

A performance do tempo espiralar em “Pássaros da Terra”, de João de Jesus Paes Loureiro

The performance of spiraling time in “Pássaros da Terra”, by João de Jesus Paes Loureiro

Paulo Eduardo Benites de Moraes¹

Resumo: O presente texto tem como objetivo propor uma leitura da peça *Pássaros da Terra*, do escritor João de Jesus de Paes Loureiro. A obra em questão está inserida no contexto do teatro popular paraense conhecido como “pássaro junino”, o qual estrutura-se a partir de variações de épocas no modo de representação, sobretudo os efeitos de temporalidades dramatizados na estrutura composicional da peça. De modo específico, este artigo apresenta uma leitura focada na performance do tempo, seguindo a proposição de Peter Szondi, quando este afirma que a linguagem do drama moderno rompe com a unidade do tempo. Se pensarmos a obra de Paes Loureiro na articulação que promove entre o teatro moderno e o teatro popular brasileiro, então é possível ler a peça em questão na encenação do efeito espiralar do tempo.

Palavras-chave: Teatro popular brasileiro. Tempo espiralar. Performance.

Abstract: This paper aims to propose a reading of the book *Pássaro da Terra*, by the writer João de Jesus de Paes Loureiro. The work in question is inserted in the context of the popular theater of Pará known as "pássaro junino", which is structured from variations of time in the mode of representation, especially the effects of dramatized temporalities in the compositional structure of the drama. Specifically, this paper presents a reading focused on the performance of time, following the proposition of Peter Szondi, when he states that the language of modern drama breaks with the unity of time. If we think the work by Paes Loureiro in the articulation that it promotes between modern theater and Brazilian popular theater, then it is possible to read the play in question in the staging of the spiral effect of time.

Keywords: Brazilian popular theater. Spiral time. Performance.

Sobre os autores:

¹Doutor em Letras/Estudos Literários e Mestre em Estudos de Linguagem pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Licenciado em Letras Língua Portuguesa/Língua Inglesa e suas respectivas literaturas pela Universidade Católica Dom Bosco (UCDB). Atualmente é Professor Adjunto do Departamento de Linguagem e Comunicação (DALIC) e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL) da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR-Curitiba). Realizou estágio de Pós-Doutorado na Universidade Católica Dom Bosco (2019-2020), sob a supervisão do Professor Dr. Josemar de Campos Maciel, com pesquisa na área de Literatura e Filosofia.

1 Introdução

O “pássaro junino”, forma teatral cultivada no trânsito entre a tradição do drama moderno e as formas populares brasileiras, tem como uma de suas mais expressivas manifestações o contexto amazônico, ou, de modo mais específico, aquilo que José de Jesus Paes Loureiro chama de “imaginário amazônico”. O objetivo deste artigo é propor uma leitura da obra *Pássaros da Terra*, de autoria de Paes Loureiro, a fim de compreender como se dá a tensão entre a tradição moderna e a tradição popular brasileira no processo de encenação espiralar do tempo.

Para tanto, o texto se organiza da seguinte forma: primeiro uma reflexão mais ampla para delinear os pressupostos teóricos com os quais compreendemos o contexto no qual a peça em questão se insere. Neste ponto, interessa apresentar a forma “pássaro junino” como linguagem teatral no contexto amazônico. Grande parte dessa contextualização está assentada nos sentidos e nas articulações entre a modernidade e identidade nacional como fatores decisivos na formulação da ideia de cultura popular. E também as questões levantadas pelo próprio Paes Loureiro sobre a noção de “imaginário amazônico”, espaço no qual o “pássaro junino” ganha corpo e representatividade.

Em um segundo momento, o artigo enfrenta o processo de análise da peça *Pássaros da Terra* com especial atenção para o que chamamos de “performance do tempo espiralar”. Perseguindo a hipótese de Peter Szondi, em sua obra *Teoria do drama moderno*, segundo a qual a linguagem do drama moderno rompe com a unidade do tempo, nossa argumentação aponta para o fato de que o efeito alegórico do “pássaro junino”, de Paes Loureiro, cria uma suspensão do tempo, cujo efeito de retorno sucessivo se abre para o diálogo entre as distintas matrizes do pensamento que formam o imaginário amazônico.

2 A forma circular do “pássaro junino”: entre a tradição moderna e a cultura popular

Os “pássaros juninos” são uma forma popular de teatro amazônico constituídos pela hibridização de outras formas tradicionais, tais como a ópera, o que muitas vezes gera a alcunha de “ópera cabocla”, mas também divide semelhanças e diálogos com as formas cômicas medievais e o drama moderno europeu. Essa forma bastante híbrida e dinâmica foi estudada pelo próprio Paes Loureiro, o qual vê em sua estrutura, a constituição de misturas daquilo que denomina como “alegoria de mestiçagem”, isto é, “elementos da cultura indígena e da cultura europeia, com traços de cultura negra” (LOUREIRO, 1995, p. 56).

Em *Pássaros da Terra* observamos esses traços de mestiçagem, os quais são emoldurados exatamente como “alegorias”, tal como se pode ler na nota de abertura apresentada pelo autor: “Alegoria dramática inspirada no “pássaro de junino”, teatro popular musicado paraense” (LOUREIRO, 1999). As informações contidas nessa nota são dignas de reflexão, ao menos em dois pontos. O primeiro deles porque seria uma peça “inspirada” na forma popular paraense, o que levanta o alerta para o fato de que

estamos lidando com processos de recriação de uma forma teatral. Este ponto parece coerente com a própria estrutura do “pássaro junino”, a qual se forma na tensão entre o moderno e o popular. O segundo ponto recai sobre a própria noção de alegoria, a qual parece assentar-se na concepção de “imaginário amazônico”. Foquemos em cada um dos pontos.

A forma mais difundida do “pássaro junino” apresenta como arco dramático a perseguição de um caçador por um pássaro. Nesse ponto, a estrutura parece recuperar as tendências dos teatros europeus cuja dramaticidade se dá exatamente no efeito de suspensão do encontro entre o herói e seu antagonista, encontro que é constantemente adiado a fim de gerar uma expectativa no público. A extensão de tempo dura até o desfecho marcado pelo clímax tensivo entre as forças do bem e do mal, momento em que caçador e presa se encontram.

Na peça de Paes Loureiro os personagens em cena são colocados em lados opostos a partir dos espaços que representam. De um lado há os membros da realeza, cujos interesses são a dominação e o controle da terra, e o caçador serve aos mandos do rei com interesse no casamento com a princesa, como forma de recompensa pelo trabalho bem executado; e de outro lado aparecem os índios, feiticeiros e caboclos amazônicos, que vão resistir em seus territórios e estão sob a proteção do pássaro, uma espécie de entidade que tem como tarefa tomar conta da floresta e seus habitantes.

O embate travado entre o pássaro amazônico e o caçador contratado para matá-lo se desenrola no espaço mítico da floresta, o que coloca o funcionamento da peça em uma espécie de teatralização do imaginário amazônico. Esse espaço mítico da floresta se configura muito mais do que um mero cenário teatral, momento em que a obra de Paes Loureiro amplia os alcances de sentidos do “pássaro junino”, o que justifica a ideia de que há uma “inspiração”, como lemos na nota de explicação da peça, mas aponta para a presença de elementos que vão além de uma estrutura fixa de composição. O espaço amazônico atua como um modo da percepção, isto é, como um processo de subjetivação por meio das ações dos personagens. Na definição do próprio Paes Loureiro, o imaginário amazônico faz parte

[...] do reconhecimento e da criação pela via do imaginário estético-poetizante da cultura amazônica. Modo singular de criação e recriação da vida cultural que se foi desenvolvendo emoldurado por uma espécie de *sfumato* que se instaura como uma zona indistinta entre o real e o surreal (LOUREIRO, 1995, p. 58).

Diante dessa explicação, cabe assinalar que o dado do imaginário, na sua indecidibilidade entre o real e o surreal, é o eixo de sustentação da peça *Pássaros da Terra*. Não é tanto o fato de haver maior ou menor adesão a uma estrutura popular paraense, mas sim o seu alcance enquanto obra literária que atua exatamente na expansão dos imaginários. Ao tomar o espaço amazônico como um espaço que não

se reduz às dicotomias, a obra de Paes Loureiro se coloca exatamente no plano da alegoria.

Pensada assim, como uma “alegoria dramática”, a obra encena o complexo processo de construção das subjetividades amazônicas, as quais são marcadas pelo constante cruzamento entre matrizes distintas do pensamento. Desde o atravessamento dos modos de pensar ocidentais, e de modo específico falamos da tradição europeia moderna, até os modos de vida das culturas indígenas, negras e caboclas. O que se observa é o entrelaçamento entre essas várias matrizes e os processos de negociação entre elas.

Essa abertura para os processos de cruzamento constituem um espaço imaginário a partir do qual as subjetividades amazônicas emergem. Se ampliarmos o debate, alegoricamente podemos notar semelhanças com o processo crítico da “diferença colonial”, termo cunhado por Walter D. Mignolo para pensar as transformações do sistema colonial/moderno. Por diferença colonial o autor entende o seguinte:

diferença colonial é o espaço onde as histórias locais que inventam e implementam os desenhos globais, encontram outras histórias locais. O espaço onde os desenhos globais têm que ser adaptados, adotados, rejeitados, integrados ou ignorados. Diferença colonial é, finalmente, o espaço físico e imaginário no qual o poder do colonialismo funciona em confronto com dois tipos de histórias locais, dispostas em diferentes espaços e tempos pelo planeta (MIGNOLO, 2000, p.ix).

Diante dos argumentos de Mignolo, os quais apontam para os espaços onde os elementos culturais circulam, voltamos ao problema da constituição do imaginário como um espaço de projeções de alegorias. No caso da dramatização do imaginário amazônico encontrado na peça de Paes Loureiro, observamos que as ideias universalistas e pós-iluministas europeias, embora tenham marcado o projeto nacional brasileiro, aparecem como concepções externas, importadas, e que ganham novos sentidos diferentes dos que tinham em sua origem, ou seja, são visões de mundo que transformavam-se em sua relação com interesses locais que enfatizavam determinados aspectos e apagavam outros daquelas concepções, gerando uma configuração própria.

Esse movimento de negociação e disputas entre as tradições moderna e a popular fica evidente já na “Cena I” da peça, quando Teotônio, português radicado no Brasil, e Caboré, um caboclo mestiço que serve de criado ao estrangeiro, travam o diálogo de abertura:

Caboré – que motivos o levaram a abandonar a cidade?

Teotônio – (com certo enfado e irritação)

Tanta lida e destempero,
tanto gesto sem bondade,
tanto correr sem parar,
tanto perder a amizade,
tantas e vãs esperanças,
tanto saber que não sabe,
tanto engano, tanto dano,
tanta luta pra viver,
e, ao fim de tudo, morrer.
(LOUREIRO, 1999, p. 30)

No diálogo inicial da peça, o caboclo quer entender os motivos que levaram Teotônio a deixar suas terras. A resposta do português indica a busca por outros modos de vida, longe dos destemperos e falsas esperanças, o que aponta para o outro lado da história, qual seja, o ideal do Novo Mundo, que surgirá na sequência por meio do personagem Duque D’Além Mar, quem encomenda a morte do Pássaro da Terra. A visão dessa personagem coloca em tensão exatamente as disputas de matrizes de pensamento encenadas na peça: de um lado, o pensamento colonial, com a visão do novo mundismo, e de outro, as matrizes originárias.

Vale a pena lembrar que uma das questões implicadas no discurso do novo mundismo é o conflito entre as teorias da falta e as da aclimatação, como já apontara José Luis Jobim (2020). De um lado, as teorias da falta, segundo Jobim (2020, p. 13), indicam que

a ausência daquilo que deveria estar presente é julgada como falta, e não como diferença, e mesmo os elementos novos, com os quais [os colonizadores] se depararam no Novo Mundo, são avaliados em comparação com os que já existiam na Europa, e passam a ter um sentido derivado dessa comparação.

Essa é uma visão que vai aparecer em grande medida sob o ponto de vista do Duque D’além Mar, na peça de Paes Loureiro. O personagem concentra em si todo o imaginário colonial que despreza os modos de existência dos povos locais. Com base nessa visão do novo mundismo, o que está em jogo é o olhar para o que “falta”, construindo uma lógica do alheamento, isto é, desconsiderando o modo de existência do outro. No trecho a seguir, nota-se a oposição levantada pelo Duque entre a floresta e o império civilizado. Ao apontar a falta de civilização da floresta, a solução encontrada pelo personagem é o investimento de muito dinheiro para transformar o que julga ser um espaço selvagem em civilização, acentuando a lógica da falta:

Duque D’além Mar – Esta é uma terra riquíssima. Por isso é
muito cobiçada. Mas só com
grandes capitais,

só com muito dinheiro é que se poderá
criar nessa floresta um
império civilizado.
(LOUREIRO, 1999. p. 32)

De outro lado, os processos de aclimatação “levam em consideração o fato de que os elementos ‘externos’, ao desembarcarem no Novo Mundo, se modificam” (JOBIM, 2020, p. 15). É o caso da relação entre Teotônio e Caboré, figuras que travam as trocas de experiências de vida distintas e marcam o processo do imaginário amazônico, espaço formado pela constante interação das diferentes matrizes de pensamento, como se observa no trecho em que se encontram com um grupo de índios e acenam para as proximidades de suas vidas, com a conclusão fatídica de Teotônio de que os índios estão agonizando:

Teotônio – Que gente que chega
nas igarités,
capaz de enfrentar
tão fortes mares?

Caboré – são índios, são índios!
Irmãos Pareci.
Distante da taba,
Que fazem aqui?

São índios da tribo irmã,
que restaram do massacre
de vingança e punição,
por jagunços e capangas
da fazenda Redenção.

Teotônio – O pobre índio está agonizando.

(LOUREIRO, 1999, p. 56)

Essa tensão entre os diversos pontos de vista, construídos alegoricamente por Paes Loureiro, apontam exatamente para o complexo processo de formação do imaginário amazônico, o qual se forma pelo intercruzamento da tradição moderna e da tradição popular brasileira, o que faz da forma “pássaro junino” um teatro que dramatiza, em sua forma circular, as constantes trocas culturais.

Nesse sentido, a peça em questão se constrói na dupla demanda de integrar a dramaturgia brasileira ao momento universal e de nacionalizar os processos de subjetivação a partir do dado popular e originário. Esse é um aspecto que Mário de Andrade já havia ressaltado quando estudou a formação da cultura brasileira e que

culminou em sua famosa conferência proferida no Itamaraty, em meados na década de 1940.

Em sua análise, Mário de Andrade (1972, p. 231) afirmava que o modernismo atuou como um momento de “atualização das artes brasileiras nunca dantes existentes”, e que rendeu ao movimento o caráter de “prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional”. Diante da constatação decisiva de Mário de Andrade, cuja leitura crítica do modernismo é das mais consistentes, o teatro brasileiro foi aos poucos ampliando a incorporação desses processos de atualização das artes brasileiras, diminuindo o protagonismo exercido pelo romance e pela poesia. O exame desse apagamento do teatro brasileiro é feito por Décio de Almeida Prado (1996, p. 27), para quem “O teatro comercial [...] não dissera nada de fundamental sobre a vida brasileira, [...] não soubera incorporar as novas tendências literárias [...], como vinha acontecendo, de um modo ou de outro, com a poesia e com o romance.”

Vale lembrar que durante esse período, entre o final da década de 1930 e início de 1940, circularam grandes peças que abriram caminhos inovadores para o teatro brasileira. São dessa fase as obras de Oduvaldo Viana e as peças de Oswald de Andrade, por exemplo. A grande questão a ser levantada neste ponto é fato de que o trânsito entre as diferentes modernidades, no âmbito literário, presentes no Brasil, colocam em movimento os modos apropriação de modernidades europeias, mas que também, num movimento de retorno, impactam ou dialogam com os sistemas literários estrangeiros. No caso da peça de Paes Loureiro, acreditamos que o modo de encenação do tempo tem especial impacto na reconfiguração do teatro amazônico.

3 O tempo espiralar em *Pássaro da Terra*

Uma das estruturas constitutivas da forma “pássaro junino”, e que está presente da peça *Pássaro da Terra*, de Paes Loureiro, é a construção circular do tempo. Desde o ritmo musical da peça, passando pelos processos de performatização das vozes e dos corpos, como se nota pelas rimas, métricas e composições do texto, até a conjunção do ciclo dramático que se forma, o tempo parece ser o elemento estruturante da circularidade da peça.

Um dos elementos mais marcantes dessa forma circular e performática pode ser observada na cantiga entoada pelo Caçador:

Caçador – (cantando)
Pela menina
Que me suspira,
A minha sina mudou.
Eu, que era caçador,
Sou caça e caçado estou.
(LOUREIRO, 1999, p. 47)

Neste trecho da peça é possível observar a semelhança entre a cantiga entoada pelo caçador e forma oralizantes dos cantos populares dos caboclos. Desde o emprego das rimas, que marcam o ritmo cadenciado, com tempos musicais bem demarcados, até o conteúdo apresentado, como se nota na alternância entre ser caça e caçador ao mesmo tempo.

Para além desses elementos formais do ritmo dos diálogos e da encenação dos corpos, há uma estrutura circular mais geral, que engloba o fato de que o “pássaro junino” se dá sempre em torno do mesmo conflito. Esse modo de construção coloca-se na tensão temporal observada por Peter Szondi no drama moderno. Segundo o crítico,

Sendo o drama sempre primário, sua época é sempre o presente. O que não indica absolutamente que é estático, senão somente que há um tipo particular de decurso temporal no drama: o presente passa e se torna passado, mas enquanto tal já não está mais presente em cena. (SZONDI, 2001, p. 32)

Quando há uma forma mais dinâmica de incorporação da representação do tempo no drama, ocorre um processo que vai culminar na exigência dramatúrgica em colocar o tempo como elemento basilar de direcionamento das ações dos personagens. Para Szondi, isso incorre no grande ponto de inflexão do drama moderno, qual seja, “a descontinuidade temporal das cenas”, o que, ainda segundo Szondi, “vai contra o princípio da sequência de presentes absolutos” (SZONDI, 2001, p. 32).

Esse novo modo de composição de temporalidade, conclui Szondi, nos faz perceber, enfim, que

a totalidade do drama é de origem dialética. Ela não se desenvolve graças à intervenção do eu-épico na obra, mas mediante a superação, sempre efetivada e sempre novamente destruída, da dialética intersubjetiva, que no diálogo, se torna linguagem (SZONDI, 2001, p. 33).

No caso da peça de Paes Loureiro, o diálogo se dá no cruzamento entre a performance do corpo, da voz e da oralidade com um modo de articular o tempo que permite emaranhar as matrizes ancestrais. O formato híbrido do “pássaro junino” propicia, de saída, essa forma espiralar, sobretudo pela presença da matriz negra. Nesse sentido, aquilo que fora observado por Szondi com relação à entrada cada vez mais constante do épico no drama, pode ser pensado a partir do diálogo que o “Pássaro Junino” mantém com as matrizes populares.

Segundo Leda Maria Martins, quando estuda a formação das culturas negras e os modos de articulação do tempo, estamos diante de uma encruzilhada:

A cultura negra é o lugar das encruzilhadas. O tecido cultural brasileiro, por exemplo, deriva-se dos cruzamentos de diferentes culturas e sistemas simbólicos, africanos, europeus, indígenas e, mais recentemente, orientais. Desses processos de cruzamentos transnacionais, multiétnicos e multilinguísticos, variadas formações vernaculares emergem, algumas vestindo novas faces, outras mimetizando, com sutis diferenças, antigos estilos. (MARTINS, 2002, p. 73).

Essa forma cultural baseada nas encruzilhadas ativa o confronto entre a visão do colonizador, estruturada a partir da tradição do passado, presente e futuro, que tem como princípio norteador a perspectiva linear do tempo, e a cosmologia ancestral dos povos que constituem o tecido do imaginário amazônico, a qual subverte a linearidade do tempo. Nesse sentido, o “pássaro junino” atua qual um ritual cujo movimento de retorno funciona como espiral de conexões dos tempos que desemboca nos cruzamentos das matrizes de pensamento mestiça, como já apontara Paes Loureiro.

A encenação dramática projetada alegoricamente entre o Caçador e o Pássaro de Terra coloca em disputa duas temporalidades diferentes. De um lado, a visão daquele que vê a morte como fim absoluto, de outro, os que veem na morte exatamente o oposto, isto é, o início de um novo ciclo. Nota-se, nesse momento, a valorização da articulação que se dá entre tempo, ancestralidade e morte, tal como assinala Leda Martins:

Essa percepção cósmica e filosófica entrelaça, no mesmo circuito de significância, o tempo, a ancestralidade e a morte. A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação. Nascimento, maturação e morte tornam-se, pois, contingências naturais, necessários na dinâmica mutacional e regenerativa de todos os ciclos vitais e existenciais. Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta (MARTINS, 2002, p. 84).

A partir dessa leitura de Leda Martins, conseguimos levantar a hipótese segundo a qual as variações do tempo no modo de representação dramática de *Pássaro da Terra* se formam a partir do cruzamento das diferentes matrizes culturais que estão presentes no imaginário amazônico. O elemento da morte, como aparece na peça, não se dá a partir de uma visão cristã e linear, antes, surge como um elemento constitutivo do imaginário surreal de que trata Paes Loureiro quando pensa o imaginário amazônico.

Os efeitos de temporalidades dramatizados na estrutura composicional da peça constituem-se como linguagem, como canto, como voz ancestral, o que, na articulação com os pressupostos do drama moderno, rompem com a unidade do

tempo, uma vez que não atuam na mesma lógica teórica e estética das tradições ocidentais do drama moderno. Se pensarmos a obra de Paes Loureiro na articulação que promove entre o teatro moderno e o teatro popular brasileiro, e entre as diferentes matrizes de pensamento que compõem o imaginário amazônico, então é possível ler a peça como uma abertura para encenação das subjetividades ancestrais.

Referências

- ANDRADE, Mário. O movimento modernista. In: ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo/Brasília: Martins/INL/ MEC, 1972.
- JOBIM, José Luís. *Literatura Comparada e Literatura Brasileira: circulações e representações*. Rio de Janeiro: Makunaima, 2020.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica: Uma poética do Imaginário*. Belém: Cejup, 1995.
- MARTINS, Leda. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. (Org.). *Performances, exílio, fronteiras: errâncias, territórios e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002.
- MIGNOLO, Walter. *Local Histories/global designs*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.