



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE ABAETETUBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CIDADES, TERRITÓRIO E IDENTIDADES - PPGCITI



DYELLEM SILVA DA COSTA

**VIOLÊNCIA E MEDO EM A *ILHA DA IRA*,
DE JOÃO DE JESUS PAES LOUREIRO**

ABAETETUBA-PA
2019

DYELLEM SILVA DA COSTA

**VIOLÊNCIA E MEDO EM A *ILHA DA IRA*,
DE JOÃO DE JESUS PAES LOUREIRO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cidades, Territórios e Identidades-PPGCITI, da Universidade Federal do Pará (UFPA) - Campus Universitário de Abaetetuba, como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Mestre em Educação.

Linha de Pesquisa: Identidades, Linguagens, Práticas e Representações.

Orientadora: Profa. Dra. Tânia Maria Pereira
Sarmiento-Pantoja

ABAETETUBA-PA

2019

DYELLEM SILVA DA COSTA

**VIOLÊNCIA E MEDO EM A ILHA DA IRA,
DE JOÃO DE JESUS PAES LOUREIRO**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Cidades, Territórios e Identidades – PPGCITI, da Universidade Federal do Pará – Campus Universitário de Abaetetuba, como parte dos requisitos necessários à obtenção do Título de Mestre em Educação, na área de concentração em Identidades, Linguagens, Práticas e Representações.

Data de Avaliação: 27/11/2019
Conceito: Aprovado.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Tânia Maria Pereira Sarmiento-Pantoja – Universidade Federal do Pará
(Orientadora-Presidente)

Prof. Dr. Carlos Augusto Nascimento Sarmiento-Pantoja - Universidade Federal do Pará
(Examinador Interno)

Profa. Dra. Ana Lilia Carvalho Rocha - Universidade Federal do Pará
Campus Bragança
(Examinador Externo)

ABAETETUBA
2019

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

S586v Silva da Costa, Dyellem
Violência e medo em A Ilha da Ira, de João de Jesus Paes
Loureiro / Dyellem Silva da Costa. — 2019.
131 f. : il.

Orientador(a): Prof^a. Dra. Tânia Maria Pereira Sarmento-
pantoja

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em
Cidades, Territórios e Identidades, Campus Universitário de
Abaetetuba, Universidade Federal do Pará, Abaetetuba, 2019.

1. Literatura. 2. História. 3. Violência. 4. Medo. I. Título.

CDD 370

AGRADECIMENTOS

À Deus, a razão e a força de minhas realizações, mesmo não sendo eu a melhor das mulheres.

Aos meus filhos, Luis Henrique e Maria Hellena, meus companheirinhos, por tudo literalmente.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Cidades, Territórios e Identidades (PPGCITI) que, nessa jornada, de alguma forma, contribuíram para o término desse projeto. Em especial, ao secretário Hosana Negrão, pelo suporte técnico fornecido e pela disposição e simpatia com que atendia minhas dificuldades.

À Universidade Federal do Pará – Campus de Abaetetuba, por proporcionar o fomento necessário para à execução do programa.

Em especial à minha orientadora, professora Tânia Sarmiento-Pantoja, exemplo de profissionalismo, seriedade e competência. Importante divulgadora sobre o estudo de narrativa de resistência. A ela agradeço pela dedicação, paciência, afeto e por sempre se colocar à disposição para esclarecimentos. Foi uma honra tê-la como orientadora.

Também agradeço à banca examinadora, o professor Augusto Sarmiento-Pantoja e a professora Ana Lilia Rocha, feita no âmbito da qualificação, pelas contribuições e críticas que enriqueceram os resultados do presente estudo.

À minha querida mãe, Maria de Nazaré Silva, meu maior exemplo de vida. Pelos sábios conselhos que me ensinaram que apenas pelos estudos é possível vencer na vida, e, por estar ao meu lado nos momentos mais difíceis.

Ao meu companheiro Gilberto Ribeiro da Costa, por compartilhar comigo todas as emoções durante esse período, pelo apoio e carinho, sempre dedicado a ouvir minhas angústias e preocupações.

À minha família por todo apoio emocional e por estarem ao meu lado todos esses anos.

Ao professor João de Jesus Paes Loureiro pela oportunidade, auxílio fornecidos na entrevista concedida para essa pesquisa, pela simpatia com que me recebeu em sua casa, bem como por sua gentileza em ter nos autorizado publicá-la.

À professora e amiga Mara Rita Duarte de Oliveira, pela cumplicidade e por acreditar em mim dedicando seu tempo e compartilhando suas experiências para que minha formação fosse também um aprendizado de vida. Serei sempre grata por todas as oportunidades desde a graduação.

Ao grupo de pesquisa Memória e Formação Docente e Tecnologia – GEPEMe pelas amizades construídas, pelas memórias compartilhadas e acima de tudo pelo incentivo e apoio rumo às novas descobertas.

Finalmente, gostaria de expressar minha gratidão aos outros que, embora não mencionados, contribuíram de maneira relevante e necessária para a realização deste trabalho.

Muito obrigada!

Para compreender o presente, devemos aprender a olhá-lo de esquelha.

Carlo Ginzburg

RESUMO

SILVA DA COSTA, Dyellem. **Violência e medo em *A Ilha da Ira*, de João de Jesus Paes Loureiro**. 2019. 132 p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Cidades, Territórios e Identidades - PPGCITI, Universidade Federal do Pará, Abaetetuba, 2019.

Este estudo pretende analisar algumas representações da violência e do medo na narrativa dramática *A Ilha da Ira* (1975), de João de Jesus Paes Loureiro. Esta investigação é construída a partir da hipótese de que a personagem “A Velha”, a governante da ilha onde as ações da narrativa são desenvolvidas, é caracterizada de acordo com os elementos do Ditador e fortemente associada à Soberania. Para dar conta desta hipótese, fazemos uso de duas formulações para analisar a narrativa, a saber: as relações entre a história e a ficção; as apropriações direcionadas ao imaginário mítico como resposta à realidade conflituosa, associada à relação história-ficção. Quanto ao par história-ficção, observamos que a narrativa dialoga com um conjunto de referências ao autoritarismo na Amazônia – o levante da Cabanagem e a Ditadura Civil-Militar de 1964. Em relação ao real-imaginário destacam-se os diálogos intertextuais com elementos da mitologia clássica – o mito da Medusa; e, mítico-lendários – a lenda amazônica da Matintaperera. Nesse percurso, consideramos alguns questionamentos teóricos, para compreender o estudo sobre violência e medo e suas ramificações no processo de compreensão e análise da narrativa. Neste contexto, nosso ponto de partida são as reflexões de Walter Benjamin, Jaime Ginzburg, Elias Canetti e Tânia Sarmiento-Pantoja para articular os estudos da violência e o medo na obra literária.

Palavras-chave: Literatura; História; Violência; Medo.

ABSTRACT

SILVA DA COSTA, Dyellem. **Violence and fear in Ira Island, by João de Jesus Paes Loureiro**. 2019. 132 p. Dissertation (Masters) - Postgraduate Program in Cities, Territories and Identities - PPGCITI, Universidade Federal do Pará, Abaetetuba, 2019.

This work intends to analyze some representations of violence and fear in the dramaturgical narrative *A Ilha da Ira* (1975), by João de Jesus Paes Loureiro. This investigation is built on the hypothesis that the character “A Velha”, the ruler of the island where the actions of the narrative are developed, is characterized according to the elements of the Dictator and strongly associated with Sovereignty. To account for this hypothesis, we use two formulations to analyze the narrative, namely: the relationship between history and fiction; the appropriations directed to the mythical imaginary as a response to the conflicting reality, associated with the history-fiction relationship. As for the story-fiction pair, we note that the narrative dialogues with a set of references to authoritarianism in the Amazon - the uprising of Cabanagem and the 1964 Civil-Military Dictatorship. In relation to the real-imaginary, intertextual dialogues with elements of classical mythology - the Medusa myth; and mythical-legendary - the Amazonian legend of Matintaperera. In this way, we consider some theoretical questions, to understand the study about violence and fear and its ramifications in the process of understanding and analyzing the narrative. In this context, our starting point is the reflections of Walter Benjamin, Jaime Ginzburg, Elias Canetti and Tânia Sarmiento-Pantoja to articulate the studies of violence and fear in the literary work.

Keywords: Literature; History; Violence; Fear.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	A ILHA DA IRA: UM TERRITÓRIO DO MEDO	30
1.1.	A Amazônia como espaço criticamente (re) visitado em Paes Loureiro.....	30
1.2.	A violência na fortuna crítica de <i>A Ilha da Ira</i>	39
3	A AMAZÔNIA COMO ESPAÇO REIVENTADO EM PAES LOUREIRO: DIMENSÕES INTERTEXTUAIS EM A ILHA DA IRA	51
2.1.	A intertextualidade com os temas clássicos: as projeções da Górgona Medusa.....	51
2.2.	As evocações do mito da Matintaperera	66
4	A INTERTEXTUALIDADE COM A (VIOLENTA) HISTÓRIA DA AMAZÔNIA.....	73
3.1.	As representações do medo em <i>A Ilha da Ira</i>	82
3.2.	Proibição e Ordem: repercussões soberanas em <i>A Ilha da Ira</i>	87
5	CONCLUSÃO.....	106
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	110
	ANEXOS	119
I.	Entrevista com João de Jesus Paes Loureiro	120
II.	Programação do IV Seminário de Dramaturgia da Amazônia.....	127
III.	Informe 99 E2/77 do Ministério do Exército	130

1 INTRODUÇÃO

Pandora – a literatura – insiste em manter aberta a caixa que outros querem fechar. A pretensão dos militares, virar a página já escrita da história, pode ser acatada em certas instâncias. Mas não em outras: as palavras são, de fato, testemunhas informantes. (SARLO, 2016, p. 33).

Começamos este texto apoiado na epígrafe acima, lançada pela crítica literária argentina Beatriz Sarlo, quando afirma sobre a importância de fortalecer o debate referente à necessidade de repensar, sobretudo nos dias atuais, o estudo de textos da literatura que especulam sob a perspectiva da violência, do autoritarismo, do esquecimento e, portanto, ocupa a posição de instrumento de voz e resistência aos modelos discursivos autoritários. Segundo a autora, a literatura pode estabelecer o questionamento sobre os atos de violência histórica quando “opera com seu saber construindo hipóteses projetadas sobre o futuro” (SARLO, 2016, p. 71). Nesse percurso, cabem as obras literárias à representação de mostrar o horror das guerras e das ditaduras que violam negativamente a Declaração dos Direitos Humanos por meio de uma política da memória, uma vez que, considera de maneira contundente que, as palavras, são mais pertinazes que os corpos, pois, “estes podem desaparecer, ser jogados no mar, mas os textos que lembram essa desapareição voltam à caixa aberta de Pandora, para dizer exatamente o que dizem” (SARLO, 2016, p. 33).

No caso da literatura ficcional brasileira contemporânea, nos últimos anos, cresce o debate sobre a crítica literária que repensam a memória da ditadura militar no Brasil, a partir da temática da violência e suas diversas formas. Esse novo modo de interpretação da história corresponde às inúmeras ocorrências históricas de cenas de violência em processos sociais que marcam a história do Brasil. Experimentemos olhar para nosso passado histórico verá “o processo exploratório colonial, a organização predatória imperialista, o genocídio indígena, o tráfico negreiro, o cotidiano escravocrata de penalizações e mutilações, o patriarcado

machista, os abusos policiais” [...] (GINZBURG, 2017, p. 220). Nesse processo a literatura brasileira exerce a possível de questionar o exercício da violência não tem apenas na vida brasileira um lugar casual, mas, a partir do passado, de quem constitui a memória; “ela tem uma função propriamente constitutiva: ela define condições de relacionamento público e privado, organiza instituições e estabelece papéis sociais” (GINZBURG, 2017, p. 221).

Embora por muito tempo considerássemos o estudo da literatura a partir de uma visão que considerasse apenas o indivíduo em uma sociedade calcada na ética, em que a literatura e as artes, eram vistas como momentos integralmente destacáveis e isoláveis da vida cotidiana, recentemente, o artista contemporâneo passa a revelar suas inquietações e seu papel político com a presença da violência em sua arte, na tentativa de descrever e compreender a produção artística contemporânea que se caracteriza tanto pela “intermedialidade e embaralhamento das fronteiras entre as palavras e imagens, como também com a memória” (SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 137).

Nesse sentido, os textos literários – e nas artes de um modo geral – sofrem profunda ressignificação no meio estético como “meio de formação do indivíduo moderno, como importante meio de formação e construção da nação” (SELIGMANN-SILVA, 2011, p. 96), portanto, é a partir do início do século XIX, que as obras literárias cada vez mais passaram a refletir e explorar de modo crítico a respeito da violência de estado, a partir, das experiências de catástrofes, no intuito de “mais e mais explorar a *carne* sobre a qual as letras e o próprio espírito se constituem” (SELIGMANN-SILVA, 2011, p. 96-97). Ainda segundo o autor, para o sujeito moderno, a literatura literatura passa a representar é um importante meio de explorar o mundo, de sair de si para penetrar em si, na mesma medida em que constrói esse frágil “si mesmo”.” (SELIGMANN-SILVA, 2011, p. 96-97).

Desse modo, de acordo com Seligmann-Silva, escolhemos a narrativa da peça de teatro intitulada *A Ilha da Ira*¹ (1975), de João de Jesus Paes Loureiro, para analisar as categorias violência e medo, na tentativa de compreender em que medida – a partir da

¹ No ano de 1975 a narrativa da peça de teatro *A Ilha da Ira*, foi submetida para a primeira edição do Concurso Universitário de Peças Teatrais, promovido pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT), com compromisso de divulgar os trabalhos de jovens talentos voltados para a dramaturgia brasileira. No dia 31 de março de 1976, divulgou-se o resultado do concurso, com a premiação da peça de João de Jesus Paes Loureiro com o primeiro lugar. Nesse sentido, utilizaremos o ano de 1975, como ano de criação da peça *A Ilha da Ira*. Para este estudo, iremos utilizar a edição referente ao livro *Obras Reunida* de João de Jesus Paes Loureiro (2000) editado pela Editora Escrituras no ano 2000.

reelaboração ficcional que faz uso de códigos pertencentes a determinados acontecimentos históricos, marcados pelo autoritarismo de estado: a Cabanagem e a Ditadura Civil-Militar de 1964 – tais categorias se fazem presentes nessa narrativa. A hipótese central desenvolvida com base nesse preâmbulo é a de que ambas estão concentradas na constituição da personagem “A Velha”². Como hipótese secundária sugerimos que Paes Loureiro vai buscar à tradição clássica greco-latina e à tradição oral amazônica códigos intertextuais provenientes de figuras femininas que provocam o terror – a Górgona Medusa e a Matintaperera –, em associação com um cenário e um argumento narrativo em que é possível descortinar os códigos da soberania (e da violência de estado próprias da governabilidade autoritária) que circundam os já citados acontecimentos históricos.

No que tange a presença desses aspectos em produções artísticas, vejamos o que nos diz Márcio Seligmann-Silva (2017):

Esse sujeito fraturado passa a ver na literatura (e nas artes de um modo em geral) um importante espaço para experimentar e delinear seus limites e sua identidade. A literatura abandona o sujeito clássico do *prodesse et delectare* (ser útil e divertir) para se tornar uma técnica, ou seja, um instrumento e uma extensão do sujeito, na sua luta para construir um espaço no mundo (SELIGMANN-SILVA, 2017, p. 122).

A citação acima é bastante esclarecedora do nosso interesse em tomar uma obra literária como objeto de reflexão e análise. Nisso diríamos que o texto literário sob análise nesta pesquisa, representa momentos da literatura de grande importância para a sociedade, pois abarca outros tempos na medida em que proporciona o confronto e a reflexão sobre o momento histórico e a sociedade atual. Para refletir sobre essa questão, trazemos as contribuições de Tânia Sarmiento-Pantoja, ao considerar que o texto literário “deve se apropriar dos aspectos que crítica, ou seja, não deve ser apenas um espaço de discussão de um tema oriundo de uma fratura, mas os próprios procedimentos da discussão são apropriados pela obra como elementos de sua construção” (SARMENTO-PANTOJA, T., 2013, p. 51).

Cabe registrar aqui, para efeito de reflexão, que classificamos para realização deste

² Cabe registrar aqui, para efeito de esclarecimento que embora na narrativa da peça de teatro *A Ilha da Ira* o nome da personagem “A VELHA” seja apresentado dessa maneira, estamos utilizando neste trabalho a nomenclatura “Velha” para uma melhor compreensão e construção gramatical do texto.

estudo a categoria do medo como um dos efeitos de exercício da violência, para melhorar as condições de delimitação do objeto estudado. Uma vez que, instituir uma política do medo é um meio de dominação da condição humana através do poder soberano que envolve essa misteriosa personagem a partir de certas representações que resultam desta prática, por meio do comportamento tirano que ela apresenta.

De modo que, a narrativa *A Ilha da Ira* faz uma representação literária de momentos marcantes da história do Pará constituídas a partir do diálogo intertextual com outras referências lendárias e mitológicas, cujo centro de interesse ocupa-se em uma abordagem histórica construída sobre o respaldo de uma política do medo, “produzida por duas épocas marcantes da história da sociedade: o primeiro relacionado ao episódio do Brigue Palhaço e ao autoritarismo de Estado e o segundo com a ditadura de 1964” (SARMENTO-PANTOJA, 2011, p. 161).

Ainda nessa direção, devemos ressaltar, diante das considerações propostas por Tânia Sarmiento-Pantoja, a necessidade de interpretar a produção da peça de teatro de Paes Loureiro centrada na violência que reflita sobre o medo, em particular – o medo associado a um regime de governabilidade, uma vez que Paes Loureiro cria cenas que traduzem, de forma alegórica, a violência de Estado, como objeto de reflexão para a sociedade contemporânea. Sobre essa questão Figueiredo (2014), em “Narrativas, Deslocamentos e Resistências” nota que a “violência tem assumido lugar de destaque na literatura brasileira contemporânea, levando-a a uma revisão de sua função social e de sua constituição estética” (FIGUEIREDO, 2014, p. 118).

É importante mencionar que Figueiredo nos remete diretamente ao estudo do pesquisador Jaime Ginzburg (2012), em seu livro *Crítica em tempos de violência*, no qual propõe a terminologia “narrativa da violência” vinculando-a aos textos literários que tematizam fortemente a presença da violência e do autoritarismo no período caracterizado como Ditadura Civil-Militar de 1964, na história política e social do país. De acordo com Ginzburg (2012), a literatura brasileira apresenta fortemente manifestações da violência, que deve ser compreendida como produção constituída “historicamente, e não como objeto fechado em si mesmo, podemos formular a hipótese de que a enorme carga de violência que caracteriza a história brasileira tenha implicações nas obras literárias” (GINZBURG, 2012, p. 134).

Embora Jaime Ginzburg (2010) aponte para o crescimento de textos literários ligados a essa temática em sua tese *Crítica em Tempos de Violência* o autor enfatiza sobre a falta de comprometimento de estudantes e pesquisadores em não analisar e valorizar textos com forte teor e compromisso político e social relacionado à história do país, ao discutir sobre a ausência de produções literárias de estudantes de graduação e pós-graduação voltadas para esses temas no cânone brasileiro. Para ele, ainda existem pesquisas pautadas em pensamentos conservadores e tradicionais com pouco ou nenhum compromisso político-social. Nas palavras do autor:

Existe um descompasso entre a pesquisa acadêmica em estudos literários e a situação do ensino universitário na área de Letras. Embora os últimos trinta anos tenham sido caracterizados por fortes discussões em paradigmas e modelos conceituais, os programas curriculares de Letras têm sido caracterizados de forma predominantemente conservadora, com poucas exceções (GINZBURG, 2010, p. 8).

Ainda segundo este autor, narrativas literárias como o romance *Em Câmara Lenta* (1977), de Renato Tapajós, pode servir como campo de estudo de reflexão e análise na relação entre literatura e violência no Brasil tendo como pano de fundo o período da Ditadura Civil-Militar de 1964. Ginzburg elabora o seguinte comentário sobre o romance de Renato Tapajós: constituído a partir de posições de resistência à violência do regime. “O autor, que esteve preso no período, desenvolveu uma narração capaz de despertar forte impacto em leitores que tenham pouca familiaridade com o passado ditatorial brasileiro” (GINZBURG, 2017, p. 5). Ainda segundo Ginzburg o romance de Renato Tapajós além de apresentar um forte teor testemunhal, também problematiza a violência e o medo produzidos pelo estado autoritário. Nesse sentido, a análise deve favorecer elementos presentes no texto que permitam aceder à memória “através de estratégias ficcionais próprias da literatura e isto se dá em função do movimento de apropriação dos dados históricos” (PINHEIRO, 2014, p. 11).

Nesses termos, concordamos com Ginzburg, visto que entendemos que a referida peça teatral aqui estudada, além de poder ser considerada um texto literário pós-64, em razão de a narrativa apontar para a problematização de aspectos político-sociais do país, na medida em que denuncia as adversidades cometidas no âmbito das governabilidades autoritárias, facilmente se acomoda à terminologia proposta por Ginzburg, em razão de expor a barbárie afim a essas formas de governabilidade. Para ele, o texto literário pode ser

ferramenta de resistência e luta contra o esquecimento quando:

Utiliza recursos presentes na literatura do período para realizar a crítica política no descentramento do foco narrativo. Esse recurso se tornou nas mãos dos escritores contemporâneos brasileiros, uma forma de aproximação de conflitos de realidade histórica (GINZBURG, 2001, p. 138).

Diante dessas formulações, há uma caracterização importante a observar. De acordo com o Jaime Ginzburg (2015), alguns aspectos metodológicos de análise e interpretação são importantes para caracterizar que a obra literária em estudo se configura como uma narrativa da violência. Segundo o autor, esse processo envolve a presença de elementos específicos de linguagem, como por exemplo, as figuras de linguagem: hipérbole e a elipse em procedimentos de construção de texto que apresentam essa configuração. São elas que darão coesão e estética no texto, de modo que permitem dar maior concretização sensível a ações extremas. Sobre esse aspecto, o autor conceitua que:

Imagens de excesso são muito comuns em cenas de agressão, como procedimentos de intensificação. Elipses aparecem frequentemente em cenas após um ato de violência, sugerindo que foi invadido um terreno aquém do verbal, em o que está sendo vivido não pode ser expresso adequadamente em palavras (GINZBURG, 2015, p. 30).

Ainda sobre esses procedimentos metodológicos, em um estudo mais recente, Ginzburg, compreende que para um estudo sobre o tema da violência na literatura contemporânea, é necessário destacar dois elementos: a análise do narrador e a contextualização histórica. Segundo o autor, a delimitação do narrador é um elemento muito importante, pois é por meio dele que “ficamos sabendo dos acontecimentos em uma estória” (GINZBURG, 2015, p. 30). Entender a obra e a realidade histórica que ela foi produzida, deve, ser devidamente estabelecidas para entender o tempo e o espaço que a violência foi articulada com o contexto histórico. Segundo o autor:

Para avaliar o valor de ambos os textos, para interpretá-los, é relevante recuperar o contexto de sua produção e observar que os dois estão participando de debates sobre o país, incluindo reflexões sobre a presença da violência, m perspectivas inteiramente diversas das heranças autoritárias conservadoras (GINZBURG, 2015, p. 37).

Seguindo esse raciocínio, adotamos a concepção desenvolvida por Márcio Seligmann-Silva e Abílio Pacheco (2016), em *Leituras da Ditadura Militar brasileira na literatura pós-64 da Amazônia paraense: ou vice-versa*, ainda existe a dificuldade em encontrar obras que apontem para estudos que representam o período ditatorial na Amazônia, que segundo estes autores, precisa ser entendida para além das características estereotipadas. Vale ressaltar ainda que os autores reverenciam a peça teatral *A Ilha da Ira* não somente como narrativa ficcional importante para a pesquisa sobre a ditadura, mas por desvendar Paes Loureiro como um autor da “região pouco estudado e muitas vezes citado apenas em passant no que se refere aos estudos sobre a representação estética da ditadura brasileira de 1964” (SELIGMANN-SILVA, PACHECO, 2016, p. 07). Nesse percurso, os autores destacam um episódio importante e de grande repercussão para militância de Paes Loureiro: trata-se da “noite dos lenços brancos”. Sobre esse fato eles esclarecem:

No dia 30 de março de 1964, durante a realização do I SLARDES (I Seminário Latino Americano de Reforma do Ensino Superior), na Faculdade de Odontologia, da UFPA, um grupo de estudantes de direito, combinados antecipadamente com a Polícia Militar e portando porretes, provocaram uma briga generalizada. Os PMs, ao chegarem, espancaram e prenderam os estudantes de esquerda, pois o grupo de direita para que fossem identificados, utilizava “lenços brancos” no pescoço. Na ocasião, além de prender os estudantes de esquerda, a polícia militar apreendeu e destruiu todos os exemplares que encontrou do livro de poemas Tarefa, do então estudante de Direito João de Jesus Paes Loureiro. O livro, que apresenta poemas com temática social semelhante à poesia Práxis de Mário Chamie, seria lançado dois depois (Velarde, 2012, passim). Apesar de esse episódio sugerir o contrário, o governo Paraense só indicou apoio à “revolução” na noite do dia 1º de Abril, quando a situação no Centro-Sul já estava relativamente definida. A escolha pelo lado vitorioso foi bastante cômoda ao governo de Aurélio do Carmo (conforme Amílcar Tupiassu, apud Pere Petit, 2012, pág. 172) e deu início a um período de perseguições políticas, perdas de mandatos de deputados, prisões arbitrárias, torturas, mortes e desaparecimentos (SELIGMAN-SILVA, PACHECO, 2016, p. 4808).

Ainda segundo o autor o processo de rememorar a história a partir de narrativas literárias é importante para refletirmos sobre um passado tão presente nos dias atuais.

Salvo uma leitura dramatizada de *A Ilha da Ira*, realizada no dia 15 de Maio de 2013 por ocasião do IV Seminário de Dramaturgia Amazônica – em que Paes Loureiro foi o dramaturgo homenageado³, durante o desenvolvimento da pesquisa, não foi possível

³ Ver cartaz do evento em anexo.

encontrarmos registros documentais que confirmem outras montagens da peça objeto da pesquisa. Em função desse limite, aplicamos o modelo de entrevista estruturada⁴, no intento de esclarecer quais os motivos que levaram o escritor a produzir a narrativa teatral e suas possíveis montagens. Desse modo, a entrevista serve a este estudo como “fonte de informações diretamente construída no diálogo com o indivíduo entrevistado e tratam da reflexão do próprio sujeito sobre a realidade que vivencia” (MINAYO, 2012, p. 65).

A Ilha da Ira foi uma única vez encenada em Belém pelo motivo de apresentar, para o momento histórico da época, vários problemas com a sua encenação. Nessa época encenávamos na Escola Técnica Federal e tínhamos um grande diretor de teatro que hoje é padre, Cláudio Barradas, grande professor e diretor de teatro, um dos melhores que já tivemos: criativo, inovador e cultor. Pois bem, ele resolver encenar logo depois de 64 a peça A Ilha da Ira: 66, 67, por aí, com alunos da escola de teatro da Universidade, que tinha sido recém-criada, que era localizada entre Quintino e Gentil, e (pausa) alguns alunos dele da escola técnica da turma dele, mas a encenação seria pela Escola de Teatro. Pronta à encenação, um ou dois dias antes tinha que receber a visita da censura. Porque era na época da ditadura, um ou dois seniores que viessem, eles iam ver a peça ser todinha encenada. Aí diziam o seguinte: corte isso, corte aquilo, ou então não estão autorizados a ser encenada. E A Ilha da Ira não foi autorizada a ser encenada publicamente. Aí como era um expediente escrito e dirigido à Universidade, ficamos com o impasse (...)

Aí o Barradas teve uma ideia genial. Uma vez a diretora técnica desse tempo, senhora Iolanda, tinha uma cabeça muita aberta e era uma ótima diretora. Combinou-se o seguinte: de encenar na Escola Técnica como se fosse uma encenação interna para os alunos, porque isso podia. E aí se programou três dias de exibição lá, e de boca em boca se espalhou no meio artístico que quem quisesse podia ir lá assistir à peça. Então, acabou sendo feitas três exibições, gente pra caramba, mas não poderia cobrar ingresso, nem nada, quem chegava entrava e assistia. E aí funcionou esse negócio do boca a boca, como se diz. Então, foi a primeira vez que ela foi encenada. E um dia eu tive a notícia, mas não tive nenhum documento disso, que teria sido encenada no interior de São Paulo, anos depois e, posteriormente, no Paraná. Mas eu não tive acesso a nenhuma documentação que comprovasse as montagens.

Estou falando de uma época em que o acesso a essa comunicação era muito precária. Hoje, agora não. Não tenho nenhum registro das produções da época. Uma vez encontrei um ex-aluno que quando eu terminei uma palestra ele veio fazer comigo e disse que tinha participado dessa encenação de A Ilha da Ira⁵.

Como nem a fortuna crítica até então disponível, nem o próprio escritor nos deram

⁴ A entrevista estruturada desenvolve-se a partir de uma relação fixa de perguntas, cuja ordem e redação permanece invariável para todos os entrevistados, que geralmente são em grande número. Por possibilitar o tratamento quantitativo dos dados, este tipo de entrevista torna-se o mais adequado para o desenvolvimento de levantamentos sociais. Entre as principais vantagens das entrevistas estruturadas estão a sua rapidez e o fato de não exigirem exaustiva preparação dos pesquisadores, o que implica custos relativamente baixos (GIL, 2008, p. 113).

⁵ Entrevista realizada em 11 de julho de 2018, em Belém-PA, no âmbito do formato da entrevista estruturada. A entrevista encontra-se disponível em anexo.

uma data exata sobre a primeira – e até então a única – montagem da peça, também realizamos consulta em fontes primárias a fim de termos um horizonte mais rigoroso sobre essa informação.

O livro *Tarefa* foi o primeiro livro de poesias de Paes Loureiro. Uma coletânea de poemas inéditos de extremo alcance político-social, que expressava o início de sua luta em defesa dos direitos humanos, de forma que “Loureiro pertence à parcela eufórica da geração que ascendeu em 60, no fim do interregno liberal do governo de Juscelino Kubitschek, sob o empuxo juvenil dos que então estravam na casa dos vinte anos” (NUNES, 2000, s.p.). No livro, uma das poesias que ficou conhecida, pelo forte teor de resistência política, é dedicada aos plantadores de cana do município de Abaetetuba, região natal do poeta. Eis um trecho do poema:

Plantador de Cana Verde,
Das terras de Abaetetuba,
Por que só tu quem trabalha,
Por que teu filho não estuda?
Plantador de cana verde,
Das terras de Abaetetuba.
Teus braços plantam doçuras,
Colhem braçadas de dor,
O sol que te crespa a pele,
Doura a praia do senhor.
Teus braços plantam doçuras,
Colhem braçadas de dor.

[...]
Acaso foste a uma escola
Que teu patrão te mandaste?
Acaso teu filho estuda
Na escola que não estudasse?
Por que só o dele é doutor
E o teu não tem instrução?
Teu filho acaso não nasce
Como nasce o do patrão?

[...]
Quantos filhos já tiveste?
Quantos deles já morreram?
Uma cruz de cana verde
Foi o quanto já tiveram.
Quantos filhos já tiveste?
Quantos deles já morreram?

Quantos filhos na moenda
Perderam o braço e a infância,
Que plantar cana e moê-la
É seu brinquedo e folgança?

Quantos filhos na moenda
Perderam o braço e a infância.
[...]

O trecho apresentado acima, descrito no livro *Abaetetuba: fundação mítica e brinquedos de miriti* (2005), de Paes Loureiro, evidencia memórias da juventude do autor durante suas visitas ao Rio Tucumanduba, no município de Abaetetuba/PA, particularmente ao Engenho São José, do engenheiro Hygino Maués, para acompanhar a produção de mel e aguardente⁶. Nessa conjuntura, o poeta já sente a necessidade de denunciar em seu poema *Canto Angustiado aos Plantadores de Cana de Abaetetuba* a violação e o sofrimento na conjuntura ética político social do país, a angustia e revolta do autor em testemunhar às condições desumanas em que viviam os trabalhadores nos engenhos de cana-de-açúcar no município, principalmente a mão de obra infantil, na medida em que há crianças em trabalho análogo à escravidão. Nas palavras de Paes Loureiro:

Havia extensa plantação de cana. Eu nunca pensara que fosse tão bonito ver o doce oscilar ao vento dos canaviais. Os filhos dos trabalhadores, de um modo em geral, ajudavam os pais na faina do dia. E todos juntos, quando o sol entrava nas travas do poente, íamos jogar futebol no campo de bagaços amontoados à beira do rio. Lembrome de um garoto, onde certa vez um garoto perdera o braço da moenda quando substituía a ausência do pai no trabalho (LOUREIRO, 2005, p. 11).

O trecho acima revela Paes Loureiro como um escritor que além de “entrar no cenário artístico e cultural com uma contribuição importante para a arte amazônica, fruto de seus estudos, conhecimentos e diálogos com outras culturas e gêneros artísticos” (FERREIRA, 2018, p. 10), é um escritor que também utiliza brilhantemente em sua poética

⁶ O período dos engenhos de Abaeté, e região, se intensificaram desde os fins do século 19, tendo alcançado sua fase áurea nas décadas de 1940, 1950 e 1960, tendo se constituído numa das principais fontes de riqueza local. Os engenhos funcionavam em situação precária, com estrutura física degradada, produção artesanal vinda dos tempos provinciais e cada vez mais decadente, com muita sujeira e maquinário obsoleto. A falta de investimentos na modernização desses engenhos, o sistema de comercialização e os utensílios de engarrafamento da cachaça e outros produtos advindos da cana-de-açúcar, inviabilizaram a continuidade de produção de muitos engenhos. O maquinário dos muitos engenhos era importado, especialmente da Inglaterra, país que dominava a produção industrial do fim do fim do Século 19 e início do Século 20. A reposição das peças em ferro, aço e cobre deveria ser muito difícil e demorada, como também a substituição dos grandes tonéis de carvalho. Os utensílios de armazenamento da cachaça eram os mesmos dos fins do Século 19 e a venda, mais difícil ainda, pela falta de condições de repasse dos gêneros produzidos, especialmente a tradicional cachaça. Disponível em: <http://ademirhelenorocha.blogspot.com/search/label/engenhos>

e seus textos seu engajamento social e político, no que concerne o debate sobre o autoritarismo de Estado, acerca da necessidade de denunciar para a sociedade os “massacres, mutilações, fome, escravidão e morte, crueldades que marcam negativamente a existência humana” (idem, 2018, p. 11). Nessa conjuntura, a produção literária de Loureiro sem dúvida dialoga com os estudos sobre a literatura de testemunho. Esse diálogo apresenta uma nova fase na produção literária a partir de relatos testemunhais na voz daqueles desprovidos de direitos. Tomando por base tais apontamentos, Valeria de Marco (2004) em “A literatura de testemunho e a violência de Estado”, considera que:

O perfil do texto literário seria a constituição do objeto livro como resultado do encontro entre um narrador “de ofício” e um narrador que não integra os espaços de produção de conhecimentos considerados legítimos, mas cuja experiência, ao ser contado e registrado, constitui um novo saber que modifica o conhecimento sobre a sociedade até então produzidos. Desenha-se o testemunho com fortes traços de compromisso político: o letrado teria a função de reconhecer a voz do subalterno, do marginalizado, para viabilizar uma crítica e um contraponto à “história oficial”, isto é, à versão hegemônica da história (DE MARCO, 2004, p. 46).

A construção do testemunho como chave para pensar as relações humanas na contemporaneidade, é julgada como “campo interdisciplinar, na busca de realizar uma revisão crítica da historiografia tradicional. Assim, a história passa a ser analisada através de diferentes pontos de vista” (SILVA; UMBACH, 2014, p. 207).

Com base em estudos de Giorgio Agamben e Walter Benjamin, em seu livro intitulado *Do fim da experiência ao fim do jurídico: percurso de Giorgio Agamben*, Daniel Arruda Nascimento (2012), aponta para a necessidade de repensar o resgate da história como referência para debate político na sociedade contemporânea. A obra de Benjamin “nos ajuda a compreender que o passado está inacabado e exerce sua influência sobre o presente e que precisa ser visto como uma fonte, promessa de vida para as gerações do presente” (NASCIMENTO, 2012, p. 66). Segundo o autor, paralisar a história:

Sempre foi o recurso das classes dominantes interessadas sobretudo na manutenção do seu poder. [...] Historiadores desatentos à imagem histórica se identificam afetivamente como vencedores e fazem da história universal a história dos vencedores. A empatia com os vencedores coloca-os em marcha junto ao cortejo dos vencedores e desvia seus olhares dos corpos anônimos prostrados no chão. Os historiadores transmitem então uma representação da realidade histórica bem emoldurada, incontestável, provada pelo crivo da ciência rigorosa, e a história de

dominação encontra sua continuidade. Na visão de Benjamin, cabe ao materialismo histórico à missão de escovar a história a contrapelo, desarrumar, descabelar a superfície que esconde as contradições (NASCIMENTO, 2012, p. 61).

Com o resultado da Segunda Guerra Mundial e dos acontecimentos políticos e catastróficos que eclodiam no século XIX e XX no continente europeu, Walter Benjamin reuniu um conjunto de teses que versam sobre sua concepção e conceito de história como processo de transformação para além das ideologias dominantes. Suas teses revelam uma nova maneira de narrar a história a partir do recalcado, do marginalizado. No ensejo, Tânia Sarmiento-Pantoja (2014) menciona sobre a necessidade de manter a memória coletiva como dispositivo de resistência, utilizando como instrumento o passado e as tradições como meio para pensar em mecanismos de compreensão e transformação do presente para as futuras gerações.

Vivemos uma Era, que talvez por ser enfaticamente a dos extremos, das Catástrofes e dos Testemunhos, é também aquela em que melhor tem se delineado a ideia de que o passado ou a tradição retornam. Sobretudo trata-se de um retorno cuja expressão se faz por exercícios de contornos e desvios. Esses por sua vez se delineiam com reelaborações e nesse percurso, a arte, talvez, nunca tenha sido tão apropriada, como nos séculos XX e XXI (SARMENTO-PANTOJA, T., 2014, p. 146).

Ainda nesse percurso e com um título bastante provocativo para os dias atuais, a filósofa suíça Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 55), constrói ao longo de dez anos o livro *Lembrar escrever esquecer*, que reúne uma coleção de ensaios fruto do diálogo, conversas, mesas-redondas, conferências com profissionais e estudantes. Tais discussões apontam para as relações entre a memória, a história e o esquecimento. O livro reflete sobre a importância de tomar o passado como experiência para eventos contemporâneos. Para a autora recorrer ao passado significa não calar a voz dos vencidos, em outras palavras, lembrar constitui uma condição indispensável para que não se repitam as catástrofes do passado e “a rememoração não é apenas um retorno ao passado, mas também um olhar ao presente”. Nesse sentido, a partir dessa afirmativa da autora, é possível dizer que a peça *A Ilha da Ira* de Paes Loureiro reúne elementos que remetem a um passado histórico e social da região amazônica associada à violência de Estado. Acerca desse aspecto, Relivaldo Pinho (2014) faz a seguinte ponderação:

Este texto, pelo esquecimento, exhibe para rememorar. Não como nostalgia, mas como apresentação, atualização, do esquecido. O estudo do teatro de João de Jesus Paes Loureiro ainda é, com a atenção que merece, inédito. O que não deixa de surpreender para um autor tão representativo das artes da Amazônia. Seu teatro, produzido a partir da década de 1970, é um dos mais importantes artefatos culturais para se pensar a representação que a região tomou nesse determinante período de sua história, especialmente pelo tipo de modernização que atingiria seus variados âmbitos; com suas concepções do autor sobre a região; e nos variados diálogos estabelecidos por ele com outras culturas e procedimentos teatrais (PINHO, 2014, p. 51).

Na oportunidade Relivaldo Pinho (2014) ressalta a importância do teatro de Paes Loureiro como uma ferramenta relevante para compreensão da história nela apresentada. Por esse motivo a definição de Pinho sobre a peça de teatro *A Ilha da Ira* apresenta Paes Loureiro como autor representativo das artes amazônicas e comprometido com a denúncia da realidade social e política brasileira, quando constrói uma narrativa sob a perspectiva da violência política e do medo, ao mesmo tempo em que intertextualiza com acontecimentos históricos, relacionados às ditaduras ocorridas no país (a de 1930 e a de 1964).

Ainda no que concerne aos textos literários pós 64, no artigo “A escritura da história nos textos literários Não passarás o Jordão e Cinzas do Norte”, as pesquisadoras Suellen Monteiro, Tânia Sarmiento-Pantoja e Veridiana Valente (2013) ressalta que dentro de diferentes áreas de estudos houve um aumento na produção literária de narrativas autobiográficas com forte teor testemunhal alusivo a momentos históricos que discutem os regimes totalitários para “narrar a violência legitimada durante o período (romances, contos, peças teatrais, poemas, etc.); modos escolhidos em razão de diferentes motivos, como, por exemplo, expor as atrocidades cometidas pelos militares, burlar a censura, registrar fatos, construir testemunhos” (2013, p. 2). A literatura pós 64, na concepção das autoras (idem, 2013, p. 2), é “caracterizada pela presença de um eu, que ao narrar sua vivência, um relato sobre sua vivência entrecortado por dados do momento histórico em que o que é narrado ocorreu. A narrativa autobiográfica possui o respaldo de ser uma narrativa apresentada por alguém que a vivenciou”.

Dedicada ao Norte Teatro Escola do Pará *A Ilha da Ira* e premiada com o primeiro lugar pelo Serviço Nacional de Teatro – Funarte, em 1975, como incentivo e divulgação

para os trabalhos artísticos de jovens talentos da dramaturgia brasileira. O objetivo do jovem grupo de teatro era na ocasião “- além de provocar na sociedade o contato com a leitura e realizar debates textuais de cânones nacionais e universais - fazer do teatro um espaço dedicado ao debate sobre a condição humana” (FERREIRA, 2018, p. 29). Na ocasião, o crítico literário Benedito Nunes lança a seguinte ponderação, que reflete o ensejo dessa futura geração:

Confiante no futuro, favorecida pelo sentimento de um mundo em mudança para melhor, dispunha-se a rever o passado e agir sobre o presente [...] A história e a utopia combinadas inculcaram-lhe o sentido missionário da nação, exercida como tarefa comum, cívica, para redimir o estado de subdesenvolvimento do país (NUNES, 2000. *Apresentação*).

A narrativa da peça de teatro *A Ilha da Ira* é composta por 17 cenas, que engloba fatos históricos, sociais e culturais, que constroem um diálogo intertextual entre a história e a ficção e o real e o imaginário da literatura clássica e Amazônica. Para a estudiosa Lígia Simonian (2012) a peça de teatro de Paes Loureiro coloca em palco na Amazônia.

Um grupo de náufragos que habitam uma ilha (A ilha da ira) regida por uma velha que muito lembra uma das Górgonas do mundo greco-romano. Seria essa mais uma ilha aterrorizada por imagens femininas que representam o medo para a sociedade, tal qual a ilha de Pacamorema assombrada pelo discurso das feiticeiras (ALVES *apud* SIMONIAN, 2012, p. 45).

A obra em análise conta a história de um grupo de jovens atores membros de uma companhia de teatro, que estão viajando a trabalho para uma apresentação no renomado Teatro da Paz na cidade de Belém. Porém, o navio naufraga, e os sobreviventes são resgatados por moradores de uma ilha. A peça “inicia-se demonstrando ao leitor que o medo move aquela ilha” (SARMENTO-PANTOJA, A., 2018, p. 164) ao revelar que os naufrágios em frente à ilha são provocados por uma misteriosa personagem: a “Velha”, uma personagem construída a partir de características lendárias, míticas e sociais, que ao longo da narrativa se revela ser uma personagem “má e feiticeira, algoz dos náufragos” (FERREIRA, 2018, p. 12). Grande parte da narrativa apresenta o estereótipo violento e manipulador da personagem, e com base nessas colocações, acreditamos que a personagem também evidencia características de um ditador, pois controla e governa a ilha, assim como

todos que nela se encontram enclausurados.

Ainda segundo as proposições de Augusto Sarmiento-Pantoja (2018, p. 165) a personagem “Velha” apresenta “os estereótipos que demarcam a violência e a crueldade, tais como os ditadores (e a ditadura) sistematizam e aplicam aos resistentes”, quando utiliza de seu poder soberano para impor ordens repressivas a fim de controlar os náufragos na ilha, provocando medo, sofrimento, tortura e morte àqueles que lutam e teimam em resistir. A culminância da peça apresenta cenas de despojamento⁷ e desespero, que posteriormente resultará no massacre dos náufragos, no interior do porão do Novo Brigue Palhaço.

A hipótese aqui é a de que em virtude de todas essas particularidades e sendo amplamente tributária de uma crítica ao autoritarismo à narrativa revela um diálogo intertextual com acontecimentos vinculados à história social de uma época, na Amazônia, o movimento da Cabanagem, em correlação com outras épocas da história do país, como a Ditadura Civil-Militar de 1964, na medida em que há em *A Ilha da Ira* cenas de sequestros, encarceramentos, tortura, assassinato e desaparecimentos, práticas baseadas na logística de um poder arbitrário e soberano. Para além dessas diretrizes a temática do medo também vai buscar em outras representações a crítica à violência. Dessa forma a narrativa também intertextualiza com o mito da Górgona Medusa, e o mito da Matintaperera, como alegorias do poder soberano, a fim de compor uma das principais protagonistas da peça, a “Velha”, personagem que ele desenvolve com base, então, em elementos da cultura amazônica, da mitologia clássica e da história do país.

Cabe ainda registrar aqui, em nível de esclarecimento e reflexão, qual o interesse pelo assunto a cerca da temática para a produção literária para a literatura contemporânea, uma vez que a inserção da violência na literatura brasileira é recente, embora na sociedade brasileira a violência tenha um papel constitutivo. Para Ginzburg:

O cenário político internacional, caracterizado pelo terrorismo e pelos conflitos pós-

⁷ Referimo-nos aqui ao aspecto despojamento desenvolvido pela pesquisadora Tania Sarmiento-Pantoja em *Catástrofe: Manual do Usuário. In: Arte como provocação à memória* (2014), como um dos dispositivos de controle para práticas repressivas no interior de uma situação de Catástrofe. De acordo com a autora (2014, p. 172) despojamento “é a preparação para a morte. É preparar taticamente e com cuidado as etapas para a eliminação do outro, como se estivesse em um ambiente corporativo. [...] Mas, sobretudo, despojar é aniquilar vagarosamente, antes mesmo de o outro chegar à morte física. É arrancar do outro não só o direito à vida [...] é preciso, sobretudo, arrancar, pois matar não parece ser suficiente”.

coloniais, redimensionou o entendimento das funções da violência na história. A convergência desses fatores é favorável à criação de uma hipótese de posição teórica sobre a literatura brasileira em que a violência tenha uma posição central. As tensões do presente dão visibilidade a problemas do passado, em razão de questões que somos motivados a formular para entender a complexidade do que estamos vivendo, bem como a literatura recente com que estamos nos confrontando. Diante desse presente, o passado parece ficar mais interessante e de modos inesperados (GINZBURG, 2017, p. 224).

Cabe ainda nesta introdução, desenvolver e analisar o conceito de violência e medo e suas dimensões dentro de um objeto artístico. Em referência a esta definição, sustentamos nossa investigação apoiado nos escritos do crítico literário Walter Benjamin (1921) no ensaio *Crítica da Violência – Crítica do Poder*, bem como no estudo da pesquisadora Tânia Sarmiento-Pantoja (2018) no ensaio intitulado *A quatro mãos com Medusa: escritas do medo no (sobre) o Estado de Exceção* e com as contribuições do pesquisador Augusto Sarmiento-Pantoja (2018) no artigo *A Ilha do Medo e da Ira*.

Assim, trazemos o conceito de violência de acordo com o Dicionário de Língua Portuguesa (HOUAISS, 2001):

Violência – 1. Qualidade do que é violento; 2. Ação ou efeito de violentar, de empregar a força física (contra alguém ou algo ou intimidação moral contra alguém; crueldade, força; 3. Exercício injusto ou discriminatório, em geral ilegal, de força ou de poder; 4. Cerceamento do direito ou da justiça, coação, opressão, tirania; 5. Força súbita que se faz sentir com intensidade; fúria, veemência; 6. Dado causado por uma distorção ou alteração não autorizada (censura); 7. Juridicamente, constrangimento físico ou moral exercido sobre alguém para obrigá-lo a submeter-se à vontade de outrem.

Nesse sentido, trazemos a esse diálogo uma reflexão sobre a expressão “violência de Estado”, a partir do conceito proposto pelo filósofo alemão Mario Stoppino (1998, p. 1305):

O objetivo óbvio e direto do emprego da Violência é destruir os adversários políticos ou colocá-los na impossibilidade física de agir com eficácia. Têm esta função as guerras de extermínio, os genocídios, a eliminação da velha classe governante por parte de um movimento revolucionário, a expulsão dos opositores do território do Estado e todas as formas de reclusão e de deportação para campos de concentração ou para lugares de desterro. Também o assassinato político, que freqüentemente tem um objetivo psicológico indireto, em certos casos volta-se para a destruição do inimigo. Isto acontece especialmente quando no grupo adversário a autoridade está (ou acredita-se que esteja) fortemente concentrada nas mãos de um único homem e quando o poder deste chefe depende (ou acredita-se que dependa)

de seus dotes pessoais muito mais do que do cargo que ocupa. Daí a frequência dos atentados contra os chefes carismáticos.

Com base nessas colocações de Mario Stoppino, avaliamos que Jaime Ginzburg (2012), em seu livro *Literatura, violência e melancolia*, em que o autor dedicado a entender a violência presente na literatura brasileira contemporânea, propõe a violência “como um fenômeno que inclui um deliberado dano corporal. A violência, tal como definida aqui, envolve o interesse em machucar ou mutilar o corpo do outro, ou leva-lo à morte” (Idem, 2012, p.11). Nesse sentido, Ginzburg propõe em seu livro reflexões sobre o conceito de violência na contemporaneidade ao propor a seguinte definição:

Neste livro, vou tratar de violência dentro de uma delimitação específica. Aqui a violência é entendida como uma situação, agenciada por um ser humano ou um grupo de seres humanos, capaz de produzir danos físicos em outro ser humano ou outros grupos de seres humanos (GINZBURG, 2012, p. 11).

Walter Benjamin (1989), em seu importante ensaio “Crítica da violência – Crítica do poder”, aponta para a representação da violência e suas relações com o direito e a justiça. Benjamin nos lembra de que a tarefa para uma crítica da violência pode se circunscrever na sua relação com direito e a justiça, ou seja, “quando interfere nas relações éticas” (BENJAMIN, 1989, p. 121). Há uma oscilação entre a violência que põe o direito e a violência que o conserva o indivíduo como sujeito do direito, como observa Benjamin. Nesse trajeto, o crítico aponta para a necessidade de reflexão e análise dos critérios para a aplicação do uso da violência para fins justos ou injustos. É importante ressaltar que o crítico irá se debruçar em analisar o uso da violência para fins injustos, partindo do princípio de que a “violência enquanto critérios para os casos de sua aplicação” (BENJAMIN, 1986, p. 122).

Vale ressaltar ainda que Benjamin se questiona acerca da legitimidade do uso da violência e se os meios que constituem a violência são justificados. Para o crítico, “a violência em geral, enquanto princípio é ética, mesmo como meio para fins injustos” mesmo quando a violência não necessita de justificativa ou mesmo quando “não está sujeita a nenhuma problemática, a não ser que se abuse da violência visando fins injustos” (BENJAMIN, 1986, p. 123).

A certa altura de sua análise, Benjamin também afirma, a necessidade de aplicação da violência como meio para fins de direito, quando diante da imposição de uma ordem imposta por uma autoridade. Para ele, o uso desse poder como instrumento de dominação, configura-se como manutenção do direito do soberano, quando faz dos demais instrumentos de sua vontade, uma vez que, a violência que “mantém o direito é uma violência que ameaça” (BENJAMIN, 1986, p. 133).

A imposição consiste na aplicação da violência como meio para fins do direito. Pois a subordinação dos cidadãos às leis – no caso, à lei do serviço militar obrigatório – é um fim de direito. Se aquela primeira função da violência, foi dita de instauração do direito, então esta segunda função pode ser chamada de manutenção do direito (BENJAMIN, 1986, p. 132).

O período da Ditadura Civil-Militar de 1964 representou um momento perverso na história do Brasil. Naquele momento histórico, inaugura no país, o estado de exceção, que nas palavras de Giorgio Agamben, apresenta-se “como forma legal daquilo que não pode ter forma legal” (AGAMBEN, 2004, p. 12), ao suspender do vivente o “direito em se ter direitos” (Idem, 2004, p. 12). Nessa conjuntura, o Estado toma para si o poder de tornar legal toda e qualquer prática repressiva como dispositivo de controle, com a finalidade de coibir toda e qualquer forma de resistência ao regime. Esse novo regime de governo, de acordo com o Dicionário de Política (1998, p. 1255), tem como essência o terror como a principal forma de constituição do poder soberano, pois:

Atinge até os inimigos presumidos ou "objetivos" e outras vítimas inocentes: nesse caso, as vítimas não se tornam objeto do terror porque são "inimigos" ou "traidores", mas tornam-se "inimigos" ou "traidores" porque são objeto do terror; atinge profundamente camadas inteiras ou grupos profissionais ou grupos étnicos, e os atinge de modo contínuo e capilar: todos se sentem sob o constante controle da polícia e ninguém pode dizer-se livre do terror totalitário. Esta espécie de terror é um instrumento essencial do domínio totalitário: inibe qualquer tipo de oposição, força a adesão e a sustentação entusiástica do regime e conduz a um ponto máximo a penetração e a mobilização política da sociedade.

Com base nessas colocações observamos que as reflexões acima fazem referência direta à compreensão de Tânia Sarmiento-Pantoja (2014) ao observar que as práticas de repressão como dispositivos de controle são legalmente produzidos pelo estado de exceção.

Esses dispositivos de controle (prisão, tortura, assassinato, etc.) desencadeiam o terror como a essência da governabilidade autoritária. A esse respeito, a pesquisadora aponta que “tais práticas, por sua vez, se revestem de um aparato legal somente reconhecível no interior do sistema jurídico e moral do regime de exceção em vigor” (SARMENTO-PANTOJA, T., 2014, p. 171).

É preciso ressaltar que a ilha, na qualidade de território, atende as atrocidades da “Velha”, pois surgem cenas que descrevem um cenário amedrontador – tanto aos naufragos como ao leitor/expectador – como o sentimento de desespero, angústia, medo, desesperança e terror que constantemente são sofridos por aqueles que vivem constrangidos e violentados pelo “ditador – e a ditadura - revestido na veste feminina, para não se confundir com algum déspota. No espetáculo essa personagem ganha nome e se esconde atrás dele (...) sua alcunha: *A Velha*” (SARMENTO-PANTOJA, A., 2018, p. 167).

Partimos da hipótese de que Paes Loureiro constrói todo o universo da narrativa e, especialmente a protagonista, com base em práticas da violência e do medo, uma vez que a constituição da personagem “A Velha” integra as figurações do ditador, do espoliador de direitos (como afirma Sarmiento-Pantoja) e com isso reverbera práticas de controle e táticas de governabilidade que sintetizam o autoritarismo da personagem e promovem a vida nua para todos os que habitam a ilha, nativos ou naufragos. Nesse processo, em função do poder de vida e morte sobre os sujeitos que governa, a protagonista também constitui-se como uma alegoria da Soberania. Para dar conta da hipótese levantada este estudo organiza-se em cinco seções: a presente introdução, três capítulos e conclusões.

Para dar conta dessas hipóteses, no primeiro capítulo, intitulado “***Ilha da Ira um território do medo***”, desenvolvemos uma análise minuciosa da narrativa de teatro contextualizando, inicialmente, o modo como a narrativa historicamente e ficcionalmente constroem o imaginário na obra, como espaço de crítica social e política, tendo em vista três etapas: a etapa inicial constitui-se na apresentação do enredo da narrativa teatral. A segunda etapa, diz respeito à apresentação das atrocidades cometidas pela personagem a “Velha”. A terceira, porém menos importante, concerne em um levantamento da fortuna crítica de trabalhos publicados até o presente momento, de alguns pesquisadores, que dialogam ou apontam para outras interpretações do objeto de pesquisa em questão.

O segundo capítulo intitulado “**A Amazônia como espaço reinventado em Paes**

Loureiro: a dimensão intertextual em A Ilha da Ira” analisamos num primeiro momento os aspectos intertextuais da obra com outros temas da literatura clássica (Medusa) e temas mítico-lendários amazônidas – estes evocados com base no mito da Matintaperera. Nesse percurso buscamos apresentar no universo simbólico com o qual a narrativa intertextualiza, os elementos de maior densidade, a fim de compor o cenário sobre (violenta) história da Amazônia.

O terceiro capítulo, justamente intitulado “**A intertextualidade com a (violenta) história da Amazônia**” apresentamos as principais referências teóricas acerca da violência e do medo, com vistas a compreender o modo como essas categorias estão configuram os textos produzidos no final da década de 60 do século XX em diante. A sessão que dá culminância ao estudo, a análise encaminha-se para os contextos históricos que inspiram o cenário da narrativa.

2.

A ILHA DA IRA: UM TERRITÓRIO DO MEDO

O poeta conhece, portanto, a intimidade desse teatro. Está apto não só a resgatar, como o fez, os textos populares, como a criar uma alegoria dramática inspirada na tradição; ao mesmo tempo extremamente atual. O pássaro que voa no imaginário coletivo é o mesmo que voa na imaginação do poeta.

(SALLES, 1995 *apud* LOUREIRO, 2000, p. 17).

2.1. A Amazônia como espaço criticamente (re) visitado em Paes Loureiro

A epígrafe acima extraída do texto introdutório *Abrindo a gaiola do pássaro da terra* do livro *Obras Reunidas*, o ensaísta Vicente Salles (2000) nos revela um “*Jesus Amazônico*” (SARMENTO-PANTOJA, A., 2009, p. 310) poeta e dramaturgo, representativo da cultura Amazônica. De fato, João de Jesus Paes Loureiro⁸ desde o começo esteve comprometido as vertentes populares, ao imaginário Amazônico e principalmente, em denunciar as mazelas sociais da sua região. Seus trabalhos revelam o grande valor reflexivo e engajado de Loureiro em valorizar a identidade coletiva regional. Seus textos “representam muito bem o sentimento e o imaginário amazônico” (IANNI *apud* LOUREIRO, 2000, s.p.). Assim:

⁸ Poeta, prosador e ensaísta. Professor de Estética e Arte. Doutorou-se em Sociologia da Cultura na Sorbonne, em Paris, com a tese *Cultura amazônica: uma poética do imaginário*. Sua obra poética tem sua universalidade construída a partir de signos do mundo amazônico – cultura, história, imaginário – propiciando uma cosmovisão e particular leitura do mundo contemporâneo. Dialogando com as principais fontes e correntes literárias da atualidade, Paes Loureiro realiza uma obra original, quase uma suma poética de compreensão sensível do mundo por meio das fontes amazônicas, em que o mito se revela como metáfora do real. Disponível em: <https://paesloureiro.wordpress.com/paesloureiro>. Acesso em: 18de jul de 2018.

A obra de João de Jesus Paes Loureiro pode ser vista como uma larga narrativa, uma vasta cartografia, um intenso mural relativo ao muito do que foi e do que tem sido a Amazônia. Aí se desenham as realidades e os mistérios, as lutas e as ilusões, as conquistas e as frustrações, as lendas e os mitos da Amazônia. Aí está a Amazônia vista em toda sua singularidade, simultaneamente como momento da racionalidade, emblema do Novo Mundo, enigma do planeta Terra, fragmento da humanidade.

É importante realçar que embora o teatro de Paes Loureiro apresente qualidade estética inestimável não apenas para a literatura Amazônica, como, também, referência importante no diálogo com elementos míticos como alegoria de determinadas realidades históricas, sua obra ainda é pouco pesquisada, lida ou encenada.

Em concordância com Augusto Sarmiento-Pantoja (2009) em seu estudo “Revisitando o teatro de Paes Loureiro: um caleidoscópio mítico de *A Ilha da Ira*” é possível observar que a narrativa teatral de Paes Loureiro “revela os extratos sociais, políticos e ideológicos, mesmo quando mascaram a realidade com auxílio da banque, da pilheira, do pastiche, da sátira e da paródia (SARMENTO-PANTOJA, A., 2009, p. 320). Embora declare a necessidade de olharmos para o teatro de Loureiro como importante referência tanto para teatro paraense e como também como um dos principais nomes da literatura amazônica, reconhecido nacional e internacionalmente pela diversidade cultural apresentada em seus textos, Augusto Sarmiento-Pantoja, lança um olhar crítico ao elaborar o seguinte comentário sobre a peça de teatro *A Ilha da Ira* referindo-se como o “único trabalho do autor que apresenta um discurso regionalista fragilizado” (SARMENTO-PANTOJA, A., 2009, p. 311).

O pesquisador reforça ainda que as obras de Paes Loureiro se revelam “recheadas de lirismo amazônico exacerbado, quase maniqueísta” (idem, p. 312), entretanto, a peça de teatro *A Ilha da Ira* destaca-se como um dos trabalhos do autor que apresenta elevada qualidade estética, resultado de um “projeto político-pedagógico que fez frente ao período da repressão, provocada pela ditadura militar de 1964” (idem, 2009, p. 312). Nas palavras deste crítico, a peça “mostra um poeta, literato, um teatrólogo engajado nas principais discussões políticas e ideológicas, mas (re) masterizando toda a potencialidade das discussões em tons e entretons notadamente regionais” (idem, 2009, p. 311). E ainda:

Como toda a obra de Loureiro é revestida de uma roupagem regional, essa peça não seria diferente, traz à baila o universo amazônico em sua essência, mas recheado por questões humanísticas bem delimitadas. O homem é questionado em grande

profundidade à medida que se reconhece parte do mundo e inserido nas injustiças que o mundo produz. [...] Para além das marcas do regionalismo, claramente presente no projeto estético de Loureiro, ao ler a peça, vemos que ela se diferencia de outras produções por possuir um forte discurso político, questionador do autoritarismo de estado e profundamente revertido por traços históricos, como os desenvolvidos pelo novo romance histórico, bastante difundido nos anos de 1970 (SARMENTO-PANTOJA, A., 2018, p. 161).

A coletânea publicada em 2000, pela Editora Escrituras – São Paulo, aduz parte da sua dramaturgia, como contos, cânticos, poemas, ensaios e além destes quatro peças teatrais produzidas até o presente momento pelo autor, são elas: *Pássaros da Terra* (1999); *Procissão do Sayré* (1977), *A Ilha da Ira* (1975) e *Cutia de Ouro* (1975). Ainda sobre esse assunto todas as peças são acompanhadas de respectiva partitura musical de autoria de Paes Loureiro e composição dos também paraenses e compositores Waldemar Henrique e Salomão Habib nos arranjos e interpretações. O livro apresenta também ensaios de pesquisadores e interpretes dos trabalhos literários do poeta, evocando memórias relacionadas à vida e obra do mesmo.

Paes Loureiro destaca-se como mestre na arte do narrar o cotidiano do interior amazônico, uma vez que, alegoriza em seus textos, o conflito entre o homem e a natureza, entre o real e o imaginário, entre os mitos e a literatura, situações que envolvem forte crítica social e política que tematizam à Amazônia de ontem e de hoje. Loureiro amplia diferentes meios para apresentação dos mitos por meio da linguagem e do diálogo com uma realidade histórica, pois, “retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relata pelos outros. Incorpora às coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 1994, p. 201).

Diante dessa assertiva, compreendemos que Paes Loureiro é conhecedor da história e das tradições que permeiam o espaço amazônico, podendo ser considerado como aquele “marinheiro comerciante” de que fala Benjamin (1994a, p. 200). Segundo Benjamin narrador é aquele que sabe socializar suas experiências com as características próprias de um mestre na arte do narrar. Em seu famoso ensaio “O narrador”, o filósofo considera o ofício do narrador como aquele que sabe intercambiar experiências, pois “retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relata pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes” (BENJAMIN, p. 205-506). Dessa forma, Loureiro compreende a figura de um autêntico narrador como a de um viajante que, no encontro com o conhecimento

maravilhado, tem a capacidade de intercalar experiências, de maneira a extrair delas uma “razão” sem apoiar a uma condição superior do distinguir ou julgar. Vejamos o fragmento a seguir que esclarece essa condição:

Os escritos de viagem – “cofres mágicos cheios de devaneios” –, de certa maneira, representam essa modalidade de percurso que se abre à emoção. Instrumentalizam o sensível paralelamente a uma racionalidade compreensivo-interpretativa de novas realidades. Eles revelam um conhecimento maravilhado, que confere uma lama expansiva do “eu” aos temas objetivamente analisados e oferecidos ao conhecimento do outro. Estabelecem, ao lado de uma relação entre o conhecimento e a realidade conhecida, uma relação da sensibilidade com aparências formal e significativa do que está sendo conhecido (LOUREIRO, 2000, p. 13).

Assim, no encontro com outras experiências e interpretações, o narrador contribui para o surgimento de narrativas que “tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária”. Essa utilidade consiste na sabedoria do narrador em repassar “seja um ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida” (BENJAMIN, 1994a, p. 201). O trecho a seguir revela uma experiência de Loureiro que resultou na criação da narrativa *A Ilha da Ira*. A citação a seguir foi extraída da entrevista cedida para esta pesquisa, e elucida alguns pontos acerca do processo criativo da narrativa teatral *A Ilha da Ira*. Vejamos o que nos esclarece Paes Loureiro:

Essa peça, a localização dela, me surgiu quando, logo depois de 1964, eu tive que fazer uma viagem ao Maranhão. E, nessa viagem, eu fui para ajudar (representando um grande amigo nosso, que era de família de Abaetetuba) seu Teodoro Silva, cujos filhos eram meus amigos. Ele era dono de um barco desses da costeira, e comandante de um outro que viajava de Pernambuco para Belém trazendo cargas. E este naufragou na frente de uma localidade, no Maranhão, chamada de Vila dos Atins⁹, um povoado de pescadores. Esse lugar ficou conhecido ao naufragar um navio que vinha de Portugal trazendo o poeta Gonçalves Dias, que naquela oportunidade viera para o Maranhão por que ele estudava em Lisboa. Então é um lugar muito temido ali, e eles por algum erro de cálculo bateram lá e o barco afundou. Os tripulantes, porque não havia passageiros, conseguiram se salvar agarrando-se com tábuas soltas de barcos. E ele também conseguiu se salvar, mas ele ficou muito abatido e então não podia retomar a viagem até São Luís, porque haveria um inquérito marítimo ao qual ele deveria responder, para explicar o que teria acontecido. Na ocasião, ele pediu que eu fosse representá-lo. Ele, Teodoro Silva, me contou toda a história e eu fui ajudá-lo. E essa audiência era na Vila dos

⁹ Local conhecido como palco do acidente que resultou na morte do poeta maranhense Gonçalves Dias em 10 de setembro de 1864. Gonçalves Dias embarcou para o Brasil no Havre no navio Ville de Boulogne, que naufragou no Baixio de Atins, nas costas do Maranhão, tendo o poeta, que já se encontrava agonizante, como única vítima do desastre, em 3 de novembro de 1864, aos 41 anos de idade. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo.html?id=434904&view=detalhes>. Acesso em: 05 de agosto de 2018.

Atins e eu fui pra lá. Chegando lá, fiquei hospedado na casa de um pescador, porque era uma Vila de pescadores na praia. E percebi que a vila era muito mítica, cheia de histórias fantásticas (...). Uma das coisas que me contaram é que muito antigamente havia, na verdade, uma população que lá vivia, que até rezavam para que houvesse naufrágios. Não que houvessem mortes nos naufrágios, porque era quando eles conseguiam alguns mantimentos que ficavam boiando e eram trazidos para praia. Esses naufrágios eram uma forma de ter fartura na ilha. Quer dizer, eu achei essa história uma coisa tão dramática, tão trágica que ficou na minha memória! E é por isso que eu situo (Pausa). A peça começa com essa alusão trágica, com aquele coro no início da peça. Não é uma narração apenas do fato. É uma simbolização da carência com que as pessoas viviam, da carência que a população pobre vivia. Então isso era uma espécie de um exemplo crítico. Claro que na arte não damos exemplo, e sim mostramos para as pessoas entenderem. Ai eu vim com essa ideia e as coisas foram se juntando na minha cabeça, e outras ideias foram surgindo, é claro, e aí fui trabalhando¹⁰.

Para além de uma espécie de “cena inicial”, geradora da narrativa, o comentário de Paes Loureiro acerca das primícias que levaram à produção da peça nos mostra que tanto os narradores orais que contaram a ele as histórias fantásticas da Ilha de Atins, quanto ele próprio ao agregar essas histórias no processo de ficcionalização, têm a capacidade de manter-se como um narrador em “vias de extinção, pois são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar” (BENJAMIN, 1994, p. 197), ou seja, sabem transformar algo vivido ou conhecido em uma experiência interessante e duradoura para outros, pois capaz de terem seus sentidos reorganizados de acordo com as experiências de outréns. No artigo “Narrativa, deslocamento e resistência”, Elielson Figueiredo (2014), elabora o diálogo entre literatura, ficção e história quando compreende a urgência em produzir novas formas de narrar e o ofício do narrador histórico para a literatura contemporânea, embora seja gigantesco o crescimento das mídias digitais nos dias atuais, crescem também novos escritores “cujas obras representam bem a condição do imigrante, do indivíduo desterritorializado (...). Ao mesmo tempo em que promove o diálogo com novos territórios, novas formas de interatividade e ativismo político” (FIGUEIREDO, 2014, p. 117).

O narrador histórico, aquele que precisa com exatidão a ação, o tempo e o espaço, como um pintor realista ou como um Balzac, dá lugar ao narrador-testemunha, aquele que dá testemunho do que viveu e tem necessidade visceral de dizê-lo movido por um sentido de luta, resistência, e por um sentimento de vingança (FIGUEIREDO, 2014, p. 120).

¹⁰ Esta citação é recorrente do depoimento cedido por Paes loureiro para esta pesquisa.

No que concerne à dramaturgia de Loureiro, destacamos duas peças de teatro que evidenciam marcas da violência histórica e do medo instaurado durante o regime ditatorial no Brasil, são elas: *A Ilha da Ira* (1975) e *Pássaros da Terra* (1999). As duas peças, representam grande valor estético e de crítica social e política ao contexto histórico na Amazônia das décadas de 60 e 70. Nas palavras de Paes Loureiro, as obras são produções importantes que refletem momentos da nossa história. Nesse sentido, Loureiro propõe alegoricamente revelar com a peça *Pássaros da Terra*, uma crítica social aos conflitos de ocupação e expansão de terras ilegais, na busca por riquezas na Amazônia.

Ainda segundo o autor, nas últimas décadas o espaço Amazônico vem sofrendo com a exploração do trabalho, no desapossamento da cultura, na desigualdade social, no desalojamento do caboclo, na reordenação dos espaços indígenas, etc. Diante dessas mudanças, perde-se a tradição e a cultura de um lugar, criando-se um espaço fraturado, onde do moderno emerge uma cultura de exclusão. Nas palavras do autor, à uma necessidade de pensar a cultura amazônica, “como a expressão de um presente histórico, mantendo-se como processo, procedendo as suas trocas simbólicas com outras culturas, sem mutilações ou substituições” (LOUREIRO, 2000, p. 396). Segundo Loureiro, a cultura da Amazônia contemporânea:

Vem sendo fragmentada no ar desta história de interesses na riqueza da terra, agravada no curso dos últimos decênios, pelos conflitos, provocando a exterminação ou extinção de tribos mortas sob encomenda, permitindo a poluição dos rios, levando ao assassinato de cidades, à voracidade do consumo e à queimada irremediável de imensas extensões de florestas (LOUREIRO, 2000, p. 336).

Como bem descreve Paes Loureiro a peça “decorre durante a época da borracha, na Amazônia” (LOUREIRO, 2000, p. 135), nisso, concordamos que o cenário construído para a peça, é ambientado pela história do autoritarismo na Amazônia ao costurar relações com o levante da Cabanagem e da Ditadura Civil-Militar de 1964 para criar o cenário que reveste a narrativa *A Ilha da Ira*. Como não deixaria de ser, além das marcas do regionalismo fortemente presente na obra de Loureiro, a narrativa teatral ganha traços históricos.

Além do diálogo com a historiografia da ditadura e com o teatro clássico, Paes Loureiro usa de referências mítico-lendárias próprias da Amazônia. Nesse sentido, para o

presente estudo propomos analisar a narrativa de teatro *A Ilha da Ira* (1975)¹¹, por meio de uma abordagem que prioriza as relações intertextuais que o texto direciona à História e à tradição literária (oral e escrita), a fim de tornar visíveis contextos sociais marcados pela violência. Da mesma forma, suspeitamos também que a narrativa busca representar um regime de governabilidade que abarca um conjunto de referências a vários períodos históricos vividos no Brasil, nos quais se destaca a governabilidade autoritária e repressiva. Nesse sentido podemos dizer que a narrativa reflete sobre o autoritarismo de Estado.

Faz-se importante ressaltar ainda que ao consultarmos a fortuna crítica sobre a peça em tela, disponível até o momento desta pesquisa, notamos um desentendimento em relação ao ano da criação e publicação da peça, como aponta Augusto Sarmiento-Pantoja:

A peça em questão foi submetida ao prêmio de incentivo do Serviço Nacional de teatro (SNT) em 1975 na primeira edição do Concurso Universitário de Peças Teatrais, o resultado saiu em 1976, com o primeiro lugar da 1ª coordenação regional, que contemplava os estados do Amazonas, Pará, Acre, Amapá, Rondônia e Roraima. A publicação do texto em livro só se efetivou pelo SNT em 1978. Por isso tomaremos como ano de criação da peça 1975 (SARMENTO-PANTOJA, A., 2018, p. 160-161).

No tocante a esses aspectos *A Ilha da Ira* se origina em um contexto histórico de forte repressão política. Nessa perspectiva, Paes Loureiro trabalha artisticamente com base no emprego do tema da violência e do medo que a Ditadura provoca, especialmente por meio de cenas que contem a descrição de torturas e massacre.

Dessa forma, é possível observarmos que em *A Ilha da Ira*, assim como em outras peças produzidas pelo autor, há o resgate não apenas de aspectos da literatura amazônica, como também de resistência ao seu esquecimento, ao trazer para a reflexão temas de grande relevância social e política, tais como a violência. Sobre esse aspecto, resistir é “revelar os resíduos e astros deixados para trás – esquecidos e silenciados, mas não mortos” (FIGUEIREDO, 2014, p. 119). Nesse sentido, para refletir sobre essa questão, trazemos igualmente as contribuições de Relivaldo Pinho, ao definir que:

¹¹ *A Ilha da Ira* foi premiada em 1975 com o 1º lugar pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT), no Concurso Universitário de Peças Teatrais, cujo certame consistia em divulgar o trabalho de jovens talentos nacionais, visto que, pretendiam “estimular o interesse criador nos meios universitários, além de prestar serviço a todos que têm a atenção voltada para o desenvolvimento de uma nova dramaturgia brasileira” (MIRANDA, Orlando apud LOUREIRO, 2000, p. 138).

Este texto, pelo esquecimento, exhibe para rememorar. Não como nostalgia, mas como apresentação, atualização, do esquecido. O estudo do teatro de João de Jesus Paes Loureiro ainda é, com a atenção que merece, inédito. O que não deixa de surpreender para um autor tão representativo das artes da Amazônia. Seu teatro, produzido a partir da década de 1970, é um dos mais importantes artefatos culturais para se pensar a representação que a região tomou nesse determinante período de sua história, especialmente pelo tipo de modernização que atingiria seus variados âmbitos; com suas concepções do autor sobre a região; e nos variados diálogos estabelecidos por ele com outras culturas e procedimentos teatrais (PINHO, 2014, p. 51).

Paes Loureiro exhibe em *A Ilha da Ira* de modo crítico, alegórico e reflexivo, o diálogo com o imaginário popular intercalado com fatores sociais afins à época de sua produção e nesse sentido é uma narrativa que faz o testemunho de seu tempo.

O crítico paraense Benedito Nunes (2000) destaca uma importante delimitação sobre Paes Loureiro ao enfatizar um aspecto da formação política e social do escritor: Paes Loureiro, ainda muito jovem, participou como membro do Centro Popular de Cultura de Belém (CPC), como forte incentivador e motivador e impulsionador de um novo olhar estético e crítico literário.

Loureiro pertence à parcela da geração que ascendeu em 60, no fim do interregno liberal do governo de Juscelino Kubitschek, sob o empuxo juvenil dos que então entravam na casa dos vinte anos. Afeita ao debate público das ideias e confiante no futuro, favorecida pelo sentimento de um mundo de mudança para melhor, dispunha-se para rever o passado e a agir sobre o presente (NUNES, 2000, s.p.).

Em termos de composição estética, é possível observarmos que em *A Ilha da Ira*, Paes Loureiro assume um compromisso com a memória. Para ele, manter a memória desses acontecimentos é trazer para a literatura contemporânea uma experiência histórica em que é possível reconhecer as marcas da violência. Nesse sentido, faz justiça à máxima: “nossa memória não se apoia na história aprendida, mas na história vivida” (HALBWACHS, 2006, p. 78-79).

Nas palavras de Paes Loureiro:

Desejamos refletir sobre essa relação sempre agônica entre passado e futuro, que o presente recolhe. À semelhança de um palco deslocando-se no tempo, embora o

tempo mude, é um presente que sempre “é”. Neste ponto, é inevitável lembrar a dialética da tradição e esquecimento, de Paul Zunthor: “Nossas culturas só se lembram esquecendo, mantêm-se rejeitando uma parte do que elas acumularam de experiências do dia-a-dia”. Realmente, a seleção reconfortante das “relembrações”, promovida pelo esquecimento, por meio de seleção e rejeição, é um dos fatores mais estratégicos da tradição poética (LOUREIRO, 2000, p. 374).

A Ilha da Ira apresenta uma reflexão sobre o regime de governabilidade existente na Ilha, na medida em que constrói elementos autoritários integrados à constituição da personagem protagonista denominada a “Velha”, atributos que também se fazem presentes em outras dimensões da narrativa, na forma de um conjunto de referências intertextuais – com a tradição clássica, como a mito poético amazônico e com a história, nesse caso os episódios da Cabanagem, do Estado Novo e da Ditadura Civil-Militar de 1964. Todos os episódios históricos estão profundamente marcados pela violência de Estado, em consequência de um regime de governabilidade baseado na ideia de soberania da maléfica personagem.

Nesse cenário, Paes Loureiro revisita o espaço Amazônico na condição de um processo de mudanças político-social, condicionado a um contexto histórico de dominação e isolamento que deixou de representar a Amazônia para o cenário nacional após o surgimento do progresso industrial. “O resultado é que esta vem se tornando paisagem de cobiça, violência e saque, que são bússolas que orientam a expansão a ela atingida pelo grande capital” (LOUREIRO, 2000, p. 396).

Para ter uma percepção mais exata da questão, Paes Loureiro contextualiza os fatos no âmbito da situação política e social da época na qual a narrativa está localizada, ao criar cenas que traduzem a ilha também com um espaço que utiliza de estratégias de exploração para atender os interesses do soberano – a Velha –. É nesse cenário que se encontra os naufragos na ilha. Vale lembrar que são as condições carenciais comunitárias que impressionam e se encontram no cerne das motivações que levam o escritor a inspirar-se nos naufrágios da Vila de Atins para a composição de *A Ilha da Ira*: ao drama da fome vem juntar-se a feição trágica de um poder baseado em violência e exploração. Dessa forma, encontramos, na narrativa, o momento em que os personagens comentam sobre o trabalho forçado na vila e o desejo da “Velha” em manter os naufragos encarcerados na ilha como mão-de-obra escrava nos canaviais da região. Vejamos a cena:

SÍLVIA – Vocês notam, ninguém faz nada, ninguém trabalha a não ser pra ela. Todos vivem dos naufrágios para se sustentar (LOUREIRO, 2000, p. 145).

(...)

ULISSEU – [...] Foi daí que a Vila ficou encantada pela força da Velha, os seringais e canaviais passaram a ser de sua propriedade. Por isso, quem chega até aqui fica dela prisioneiro (LOUREIRO, 2000, p. 167).

Encontramos, no texto produzido na sombra do autoritarismo na ilha, referências a escravidão histórica. “Pela ótica do capital – concentração de renda predação da natureza. Pela ótica da população – expulsão, migração, empobrecimento e violentação” (LOUREIRO, 2000, p. 398). Nesse contexto, a violência parece atingir a região amazônica que, passou a ser vista como espaço de cobiça e poder compreendem como o período de exploração e dominação do espaço amazônico, quando revela na personagem a “Velha”.

2.2. A violência na fortuna crítica de *A Ilha da Ira*

O terror não é a mesma coisa que a violência; é antes a forma de governo que nasce quando a violência, após destruir todo o poder, não abdica, mas, ao contrário, permanece mantendo todo o controle. Pode-se observar que a eficácia do terror depende quase que inteiramente do grau de atomização social. Todos os tipos de oposição organizada deverão desaparecer para que seja liberada a força total do terror. (...) O clímax do terror é alcançado quando o estado policial começa a devorar os seus próprios filhos, quando o carrasco de ontem torna-se a vítima de hoje. É este o momento quando o poder desaparece inteiramente.

Hannah Arendt

Encontramos no acervo “Memórias Reveladas”, disponível no Arquivo Nacional, o Informe 99 E2/77, da 8ª. Região Militar do Ministério do Exército, datado de 16 de

Dezembro de 1977¹², e, àquela altura encaminhado à Reitor da Universidade Federal do Pará, instituição em que Paes Loureira exercia a docência. Esse documento, cujo assunto é “MOVIMENTO UNIVERSITÁRIO DA UFPa – ESCOLA DE TEATRO DA UFPa – PEÇA “A ILHA DA IRA”, além de lançar luzes sobre a censura e o policiamento direcionado a essa peça de teatro, nos revela em definitivo a data em que foi encenada pela primeira vez: 01 de Dezembro de 1977, com um elenco formado por Augusto Gâmbôa, Ernani Chaves, Merlúcio Mareco, Bené Lira, Zenilde Soares, Joanita Guedes, Manoel Dilair, Carlos Blasberg, Edinaldo Biá, Natal Silva, Carlos Alberto Rosas, Eusébio Pessoa, Vânia de Castro, Luís Pingarilho, Martha Brito, Claudionor Moura, José Luiz, Frankilin Rabelo, Rosa de Fátima e Maria do Carmo.

O documento, que tem como anexo uma notícia publicada no jornal *O Liberal*¹³, em 28 de Dezembro de 1977, contendo o elenco e demais membros da equipe artística que trabalhou na montagem da peça, destaca quais desse membros eram “subversivos”, dentre os quais o próprio autor, João de Jesus Paes Loureiro, além do diretor da peça, Cláudio Barradas, ambos, segundo informa o documento “fichados como comunistas”. O documento ainda enfatiza que a referida peça “é de cunho subversivo, tenta “mostrar” ou “deturpar” o momento atual brasileiro”¹⁴ e, portanto, é vista muito claramente como crítica ao estado ditatorial. Os sinais diacríticos direcionados aos termos *mostrar* e *deturpar*, conforme registrados no documento, mesmo que mostrem a acusação feita pelos perpetradores através de uma perspectiva enviesada, deixam claro que a matéria desenvolvida na peça diz respeito aqueles aspectos que mais fortemente estão realçados na governabilidade autoritária: a repressão e a violência subjacente.

De fato, a conduta violenta é a mais saliente característica a fazer parte do comportamento soberano da protagonista da peça, a “Velha”, que “[...] reúne ao mesmo tempo os códigos do grande ditador e do grande espoliador, representando o que há de mais sombrio no ser humano” (SARMENTO-PANTOJA, T., 2011, p. 25). A personagem representa a governabilidade autoritária e o pesadelo dos naufragos. Ela gera o estado de prontidão e alerta, pois, reverbera a opressão e do terror psíquico no cotidiano da Ilha.

¹² Disponibilizado nos Anexos desta Dissertação.

¹³ O recorte da notícia do jornal acompanha o Informe supra citado.

¹⁴ Ver documentos nos Anexos desta Dissertação.

Nesses termos, encontramos nas palavras de Hannah Arendt (2004), utilizado como epígrafe nesta parte do texto, para quem deixa claro que, o controle produzido com a violência terá sua eficácia quando gerar e destruir um estado de medo e terror contra toda e qualquer forma de resistência na sociedade contemporânea. A partir dessa assertiva da autora, nesta parte do estudo, veremos como as ações violentas da personagem revela um cenário de medo e terror na ilha.

Como já indicado no início desta dissertação, a narrativa de teatro *A Ilha da Ira* é composta por 17 (dezessete) cenas e caracteriza-se pelo diálogo entre a história e a ficção, o real e imaginário mítico-lendário da Amazônia. A obra configura o imaginário proveniente da literatura clássica, as relações entre diferentes episódios da história do Brasil, construindo assim, um universo de referências conforme indica Otávio Ianni (2000) na apresentação que faz das *Obras Completas* de Paes Loureiro:

A obra de João de Jesus Paes Loureiro pode ser vista como uma larga narrativa, uma larga cartografia, com imenso mural relativo ao muito do que foi e do que tem sido a Amazônia. Aí se desenham as realidades e os mistérios, as lutas e as ilusões, as conquistas e as frustrações, as lendas os mitos da Amazônia. Aí está a Amazônia vista em toda sua singularidade, simultaneamente como momento da nacionalidade, emblema do Novo Mundo, enigma do Planeta Terra, fragmento da humanidade (IANNI, 2000, s. p.).

Na constituição da narrativa há doze personagens: *Velha, Ulisseu, Heitor, Patroni, Tião, Sílvia, Leo, Ana, Caapora, Homem da Opa Azul, Homem da Vila* e o *Coro* (este último representado pelos Habitantes da Vila) e que correspondem a um grupo de personagens que vivem na Vila – contudo raramente são mencionados e suas identidades são desconhecidas na narrativa. Esses personagens são habitantes que vivem na vila e sobrevivem dos destroços lançados ao mar causados pelos poderes da personagem “Velha”.

CORO – Agora que é nossa hora, E a
hora de nossa vida, Senhora. A vida é
nossa morte.
A morte que é nossa sorte. A sorte
que é nosso norte. Agitai o mar
com vossa saia
Que a barra da onda traz
Fartura à praia, Senhora
(LOUREIRO, 2000, p. 141).

É interessante evidenciar que organizamos a análise literária da narrativa teatral a partir da construção dos personagens, com base na classificação apresentada por Augusto Sarmiento-Pantoja. Para ele, podemos compreender didaticamente a narrativa a partir de três grandes grupos: a) os que privilegiam o caráter amazônico; b) os que releem o mito universal; c) os entrelaçamentos históricos e filosóficos. Entre as referências amazônicas, destacamos: Boiúna, Caapora, Matinta, Uirapuru; personagens dos mitos universais: Ilha perdida, Ulisseu, Gigante Adamastor, rainha Salomé e o Mito da Caverna. E no terceiro grupo destacam-se: Felipe Patroni, a Cabanagem, a Repressão Ditatorial (SARMENTO-PANTOJA, A., 2009, p. 313).

A Ilha da Ira é uma narrativa de peça de teatro que traz como enredo a história de um grupo de atores, membros de uma companhia de teatro, que estão viajando a trabalho em um navio chamado *Adamastor* (SARMENTO-PANTOJA, T., 2011, s.p.). A peça analisada apresenta de um lado a figura de uma personagem autoritária e violenta, e de outro a presença de um grupo de personagens que resistem a esta força opressora. É possível identificar que esses personagens são jovens atores que foram contratados por empresários seringalistas para uma temporada no “teatro popular digno de maior respeito” (LOUREIRO, 2000, s.p.), o Teatro da Paz¹⁵, em Belém do Pará, que no ensejo prosperava com recursos do boom da borracha amazônica. Desta análise, concluímos que o tempo da narrativa é o da Belle Époque, mencionada na fala dos personagens Tião, Sílvia e Heitor, conforme evidencia o trecho a seguir:

HEITOR – Gostaria de saber como nossos empresários reagiram. Afinal de contas tiveram despesas. Nos contrataram para temporada relativamente longa. E a gente nunca chegou lá.

TIÃO – Exato. Haviam dito que há um deles riquíssimo. Tem contratado até elencos inteiros de ópera na Europa.

SÍLVIA – Esse negócio de borracha dá um dinheiro bruto, hein?

HEITOR – Se dá! Dizem que lavam as casas com champanhe francês! Só o teatro que eles mandaram construir, pelo que se conta é uma beleza!

TIÃO – É lá, tudo isso. Mas aqui, esta miséria insuportável.

(LOUREIRO, 2000, p. 144).

¹⁵ O Theatro da Paz foi fundado em 15 de fevereiro de 1878, durante o período áureo do Ciclo da Borracha, quando ocorreu um grande crescimento econômico na região amazônica. Belém foi considerada “A Capital da Borracha”. Disponível em: <http://theatrodapaz.com.br>. Acesso em: 17 de fevereiro de 2018.

O conflito da narrativa inicia quando o navio naufraga e os sobreviventes são resgatados por habitantes de uma misteriosa Vila. Um aspecto importante a ser observado é a funcionalidade da ilha na construção da narrativa. Dadas às condições pouco ou nada favoráveis a que os nautas são submetidos, a ilha aqui se apresenta como território que serve para as atrocidades da personagem a “Velha”, provocado pela tortura física e psicológica. A personagem condiz com referências mítico-lendárias (clássicas e amazônicas) em cuja constituição se destaca a natureza agressiva e cruel, marcada pelo comportamento violento, próprio de um ditador¹⁶.

Para a análise da temática da violência trabalhamos com a hipótese de que a narrativa apresenta um personagem caracterizado por um poder soberano, neste contexto, o poder arbitrário realizado por a “Velha” influencia uma postura resistente daqueles que estão subjugados pelo poder. Assim, a resistência pode ser uma resposta a uma prática de despotismo.

A maléfica personagem é quem ordena os castigos, sequestros, torturas, assassinatos e desaparecimentos. Nesse processo, às vezes ela é a própria perpetradora, e às vezes se vale de outros indivíduos como instrumentos de policiamento e de suas crueldades. É nesse sentido que observamos que tais atrocidades são promovidas e executadas pelos habitantes da Vila que representam o braço armado do soberano, conforme fica evidente na fala do personagem Heitor na cena a seguir:

HEITOR – Quando estava tudo planejado, até a longa rota, no meu sonho, depois de haver cortado os paus, aparecerem aqueles três filhos da puta, que vivem lambendo os pés da Velha e me perguntaram; “Ela mandou saber para que são esses paus”? Eu respondi: “Para fazer uma fogueira bem alta, para espantar o frio e os mosquitos”. Eles se foram. Daí a pouco voltaram dizendo que eu poderia ascender à fogueira, e que não deixasse mais apagar até passar nela a vontade de não ter frio (LOUREIRO, 2000, p. 148).

No excerto acima, mostra a cena em que os náufragos vivem na condição de subjugados pelo poder soberano encarnada nessa personagem. Com efeito, o grupo de jovens atores não consegue escapar da ilha. Desespero, desilusão, angústia, medo, falta de esperança e terror são os sentimentos que predominam entre eles. Certamente podemos

¹⁶ A título de explicação, optamos, no entanto, em priorizar com mais detalhes as principais características conceituais dos regimes autoritário e totalitário a partir do segundo capítulo do trabalho que ora é apresentado.

dizer que em *A Ilha da Ira*, Paes Loureiro reconstitui, dramaturgicamente, um regime de governabilidade alicerçado em referências a vários períodos históricos e sociais, em que existem sujeitos alcançados pela violência de Estado, constituídos por isso mesmo em sujeitos fraturados.

Augusto Sarmiento-Pantoja (2009) analisa a dramaturgia do poeta e ensaísta Paes Loureiro tendo como pano de fundo a narrativa teatral *A Ilha da Ira*. Para o pesquisador as motivações de Paes Loureiro, ao produzir *A Ilha da Ira* estão para além de um “simples autor regional, mas sim como uma referência nacional da diversidade cultural brasileira” (SARMENTO-PANTOJA, A., 2009, p. 312).

Sarmiento-Pantoja ressalta a dificuldade em encontrar trabalhos que analisem a dramaturgia de Paes Loureiro, embora, o autor apresente um considerável material de análise e interpretação. Nesse sentido, o pesquisador aponta também para a falta de comprometimento e investimento em pesquisas para teatro paraense e trabalhos adjacentes que reverenciem a cultura local. Para ele, “as produções e os textos quase nunca recebem o valor devido e merecido” (SARMENTO-PANTOJA, A., 2009, p. 309). E ainda:

É por ir à busca de tal reconhecimento que nos colocamos dispostos a analisar o valoroso texto de João de Jesus Paes Loureiro, que figura para nós como *Jesus Amazônico*, já que veio até nós como uma esperança diante da letargia literária em que se encontravam a produção teatral paraense. Desse modo, vemo-lo como uma importante referência no teatro paraense, mesmo sendo ele pouco conhecido, pesquisado e encenado, isso porque até o momento não temos notícia de montagem alguma de sua dramaturgia (SARMENTO-PANTOJA, A., 2009, p. 310).

Nessa conjuntura, o pesquisador critica a falta de mais pesquisas acadêmicas desenvolvidas para a análise do teatro paraense. Para refletir sobre essa questão, o autor sugere que jovens pesquisadores, alunos e professores – não necessariamente estudantes de teatro, como também de outras áreas do conhecimento –, a desenvolver o contato com outras referências teatrais, com matérias semelhantes ao apresentado por *A Ilha da Ira*. O autor ressalta também, o valoroso trabalho de Paes Loureiro como dramaturgo, como fonte riquíssima de revisitação, adaptação ou readaptação, para o crescimento e fortalecimento da cultura paraense, ao abrir novos caminhos para que outros trabalhos possam ser desenvolvidos, referenciando e reafirmando a produção local dentro e fora do país.

Em um segundo momento, o autor lança um olhar para as características da obra de Paes Loureiro, chamando a atenção do público para a verossimilhança da obra em relação a um conjunto de referências que apontam para os costumes da cultura local e os conflitos históricos os quais, claramente, são anunciados na narrativa, como o levante da Cabanagem, o período áureo do Ciclo da Borracha e o contexto histórico da Ditadura Civil-Militar de 1964, tal qual já observamos em outro momento. Nesse percurso, a obra de Paes Loureiro deve ser compreendida não somente a partir das características locais, mas, sobretudo, com base no contexto histórico que enfronha o cenário que apresenta, “pois devemos entendê-la como parte de um projeto político-ideológico que fez frente ao período da repressão, provocado pela ditadura militar de 1964” (SARMENTO-PANTOJA, A., 2009, p. 312). Sobre esse fato o pesquisador esclarece que:

O texto teatral é um texto necessariamente exposto à política. De resto [...] ele articula proposições que só são completamente claras do ponto de vista da política. Por isso a que o texto de teatro prescreve, sua incompletude é sempre a abertura do conflito que fica subentendido nas entrelinhas do texto (SARMENTO-PANTOJA, A., 2009, p. 315).

Quanto aos aspectos formais da peça Sarmento-Pantoja aponta para o recurso à técnica do improviso na narrativa. A técnica é utilizada brilhantemente pelo dramaturgo para encenar um julgamento entre os naufragos que resultaria na fuga dos mesmos. Porém a encenação é interrompida pela chegada da “Velha” que descobre a farsa.

Por sua vez, o pesquisador, não só aponta em seu texto sobre a técnica do improviso, como também compartilha do seguinte conceito desenvolvido pelo professor Patrice Pavis, no *Dicionário de teatro*. Para ele o “improviso” é:

[...] uma peça improvisada (a *l'improvviso*), pelo menos que se dá como tal, isto é, que simula a improvisação a propósito de uma criação teatral, como o músico improvisa sobre determinado tema. Os atores agem como se tivessem que inventar uma história e representar personagens, como se realmente estivessem improvisando (PAVIS, 1999, p. 206).

Dessa forma, Paes Loureiro valoriza “o poder do improviso, ou melhor, de criação, uma vez que o ator deixa de lado a baliza do texto e pode enveredar pelos recursos de um intérprete-criador” (SARMENTO-PANTOJA, A., 2009, p. 319). Vale ressaltar que a

técnica do improviso resulta também em metarreflexibilidade em *A Ilha da Ira*, uma vez que o efeito de encaixe – teatro dentro do teatro – é marcante, por possibilitar a coerência de certas situações construídas na peça, como por exemplo, a tentativa de julgamento da “Velha”.

Lançado recentemente no livro *Nos labirintos do medo: estudos sobre o medo na ficção*, em texto intitulado “A Ilha do Medo e da Ira”, Augusto Sarmiento-Pantoja (2018), retorna novamente à análise da peça, desta feita elabora o conceito de ilha a partir de outro aspecto – o medo –. Para o autor, somos educados para o medo, e esse comportamento reflete diretamente em nossas relações sociais. Nesse sentido, o autor busca se afastar da obviedade em classificar o que é uma ilha, para apresentar a ambiguidade que existe em classificar o tema ilha na literatura como um espaço de isolamento e prisão, como nas ilhas-cárcere no período da Ditadura Militar no Brasil. Para ele, o estudo analisa:

A construção de uma política de medo é o que move o poder autoritário que percorrer a obra que analisaremos a seguir. Em *Ilha da Ira* vemos que a política do medo constrói a atmosfera fundamental para cercear qualquer forma de resistência (SARMENTO-PANTOJA, A., 2018, p. 159).

Lourdes Ferreira (2015) em estudo intitulado “Literatura e história: entrelace da resistência nas obras *Órfãos do Eldorado*, de Milton Hatoum e *A Ilha da Ira*, de João de Jesus Paes Loureiro”, chama atenção para as referências intertextuais entre o literário e o histórico em *a Ilha da Ira*. A pesquisadora dispõe-se a refletir acerca desses conceitos, por acreditar que, por meio de pesquisas e discussões acadêmicas, tem-se percebido a presença efetiva de acontecimentos históricos no campo literário, levando em consideração que da obra literária emerge uma carga importante de formação cultural, política e social do sujeito.

Ainda segundo a pesquisadora:

A escritura desses autores registra múltiplos aspectos do complexo e conflituoso campo histórico e consequentemente social no qual se insere e sobre o qual se referem às obras. Elas são constituídas e constituintes a partir desse campo, bem como, testemunham um olhar, uma percepção da realidade, sendo elas instrumentos e proposições de caminhos, de valores, de regras, de atitudes e de formas de sentir (FERREIRA, 2015, p. 159).

Relivaldo Pinho (2014), por sua vez em “Amazônia transfigurada no Teatro de João

de Jesus Paes Loureiro”, aponta para uma reflexão sobre a importância do teatro de Paes Loureiro para a literatura e a imagética. O autor parte dessa reflexão para afirmar a importância de revisitar o teatro de Loureiro não como “nostalgia, mas como apresentação, atualização, do esquecimento” (PINHO, 2014, p. 51).

Sua pesquisa propõe revisitar e analisar a obra artística e teórica de Paes Loureiro, mas especificamente, os trabalhos como dramaturgo, uma vez que este ainda é pouco lido ou revisitado como objeto de análise. Pinho, ao analisar a dramaturgia de Paes Loureiro, considera que a peça apresenta como núcleo temático à Amazônia, especialmente em referência aos aspectos relacionados entre o real e o imaginário. Para Pinho, o teatro de Paes Loureiro representa:

O real, tão presente nos decênios do teatro político nacional acima descrito, será entendido por Loureiro em suas peças como um real fundamentalmente (mas não exclusivamente, nem em termos formais, nem termos temáticos, como veremos) amazônico; um mundo com suas próprias características no qual esse imaginário composto pelos elementos míticos, culturais e históricos tem sua preponderância (PINHO, 2014, p. 52).

É importante ressaltar que encontramos semelhanças nos trabalhos desenvolvidos por Augusto Sarmiento-Pantoja e Relivaldo Pinho. Ambas as produções elucidam um diálogo a partir de aspectos presentes na estrutura do teatro de Paes Loureiro. Pinho reflete em seu trabalho, dois apontamentos relacionados ao comprometimento do poeta em trazer a arte como instrumento de crítica político-social. No primeiro, aponta para a importância de Loureiro como figura representativa da cultura e das artes contemporânea na amazônica. O segundo, Pinho revela que Paes Loureiro assumiu o risco estético em seu teatro, ao valer-se do recurso mimético para representar a natureza, os animais, o mito e as ações humanas como alegoria em seus trabalhos, especialmente em *A Ilha da Ira*. Para ele:

O mito assume dupla função mimética, na sua relação com a sua narrativa e na relação que essa narrativa adquire como representação de outro ente, de outra realidade, daí seu caráter alegórico. O mito que “tinge tudo com as cores apaixonadas do amor e do ódio, do medo e da esperança”, está em ilha da ira presente, mas não para ser narrado apenas, mas para constatar que essa visão “totalizadora e unificadora do universo”, de um universo selecionado na peça, é composto de uma fundante constatação da impossibilidade, naquele momento, de unir mundos antitéticos, erigidos em ontologias, ou “metafísicas”, diferentes. [...] Mimetiza a morte dos personagens denominando o local da tragédia de “o novo

brigue palhaço” e descrevendo o sofrimento dos náufragos de modo semelhante à descrição que se pode encontrar em *Motins políticos...*, a célebre obra sobre a Cabanagem, de Domingos Antônio Rayol (PINHO, 2014, p. 55).

Elegemos apresentar por último o estudo “Literatura e História: intermediações sobre a Amazônia em Benedicto Monteiro e João de Jesus Paes Loureiro”, desenvolvido por Tânia Sarmento-Pantoja (2011), não por ser menos importante, mas por que é o que melhor se aproxima do que propomos trabalhar na pesquisa. A partir das duas obras citadas no título do estudo a autora apresenta o debate sobre a literatura contemporânea produzida na Amazônia, considerando a relação com um conjunto de referências ligadas ao regime civil e militar de 1964. Nas palavras de Sarmento-Pantoja:

Nesse panorama, embora presente nos primeiros romances, (...). A violência se apresenta mais enfática, manifestando-se na forma de um poder tentacular, um *poder daimônico*, que utiliza diversos dispositivos da domesticação dos corpos, entre os quais destacamos os aparelhos burocráticos e os discursos reguladores da lei e da ordem, além da coerção física (SARMENTO-PANTOJA, T., 2011, p. 02).

Alguns apontamentos acerca da categoria violência, objeto de estudo do nosso trabalho, são apresentados por Tânia Sarmento-Pantoja em seu estudo. A violência analisada por ela, está ligada a ilha associada à violência de estado, como reservatório para as atrocidades e dispositivos de controle e subjugação aliados ao Estado de Exceção governado pelo poder soberano da “Velha”. Nessa perspectiva, para elucidar tal aspecto apontado pela pesquisadora, contatamos a necessidade de conceituarmos a categoria violência acerca da etimologia da palavra, a partir de Mario Stoppino, no *Dicionário de Política* (1998).

Vejamos:

Por Violência entende-se a intervenção física de um indivíduo ou grupo contra outro indivíduo ou grupo (ou também contra si mesmo). Para que haja Violência é preciso que a intervenção física seja voluntária: o motorista implicado num acidente de trânsito não exerce a Violência contra as pessoas que ficaram feridas, enquanto exerce Violência quem atropela intencionalmente uma pessoa odiada. Além disso, a intervenção física, na qual a Violência consiste, tem por finalidade destruir, ofender e coagir. É Violência a intervenção do torturador que mutila sua vítima; não é Violência a operação do cirurgião que busca salvar a vida de seu paciente. Exerce Violência quem tortura, fere ou mata; quem, não obstante a resistência, imobiliza ou manipula o corpo de outro; quem impede materialmente outro de cumprir determinada ação (STOPPINO, 1998, p. 1301).

Diante disso, conseguimos constatar nas palavras da autora, a história do autoritarismo na Amazônia ser recontado no romance de Benedicto Monteiro e no teatro de João de Jesus Paes Loureiro, mas especificamente na peça teatral *A Ilha da Ira*.

Nesse mundo a norma é constantemente mantida pelo exercício da subjugação, pela aniquilação de qualquer manifestação de resistência, através da tortura e do assassinato. O medo e o estado de prontidão resultante do sentimento de ameaça são presenças permanentes no universo contido em *Ilha da Ira* (SARMENTO-PANTOJA, T., 2011, s. p.).

É dentro desse contexto histórico que Paes Loureiro desenvolve a sua obra. Para compreender o contexto histórico em que a peça está inserida, notemos que o período da Ditadura Civil-Militar de 1964 no Brasil representou um momento tenebroso para a história do país. Naquele momento histórico, o país vivia uma condição de exceção, a partir da instalação dos Atos Institucionais AI-5¹⁷ instaurado no Brasil, pelo governo militar a partir de 1965. Essa forma de governar foi pautada pela suspensão de sindicatos, perseguições a estudantes e operários que não estavam de acordo com tais práticas, cassação de mandatos de parlamentares, entre outras práticas bastante comuns aos regimes ditatoriais (Sarmiento-Pantoja, T., *et al*, 2014, p. 69), o qual promovia uma ditadura contra qualquer manifestação de resistência, com a implementação de dispositivos de controle, amparado pelo sistema jurídico baseado no princípio da dominação e negação do Direito em se ter direitos, o abandono do vivente ao direito. Nas palavras de Agamben:

O estado de exceção tende cada vez mais a se apresentar como o paradigma de governo dominante na política contemporânea. Esse deslocamento de uma medida provisória excepcional para uma técnica de governo ameaça transformar radicalmente – e, de fato, já transformou de modo muito perceptível – a estrutura e o sentido da distinção tradicional entre os diversos tipos de constituição (AGAMBEN, 2004, p. 13).

¹⁷ O Ato Institucional nº 5, AI-5, baixado em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva, foi a expressão mais acabada da ditadura militar brasileira (1964-1985). Vigorou até dezembro de 1978 e produziu um elenco de ações arbitrárias de efeitos duradouros. Definiu o momento mais duro do regime, dando poder de exceção aos governantes para punir arbitrariamente os que fossem inimigos do regime ou como tal considerados. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5> Acesso: 18/03/2018.

Diante do exposto, a autora conclui ao reforçar a ideia de que a “Velha” é uma personagem emblemática na narrativa de Paes Loureiro. Além disso, a autora ressalta as relações literárias apresentadas em *A Ilha da Ira*, em especial com o mito amazônico da Matintaperera. Ao analisar o mito como alegoria da exceção a partir das referências que a autora aponta em seu estudo, na medida em que usa dos recursos intertextuais vinculados à violência do estado de exceção é enunciado, concordamos com a autora, quando:

Ancorada nas narrativas lendárias da Matintaperera e no mito medusiano – cujas características configuram a constituição da personagem – a Velha termina por ser o monstro sobre-humano que a tudo governa, tornado a necessidade, o medo e a morte os grandes protagonistas dessa peça de teatro. Juntos, fazem com que as outras personagens cerrem a lucidez sobre as atrocidades. Tais aspectos, contudo, não se resumem apenas à dimensão temática, funcionam como elementos de correspondência entre os subtextos citados – particularmente entre o subtexto historiográfico e o subtexto ontológico – a partir do exercício reflexivo acerca da repetição de situações históricas traumáticas, especialmente relacionadas à aniquilação do sujeito dissidente pela tortura e pela morte (SARMENTO-PANTOJA, T., 2011, p. 04).

Em termos formais, as obras de Paes Loureiro, em particular a peça *A Ilha da Ira*, é constante as interpretações que possam dar desse proceder a estético e literário próprio desse autor. O estudo aqui apresentado, pautado em quatro possibilidades de análise da narrativa teatral, considerou que o estudo revelou lançar o olhar para outros horizontes, de ordem teórica do conceito de violência, e outras da estética literária. O estudo revelou também, a partir da visão de escritores que representam a dramaturgia de Paes Loureiro e sua importância para a cultura amazônica.

3.

A AMAZÔNIA COMO ESPAÇO REINVENTADO EM PAES LOUREIRO: AS DIMENSÕES INTERTEXTUAIS EM *A ILHA DA IRA*

3.1. A intertextualidade com os temas clássicos: as projeções da Górgona Medusa

*És a origem do Mal, és a nervosa Serpente tentadora
e tenebrosa, Tenebrosa serpente de cabelos!*

Cruz e Souza

Apoiados na epígrafe acima, procuramos nesta parte do estudo revelar a paixão de Paes Loureiro pela riqueza do imaginário amazônico, ao trazer para a obra em estudo, assim como para sua poética, uma profusão de símbolos que, sendo próprios da Amazônica, conseguem estender diálogos com outros imaginários. Esse simbolismo “agrega um novo valor a um objeto ou ação, sem ter que tomar, portanto, contra seus próprios valores imediatos ou históricos”. Quando aplicado um objeto ou ação os torna fatos “abertos” (CIRLOT, 1992, p.17). Nesse seguimento, Loureiro se apropria de elementos originários da mitologia grega como instrumentos importantes para construir uma significação do real “sobre a região; e nos variados diálogos estabelecidos por ele com outras culturas” (PINHO, 2014, p. 51), uma vez que, para ele, o símbolo permite novos olhares para uma compreensão da realidade, além da riqueza encontrada no jogo intertextual que envolve os personagens da narrativa teatral *A Ilha da Ira*. Para ele:

Tinha especial prazer na leitura de livros que expressavam temas completamente diferentes da realidade em que eu vivia. Nesses casos, o meu deslocamento imaginário era mais radical. Foi aí que veio minha paixão pelas epopeias, porque nelas tudo se constrói pela linguagem; o mundo, a geografia, os homens e o maravilhoso épico dos deuses e surrealistas. Desde os mares *imedíveis* até as humildes urzes do caminho. Veio daí, também, minha paixão pela mitologia grega

poetizada. Como toda metáfora é também uma espécie de mito, passei a ver nos mitos uma das principais fontes de nossa virtualidade poética, um dos índices essenciais de nossa cultura (LOUREIRO, 2011, p. 236).

Neste estudo que analisa o medo e a violência em *A Ilha da Ira*, levaremos em conta expor os amplos diálogos que Paes Loureiro mantém na narrativa com outras fontes de pesquisa para definir, retratar ou descrever as características que envolvem a maléfica personagem, relacionado na representação do medo associado à violência de Estado.

Como é possível perceber, para compor a personagem “Velha” Paes Loureiro reúne elementos que remetem a uma das figuras emblemáticas mais famosas da mitologia grega, a Medusa¹⁸, através de referências que dialogam diretamente com o mito medusiano, como por exemplo: as projeções das Erínias, Moiras ou Parcas. Reúne igualmente referências extraídas da cultura amazônica – Matintaperera, Caapora, Cobra-grande. Nessa lógica, o autor recorre à mitologia por acreditar que a “essência do mito se faz a partir da organização de símbolos, seus traços de caráter e a função a eles atribuídos, confirma sua ambiguidade e complexidade de uma obra” (LOUREIRO, 2001, p. 237).

Nessa lógica, verificamos que essas referências estão relacionadas com a prática intertextual que contribui para a construção da multiplicidade de vozes que entrecruzam entre si, para compor um conjunto de referências na narrativa. Segundo o crítico literário Gérard Genette (1979), a prática intertextual designa as formas de relação de um texto literário com múltiplas “saídas” para outros textos – literários ou não. Segundo o autor, é isso que configura a intertextualidade. Ainda segundo Genette, a intertextualidade é definida como um tipo de relação transtextual: a presença de um texto em outro texto, que pode se materializar a partir da citação, do plágio, ou ainda da alusão.

Com base no fragmento acima, o texto literário deixa de ter uma característica intersubjetiva e passa a construir um mosaico de citações intertextuais que dialogam

¹⁸ Medusa era a única mortal das três irmãs Górgonas: Medusa, Esteno e Euríale. Filha de Fórcis e Ceto (v.), divindades marinhas, era uma bela mulher que possuía serpentes no lugar dos cabelos e transformava em pedra quem olhasse diretamente nos seus olhos. Foi amaldiçoada por Atena, pois ousou competir com ela em beleza. Perseu a matou por decapitação com a ajuda dessa deusa. Para tanto, usou o escudo ofertado por ela que refletia as imagens como um espelho. Olhando através do espelho, Medusa não poderia petrificar Perseu, pois ele não estava olhando diretamente para seus olhos, todavia ela ficou indefesa. Perseu cravou-lhe uma espada no pescoço do qual jorrou sangue e veneno mortal, cujo fluido poderia ressuscitar qualquer morto. Do sangue venenoso nasceu o cavalo alado Pégaso (RIBEIRO, 2017, p. 122-123).

entre o texto de partida e um texto de chegada. Segundo a autora, o uso do elemento intertextual define que todo texto se constrói como “um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 2005, p. 68).

Nesse contexto, é importante ressaltar que Paes Loureiro quando recorre a um conjunto de referências relacionadas às narrativas mítico-lendárias (oriundas do mundo clássico e da mitologia amazônica), possibilita outros significados para a construção do texto e a forma como ele pode ser entendido, a partir de recursos que apontam para outros olhares perante a História. Nesse sentido é importante evidenciar ainda segundo Julia Kristeva (2010), no livro *Introdução à semântica*, que o “[...] texto não é um conjunto de enunciados gramaticais ou agramaticais; é aquilo que se deixar ler através da particularidade dessa conjunção de diferentes estratos da significância presente na língua, cuja memória ela desperta: a história” (KRISTEVA, 2010, p. 20).

Em relação às práticas intertextuais aplicadas em *A Ilha da Ira* ganha ênfase, sem dúvida o manuseio artístico do pastiche¹⁹. É possível afirmar com segurança que o uso do pastiche como recurso estilístico em *A Ilha da Ira* é indispensável para uma melhor compreensão das referências históricas e literárias envolvidos na produção da obra, bem como das significações resultantes. Sobre esse aspecto, segundo o Dicionário de Termos Literários, Carlos Ceia (2010), esclarece que:

O *pastiche* literário, em termos genéricos, refere-se a obras artísticas criadas pela reunião e colagem de trabalhos pré-existentes. Imitação afectada do estilo de um ou mais autores, o *pastiche*, forma claramente derivativa, põe a tónica na manipulação de linguagens, contrapondo diversos registos e níveis de língua com finalidade paródica ou simplesmente estética e lúdica. Deliberadamente cultivado por inúmeros autores, o *pastiche* afirma-se como a escrita “à maneira de”. Faz uso de processos como a adaptação (modificação de material artístico de género para género e de uma forma para outra distinta), a apropriação (o empréstimo deliberado), o *bricolage* (a criação a partir de fontes e modelos heterogéneos) e a montagem.

¹⁹ Etimologicamente derivado da palavra italiana *pasticcio* (massa ou amálgama de elementos compostos), *pastiche* era aplicado pejorativamente, no campo da pintura, a quadros forjados com tal perícia imitativa que procuravam ser confundidos com os originais. Durante a Renascença, devido à crescente procura de obras de arte em Florença e Roma, muitos pintores medíocres foram levados a imitar quadros de grandes mestres italianos, com intenções fraudulentas. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/pastiche/> Acesso em: 12 de out. de 2019.

Por conseguinte, em consequência da ampla utilização do pastiche na obra em estudo, como técnica para produzir múltiplas associações com matéria histórica e mítica, nossa hipótese para este estudo relaciona-se ao uso do pastiche presente em *A Ilha da Ira*, sobretudo, como provocação para pensar como a violência de Estado emerge de “situações totalitárias, provocando nos naufragos a fragilidade diante da imposição do líder pela força” (FERREIRA, 2018, p. 145).

Diante do que foi exposto, primeiramente, realizamos uma análise no tocante à constituição da protagonista da peça, “A Velha”, em função das semelhanças entre a personagem e a protagonista do mito medusiano, cujas características integram as marcas da subjugação, de maneira violenta, opressora e julgadora.

Assim, faz-se pertinente para este estudo trazer as contribuições da pesquisadora Renata Cardoso Belleboni Rodrigues (2011), que em seu artigo intitulado “História e literatura: o caso da górgona Medusa”, descreve e contextualiza várias passagens relativas ao emprego do mito medusiano na literatura, como uma personagem emblemática, que transita em diversos momentos da literatura antiga e clássica. Rodrigues tece suas considerações à luz do pensamento de Jean-Pierre Vernant (1991)²⁰. Para ela, “faz-se necessário ressaltar que Medusa foi um monstro presente em diferentes *categorias* de textos. Encontramo-la desde os textos (escritos posteriormente) de Hesíodo e Homero, até em obras do período romano” (BELLEBONI, 2011, p. 158, grifo da autora).

Assim como no mito medusiano, Paes Loureiro constitui a personagem “A Velha”, como uma figura que apresenta mais de um sentido na narrativa. Na literatura clássica – Medusa é uma bela mulher, que após ter sido “violentada e por isso banida do templo, transformou-se (após este episódio) em uma espécie de monstro, com cabelos de serpente, e qualquer ser humano que olhasse para ela seria imediatamente transformado em estátua de pedra” (FERREIRA, 2018, p. 37). Desse modo:

²⁰ O francês Jean-Pierre Vernant foi considerado um dos maiores helenistas até o momento. O autor francês foi um historiador e antropólogo, especialista na Grécia Antiga, particularmente na mitologia grega. Disponível em: <https://blog.estantevirtual.com.br/2017/01/13/jean-pierre-vernant-e-mitologia-grega/>. Acesso em: 14 de Jul. de 2018.

Não foi sempre que Medusa carregou o fardo pelo qual é conhecida. Era muito bela e imortal, mas conseguem enfiar a poderosa deusa Atena ao copular com Poseidon (deus do mar) em um de seus templos. Como castigo esta a transformou, junto com suas irmãs, em criaturas medonhas, megeras repugnantes. Contrastando com a beleza de outrora, agora apresentavam a pele escamosa, cabelos em forma de serpentes venenosas, mãos de bronze e asas de ouro, suas línguas eram protuberantes, cercada por presas de javali. Medusa foi a mais castigada, virou mortal e mais petrificadora das três (EVANY; ROBÉRIO, p. 11).

Com o uso do pastiche em *A Ilha da Ira* temos a medusa loureiriana, a “Velha”. A protagonista assume características físicas e psicológicas, presentes na Medusa, como a aparência monstruosa e a ira, que paralisa de medo e terror todo aquele que estiver em sentido oposto as suas ordens. Consequentemente, no universo da ilha-prisão que é seu domínio, a punição pela ação resistente é paga com severos castigos ou até com a morte. Por outro lado, assim como Medusa torna-se a vítima – ao ser estuprada por Poseidon e depois por ser punida por Atena, por ter, na condição de sacerdotisa da deusa, perdido a castidade – a “Velha” revela-se também como objeto de uma injustiça. Isso porque uma das coisas que move a personagem é a investigação sobre quem seria o responsável pela morte de seu amado marido. A perda do amado a conduz para uma vida ressentida e infeliz, e, em virtude desse ressentimento, ela se torna incapaz de amar e ser amada. Isso a leva a repudiar o relacionamento amoroso com outras pessoas na Vila e a transformar seu drama em proibição do amor estendida a todos os habitantes da ilha, como castigo pelo infortúnio que a assombra.

Dessa forma, tal como a Medusa, a “Velha” também progride para o verdugo perverso e violento, que reage infringindo dor e morte a todos que ousam desafiá-la. Apenas Ulisseu, o homem nem naufrago, nem nativo, que ninguém sabe de onde veio, parece quebrar sua força, seja por que ela apaixonou-se por ele, seja por conseguir organizar a resistência as suas ordens – ainda que fracasse, seja por conseguir escapar à matança ordenada por ela.

Outro aspecto a ser observado em *A Ilha da Ira*, condiz com a cena em que o personagem Ulisseu revela para os nautas a fragilidade da “Velha”. Com base nessas colocações, avaliamos que a personagem além de gerar o medo e a violência na ilha, apresenta uma repulsa por espelhos, como fica evidente no fragmento a seguir:

ULISSEU – O importante é que soube, por este homem, que a Velha mandou destruir todos os espelhos que havia na Vila, porque ela não suporta ver o seu rosto. Que o dia em que ela se contemplar, às sei horas da tarde, ela se desencantará e perderá os poderes. [...] Quando chegar a hora certa, a Velha estará distraída, a gente pega um espelho, que vamos conseguir, e lhe mostraremos seu verdadeiro rosto. Então, ela sentirá um horror tão grande, que se desencantará e todo o nosso mal estará terminado! (LOUREIRO, 2000, p. 168-169).

Ou seja, a personagem também tem medo de ver sua verdadeira face refletida no espelho e assim ver o mal que representa, e conseqüentemente, perder o poder que permite a ela governar a ilha. Sobre essa condição Fernando Alves (2014), em sua Dissertação de Mestrado intitulada “A representação Feminina no mito da Matintaperera em Taperaçu Campo, Bragança (PA)”, considera que essa condição reforça a inspiração intertextualizante com a mitologia clássica, em função do olhar que petrifica (ALVES, 2014, p. 68), olhar que foi capaz de derrotar a própria Medusa, ao mirar a si mesma no escudo de Perseu. Alves ainda avalia que:

A Medusa simboliza a imagem deformada do eu (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 476), ou como escreve Robles (2006, p. 87), o rosto de Medusa provoca “forte sentimento de culpa [...] em quem contempla sua cabeça decepada” isso porque “o espanto da própria descoberta paralisa a quem se contempla através dela”. Isso, de alguma forma, explica o pavor da velha de Paes Loureiro por espelhos, único artefato capaz de causar sua morte por fazê-la ver as deformações da própria alma, promovendo seu inevitável desencanto e, com ele, a libertação de todos aqueles que ela mantinha cativos em sua ilha encantada (LOUREIRO, 2000, p. 68-69 apud ALVES, 2014, p. 22).

Nesse sentido, a narrativa *A Ilha da Ira* desempenha um diálogo reflexivo sobre a produção do medo que habita o mito medusiano, “reforçando o universo catastrófico e aterrorizante em que se encontram esses personagens. E nesse processo a experiência traumática torna-se uma potência reflexiva para essa narrativa” (FERREIRA, 2018, p. 37-38).

Nesse seguimento, vejamos nos fragmentos a seguir, como esclarecem tal assertiva.

ULISSEU – Pois bem. Esse navio apareceu pela primeira vez quando o falecido marido da Velha ia ser enterrado. Nessa noite a Velha desapareceu da ladainha, levando o corpo do falecido e só foi encontrada no outro dia, em pé, na praia,

olhando pro mar. Isso aconteceu há muito tempo. Foi daí que a Vila ficou encantada pela força da Velha, os seringais e canaviais passaram a ser de sua responsabilidade. Por isso quem chega até aqui fica dela prisioneiro (LOUREIRO, 2000, p. 167).

VELHA – [...] Vivíamos em esperar nada. Sem querer nada. Desde que fiquei viúva, erradiquei o amor na ilha, para nunca mais. Eu não poderia suportar o amor dos outros, quando eu não poderia amar. Agora o amor é asco e crime. Vivíamos sem esperar nada. Sem querer nada (LOUREIRO, 2000, p. 177).

ULISSEU – O importante é que soube, por este homem, que a Velha mandou destruir todos os espelhos da havia na Vila, porque ela não suporta ver seu rosto. Que o dia em que ela se contemplar, às seis horas da tarde, ela se desencantará e perderá os poderes (LOUREIRO, 2000, p. 168).

Na visão de Kristeva, essas referências descrevem a Górgona Medusa não como a encarnação da morte e sim como símbolo do medo que ela provoca, com base na imagem de um monstro que petrifica²¹. A Medusa “não é a máscara em si, mas a alteridade que ela nos apresenta, onde nada mais é humano” (Kristeva, 2011, p. 163). O poder da personagem em paralisar, representada pela petrificação, é um atributo presente na personagem a “Velha”, como veremos mais adiante.

É importante evidenciar que as Górgonas são descritas como um grupo assombroso de mulheres aladas. Tais descrições se associam às Erínias, como aquelas que provocam medo e levam o homem à loucura. Na cena, podemos perceber que Erínias utilizam de instrumentos para julgar e atormentar Orestes. Esses instrumentos estão simbolizados no chicote em forma de serpente que uma delas ameaça usar enquanto a outra utiliza um archote²². De acordo com Juan-Eduardo Cirlot (1992, s.p.), em seu *Dicionário de Símbolos*, a serpente está associada ao mal, à morte, à escuridão, à vingança, ao pavor; e também a serpente revela-se como símbolo da sabedoria:

²¹ De acordo com o dicionário de símbolos, dizia-se que Medusa Górgona transformava homens com seu olhar em pedras. Muitos contos folclóricos e lendas medievais contam Petrificações ou encantamentos. Fadas, às vezes, em vez de dormir os personagens (é o mesmo símbolo) os petrificam deixando-os como se fossem estátuas (CIRLOT, 1995, p. 360).

²² Tocha ou Archote – forma concentrada do elemento fogo, de certo modo reduzida a um fenômeno isolado e, de modo geral, equivale a ele simbolicamente. Utilizado nos ritos de iniciação como símbolo de purificação e de iluminação. [...] Nas representações simbólicas dos pecados capitais, também representa a ira (HEXIKON, 2013, p. 22). Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=CUq7VOeyshAC&pg=PA22&lpg=PA22&dq=archote+dicionario+de+simbolos&source=bl&ots=6LPeqKYeIe&sig=ACfU3U1SnJGZhc0I_RPBzEo66oihpAIjRQ&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwi3keS3majlAhWhJrkGHdMzDiwQ6AEwAnoECAkQAQ#v=onepage&q=archote%20dicionario%20de%20simbolos&f=false Acesso em: 15 de out. de 2019.

No século passado, pintores simbolistas gostavam de representá-lo; existem efígies de Medusa de Bocklin e Stuck, entre outros; o primeiro representa ela morta o segundo vivo, com uma expressão de espanto, como se espantado com Sua própria malignidade. Cobras na cabeça, por sua sobredeterminação negativo (multiplicidade = desintegração), eles não simbolizam a elevação da força inferior (cobra na cabeça), mas, inversamente, invasão da área superior (cabeça) para forças inferiores (cobras) assimiladas mais profundamente mesmo pelo fato de o cabelo simbolizar as forças.

Dentro desse contexto de tormento e julgamento *O Remorso de Orestes* harmoniza com o que o personagem Ulisseu vive em *A Ilha da Ira*. Na obra o personagem é constantemente atormentado pela “Velha”. A furiosa personagem é quem comanda a ilha, como espaço provedor da maldade, maus tratos, dentro de um ambiente hostil e difícil de suportar, uma vez que a “‘Velha’ é mais que um personagem, ela é o próprio Estado. Desse modo, todos os que passam a habitar o lugar, precisam adaptar-se a essa forma de governabilidade” (FERREIRA, 2018, p. 36).

CAAPORA – Matar a Velha é difícil porque não é só matar a Velha. A Velha é ela e mais o que ela não é. A Velha é ela e o tempo que gira em torno dela. A Velha é ela e o passado que dela renasce. A Velha é ela e o medo que ela gera. Todos a temem. Todos a odeiam. Porque a Velha é ela e esses todos. (LOUREIRO, 2000, p.164).

Nesse seguimento, não podemos esquecer que Paes Loureiro além de escritor, poeta e dramaturgo, é estudioso do teatro, logo, utiliza referências mitológicas do mundo grego ao produzir *A Ilha da Ira*, mais especificamente acerca da criação da “Velha”, que marca uma figura amedrontadora e causadora do medo, por meio da tortura, do castigo, da autoridade que exerce na ilha e, principalmente, o medo do desconhecido que ela gera, uma vez que está em todos os lugares, vigilante aos humanos. Nesse sentido, compreendemos que o comportamento da Medusa inspira a constituição da personagem a “Velha”, não somente por conta dos extratos constituidores do corpo da personagem, mas, sobretudo, por estabelecer forte ressonância com o poder de petrificar, paralisar, enfim, de parar ou submeter o outro.

Diante do exposto, não podemos esquecer das palavras de Paes Loureiro: “o artista representa um risco da emoção, do pensamento, do sentimento que digamos assim,

influencia muito as pessoas que tem contato com a obra de arte”²³. Tal como a Medusa a “Velha” também paralisa as pessoas ao lançar seu amedrontador olhar. Como fica evidente nas cenas seguintes, além de persegui-los e puni-los, quando desobedecem as suas regras:

TIÃO – Não se desespere. Até lá eu encontrarei uma saída. Além disso morreu um velho na vila, de modo que nosso filho ocupara o seu lugar. É horrível falar assim, mas é um a possível solução, uma alternativa. Tudo é maldito, desde a hora que naufragamos. Agora o que não podemos é virar pedra de medo (LOUREIRO, 2000, p. 157).

VELHA – Caapora! Tu conheces tudo o que se passa nestas florestas. Quero saber o crime que ela esconde nesses prisioneiros. A força que tenho depende agora de tua utilidade. De tua revelação [...] Não poder convencer-me de que desejo o mal de todos eles. Essa condenação é favorável à nossa ilha, e um bem para eles, que não continuaram em prolongado sofrimento (LOUREIRO, 2000, p. 183).

Se a medusa paralisava ao transformar suas vítimas em pedra, a “Velha” o faz pelas mais variadas formas de violação. Na peça essa paralização das ações ocorre porque o poder opressor da personagem se manifesta e deixa claro que cada ato de resistência será interrompido pelo braço armado que, tal como nos regimes de governo autoritários ou totalitários, sustenta a tirania da protagonista.

O medo que ela provoca causa também nos naufragos da ilha o desespero e a loucura. Este terror que ela encarna, competentemente imobilizador, é tão desesperador que paralisa corpo e também as faculdades da memória. É uma forma de pavor que não decorre da situação especial de perigo em que se apresentam. É o medo em estado puro, o Terror na sua forma irracional e incompreensível e, por isso, tratado pelos personagens como pertencente à dimensão sobrenatural.

TIÃO – Está bem... está bem... não se altere. Acontece que não posso deixar de contar coisas que passaram. O que há de novo para contar? (LOUREIRO, 2000, p. 146).

SÍLVIA – Às vezes chego a pensar se não seria melhor a gente apelar para a loucura e mergulhar na mata ou no mar. De qualquer maneira estamos nos afogando lentamente (LOUREIRO, 2000, p. 146).

HEITOR ____ Creio que seria o oposto. Nós é que vivemos na loucura, no obscuro. O negócio era a gente apelar para o realismo sem medo. Nós já escapamos de uma

²³Depoimento concedido para este estudo em 11 de julho de 2018, em Belém-PA.

(...) (LOUREIRO, 2000, p. 146).

PATRONI ____ Tenho medo. Há tanto tempo que naufragamos e não temos a menor esperança. E cada vez mais nos tornamos dóceis a tudo o que essa mulher sem alma deseja (LOUREIRO, 2000, p. 146).

O excerto acima mostra bem como a “Velha” é caracterizada como aquela que busca o ajustamento do outro por meio do medo que, no caso da personagem loureiriana, vem na forma do aprisionamento, da ameaça, do castigo e do extermínio. Como fica evidente nas cenas seguintes:

ULISSEU – Pois bem. Esse navio apareceu pela primeira vez quando o falecido marido da Velha ia ser enterrado. Nessa noite a Velha desapareceu da ladainha, levando o corpo do falecido e só foi encontrada no outro dia, em pé, na praia, olhando pro mar. Isso aconteceu há muito tempo e ninguém se lembra, porque ninguém sobrou desse tempo. Foi daí que a Vila ficou encantada pela força da Velha, os seringais e canaviais passaram a ser de sua propriedade. Por isso quem chega até aqui fica dela prisioneiro (LOUREIRO, 2000, p. 167).

ANA – Vocês não sabem ainda o pior. A Velha mandou que eu apanhasse todas as margaridas da redondeza. E cada vez que eu apanhava uma, outra surgia no lugar. Eu entregava a ela e ela mastigava lentamente e engolia. Até que eu desmaiei de cansaço (LOUREIRO, 2000, p. 164).

Além das semelhanças em relação à Medusa, observamos a possibilidade de também haver inspirações entre a personagem a “Velha” e as irmãs Erínias, como a personificação da punição, identificadas nesta outra cena da narrativa:

A VELHA – Enquanto alguém quiser quebrar a monotonia da ilha, esse alguém será punido. Nós éramos simples antes de vocês chegarem. Vivíamos dos despojos lançados na praia. Sobrevivíamos, é melhor. Já estamos habituados a enterrar nossos mortos e os que o mar lançava a terra. Vivíamos sem esperar nada. Sem querer nada. (...) Vivíamos sem esperar nada. Sem querer nada. Todos haviam esquecido a esperança. Foi quando vocês chegaram. E, especialmente, tu, que ninguém sabia como e quando vieste. Ai, então, tudo na Vila começou a mudar. Os homens souberam de uma nova vida além das ondas grandes e que isso que vocês chamam de civilização era uma coisa boa. E começaram a ficar muito tristes. Vocês tiraram a alegria inocente deles. Passaram a conhecer tudo. Angustiar-se. Foi um grande mal. Tudo o que eu conseguia fazer que eles esquecessem, servindo-lhes a erva do sono, começou a ser destruído pelo que vocês contavam e representavam, daquilo que há além do mar. E daí pra diante não tive mais sossego. (LOUREIRO, 2000, p. 177).

É importante ressaltar outra característica comparativa entre as personagens do

teatro grego, com a peça de Paes Loureiro. No teatro grego, em particular na peça *Eumênides*, de Ésquilo, as Erínias são parte do Tribunal, a corte judicial, que julga o jovem Orestes, que termina absolvido. Nesse sentido, na *Eumênides* fica explícito o papel que cabe às Erínias “nela, bem se vislumbra a emergência em Atenas de um tribunal dotado da prerrogativa – antes residente exclusivamente em mãos privadas – de julgar e punir os ilícitos de sangue” (CITTADINO, ca. 2008, p.1). Nesse propósito, as Erínias participam da cena do julgamento como responsáveis em garantir a justiça, e por conseguinte, a aplicação da sentença àqueles que foram condenados em função de um crime praticado. De modo que a *Eumênides* se baseia no “mais relevante dos papéis das Erínias: a *punição dos assassinatos*, em especial os ocorridos *no interior do guénos*” (CITTADINO, 2012, p.5, grifos do autor), embora em outros textos, notadamente na *Ilíada* e na *Odisseia*, destaquem-se outros crimes que também são objeto de atenção das Erínias: desobediência dos filhos aos pais e desrespeito aos mais velhos, perjúrio, violação das regras de hospitalidade, conduta imprópria dirigida aos suplicantes (CITTADINO, 2012, p. 5).

Nesse sentido, as Erínias representam na tradição clássica o poder da justiça, inerente ao Tribunal, e a exigência de que o crime receberá punição. Em *A Ilha da Ira*, apesar da “Velha” espelhar a fúria inerente às Erínias, avaliamos que as ligações que essas personagens clássicas mantem com a aplicação da justiça pervertem-se em uma justiça que não busca ser justa. No lugar da justiça que já permeava o Direito na Antiguidade Clássica, a “Velha” associa-se à conveniência da governabilidade repressora e de exceção, incluindo-se nesses termos a eliminação do adversário. Por conseguinte, a cena do tribunal na peça loureiriana adquire caráter inquisitorial, em que não há verdadeiramente lugar para a justiça, apenas a ênfase na punição ignota, cuja função é criar indivíduos suficientemente aterrorizados e calados. Portanto, não interessa se houve crime e, se o houve, quais foram as condições de ocorrência, o que importa é a punição endereçada ao “inimigo”, nem que para isso seja necessária a criação de um crime, nascido da tortura. A cena a seguir esclarece essa condição:

A VELHA – Calem-se. Nada do que aqui se passou foi brincadeira. Se o réu foi julgado e condenado, é necessário um crime. Este homem foi julgado. Esse homem foi condenado. Logo este homem deve ter um crime. E esse crime ele terá de confessar. De qualquer maneira. Nem que eu mova até as portas do inferno. Ele terá

de confessar (LOUREIRO, 2000, p. 173).

Para os limites do que pretendemos abordar a respeito desta peça de Paes Loureiro, identificamos no trabalho de Belleboni alguns apontamentos sobre o medo, tomando como referência o personagem Odisseu, como era chamado Ulisses pelos gregos. Na passagem do canto XI, 632, da epopeia homérica Odisseia, o personagem Odisseu foi: “tomado do pavor de que a nobre Perséfone me enviasse do fundo do Hades a cabeça gorgônica do monstro terrífico” (BELLEBONI, 2011, p. 159). O medo aqui se baseia nos poderes da górgona Medusa, que mesmo depois de morta é capaz de petrificar aqueles que estão sujeitos ao seu olhar, e desse modo provoca medo e leva à morte. A “Velha” prenuncia o medo e a morte, na medida em que regula, julga, sentencia e é o carrasco sem escrúpulos de suas vítimas.

Nesse percurso, verificamos ainda que Belleboni, ao trazer para sua pesquisa vários episódios envolvendo a górgona Medusa, encontrados na literatura antiga, ressalta também a presença deste tema na *Teogonia* de Hesíodo, poeta grego natural da cidade de Ascra, na Beócia. Essa obra, composta de 1022 versos, revela a origem do mundo dos deuses imortais, dando ênfase à ascensão de Zeus ao trono do Olimpo. Conforme avalia Belleboni a *Teogonia*:

[...] Narra a genealogia dos deuses, a começar pelo Caos primordial que gera Gaia, Tártaro e Eros. Gaia gera Urano e dele terá vários filhos que serão libertados do seu ventre por Cronos. Nesta obra também é narrada a Titanomaquia e as façanhas de Zeus. Na *Teogonia*, além de ser encontrada a genealogia dos deuses e monstros, lemos a respeito da criação de Pandora. Ainda há, nesta obra, um hino à Hécate e, no final, encontra-se o Catálogo das Mulheres, o qual apresenta um conjunto de tradições heróicas disposto ao redor de genealogias locais. Toda a história é narrada pelas Musas, às cantoras divinas. A *Teogonia* é o catálogo de deuses e outros seres divino mais completo que chegou até nós (BELLEBONI, 2011, p. 159).

Na *Teogonia* temos a origem da Erínias, sendo esse texto capital para compreendermos, por paralelo, o pastiche que Paes Loureiro realiza em relação às referências clássicas, para a constituição da protagonista “Velha”. Vejamos o fragmento:

Passagem 270 – 286:

De Forcis, Ceto gerou as Velhas de belas faces, grisalhas
de nascença, apelidam-nas Velhas Deuses imortais e
homens caminantes da terra: Penfredo de véu perfeito e
Ênio de véu açafraão.
Gerou Górgonas que habitam além do ínclito Oceano os

confins da noite (onde as Hespérides cantoras).
 Estenó, Euríale e Medusa que sofreu o funesto, era
 mortal, as outras imortais e sem velhice ambas, mas
 com ela deitou-se o Crina-preta
 no macio prado entre flores de primavera. Dela,
 quando Perseu lhe decapitou o pescoço,
 Surgiram o grande Aurigládio e o cavalo Pégaso; tem este
 nome porque ao pé das águas do Oceano nasceu, o outro
 com o gládio de ouro nas mãos, voando ele abandonou a
 terra mãe de rebanhos
 e foi aos imortais e habita o palácio de Zeus,
 portador de trovão e relâmpago de Zeus sábio
 (BELLEBONI, 2011, p. 159 - 160).

Temos aqui presença das “Velhas de belas faces” (BELLEBONI, 2011, p. 156), que ao mesmo tempo são a górgona Medusa e suas outras irmãs, Estenó e Euríale, numa caracterização em muito semelhante com a “Velha”. Considerando este texto clássico lembremos que à Medusa é a única das três irmãs que é mortal e a única de fato velha, pois “as outras são imortais e sem velhice”, mas isso não significa que ela seja fácil de matar. Essa caracterização também nos remete à protagonista loureiriana, não só porque esta pareceria com uma mulher bela, porém idosa (aqui pensamos na referência às “velhas de belas faces” do texto clássico, uma vez que na peça de Paes Loureiro não há didascálias²⁴ que indiquem como seria a apresentação da personagem no palco), mas, sobretudo por se revelar um ser que habita o tempo enquanto coisa ancestral, perene, onipresente e sedutor, e, portanto, difícil de ser vencido. Essas singularidades estão presentes em *A Ilha da Ira*, quando o personagem Caapora revela que a “Velha” é também o tempo que gira em torno dela.

Além dessas características constituidoras da protagonista, é possível observar, com o fragmento referido abaixo, que assim como na tragédia clássica grega, Paes Loureiro também inicia *A Ilha da Ira* com o uso de um procedimento próprio do teatro trágico clássico: o Coro. Na peça o Coro é constituído por habitantes dessa misteriosa ilha, que clamam a Nossa Senhora dos desesperados, para que lance fartura à praia, uma vez que os habitantes viviam dos despojos trazidos pelo mar oriundos dos naufrágios provocados, justo pela maléfica “Velha”.

²⁴ As didascálias consistem nas indicações cênicas registradas pelo autor de uma peça de teatro em seu texto, para dar orientações sobre as cenas, os cenários, bem como as modulações da fala, movimentação e expressão corporal dos atores.

CORO – Senhora dos desesperados, valei-nos.
 Valei-nos, Senhora.
 Senhora dos desesperados, Mãe
 de Deus,
 Agora e em todas as horas
 Nossa miséria é grande
 E a vida é pequena, Senhora. Nossa
 vila é sem fartura.
 Nossa vila é sem fortuna.
 Valei-nos, Senhora.
 Fazei que venha fartura à praia Agora
 que é a nossa hora,
 E a hora de nossa vida, Senhora (LOUREIRO, 2000, p. 141).

Nesse fragmento, percebemos a utilização do Coro que representa um “discurso altamente eclesiástico das ladainhas, como nas passagens “Senhoras dos desesperados, valei-nos, Valei-nos Senhora”, o que mostra que seu teatro faz referências ao “teatro épico altamente ligado a religiosidade”, com bem afirma Augusto Sarmiento-Pantoja (2009, p. 314). Além disso, o pesquisador ainda ressalta a importância da personagem em provocar os naufrágios como modo de realizar os pedidos as súplicas dos moradores da Vila.

Dando continuidade a análise da construção dos personagens na peça, com base na ideia de que o escritor dialoga com a tradição clássica, vemos que Loureiro traça ilações também com a figura do gigante Adamastor, criado em *Os Lusíadas*, por Luís de Camões, e que, na peça, dá nome ao navio que transporta a companhia de teatro e naufraga nas imediações da Ilha, por artimanhas mágicas da “Velha”. No enredo da peça os atores estavam a caminho da capital Belém, então conhecida como a capital da borracha, para uma temporada de espetáculos no Teatro da Paz. Vejamos o trecho em que encontramos essa referência: “Leo – Pois então: a vela seria aquele cenário do gigante Adamastor. Já tinha até o nome da jangada: ADAMASTOR! Se chamaria Adamastor” (LOUREIRO, 2000, p. 148).

Vale a pena ressaltar que Paes Loureiro utiliza outra referência a literatura clássica, o personagem Ulisseu (uma denominação simples que aglutina dois nomes pelos quais o herói grego é conhecido, Ulisses e Odisseu, um índice, um sinal alegórico) (PINHO, 2014, p. 53). Ulisseu que dá vida a um personagem com características próprias de um militante resistente ao estado totalitário, representado pelo poder soberano da enigmática personagem a “Velha”.

Ulisseu é o personagem protagonista da peça e junto com o personagem Caapora, tentam, embora em vão, anular a tirania da “Velha” na ilha. O Caapora é um dos personagens que recebem destaque na trama, pois ele é quem sabe dos segredos que esconde *A Ilha da Ira*. A cena seguinte é bastante esclarecedora dessa condição. Vamos à cena:

CAAPORA – A vila. A vila não é esta. Esta vila não existe na verdade. A verdadeira vila é outra vila. É aquela outra ali. Ali na frente. Lá sim, existe o grande amor. Lá sim, existe a paz.

ULISSEU – E o que eu faço para desencantar essa terra, o que eu faço?

Caapora – Você terá de matar a Velha. A Velha é má. A Velha tem os dentes sujos de vício. A Velha é filha da Cobra-Grande. Ela nasceu na praia da Ilha da Pacoca, quando um grande navio iluminado passava longe e o Curupira, o gênio do mal, sangrava a garganta de um Uirapuru, para extrair rosas do seu canto.

CAAPORA – Matar a velha é difícil, porque não é só matar A Velha. A Velha é ela e mais o que ela não é. A Velha é ela e o tempo que gira em torno dela. A Velha é ela e o passado que dela renasce. A Velha é ela e o medo que ela gera. Todos a temem. Todos a odeiam. Porque a Velha é ela e esses todos.

CAAPORA – (...) Mas só tu poderás encontrar uma saída. Tu e teus companheiros poderão ajudar-te. Pois todos têm necessidade de que a cidade submersa volte à realidade, e as pessoas que lá estão petrificadas voltem a viver como pessoas que são (LOUREIRO, 2000, p. 155-156).

Nisso, podemos considerar que *A Ilha da Ira* não só “traz o mito à cena, como faz, com ele, um instrumento de crítica política e social da época. Ulisseu, tal qual seu mito, de início, parece ser a consciência e a astúcia necessárias ao grupo” (PINHO, 2014, p. 54).

Diante das considerações lançadas acima sobre o personagem Ulisseu, consideramos pertinente trazer para este estudo a maneira com que Paes Loureiro elabora aspectos míticos oriundos de outras referências literárias, para imprimir o personagem Ulisseu em *A Ilha da Ira*. Vale a pena ressaltar como esse personagem é importante para Paes Loureiro, assim como personagem protagonista da narrativa.

Ulisses, encarnação do mundo masculino grego, é a imagem do épico é palavra-ação. Seu mundo vai sendo construído por ele mesmo de forma obstinada, a “Odisséia” não é história mas, criação verbal. [...] A memória ativa de Ulisses é a memória do vivido apresentada para que os outros a vivam. É, de certa maneira, um compromisso com o verdadeiro, com a virtude histórica. Ulisses age pela palavra em movimento, palavra instauradora, que faz existir. Ele luta bravamente em troia; constrói seu barco, faz-se ao mar e combate a fúria de Posseidon; enfrenta as

tempestades, os monstros marinhos e as divindades; vence o aterrador Cíclope; dialoga com os mortos, atravessando o mar cimeriano até às orlas do inferno, vence glorioso o fascínio do canto das sereias; deixa-se guardar – pugindo pela noltalgia – na ilha do leito de Calipso [...] O avançar de Ulisseu é a história se fazendo. Tudo se converte no sendo e não no sido. Pelos artifícios do Édipo, o sido se torna sendo. O sendo que é uma forma do ser em ação, poética (LOUREIRO, 2000, p. 314).

3.2. As evocações da Matintaperera

Essas árvores que flutuam ao sabor dos ventos que bramam na tempestade, que se agitam com demência, espalham sobre a terra sombras gigantescas, terríveis como a do Caapora e disformes como a do Curupira. Suas noites são atormentadas por visões. Suas fadigas e seus medos são perpétuos, suas digestões pesadas ressoam durante o sono. O pesadelo enlaça e o transforma em gênio malfazejo que lhe aperta a garganta. É o jurupari. Ao acordar, durante essas longas noites, um pássaro canta e lança na sua solidão um grito dilacerante e monótono. É o anão manco, mati-taperé.

Barão de Santa-Anna Nery

A epígrafe acima, extraída do livro *O país das Amazonas*, do intelectual e historiador brasileiro Barão de Santa-Anna Nery (1979), imprime a representação do mito da Matintaperera que ainda povoa o imaginário do povo Amazônico.

A cultura ribeirinha é marcada por fatos que se tornam essenciais pelas características com que se desenvolvem além da diversidade regional que envolve o mundo das letras e das artes. Muitos autores nasceram às margens do rio Maratauíra. São autores ribeirinhos que contam e imprimem os *causos* da sua região em seus trabalhos. Narrar à experiência humana por meio de elementos artísticos, tem sido um elemento sagrado para os escritores e poetas abaetetubenses, herdeiros das histórias contadas de geração em geração. Nesse sentido, Paes Loureiro se apropria do mito amazônico da Matintaperera na narrativa da peça de teatro *A*

Ilha da Ira configurado na “Velha”, para por meio de a obra narrar a “irrupção brutal da experiência humana manifestada no aniquilamento humano” (FERREIRA, 2018, p. 100-101).

Na perspectiva de demonstrar esse procedimento, Lourdes Ferreira (2018), em sua tese de doutorado intitulada “Desamparo e Insulamento nas obras literárias “A Ilha Da Ira”, de João De Jesus Paes Loureiro e “Órfãos Do Eldorado”, de Milton Hatoum”, traça um caminho interpretativo que engloba a construção da “Velha” no espaço que Ferreira chama de “ilha-cárcere”. Dentro das dimensões míticas e culturais que caracterizam a personagem, a autora indica a dimensão simbólica como a mais representativa. Ainda segundo a autora, a narrativa desenvolve o mito da Matintaperera através de relações intertextuais que Paes Loureiro concebe como alegoria no tocante ao imaginário da cultura amazônica.

Em *A Ilha da Ira*, assim como se encontram impressos aspectos que correspondem ao mito medusiano e às Erínias, também há uma ancoragem intertextualizante com o mito amazônico da Matintaperera. O mito da Matintaperera, que povoa a imaginação do povo amazônico e, sobretudo das crianças, se registra na forma de uma narrativa na qual encontramos uma velha que à noite transmuta-se em ave e emite (ora ela, ora o pássaro em se metamorfoseia) um terrível e contínuo grito, na forma de pio ou assovio agudo, que aterroriza quem estiver por perto. Esse grito ameaçador só cessa se for prometido a ela fumo ou alimento, que ela vem buscar a porta daqueles que lhe fazem a promessa.

Sobre este mito trazemos as análises de Fernando Alves (2014), que descreve o mito da Matintaperera baseado em narrativas orais, relatadas por moradores da comunidade de Taperaçú Campo. Alves conduz sua pesquisa apoiado na cultura e na religião indígena para compreender as primeiras representações escritas sobre a origem do mito da Matintaperera. Segundo ele, em meados de 1977, o padre Antonio Manoel Gonçalves Tocantins já se lançava em outros caminhos para analisar sobre as representações desse mito tão representativo da cultura amazônica. O Matin-tapirera seria nos escritos do padre, a “encarnação do espírito de um índio que, após a sua morte, transformava-se em um pássaro para regressar a terra dos parentes vivos” (ALVES, 2014, p. 21). E ainda:

A presença desses espíritos era anunciada: silvando e assoviando. O frade aproxima o caráter mediúnico do pajé às características ornitomórficos dos espíritos. Estas entidades que incorporavam no líder religioso dos nativos, são chamados também de “houiulsira” (ALVES, 2014, p. 24).

O autor insinua que as narrativas são como “ficções no sentido de que são ‘algo construído’, algo modelado [...], não que sejam falsas, não-factuais ou apenas experimentos de pensamentos, são verdades possíveis (ALVES, 2014, p. 17)”. Para discutir os aspectos do mito amazônico em tela, que compõem a personagem “A Velha”, é importante que nos reportemos a sua etimologia com base na interpretação deste estudioso:

O mito tem origem indígena (EVREUX, 1874; TOCANTINS, 1877; VERÍSSIMO, 1887; MÉTRAUX, 1979) e era o resultado de um processo ritual xamânico: o pajé ou espíritos transformando-se em ave, cujo objetivo é transitar entre o mundo dos vivos e dos mortos. Esse aspecto do mito atribui uma característica peculiar a esta narrativa, a migração que aconteceu em relação ao gênero do protagonista, em vez do xamã homem, é a mulher curandeira que transforma seu corpo. Passo por uma intensa revisão bibliográfica e percebo que o caminho percorrido por esse mito na tradição oral, cruzou com sacis e curupiras para, atualmente, ser o resultado de uma acusação que algumas mulheres sofrem, geralmente por serem curandeiras (VILLACORTA, 2000) ou bruxas (FARES, 1997), de transformar-se em bicho (ALVES, 2014, p. 18-19).

No intento, faz-se necessário ainda de acordo com Alves, esclarecer que na crença indígena, as aves visagentas são como elementos fantásticos. São aves mensageiras, que vem para auxiliar os ribeirinhos nas matas e nos rios durante o trabalho no campo. Segundo Alves:

Em certos aspectos míticos de algumas castas de aves noturnas, que Métraux (1979, p. 56-57) identifica como sendo a “matim tapirera”. Para os tupinambás, essa ave exercia o papel de “mensageira dos parentes já falecidos e seus trinados eram interpretados como ordens do além-túmulo”, nesse sentido a matinta era vista como “uma encarnação dos espíritos dos mortos”. Para os guaranis certas aves agourentas vinham das “terras de seus ancestral [is]”. Aliás, o caráter do entre lugar marcado pela matinta ganha importância nesse estudo, a respeito da religião dos tupinambás de Métraux, pelo fato de certos animais adotarem comportamentos que os diferenciam dos animais “comuns” demonstrando que são encarnações de espíritos humanos, isso direciona a discussão para o perspectivismo (ALVES, 2014, p. 25).

Nota-se no fragmento que não há como dissociar o grito aterrador da Matintaperera do conteúdo político que a peça de Paes Loureiro manifesta. Nesse sentido, remetemos nossa análise mais uma vez as palavras de Relivaldo Pinho, para quem é fundamental a presença deste mito como elemento do imaginário regional e da História para compreensão da nossa realidade, uma vez que *A Ilha da Ira* é uma alegoria da ditadura: “Aquela Velha que é como a figura dos mitos de terror nossos, ora é a Matinta, ora é a Boiúna, é uma incorporação do temor que a ditadura provocava” (PINHO, 2014, p. 54).

A própria Boiúna, tal como citada por Relivaldo Pinho, é um personagem que também faz parte do bestiário do medo na Amazônia, e em *A Ilha da Ira*, vem colar-se ao mito da Matintaperera. Segundo a lenda, a Cobra Grande (ou Boiúna) é um ser encantado que habita nas profundezas das águas e do imaginário ribeirinho que ao engravidar uma jovem índia e esta, para não ser descoberta ao dar à luz a gêmeos, joga os filhos nas águas do rio. Os irmãos não morreram e nas águas do rio Amazonas foram criados como cobras. Contudo, existia uma grande diferença entre os irmãos, uma menina que recebeu o nome de Maria Caninana e um menino chamado Honorato. Caninana, assim como a personagem da peça a “Velha”, era a mais pura expressão da maldade, fazia tudo para amedrontar e prejudicar os moradores ribeirinhos. Atacava os barcos destruindo-os e levando-os para o fundo dos rios onde seus tripulantes e passageiros morriam afogados. Já Honorato era bondoso, e protegia a todos que de sua irmã eram vítimas. Sobre esse personagem mítico importante da cultura amazônica, o próprio Paes Loureiro esclarece que:

No caso da Boiúna, ela aparece nas trevas, mas não é uma oposição substituidora das trevas. É uma luz formadora, isto é, que dá à cobra a forma de Boiúna. A resplendência que organiza sua forma. No entanto, ao mesmo tempo, um mito de terror e fascínio. Gera uma contemplação fascinada, capaz de atrair as pessoas até a morte, quando mergulham em seu breve clarão nas águas, e penetram no outro lado desse mistério envolto em trevas. O caboclo é atraído pelos olhos luminosos da Boiúna ou pelas luzes do navio em que ela se transformou. Essa fascinante atração contemplativa torna-se fatal. Reaparece na cobra-navio, numa associação simbólica a remota imagem de Caronte, o barqueiro da morte, que transporta os passageiros da última viagem ao tenebroso reino do averno (LOUREIRO, 2000, p. 218).

Nota-se no fragmento a cima que Paes Loureiro apropria-se de elementos dessa personagem dos rios da cultura amazônica para construir a “Velha”. Assim como a maléfica a “Velha” que tudo governa na Ilha, a Boiúna é nas palavras de Loureiro a Mãe dos igarapés, rios, lagos, e ela aparece em forma de serpente. Ela sem piedade mata e devora quem encontra “vira barcas, arrasta os nadantes, estrangula os banhistas, apavora todos. À noite veem dois olhos de fogo, aluminando a escuridão” (LOUREIRO, 2000, p. 219).

O mesmo pode ser dito em relação em relação à Matintaperera, cujos elementos tem especial trânsito na peça loureiriana. Vejamos adiante os motivos que nos levam a defender essa condição.

No tópico em que trabalha a presença do tabaco no mito da Matintaperera, Fernando Alves (2014), aponta – de acordo com as narrativas coletadas em sua pesquisa – para o fato de o assovio da Matinta ser usado como sinal para a proposição de um acordo. Para ele, a Matinta sai sobrevoando as matas e os rios para assombrar e amedrontar os ribeirinhos e se utiliza de um assovio para provocar o medo de vê-la face a face. Nessa conjuntura, o assovio remete a um acordo tácito entre a entidade e os amazônicos, pois uma vez “escutado o assovio da ave agourenta, logo se apressam ao prometé-la fumo, já que não oferecendo ela insistirá no canto agourando o escolhido, renunciando desgraça” (ALVES, 2014, p. 37).

Nesse seguimento, para além da presença de uma mulher idosa, encontramos outro ponto de convergência entre o mito da Matintaperera e a personagem “A Velha”, que remetem imediatamente ao mito, mas também a essa forma de coerção a serviço de um poder, que pelo medo, não admite resistências. A propósito da oferta do fumo, presente no mito e na lenda da Matintaperera, tal referência define a personagem como uma figura que exige sacrifícios de suas vítimas – como forma de doação – pelo infortúnio que cometera. Ainda segundo Alves (2014), o tabaco surge relacionado à Matintaperera pela primeira vez na descrição do paraense de Óbidos.

Mas, quem será ou o que quererá dizer este *Mati*? Não sei; o que me parece é que a tradução nada tem de inaceitável e que, até certo ponto, se coaduna com as diferentes versões expostas sobre este typo mythico, pois em todas ellas elle é um individuo nômade, que anda a gritar, ou o seu assobio de pássaro, ou a pedir tabaco, ou na sua flauta (VERÍSSIMO *apud* Alves, 2014, p. 38, grifos do autor).

Nesse sentido, ainda de acordo com Fernando Alves (2014), o pio da ave agoirenta provoca o medo em não possuir aquilo que ela requer: o fumo. Segundo o estudioso, a oferta do fumo remonta a credence popular da tradição religiosa indígena ligada ao ritual antropofágico. Nos rituais indígenas, após comer a carne, os ossos eram utilizados como instrumentos tanto para chupar o fumo como para reproduzir o som dos assovios próprios da Matintaperera, assim, o “tabaco que se oferece à ave visagenta ganha funções de sacrifício ao modo como ele é conceituado, mesmo que seja na sua forma primitiva: o sacrífico-dádiva” (ALVES, 2014, p. 40).

Dessa forma, assim com as apropriações à literatura clássica, que vem à escrita da peça em forma de pastiche, também observamos o mesmo procedimento ficcionalizante em relação ao mito da Matintaperera, cuja relação intertextual estabelecida na peça de Paes

Loureiro ultrapassa o caráter regionalizante.

Para além da relação intertextual, difícil de não ser reconhecida, outro aspecto fundamental, presente em *A Ilha da Ira*, e que tem relação direta com o pastiche desses elementos, é o medo. Sem dúvida, Paes Loureiro extrai dessa tradição aqueles elementos que melhor evidenciam a face violenta das protagonistas nas duas mitologias e os converte para sua escrita, com o intuito de enfatizar o papel do terror em sociedades autoritárias ou passíveis da governabilidade autoritária.

A título de conclusão acerca do recurso essas relações intertextuais na escrita de Paes Loureiro, cabe ainda observar que em razão das matérias apropriadas pelo escritor para compor a peça aqui analisada, o pastiche progride ou favorece a representação alegórica. Em textos pós-ditatoriais produzidos no Brasil e em outros países latino-americanos, como é o caso de *A Ilha da Ira*, em virtude da natureza abstrata e difusa de seus elementos – possíveis de ficarem ocultos para o leitor não competente nas matérias de que extrai significação, mas capaz de evocar a especulação ética – a alegoria foi fecunda para a produção de obras críticas aos regimes ditatoriais instalados no Cone Sul, no Século XX.

Ao tomar Walter Benjamin como base para seu raciocínio Sílvia Niederauer (2007) afirma que a alegoria benjaminiana permite trazer à tona, através dos destroços ou resíduos, aquilo que permanecia oculto, silenciado ou é objeto de outras formas de censura:

A correspondência entre passado e presente, o antigo e o atual, pode ser construída por meio das insignificâncias, ou seja, daquilo que foi negligenciado por uma história narrada pelos vencedores. O elo entre a atualidade e os acontecimentos pretéritos reside nessas insignificâncias. Entendidas como “detalhes fora de uso”, são elas que possibilitam a criação de novas significações (NIEDERAUER, 2007, p. 66).

Esse processo permite que a História “seja recontada de outra maneira, o que consistirá em outros sentidos, a serem desvelados” (NIEDERAUER, 2007, p. 67), de modo que a “[...] construção histórica, nunca concluída, está sujeita a novas interpretações, à reunião de seus (fragmentos em outro contexto temporal)” (NIEDERAUER, 2007, p. 67).

Em síntese, avaliamos que é justamente nessa correlação entre passado e presente,

através do recurso ao pastiche, que *A Ilha da Ira* especula sobre o papel do medo, na governabilidade baseada em violência.

4.

A INTERTEXTUALIDADE COM A (VIOLENTA) HISTÓRIA DA AMAZÔNIA

“O que importa é tão-somente a força da ameaça – do olhar, da voz, da figura aterradora”.

Elias Canetti

Em face dos aspectos levantados no capítulo anterior, nesta seção, nos mantemos com a hipótese de que Paes Loureiro desenvolve *A Ilha da Ira* enquanto narrativa envolvida com a crítica ao autoritarismo e a prolongamos para a análise dos aspectos históricos que também servem de cotejo intertextual à escrita da peça.

De acordo com Lourdes Ferreira (2018, p. 21), a obra de Loureiro “evidencia o contexto amazônico como uma região com características específicas que compõe uma teia repleta de contradições que foi tecida historicamente”. O autor rompe com a estética poética, para revelar em sua obra a imagem da Amazônia a partir do sofrimento e dor do sujeito pós-moderno. Ainda de acordo com a autora, esse rompimento é consequência da influência que os textos literários tiveram nas décadas de 60 e 70 em decorrência a efervescência dos movimentos de resistência contra a Ditadura Civil-Militar de 1964. Nesse sentido, “abordar temas complexos e conflituosos passa a ser uma das características fundamentais da literatura a partir do século XX” (idem, p. 22).

Com base nesse aspecto, o recurso à violência fortemente presente no país nesse período, por meios físicos e psicológicos como ferramenta de silenciamento, refletiu na escrita dos textos literários e nas artes “inspirados no modelo dos autores que também revelaram em obras literárias a dor de Auschwitz” (FERREIRA, 2018, p. 21). Sobre esse aspecto, é possível analisar o manuseio da violência de Estado em *A Ilha da Ira*, de João de Jesus Paes Loureiro, relacionada a elementos intertextuais ancorados com a realidade histórica brasileira, envolto a episódios ligados ao autoritarismo na Amazônia. Entre eles

destacam-se: a Revolução da Cabanagem (Belle Époque, Brigue Palhaço, Felipe Patroni), o Estado Novo (Ilhas-Cárcere) e a Ditadura Civil-Militar de 1964 (prisões, sequestros, violência, desaparecimento e tortura). A partir dessas considerações, compreendemos que *A Ilha da Ira* revela para a literatura brasileira, algumas características da história violenta do país, a partir de temas que evidenciam o contexto amazônico, como por exemplo, a Revolução dos Cabanos, que aqui se faz em epígrafe.

Na visão de muitos historiadores que interpretam a história da Cabanagem, esse movimento registra-se como uma revolução de natureza social e popular, que pretendia libertar do domínio português a Província do Grão-Pará. O governo português estabelecia relações integradas a capital Belém, para atender aos interesses da Monarquia, e assim poder controlar a economia da região. Para Luís Balkar (2001), em *Visões da Cabanagem*, a emergência do fato revolucionário no Pará, se deu:

Aos atos de rebelião às quarelas políticas do recém-criado Império brasileiro, dando ênfase às contradições, intrigas e desavenças palacianas que opunham as diversas matizes atuantes no jogo político da época (liberais moderados e exaltados, conservadores, restauradores). Por esse enfoque, os frequentes conflitos de interesses eram, quase sempre, gestados na Corte, de onde então passavam ao âmbito provincial, encontrando ali o solo fértil para prosperar (BALKAR, 2001, p. 41).

Para o historiador paraense Vicente Salles (1992), na obra *Memorial da Cabanagem Esboço do Pensamento Político-Revolucionário no Grão-Pará* o movimento desencadeou no Grão-Pará a “luta política, tornando denso e polarizado o campo ideológico, emergiam as contradições geradas no processo histórico” (SALLES, 1992, p. 59). O autor compreende que nesse cenário, as classes oprimidas e marginalizadas profundamente nativistas originaram-se em razão da distância que separava à Amazônia dos centros de decisão dos colonizadores e do Império. Nas palavras do autor, havia uma oposição que dividia os interesses de portugueses e brasileiros.

De um lado o colono, isto é, a minoria detentora do poder e dos meios de produção; do outro, o colonizador, massa heterogênea de camponeses e peões, tidos e havidos como homens livres, sem terras e sem outros haveres, vivendo à margem da escravidão e, por vezes, em situação mais deplorável que a dos escravos (SALLES, 1992, p. 59).

Nessa perspectiva, em 1835 acontece o início do grande movimento de rebeldia popular: A Cabanagem. O movimento recebeu essa denominação, em alusão às precárias condições em que viviam os revoltosos. Cabanos eram “negros, caboclos e mestiços em geral, as populações marginalizadas ou expulsas dos campos e que engrossavam cada vez mais, nos vilarejos e nas cidades, a classe dos peões” (SALLES, 1992, p. 65). Esse sentimento de revolta compreende o movimento cabano com características tipicamente social, com algumas expressões de autêntica guerra de libertação. Nas palavras do antropólogo Dedival Brandão (2008) em seu livro *Cabanagem Narrativa da Nação*, o movimento revelou:

O sentimento de revolta que espalhou-se por toda a província, numa espécie de cortejo de rituais de violência contra tudo o que representava sinais de presença e domínio português na região. E contou com a participação maciça da população nativa, entre índios putos, índios destribalizados – tapuios –, caboclos, homens livres, além de escravos e libertos. A rebeldia ocorreu contra a opressão sofrida por essas populações desde a época da colonização e, naquele ano, de 1835, representou a luta pela liberdade assim como o desejo manifesto dessa população – que incluía também as elites locais com interesses múltiplos e diferenciados – de permanecer como membro integrante do Império e da nação brasileira que se formava, conferindo ao movimento um sentimento nacionalista, libertário, contra os grilhões do colonialismo externo e interno (BRANDÃO, 2008, p. 33-34).

Diante do cenário de pobreza e escassez de bens e recursos, que grupos assumiram o nativismo cabano apoiado ao rompimento com a metrópole. Na oportunidade também aflorava as angustias e frustrações de jovens liberais paraenses. O nativismo político tomou corpo através de “inflamados periódicos e de inúmeros panfletos editados artesanalmente por jovens políticos idealistas, como Felipe Patroni, Luiz Zagallo e, posteriormente, o Cônego Batista Campus” (BALKAR, 2001, P. 70).

Diante das colocações de Balkar, compreendemos que a imprensa assumiu grande importância no cenário paraense, por denunciar as mudanças sociais daquela época. É a partir do século XIX que chegam a Belém, as primeiras ideias de liberdade e autonomia diante do domínio colonial Português. Nesse movimento, destaca-se o jovem advogado político Felipe Patroni, que funda o primeiro jornal da Província e do Estado do Pará *O Paraense*²⁵. Na

²⁵ Nesse contexto, em 22 de maio de 1822, surgiu *O Paraense*, o primeiro jornal da Província do Grão-Pará, com ideias de liberdade política e de imprensa, seguindo a postura de seu fundador: Filipe Alberto Patroni Martins

ocasião, a imprensa de Patroni revelava ser defensora dos ideais de liberdade e autonomia brasileira frente ao domínio lusitano. Em razão da pressão política e do alcance das ideologias que o jornal exercia na sociedade, Felipe Patroni é preso e deportado para a Fortaleza de São Julião, em Lisboa, de onde saiu após a confirmação da independência do Brasil da coroa Portuguesa. No ensejo, o cônego e também jornalista João Batista Gonçalves Campos assume a liderança do jornal, tanto na direção como na pregação ideológica.

É importante ressaltar outro aspecto a ser observado em *A Ilha da Ira*, referente ao personagem Patroni. Na narrativa literária, Paes Loureiro brilhantemente articula relações entre ficção e história, ao fazer uma alusão ao personagem histórico Felipe Patroni, conhecido historicamente por ser um defensor e resistente do movimento da Cabanagem. O estabelecimento da referência traz coerência ao comportamento de resistente do personagem na peça, por alimentar os ideais de liberdade e defensor das classes oprimidas. No entanto, embora a história oficial aponte Felipe Patroni como um jovem importante do século XIX, por apresentar um comportamento questionador e sentimentos de revolta e liberdade, para Augusto Sarmiento-Pantoja (2018, p. 162), Paes Loureiro articula esse personagem com os mesmos estereótipos e a ambiguidade que demarcam Felipe Patroni como personagem histórico: “é um insurgente, por isso aparece na peça de Loureiro marcado por um véis subversivo, um personagem que busca ficar lúcido diante dos desesperos dos nautas” (SARMENTO-PANTOJA, A., 2018, p. 162). Vejamos como o autor compreende essa relação, ao citar a posição de Relivaldo Pinho:

Patroni não foi, a rigor, um precursor – e menos ainda ativista – da independência brasileira. O que ele queria era conquistar certas liberdades públicas e certas vantagens junto à metrópole. O ofício que carregou consigo para chegar à corte ressaltar que o povo do Pará “portuguesamente” amava o rei e que, “por tantos títulos, deseja que se estreitem cada vez mais os laços, que sempre nos têm unido”. Patroni queria ‘ver já unido o Amazonas ao Tejo’ (SARMENTO-PANTOJA, A., 2018, p. 162).

Sobre essa questão, deve-se ainda ressaltar, a imagem construída dos rebeldes e do movimento cabano na compreensão da sociedade naquele momento histórico. Historiadores, como Domingos Raiol, define os rebeldes de maneira negativa, como marginais e

Maciel Parente. No periódico, foram publicadas denúncias de leitores e colaboradores indicando desvios praticados pelo governo imperial.

desqualificados pela sociedade. Havia também uma exclusão correspondente ao tom da pele e etnia. Isso significa que o simples fato de pertencer a um “determinado grupo de gentes de cor, tornava naturalmente o indivíduo um suspeito e potencialmente culpado” (BALKAR, 2001, p. 49). O movimento ganhou grande repercussão enformada por características de violência, barbárie e a sensação de medo constante, uma vez que, “era como um protesto ambulante contra a civilização egoísta e interesseira dos brancos a miséria popular com todo seu cortejo de vícios hediondos e de crimes heroicos” (SOUZA, 1988, p. 100). Essa outra leitura a respeito do movimento cabano perpassa também a literatura sobre a Amazônia, produzida à época dos acontecimentos históricos. Segundo o romancista paraense Inglês de Souza, em seu conto “A Quadrilha de Jacó Patacho,” o movimento da Cabanagem espalhava o “medo e a violência” por onde passava (SOUZA, 1988, p. 135). Nesse sentido, o movimento cabano resultou:

No extermínio de uma população indefesa constitui-se num verdadeiro genocídio. Os que morreram massacrados foram os indígenas, os negros, os tapuios, os caboclos, os nativos e os mestiços que eram pobres e moravam em cabanas e todos aqueles que morreram lutando pela independência do Brasil (ARMANDO, et al. 2001, p. 147).

A passagem acima revela um dos episódios mais cruéis e sangrentos da história do Pará. A história registra que no ano de 1823, 256 revoltosos da Cabanagem foram submetidos à extrema violência sendo exterminados, despojados e aniquilados no interior do navio do Brigue “Palhaço”²⁶. A embarcação usada como cenário para as práticas de violência e extermínio foi fundada na Baía de Guajará, em frente a cidade de Belém. Nas palavras de Lourdes Ferreira (2015, p. 301), esse episódio representou o “desaparecimento da vontade, a ausência de todo valor, o fim do amor, da criação”. Em alusão a esse episódio, Paes Loureiro rememora o movimento em *A Ilha da Ira*, com cenas que referem particularmente esse

²⁶ Um tipo de embarcação à vela, com dois ou três mastros e que serviu para uma das maiores crueldades da história brasileira. Anteriormente chamado de “São José Diligente” e renomeado para “Brigue Palhaço”, este navio confinou sobre o comando de Greenfel, 256 revoltosos no porão da embarcação, tendo sido fechadas as escotilhas e mantendo-se aberta apenas uma pequena fresta para a entrada de ar. Devido à superlotação e ao calor, os prisioneiros começaram a gritar reclamando por água e mais ar, alguns chegaram mesmo a ameaçar a guarnição, em seu desespero. Aumentando a crueldade, foi lançada sobre eles uma nuvem de cal viva. No dia seguinte, apenas quatro ainda viviam e, no dia posterior, somente um restava, João Tapuia. No total morreram 252 milicianos e praças, sufocados e asfixiados. Disponível em: <http://liceudeicoaraci.blogspot.com.br/2013/05/historia-do-para-tragedia-do-brigue.html> Acesso em: 18/6/2019

episódio. A historiografia sobre a Cabanagem também é bastante esclarecedora a respeito do que ocorreu:

Pela narração de um dos quatro, que puderam sobreviver à matança, soube-se que os infelizes presos foram instantaneamente acometidos de violentas dores de cabeça e suor copioso, sobrevindo-lhes de uma sede insuportável, e no final grandes dores no peito. Bradaram várias vezes por água para saciar a sede que os devorava [...] diversos foram os meios que recorreram para mitigar o estado em que se abrasavam, depois de certificarem-se que nada havia que pudessem mover os ferozes guardas, estando eles decididos a vê-los morrer. Puseram-se nus; agitaram o ar com os chapéus e roupas; lançaram-se à tina d'água, atiraram-se ao costado do navio no intento de achar alguma umidade, e no meio desta violenta desordem e frenesi muitos caíram desfalecidos e inanimados de forças, e alguns deles acabaram espezinhados e comprimidos por seus companheiros de infortúnio. [...] a bárbara guarnição do navio, que presenciava tudo isto, e que com um sorriso infernal comprazia-se de ver aquela horrorosa cena de desespero e furor, dirigiu-se alguns tiros de fuzil para o porão e derramou dentro uma grande porção de cal, cerrando-se logo a escotilha e ficando o porão hermeticamente fechado, a pretexto de que por este meio atroz se aplicaria o motim, e os presos ficariam sossegados. Por espaço de duas horas ainda se ouviu um rumor surdo e agonizante, que foi extinguindo aos poucos, e as três horas de encerramento completo, que foi ao escurecer, reinou no porão o silêncio dos túmulos. Era sete horas da manhã do dia 22, quando correu a escotilha do navio na presença do comandante [...] e o que ele viu? Um montão de duzentos e cinquenta e seis corpos, mortos, lívidos, cobertos de sangue, dilacerados, rasgadas as carnes como horrível catadura e sinais de que tinham expirado na mais longa e penosa agonia²⁷ (ALVES, 2001, p. 108-109).

Após esses acontecimentos, Belém ainda era uma cidade vinculada economicamente a Portugal e sem visibilidade no cenário nacional e internacional. É durante a Segunda Guerra Mundial, no final do século XIX e início do século XX, com o surgimento da indústria automobilística no Brasil, e no ensejo de também alimentar as indústrias bélicas americanas, que os estados do Amazonas e Pará começam a prosperar economicamente.

Nesse seguimento, as indústrias apontam para uma nova perspectiva de progresso aliados a necessidade da extração e exportação do látex, utilizadas como matéria-prima da borracha, e extraído das seringueiras – árvores originárias da Amazônia - para a produção de máquinas, armas, pneus e equipamentos, possibilitando atender o mercado industrial que já se lançava para o mercado internacional. Nesse cenário, a borracha representou para as elites paraenses e amazonenses uma situação de progresso, riqueza e prosperidade. Esse avanço

²⁷ Depoimento de José Joaquim de Oliveira Machado, no Juízo sobre a Corografia Paraense por Acioli Cerqueira Silva e Ensaio Corográfico do Pará, por Antônio Ladislau Monte Baena publicado em 1843, no Rio de Janeiro. Disponível em: ALVES, Armando Filho, et al. **Pontos da História da Amazônia**. 3 ed. Ver. Ampl. – Belém: Pará, Tatu, 2001.

também foi favorável, pelo dinamismo e facilidade de escoamento da produção de seringa, pessoas e mercadorias pelos rios que envolvem as capitais.

É importante ressaltar, que diante do momento áureo do ciclo da borracha, de intensa transformação social e ascensão da região norte do país, e do crescimento econômico da cidade de Belém – conhecida mundialmente como a capital da borracha, esse momento de transformação também revelar uma nova perspectiva no cenário urbanístico, social, artístico, e, sobretudo, mental. A sociedade burguesa das capitais passa difundir na cidade de Belém influências culturais da sociedade europeia. No ensejo, havia a necessidade de criar um teatro – apoiado aos modelos franceses – para atender e satisfazer os anseios da sociedade da época, uma vez que cidade ainda não abrigava o esplendor de um teatro de grande porte, capaz de receber espetáculos do gênero lírico.

Assim, a cidade de Belém e Manaus passam a receber a entrada de espetáculos nacionais e internacionais para apresentação no renomado teatro. Nessa conjuntura, a Belle Époque “tornou-se inspiração para os artistas e intelectuais da região” (FERREIRA, 2018, p. 24). O teatro, como bem evidenciou Paes Loureiro, representou:

De certa maneira, à época da borracha, do Teatro Amazonas (no estado do Amazonas) e do Teatro da Paz (no Estado do Pará) foram como antenas parabólicas na região, há um século, constituindo-se valores de transculturalidade cosmopolita. Por intermédio da atividade econômica via látex e das atividades artísticas, nos teatros, a Amazônia experimentou o comércio das trocas simbólicas com a Europa, que lhe deu uma espécie de “charme” cosmopolita e de integração entre o mais antigo e o mais contemporâneo (LOUREIRO, 2000, p. 372).

É importante ressaltar que em *A Ilha da Ira*, Paes Loureiro faz alusão a esse momento histórico. Dessa forma, faz-se importante comentarmos sobre esse momento para que se compreenda o contexto histórico da obra em estudo. Com o advento da indústria, houve a necessidade de mão-de-obra para a extração do látex. Nesse cenário, muitos imigrantes e principalmente nordestinos migraram e outros foram recrutados – os chamados “Soldados da Borracha”²⁸ - para a região amazônica, na promessa de enriquecer e voltar para sua terra natal.

²⁸ No Ceará, foi criado o centro de operação de guerra que incluía o recrutamento e o transporte para os seringais de milhares de nordestinos. Como a região do nordeste brasileiro estava passando por uma grande seca, que havia sido mais forte no ano anterior, deixando a maioria da população desamparada naquilo que diz respeito à subsistência, vivendo na miséria e sem muita perspectiva de mudança, o maior efetivo recrutado era da região seca. Naquele momento, os nordestinos não tinham muitas opções, ou eles lidavam com a mendicância na

Entretanto, o trabalho apresentava característica de escravidão, uma vez que viviam “presos” nas mãos dos barões da borracha. Para Ferreira o povo nordestino “passou a viver, na sua maioria, em propriedades dos barões da borracha, recebendo apenas o alimento e os bens que utilizavam para o seu sustento, sem direito a remuneração adequada e, nem tão pouco, possibilidade de uma vida independente” (FERREIRA, 2018, p. 24). Estima-se que mais da metade dos aliciados acabaram morrendo devido às condições insalubres em que foram submetidos. Surtos epidêmicos e ataques de animais também provocaram a morte dos recrutas.

Nessa conjuntura, Lourdes Ferreira (2015), no artigo intitulado “Literatura e História: entrelaces da resistência nas obras Órfãos de Eldorado de Milton Hatoum e A Ilha da Ira de João de Jesus Paes Loureiro”, e concordamos com ela, afirma, a certa altura de sua análise sobre um estudo direcionado, inquietações, expectativas e resistência frente aos conflitos existentes” (FERREIRA, 2015, p. 157). De acordo com a pesquisadora Lourdes Ferreira (2018) a obra de Paes Loureiro, “além de apresentar elementos da cultura amazônica, deixa vir à tona o contexto nacional, histórico, cultural e social do Brasil, numa época em que o país vivia sob a égide da barbárie do regime autoritário” (FERREIRA, 2018, p. 25).

Como bem ressaltou Ferreira, os textos literários pós-64, adquirem uma centralidade no contexto de enfrentamento ao regime militar. Nessa conjuntura, muitos autores e artistas dedicaram-se a registrar e revelar por meio da literatura e das artes em geral, situações ligadas à prática da violência durante a Ditadura Civil-Militar de 1964. Desse modo, a arte vai além da resistência como princípio que a move, uma vez que “a arte, por sua natureza revolucionária, já está imersa nos signos da resistência” (SARMENTO-PANTOJA, T., 2014, p. 11), tornando-a sua matéria especulativa. A autora afirma que o texto literário assim como outros elementos artísticos permite “ouvirmos a voz daqueles que, por muito tempo, foram legados ao silêncio” (idem, p. 18), como é possível perceber no fragmento a seguir:

Essa tensão presente na arte de resistência faz com que haja a necessidade de

capital, lutavam nos campos de batalha da Segunda Guerra Mundial, enfrentavam a seca no Ceará ou se aventuravam na Floresta Amazônica (PEREIRA, 2014, p. 204).

encontrar na literatura os rastros da “vida como ela é”, e nos ponha no embate com nós mesmos, é com o que as obras podem suscitar, pois fomentada nossa percepção sobre a necessidade de resistir e compreender como a arte está imbuída da “resistência”. São essas vozes obtusas que compõem esse complicado percurso de leitura sobre a arte de resistir (SARMENTO-PANTOJA, T., 2014, p. 19).

A partir da especulação proposta pelo autor significa dizer que a peça de teatro *Ilha da Ira* revela ao público leitor a possibilidade de refletir nos dias atuais acerca da barbárie e do autoritarismo presentes na história do país. Na obra em análise, fica evidente a presença de elementos intertextuais que transita entre história-ficção e real-imaginário, na medida em que referencia e problematiza fatos da história contemporânea do país a partir de experiências que tomam a Ditadura Civil-Militar de 1964 como tema transversal, sobretudo acerca da violência de Estado. Esse período é marcado na história brasileira por meio da implementação de Atos Institucionais (AI), onde vigorava a censura, perseguições políticas, supressão de direitos constitucionais e repressão àqueles que se manifestavam contrários ao regime instalado, e nesse processo, as referências aos Anos de Chumbo vividos pela população brasileira durante a Ditadura Civil- Militar de 1964.

Na apresentação do livro *O que resta da Ditadura – A exceção Brasileira*, os organizadores Edson Teles e Vladimir Safatle (2008), classificam que o período marcado pela Ditadura Civil-Militar de 1964, no Brasil, como um do mais violento da história do país, nisso, “nenhuma palavra melhor do que ‘violência’ descreve esta maneira que tem o passado ditatorial de permanecer como um fantasma a assombrar e contaminar o presente” (TELES, SAFATLE, 2010, p. 10).

O livro reúne ensaios de pesquisadores brasileiros fruto de estudos que apontam o Brasil, como um país marcado historicamente por episódios violentos. Os autores classificam o país como o mais violento, em consequência das “práticas de tortura em prisões brasileiras aumentaram em relação aos casos de tortura na ditadura militar” (idem, p. 10). Por esse motivo, eles apontam para a importância em olhar para o passado violento da ditadura militar, por meio dos textos literários, para compreender o que ainda permanece de mais perverso da ditadura no país nos dias de hoje. Ainda segundo Teles e Safatle, os anos 60 e 70 representaram para América Latina, o terror da Ditadura Civil-Militar, principalmente no Brasil:

O único país sul-americano onde torturadores nunca foram julgados, onde não houve justiça de transição, onde o Exército não fez um mea culpa de seus pendores golpistas; quando ouvimos sistematicamente oficiais na ativa e na reserva fazerem elogios inacreditáveis à ditadura militar; quando lembramos que 25 anos depois do fim da ditadura convivemos com o ocultamento de cadáveres daqueles que morreram nas mãos das Forças Armadas; então começamos a ver, de maneira um pouco mais clara, o que significa exatamente “violência” (TELES e SAFATLE, 2015, p. 10).

4.2. As representações do medo em *A Ilha da Ira*

Não há nada que o homem mais tema do que o contato com o desconhecido. Ele quer ver aquilo que o está tocando: quer ser capaz de conhecê-lo ou, ao menos, de classificá-lo. Por toda parte, o homem evita o contato com o que lhe é estranho. À noite ou no escuro, o pavor ante o contato inesperado pode intensificar-se até o pânico. Nem mesmo as roupas proporcionam segurança suficiente - quão facilmente se pode rasgá-las, quão fácil é avançar até a carne nua, lisa, indefesa da vítima.

Elias Canetti

Como já apresentado anteriormente outra questão que devemos ressaltar no decorrer deste estudo, diz respeito à ilha como cenário provocador do medo e da violência dos naufragos. As categorias medo e violência serão para esse estudo, entendidas a partir de uma “política de medo que move o poder autoritário que percorre a obra” conforme evidencia Sarmiento Pantoja (2018, p. 159). Para este estudo, observamos que a imagem de ilha está intimamente ligada a se revelar como um espaço que concentra em seu interior práticas relacionadas ao poder soberano e consequentemente à ideia de ordem e subjugação, resultantes do poder autoritário e violento cometido pela “Velha” contra os naufragos.

Nossa análise sobre a categoria do medo se baseia na concepção de ilha-prisão, proposta por Augusto Sarmiento-Pantoja (2018) no ensaio “A ilha do medo e da Ira”. Ao relacioná-la ao conceito de ilha, o autor leva em conta o contexto sócio histórico brasileiro da época. Também Lurdes Ferreira faz referência ao teor insular da ilha, na peça de tela, uma vez que a imagem de ilha “deixa de ser uma bela paisagem para se tornar um cenário extremo, um território aprisionador e repleto de situações e condições adversas, conduzindo o sujeito a acreditar-se sumariamente impotente” (FERREIRA, 2018, p. 14).

No primeiro estudo, Augusto Sarmiento-Pantoja (2018) reflete sobre a definição de ilha, propondo-a como um espaço antagônico, porém fundamental para se pensar sobre a política do medo produzida na sociedade. Sendo assim, para este autor, é necessário tomar como exemplo algumas representações de ilhas, a partir de aspectos provenientes da História e da Literatura. Nesses termos, o autor levanta questões sobre a “contrariedade de sentimentos e sensações juvenis: uma boa, pois temos o desejo de ir ao encontro do paraíso e desfrutar dele e das benesses do amor; outra aterrorizante, marcada pelos medos do isolamento e do abandono” (SARMENTO-PANTOJA, A., 2018, p. 155). Observa ainda que *A Ilha da Ira* “ao mesmo tempo reverbera a ira e o medo” (Idem, 2018, p. 161). Esses sentimentos estão relacionados ao isolamento e aprisionamento dos náufragos na ilha, o que leva os resistentes a um estado de medo profundo associado ao sentimento de incerteza e instabilidade. Por esse motivo a construção de uma “política do medo é o que move o poder autoritário que percorre a obra. Na obra em estudo, vemos que a política do medo constrói a atmosfera fundamental para cercear qualquer forma de resistência” (Idem, 2018, p. 159).

Assim, podemos compreender com base nas contribuições de Sarmiento-Pantoja para este estudo, que a política do medo que vigora na ilha baseia-se no poder ditatorial da “Velha”, mas também revela a imagem de ilha como espaço de prisão e encarceramento, assim como as prisões políticas durante a Ditadura Civil Militar de 1964. Através da ficcionalização de dados históricos, Paes Loureiro representa na narrativa esse momento do país. As ilhas eram utilizadas como repositórios para os presos políticos, com a finalidade de puni-los com o isolamento, ao mesmo tempo em que os conduziam para a tortura – física e psicológica – sempre que necessário. Nesse sentido, as ilhas-prisões foram, junto com os centros que funcionaram como prisões clandestinas, parte da máquina repressora que resultou na morte e no desaparecimento de resistentes políticos. Ao mencionar sobre uma cena da

narrativa teatral em seu estudo, Sarmento-Pantoja analisa que *A Ilha da Ira*:

Aglutina-se perfeitamente às situações vividas por inúmeros prisioneiros da resistência política pós 64, em que somente a natureza e os animais são cúmplices de todas as atrocidades vividas, principalmente nos porões das polícias estatais e que produziram uma longa lista de desaparecidos (SARMENTO-PANTOJA, A., 2018, p. 165).

Cabe mencionar também o estudo Tânia Sarmento Pantoja (2018), que conceitua a produção do medo baseado na dualidade do movimento de atração e repulsão. Nas palavras da autora a atração “reside no coração do medo [...] na insistência – mórbida – de (re) conhecer a face do Mal. Segundo, esse movimento nos coloca diante do indivisível, e talvez aí resida à fixidez que nos exaure ao sentirmos medo” (SARMENTO-PANTOJA, T., 2018, p. 138). Para melhor ilustrar esse movimento, a pesquisadora utiliza-se da personagem da mitologia grega Medusa como a melhor alegoria associada ao medo. Uma vez que:

Não conhecemos representações da Medusa que não carreguem a mistura de distintas formas. Meio humana, meio anfíbia, a Medusa apresenta essa relação gemelar entre o humano e o animal, a beleza e o terror, o encantamento e o assombro. Os cabelos em formato de serpentes mostram por sua vez a capilosidade das formas do horror com as quais podemos nos deparar e a violência brutal que costuma acompanhá-la (SARMENTO-PANTOJA, T., 2018, p. 138-139).

A partir dessas reflexões acerca da obra em análise, acreditamos que *Ilha da Ira* compreende a categoria medo e como ele é gerado por meio das regras e diretrizes da “Velha”. Nesse contexto, a personagem provoca o medo e a morte, assim como a Medusa, que petrifica as pessoas ao lançar seu amedrontador olhar gorgônico. A obra em estudo desencadeia um conjunto de sentimentos entre os personagens, referentes ao medo produzido na ilha. Esse sentimento “toma conta do cotidiano das personagens e que se mantém o poder ditatorial da personagem *Velha*” (SARMENTO-PANTOJA, T., 2018, p. 164).

Quanto a essa escolha vale ressaltar ainda o que propõe o artigo “Produção do medo e da insegurança”, da psicóloga e historiadora Cecília Coimbra (1998). Nesse estudo, Coelho tece reflexões sobre o medo e a insegurança que emergem no interior da sociedade contemporânea. Para a autora, assim como o medo e a insegurança, nossos sentimentos são forjados e produzidos historicamente em razão das práticas do homem. Tais práticas surgem da necessidade de utilizar “objetos sempre diversos, diferentes “rostos”, diferentes

“fisionomias”; daí, não existir “medo e insegurança através dos tempos” ou “amor através dos tempos”” (COIMBRA, 1998, p. 2) em detrimento de condicionar na sociedade formas e maneiras de conduzir o homem a um estado de impotência e isolamento.

Assim, para finalizar, a autora propõe com que “rostos”, em especial, o medo e a insegurança emergem no século XIX na Europa e na América Latina dos anos 60/70 e 90 (Idem, p. 2). Acerca dessas considerações, Coimbra entende que as décadas de 60/70 e 90 na Europa, e mais precisamente também na América Latina, deixaram como herança herdada pela Ditadura Civil-Militar de 1964, resultou na imagem do homem que vimos hoje: intimidado, inseguro e enclausurado com medo das massas²⁹.

Como o medo é o principal móbil deste estudo, voltamos ao texto de Sarmento-Pantoja. A autora compreende o medo como um sentimento que ao mesmo tempo atrai e repele. Nesse processo, vale-se do mito da Medusa para construir sua abstração:

Penso que o medo nos atrai e nos repele. Repele, primeiro, porque, ao se instaurar, o medo nos ameaça de apagamento, de suspensão: esse terror ancestral que nos alimenta o desejo de sobreviver. Essa atração reside no coração do medo porque em nós há também a insistência – mórbida – de (re) conhecer a face do Mal. Esse movimento baseado em repulsão e atração nos coloca diante do indecível e talvez aí resida a fixidez que nos exaure ao sentirmos medo. Talvez seja essa inquietante dualidade o que levou a Medusa, a górgona, cujo simples olhar “era suficiente para que um homem se transformasse em pedra” (MARCH, 2015, p. 177), a ser uma das melhores alegorias do medo (SARMENTO-PANTOJA, T., 2018, p. 138).

Mais adiante a autora lança duas ponderações que acredita ser importantes para pensar sobre as especulações do medo. Uma é sobre a permanência do medo e a outra é a de que “o medo e seus efeitos perduram na arte envolvida com as dimensões da experiência por ele geradas” (SARMENTO-PANTOJA, T., 2018, p. 140). Nessa ponderação, a autora acredita

²⁹ De acordo com Cecília Coimbra, em entrevista a Revista IHU ON-LINE em 30 de Agosto de 2015 com o tema *A proteção do privado que desumaniza o outro*. “Não tínhamos, na História do Brasil, grande número de desaparecidos por aparatos e mecanismos policiais. Isso surge com a ditadura. É uma das heranças malditas que a ditadura deixa no Brasil. Além da questão dos desaparecimentos, há os casos de autos de resistência. É importante que a gente fale nisso. Os números de autos de resistência nas grandes cidades são altíssimos. Ou seja, você mata e executa o sujeito e depois vai para a delegacia e oficializa: morto ao resistir à prisão. Isso é o auto de resistência. E tem ainda a tortura. Não ocorre só na prisão. Temos tortura nos manicômios, nos hospitais psiquiátricos, nas chamadas instituições socioeducativas. Aliás, o que é uma piada. Aqueles meninos colocados como infratores vão para estas instituições que de educativas não têm nada. São verdadeiras prisões. Lá, são estuprados, torturados e todo mundo sabe disso. Quando se discute a baixa da maioria penal, não se percebe que na prática isso já acontece. A tortura é sistemática no Brasil”. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/546239-a-protecao-do-privado-que-desumaniza-o-outro-entrevista-especial-com-cecilia-coimbra> Acesso em 15 de Julho de 2018.

que ambas as formas complementam o conceito de pulsão de morte que emanam dos personagens que representam o Mal, uma vez que a “experiência do medo nos coloca de um só golpe frente ao limite entre a segurança e a ameaça” (Idem, 2018, p. 146). A presença do Mal – ou seja, de uma governabilidade propensa à destruição e à morte – compactua com uma política do medo que ameaça, aterroriza, paralisa e principalmente que motiva a perda, e “constituem a matéria fundamental do objeto artístico, tal como se apresentam em duas formas narrativas: as narrativas de horror e as narrativas de catástrofes” (SARMENTO-PANTOJA, T., 2018, p. 140)³⁰, embora qual o objeto artístico que venha adotar.

Com base nessas colocações e especulações sobre o medo, a autora conclui seu estudo lançando uma reflexão acerca do modo como nos tornamos homens diante da medusa – diante do horror – pois o “medo é condição redutora da humanidade tanto para quem a experiência, quanto para quem o evoca como instrumento de poder” (Idem, 2018, p. 152). Nas palavras da autora:

Medo, terror, violência extrema e tirania fazem parte do dia-a-dia da ilha. Nesse mundo a norma é constantemente mantida pelo exercício da subjugação, pela aniquilação de qualquer manifestação de resistência, através da tortura e do assassinato. O medo e o estado de prontidão resultante do sentimento de ameaça são presenças permanentes no universo contido em *Ilha da Ira* (SARMENTO-PANTOJA, T., 2011, p. 3).

No que diz respeito às abstrações sobre o medo presente no cotidiano dos naufragos na ilha, apresentaremos nessa parte do estudo, as abstrações sobre a violência na obra em estudo pensada a partir das ponderações lançadas pela pesquisadora Tânia Sarmiento Pantoja. De acordo com a autora, a literatura “envolvida na especulação sobre o medo, quase sempre é uma literatura empenhada em narrar o terror – individual ou coletivo – (...), pois essa literatura que narra o terror se faz atravessada pela presença avassaladora da violência” (SARMENTO-PANTOJA, T., 2018, p. 140). Para ela, a violência extrema que reflete no medo gerado na ilha, “dialoga igualmente com toda uma tradição ligada ao tema da ilha

³⁰ De acordo com (SARMENTO-PANTOJA, T., 2018, p. 167) “Guerras, revoluções e conflitos armados podem promover impactos gigantesco sobre os serviços essenciais e o patrimônio material, ambiental e cultural. O concentracionismo, as perseguições, os genocídios e os massacres são igualmente grandes motivadores da dispersão humana e mesmo da extinção – não propriamente da espécie humana – mas de determinadas etnias, segmentos religiosos ou políticos. Em todo caso, a Catástrofe sempre se encontra no interior da exceção e por isso deve ser compreendida como a precipitação da experiência para fora da norma e do familiar. Nesses termos, a Catástrofe suscita, pela extinção do comum, uma experiência partida”.

associada à violência de estado” (SARMENTO-PANTOJA, T., 2011, p. 04).

4.2. Proibição e Ordem: repercussões soberanas em *A Ilha da Ira*

O uso da ordem e da proibição na literatura é o conteúdo da epígrafe acima, extraída do livro *Massa e Poder*, do escritor e ensaísta Elias Canetti (1995). Canetti compreende que, ainda quando criança, o homem é levado a aceitar uma ordem dada, sem a possibilidade de refletir a esse respeito. Ainda de acordo com o autor, o homem no decorrer de sua vida é ensinado obrigatoriamente à obediência e aceitação da ordem como a única verdade, seja na “esfera do trabalho, da luta ou da fé” (CANETTI, 1995, p. 303).

Com base nesse ensaio de Canetti, que analisa o comportamento do homem diante de uma ordem, nos propomos a algumas ponderações acerca do papel do medo para a manutenção da ordem em *A Ilha da Ira*), no tocante ao discurso produzido pela personagem a “Velha” e por outros personagens secundários da narrativa. Nesse percurso, procuramos desenvolver nossa investigação a partir dos seguintes subgrupos que representam os personagens da narrativa teatral: 1) O Coro – Habitantes da vila – apresenta um discurso de apoiadores e põem em prática as maldades da “Velha”, (braço armado da ilha); 2) Velha – protagonista, aquela que exerce poder arbitrário na ilha e 3) Ulisseu, Heitor, Patroni, Tião, Ana e Sílvia – personagens opositores que apresentam um discurso resistente da ilha.

Para Canetti, é “por baixo de toda e qualquer ordem que reluzem a sentença de morte e seu caráter medonho (...). O pavor diante desta, a ameaça, está sempre contido nela” (CANETTI, 1995, p. 304). Mediante essa análise compreendemos o exercício de subjugação amplamente expresso na ilha-prisão de *A Ilha da Ira*, com base na constituição da “Velha”, que usa de seu poder para controlar a vida e a morte neste *locus terribilis* e ao agir assim transforma o outro em ser matável – por meio do uso da violência. Nesse sentido, além das atrocidades físicas e psicológicas cometidas pela governante da ilha, ela ainda utiliza de práticas coercivas, como prisão, tortura, perseguição e assassinatos, para subjugar e ordenar o comportamento dos náufragos e assim manter sua soberania. A soberania é, nesses termos,

fundamental para compreendermos a constituição do poder da tirana na peça de Paes Loureiro.

Canetti pondera que a soberania em qualquer âmbito social, familiar ou religioso, vale-se da ordem que provém de fora, ou seja, a soberania deriva daquele que é se prova mais forte. Ainda segundo o autor, além de outros aspectos, a ordem por si só não “ocorreria a ninguém, mas faz parte daqueles componentes da vida que são impostos; ninguém a desenvolve em si próprio” (CANETTI, 1995, p. 305). A citação a seguir é bastante esclarecedora dessa situação. Vejamos:

A ordem provém, pois, de algo estranho àquele que a recebe, mas algo que tem também de ser reconhecido como *mais forte*. Obedece-se porque uma luta não teria nenhuma perspectiva de êxito; o vencedor seria aquele que deu a ordem. O poder desta tem de ser inquestionável; se ele esmorecer, precisa estar pronto a impor-se novamente pela força. De um modo geral, é reconhecido por um longo tempo (CANETTI, 1995, p. 305).

Convém observar, com base nas ponderações até aqui expostas que o poder da ordem mostra-se inabalável na ilha, porque é nutrido por um ambiente de medo. Com base nessas colocações, consideramos que a “Velha” revela-se como projeção da soberania, como um ser que se encontra acima do bem e do mal. Esse ser onipotente “justifica a existência de um poder soberano absoluto, uma vez que uma forma maior pode conter uma força qualquer. Somente a violência pode conter a violência” (ARRUDA, 2012, p. 126).

Mais adiante, Canetti (1995, p. 307) aprofunda o raciocínio sobre a instituição da ordem ao propor que toda ordem contém a “domesticação da ordem”. Segundo ele, historicamente houve um “adestramento” da ordem. Esse adestramento da ordem reside no fato de que dentro de uma relação entre aquele que dá a ordem e aquele que a sofre (soberano/subordinado), ocorre aquilo que ele categoriza como suborno, ou seja, o provedor da ordem cria uma relação de vínculo entre uma dádiva e a ordem, que se esboça da seguinte forma:

O senhor dá de comer a seu escravo ou a seu cão; a mãe alimenta seu filho. A criatura que se encontra numa situação de submissão acostuma-se a receber seu alimento de uma só mão. [...] a domesticação da ordem, faz desta última uma promessa de alimentação. Em vez de ameaçar com a morte e obrigar à fuga, promete-se o que antes de mais nada, toda criatura deseja, e cumpre-se rigorosamente essa promessa (CANETTI, 1995, p. 307-308).

O texto de Canetti em epígrafe reside, portanto, em uma estrutura de recompensa: a promessa de alimentação como recompensa pelo trabalho executado. Esse paradigma concorda exatamente com o que observamos na primeira cena da peça. Nela, o Coro, representado pelos habitantes nativos da vila, existente na ilha, implora, na forma de uma ladainha, à Nossa Senhora dos desesperados, para que ocorram naufrágios e com sorte estes tragam fartura até a ilha. Mas essa “Nossa Senhora” a quem suplicam não é menos que outra performatização da “Velha”: uma versão em que ela surge como uma espécie de sacerdotisa, com uma face sagrada e menos sanguinária, porém não menos maniqueísta. Dotada de um poder, que aos nativos parece sobrenatural, ao agitar as suas saias e levantar as ondas do mar, ela dá aos necessitados o que precisam: a esperança – ou a promessa de sorte – de que haverá o escolho dos navios naufragados.

Nesse processo, a cena demonstra claramente a situação de submissão dos nativos diante das ordens dadas pela maléfica personagem. É importante ressaltar que os nativos da vila, assumem duas funções na peça: eles são aqueles que clamam a ela por fartura, mas são também os encarregados em vigiar os náufragos e em executar as ordens de execução, dadas pela “Velha”.

No entanto, nesse paradigma da soberania, pensado por Canetti, se acolhida sem renitência a ordem é “abrandada, mas há sanções expressas para a não obediência, e tais sanções podem ser bastante rigorosas” (CANETTI, 1995, p. 308). Desse modo, ao considerarmos o paradigma proposto por Canetti é possível compreendermos que os nativos também vivem sob uma espécie de prisão, porém, voluntária, frente à exigência da submissão aos comandos da “Velha” em troca de uma promessa contra a necessidade. Portanto, trata-se de uma relação negociada no âmbito da perspectiva etnográfica do contrato³¹, baseada na dádiva, proposta por Canetti: no caso de *A Ilha da Ira* trocam-se restos por lealdade.

Esses restos são os mantimentos e outros objetos, resultantes dos naufrágios provocados pela maligna personagem na ilha; por isso vivem em estado de vigilância e alerta consequentes das “ameaças que são percebidas na atmosfera da ilha, possuindo os

³¹ Consideramos aqui as ideias de Marcel Mauss sobre o contrato e a dádiva, presentes no clássico *Ensaio sobre a dádiva*.

náufragos viventes na ilha uma função: de trazer outros prisioneiros para ficarem sob o domínio da “Velha” (FERREIRA, 2018, p. 30). Diante das privações impostas aos habitantes da vila, “o sofrimento é tanto que os personagens não clamam apenas por socorro, mas pela urgência de sobrevivência dentro do próprio contexto de violência” (Idem, 2018, p. 30) e a “Velha” usa essa urgência em sobreviver a favor de seus interesses. Nesse sentido, observamos haver momentos subentendidos no texto, em que esses nativos, que também são subjugados, estão a serviço da “Velha”, e nessa condição tornam-se os algozes perpetradores de outras vítimas, tornando-se assim cúmplices dela nas ações de investigar, fiscalizar, capturar, torturar, despojar e executar toda e qualquer forma de resistência na ilha. Nesse raciocínio, vemos que essas práticas em muito se assemelham à máquina repressiva própria de governos ditatoriais ou totalitários, pois consistem em “práticas próprias do braço armado do estado e a elas respondem os que militam contra o regime” (SARMENTO-PANTOJA, T., 2014, p. 172).

Há outra cena que também mostra o comprometimento dos nativos com o poder da “Velha”, ao disporem-se a fazer o controle e a vigilância aos náufragos. A cena envolve o personagem Heitor, que não suportando mais a crueldade da “Velha”, tem o desejo de fugir da ilha. Em um momento de desespero e desamparo, o personagem cria em seus sonhos uma estratégia de fuga, entretanto, mas ao mesmo tempo compreende não ser possível fugir da ilha, por viverem em constante vigilância dos nativos.

Nota-se que essa espécie de polícia política da “Velha” está por toda parte da ilha e representa o pesadelo dos náufragos. Em outro trecho, que reproduzimos aqui: “no meu sonho, depois de haver cortado os paus, *apareceram aqueles três filhos da puta, que vivem lambendo os pés da Velha*” (LOUREIRO, 2000, p. 148, grifos nossos), observamos mais uma vez que a decorrência das privações e da vigilância permanentes na ilha, a sensação de medo e perigo de morte é constante. Essa vigilância e mesmo as execuções resultam da ordem dirigida que a “Velha” faz ao coletivo de nativos da ilha, que como já vimos, está comprometido com poder instituído por conta das relações alicerçadas na dívida. Para Canetti, uma ordem dirigida ao coletivo é diferente de uma ordem dada a apenas um indivíduo. Diante de uma ordem em massa a propagação do poder é disseminada, ao mesmo tempo e com a mesma intensidade, a fim de atingir a muitos:

Porque, na massa, a ordem propaga-se horizontalmente por seus membros. De início, ela pode, partindo de cima, atingir um único indivíduo. Como, porém, outros iguais a ele encontram-se a seu lado, ele prontamente a transmite a estes. Com medo, aproxima-se dos companheiros e, num instante, a ordem os contamina. De início, uns poucos se põem em movimento, depois, outros e, por fim, todos (CANETTI, 1995, p. 311).

Assim, para Canetti, um pedido de ordem proferido para o coletivo apresenta um caráter bastante peculiar. Para compreender essa situação, Canetti utiliza como paradigma a figura do orador (palestrante), que ao proferir um discurso diante de um público, ao mesmo tempo em que impõe um pedido de ordem também reafirma a confiança e amor de seus fiéis. Desse modo, ele promove nas massas a expansão e manutenção de uma ordem superior, que emana de si para o coletivo sendo, portanto, hierárquica:

Uma ordem dada a muitos [...] tem seu propósito de fazer desses muitos uma massa [...] O slogan (pedido de ordem) do orador que impõe uma direção às pessoas reunidas na sua frente possui precisamente essa função, e deixa-se compreender como uma ordem transmitida a muitas pessoas. Do ponto de vista da massa, que gostaria de formar-se velozmente e preservar-se como uma unidade, tais slogans são úteis e imprescindíveis. A arte do orador consiste em sistematizar seus propósitos em slogans e apresenta-los com vigor, auxiliando assim no nascimento e na preservação da massa. Ele gera a massa e a mantém viva mediante uma ordem superior. Uma vez tendo conseguido, pouco importa o que venha então a efetivamente a exigir dela. O orador poderá insultar e ameaçar de modo terrível um assembleia de indivíduos isolados; se desse modo lograr transformá-los numa massa eles o amarão (CANETTI, 1995, p. 311-312).

A referida narrativa teatral aqui estudada revela o sofrimento do homem em decorrência de um ambiente onde o medo da morte é, portanto, constantemente produzido sistematicamente.

Nesse mundo onde não há espaço para o amor e a esperança, nasce um sentimento de “falta de esperança, abandono e desamparo” (FERREIRA, 2015, p. 162-163) em função da governabilidade da “Velha”. Na composição dessa máquina de governança, sustentada por práticas repressoras e pelos efeitos afetivos sobre as vítimas, revela-se também o esquecimento como um importante instrumento de dominação na ilha. Como característica das práticas repressivas do poder soberano, dominar esse sentimento significa tornar os náufragos apáticos em relação a sua própria história e conseqüentemente de sua identidade, uma vez que, o esquecimento está “em pé de igualdade com a memória e a história”

(RICOEUR, 2007, p. 423). Vejamos na cena a seguir, como o esquecimento é ferramenta importante como dispositivo de dominação e controle na ilha:

SÍLVIA – É que não foi só isso que eu esqueci. Já não consigo lembrar quase nada do passado. Então, não posso fazer comparações com o presente. Não tenho mais valores. E começo a aceitar tudo isso como uma coisa real, verdadeira e única.

TIÃO – Não, isto não é possível.

SÍLVI – Claro que será. Já está sendo. Se eu começo a lembrar e a sentir só o que eu vejo no presente, ele será a única verdade.

SÍLVIA – Mas eu não quero esquecer. Não demora esqueceremos até que nos amamos. Depois esqueceremos o amor. Aí então o ódio, a indiferença serão coisas normais. Não eu prefiro morrer.

HEITOR – Ana, você lembra do dia em que naufragamos?

ANA – Naufragamos, naufragamos (Pouco caso). Não me lembro.

TIÃO – Escuta. Qual foi a última peça que encenamos?

ANA – Parece que foi Prometeu Acorrentado... Parece... Mas o que é que há?

TIÃO –Fale alguma coisa: como foi aquele monólogo que você disse prá nós a semana passada?

SÍLVIA – Compreendeu agora. Nós estamos ficando sem nada. Estamos ficando sem nossa memória. Primeiro vai à memória, depois a esperança, depois a vida (LOUREIRO, 2000, pp. 151 -160).

Naufragar, nesse excerto, não significa apenas ir ao fundo do mar, tornar-se naufrago, é também perder-se de si. Isto porque os personagens encontram-se em profundo desespero ao perceberem que estão perdendo sua memória. O encarceramento na ilha revela que os náufragos estão se tornando cada vez mais dóceis às ordens da maléfica feiticeira e na medida em que isso ocorre vão perdendo a memória. Lembrar dos sofrimentos recentes torna-se um processo difícil e doloroso. Para eles, a perda da memória significa, também, o esquecimento dos seus valores, do passado, da história, do futuro e principalmente, de suas identidades.

Nesse contexto, lutar contra o esquecimento na ilha representa não entregarem-se as submissões exigidas da “Velha”. Desse modo, o personagem Tião, por exemplo, nos direciona para o desejo em que resiste para não esquecer. Para ele, esquecer o seu passado é esquecer sobre sua história, e assim, viver prisioneiro na ilha. Nas palavras de Sarmento-Pantoja (2009, p. 318) em detrimento da perda da memória, os náufragos passam a virar uma “máquina de registro do presente, pressupõe o fim da reflexão sobre as ações e das utopias”. O uso da memória como ferramenta contra as forças opressoras do autoritarismo, são para Jeanne Marie Gagnebin:

Lutar contra o esquecimento, mantendo a lembrança cintilante da glória (kleos) dos heróis, isto é, fundamentalmente, lutar contra a morte e a ausência pela palavra viva e rememorativa [...] o esquecimento dos mortos e a denegação do assassinio permitem assim o assassinato tranquilo, hoje, de outros seres humanos cuja lembrança deveria igualmente se apagar. O historiador atual se vê confrontado com uma tarefa também essencial, mas sem glória: ele precisa transmitir o inenarrável, manter viva a memória dos sem-nomes, ser fiel aos mortos que não puderam ser enterrados. [...] Tarefa altamente política: lutar contra o esquecimento e a denegação é também lutar contra a repetição do horror (que, infelizmente, se reproduz constantemente) (GAGNEBIN, 2006, p. 44-47).

Nesse sentido a narrativa de *A Ilha da Ira* nos direciona, com base nos estudos de Canetti (1995), para outra categorização da ordem. Para o autor, a ordem tem sua origem na *ordem de fuga*. Para ele, “a primeira coisa que chama atenção na ordem é que ela desencadeia uma ação” (CANETTI, 1995, p. 304) e nenhuma ordem admite resistência. Em qualquer instância social, familiar ou religioso a ordem deve apresentar caráter definitivo, indivisível e inquestionável. Nesse cenário em que a exceção é a regra, não existe espaço para dúvidas ou explicações. Fugir torna-se a única alternativa nas palavras do autor: a necessidade de fugir “obriga até o animal mais fraco a pôr-se em movimento” (Idem, 1995, p. 303-304), ou seja, diante de um perigo, o homem instintivamente recorre “a fuga, como a única instancia à qual se pode apelar contra uma tal pena de morte” (Idem, 1995, p. 304). Canetti ainda acrescenta:

Por baixo de toda e qualquer ordem realizam a sentença de morte e seu caráter medonho. Entre os homens, o sistema das ordens encontra-se organizado de tal forma que usualmente escapa-se da morte, mas o pavor diante desta, a ameaça, está sempre contido nelas; a manutenção e o efetivo cumprimento de sentença de morte mantêm desperto o pavor diante de toda e qualquer ordem, e de ordens de uma maneira geral (CANETTI, 1995, p. 304).

O fragmento acima revela que em qualquer instancia social, familiar ou religiosa a ordem deve apresentar-se como a verdade absoluta. A ordem que provém do poder soberano, designa aos subordinados que a lei determinada pela ordem deve ser cumprida, ou então, sofrerão os mais perversos castigos. Nesse sentido, mesmo diante da diversidade de ideologias, confrontar às ordens prevaletentes, significa desencadear uma ação que gera nas palavras de Canetti, “a essência da fuga”. Tomando por base tais considerações, pode-se dizer que a narrativa aqui estudada, desencadeia episódios que evidenciam um estado de ordem e

subjugação ligadas a uma condição de exceção³² que posteriormente irá desencadear uma ordem de fuga. Nessa conjuntura, compreendemos que essa condição de exceção é representada no discurso dos personagens Heitor, Tião e Sílvia. Vejamos:

HEITOR – (...) Na verdade eu não tenho nenhum valor. Isso também pouco importa. O certo é que tudo o que fiz, procurei fazer bem feito. Por isso acho que posso exigir alguma coisa.

SÍLVIA – Ninguém sabe das tuas exigências e direitos. Há vários anos naufragamos nesta ilha e não sabemos como sair.

HEITOR – Mas tenha paciência. Se atentarem contra nossos direitos, temos obrigação de exigir que sejam respeitados.

TIÃO – Ora a Lei. Hoje te favorece, amanhã teu vizinho.

HEITOR – Vamos ser práticos. Eles têm de dar conta da gente. Quando naufragamos, nossas malas, roupas, tudo sumiu.

TIÃO – É incrível como fizeram o possível para nos salvar, mas não fazem nada para nos conservar vivos (LOUREIRO, 2000, p. 143-144).

Na ilha, os personagens são levados a um estado de exílio, privação e suspensão dos direitos fundamentais. Essa condição de encarceramento permanente leva os naufragos a estarem sujeitos às práticas coercivas do poder soberano na ilha. Desse modo, para a pesquisadora Tânia Sarmento-Pantoja (2014) nos ensina que o ser humano que está na condição de exceção é um ser “em desgraça permanente”. Para ela, “em todo caso também na condição de exceção o ser humano é tratado por outros seres humanos como resto, como indigente, como objeto descartável [...], porém jamais como ser humano” (SARMENTO-PANTOJA, T., 2014, p. 174).

Nesse sentido, acompanhamos igualmente as ideias do filósofo italiano Giorgio Agamben, pois, estar na condição de exceção é ter seus direitos fundamentais suspensos dentro do ordenamento jurídico do estado de direito, ou seja, a condição de exceção “permite a eliminação física não só dos adversários políticos, mas também de categorias inteiras de cidadãos” (AGAMBEN, 2004, p. 13), no abandono do vivente ao direito. Desse modo, sendo tão própria do estado de exceção, a condição de exceção coloca-se além dessa forma de governabilidade, sendo viável em qualquer outra forma de poder paralelo ao estado de direito (SARMENTO-PANTOJA, T., 2014, p. 174). Ainda segundo o autor, vivemos em

³² “Condição de exceção é quando as demandas sociais e materiais estão abraçadas à privação extrema ou quando a privação das demandas básicas para a existência estão, global ou parcialmente, ausentes. O ser humano em condição de exceção também está sujeito a um destino de refugio e opróbrio. O corpo de cada ser humano atingido pela condição de exceção também pode projetar uma memória de ofensa tal como acontece no estado de exceção” (SARMENTO-PANTOJA, T., 2014, p. 173).

um estado de exceção permanente, que aplicado a uma política de governo – e quando ameaçada - tem o poder de deflagrar a ordem e suspender os direitos constitucionais. O que legitima esse tipo de ordenamento, desde o final da Idade Medieval, é o princípio da soberania.

A reflexão do personagem Patroni, em *A Ilha da Ira*, traduz alegoricamente o diálogo intertextual com uma figura importante da história do Pará – Felipe Patroni. Patroni foi o responsável pela criação da imprensa no estado do Pará e por divulgar nela os ideais que influenciariam o movimento da Cabanagem. Dessa maneira, Patroni é um personagem construído na narrativa com traços marcados pela ideia de liberdade, porém “marcado pelos males do passado e do presente que calorosamente recaem sobre ele, com medo que a história se repita porque a ‘Velha’ é ela e o medo que dela renasce” (LOUREIRO, 2000, p. 146).

De acordo com a pesquisadora Lourdes Ferreira (2018, p. 123) “na história oficial do estado do Pará, Felipe Patroni é um figura entendida como “louco”, de “gênio intempestivo” e cheio de “falta de razões”. Por conta de suas atitudes, foi preso e deportado para Portugal”. Tomando por base tais considerações, poder-se-ia, portanto, dizer que Patroni, no diálogo com outros personagens da narrativa, introduz um negativismo e em outros momentos um comportamento auto reflexivo em relação ao domínio da “Velha”. Vejamos as cenas que esclarecem essa ação:

PATRONI – Tenho medo. Há tanto tempo que naufragamos e não temos a menor esperança. E cada vez mais nos tornamos dóceis a tudo o que essa mulher sem alma deseja. [...] Há vários anos que naufragamos e ainda não posso esquecer o coro de lamentações dessa gente implorando naufrágios para que houvesse fartura na praia. (...) Sinto raiva só de pensar nisso. O pior de tudo é que, ultimamente, eu tenho sentido vontade de me unir ao grupo, implorando o naufrágio das embarcações que passam (LOUREIRO, 2000, p. 146-147).

(...)

PATRONI – A minha maior glória é não ter sido herói (LOUREIRO, 2000, p. 145).

(...)

PATRONI – Ora, até parece que eu é que fiz o barco afundar (LOUREIRO, 2000, p. 162-163).

No tocante ao discurso dos personagens Tião e Sílvia, em *A Ilha da Ira*, o discurso de ordem e proibição proferido pelo poder autoritário da “Velha” se reflete também sobre as manifestações amorosas na ilha. O casal vive uma relação afetiva na ilha e aguardam a chegada de seu primeiro rebento, entretanto, relações amorosas estão terminantemente

proibidas na ilha e da “Velha” pune com a morte os casais que são descobertos. Dentro de um ambiente de perigo e sofrimento constante, recaem sobre os personagens dois conflitos importantes na narrativa. O primeiro nasce do sentimento de esperança com a chegada de um filho. Entretanto, surge também o medo, que desencadeia o desejo de fuga, alternativa para escapar à condenação certa. Ou fogem ou submetem-se ao castigo por infringir as ordens da ilha, uma vez que nela, o homem é privado da liberdade de poder amar, como fica explícito no seguinte fragmento: “encontrei o Tião muito próximo da Sílvia. Eles sabem que o amor foi proibido entre nós, porque não podemos aumentar. Seria terrível se ela percebesse alguma coisa” (LOUREIRO, 2000, p. 147). Essa condição é também evidente na cena citada a seguir:

TIÃO – Sinto falta de ti.
 SÍLVIA – Eu também te procurava.
 TIÃO – Tudo está cada vez mais difícil. Essa mulher aumenta a vigilância sobre cada coisa.
 TIÃO – Eu te amo.
 SÍLVIA – Eu te amo.
 (Aproximam-se e tocam-se)
 TIÃO – Tenho grande vontade de ti.
 SÍLVIA – E eu tenho medo
 TIÃO – Por que, se nos amamos?
 SÍLVIA – Sabes da proibição do amor na vila. Se ela ao menos desconfiar, será nosso fim.
 TIÃO – E por isso vamos nos odiar? Você vai ter paciência enquanto a criança, nosso filho, não nascer, você terá de ficar escondida aqui.
 SÍLVIA – Sim, até ele nascer. E depois, quando ele nascer? Ele ou Ela. Ah! Como eu espero esse momento e como tenho medo (LOUREIRO, 2000, p. 157).

Na trama, o casal envolto em um forte sentimento de medo ligado a serem descobertos pelo amor existente entre eles e pela gravidez de Sílvia, mas que, no momento em que Sílvia, ao dar à luz, é revelada a desobediência do casal, e por esse motivo, o casal e seu rebento são castigados e pagam com a morte pelo descumprimento da ordem na ilha, porque nela o amor não é permitido. Esta situação pode ser verificada no seguinte fragmento da narrativa:

HOMEM DA OPA AZUL – Nossos irmãozinhos morreram. Nossos irmãozinhos morreram. Preces a Deus pelo descanso de suas almas...
 (LOUREIRO, 2000, p. 166).
 (...)
 HEITOR – Depois que Tião e Sílvia e o filho morreram na fogueira, que essa Velha mandou ascender estou disposto a tudo (LOUREIRO, 2000, p. 166).

Sem dúvida, o modo como o poder é instituído e conduzido pela personagem a “Velha”, em *A Ilha da Ira*, tem como paralelo às formas de governabilidade autoritárias ou totalitárias. Basta lembrar que no fragmento acima a narrativa de Loureiro cria cenas que dialogam profundamente com episódios violentos no Brasil, durante o regime civil e militar de 1964. Na época o poder nas mãos de militares exercia forte repressão a jovens idealistas e dedicados à resistência, através de práticas repressivas, como censura, vigilância, tortura, prisões ilegais e desaparecimentos. Nesse cenário, como na obra em questão, a ordem é a de que “não podemos aumentar”, uma ordem direcionada ao controle dos corpos e dos desejos. Em *A Ilha da Ira* “não aumentar” significa interromper e massacrar a possibilidade de que corpos resistentes possam vencer a ordem dominadora tal qual a ordem que reprimiu o sonho de jovens idealistas que lutavam por justiça e democracia do país. “Não aumentar” também significa interromper a continuidade das ideologias revolucionárias relacionadas à liberdade e a renovação dos Direitos Humanos. A citação a seguir mostra como os filhos de resistentes políticos também eram vistos como ameaças para o Estado, e, por isso, eram submetido a situações desumanas. Sobre esse fato, a Comissão da Verdade do Estado de São Paulo, 2014, p. 14, esclarece que:

Afastados de seus pais e suas famílias ainda crianças, foram enquadrados como “elementos” subversivos pelos órgãos repressivos e banidos do país. Foram obrigados a morar com parentes distantes, a viver com nomes e sobrenomes falsos, impedidos de conviver, crescer e conhecer os nomes verdadeiros de seus pais. Foram, enfim, privados do cuidado paterno e materno no momento mais decisivo e de maior necessidade, que é justamente a infância. Muitas das crianças filhas de militantes políticas(os) sequestradas(os), foram mantidas em cárceres clandestinos, nascidas em cativeiros, torturadas ou ameaçadas de serem submetidas a torturas, algumas foram arrancadas dos braços de suas mães, impedidas de serem amamentadas e afagadas, outras chegaram a ser torturadas mesmo antes de nascer, ou assistiram às torturas em seus pais ou, então, viram os pais serem assassinados. Quase todas eram filhas e filhos de mulheres militantes políticas.

Convém observar a partir das considerações acima que as crianças são quem mais sofrem aos comandos de uma ordem repressora, segundo Elias Canetti:

A força com que as ordem chegam às crianças, a tenacidade e fidelidade com que ela preserva não constituem um mérito pessoal. Nem a inteligência nem dom especial algum têm algo a ver com isso. Criança alguma, nem mesmo a mais comum dentre elas, esquece ou perdoa qualquer das ordem com as quais a destratam (CANETTI, 1995, p. 306).

Como dito anteriormente, após a morte do casal e de seu recém-nascido, os náufragos mergulham em um sentimento de desespero e desamparo profundo. Nestes termos, encontramos nas palavras de Sarmiento-Pantoja (2009, p. 316) que “o sofrimento pelo qual passam os náufragos proporciona uma confusão de sentimentos e sensações”. A narrativa nos direciona para o desejo dos náufragos em buscar uma saída da ilha e assim liberta-se das opressões da “Velha”. Nesse cenário surge o personagem e protagonista Ulisseu. A pesquisadora Lourdes Ferreira (2018, p. 120) considera Ulisseu como:

Um personagem emblemático, que aparece na ilha misteriosamente, e do mesmo modo desaparece, no final da narrativa. Ulisseu (ou Odisseu), talvez em mais uma viagem mítica, chega à ilha como o escolhido para enfrentar corajosamente aquela que se torna sua grande antagonista: a Velha. Esse personagem funciona como uma resistência à violência extrema implantada pelo seu opositor naquele ambiente. Uma ilha possuidora de uma situação sócio-política nada favorável.

A partir dessa reflexão feita por Ferreira (2018), identificamos Ulisseu como o único personagem que assume uma postura realmente resistente na ilha. Ulisseu age movido por valores como liberdade e igualdade e se “apresenta como um companheiro na tribulação. Desse modo, ele é o herói que se deixará persuadir pela esperança na fala do Caapora e tentará dar cabo à violência na ilha” (FERREIRA, 2018, p. 121). Ulisseu é, portanto, o personagem que tenta livrar a todos do domínio opressor da “Velha”. No entanto, ao planejar “dá cabo da Velha” (LOUREIRO, 2000, p. 132), o personagem é alvo das perseguições da feiticeira, por querer romper com o autoritarismo reinante na ilha.

Podemos desse modo, entender o comportamento da “Velha” sob uma nova perspectiva. Para ele, o medo também recai sobre aquele que perpetra, pois, uma vez que a autoridade sempre exige obediência de seus subordinados também faz parte, igualmente, do jogo do poder que a obediência seja ultrapassada. Contribuindo com essa análise, Canetti observa que:

Na fonte da ordem, naquele que extrai de si as ordens que dá e que não as recebe de ninguém; naquele, pois, que as gera ele próprio, por assim dizer, aí a concentração do medo da ordem é a maior que há. Nos detentores de poder, esse medo pode permanecer longamente reprimido e oculto. No curso da vida de um soberano, ele pode intensificar-se, manifestando-se, então, sob a forma do furor dos cézares (CANETTI, 1995, p. 309).

Daniel Arruda Nascimento (2012, p. 153) reitera essa questão ao afirmar que “autoridade, por outro lado, é incompatível com a persuasão, a qual pressupõe igualdade e opera mediante um processo de argumentação. Onde se utilizam argumentos, a autoridade é colocada em suspenso”. Entretanto, ao se sentir ameaçada a “Velha” revela o que há de mais sombrio no ser humano e a ameaça se apresenta a ela através da personagem Ulisseu.

A personagem percebe por Ulisseu o perigo presente com muito mais ênfase do que naquelas situações que envolvem outros personagens – como Patroni – já analisados neste estudo, por Ulisseu ser na ilha aquele que reflete, questiona e assume a iniciativa de permanecer em uma posição resistente aos comandos dela. Outro aspecto que é importante a ser observado referente à característica do personagem Ulisseu revela que ele busca concretizar na ilha um desejo de fuga e assim, transformar a realidade daquele lugar. Dessa forma, encontramos na narrativa o momento em que a personagem reconhece Ulisseu como uma ameaça real ao seu poder soberano na ilha:

A VELHA – (...) Tu falas isso porque sabes que estás perdido. Daqui não existe horizonte provável. Aqui o fogo não queima. O amor não arde. A dor tornou-se esquecimento. Estamos no território neutro, onde a verdade deve ser dita. Onde a justiça deve ser feita. E tu tens de aprender a amar a justiça mais do que a ti mesmo, mas do que a humanidade (LOUREIRO, 2000, p. 177).

Justiça para a “Velha” é permanecer ajustado às regras impostas por ela e os que as desafiam devem morrer. Em uma governabilidade como a que se apresenta nesta ilha quem não se ajusta, quem não se amedronta, quem não cede à docilização e se junta à multidão dos que clamam por novos naufrágios, não sobrevive. Desse modo, a narrativa nos direciona para a cena em que os personagens, liderados por Ulisseu, abandonam a posição de subjugados e ocupam o lugar de personagens resistentes, utilizando, para isso, um teatro de improviso³³ como estratégia de fuga liderada por Ulisseu. É importante ressaltar que os personagens encenam uma situação de julgamento, entretanto, logo descobrem que a “Velha” percebeu o artil e usa o julgamento encenado para julgá-los e condená-los. A cena revela um sentimento

³³ No teatro do improviso [...] o texto e a representação são criados no decorrer do espetáculo, e, na maioria das vezes, sem ensaio prévio, excluindo-se os textos pré-definidos. Para compor histórias são utilizados temas e a plateia é solicitada a participar da representação e o enredo é encenado na medida em que é construído, de forma envolvente e participativa. Os participantes - atores e atrizes - contracenam entre si e a beleza do espetáculo resulta da criatividade coletiva, cultivada pela imaginação livre e espontânea. Disponível em: http://www.anpuhpb.org/anais_xiii_eeph/textos/ST%2004%20-0Assis%20Souza%20de%20Moura%20TC.PDF Acesso em: 21 de Out. de 2019.

utópico³⁴ – enquanto desejo de mudança – que toma os personagens. Esse desejo deve se concretizar na ordem de fuga da ilha.

A cena a seguir traduz à ira e a fixação da maligna personagem em Ulisseu. Essa sensação de ameaça é compreendida, na medida em que Ulisseu busca “romper com o despatriamento de um povo, que fraqueja por se encontrar submerso na violência [...] na finalidade de trazer consolo e coragem na luta contra o violentador a partir da crença de que é possível resistir” (FERREIRA, 2018, p. 121).

ULISSEU – E o que eu faço para desencantar essa terra, o que é que eu faço?

CAAPORA – Você terá que matar a Velha. A Velha é má. [...]

ULISSEU – Nossa mãe! Esconjuro! Mas não é difícil matar essa Velha horrenda e má?

CAAPORA – Matar a Velha é difícil, porque não é só matar a Velha.

ULISSEU – Eu sei. Mas sei que também não quero matar-me aqui. Eu e meus companheiros. Haveremos de encontrar uma saída. Somente o mistério abre suas portas. Além do que, eu confesso, eu tenho medo.

(LOUREIRO, 2000, pp. 155-156).

Todos os náufragos se tornam dóceis ao poder da “Velha”, exceto Ulisseu. O traço da resistência encontra-se nesse personagem. Ele aparece junto aos náufragos, no entanto, ninguém sabe como ele chegou à ilha, e, ao final da peça, também não se sabe de seu desaparecimento, entretanto, Ulisseu é a figuração do ativista que ao arriscar tudo, até mesmo à vida, tenta dar fim ao poderio da terrível governante, como vemos na seleção de fragmentos a seguir:

Eu ainda acho que poderemos conseguir alguma coisa.

(...)

E o que eu faço para desencantar essa terra, o que eu faço?

(...)

Eu sei. Mas sei que também não quero matar-me aqui. Eu e meus companheiros.

Haveremos de encontrar uma saída.

(...)

Nossa tarefa é realmente arriscada.

(...)

Se me calo não é que deseje ser herói, mas fico enfurecido de ver-me acorrentado, como vocês, no castigo deste porão imundo.

(LOUREIRO, 2000, pp 161; 163; 164; 174; 188).

³⁴ Pois “utopista não é aquele que deseja uma sociedade igualitária, mais aquele que organiza todo o sistema, isto é, todo o detalhamento da nova sociedade. Estamos falando, portanto, de um projeto utópico que se concretizará no tempo” (SZACHI, 1972, p. 47).

A resistência e a insistência de Ulisseu em deter a “Velha” é uma tentativa importante na obra, pois é mobilizadora dos náufragos em prol de uma transformação. De acordo com Adorno (1993), da mesma maneira que a insistência denuncia a anulação dos indivíduos, revela a repulsa em relação a toda e qualquer estratégia de fazer do homem o bode expiatório da barbárie implantada. Apesar da situação de anulação, de subjugação imposta por uma sociedade totalitária, o autor insiste que mesmo assim, o sujeito resiste. E é sob essa reflexão que o personagem Ulisseu se apresenta na narrativa.

Ulisseu planeja através da arte a encenação de um julgamento junto aos náufragos da ilha, a fim de desviar a atenção dos nativos favoráveis a governante, até chegar a hora certa para mostrar o verdadeiro rosto dela. Na peça, todos acreditam que a “Velha”, assim como a Matintaperera, esconde seu rosto para que não conheçam sua verdadeira identidade, pois se ela olhar para a própria face sentirá um horror tão grande de si mesma que desencantará a ilha e tudo o que é governado por ela: “Quando chegar a hora certa, a Velha estará distraída, a gente pega um espelho, e mostraremos seu verdadeiro rosto” (LOUREIRO, 2000, p. 169). Vejamos mais um pouco desse plano no fragmento que citamos a seguir:

ULISSEU – O importante é que soube, por este homem, que a Velha mandou destruir todos os espelhos que havia na Vila, porque ela não suporta ver o seu rosto. Que o dia em que ela se contemplar, às seis horas da tarde, ela se desencantará e perderá seus poderes. Então pensei no seguinte: a gente tenta fazer uma representação que distraia as pessoas até chegar a hora. Não é a primeira vez que se faz isso no teatro! Quando chegar a hora certa, a Velha estará distraída, a gente pega um espelho, que vamos conseguir, e lhe mostraremos seu verdadeiro rosto. Então ela sentirá um horror tão grande, que se desencantará e todo o nosso mal estará terminado (LOUREIRO, 2000, p. 168-169).

Como dito anteriormente, Ulisseu assume uma postura resistente aos comandos da “Velha”. Nisso, identificamos a representação de liderança para que os outros náufragos da ilha – que assim como ele encontram-se sob o rígido e violento domínio da “Velha”, saiam da posição de subjugados e ocupem o lugar de personagens resistentes, pois à resistência se dá a partir de um anseio coletivo, utilizando, para isso, estratégias diversas”. A partir da postura resistente do personagem, dá início a uma organização política a fim de derrubar a “Velha”. Para isso ele e os atores da companhia planejam uma armadilha: a encenação de um julgamento como parte de um plano que não dá certo, pois todos os náufragos envolvidos

são punidos com a perda da vida ao enfrentar os desmandos da “Velha”, com a peça apresentando um final que é um misto de tragicidade e drama.

Nesse processo, a encenação é interrompida e a terrível governante mantém, entretanto, sua posição autoritária com a justificativa de que ninguém pode escapar de seu domínio. Vejamos a cena:

A VELHA – O que tu pensas que és? Uma barata fugindo para o fim de um corredor sem porta, eis o que tu és.
 Sim, eu posso caminhar contigo para o mesmo beco, com a diferença que eu tenho as chaves da saída e posso voltar...
 Enquanto alguém quiser quebrar a monotonia da ilha, esse alguém será punido.
 Nós éramos simples antes de vocês chegarem. Vivíamos dos despojos lançados à praia. (...) Vivíamos sem esperar nada. Agora o amor é asco e crime. Sem querer nada. Todos haviam esquecido a esperança. Foi quando vocês chegaram. E, especialmente, tu, que ninguém sabia como e quando vieste. Aí, então tudo na Vila começou a mudar. Os homens souberam de uma nova vida além das ondas grandes e que isso que vocês chamam de civilização era uma coisa boa. E começaram a ficar muito tristes. Vocês tiraram a alegria inocente deles. Passaram a conhecer tudo. Angustiar-se. Foi um grande mal. tudo o que eu conseguiria fazer que eles esquecessem, servindo-lhes a erva do sono [...] Tu falas isso porque sabes que estás perdido. (LOUREIRO, 2000, p. 177).

Duas questões são importantes evidenciar aqui: a primeira trata-se do fato de que após o fuzilamento de todos os envolvidos na encenação para derrubar a “Velha”, ela não encontra o corpo de Ulisseu, o que a leva a concluir que seu personagem ainda continua a vagar pela ilha; a segunda está atrelada ao fuzilamento que não é descrito na cena, mas é claramente mencionado nas didascálias. Vamos ao texto da peça:

HEITOR – Não suporto mais este calor.
 ANA – O calor não me desespera tanto. O medo é que me impede de respirar.
 HEITOR – Joguem água por misericórdia. Minha garganta queima. (os condenados vão pedindo água, à medida que o desespero aumenta). Agitam braços no ar. Rasgam roupas, atiram-se contra o casco do navio, comprimem-se, agarram-se, debatem-se. A certa altura desce uma tina com água salgada. Os condenados atiram-se sobre ela, atropeladamente. Amontoam-se, bebem com todo o corpo e são tomados de súbita violência, gritando: “Sal. A água está salgada. Jogaram água com sal. Miseráveis. Esta água esta amarga como fel. Minha garganta queima como sílabas de fogo... quero ar. Tenho mais cede ainda!”
 ULISSEU – Vejam vocês! Vejam! Ainda acreditam em misericórdia? A benevolência de quem quer matar é apressar a morte. Minha garganta tem mil punhais ardentes atravessados.
(Em um clima de desespero crescente. Quando a ladainha atinge o ponto culminante da alucinação, ouvem-se tiros de fuzil, executando os prisioneiros)
 (LOUREIRO, 2000, p.184-187, grifos nossos).

Na ilha comandada pela “Velha” não há esperança, não há como reverter o seu poder absoluto tão grande, que ao final os naufragos são encerrados numa réplica do navio “Brigue Palhaço”, passam fome e sede, e já próximos da morte por fuzilamento, desesperam-se e sofrem alucinações. A morte de todos os membros do grupo ainda traz referências ao terrível episódio da Cabanagem, anteriormente mencionado e também ao fuzilamento, forma de eliminação recorrente em várias ditaduras.

Com as proposições de Canetti, exposta em outros momentos deste estudo é possível compreender que o comportamento monstruoso da “Velha”, ao mesmo tempo governante e mandante do crime, é comparado ao sentimento de satisfação do carrasco depois de executar uma ordem. Para Canetti o carrasco é o mais satisfeito dos homens, na medida em que se liberta de uma ordem: “Na medida em que mata, ele se liberta da morte. O pavor que desperta nos outros, ele não o abriga em si. Ficarão mais satisfeitas interiormente quanto mais as ordens que receberem conduzirem diretamente à morte” (CANETTI, 1995, p. 331).

A violência vem sendo cada vez mais objeto de análise em obras literárias, ao estabelecer um diálogo para a construção do sujeito moderno, principalmente naqueles voltados para a análise de obras que “tematizam conflitos sociais na luta contra a obscuridade, o irracionalismo e a força bruta (...) as obras literárias passaram mais e mais a explorar a carne sobre a qual as letras e ao próprio espírito se constituem” (SELIGMANN-SILVA, p. 121). Nesse sentido, ressaltamos que na narrativa, a personagem a “Velha” representa alegoricamente uma forma de poder que ela exerce de uma forma absolutamente arbitrária sobre as pessoas, característico de uma figura poderosa, autoritária, opressora, transfigurada na imagem mítica de uma velha, como se fosse uma reencarnação do que há de mais violento e amedrontador a partir das relações que a constituição da protagonista estabelece com os mitos da Medusa e da Matintaperera, como vingadora, dominadora e vigilante na ilha. Nessa perspectiva compreende-se que a intolerância, as práticas de tortura e aniquilamento, são alguns fatores que contribuem para a perpetuação da violência e da barbárie representados em cenas de extrema violência, descritas no decorrer da narrativa, como a que selecionamos a seguir:

ULISSEU – Tenho tanta sede quanto vocês. Mas não espero que me ofereçam

água. Se não quisesse que morrêssemos de sede, não nos jogariam aqui... (Os condenados vão pedindo água, à medida que o desespero aumentam. Agitam braços no ar. Rasgam as roupas, atiram-se contra o casco do navio, comprimem-se, agarram-se, debatem-se. A certa altura desce uma tina com água salgada. Os condenados atiram-se sobre ela, atropeladamente. Amontoam-se, bebem com todo o corpo e são tomados de súbita violência, gritando: “Sal. A água está salgada. Miseráveis. Minha garganta queima como silabas de fogo... Quero ar. Tenho mais cede ainda!”) (LOUREIRO, 2000, p. 184-185).

Podemos perceber em determinadas passagens ao longo da narrativa, que a “Velha” constrói dispositivos de controle para instalar a ordem e o medo na ilha – como a sentença de morte – com o propósito de coagir e silenciar qualquer tentativa de resistência. Ela também se vale da espoliação, observada na fala de um personagem: “a Velha é muito má”. As pessoas que vêm trabalhar nos seringais e canaviais dela ficam tão endividadas que não podem mais voltar. E se tentam fugir, morrem pelo caminho” (LOUREIRO, 2000, p. 168). Vemos, desse modo, que a constituição da protagonista também não se distancia dos regimes predatórios e excludentes direcionados à exploração dos recursos nas terras amazônicas, ao longo da História dessa região do país.

Usada como instrumento de investigação e de poder absoluto, a tortura leva a controlar o corpo e a mente de suas vítimas, pois, “a tortura manobra a dor de forma diversa. O sofrimento começa ou para, aumenta ou diminui, pela exclusiva vontade do torturador. Ele tanto pode suspender uma sessão para dar a impressão de que teve pena do preço, como pode avisar que vai iniciar outra, sem motivo algum, para mostrar-lhe a extensão de seu poder” (AGAMBEN, 2008, p. 49). Como já foi dito aqui, a posição ocupada pelos nativos favoráveis aos comandos Velha é fundada na perspectiva etnográfica do contrato, uma vez que aliados ao seu controle eles são gratificados com o espólio trazido à praia e decorrentes dos naufrágios causados por a “Velha”:

Esse poder absoluto que o torturador tem de afligir sofrimento à sua vítima transforma-se em elemento de controle sobre seu corpo de quem obedece a uma lógica que novamente nada tem a ver com a defesa da sociedade. A condição necessária para a eficácia da burocracia da violência é a recompensa funcional, tanto através das promoções convencionais como das gratificações (BLIO, 2002, p. 47-49).

Outra cena marcante da narrativa que reitera a constituição da protagonista é narrada

pelo Homem da Vila, quando este fala para Ulisseu de uma situação envolvendo a morte violenta de um rapaz morador da Vila. Podemos considerar que o Homem da Vila, é uma figura fantástica fora do comum, que no passado foi uma vítima das maldades da “Velha”, não resistindo aos seus perversos castigos: “Um rapaz tentou matá-la enquanto ela dormia. Mas a “Velha” não se contentou e tocou fogo na sua cabeleira. O compadre Menegundes contou que esse rapaz era eu” (LOUREIRO, 2000, p. 168).

HOMEM DA VILA – (...) é preciso cuidado. Tem de ser na hora certa. Se não ela castiga. Ela é muito má. Um rapaz tentou matá-la enquanto ela dormia. Ela se assustou e deixou que ele fugisse. Mas ela não se contentou e tocou fogo na sua cabeleira. Ai ele sentiu o fogo e quis água. Mas a água estava longe, no igarapé cerrado, cheio de tiririca e unha de gato. Então, antes de mergulhar, a cabeça dele espocou e os miolos se espalharam na água. As jaturanas vieram e comeram todos os pedaços. E os jacarés e as piranhas lhe devoravam a carne e os ossos (LOUREIRO, 2000, p. 168).

Essa relação entre o violador e as práticas violadoras estabelece uma ação sobre ações eventuais, ou atuais, futuras ou presentes. Uma relação de violência age sobre um corpo, sobre as coisas; ela força, ela submete, ela quebra, ela destrói; ela fecha todas as possibilidades; não tem, portanto, junto de si, outro polo senão aquele da passividade; e se encontra na resistência, a única escolha é tentar reduzi-la (FISCHER, 2013, p. 243). Diante disso, podemos dizer que Paes Loureiro reconstrói a partir do presente daquele momento, um período de conflito e sofrimento em que o país vivenciava e principalmente as perseguições aos estudantes engajados politicamente. Reflexos de um Estado autoritário que não para de construir estratégias para manter o cerco contra os movimentos de resistência e demarcar seu território de opressão.

5 CONCLUSÃO

O controle produzido pela violência gera na sociedade um estado de terror que circunda o cotidiano das sociedades humanas na contemporaneidade.

Augusto Sarmiento-Pantoja

Em 1961, o Brasil, assim como outros países da América Latina e do mundo, sofreu com os efeitos da Segunda Guerra Mundial, de modo que a literatura e o contato com outros objetos artísticos tem buscado romper com uma versão literária que privilegie a romantização, a fim de tematizar as mazelas e catástrofes das sociedades contemporâneas. A literatura torna-se então um dos principais meio de formação, compreensão, interpretação e reflexão do sujeito da modernidade. Encontramos nas palavras de Sarmiento-Pantoja (2018, p. 161) a necessidade de olhar o homem contemporâneo como questionador “em grande profundidade à medida que se reconhece parte do mundo e inserido nas injustiças que o mundo produz”. Contribuindo com essa análise, Seligmann-Silva (2018) em *O local da diferença*, considera que a arte contemporânea pretende nos dias atuais pensar acerca das relações de poder a partir da memória dos excluídos, ao privilegiar o debate dos estados autoritários, em particular os famosos “Anos de Chumbo” da Ditadura Civil-Militar de 1964, em narrativas literárias que especulam sobre as categorias da violência e o do medo:

A arte contemporânea decerto não pretende dar “respostas” aos nossos atuais dilemas. Mas cabe a nós dialogar com a “arte da dor” que pode nos mostrar não apenas como pensar as fraturas das nossas identidades, mas também pode justamente nos ensinar a não esperar respostas completas e prontas para os desafios impostos pelo convívio em uma sociedade agredida pelas violências tecnológicas, urbana e social (SELIGMANN-SILVA, 2018, p. 56).

Segundo o autor o processo de rememorar a história a partir de narrativas literárias é importante para refletirmos sobre um passado marcado pela violência do Estado autoritário ainda tão presente nos dias atuais. Portanto com base nesses elementos, nossas especulações foram centradas na investigação e análise que compõe a narrativa *A Ilha da Ira*, de João de Jesus Paes Loureiro (1975), que focou na análise das categorias violência e medo dentro da

abra, na tentativa de compreender em que medida – a partir da reelaboração ficcional que faz uso de códigos pertencentes a determinados acontecimentos históricos, marcados pelo autoritarismo de Estado: a Cabanagem e a Ditadura Civil-Militar de 1964 – tais categorias se fazem presentes nessa narrativa, produzidas em paralelo à efervescência política, cultural e social do autoritarismo de estado a partir do comportamento autoritário da personagem.

Pensar as categorias violência e medo direcionado a matéria histórica do autoritarismo de Estado, significa acompanhar o raciocínio de Sarmiento-Pantoja utilizado como epígrafe nesta parte do texto, para quem julga que em tempos de extrema violência, trabalhar com textos literários que especulam temas voltados para a realidade pós-64 a partir do diálogo intertextual entre ficção e história, é de extrema importância para a sociedade contemporânea.

Nesse trajeto, de acordo com as especificidades narrativas, consideramos que a narrativa de peça de teatro *A Ilha da Ira* apresenta, de um lado, a figura de um personagem com poder autoritário, arbitrário e violento – a “Velha” – e de outro lado, a presença de um grupo de personagens que resistem à determinada força opressora – os náufragos –. O estudo aqui apresentado, pautado na representação da violência dentro de um contexto envolvido por relações de poder da “Velha” com os náufragos. Assim, resistir ao autoritarismo e violência da personagem, é a única maneira que os náufragos têm para sobreviver na ilha, e, assim, poder concretizar o desejo de transformação da realidade que viviam imersos. Contudo, como em toda governabilidade assombrada pela Soberania, os resistentes sucumbem, massacrados ou desaparecidos.

A hipótese aqui é a de que, em virtude de todas essas particularidades e sendo amplamente tributária de uma crítica ao autoritarismo, à narrativa revela um diálogo intertextual com acontecimentos vinculados à história social de uma época na Amazônia, o movimento da Cabanagem em correlação com outras épocas da história do país, como a Ditadura Civil-Militar de 1964, na medida em que há em *A Ilha da Ira* cenas de sequestros, encarceramentos, tortura, assassinato e desaparecimentos, práticas baseadas na lógica de um poder arbitrário e soberano.

No presente estudo, traçamos como objetivo deste trabalho, realizar uma leitura da obra em estudo, verificando intertextualizar por meio do discurso dos personagens, à violência dos regimes autoritários e a produção do medo, como sentimento que alimenta o

regime ditatorial da “Velha”.

Para além dessas diretrizes, a temática do medo também vai buscar em outras representações a crítica à violência. Nesse sentido, verificamos que a narrativa também intertextualiza com o mito da Górgona Medusa, e o mito Matintaperera, como alegorias do poder soberano, a fim de compor uma das principais protagonistas da peça, a “Velha”, personagem que Paes Loureiro desenvolve, como se vê, com base em elementos da cultura amazônica, da mitologia clássica e da história do país, em particular a História da Amazônia, sempre muito marcada pela violência e pela exploração predatória.

Para concluir, ressaltamos que o estudo aqui apresentado, possibilitou-nos uma série de questões de ordem teórica sobre o conceito de violência e do medo e seus desdobramentos na literatura. Desta forma, A narrativa *A Ilha da Ira* nos coloca justamente pode representar a necessidade de reelaboração nova reflexões, os quais saem da ficção e atingem a realidade social. Por fim, ressaltamos a relevância de estudos dessa natureza. Nesse sentido, acompanhamos as palavras de Beatriz Sarlo, que no percurso com Walter Benjamin, nos diz sobre a importância de rememorar a história a contrapelo para não esquecer o assombroso passado de atrocidades e exceções que ainda ressoa em diversas instancias sociais, políticas e culturais. Isto é demasiado importante para todas as esferas da existência, uma vez que:

Voltar à questão não é, portanto, mero exercício da memória factual, mas da memória das razões da condenação. Os detalhes lutam pela presentificação do passado para tornar presentes os valores que, nesse passado, foram atacados por uns e defendidos por outro. Nesse sentido, Shoah não empreende um movimento apenas reconstutivo, mas também prospectivo. Não afirma apenas “isto foi feito”, mas “isto pôde (e pode) ser feito” (SARLO, 1997, p. 42).

Assim, acreditamos que, para além das assertivas ou não do que propomos analisar em nossas hipóteses, a respeito das representações da violência em estados totalitários, possamos contribuir e iluminar alguns pontos de uma obra fundamentada a partir de uma realidade, ao revelar outras direções, para que outros pesquisadores sintam-se atraídos por essa linha de pesquisa, e possam traçar outros caminhos acerca da literatura como chave para pensar em outros campos artísticos, que revelam nossa história, muitas vezes submersas no esquecimento das prateleiras das bibliotecas. Pensamos que a pesquisa motivada por essas matérias possibilita um olhar para si e para a sociedade, mais liberto,

mais crítico e reflexivo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Fernando da Silva Júnior. **Representação feminina no mito da matintaperera em Taperaçu Campo, Bragança (PA)**. 2014. Dissertação. (Ciência Humanas). Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia. Universidade Federal do Pará, Campus Universitário de Bragança. Bragança-PA, 2014.

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. Tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004. Disponível em: <http://petdireito.ufsc.br/wp-content/uploads/2016/01/Estado-de-exce%C3%A7%C3%A3o2.pdf> Acesso em: 22 jun. 2018, 22:15:02

ARENDT, Hannah. **Da Violência**. Tradução: Maria Claudia Drummond. 2004. Disponível em: <http://pavio.net/download/textos/ARENDT/pdf>. Acesso em: 17 abr. 2019.

BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura. Documentos de barbárie: escritos escolhidos I seleção e apresentação Willi Bolle**. Tradução: Celeste H.M. Ribeiro de Sousa et al. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1986

BOBBIO, Norberto. Democracia, direitos humanos, guerra e paz / Giuseppe Tosi (Org.) – v.1.- João Pessoa: Editora da UFPB, 2013. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/ncdh/wp-content/uploads/2015/11/Norberto-Bobbio-Vol1.pdf> Acesso em: 30 set. 2019, 01:20:13.

BRANDÃO, Dedival da Silva. **Cabanagem - narrativas da nação**. Belém, 2008

BALKAR, Luís Sá Pinheiro. **Visões da Cabanagem – Uma revolta popular e suas representações na historiografia**. Manaus: Editora Valer, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política – Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Paulo Sérgio Rouanet. Obras Escolhidas, v. 1. 3. Ed. Editora Brasiliense, pp. 197-221, 1987. Disponível em: <https://pglel.files.wordpress.com/2016/01/o-narrador.pdf>. Acesso em: 13 abr. 2019, 12:45:12.

BELLEBONI-RODRIGUES, Renata Cardoso. **História antiga e literatura: o caso da Górgona medusa**. Dossiê História e Literatura. v. 8, n. 11, 2011, p. 153-166. Disponível em:

http://www.outrostempos.uema.br/OJS/index.php/outros_tempos_uema/article/view/74/60. Acesso em: 23 ago. 2018, 04:20:01.

CARNEIRO, J.S. **O Instinto de Nacionalidade em Órfãos do Eldorado – um olhar regionalista**. Tucunduba, v.1, n 1, 2010. Disponível em <http://revistaelectronica.ufpa.br/index.php/tucunduba>. Acesso em: 14 out. 2019, 22:15:45.

CIRLOT, Juan Eduardo. **Dicionário de Símbolos**. Colección Labor, Nueva Serie, 1992. Disponível em: <http://libroesoterico.com/biblioteca/Diccionarios/Cirlot-Juan-Eduardo-Diccionario-de-Simbolos.pdf>. Acesso em: 25 set. 2019, 16:30:30.

CITTADINO, Rodrigo Cerveira. **Nêmesis, as Erínias e o Direito Criminal**. Jus Navigandi, v. 17, p. 3146-3146, 2012. Disponível em: 02 mar. 2020, 22:15:02.

COSTA, Carlos Augusto. **Como um corte de navalha: resistência e melancolia em *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós**. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

CRUZ E SOUZA. **Broquéis**. Texto-base digitalizado por: NUPILL - Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Lingüística Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: <http://www.dominipublico.gov.br/download/texto/bv000073.pdf> Acesso em: 04 dez. 2019, 22:25:15.

CEIA, Carlos. **Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia 2010**. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/>. Acesso em 18 out. 2019, 22:14:00.

Dicionário etimológico da mitologia grega. Disponível em: https://demgol.units.it/pdf/demgol_pt.pdf. Acesso em: 22 mar. 2018, 02:15:45.

DE ALVARENGA, Maria Zélia. Mitologia simbólica estruturas da Psique e Regências Míticas. **Casa do Psicólogo**, 2007, São Paulo, pp. 89-90. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=fbxTepcMAdMC&pg=PT90&lpg=PT90&dq=medusa+como+alegoria+do+medo&source=bl&ots=cbrF2RdNrR&sig=ACfU3U3FsEiuCaxV0BxyHNJUkW1DUC4Yrw&hl=ptR&sa=X&ved=2ahUKEwjCr7bZtMDkAhVwJrkGHTZIDNwQ6AEwEXoECAGQAQ#v=onepage&q=medusa%20como%20alegoria%20do%20medo&f=false> Acesso em: 15 ago. 2018, 05:45:10.

DE MARCO, Valéria. A literatura de testemunho e a violência de Estado. **Lua Nova**, São Paulo, n. 62, p. 45-68, 2004. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/ln/n62/a04n62.pdf> > DOI: 10.1590/s0102-64452004000200004. Acesso em: 02 maio 2017, 07:16:03.

DOS SANTOS, S. G. B. (2008). **Violência e poder em Hannah Arendt**. Educação e Filosofia, n. 8, pp. 119-128. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/EducacaoFilosofia/article/view/1028>. Acesso em: 22 maio 2019, 19:25:35.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. **Autoritarismo, violência e diferença em “Garopaba, mon amour” de Caio Fernando Abreu**. Línguas & Letras, Cascavel, v. 6, n. 10, pp. 35-50, 2005. Aqui, p. 43. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/778/659> Acesso em: 14 ago. 2019, 05:15:00.

FERREIRA, Lourdes Nazaré Sousa. **Literatura e história: entrelaces da resistência nas obras órfãos do eldorado de Milton Hatoum e A Ilha da Ira de João de Jesus Paes Loureiro**. *Margens*. v. 9, n.13, 2015, pp. 153-166. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/revistamargens/article/view/2688> Acesso em: 22 jun. 2018, 03:35:02.

_____. **Desamparo e Insulamento nas Obras Literárias “A Ilha da Ira”, De João de Jesus Paes Loureiro e “Órfãos Do Eldorado”, de Milton Hatoum**. Dissertação (Estudos Literários). Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará. Belém-PA, 2018.

FIGUEIREDO, Elielson. **Narrativa, Descolamentos e resistências**. In: SARMENTO-PANTOJA, Augusto; UMBACH, Rosani Ketzer; SARMENTO-PANTOJA, Tânia. Estudos da Literatura de Resistência. Campinas: Pontes Editores, 2014.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. **Foucault**. In: OLIVEIRA, Luciano Amaral (org.) Estudos do Discurso: perspectivas teóricas. São Paulo: Parábola Editora, 2013.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. Disponível em: <http://redept.org/uploads/biblioteca/89955ef8e43de1f54aba061374228802.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2018, 16:21:15.

COUTINHO, Maria Antônia Ramos *et al.* **Algumas precauções**. In: GENETTE, Gérard, Palimpsestos a literatura de segunda mão. Edições Viva Voz, Belo Horizonte 2010.

Disponível em: <file:///C:/Users/win7/Downloads/Palimpsestos%20-G.%20Genette-%20em%20portugues.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2019, 15:52:02.

CRUZ E SOUZA. **Broquéis**. Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro. Disponível em: <http://www.bibvirt.futuro.usp.br> Acesso em: 11 nov. 2019, 22:52:20.

GINZBURG, Carlo. **Medo, reverência, terror: Quatro ensaios de iconografia política**. 1^a ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2014. Disponível em: <https://www.passeidireto.com/arquivo/11149235/carlo-ginzburg-medo-reverencia-e-terror> Acesso em: 25 Jan. 2020, 15:05:30.

GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. 2 Ed., São Paulo, editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2017.

_____. **A violência constitutiva: notas sobre o autoritarismo e literatura no Brasil**. Letras, nº 57, v. 28, Julho-Dezembro de 2018, pp. 121-144. Disponível em: periodicos.ufsm.br/index.php/letras/article/view/12080/7484. Acesso em: 22 ago. 2019, 21:45:00

_____. **Roteiro para o estudo das relações entre literatura e violência no Brasil**. Disponível em: <https://www.fflch.usp.br/sites/fflch.usp.br/files/2017-11/Literatura%20e%20violencia.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2019, 21:50:21.

_____. Escrita da Tortura. **Diálogos Latinoamericanos**, nº 003. Universidad de Aarhus, Latinoamericanas, 2001, pp. 131-146. Disponível em: <https://texsituras.files.wordpress.com/2010/03/escritas-da-tortura-jaime-ginzburg.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2019, 23:21:10.

_____. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas, SP: Autores Associados, 2012.

KOOGAN, André; HOUAISS, Antonio (ed.). **Enciclopédia e dicionário digital 98**. Direção geral de André Koogan Breikmam. São Paulo: Delta: Estadão, 1998. 5 CD-ROM.

IANNI, Octavio. **Jesus na Amazônia**. In: LOUREIRO, Paes. Obras Reunidas – João de Jesus Paes loureiro. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à Semanálise**. 2. ed. – São Paulo: Perspectiva, 2005. Disponível em: <https://www.passeidireto.com/arquivo/51932641/introducao-a-semanalise-julia-kristeva-pdf>. Acesso em: 03 jul. 2019, 03:10:06.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A Ilha da Ira**. In: _____. Obras Reunidas. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **Trabalho de Campo: contexto de observação, interação e descoberta**. In: DESLANDES, Suely Ferreira, GOMES, Romeu, MINAYO, Maria Cecília. Pesquisa Social: teoria, método e criatividade. 31. Ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

MONTEIRO, Suellen; SARMENTO-PANTOJA, Tânia; PINHEIRO, Veridiana. **A Escritura da História nos textos Literários “Não Passarás O Jordão” E Cinzas do Norte**. Literatura em Debate. v. 7, n. 12, p. 01-18, jul. 2013. Disponível em: <http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/download/780/152>. Acesso em: 06 set. 2018, 02:45:10.

MOURA, Assis Souza. **O Teatro de Improviso como prática educativa no ensino de História**. Anais do XIII Encontro Estadual da ANPUH - História e Historiografia: Entre o nacional e o regional. Guarabira (PB), Brasil. Guarabira: ANPUH, p. 10, 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-81452011000400022. Acesso em: 21 out. 2019, 21:30:15.

NASCIMENTO, Daniel Arruda. **Do fim da experiência ao fim do jurídico: percurso de Giorgio Agamben**. São Paulo: LiberArs, 2012.

NÉRI, Frederico José de Santana. **O País das Amazonas: Barão de Santa-Anna Nery**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1979.

NIEDERAUER, Sílvia Helena Pinto. **Ao viés da História: política e alegoria no romance de Érico Veríssimo e Moacyr Scliar**. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Letras, Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2007.

NUNES, Benedito. **O Nativismo de Paes Loureiro**. In: LOUREIRO, Paes. Obras Reunidas. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.

OLIVEIRA, Susel da Rosa. **A banalização da violência no contexto biopolítico do estado de exceção**. Métis: história e cultura, v. 5, n. 10, p. 217-234, jul./dez. 2006. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/viewFile/808/571> Acesso em: 25 out. 2019, 20:10:52.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg C Maria Lúcia Pereira. 3. ed - São Paulo: Perspectiva. 2008. Disponível em:
file:///C:/Users/win7/Downloads/PAVIS,%20Patrice%20Dicion%C3%A1rio%20de%20teatro.pdf Acesso: 18 mar. 2018, 23:10:01.

PEREIRA, Gilson Laone. **“Soldados da borracha” – esquecidos ou não lembrados?** Margens, v.8, n.11, pp. 199-217, 2014. Disponível em:
<https://periodicos.ufpa.br/index.php/revistamargens/article/view/3250/3130> Acesso em: 18 mar. 2018, 03:10:25.

PIQUÉ, Jorge Ferro. **Arcaísmo na Tragédia: Reconciliações Religiosas na Oréstia de Ésquilo**. Letras, Curitiba, n. 44, p. 25-35, 1995. Disponível em:
file:///C:/Users/win7/Downloads/document.pdf. Acesso em: 08 set. 2018, 22:14:20.

POUL, Ricoeur. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

PINHO, Relivaldo de Oliveira. **A Amazônia transfigurada no teatro de João de Jesus Paes Loureiro**. ArtCultura, Uberlândia, v. 16, n. 29, p. 49-65, jul-dez. 2014. Disponível em:
<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/download/34255/18223/> Acesso em: 29 mar. 2018, 23:52:10.

_____. **Mito e Modernidade na Trilogia Amazônica, de João de Jesus Paes Loureiro**. Belém: NAEA, 2003.

SARMENTO-PANTOJA, Augusto. **Revisitando o teatro de Paes Loureiro: um caleidoscópio de A Ilha da Ira**. Margem, Abaetetuba, v. 5, n. 6, pp. 309-322, 2009. Disponível em:
<https://periodicos.ufpa.br/index.php/revistamargens/article/view/2928/3004> Acesso em: 05 maio 2017, 21:14:03.

_____. **Violência, censura e loucura: A semente de Gianfrancesco Guarnieri**. Margem, v.9, n. 13. pp. 29-42, Dez 2015. Disponível em:
<https://periodicos.ufpa.br/index.php/revistamargens/article/view/2671> Acesso em: 02 out. 2019, 02:25:14.

_____. **A Ilha do Medo e da Ira**. In: GAMA-KHALIL, Marisa Martins; SANTOS Jamile da. Nos labirintos do medo: estudos sobre o medo da ficção. Rio

de Janeiro-RJ: Bonecker, 2018.

SARMENTO-PANTOJA, Tânia. **Literatura e História: intermediações sobre a Amazônia em Benedicto Monteiro e João de Jesus Paes Loureiro**. Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC Centro, Centros – Ética, Estética. UFPR – Curitiba, Brasil, 2011. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0135-1.pdf>. Acesso em: 14 de março de 2017 às 14:30:54.

_____. **O megatexto do massacre genocida e o cinema de resistência: o documentário Valsa com Bashir**. In: SARMENTO-PANTOJA, T. Arte como provocação à memória. 1ª Ed – Curitiba-PR: CRV, 2014.

_____. **Manual da Catástrofe**. In: SARMENTO-PANTOJA, Augusto. UMBACH, Rosani Ketzer. SARMENTO-PANTOJA, Tânia. Estudos de literatura e resistência. Campinas, São Paulo: Pontes Editores, 2014.

_____. **A quatro mãos com Medusa: escritas do medo no (sobre) o estado de exceção**. In: GAMA-KHALIL, Marisa Martins; SANTOS Jamile da. Nos labirintos do medo: estudos sobre o medo da ficção. Rio de Janeiro-RJ: Bonecker, 2018.

SAFATLE, Vladimir, TELES, Edson. Apresentação. In: _____. **O que resta da ditadura**. São Paulo: Boitempo, 2010.

SALLES, Vicente. **Memorial da Cabanagem**. Coleção Amazoniana. Edições CEJUP, 1992.

NERY, Barão de Santa-Anna. **O país das Amazonas**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1979.

SARLO, Beatriz. **Paisagens Imaginária: Intelectuais, Arte e Meios de Comunicação**. Org. Sergio Miceli, Tradução Mirian Senra. 1. Ed., 2. Reim. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

SOUZA, Inglês de. **Contos Amazônicos**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Presença, 1988.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Testemunho da Shoah e literatura**. Disponível em: http://diversitas.fflch.usp.br/files/active/0/aula_8.pdf. Acesso em: 03 jun. 2018, 03:20:10.

_____. **O testemunho na era biopolítica reflexões sobre a exclusão, a violência e a vida nua.** *Contra Corrente*, [S.l.], n. 2, p. 121-140, maio 2017.. Disponível em: <<http://periodicos.uea.edu.br/index.php/contracorrente/article/view/472>>. Acesso em: 02 agos. 2018, 21:14:20

_____. **História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes.** Campinas: Editora Unicamp, 2003.

_____. **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução.** 2. Ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

SELIGMANN-SILVA, Márcio; PACHECO, Abílio. **Leituras da Ditadura Militar Brasileira na Literatura Pós-64 da Amazônia Paraense: ou Vice-Versa.** Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/327537195_Leituras_da_Ditadura_Militar_Brasileira_na_Literatura_pos-64_da_Amazonia_Paraense_ou_vice-versa Acesso em: 30 agos. 2018, 22:35:45.

STOPPINO, M.; MATTEUCCI, N.; PASQUINO, G. **Dicionário de Política.** Trad. Carmen C, Varriale et al.; coord. trad. João Ferreira; rev. geral João Ferreira e Luis Guerreiro Pinto Cacaís. - Brasília : Editora Universidade de Brasília, 11. ed., 1998. Disponível em: <http://professor.pucgoias.edu.br/SiteDocente/admin/arquivosUpload/17973/material/Norberto-Bobbio-Dicionario-de-Politica.pdf> Acesso em: 16 set. 2018, 23:14:21.

SILVA, Ívens Matozo; UMBACH, Rosani Ketzer. **Diários da sobrevivência aos campos de concentração: testemunho, memória e resistência.** In: SARMENTO-PANTOJA, Augusto, UMBACH, Rosani, SARMENTO-PANTOJA, Tânia. Estudos de literatura e resistência. Campinas, SP: Pontes Editores, 2014.

SEIXAS, Netília Silva dos Anjos. **A Imprensa em Belém no Século XIX: As Décadas de 1861 e 1871.** Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2012/resumos/R7-2193-1.pdf> Acesso em: 25 jun. 2019, 14:52:30.

SIMONIAN, Lígia T. Lopes et al. **Pacamorema/RESEX Mãe Grande: terra de feiticeiras ou metáfora para impasses ao desenvolvimento?.** Belém: NAEA, 2012.

ROCHA, Ana Lilia Carvalho. **Do corpo torturador ao corpo torturado: representações da máquina ditatorial na literatura brasileira.** Tese (Doutorado). Programa Pós-Graduação

em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará,
Universidade Federal do Pará, 2018.

Anexos

Anexo I

Entrevista com João de Jesus Paes Loureiro, realizada no dia 27 de agosto de 2018, em Belém-Pa. Entrevista gravada na forma de áudio. Versão Integral.

DS/SP: Dyellem Silva / Tânia Sarmento-Pantoja

PL: Paes Loureiro

DS/SP: Primeiramente, qual seu nome completo, onde e quando nasceu?

PL: Meu nome é João de Jesus Paes Loureiro, sou filho de Abaetetuba, nascido em 1939.

DS/SP: Qual é a chave para compreender o poder que a protagonista *A Velha* exerce na narrativa “A Ilha da Ira”?

PL: A razão da presença dessa figura na narrativa é a de atormentar a todos, pois ela é poderosa, autoritária, opressora. E essa imagem mítica da “Velha” simboliza uma reencarnação da Matintaperera, que, como um ser vingador, ela é uma alegoria do poder ditatorial, levando-se em consideração que essa peça é uma crítica à Ditadura, uma oposição à tirania; é a arte que expressa seu sentimento, essa visão crítica do mundo, um cenário social, filosófico, através da ficção, de imagens que têm um caráter metafórico e simbólico. É a chave para se compreender essa relação de poder que ela exerce, de uma forma absolutamente arbitrária, sobre as pessoas. Nessa perspectiva, o artista fica visado e, apesar de não representar nenhum risco armado, ele caracteriza o risco da emoção, do pensamento, do sentimento, que, digamos assim, influencia muito as pessoas que têm contato com a obra de arte. É por isso que o artista é sempre muito perseguido nos regimes militares, porque há um temor da influência que ele possa causar no pensamento, na decisão, nas atitudes dos cidadãos. E isso não é de hoje, vem desde Platão, que idealizou o que era a República, em sua obra “A República”, em que ele elogia os artistas, simbolizados pelo poeta. Então ele elogia o poeta, diz que o mesmo tem que ser coroado com flores, homenagens e tudo mais. Porque a República poderia

influenciar a própria ordem, no sentido de criticar, no sentido de haver uma reação a essa República. Então, nesse núcleo de “A Ilha da Ira”, está concentrada a ideia temática da peça no sentido de condenação, uma resistência à ditadura brasileira da época, mas que é, igualmente, uma oposição, uma crítica à ditadura de qualquer lugar. Na presente narrativa, ela está localizada apenas como exemplo de uma ditadura, mas que simboliza todas as outras ditaduras.

DS/SP: Sobre a criação dos personagens na narrativa, qual foi sua inspiração?

PL: A criação dos personagens segue, um pouco, uma linha, em alguns casos, puramente dramática; até mesmo para se ter um grupo de personagens masculinos e femininos, com o intuito de desenvolver uma ação dialogada. Porque todo teatro é isso: uma ação dialogada na presença de espectadores. E, assim, é uma ação dialogada que exige personagens, que vão lhe dando estrutura. Alguns são simbólicos, como, por exemplo, o Ulisseu, que é claramente uma alusão a Ulisses, aquele que luta, que vai contra Tróia, para tentar salvar a beleza de Helena de Tróia. Ele é um guerreiro que busca a liberdade. E, enfim, Patroni, outro personagem que é também uma alusão a Felipe Patroni, um exemplo de um personagem nosso, que lutou contra o autoritarismo (não era propriamente uma ditadura como a de agora, mas era contra o autoritarismo), contra o poder exercido por uma minoria, poder sem legitimação. Então são dois personagens, a meu ver, que têm uma significação (alusão) histórica demonstradora do caráter deles. No sentido da luta que eles têm, ao lado dessa figura da “Velha”, que é também uma alegoria relativa ao imaginário da cultura local. Mas existem outros personagens também fictícios, como a Ana, por exemplo.

DS/SP: O que motivou a escrever a narrativa da peça de teatro “A Ilha da Ira”?

PL: Essa peça, a localização dela, me surgiu quando, logo depois de 1964, eu tive que fazer uma viagem ao Maranhão. E, nessa viagem, eu fui para ajudar (representando um grande amigo nosso, que era de família de Abaetetuba) seu Teodoro Silva, cujos filhos eram meus amigos. Ele era dono de um barco desses da costeira, e comandante de um

outro que viajava de Pernambuco para Belém trazendo cargas. E este naufragou na frente de uma localidade, no Maranhão, chamada de Vila dos Atins, que era uma vila de pescadores, com uma linda praia na frente. E, defronte dela, no mar, próximo da entrada (no rumo) da foz do rio Amazonas, ali na Baía do Marajó, há uma formação de pedras submersas muito grandes, conhecida como Baixil dos Atins (nome que se dá para esse tipo de formação rochosa de pedras submersas no oceano, mas que fica quase que à flor das árvores. Esse lugar é muito perigoso, até hoje, e várias caravelas naufragaram ali, inclusive a caravela que vinha de Portugal, trazendo o grande poeta Gonçalves Dias, que vinha do Maranhão, porque ele estudava em Lisboa. Por isso, é um lugar muito temido ali. E eles, por algum erro de cálculo, bateram lá e o barco afundou. Os tripulantes (porque não havia passageiros) conseguiram se salvar em tábuas, em barcos, e ele também conseguiu, mas ficou muito machucado, não podendo retornar, nessa viagem, a São Luís, porque haveria um inquérito marítimo que ele deveria responder, explicar o que teria acontecido, na visão dele, e tudo mais. Desse modo, ele pediu que eu fosse representá-lo, na ocasião. Contou-me toda a história, e eu fui. Essa audiência era na Vila dos Atins. Então, fui para lá. Ao chegar, fiquei hospedado na casa de um pescador (porque era uma vila de pescadores, na praia) e percebi que era um lugarejo muito mítico, cheio de histórias fantásticas. E uma das coisas que me contaram, foi que a população até rezava para que houvesse naufrágio (mas não com mortes), porque quando havia mantimentos que ficavam boiando na água, os moradores traziam para a praia e dividiam entre eles. Era uma forma de ter fartura na ilha (risos). Quer dizer, eu achei uma coisa tão dramática, tão trágica, que ficou na minha memória. E é por isso que eu situo esse acontecimento na peça, que começa com essa alusão trágica, com aquele coro no início da apresentação. No fundo, também, não é uma narração apenas do fato, é uma simbolização da carência que se vivia, da escassez que a população pobre enfrentava. Era uma espécie de um exemplo crítico. Claro que, na arte, não damos exemplos, mas, sim, mostramos para as pessoas entenderem. Então eu vim com essa ideia, e as coisas foram se juntando na minha cabeça, e outras imagens foram surgindo, lógico, então fui trabalhando. Eu estava na faculdade de Letras, nesse tempo, e mandei para o concurso do Serviço Nacional de Teatro. Ganhou em primeiro lugar, inclusive a peça do ano seguinte ganhou também, “Procissão do Sairé”, que já tem outro aspecto, já que apresenta umas coisas que são atuais, como se fosse previsão do futuro: a questão da água, do roubo da mesma, que é o que está acontecendo hoje. É um pouco da estrutura da peça como um todo e a razão de

certos personagens que são alegóricos, como Ulisseu e Patroni, para reforçar essa questão e fazer a ligação histórica da peça com a cultura grega, com a cultura amazônica e com o imaginário amazônico, que aparece na figura da Matinta. Eu não quis particularizar um herói, você vê que todos os personagens são atirados no porão do navio, inclusive, isso também faz uma alusão histórica à Cabanagem, porque foi assim que aconteceu com os Cabanos. Na verdade, eu acabo identificando, no final, a reação contra aquele autoritarismo, com um castigo semelhante ao que havia ocorrido, historicamente, no caso da Cabanagem. A intenção, realmente, não foi particularizar um herói; na verdade, os heróis são a população, o grupo. Mas, ocorre que esse desaparecimento dele é simbólico, justamente para demonstrar que esse tipo de idealismo (porque é ele que lidera o grupo, ele que é o personagem rebelde da ilha) não morre, ele se transfere. Tanto que se transferiu do Ulisses, da cultura grega milenar, para Ulisseu, que é um personagem da peça Amazônica, e o fato dele não morrer é para mostrar que a luta continua. Dizendo, entre palavras, uma expressão mais comum, o idealismo continua. A simbologia da obra de arte não representa apenas aquilo que o autor idealizou, senão ela ficaria muito restrita. Na verdade, ela é mais extraída de todos do que do autor. E, às vezes, há leitor que possui interpretações mais ricas, mais bonitas do que o próprio autor dispõe, quando se trata de uma grande obra de arte. E é por isso que uma obra de arte atravessa o tempo. E o que garante sua perenidade é a interpretação e reinterpretação, ao longo do tempo do público leitor.

DS/SP: Você identifica problemas na encenação da peça, na época? Quais?

PL: Sim, existiram vários problemas na encenação. Ela foi exibida em Belém uma única vez. Nessa época, encenávamos na Escola Técnica Federal. Um grande diretor de teatro, que hoje é padre, Cláudio Barradas. Professor e diretor de teatro, um dos melhores que já tivemos, criativo, inovador e culto. Pois bem, ele resolve encenar, logo depois de 1964, a peça “A Ilha da Ira”, 1976, 1977, por aí (...), com alunos, inclusive, da Escola de Teatro da Universidade, que, na ocasião, tinha sido recém-criada, e se localizava entre Quintino e Gentil. Também havia alguns alunos dele da Escola Técnica, mas o espetáculo seria pela Escola de Teatro. Pronta a encenação, um ou dois dias antes, haveria a visita da censura, que era na época da Ditadura; um ou dois censores vinham e

assistiam à encenação toda da peça. E iam dizendo o seguinte “corte isso, corte aquilo”; ou, então, “não está autorizada a ser encenada”. E, “A Ilha da Ira”, não foi autorizada a ser encenada publicamente. E como era um expediente escrito e dirigido à Universidade, ficamos com o impasse. Então o Barradas teve uma ideia genial. Como a diretora técnica desse tempo, senhora Iolanda, tinha uma cabeça muita aberta e era uma ótima diretora, combinou-se de encenar na Escola Técnica como se fosse uma exibição interna para os alunos. Dessa maneira podia. Logo, programou-se três dias de exibição lá, e, de boca em boca, espalhou-se no meio artístico que quem quisesse poderia ir assistir ao espetáculo. Então, foram feitas três exposições, muita gente, mas não poderia cobrar ingresso, nem nada, quem chegava entrava e assistia. E foi a primeira vez que ela foi encenada. Um dia eu tive a notícia, mas sem nenhum documento comprobatório, de que teria sido encenada no interior de São Paulo, anos depois, e no Paraná. Estou falando de uma época em que o acesso a essa comunicação era muito precária; hoje, não. Não tenho nenhum registro das produções da época. Uma vez encontrei um ex-aluno que, quando eu terminei uma palestra, veio falar comigo e disse que tinha participado dessa encenação de “A Ilha da Ira”.

DS/SP: Qual a avaliação que você tem hoje de “A Ilha da Ira”, em relação à época em que foi publicada?

PL: Jornalisticamente, nenhuma. Os jornais não poderiam publicar uma matéria sobre a peça, porque para tanto teriam que discorrer sobre os problemas que ela alegorizava, questões sociais teriam que vir à tona. E ninguém publicaria. No caso dos expectadores, foi muito bem recebida, e as pessoas compreenderam toda a simbologia que ela expressa, e sempre questionavam o porquê de não poder ser interpretada mais vezes. Mas a maneira de exibir por meio desse modo estratégico foi o único jeito de poder garantir uma encenação.

DS/SP: Na sua opinião, de que maneira a peça permanece atual?

PL: Ela permanece atual exatamente em seu sentido humano, e no sentido alegórico, porque ela trata de uma questão universal e intemporal, uma vez que sempre existiram e existem lugares com esse problema de autoritarismo extremo, ditaduras, repressão à

população etc. O que talvez seja um pouco diferente da atualidade é que é um texto longo, com muitos intérpretes, o que dificulta uma encenação e exige atores experientes para representar os personagens. E, por ser uma peça muito literária e alegórica, não ficaria bem, digamos assim, se as falas fossem alteradas ou feitas adaptações na apresentação, como vemos muito na atualidade. Acho que quebraria o sentido do texto. Hoje, você sabe que o teatro leva muito em conta uma certa estrutura literária do texto, há muita improvisação e, de preferência, com poucos atores e cenários bem práticos, sem muita complicação. Por outro lado, a presença de cantigas na peça, uma herança da teoria de Bertold Brecht, que objetiva introduzir canções ao lado de situações que são críticas também da realidade, através de alegorias e da dimensão simbólica, cortava um pouco a profundidade dramática. O som tem a ver com o movimento do enredo, mas se distancia um pouco da dimensão temática que uma peça de teatro normalmente tem. E, igualmente, a possibilidade da utilização de recursos audiovisuais, e tudo mais, ajuda nesse distanciamento, que é herança da teoria do distanciamento de Bertold Brecht. Eu convidei para colocar melodia na peça, nos poemas e nas letras, Waldemar Henrique, que é um compositor que tem uma herança musical extraordinária e é experiente em fazer música para teatro. Não é fácil fazer, é necessário ter uma técnica própria, uma estrutura peculiar. Ele fez com muito gosto. Não são muitas, no caso de “A Ilha da Ira”, mas são muito importantes no momento em que elas aparecem, e muito originais, quer dizer, não são músicas populares, são músicas para teatro. Já na peça “Procissão do Sairé”, tem um número bastante grande de canções que, também, são em parceria com Waldemar Henrique. Numa peça infantil, “Cutia de Ouro”, também há um certo número de cantigas feitas com o Waldemar. E, a qual tem o número maior de músicas é a peça de teatro musicado “Pássaro da Terra”, que é inspirada na estrutura do Pássaro da Terra Junino; esse é, realmente, um tipo de teatro musicado. Mas, a cantiga em “A Ilha da Ira” tem essa função de distanciamento, de criar uma, uma... quebrar um pouco essa progressão dramática para fazer uma reflexão que a própria música, pela letra, estimula, comenta.

DS/SP: Você pensa em produzir outras peças?

PL: No momento, não penso mais em fazer teatro. Só essas quatro peças. O que estou fazendo agora é um segundo romance, que penso publicar no ano que vem. Mas teatro,

não. Eu tenho um texto que é para teatro de boneco, mas nunca foi publicado ou encenado, e eu tenho tido muita precaução com ele, porque, depois de pronto, eu fiquei com receio de que ele ficasse muito mais voltado para adultos (risos); embora seja para o teatro infantil. Mas eu pretendo retomá-lo para ver se, depois de ter ficado um pouco “de castigo” na gaveta, ele venha “mais tranquilo” para eu dar uma simplificada maior, para não o perder, porque acho que ele tem uma estrutura bem moderna. Mas, grande teatro eu não tenho intenção nenhuma de produzir. Romance, sim!

ANEXO II

EQUIPE ORGANIZADORA

Bene Martins	Nailce Ferreira
Paulo Santana	Mailson Soares
Alberto Silva Neto	Rosilene Cordeiro
Marluce Oliveira	Rogério Jacenir
Cláudio Dídima	Ailana Guta
Leandro Raphael de Paula	Nathalia Fonseca
Zeffa Magalhães	Eliete Santos
Fábio Limah	Felipe Cabral
Willian Pereira	Davi Almeida

Realização:



ICA

INSTITUTO DE
CIÊNCIAS DA
ARTE UFPA

designer gráfico | DAVI ALMEIDA | ETOUFPA

IV SEMINÁRIO DE DRAMATURGIA AMAZÔNIDA

Dramaturgo Homenageado:

João de Jesus Paes Loureiro

15 a 19 MAIO 2013

Teatro Universitário Cláudio Barradas

PROGRAMAÇÃO

Patrocínio:

Ministério da
EducaçãoGOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA

Apoio:

PROEX

Pro-Reitoria de Extensão | UFPA

PROPESPPro-Reitoria de Pesquisa
e Pós-Graduação | UFPA**PROAD**

Pro-Reitoria de Administração | UFPA

15 MAIO

18h30 Abertura do IV Seminário de Dramaturgia Amazônica

Profa. Bene Martins (Universidade Federal do Pará - UFPA)

19h PALESTRA – João de Jesus Paes Loureiro e a Amazônia em cena

Prof. Relivaldo de Oliveira (Universidade da Amazônia-UNAMA)

20h PALESTRA – O Teatro e o Sonho

Prof. João de Jesus Paes Loureiro (Universidade Federal do Pará-UFPA)

21h LEITURA DRAMATIZADA – Peça Ilha da ira de Paes Loureiro

Maisson Soares e Rosilene Cordeiro (Universidade Federal do Pará-UFPA)

16 MAIO

18h30 PALESTRA – A dramaturgia amazônica da pré-hileia, uma transversalidade das narrativas dramáticas nordestinas.

Prof. Tácito Borralho (Universidade Federal do Maranhão - UFMa)

19h20 PALESTRA – A tradição teatral do Amazonas

Dramaturgo Márcio Souza (Grupo TESC-AM)

20h10 PALESTRA – HOMEM DO BARRANCO: Mito e Teatralidade na Comunidade Ribeirinha.

Dramaturgo Carlos Roberto Ferreira (Mato Grosso)

21h PALESTRA – Reator: Dramaturgia e imagem

Diretor e Dramaturgo Nando Lima

17 MAIO

18h30 PALESTRA – Ajuricaba: o teatro como expressão histórica

Dramaturgo, Tenório Telles (Ed. Valer-AM)

19h20 PALESTRA – A resistência da dramaturgia regional nos anos 70 e 80, com a ditadura

Prof. José Leal (Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves)

20h10 PALESTRA – Em busca de uma dramaturgia narrativa amazônica

Alberto Silva Neto (Universidade Federal do Pará - UFPA)

21h PALESTRA – Grupo Palha: Dramaturgias em foco

Prof. Paulo Santana (Universidade Federal do Pará - UFPA)

18 MAIO

18h30 PEÇA TEATRAL

ISABEL DO BRASIL, de Maria José Silveira.
(TESC – TEATRO EXPERIMENTAL DO SESC / AMAZONAS)
Direção de Márcio Souza

20h PEÇA TEATRAL

O FISCAL FEDERAL, de Márcio Souza, adaptação livre da peça
"O Inspetor Geral". De Nicolai Gogol.
(TESC – TEATRO EXPERIMENTAL DO SESC / AMAZONAS)
Direção de Márcio Souza

19 MAIO

18h30 PEÇA TEATRAL

Lindanor nas Estradas do Tempo-Foi
(Direção: Luciana Porto e Denis Bezerra)

Homenageado:

João de Jesus
Paes Loureiro

Poeta, dramaturgo, ensaísta, professor da UFPA. Nascido em Abaetetuba, no Estado do Pará, em 26 de junho, viveu a infância e adolescência às margens do rio Tocantins e atualmente vive em Belém. O contato íntimo com o ambiente amazônico desde tenra idade foi responsável por fazer florescer o dom da poesia no autor que se revelaria um dos maiores destaques da literatura paraense.

ANEXO III

AAE-121p.20/21
BR UFFPA 4 DOC 120

CONFIDENCIAL

MINISTÉRIO DO EXÉRCITO
CMA - 3.ª RM
QGR/8 - 2.ª SEÇÃO

Belém, PA 16 de DEZ de 1977

INFORME DE MOVIMENTO UNIVERSITÁRIO N.º 99 E 2/77

1. ASSUNTO: MOVIMENTO UNIVERSITÁRIO DA UFFPA - ESCOLA DE TEATRO DA UFFPA - PEÇA "A ILHA DA IRA"

2. ORIGEM: 8ª RM

3. AVALIAÇÃO: B-3

4. DIFUSÃO: CIE - CMA - DOI/8 - REITOR UFFPA

5. DIFUSÃO ANTERIOR:

6. REFERÊNCIA: INFE Nº 058, de 05 Dez 77, do 4º DN

7. ANEXO: Cópia xerox de recorte do Jornal "OLIBERAL", do dia 28-Nov-77

1. Estreou no dia 01/12 a noite, na Escola Técnica Federal do Pará, a peça "A ILHA DA IRA", de autoria de JOÃO DE JESUS PAES LOU - REIRO. O espetáculo foi produzido pela Escola de Teatro da UFFPA, sob a direção de CLÁUDIO BARRADAS. A entrada à peça será inteiramente / franca.

2. O recorte em anexo, mostra o pessoal envolvido na referida / peça:

- a) JOÃO DE JESUS PAES LOUREIRO - Elemento fichado como comunista;
- b) CLÁUDIO BARRADAS (CLÁUDIO DE SOUZA BARRADAS) - Teatrólogo e Professor da UFFPA. Fichado como comunista;
- c) FRANKLIN RABELO - Coordenador da AP no PARÁ (1967);
- d) MARIA DO CARMO SARMENTO DE CARVALHO - Uma das principais dirigentes do PCB do PARÁ (1952). Médica, pertencente à célula "CASTRO ALVES", candidata à Deputada Federal pelo PCB, nas eleições de / DEZ/1945;
- e) FERNANDO LUIZ DE SOUZA PESSOA - Participou ativamente do MOVIMENTO ESTUDANTIL de 1968, em BELÉM;
- f) AUGUSTO RODRIGUES DE OLIVEIRA - Participou de MOVIMENTOS ESTUDANTIS na PARAÍBA. Fez curso de capacitação comunista e regressou ao BRASIL entre 1964/1965.

3. A peça "A ILHA DA IRA", de cunho subversivo, tenta "mostrar" ou "deturpar" o momento atual brasileiro.

CONFIDENCIAL



Jornal O LIBERAL

n.º 28 / 11 / 77

Local BELÉM

Campo PSICO-SOCIAL

AAE 12. D. 21/21

BR. UFPA 4 DOC 120 ANEXO



TEATRO

Tenho a honra de dirigir-me a Vossa Senhoria para convidá-lo a assistir as apresentações da peça teatral "A ILHA DA IRA", de João de Jesus Paes Loureiro, produzida pela Universidade Federal do Pará, através dos alunos do Curso de Formação de Ator da Escola de Teatro da UFPA, e com a direção do professor Cláudio de Sousa Barradas. O elenco é constituído dos seguintes atores: Augusto Gamba/ Ernani Chaves/ Merlúcio Mareco/ Bené Lira/ Zenilde Soares/ Joanita Guedes/ Manoel Dilair/ Carlos Blasberg/ Edinaldo Blá/ Natal Silva/ Carlos Alberto Rosas/ Eusébio Pessoa/ Vânia de Castro/ Luis Pingarilho/ Martha Brito/ Claudionor Moura/ José Luiz/ Rosa de Fátima/ Franklin Rebelo, e Maria do Carmo. A equipe técnica é constituída por: Cenário e figurinos: Fernando Luiz Pessoa/ Confeção dos figurinos: Iracema Pereira/ Máscaras e adereços: Paulo Pontes/ Contra-luz: Eusébio Pessoa/ Iluminação: Odilon Brito/ Preparação Vocal: Carmem Eunice Barradas/ Preparação Corporal: Augusto Rodrigues. Diretor de Produção: Fernando Luiz Pessoa, Música: Waldemar Henriques/ Assistente de Direção: Joanita Guedes/ e Manoel Dilair/ e Direção: Cláudio Barradas.

Referido espetáculo será realizado no auditório da Escola Técnica Federal do Pará, no período de 01 a 10 de dezembro de 1977, às 21,00 horas. Com a entrada inteiramente franca.

Aproveito o ensejo para reiterar a V.Sa. protestos de elevada estima e consideração.

AUGUSTO RODRIGUES CORRÊA
COORDENADOR