gênero data do século passado; a peça-cômica passa a chamar-se "vaudeville"--comédia divertida, leve e fértil.

Ora, nada mais propício que a denominação de vaudeville--gênero cômico-burguês representativo do século XIX, sem nenhuma pretensão intelectual--para a recriação/representação de uma sociedade provinciana, tão inautêntica quanto arrivista. Nada mais coerente que a preferência por uma forma dramática convencional e superficial para re-colocar em cena intrigas complexas de uma burguesia, inculta e entediada, apenas sensível aos valores importados. Manaus--a capital desvairada da borracha, nos anos áureos de sua riqueza, com o seu teatro barroco destoante e as suas folias desopilantes--viveu a "Belle Epoque" à maneira de um vaudeville.

Subdividida em diversos quadros, funcionando como "sketches"--

entremeados de atrações diversas (números de música, cantos, danças, prestidigitação)--a peça em questão é, na realidade, estruturada como um espetáculo de music-hall. Tomando emprestado elementos específicos de diversas artes cênicas,³ o music-hall (em voga na Europa precisamente na Belle Epoque)--representando a celebração do *espetáculo completo*--incarna a idéia do "teatro-festa."

A exemplo dos dramaturgos e encenadores das vanguardas européias das primeiras décadas do século XX como Wedekind, Piscator, Brecht, Maïakovski, Meyerhold, por exemplo, que, rejeitando os modos de expressões teatrais tradicionais e esclerosados, revigoraram e regeneraram o teatro, introduzindo *formas de espetáculo eminentemente populares e teatralizadas* como as *variedades* e o *circo*, Márcio Sousa elabora uma peça-espetáculo compósita, tendo em vista a encenação paródica de uma forma teatral assimilada à frívola burguesia amazônica da Belle Epoque: o vaudeville.

A reiteração do lexema "espetáculo" no discurso do Mestre-de-Cerimônias dirigido ao público-destinatário indica explicitamente, e desde o início do "vaudeville," um dos efeitos perlocutórios desejados: o divertimento e a alegria do espectador, através da utilização de todo um dispositivo cênico específico aos grandes musicais, isto é, *luzes, cores, sons, ações*. Não se deve esquecer que a estética própria do music-hall consiste na prioridade absoluta e exclusiva do "spectaculum."⁵ Entretanto, *a profusão e a deformação dos números coreográficos* (exageração gestual, ou melhor, da expressão corporal; caricatura vestimentária, etc.) reforçando a teatralidade do "espetáculo," visam por sua vez a representação burlesca do music-hall--oferecendo atrações que refletem fielmente um certo espírito parisiense, ao gosto perfeito da burguesia mundana amazônica, como o cancan, as composições de Offenbach y Bizet. Essa intenção paródica é aliás assinada no próprio texto didascálico:

Música: Coronel Super-star (...)

Coreografia parodiando os grandes musicais. Toda a companhia participando. (32)

Música: La Gioconda, de Ponchielli--bailado "A dança das horas." Coreografia parodiando ballet clássico (...) Todo o número é encenado em tom de deboche. . . . (39, 40).

Ora, a paródia do vaudeville e do music-hall afixa as marcas da representação teatral, acentuando os artifícios cênicos, exagerando os efeitos cômicos, destruindo a ilusão do real, criando uma hiperteatralidade. Na apresentação dos principais figurantes-personagens do "vaudeville" pelo Mestre-de-Cerimônias, a paródia do music-hall é

perceptível através de elementos verbais e cênicos eminentemente circenses.

--Mestre-de-Cerimônias--Respeitável público, distinta plateia, é com orgulho que vamos apresentar o popularíssimo número da Caça à Riqueza. (Entra em desfile a companhia, como um tradicional espetáculo de variedades. Dos seringueiros, o rosto maquilado de palhaço, abrem o desfile. Logo a seguir uma mocinha mestiça, com roupas simples, levada pelo braço por um português de fartos bigodes). Aí vem a bela infanta que embala todos os corações. A doce Amazônia com o seu padrao lusitano. (Entra um inglês com roupa de explorador e o Americano em trajes de tio Sam). E logo vemos o resoluto mancebo britânico e o viril americano, que chegam para disputar seus dotes e seu corpo de donzela . . . (20).

Se as apelações cerimoniosas dirigidas ao público-espectador, e a linguagem hiperbólica do Mestre-de-Cerimônias (fórmulas verbais próprias ao código do circo), assim como a postura cênica das personagens--caricaturais e burlesca--introduzem o *circo* no espetáculo, as intenções ilocutórias contraditórias (lisonjeiras e irônicas, amáveis e sarcásticas)⁶ do discurso circense do apresentador, a alegorização da personagem Amazonas, e a presença grotesca e trágica do *palhaço*--personificando os excluídos, isto é, os sertanejos-seringueiros--instauram a *dualidade* no universo teatral. O circo (no sentido teatral da palavra) funciona como metáfora da própria realidade amazônica. É interessante ressaltar que para os dramaturgos e encenadores vanguardistas alemães das primeiras décadas do século XX, o circo funcionava como "metáfora do mundo burguês (palhaços lúgubres, animais ferozes, universo deslocado)."⁷

Não se pode, portanto, esquecer que essas duas formas de espetáculo--o circo e o music-hall (ou variedades)--possuem em comum determinadas estruturas cênicas e certos números atrativos que funcionam e se sucedem sem ligação de ordem lógica ou narrativa, obedecendo, entretanto, às exigências do ritmo--produzido pela música ou pelo rufo dos tambores--realçado, por sua vez, pelo jogo de luzes. Em *As folias do látex*, o número de prestidigitação é anunciado à maneira circense, ou seja, é parodiado, uma vez que apresentado grotescamente e sem ilusão referencial. O jogo cênico, ou melhor, o número de mágica, perde, portanto, sua função lúdica e teatral, e, através da transposição de signos cênicos e do comportamento semiótico dos protagonistas (o falso "artista" e a voluntária--escolhida, ou seja, a sua vítima), adquire uma dimensão simbólica, trágica e inquietante. A cena

termina, todavia, burlescamente, com a fuga forçada e precipitada do mágico, interrompendo sua "prestidigitação."

Em *As folias do látex*, a paródia não se limita à criação, ao nível cênico, de um "metavaudeville," isto é, à inversão dos signos do "espetáculo" (na acepção teatral da palavra) ao gosto burguês, mas visa igualmente a deformação burlesca de elementos simbólicos representativos dos ideais culturais da época em questão. O francês--idioma de prestígio e cultura--mas enunciado pelas "belas representantes da cultura e da alegria, filhas de França" (20), ou seja, as "cocottes,"⁸ nada mais é que uma mera língua macarrônica. A mutilação lingüística, assim como todos os processos de deformação irônica isto é, de imitação burlesca (ao nível verbal e não-verbal), e de exageração dos efeitos cênicos instauram, pois, a derrisão na peça-espetáculo, ao mesmo tempo que reforçam a sua teatralidade.

Do ponto de vista do contexto literário, a crítica paródica é principalmente dirigida a um movimento poético importado da França, e característico do período representado--o Parnasianismo (e seu principal representante no Brasil, o poeta cívico Olavo Bilac)--forma cultuada, cultivada e eternizada pela opinião pública e pela Academia Brasileira de Letras, até o aparecimento do movimento modernista dos anos vinte.

A instituição pela paródia de metadiscursos críticos da língua francesa e da poesia parnasiana visa sobretudo, como já precisamos, a ridicularização de uma classe social e de seus valores, e de um período histórico-cultural no Brasil (positivista e parnasiano) com seus excessos e contradições.

Um espetáculo carnalizado

Vários são os mecanismos cênicos utilizados pelo autor que nos fazem pensar às situações cômicas exploradas pela farsa medieval, com seus temas populares e carnavalescos, suas mistificações, "jeux de scènes" e disfarces. Ora, a intriga dramática--dominada por acontecimentos imprevistos e implicando as principais personagens-tipo, ou seja, o clássico triângulo amoroso (a mulher, o marido e os amantes)--é típica do teatro de "Boulevard," mas o tema da traição e do traidor/traiído é, por sua vez, próprio à tradição da farsa. Não se deve portanto esquecer que autores do vaudeville, como Labiche e Feydeau, serviram-se abundantemente de situações da farsa.

Se, enquanto personagens-tipo, os participantes colorem as situações "dramáticas" do "vaudeville" com elementos burlescos da farsa, ao nível coletivo, o "espetáculo"-festa-circense é transformado, em várias cenas, em verdadeira folia de carnaval, graças a diferentes recursos cômicos e carnavalescos, como o deboche e a paródia, a crítica social, a utilização da fantasia e maquilagem.

Em oposição às festas tradicionais populares, privilegiando o espaço "aberto," as extravagâncias, loucuras⁹ e diversões da burguesia amazônica--simulacro das festas de carnaval--desenrolam-se em ambientes fechados e seletivos (salões particulares, clubes privados, teatro, cabarets), numa total liberdade carnavalesca.

"E a vida correndo como uma eterna festa" (34), canta uma personagem. Uma festa de carnaval, onde os prazeres materiais (sexo, comida, bebida), com toda a conotação de "excesso" e "desperdício," ocupam posição de destaque.

Ora, o último quadro de *As folias do látex* apresenta, curiosamente, cenas de um baile de carnaval, com a participação de toda a companhia fantasiada de pierrot e representando uma locomotiva, ou melhor, "um trem em movimento" (60). De acordo com a sua tradição popular e medieval, parodiando fatos da vida real, o carnaval representa a sociedade e apresenta a realidade sob a aparência descontraída de uma brincadeira espontânea, uma diversão libertadora e desopilante. Como ressalta Bakhtine, no carnaval as fronteiras entre o jogo e a vida são suprimidas de propósito; é a vida que conduz o jogo.¹⁰

Contrariamente à tradição popular medieval, a hierarquia social não é abolida no carnaval burguês. Os seringueiros, que aparecem no desfile inicial de apresentação das personagens com "o rosto maquiado de palhaços," funcionam no "espetáculo" como os bufos do carnaval. Ora, o baile da burguesia degenera-se em tragédia; a alegria inicial transforma-se em tumulto, e os risos em pânico--eis uma ilustração explícita do caráter ambivalente do "carnaval" do "boom" da borracha,¹¹ e da carnavalização da peça-espetáculo. Se, como já mencionamos, os elementos circenses introduzem a dualidade no universo do "vaudeville"-music-hall, os aspectos carnavalescos reforçam sua ambivalência semântica, suscitando o riso espontâneo e cínico,¹² a descontração e a atenção do leitor-espectador. Além do *divertimento*, um outro efeito perlocutório visado pelo discurso teatral em questão é justamente a *reflexão* do público-destinatário.

Abundância de códigos e informações

Tendo à disposição um considerável material de ordem verbal e não-verbal, pertencente a múltiplos e distintos sistemas semióticos (verbal, visual, auditivo, gestual, etc.), o teatro, mais do que qualquer outra forma de produção cênico-escritural, privilegia a difusão de informações, provenientes tanto da palavra, quanto do gesto, da mímica, da iluminação da decoração, etc.. Não se pode esquecer que a particularidade das mensagens cênicas é a simultaneidade, e que a especificidade do teatro, isto é, a teatralidade, como observa R. Barthes, provém dessa "polifonia informacional."¹³

A subversão do vaudeville se realiza, pois, em *As folias do látex*,

através da telescopagem de formas de representação próprias às artes do espetáculo (do circo à ópera, do ballet clássico ao music-hall) e da inserção de elementos específicos ao gênero cômico (paródia, ironia, por exemplo), favorecendo, como já referimos a proliferação de signos cênicos e a criação de um espetáculo-total. Usando e abusando dos recursos teatrais afim de reconstituir e refletir um período da história da Amazônia, Márcio Sousa elabora uma dramaturgia privilegiando as noções de representação e de teatralidade.

Representado criticamente ao nível da fábula paródica, o contexto histórico é retomado ao nível cênico pela *projeção* cinematográfica de enunciados datados em forma de notícias, sem obedecer a uma progressão temática ou cronológica rigorosa. Trata-se de um material informativo, de caráter didático,¹⁴ extremamente variado, no que diz respeito ao processo histórico da economia da borracha, a acontecimentos políticos e culturais nacionais e estrangeiros, servindo de suporte cênico ilustrativo (a tela de fundo) dos sketches apresentados. Além dessa montagem textual visualizada pela projeção histórica é reiterada, ou melhor, retomada em contraponto, ou seja, vocalizada de maneira recitativa alternadamente pelas personagens Seringueiros 1 e 2, e reconstituída pelos relatos do Mestre-de-Cerimônias. Outras personagens exteriores à ação propriamente dita, como a pianista (referência à época do cinema mudo e às grandes festas amazônicas) são testemunhas da história da região no seu período áureo. Por outro lado, a presença de determinados figurantes históricos, como por exemplo o escritor Euclides da Cunha e o etnólogo Ermano Stradelli--apresentados positivamente e contrastando pela seriedade de seus discursos moralizadores e denunciadores do status quo com os das demais personagens carnavalizadas e/ou caricaturadas--contribui igualmente a ampliar a releitura crítica da história, proposta por Márcio Sousa.

Tanto divulgada como objeto duma informação objetiva mediada (visualmente e auditivamente na mise-en-scène), quanto recuperada como matéria dramática, a história é, pois, reconhecida em registro sério/cômico numa peça altamente teatralizada. Ora, pela profusão dos meios cênicos utilizados, e pela própria diversidade das notícias difundidas durante o "espetáculo," o leitor/espectador é colocado diante de uma dinâmica dramático-informativa contribuindo a estimular e aguçar a sua reflexão crítica.

"*As folias do látex*, observa Márcio Sousa no seu prefácio de 1976, é mais um mosaico de como a Civilização Ocidental agiu na Amazônia, seja diretamente, seja através de seus representantes nativos" (9). A história atual continua a afixar os inúmeros estragos resultantes dessa antiga prática depredatória, e a lembrar que a espoliação dessa região não se extinguiu com o ciclo da borracha.

Notas

1. Fernando Peixoto, "L'histoire au secours du théâtre brésilien," *Travail théâtral* 32,33 (Lausanne: La Cité, 1979) 48.
2. Peça encenada pela primeira vez em 1976 pelo Teatro Experimental do Sesc/Amazonas, com a direção do próprio autor. A edição a qual nos referimos é a segunda, revista de acordo com a montagem de 1976 em Manaus: *Tem piranha no pirarucu e As folias do látex* (Rio: Editorial Codecri, coleção Edições do Pasquim, vol. 47, 1978).
3. Da *comedia* (a sainete na forma do sketch, por exemplo): da *dança*; do *circo* (números de escamoteadores, palhaços, malabaristas, domesticadores, etc.).
4. Giovanni Lista, "Esthétique du music-hall et mythologie urbaine chez Marinetti," *Du cirque au théâtre* (Lausanne: L'Age d'Homme, 1983) 58.
5. Lista 60.
6. "A alusão irônica indica ao espectador que é preciso decifrar a metáfora do espectáculo e não considerá-lo como simples divertimento." Jeanne Lorand, "Cirque, champ de foire, cabaret, ou de Wedekind à Piscator à Brecht," *Du cirque au théâtre* 40.
7. Claudine Amiard-Chevrel, "Introduction," *Du cirque au théâtre* 14.
8. Cf. Vaudevilles de Feydeau (personagens típicas).
9. A loucura (na acepção restrita da palavra) é, por sinal, um tema carnavalesco. Cf. M. Bakhtine, *L'oeuvre de F. Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance* (Paris: Gallimard, 1970) 49.
10. Bakhtine 258.
11. "Uma tragédia cômica e criminosa" (63) exclama uma das figuras no final da peça. Com a queda da cotação da borracha brasileira no mercado mundial, em 1914, devido à concorrência asiática, a bancarrota se instala na Amazônia.
12. O riso carnavalesco é ambivalente: alegre, mas ao mesmo tempo sarcástico. Bakhtine 20.
13. *Essais critiques* (Paris: Seuil, 1964) 258.
14. Os dados estadísticos são numerosos (cf. projeção da cotação da borracha). Há alusões a massacres e extinções de grupos indígenas nos séculos passados y relação das companhias estrangeiras que controlavam o mercado da borracha.