

Pássaro Junino: cordão e entre-lugar do discurso amazônico

Josse Fares *

I

“Sabe?: borboleta é uma flor que sai voando...”

(Haroldo Maranhão)

Era junho. À frente da casa de minha vizinha, professora Julieta, crianças e adultos se aglomeravam para assistir à saída do Rouxinol. Confesso minha inveja: eu queria tanto ser aquela menina, de cabelos tingidos de louro, vestida de veludo negro, salpicado de brilhos, como se fosse um céu estrelado, e que carregava na cabeça o mascote do cordão: um rouxinol empalhado.

Carreguei este desejo irrealizado que guardo no peito junto com outros sonhos que tiveram suas asas cortadas. Ainda na pequena cidade interiorana em que nasci, lá nas plagas do Acre, sonhei ser a baliza que abre o desfile escolar no dia 25 de setembro, aniversário da cidade. Não consegui sê-lo. Quis também tocar um acordeon invisível. E agora, nesse momento de recordação, revejo o Rouxinol ruflando as asas na travessa 14 de Abril, como se fosse um arcanjo a anunciar a boa-nova da alegria junina.

Durante os meses de abril e maio, a casa de dona Julieta virava um espaço de ensaio. Na minha cama, até tarde da noite, eu ouvia as vozes das empregadas domésticas da redondeza, dos feirantes do mercado de São Brás: “Ó meu pai, roubaram o meu rouxinool!...” Era um momento singular em que a crisálida virava borboleta, em que aquelas pessoas metamorfoseavam-se em fadas, princesas, imperadores.

No mês de junho, o ventre em que fora gestada esta metamorfose - a casa de dona Julieta - abria-se. E nós ali, a contemplar a saída dos brincantes, vaijando no sonho deles, que agora também era nosso.

Vinte anos depois, fui convidada pela Secretaria Municipal de Educação e Cultura de Belém, para julgar um dos quesitos do festival de cordões de pássaros. Foi quando me reencontrei com o Rouxinol, agora sem aquele brilho que antes pousara em suas asas. Ficaram-lhe as penas opacas e sem halo. Meu Rouxinol não era mais aquela flor que saía voando pela 14 de Abril, carregando o feitiço das fogueiras acesas. Ele entristeceu, porque a mãe que aquecia aquele ninho - dona Julieta - perdeu o lume, perdeu a força que eu julgava inesgotável.

Pouco tempo depois, ela, a que dava vida ao cordão, convidou-me para madrinha do pássaro. Mas eu não possuía a vara de condão capaz de reerguê-lo, de fazê-lo acordar de seu estado de neblinamento. A neblina veio e cobriu dona Julieta e o Rouxinol. Mas a memória é fogo que arde e derrete a neve, por isso eles estão aqui, fazendo palpitar o meu

coração, o coração da memória de Belém.

Este trabalho pretende revelar através do drama **Amor Proibido ou Sangue do Meu Sangue**, de Lourival Pontes de Souza, encenado pelo Rouxinol, o entre-lugar da cultura amazônica, numa visão não magoada dos elementos múltiplos que se emaranharam e bordaram um tecido unitário, matizado pelos entretons do diverso.

II

“O leão é feito de carneiros assimilados.”

(Paul Valéry)

A quinze de fevereiro de 1878, foi inaugurado o Teatro de Nossa Senhora da Paz, situado na Praça da República, antigo Largo da Pólvora, em Belém, Pará. A inauguração desta casa de espetáculos foi responsável por um intenso fervilhar artístico-cultural na cidade ainda imersa nas benesses advindas do Ciclo da Borracha. Nesta época, retratada pela literatura de alguns escritores, Belém viveu sua *belle époque*. E as camadas privilegiadas dessa província que começava a tomar feição de metrópole, dava-se ao luxo de assistir a espetáculos importados, sobretudo da França. Era a hora e a vez da ópera.

No entanto, nem todos gozaram das regalias da seringa. O leite que escorria das seringueiras não nutriu a todos. E foi justamente essa camada social desprestigiada pelo látex, que, num verdadeiro processo de carnavalização, inventou o chamado cordão de pássaro, folguedo junino tipicamente paraense.

O pássaro nada mais é que a ópera cabocla, escrita e representada por trabalhadores. A encenação do folguedo, que traz no seu desenrolar um motivo ecológico, apresenta uma série de quadros em que se entrecruzam uma série de elementos da etnia brasileira. Há um núcleo dramático protagonizado pela família imperial, o que configura a presença do europeu; há a maloca, corporificando o elemento nativo, e há ainda a feiticeira, que desenvolvendo os rituais da umbanda, traz as marcas da cultura africana. A fora esses elementos constitutivos da estrutura dramática da encenação, existe um quadro, o da matutagem, composto pelos caboclos, ou seja, por aqueles que já sofreram o processo de mestiçagem. Esse quadro, faz-se necessário ressaltar, é desvinculado da encenação trágica, e ocorre paralelamente.

* Josse Fares é professora de Literatura Brasileira da Universidade da Amazônia, cursa mestrado em Letras na UFPa.

A matutagem é a responsável pelo riso, elemento capaz de aliviar as tensões do público ante a tragicidade contida no enredamento da peça.

Particularmente, vejo algumas semelhanças entre o Boi-bumbá e o Pássaro. Na “comédia” do boi, Nego Chico, também chamado de Pai Francisco, é um vaqueiro que se vê obrigado a matar o boi de estimação do patrão, pois Catirina, sua esposa, grávida, deseja comer a língua do garrote preferido do fazendeiro. Por isso, Nego Chico embrulha-se em “maus lençóis”. E diante do animal morto, decide tomar providências. Lança mão da ciência e da religião para ressuscitar o boi. O médico e o padre são convocados, no entanto, é a pajelança que consegue trazer à vida o animal. O folgado se encerra quando o boi levanta e, ao som das barricadas, põe-se a dar volteios entre as personagens que, contagiadas pela alegria da ressurreição, caem na folia.

No cordão de pássaro, o boi é substituído por uma ave pertencente à princesa, filha do imperador. Neste folgado, quem tira a vida do animal é o caçador. Como ocorre na “comédia” do boi, o mascote do grupo é ressuscitado pelos poderes da bruxaria. Segundo Ana Felizola, filha de Mariana e cambão de um terreiro de umbanda em Belém, a pajelança, que nos remete de imediato à cultura indígena, equivale à bruxaria umbandística africana, embora os pajés trabalhem na linha de cura, do bem, enquanto os orixás se permitam à duplicidade, praticando tanto o bem quanto o mal. Nas duas manifestações de nossa cultura popular, portanto, o sincretismo se explicita.

São inúmeras as agremiações de brincantes de cordões de pássaros: Rouxinol, Tem-Tem, Uirapuru, Tucano, os mais famosos. Quando no mês joanino estes grupos chegam ao Teatro-Escola São Cristóvão, onde se apresentam, arrebanham centenas de torcedores que dão vida à noite de São João, “o santinho distraído/ que dormiu sem se lembrar” de seu próprio natalício.

O cordão de pássaro, creio, possibilita o narrar a nação, como quer Homi Bhabha. Assim como o sujeito psíquico é constituído através da linguagem, também na constituição da nação, vale o poder desta linguagem que, em suas multifaces, narra e institui a nação. Paulo Ricouer clarifica muito bem esse fenômeno ao afirmar que:

“A identidade não poderia ter outra forma do que a narrativa, pois definir-se é, em última análise, narrar. Uma coletividade ou um indivíduo se definiria, portanto, através das histórias que ela narra a si mesma sobre si mesma e, destas narrativas, poder-se-ia extrair a própria essência da definição implícita na qual esta coletividade se encontra.”

(Ricouer apud Bernd: 1992, 17)

Não podemos ser nacionais por subtração. A possível identidade nacional encontra-se na diversidade, pois “identidade é um conceito que não pode afastar-se de alteridade” (idem: 15).

E o cordão de pássaro, ao alijar o etnocentrismo, põe em cena a diversidade étnica de nosso povo, num processo de

descontinuidade que aproxima tempos e espaços diferentes. Se no pássaro revive-se a fidalguia do Brasil imperial, também nele presentifica-se - através da matutagem - um certo *modus viventis* do caboclo que se situa no entre-lugar da natureza e da cultura. Nesse limiar, o mestiço, ao mesmo tempo que mantém traços da cultura nativa, abarca os elementos da cultura do dominador, veiculada pela mídia. E nesse abarcar, algumas vezes, ele mostra-se desajeitado, como Sinhá Vitória, personagem de Graciliano Ramos, quando arrisca-se nos sapatos de salto alto. Talvez, por esse jeito desengonçado, o caboclo, meio pícaro, seja chamado de matuto.

Diferente do Romantismo que optou pela sacralização da literatura através dos romances cosmogônicos, em que o índio inventado não tinha voz, as peças encenadas pelos pássaros concebem “a identidade nacional no sentido de sua dessacralização, o que corresponde, segundo Glissant, (...) a uma abertura para o diverso, território no qual uma cultura pode estabelecer relações com as outras.” (Bernd:1992:18) Assim, nos cordões de pássaro a monofonia romântica cede lugar ao polifônico, à interseção das diversas vozes que ecoam na constituição de uma nação em seu eterno vir-a-ser. A formação da “brasileiridade” é incontestavelmente híbrida, corporificada na figura de Janus, deus romano dotado de duas faces, uma voltada para frente e outra para trás. Aqui, o olhar para trás remete à ancestralidade da cultura, e o olhar para frente revela um assumir assimilador daquilo que veio - da Europa e da África - e ficou. Afinal, quem somos nós? Eles? Ninguém? Somos frutos de um sincretismo cultural. Somos crioulos. Precisamos assumir isso, pois se não podemos mais fechar as portas à invasão estrangeira também é certo que não podemos reencontrar o paraíso perdido da inocência cultural.

Segundo Silviano Santiago, em “O Entre-lugar do Discurso Latino-Americano”, a crítica brasileira relega a busca donquixotesca do artista da Latinoamérica à procura de uma identidade que se assenta na diferença. Para parte da crítica nacional nossa expressão artística é sempre uma devedora da fonte européia, a estrela inatingível que contamina sem se deixar contaminar. Nessa visão, a América seria simplesmente um simulacro da Europa.

Tal concepção vai sendo, no entanto, posta em xeque na América Latina, a partir dos anos setenta, através do Desconstrutivismo que enfatiza noção de diferença:

“Agora, contrariamente ao que ocorria antes, o texto segundo no processo da comparação, não é mais apenas o devedor’, mas também o responsável pela revitalização do primeiro, e a relação entre ambos, em vez de unidirecional, adquire o sentido de reciprocidade (...). O que passa a prevalecer (...) não é mais a relação de semelhança ou continuidade, sempre desvantajosa para o texto segundo, mas o elemento de diferenciação que este último introduz um diálogo intertextual estabelecido com o primeiro.”

(Coutinho:1994, 258)

Dessa maneira, o que antes era considerado uma cópia imperfeita, passa a ser visto como resposta criativa, como

acontece com as peças encenadas pelos cordões de pássaro, que, ao deixarem de lado os critérios de originalidade e anterioridade, apropriam-se de formas literárias européias (tragédia, comédia, ópera) e lhes dão uma nova compleição: “*nada mais original, nada mais intrínseco a si, que se alimentar dos outros. É preciso, porém, digeri-lo. O leão é feito de carneiros assimilados.*” (Valéry apud Santiago: 1978:21)

No cordão de pássaro não mais importa o reificar - faca de dois gumes - do que está por se perder, mas a simbiose das diversificadas culturas, como um suco de variados frutos que, misturados, têm a singularidade daquilo que não se individualiza, mas se funde.

III

Entra em cena a Ópera Cabocla

O Amor Proibido ou o Sangue do Meu Sangue

Muitos foram os dramaturgos populares que conhecendo e observando a estrutura dramática típica dos cordões de pássaro, os quais são na verdade variações em torno de um mesmo tema, escreveram peças encenadas por grupos juninos paraenses.

Para ilustrar essa nossa tentativa de mostrar o entrelugar da literatura amazônica neste contexto latino-americano, escolhemos a peça **Amor Proibido ou Sangue do meu Sangue**, da autoria de Lourival Pontes de Souza, um simples marceneiro, que escrevia na esperança de ser lembrado quando não mais existisse.

Os sete quadros que compõem essa expressão da dramaturgia popular são protagonizados por dezesseis personagens sem contar os integrantes do coro dos índios (além da orquestra). Dentre estas personagens, algumas representam os elementos formadores de nossa etnia, outras configuram a presentificação do elemento mágico, e há ainda o grupo que personifica a mestiçagem. Ao citar estas personagens, procuraremos situá-las em bloco, ressaltando aqui, a possibilidade que cada grupo tem de interagir sobre o outro.

Essa possibilidade é reveladora da relação de troca que se opera entre as variadas culturas que se mesclam e constituem a criouldade. Se na natureza deste verdegomundo amazônico há alguns elementos que não se misturam, como o fenômeno do encontro (não seria desencontro?) das azuladas águas do Tapajós com o barracento caudal do Amazonas, que, embora se toquem, não se misturam, na cultura, a interpenetração é possível, conforme se poderá observar no desenrolar da trama encenada pelo Rouxinol. Vamos então às personagens:

Família imperial - o europeu * configurar melhor este quadro

Imperador: João das Oliveiras
Imperatriz: Creuza Valença
Princesa: Lucicleide

Marquês: Josimar
Dama de Companhia: Otilia
Maloca: o nativo
Miryam
Tuxaua
O grupo de índios
Elementos da magia
Fada: Lucimar
Feiticeira: Maria Helena (configura a cultura afro-brasileira)
A Matutagem: mestiços
Fedegundes
Severina
Bilu-Bilu
Mané Virgulino
Soldado
Caçador: Everaldo_*¹

Além das personagens incluídas nestes cinco conjuntos, apontaremos agora para aquela que é a estrela maior do cordão: o pássaro. Ele é o emblema do grupo e é conduzido sobre a cabeça de uma criança - o porta-pássaro - que executa movimentos semelhantes ao vôo da ave. Para Paes Loureiro, esta personagem “*lembra a imagem mítica do homem pássaro - o pássaro na cabeça do homem ou da mulher no Egito antigo, onde essa figura simboliza a alma do morto partindo ou a visita de um deus à terra.*”²

No folguedo Junino, penso, o pássaro pode emblematizar a natureza ferida desta Amazônia, invadida pela Grande Empresa, que consome seus bens sem, no entanto, pelo menos até agora, esgotá-los. A ressurreição da ave abatida pelo caçador pode ser vista como o inesgotável da natureza, como a Fênix que renasce a cada dia. Até quando esta generosidade se fará, não sabemos, pois assim como o pássaro que entra em cena no cordão é desemplumado e corre perigo, também a natureza tem suas “plumas” arrancadas. Um dia ela poderá ficar nua, pois a Amazônia é como aquele hotel que aloja os que chegam, mas esquece de dar a eles o regulamento.

Antes mesmo que se proceda a síntese do enredo da peça e o conseqüente envolvimento dos grupos que a compõem, lançamos um olhar sobre os nomes com que o artista nomeou suas personagens. No bloco dos fidalgos, por exemplo, a princesa se chama Lucicleide e o marquês, Josimar. Essas duas nomeações, creio, quebram o status da fidalguia, as duas personagens têm nomes muito mais comuns entre os caboclos. Este pequeno detalhe, que nos pode parecer insignificante, é uma mostra da fusão de culturas diferentes.

Entre os componentes da maloca, a filha do tuxaua chama-se Miryam - grafado na forma hebraica - que é Maria, figura singular da cultura judaico-cristã.

¹ Everaldo foi colocado neste conjunto unitário porque embora pertença ao grupo dos mestiços, na peça ele age de modo diferente dos demais.

² LOUREIRO, João de Jesus Paes. Cultura Amazônica: uma Poética do Imaginário. Belém: Cejup, 1995. p. 326.

A feiticeira, além de Maria, é Helena, personagem da guerra de Tróia.

Esta nomeação configura a desconstrução e a desmitificação da cultura e da religião do branco colonizador. Outro elemento que atrai nosso olhar nesta peça é o espaço. Numa mesma espacialidade convivem a família imperial - que nos remete ao passado - e um grupo de matutos que, embora guarde ainda as tonalidades de um viver avoengo, defronta-se com valores instituídos pela modernidade. Dessa maneira, a noção de temporalidade também se dilui num processo de carnavalização ou de instituição do maravilhoso. Como já dissemos, o enredamento do cordão de pássaro é um só, como se fosse um esquema, ou um “esqueleto” a ser encarnado pelo escritor. Vejamos como Lourival Pontes de Souza, em **Amor Proibido ou Sangue do meu Sangue** encarnou esta estrutura.

I Ato:

A peça se inicia com a marcha de entrada, que pode variar de acordo com o grupo que a apresenta. Essa marcha é, digamos, o hino de cada cordão. Eis a do Rouxinol:

*Nesta manhã radiosa
Nas laranjeiras ao raiar do sol
cantemos todos alegres
festejando o Rouxinol*

*De manhãzinha desabrocharam as flores
Nas manhãs cheias de sol
Ouvimos o canto mavioso
Do mimoso Rouxinol*

Após o canto, é apresentada a família imperial. A imperatriz chora o desaparecimento, há dezesseis anos, de seu filho Josimar. O canto de lamento da mãe, verdadeiro *Komós*, torna mais funda a chaga da família. Ainda neste primeiro quadro aparecem Josimar e Míryam, a índia branca, filha do tuxaua Ibiara - ela, representação do mito de Marabá - a princesa nativa oferece seu amor ao nobre, mas ele o recusa.

Neste ato, a feiticeira pede ao caçador que lhe traga o rouxinol que sobrevoa a floresta. Em troca desse favor ela oferece-lhe proteção diante de qualquer perigo.

Observa-se que o primeiro quadro é uma espécie de proposição em que são apresentados os núcleos a serem desenvolvidos nos atos subsequentes.

II Ato:

A fada do bosque corporifica uma versão do Curupira, protetor da floresta. Neste processo de desconstrução, a fada, elemento típico do conto maravilhoso europeu, “encarna” as funções do Curupira e passa a proteger a floresta amazônica, cenário dos acontecimentos.

Além de proteger a natureza e, em especial, os passarinhos, a fada tem uma fala oracular. Ao presentear Lucicleide com o pássaro perseguido pelo caçador, diz ela:

*Sei de tudo e descubro tudo, brevemente irá reinar muita alegria
neste palácio e ao mesmo tempo tristeza e muitos desgostos. A
princesa vai amar um marquês, pensa em casar com ele,
mas não consegue, vai ter motivos que vão impedir, ele vem em
caminho, permita Deus que isto não aconteça, mas impossível,
não vos impressionem.*

A voz da Fada, vivente da selva amazônica, como o oráculo de Delfos, profetiza o irreversível. Aquilo que nem os deuses podem mudar.

Na floresta, o marquês - encontrado por uma família nobre que o criou - conhece a princesa e dela se enamora. Entretanto, a voz oracular de Lucimar ressoa aos ouvidos de Lucicleide.

Fechando esse ato, o canto de amor de Josimar pressagia o sofrimento futuro:

*“É assim que nasce o amor
É desse encontro assim
E depois vem a dor...”*

III Ato:

Diante da tensão estabelecida por este nó que o espectador, como participante onisciente, sabe que vai se desenrolar em fios de dor, apresenta-se o grupo de matutos “*desenvolvendo cenas jocosas que funcionam como esvaziamento de tensões.*”³ Na cena representada, o filho do caboclo instiga o pai a ter ciúmes da mãe, deixando aflorar a malícia, através do fogo inapagável de Severina, a mulher do caboclo. Freud explica! O desejo humano, não há nada que o aplaque.

Aqui, verifica-se, de certa forma, a deslenda. Severina pede ao marido que lhe traga da capital “*um pára-queadas, um penuar e uma caixa de homi pra lavá a rupa.*” Dessa maneira, o caboclo amazônico, de compleição física tão indígena - cabelos lisos, maxilar proeminente, pele mel com terra - entra no *limiar*, pois embora guarde traços da selva, começa a “ajardinar-se” com o “plantio” aparentemente mais sofisticado, do colonizador. Instala-se a criouldade, o entre-lugar do homem amazônico, nesse jogo dialético das diversificadas culturas, responsáveis pela miscigenação de um universo cultural anteriormente centrado no mito. Nessa nova visão de identidade nacional, as forças ora sacralizantes, ora dessacralizantes favorecem a uma construção identitária que não exclui o outro.

IV Ato:

Neste quadro entra a maloca que, neste momento, expressa-se em língua nativa, o que - me parece - revela a voz da resistência diante de um processo de sincretização híbrida em que ela - a voz - vai, inevitavelmente, investigar-se e, conseqüentemente, tornar-se um elemento dentro de um sistema mais amplo, globalizado.

³ Idem. p.331

Neste “ato”, quando a feiticeira encontra-se com o caçador, insiste no pacto: dê-me o rouxinol que lhe dou a proteção contra os perigos.

Com a entrada da fada, vislumbramos uma cena de desafio entre ela e a feiticeira. Nesse confronto, as duas erguem seus objetos mágicos; a fada, a vara de condão; a feiticeira, a espada (pedaço de tecido, geralmente branco, usado pelos babalorixás para proteger e amaldiçoar). As duas, como as ciganas egípcias que profetizam os destinos do recém-nascido, na peça *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Mello Neto, encaram-se neste confronto de forças, em que a feiticeira quer o pássaro ferido, enquanto a fada quer vê-lo protegido nos afagos de Lucicleide, a princesa.

Ao fim da “peleja”, Maria Helena e o caçador prometem vingança, por isso, a princesa, avisada do perigo sofrido pelo rouxinol, resolve entregá-lo à proteção dos índios da maloca Apounã.

É assim que o pássaro passa para as mãos de Míryam, que promete levá-lo à maloca, onde ele ficará livre das maldades arquitetadas por Jurupari, um correspondente do Diabo hebraico-cristão na cultura indígena.

Depois da promessa, Míryam reencontra-se com Josimar que, mais uma vez, lhe nega seu amor. A princesa indígena, então, pede a Tupã que lhe tire a vida, pois só assim ela ficará aliviada de tamanho sofrimento. A atitude da “princesa” indígena nos remete, de chofre, à morte por amor, temática inaugurada em *Werther*, de Goethe, da literatura romântica alemã. O entrecruzamento de culturas novamente se faz.

V Ato:

Sabendo que o rouxinol encontra-se sob a proteção da maloca, o caçador e a feiticeira decidem simular um ritual de macumba. Quando os tambores rufassem, os índios seriam atraídos e, diante do inusitado - para eles - da cena, fugiriam amedrontados, deixando nas mãos dos perseguidores o disputado pássaro.

O plano deu certo e o caçador atira na ave, ferindo-lhe a asa. Vale ressaltar aqui a variante desse episódio em relação às outras peças. Nestas, o pássaro é morto e ressuscitado pelos poderes sobrenaturais do pajé. Em *Sangue do Meu Sangue*, este quadro é evitado. Entram em cena os índios que prendem o caçador, agora arrependido, e pedindo perdão no canto que entoa:

*“Perdão, estou pedindo perdão pra Deus
Só ele quem me pode conceder
Se eu não tiver o seu perdão
então sei que vou morrer*

*Chora um pobre caçador
Tenho ferido o meu coração
Que está prostado de joelhos
Imploro triste perdão...”*

Esse canto atrai a feiticeira que, tocada pelo amor ao caçador, devolve o rouxinol à princesa, em troca da liberdade do amado.

VI Ato:

Neste, o marquês é levado pela princesa ao palácio a fim de apresentá-lo à família dela (na verdade, a família dele também). Nesse momento, através do medalhão que a imperatriz havia colocado no pescoço do filho quando ainda criança, Josimar é reconhecido. As profecias da fada fazem-se verdade. A alegria do reencontro é marcada pelo dilaceramento de Lucicleide.

VII Ato:

Embora recebendo o consolo de Lucimar e da dama de companhia, a princesa envenena-se com um líquido e sucumbe morta. Quando o marquês constata o fenecer da amada, toma de um revólver e suicida-se, configurando uma verdadeira cena Shakespeareana. Diante da tragédia que abateu seus filhos, o imperador e a imperatriz desfalecem para sempre. A fada surge apenas para constatar o irreversível.

IV - Um pássaro corta os céus da Grécia

É impossível não estabelecermos uma comparação entre o drama que se abateu sobre a família imperial que protagoniza esta peça com a tragédia grega.

Considerando a tragédia, de acordo com o professor Johnny Mafra, como a ação de um herói tocado pela *hybris*, não podemos classificar o drama de Lourival Pontes e Souza como uma tragédia, pois nela não há a insolência, o *métron* não é ultrapassado. Entretanto, outras partes do gênero consagrado por Sófocles fazem-se presentes no texto da ópera popular paraense. Uma delas é a *hamartia*, definida por Aristóteles como a falha trágica, esta que independe da vontade do herói. Édipo, por exemplo, “está marcado por um destino trágico, não por força de uma falha dele próprio, mas por força de acontecimentos anteriores a seu nascimento.” O que aconteceu com Josimar e Lucicleide é também uma fatalidade anterior, muito anterior ao encontro amoroso que os envolveu. Os dois, ao contrário de Édipo, que só descobriu sua verdadeira identidade quando já tinha casado com Jocasta, têm chance de conhecer suas origens e recuar do incesto que, se praticado, constituiria a *hybris*.

Com a chegada de Josimar ao palácio, ocorre a *peripécia*, a “mutação dos sucessos no contrário”. O que poderia trazer felicidade aos pais e à amada, subverte-se em sofrimento, justamente porque é aí que se opera o reconhecimento, “a passagem do ignorar para o conhecer”, responsável pela catástrofe já anunciada pela fada, como, no caso de Édipo, fora anunciada por Tirésias.

A *moira* - que é o destino - é selada com a morte dos integrantes da família imperial.

A *catarse*, purificação das vontades, opera-se por parte do receptor, ou seja, da platéia. Ressalta-se aqui que Freud via na arte uma forma de sublimação da libido, uma purificação do pensamento latente que pulsa no inconsciente. Dizendo o que muitas vezes já foi dito: a arte é catártica.

O professor Paes Loureiro observa nesta peça uma

influência brechtiana no que diz respeito ao distanciamento:

Pode-se dizer que o ator não entra na pele do personagem. Ele o apresenta como uma ilustração, como um aparato exterior que justifique a fabulação. Inclusive os atores são denominados de brincantes e seu papel social se sobrepõe ao personagem. Continua no palco a ser o marceneiro, o boêmio, a empregada doméstica, o trabalhador humilde (...) Essa circunstância que tem origem ideológica no não reconhecimento de uma condição superior (de artista) aos componentes de uma classe desfavorecida, acaba se constituindo, durante a encenação, em um processo involuntário de distanciamento ou estranhamento."

(Loureiro: 1995. 339)

Como expectadora que fui desse espetáculo durante alguns anos, ponho-me como testemunha desse distanciamento entre os brincantes e as personagens que eles representam.

V - Derrubando as fronteiras do mundo

As mãos do tecelão que teceu a realidade com fios de seu próprio chão, abriram-se, conforme observamos no cordão de pássaros, para as experiências trazidas por aqueles que navegavam outros mares e aqui chegaram com a coroa na cabeça ou algemas nas mãos. Essa fusão de vivências tão diversificadas floresce constituindo o que o crítico mexicano Octávio Paz chamou de *outridade*, por ele definida como:

"Experiência feita do tecido de nossos atos diários, a outridade é antes de mais nada a percepção de que somos outros sem deixar de ser o que somos e que, sem deixar de estar onde estamos, nosso verdadeiro ser está noutra parte."

Depreende-se daí que assimilar a cultura do outro não implica a diluição do que somos. "A flor que forma outra flor quando nela pousa a libélula", não deixa de ser o que é, apenas ganha uma nova compleição, formada pelo diverso. Quando Le Goff, citando Triulzi, fala da necessidade de se democratizar a memória social, através do resgate dos conhecimentos não oficiais que ainda não se cristalizaram em tradições formais, parece estar propondo a reificação da cultura daqueles cuja voz ainda não ressoa alto e em bom tom. É claro que o que está em estado de lua-nova precisa vir à lume. O plenilúnio, no entanto, está no múltiplo. E o múltiplo, neste recorte literário amazônico, se faz presente, a nosso ver, em *Amor Proibido ou Sangue do Meu Sangue*.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES. Arte Poética. trad. Eudoro de Sousa, Porto Alegre: Globo, 1966.
- BERND, Zilá. Literatura e Identidade Nacional. Porto Alegre: edUFRGS, 1992.
- BHABHA, Homi. Introdução: Narrando a Nação. trad. Glória de Melo Carvalho, in Cadernos Cespuc de Pesquisa, série traduções. Belo Horizonte: edPUC-MG, 1996.
- KURY, Mário da Gama. Dicionário de Mitologia Grega e Romana. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.
- LOUREIRO, J. J. Paes. Cultura Amazônica: uma Poética do Imaginário. Belém: Cejup, 1995.
- MAFRA, Johnny. Hybris: a Essência da Tragédia. Publicação Provisória. ?
- SANTO AGOSTINHO, Silvano. Uma Literatura nos Trópicos: ensaios sobre dependência cultural. São Paulo, Perspectiva/Secret. de Ciência e Tecnologia de São Paulo, 1978.
- _____. Nas Malhas da Letra. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. Vale Quanto Pesa: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SOUZA, Lourival Pontes de. Amor Proibido ou Sangue do meu Sangue. Cadernos de Cultura, série Teatro, Belém: Semec, 1984.
- WALTY, Ivete & FONSECA, Maria de Nazaré Soares. Teoria da Literatura e Interdisciplinaridade. Belo Horizonte: edPUC-MG, ?