

## A FALSA ALEGRIA NO PEQUENO TEATRO DA FELICIDADE (1977), DE MÁRCIO SOUZA

Antônio Coutinho Soares Filho\*

couthofilho70@gmail.com

Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão/

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão - IFMA/Campus Imperatriz

---

**Resumo:** Os (des)caminhos da política brasileira em períodos autoritários e a metalinguagem teatral constituem as bases que sustentam a peça *Pequeno teatro da felicidade*, de Márcio Souza. Partindo da revolta da Cabanagem, a mesma tece um painel crítico acerca das arbitrariedades da ditadura civil-militar. A análise, de cunho qualitativo, leva em conta sua estrutura e as temáticas ligadas à crítica política, tendo como objetivo enfatizar sua atualidade no tocante às ameaças à democracia. O aporte teórico se funda nas contribuições literárias e ensaísticas de Márcio Souza, na sua fortuna crítica, na teoria teatral, no pensamento em torno do autoritarismo e da escrita testemunhal. Assim, a peça mimetiza os regimes opressores em geral e sua gana assassina, mas também a resistência e a luta pela liberdade, tributando à arte um papel fundamental frente à barbárie.

**Palavras-chave:** Teatro. Ditadura. Testemunho. Márcio Souza.

### 1 Considerações iniciais

A produção artística do amazonense Márcio Souza abrange literatura, cinema e teatro, tendo ainda o escritor atuação no jornalismo, no magistério, na política cultural e como editor. Sua obra mais conhecida e comentada é a trama picaresca de *Galvez, imperador do Acre* (1976), seu romance de estreia, cuja chama sua fortuna crítica não se cansa, com razão, de manter acesa. É possível dizer, de forma panorâmica e sem ser reducionista, que a Amazônia é o centro nevrálgico em torno do qual a sua obra palpita.

---

\* Professor de Teoria Literária (Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão - UEMASUL) e Técnico em Assuntos Educacionais - TAE (Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão - IFMA/Campus Imperatriz). Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras: Ensino de Língua e Literatura (Universidade Federal do Norte do Tocantins - UFNT). Mestre em Literatura e Crítica Literária (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP). Especialista em Teoria Literária (Universidade Estadual do Maranhão - UEMA). Graduado em Letras - Língua e Literatura Portuguesa (UEMA). Membro do Grupo de Estudos Literários e Imagéticos de Imperatriz (GELITI), do Grupo de Pesquisa Categorias da Narrativa (CN - PUC-SP) e do Grupo de Estudos do Sentido do Tocantins (GESTO). Atua nas áreas de Teoria Literária, Literatura Comparada, sobretudo as relações entre Literatura e Mito, Literatura Dramática e Letramento Literário. Especial interesse pelas obras de Márcio Souza, Osman Lins, Clarice Lispector e Orides Fontela. Como escritor de ficção, publicou os livros "Osculário" (contos, 2004), "Lago" (romance, 2007) e "Osculário: lacrado" (contos, 2014).

Para longe da ideia de um regionalismo fechado em si mesmo, em eterna contemplação de seu território, a Amazônia souziana está em constante conexão com as questões nacionais e internacionais, presentes e pretéritas. No dizer de Filgueiras (2018, p. 11), em qualquer das facetas criativas do escritor “sempre se encontrará o DNA dessa região e sua gente”, não como inferno verde, paraíso perdido ou terra de promessas, porém na qualidade de uma ampla rede cultural e artística que precisa ser discutida e problematizada. Assim, a Amazônia se faz presente na obra de Souza como recorrência temática, sobretudo em relação à mitologia indígena e à história da região.

Se a romanesca souziana é um potente filão de estudo já reconhecido, mas que necessita ainda ser ampliado, de igual modo sua literatura dramática constitui uma ramificação criativa que também precisa ser mais discutida. Nesse âmbito, os trabalhos são escassos e tímidos em vista do número de peças do autor que, incluindo as longas e os textos curtos, somam quase trinta títulos.

Márcio Souza desenvolve sua dramaturgia junto ao Teatro Experimental do Sesc do Amazonas (Tesc), grupo que o acolhe no início dos anos 1970 quando ele retorna a Manaus depois de alguns anos morando em São Paulo. Vale destacar que esse regresso se dá em vista da pressão do regime ditatorial, segundo atesta o próprio escritor: “Vivia sendo parado nas barreiras policiais. Como o meu nome constava das listas negras porque eu já havia sido preso, estava sendo processado, eu era um problema para os meus colegas de trabalho. Às vezes, a gente ficava horas na barreira” (Souza, 2005, p. 28). A experiência do autoritarismo marca em muito o viés político de sua romanesca e, especialmente, o seu teatro.

A dramaturgia de Márcio Souza, como uma das articulações de sua obra ficcional, amplia a exploração do tecido amazônico e as contradições que permeiam o país em seu processo histórico conturbado. Tal postura crítica ecoa ainda nos outros campos criativos sob os quais sua pena se desdobra, o que demonstra a teia orgânica e interativa de sua produção. Dessa maneira, o presente artigo, no intento de contribuir com sua fortuna crítica, sobretudo a dramaturgical, tem como foco de análise a peça *Pequeno teatro da felicidade* (1977).

O objetivo principal do estudo é discutir as conexões que a referida peça, partindo da Cabanagem, movimento de oposição ao governo central no séc. XIX estabelece com a forte repressão da ditadura civil-militar instaurada no país desde o golpe de 1964. Sob este ângulo de abordagem, é possível dizer que o *Pequeno teatro*

*da felicidade* (1977), tendo em vista o seu período de escrita e encenação, possui um aspecto testemunhal e de denúncia do autoritarismo estatal e, não poucas vezes, criminoso do regime golpista.

O estudo articula ainda a abordagem política da peça com o recurso metalinguístico que o dramaturgo imprime à ação, cujo resultado é a montagem e desmontagem da ilusão cênica. Para esse efeito, contribuem as referências ao mito da Caixa de Pandora e ao teatro de feira medieval, com artistas mambembes, demônios e donzelas perseguidas. O texto souziano, sem abrir mão do caráter lúdico, toca fundo nas questões do poder dominante, utiliza o ludíbrio temporal e espacial para apresentar verdades amordaçadas pela política vigente, intercepta os tempos, dribla a caneta censora do período ditatorial e, assim, se torna pulsante, um alerta, para as emergências atuais. Isso se dá porque, na concepção do dramaturgo amazonense, política e arte são faces de um mesmo poliedro. A arte, segundo Souza, não pode ser apática, ela demanda posturas firmes e conscientes, quer dizer, “O papel do artista criador em nossa sociedade é tão sério, [por isso] precisa ser assumido com uma carga de consciência tão alta” (Souza, 1984, p. 68). Essa demanda o escritor cumpre com competência e afinco.

O *Pequeno teatro da felicidade* (1977) tem sua ação localizada em Manaus no ano de 1836, conforme anunciam as didascálias<sup>1</sup> iniciais da peça. O cenário principal é a praça da pequena vila manauara às margens do Rio Negro, com casas de madeira cobertas de palha, tendo ao fundo o forte português quase em ruínas. O espaço comunitário da praça reforça o caráter coletivo onde o povo pobre discute e se informa sobre os atos dos dirigentes da vila. Como uma espécie de extensão do forte, a casa de Freire Taqueirinha, oficial cabano, e Hermínia, sua esposa, é o local onde os mandatários do lugar articulam alianças, maquinam contra os inimigos e tramam represálias a todos os que se opõem ou pareçam ameaças a sua posição.

Como se vê, a peça tem uma bipartição espacial antinômica, a qual marca a alternância das cenas, mostrando a tensão crescente e as posições divergentes entre

---

<sup>1</sup> Indicações cênicas ou rubricas (Pavis, 2008). As didascálias possuem função metalinguística, pois orientam atores e encenadores para a montagem do espetáculo teatral, já sob a ótica narrativa, fornecem informações relevantes aos leitores para melhor compreensão das peças. Na visão de Ramos (1999), além do caráter instrucional necessário à encenação, as didascálias trazem marcas cênicas das particularidades de cada dramaturgo, constituindo assim sua poética cênica, quer dizer, “A ideia é revelar este tipo de rubrica não só como potencial instauradora de uma certa materialidade cênica, mas também como espelho de um estilo particular de engendrar espetáculos, e como índice de uma poética cênica específica” (Ramos, 1999, p. 152).

dominantes e subordinados. Essa condição do espaço demarca, assim, os dois grupos que se atrimam. Num extremo, o popular, caracterizado pelos feirantes, o ferreiro, o sapateiro Pedro e os três artistas mambembes que chegam ao povoado, no outro polo, os representantes da igreja, do exército e da política. É de se notar, por isso, que as personagens, mais que individualidades, encarnam tipos sociais, sejam os populares, sejam os responsáveis pela manutenção da estrutura de poder. Isso se alinha com a visão macro que Souza imprime a sua peça, pois lhe interessa mais o coletivo que as particularidades.

O enredo, marcadamente político, assinalado pela Cabanagem, traz como centralidade os misteriosos assassinatos de três noviças em visita aos parentes na povoação. Tem destaque a terceira vítima, a filha do ferreiro, cuja morte movimentava a ação da peça. Dada a relevância do fato, seu enterro é o único que é apresentado diretamente ao leitor/espectador ao passo que os outros dois crimes são retomados apenas no discurso das personagens: “[Entra em cena um cortejo fúnebre. Um padre vem na frente, empunhando a cruz, seguido por um menino que bate uma matraca e o corpo que vai numa rede atada num pau sobre os ombros de dois homens. Atrás, os pais enlutados e parentes]”<sup>2</sup> (Souza, 1997, p. 14).

O último crime coincide com a chegada dos artistas mambembes, testemunhas da violência sofrida pela jovem. Por isso, eles passam a ser perseguidos pelos governantes do vilarejo. A partir disso, o dramaturgo mostra as movimentações dos dirigentes para manter a povoação sob controle em vista das ameaças do grupo rival (os Legais), como também encobrir a verdadeira autoria do ato, o que pode levar à derrocada do governo. Como resultado dessas manobras políticas, vê-se o golpe de Estado, bem como a acusação e a condenação dos saltimbancos e do sapateiro Pedro. Assim, Márcio Souza traz à superfície do drama a barbárie de tempos sombrios onde a verdade se torna maleável às vontades dos poderosos.

Além do prólogo, a peça se estrutura em dois Atos, sendo o primeiro composto de dez cenas e o segundo com seis. A articulação das cenas dialoga com o estilo cinematográfico com cortes alternando, a cada cena, a população e os poderosos em suas maquinacões na disputa pelo poder. Com esse procedimento, o dramaturgo relativiza o discurso das personagens, sobretudo, dos mandatários, e desmonta a ideia de verdade laborada pela fala oficial. Desse modo, a camada social

---

<sup>2</sup> As marcações entre colchetes indicam as didascálias do texto souziano.

tradicionalmente silenciada tem voz na peça, uma voz que, para espanto e revolta do leitor/espectador, sai estrangulada. Se não é uma vitória, é melhor que a mordança plena. Assim, a peça denuncia a opressão ao mesmo tempo em que exalta o papel da arte como atitude de resistência frente ao período ditatorial.

## 2 O descuido de Pandora

Num clima de espetáculo circense, o prólogo traz os artistas mambembes Pampineia, Rossinhol e Bohemond que, formando uma espécie de jogral bem ao estilo das antigas encenações de feiras medievais (*Commedia dell'Arte*), anunciam, como arautos, as temáticas centrais que atravessam a peça, quais sejam, a política brasileira e o metateatro. No primeiro caso, a política do país é apresentada em duas camadas de enredo, em espaços e temporalidades distintas, cujo ponto convergente é o autoritarismo, seja dos dirigentes cabanos, seja da ditadura civil-militar brasileira.

No que respeita à metateatralidade, ela consiste em deixar à mostra o processo criativo das peças, mostrando as escolhas do dramaturgo, ao mesmo tempo que nega a ilusão teatral. Nesse sentido, Catarina Sant'Anna lança luzes sobre o assunto quando diz que: “poderíamos tentar, precariamente, definir a metalinguagem no teatro como sendo uma *decodificação* que tornasse transparente para o receptor (leitor ou espectador) os códigos (verbais e não-verbais) que constroem uma peça (escrita ou encenada)” (Sant'anna, 1997, p. 21, grifo da autora). Essa decodificação de que fala a autora pode se efetivar de

forma infinitamente variada, considerada a complexidade do teatro: compreenderia, por exemplo, o uso do recurso da *peça-dentro-da-peça*, ou da apresentação da realidade como já teatralizada (o mundo como teatro), ou da obra autorreferente, que apresenta as reflexões do autor sobre a problemática de sua atividade teatral, ou a exibição, na encenação, do trabalho oculto dos bastidores (Sant'Anna, 1997, p. 21).

No caso da peça de Márcio Souza, a metateatralidade fica a cargo do trio de artistas que, além de trazer o elemento lúdico e espetacular, funciona como anteparo metafórico que não apenas desvia a tesoura censora da época como relativiza a marcação histórica do enredo, atualizando-o constantemente. A peça mascara sua denúncia ao mesmo tempo que a expõe, conforme se constata no discurso de Pampineia: “Bem disse um filósofo antigo que o mundo é um baile de máscaras, onde

todos querem abrigo” (Souza, 1997, p. 11). A obra souziana, na dinâmica de tirar e pôr a máscara da situação política, resguarda-se dos olhos opressores enquanto deixa à mostra as feridas de um regime de morte.

No nível aparente, a peça foca a situação de Manaus, durante o ano de 1836, envolta no clima de revolta da Cabanagem e de seus desdobramentos, principalmente, o desvirtuamento do movimento conforme anuncia Rossinhol: “Ainda que no início a revolução buscasse altos ideais, aos poucos ela foi degenerando em anarquia e pasto para os mais diversos tipos de caudilho. Em 1836, todos os ideais tinham se perdido” (Souza, 1997, p. 12).

Nesse quadro, a degenerescência do movimento é assinalada por Maparajuba, líder cabano do baixo Amazonas, em aliança com Freire Taqueirinha, oficial que assume o protagonismo do golpe, o qual tem em Hermínia o incentivo e o apoio para a usurpação do poder. Esta, numa relação intertextual com Lady Macbeth, alimenta a ambição do marido, incentivando-o a tirar o poder de Correia Sena, chefe do governo cabano, conforme se nota em sua fala na Cena 7 (Ato I): “Não vos deixeis vencer, meu marido. Mostrai ao chefe de Governo que ele não tem outro caminho a não ser ouvir-vos. Se não fizerdes os nossos inimigos sentirem o fio de vossa espada, eles não se limitarão a tomar as cidades vizinhas, eles virão cortar as nossas cabeças” (Souza, 1997, p. 33). Veja-se a similaridade argumentativa da personagem souziana com a esposa de Macbeth quando o motiva ao regicídio: “Tens medo/ De seres, com teus atos e coragem,/ Igual aos teus desejos? Queres ter/ O que julgas da vida o ornamento,/ Ou viveres como um covarde aos próprios olhos,/ Deixando o ‘quero’ curvar-se ao ‘não ousar’,/ Como um gato pescando?” (Shakespeare, 2010, p. 469-470).<sup>3</sup>

De igual modo, Hermínia confabula com Maparajuba a revolta contra o governo de Sena que eles consideram moderado demais, mostrando que as movimentações em torno do poder são intensas na peça:

Maparajuba – [...] o Correia Sena insiste em se mostrar moderado quando a Capitania do Rio Negro é uma selva agitada. E na selva, como sabeis, senhora, o tigre e o leão não podem ser moderados na força.  
Hermínia – Tendes razão, coronel. Ninguém de responsabilidade pode ser moderado neste instante. Porém, deve-se usar a força como se esta fosse um ato de bondade (Souza, 1997, p. 31).

---

<sup>3</sup> Ato I, Cena VII.

Partindo do dado histórico, o drama desenvolve a segunda camada do enredo, a qual se volta contra as arbitrariedades perpetradas pelo regime ditatorial brasileiro. Não apenas pelo seu caráter inventivo, o argumento histórico da peça se revela uma máscara ficcional, mas também devido à proibição legal de qualquer manifestação política oposta aos interesses golpistas de 1964. Situação esta agravada pela edição, em 1968, do Ato Institucional Nº 5 (AI-5), que dentre outros absurdos prevê, no Art. 5º, Inciso III, a “proibição de atividades ou manifestação sobre assunto de natureza política” (Brasil, 1968) e, no Art. 4º, a suspensão de “direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais” (Brasil, 1968). O teatro souziano, como as demais expressões artísticas do período, se movimenta no terreno pantanoso de proibições e vigilâncias.

É patente, pois, que em contextos autoritários, a arte, a educação e a ciência, em suma, o conhecimento, sejam territórios ameaçados. O *Pequeno teatro da felicidade* (1977) nasce num momento de forte censura em que não é incomum a violência estatal como o cancelamento de espetáculos, o fechamento de teatros, batidas policiais e prisões de artistas. Nesse sentido, Osman Lins aborda o assunto nos seguintes termos: “A censura é uma apropriação indébita. E depredadora, porque não utiliza aquilo de que se apropriou nem permite que outros tomem conhecimento. A comunidade é espoliada porque não recebeu intacto o que era do seu direito receber” (Lins, 1979, p. 209).<sup>4</sup> Assim, “Desde que haja interferência na criação artística”, arremata Lins (1979, p. 209), “existe também interferência na perfeita captação dos fragmentos do mundo”.

Fica dito, então, que o texto de Márcio Souza não pode, a rigor, ser referido como um drama histórico no sentido de visada pretérita de um evento cristalizado no tempo. A historicidade, neste caso, é um subterfúgio estético em vista da conjuntura política que enfrenta o país no momento de sua criação. Logo, o drama mimetiza, por um lado, a repressão ditatorial e, por outro, a luta pela liberdade de ser e de dizer, tendo a arte, neste caso, um papel fundamental.

Vale dizer que os dois veios temáticos que se apresentam no prólogo – o metateatro e a crítica política –, sem prejuízo de outros, se desenvolvem também ao longo dos dois atos. O caráter *realista* do enredo é predominante, todavia o mesmo, igualmente como no prólogo, é também desmontado na Cena 10 (Ato I), com a

---

<sup>4</sup> Entrevista ao *Jornal da Cidade* – Recife – 09 a 15 jul. 1976.

interrupção brusca da ação pelos saltimbancos, no final da Cena 4 (Ato II), quando Hermínia vai ao proscênio<sup>5</sup> apresentar o marido e a si própria ao público, e na Cena 6 (Ato II), momento em que todas as personagens, no movimento contrário de abertura da peça, retornam à carroça mambembe, esvaziando a cena. Vê-se, então, que a metalinguagem teatral se configura na movimentação cênica, nas didascálias e no discurso dos artistas, os quais, nas partes indicadas, se dirigem à plateia, quebrando assim a dita quarta parede, responsável pela convenção do naturalismo teatral.

A propósito dessas convenções, vale a observação de Benjamin (2008, p. 81) quando explica que “O palco naturalista, longe de ser tribuna, é totalmente ilusionístico. Sua consciência de ser teatro não pode frutificar, ela deve ser reprimida [...] para que ele possa dedicar-se, sem qualquer desvio, a seu objetivo central: retratar a realidade”. Na via oposta desse naturalismo, a peça de Souza faz questão de ser tribuna, de ser testemunho da truculência política e ideológica da ditadura. Sob essa visada, sua dramaturgia se afina com a proposta de Bertolt Brecht atinente ao seu teatro épico conforme pontua o filósofo alemão, dado que essa tipologia teatral “conserva do fato de ser teatro uma consciência incessante, viva e produtiva” (Benjamin, 2008, p. 81). Tal consciência é marcante e decisiva no desenvolvimento do *Pequeno teatro da felicidade*.

Mais que desmontar a ilusão cênica, o recurso metalinguístico estabelece um diálogo com a plateia e os leitores, criando um efeito – para usar um conceito físico – de dobra temporal, encurtando a distância da cena principal (1836) com a atualidade de criação da peça (1977). Numa construção perspicaz, o dramaturgo costura a temporalidade histórica do enredo e as agruras do período ditatorial ao mesmo tempo em que aponta para futuras situações em que a expressão artística e a liberdade política podem ser tolhidas.

No aspecto propriamente cênico, segundo indicam as didascálias, vê-se a carroça do trio mambembe como o elemento de destaque não apenas do prólogo, mas de toda a peça, posto que ela abre e encerra a ação. Nesse sentido, o transporte dos artistas ambulantes, ocupando o centro da cena, estabelece uma relação mitopoética com a Caixa de Pandora, narrativa mitológica que responde pela

---

<sup>5</sup> Frente do palco mais próxima da plateia.

escapada de todos os bens ou de todos os males no mundo, conforme a versão que se considere, restando sempre a esperança em seu interior.<sup>6</sup>

Ao contrário de Pandora, Márcio Souza abre sua caixa teatral com cálculo e não inadvertidamente, deixando vir à tona os males do poder, do autoritarismo e da violência institucionalizada pelo Estado, mas, ao mesmo tempo, deposita sua esperança na arte como resistência e, portanto, como um bem precioso. Ao mesmo tempo, o dramaturgo sabe que ela, sozinha, não é capaz de dirimir completamente os males, quando mais não seja, denunciá-los e combatê-los. Esse sentimento é claro na fala de Pampineia no encerramento do prólogo:

Louvado seja o teatro e sua alma litigante,/ fornalha e lanterna onde brilha a liberdade,/ embate da paixão e da simulação fulgurante,/ onde a dúvida encontra a fé em igualdade./ Louvado seja o frágil palco de madeira/ e suas verdades balbuciadas ou gritadas,/ sempre a expor o acerto e a asneira,/ o sal da alegria em nossas pálidas jornadas (Souza, 1997, p. 12-13).

Enquanto a artista profere sua fala, a didascália anuncia a abertura da caixa de Pandora souziana nos seguintes termos: “a cortina do palco da carroça abre e, como se ali estivessem guardados, vão saindo todos os participantes da peça” (Souza, 1997, p. 13). Nesta mesma marcação, o dramaturgo reforça o efeito de estranheza que a saída das personagens/atores deve provocar: “É importante que todos, até mesmo o mais breve dos figurantes, entrem em cena neste momento, provocando uma sensação de estranhamento na plateia pela impossibilidade de tantas pessoas caberem numa carroça tão pequena” (Souza, 1997, p. 13). A ruptura com o naturalismo permite que a sensação de absurdo invada a cena com parceiros e antagonistas saindo do mesmo fundo mágico. Contudo, as ações e as palavras é que irão diferenciá-los, mostrando quem é quem neste pequeno teatro da (in)felicidade.

### **3 O diabo como distração**

---

<sup>6</sup> Bulfinch (1999) destaca duas versões principais do mito. Na primeira, a caixa, pertencente a Epimeteu, guarda artigos malignos e Pandora a abre por curiosidade, espalhando toda sorte de males no mundo. Na segunda, a caixa, contendo bens colocados por cada um dos deuses, é um presente de casamento de Zeus. Como na primeira versão, a mulher deixa escapar todos os bens. Em ambas as versões, a esperança é o que resta em seu interior. O estudioso considera a segunda versão mais plausível, visto que a esperança, como algo positivo, não poderia ter sido misturada aos males.

O Ato I enfatiza a intriga política, desenvolvendo-se, de forma geral, na esteira mais próxima do plano realista. A partir do brutal assassinato da filha do ferreiro, vem à tona a tensão política da trama com a ação dramática, alternando cenas protagonizadas pelos poderosos locais e pela camada popular. Dessa maneira, fica patente a ambientação opressiva do lugarejo, onde se vê o toque de recolher, o clima de mistério e de medo, o preconceito contra a arte e, ainda, as proibições da leitura, da escrita e do próprio teatro.

Quando as suspeitas do assassinato da filha do ferreiro, bem como das duas outras jovens, todas noviças em Belém, recaem sobre Geraldo Taqueirinha<sup>7</sup>, filho de Freire e Hermínia, a perseguição aos artistas e a Pedro, que se alia aos saltimbancos, se adensa. Antes da prisão dos mesmos, que acontece no Ato II, o ambiente desfavorável ao teatro é notório, inclusive entre a camada popular, fazendo dos artistas presas fáceis nas mãos dos poderosos locais: “Feirante 1 [Irritado] – Afastem-se daqui, filhos do vício. Não quero atores perto da minha venda de azeite. [Para Pedro] Essa gente sempre atrai confusão” (Souza, 1997, p. 14). Além disso, ou talvez por isso, a arte cênica é, oficialmente, proibida no local: “Bohemond – Mas hoje cedo, mal chegamos na praça, fomos levados à presença de um soldado, que nos disse ser aqui proibido o teatro” (Souza, 1997, p. 15).

Fora o preconceito, a expressão artística é vista como ação criminosa, segundo declara o Feirante 9: “Ou participaram do crime” (Souza, 1997, p. 26). O paroxismo dessa aversão se expressa em sua demonização, fruto de uma construção imagética em que se nota o braço eclesial: “Feirante 3 – Todo mundo sabe que essa gente de teatro tem parte com o imundo. [Todos fazem o sinal da cruz, apavorados]” (Souza, 1997, p. 26). Sob a égide de crenças medievais, a morte da filha do ferreiro também é imputada ao sobrenatural: “Feirante 4 – Então, quer dizer que a donzela foi atacada pelo diabo?/ Feirante 1 – Sim, isso mesmo! O diabo ronda nossas casas quando cai a noite” (Souza, 1997, p. 26). A conveniente crença no mundo das trevas, a um só tempo, serve para enganar a população, criminalizar a arte, vetando-lhe a voz contradizente, como também desviar a atenção do malefício que o poderio da classe dominante significa para a coletividade.

Na vila, a arte dramática tem sobrevida se feita de acordo com os censores: “Pedro [Agastado] – É bem verdade que sou eu que enceno, nas feiras, farsas e

---

<sup>7</sup> Personagem ausente da ação propriamente dita, ou seja, é apenas mencionada no discurso das outras personagens.

comédias de Plauto e Terêncio, sem falar em Aristófanes, todos muito bem recomendados pelas autoridades como propagadores da mais elevada inspiração e espiritualidade” (Souza, 1997, p. 16). A réplica de Bohemond expressa a ironia souziana: “Farsas de Plauto e Terêncio, comédias de Aristófanes, livros de filósofos pagãos! Ora vejam, que belo tempo este, em que o drama, a farsa e o livro são coisas perigosas e vigiadas” (Souza, 1997, p. 16). A lógica do poder sabe que não adianta apenas proibir, é preciso também ganhar a adesão daqueles que são os principais prejudicados e que deveriam se opor à situação.

Os bastidores da censura se mostram ainda na proibição da leitura e da escrita. Nesse sentido, é sintomática a explicação de Freire Taqueirinha a João Pacheco, o Vigário Geral: “Estamos mantendo um grande controle em todo mundo que sabe escrever na vila [...] Temos um arquivo com a caligrafia de todos os letrados, até mesmo a do senhor, padre. Se suspeitássemos de alguém, o castigo já teria acontecido” (Souza, 1997, p. 19). Controlar a informação, sabem os agentes repressores, é fundamental na manutenção de um Estado opressor.

Nesse cenário de rígido controle, o movimento contrário à ordem estabelecida tem também seus artifícios. Para surpresa de Taqueirinha, o Vigário Geral revela que a filha do ferreiro, além de ter sido alfabetizada no convento, é irmã de um dos Legais. Desse modo, explica-se a motivação do assassinato, visto que ela é a principal e única suspeita de ter escrito o manifesto dos revoltosos que chegou às mãos de Correia Sena, o qual pede a deposição do governador Soares de Andréa e a entrega do governo da capitania a uma junta nova.

Ao contrário do que pensa o povo, o crime não tem nada de fantástico, mas se calca na mais dura realidade e nos mais escusos interesses. A situação se agrava quando Rossinhol, apoiado pelo sapateiro e pelos amigos de palco, se revela testemunha ocular do assassinato:

O medo me obrigou a calar no primeiro instante e a manter a boca selada nas horas seguintes [...] Não mais pude suportar o fardo de tão pesado segredo que gela meu sangue, especialmente quando os soldados caçam a mim e aos meus companheiros com fins inconfessáveis (Souza, 1997, p. 35).

Neste ponto, o testemunho dos artistas, em vez de trazer luz ao caso, os engolfa numa trama macabra. Com a verdade do crime prestes a vir à tona e,

consequentemente, a perda da posição política e o desprestígio social, Hermínia convence o marido a tomar o poder. Este episódio se mostra um símile ficcional do golpe de 1964:

Hermínia – Freire Taqueirinha, meu marido, protegeu a vossa família e assim estareis protegendo a Capitania do Rio Negro. O Correia Sena engana-se em pensar que pode governar esta terra com brandura. Os tapuia, insuflados por agentes do inimigo, agitam-se nas glebas e já ousam entregar manifestos no forte.

Freire Taqueirinha – Em breve estarão a empunhar os terçados em nossas portas.

Hermínia – Salvai a vossa família, Freire Taqueirinha. Salvai a vossa Capitania, meu marido. Salvai o vosso filho, meu senhor. [...] Querem nos cercar e nos lançar no opróbio (Souza, 1997, p. 41-42).

Na fala de Hermínia, percebe-se que a suposta defesa da família, da pátria e da propriedade, princípios nada estranhos à ditadura civil-militar brasileira, sustenta a ideia do golpe de Estado. Com acuidade, Márcio Souza desenha os meandros da política brasileira rumo à tomada de governo, não importando aos golpistas quais artifícios sejam necessários para tanto.

Neste percurso paralelístico, a Cena 10, que encerra o Ato I, chama atenção pela quebra do naturalismo cênico que se vinha desenvolvendo até então. Com efeito, a ação é desmontada em dois importantes movimentos, a saber, na interpelação direta dos artistas ao público/leitor e na encenação de duas versões para o mesmo fato, deixando-se em aberto qual teria sido a verdadeira. A primeira ruptura se dá num discurso poético:

Pampineia – Agora que as fortes tintas do drama/ ressaltam na fábula a sutil trama,/ urge que uma pausa seja então feita/ como é de toda boa arte a receita.

Bohemond – Mas antes que a luz em seu processo/ imponha aos atores e cena o recesso,/ desejamos expor certas conjecturas/ para melhor juízo das cenas futuras (Souza, 1997, p. 42).

Em vez da manutenção da ilusão ficcional, o dramaturgo, como hábil Penélope, desfaz a trama que vinha tecendo, transformando em tribuna, como preconiza o teatro épico de Bertolt Brecht, o seu palco: “Pampineia, Bohemond e Rossinhol [Em coro.] – Permita-nos, distinto público, um conselho antigo e sempre salutar: quando os poderosos se comprazem por cima de nossa resignação é hora de perguntar se nossas almas suportarão o peso do vil silêncio” (Souza, 1997, p. 45). Em tempos de

censura, denunciar como faz Souza, mesmo que na via ficcional, é mais salutar que o emudecimento, pois este pode soar como anuência.

Assim, a Cena 10 traz à tona, de forma explícita, a crítica souziana. Nesse sentido, a fala de Pampineia é exemplar:

Porque a política sendo a música do poder é coisa fina e o vulgo não sabe se conduzir nestas festas cívicas onde a justiça fica sempre de fora. Cercam-se de magistras definições morais os poderosos e ao vulgo o ritmo da política não é música, é tempestade (Souza, 1997, p. 42-43).

Neste romper de véus, Rossinhol, como arauto, segundo indica a didascália, anuncia as duas versões que conduzem à instalação do governo tirano de Freire Taqueirinha: “Primeira versão do que aconteceu no forte de Manaus, ou o chefe de Governo não sabia de nada. [...] Segunda versão do que aconteceu na cidadela, ou o chefe de Governo sabia de tudo mas não podia fazer nada” (Souza, 1997, p. 43-44).

Apresentadas as duas versões, com suas respectivas encenações, o público/leitor assiste ao desenrolar das ações com suspeição, pois a desconstrução do naturalismo cênico leva a uma atitude de desconfiança e alerta. Mais que isso, a verdade pode também não estar em nenhuma das versões apresentadas. Com este recurso, o dramaturgo deixa escoar pela palavra e pelos gestos qualquer convicção acerca do que seja autêntico, pois há muito a verdade escapou da caixa de Pandora. De qualquer forma, o resultado das versões não altera a consequência principal que é a tomada de poder:

Freire Taqueirinha [Fazendo sinal de silêncio.] – Eu, Freire Taqueirinha, investido dos poderes que o cargo confere, decreto: 1. O estado de guerra e o fechamento das fronteiras./ 2. A suspensão da Câmara Municipal, sendo os seus atos apreciados pelo Chefe de Governo./ 3. A pena de fuzilamento para os Legais e seus partidários que não se renderem até a meia noite do dia 20 de setembro. Deus guarde a Capitania do Rio Negro! [Silêncio total. Black-out.] (Souza, 1997, p. 45).

A didascália que encerra o Ato traz dois dados interessantes que se complementam, quais sejam, o silêncio, imagem da forte censura, e o *black-out*, representação do sombrio período político. Vale notar também que o decreto de Taqueirinha metaforiza os atos jurídicos impetrados pelo governo ditatorial brasileiro,

de forma particular, o AI-5. Com isso, só resta eliminar, sob o amparo da lei, os opositores, o que se observa no Ato II, no qual o clima de terror, de violência e o teor testemunhal<sup>8</sup> da peça se adensam.

#### 4 Máscaras da verdade

No Ato II, dá-se a instalação da tirania de Freire Taqueirinha. Como é peculiar a essa forma de governo, vê-se um lastro de arbitrariedades e de crimes com “os métodos de intimidação, os meios de organização e os instrumentos de violência do conhecido arsenal político da tirania, do despotismo e das ditaduras” (Arendt, 1989, p. 512). Desenha-se, então, a cartografia souziana da violência ditatorial a que não faltam ameaças, prisões abusivas, torturas, assassinatos e desaparecidos políticos. Interessante notar que mesmo a Igreja, um dos braços de apoio de Taqueirinha, sofre os reveses da situação, com membros do clero contrários à situação sendo presos e mortos, o que leva ao protesto do Vigário Geral (Cena 2) e aos comentários da plebe na feira (Cena 3).

Na mesma Cena 3, fica patente o estado de medo entre os populares, os quais comentam na surdina o governo desastroso: “Cuidado com o que dizes!” (Souza, 1997, p. 52), alerta o Feirante 2 ao Feirante 1. Além dos crimes e, em decorrência do desgoverno local, a vida da população fica mais difícil devido à alta inflação: “Feirante 1 – E o preço do pão? Viram quanta custa o pão, agora?” (Souza, 1997, p. 53). No oposto disso, Taqueirinha se sente vítima da situação, ocultando sua prepotência no papel do sofrido comandante que é obrigado a tomar decisões que o angustiam: “O governo é talvez o fardo mais pesado que um homem pode carregar. E muitas vezes carrega sozinho contra o próprio povo” (Souza, 1997, p. 55), desabafa o tirano com sua esposa. Esta, nas pegadas de Lady Macbeth, insta que ele seja ainda mais rigoroso contra os inimigos, eco que ressoa seus mais profundos desejos.

Na Cena 5, instala-se o tribunal de investigações, cujas feições o caracteriza como um julgamento. Neste, Pedro é acusado de desobedecer às leis locais e os artistas são também implicados e coagidos a falsear o que conhecem dos fatos. Curioso que estes, antes arrolados como testemunhas, se sentam agora no banco

---

<sup>8</sup> Na visão de Seligman-Silva (2005, p. 85), “Nos estudos de testemunho deve-se buscar caracterizar o ‘teor testemunhal’ que marca toda obra literária [...] [pois] Esse teor indica diversas modalidades de relação metonímica entre o ‘real’ e a escritura”.

dos réus. Sob a teatralidade da cena jurídica, a qual guarda uma relação umbilical com o testemunho (Seligman-Silva, 2005), Souza traz à superfície do palco/texto a distorção da lei em prol de seus infratores. Revela-se, deste modo, o território pantanoso que sustenta o testemunho, visto que a contaminação judicial o engolfa e o desvirtua, pois, como postula Seligman-Silva (2005, p. 77), “esse espaço assombrado aberto pela poética do convencer, onde criação e ‘verdade dos fatos’ embatem-se, é o próprio terreno onde o testemunho se dá”. A verdade dos acontecimentos se expande em direções opostas, tendo o discurso dominante a prerrogativa de sua fixação histórica (Benjamin, 2008).

Não sem tensão, muito pelo contrário, na peça, o testemunho vibra na zona das contradições, sobretudo pelos poderosos serem a parte implicada na acusação. A cena testemunhal deste Ato II, preparada no anterior, tem como base a *testis*, cujo paradigma é visual (Seligman-Silva, 2005), o que se verifica na fala do Vigário Geral: “Estão [os artistas] sob asilo da Igreja e poderão depor em juízo. Um deles foi **testemunha ocular** do último crime, o que se passou no varadouro da Cachoeirinha” (Souza, 1997, p. 39, grifo nosso). Em acordo com o caráter patriarcal da *testis*<sup>9</sup>, o julgamento, sob o controle masculino, afasta-se da justiça, levando ao silenciamento e à eliminação das testemunhas.

Como a verdade dos fatos não interessa aos poderosos busca-se invalidar o testemunho em vista das particularidades dos depoentes, quer dizer, existe uma hierarquização de quem pode testemunhar para que o depoimento seja validado. É o que demonstra Freire Taqueirinha ao inquirir o Vigário Geral acerca da procedência dos mesmos: “São pessoas de distinção ou são da plebe?” (Souza, 1997, p. 39). Num regime de exceção, como as ditaduras e as tiranias, em que “todas as fronteiras se tornam tênues” (Souza, 1997, p. 50), sobretudo as da justiça, as testemunhas são, previamente, selecionadas. Trata-se, na verdade, da degenerescência do testemunho, dito de outro modo, de sua cooptação pelos agentes da repressão.

O governo tirano de Freire Taqueirinha não busca apenas invalidar o testemunho dos opositores, mas se empenha para que ele nem aconteça: “E se tudo vier à tona, significará o meu isolamento, a desconfiança dos meus pares. Não, de forma alguma essas malditas testemunhas devem aparecer” (Souza, 1997, p. 51), monologa o esposo de Hermínia. Assim, Pedro torna-se o bode expiatório do processo, cuja

---

<sup>9</sup> Em latim, a palavra *testis* significa, a um só tempo, testículo e testemunho (Seligman-Silva, 2005).

punição exemplar, e injusta, na presença dos artistas o dissuadem do testemunho contra o filho de Taqueirinha.

Ironicamente, o Vigário Geral, que na Cena 2 protesta contra as arbitrariedades cometidas contra os padres, assume a presidência do tribunal: “[Entra o Vigário Geral, paramentado, feições carregadas. Senta-se a uma cadeira no lugar de honra da mesa]” (Souza, 1997, p. 57). Desse modo, o dramaturgo, reforçando o clima medieval da peça, remete à Inquisição, onde se sabe que a justiça e a verdade estão longe de serem as prioridades. Retomando a aliança, Igreja e Estado entram em conúbio nefasto.

Com a mimetização de um julgamento, Márcio Souza espelha a própria arte teatral, visto o muito de teatralização que tem um tribunal ao qual não falta plateia, palco, atores jurídicos, texto, figurino apropriado e, sobretudo, a relatividade dos pontos de vista acerca dos acontecimentos. O julgamento dos artistas, baseado no falseamento e na deturpação dos fatos, evidencia a maleabilidade das certezas por meio da metalinguagem.

Como clímax da ação dramática, a Cena 5 traz a condenação do sapateiro Pedro, cujo crime é não ter informado, oficialmente, ao governo que sabia ler e escrever. Com este estratagema legal, desvia-se a atenção do assassinato da jovem noviça em detrimento de uma questão burocrática. Com isso, a morte da filha do ferreiro fica em segundo plano, enquanto a desobediência do sapateiro se torna evidente. Assim, os executores de Pedro, postos como fiéis observantes da lei, afastam os olhares do crime principal em nome de uma observância jurídica.

Sem direito a defesa, Pedro é retirado do tribunal, então o foco de atenção recai agora sobre os saltimbancos. Vale notar que o clima patriarcal do julgamento elege, não por acaso, para o interrogatório, primeiramente, Pampineia. Como a única mulher no recinto, ela é coagida antes de seus companheiros ao passo que, fora de cena, os gritos do sapateiro ecoam pelo tribunal. De forte tensão dramática, a cena é também o testemunho das atrocidades da ditadura vigente à época da escrita e das primeiras encenações da peça:

Promotor – Qual a tua profissão?

Pampineia – Sou saltimbanco [Ouve-se o grito de dor de Pedro, vindo de fora da cena.] Estão machucando ele, um homem bom, um justo.

Promotor – Quanto mais justo, mais merecedor de castigo.

Pampineia – Mas ele não cometeu nenhum mal. [Outro grito.] O que é que querem de nós? Por que nos atormentam? Eu não quero ser torturada. [Mais

gritos.] Não suporto ouvir esses gritos! [...] Nem suportarei a dor em meu corpo. Não fomos feitos para isto, somos criaturas da fantasia, da música, do riso e das lágrimas. Mas tudo de mentira, que acaba assim que o espetáculo termina. Eu e meus companheiros não queremos sofrer esses vexames, nem morrer estupidamente numa masmorra escura (Souza, 1997, p. 59).

A estratégia opressora surte efeito, as testemunhas desistem da verdade e, em seu lugar, aderem à fabulação fantasiosa da vila. Ao contrário de uma heroica resistência, a peça traz a decepcionante anuência dos artistas. Tão chocante quanto a tortura e a morte do sapateiro, são as palavras de desistência de Pampineia: “Não somos tolos como ele [Pedro] e preferimos ser vassallos de nossos algozes que vítimas deles” (Souza, 1997, p. 60). Apesar da crença na potência crítica e transformadora da arte, o dramaturgo não deixa de relativizá-la. Ao mesmo tempo, o discurso fantasioso é a estratégia dos saltimbancos em sua defesa:

Promotor – E quanto ao que viram na charneca? Por que se apressaram a contar o que julgavam ver na escuridão da noite? [...]

Rossinhol – Senhores, o que vimos na charneca foi fruto de nossa fantasia.

Bohemond – Ou melhor, o que vimos inocenta aquele que acusamos.

Promotor – E o que viram na charneca?

Rossinhol – Vimos uma criatura monstruosa, como um enorme macaco. O monstro perseguia a donzela e tinha os pés voltados para trás, seduziu-a e matou-a. Era um ente da floresta, um desses seres do inferno que ronda as noites da selva virgem e se nutre da vida dos ingênuos. Era um mapinguari, senhor (Souza, 1997, p. 60).

Não sem contradições, o apelo ao mito amazônico livra os saltimbancos da pena capital. Vê-se que o dramaturgo dispara sua crítica em todas as direções, não isentando nem mesmo os artistas, o que não deixa de ser uma autocrítica para o teatro. Ao mesmo tempo, é um alerta para que não se credite todas as esperanças num só foco, como a dizer que salvadores de pátria inexistem. O *Pequeno teatro da felicidade* (1977) revela-se, assim, um título irônico, visto que ele nem é pequeno, pois seu alcance crítico é enorme, e muito menos só distribui alegrias, haja vista que as feridas totalitárias precisam ser expostas.

Com brusco corte temporal, a Cena 6 mostra o restabelecimento da ordem dominante, com os inimigos neutralizados e a manutenção do governo nas mãos de Correia Sena e Taqueirinha. Este trecho final da peça mimetiza como se dá a escritura da historiografia oficial. Diferentemente dos fatos, Pedro entra na história local como

o assassino da filha do ferreiro: “Feirante 1 – Pelo menos ele [Freire Taqueirinha] descobriu o matador da donzela./ Feirante 2 – Era o sapateiro. Quem podia imaginar!/ Feirante 1 – Dizem que ele era o sétimo filho maldito” (Souza, 1997, p. 61). É de se notar o espelhamento reverso que se faz entre o caráter de Pedro e o de Taqueirinha, atribuindo ao sapateiro o que, na Cena 3, é dito do tirano: “Feirante 1 – É que ele [Taqueirinha] é o sétimo filho maldito parido por sua mãe” (Souza, 1997, p. 53). A peça demonstra que, em vista dos interesses mandantes, há um abismo entre o que é e o que se diz, ou seja, são tortas as pautas onde a história se escreve.

Além de criticar as incongruências da historiografia, vê-se a fragmentação desta cena final com três cortes discursivos, os quais mimetizam o esfacelamento das certezas. Não sem incômodo, o dramaturgo fecha sua caixa de Pandora como tinha feito na abertura da peça: “[Todos começam a entrar rapidamente para a carroça dos atores, desaparecendo de cena. Mais uma vez a movimentação cênica deve provocar um estranhamento pelas proporções da carroça e o número de pessoas que ali desaparecem]” (Souza, 1997, p. 62). O epílogo é desenhado como espelho invertido do prólogo, demonstrando que o jogo entre *ser* e *parecer* é uma tônica da peça. Os posicionamentos mudam dependendo de quando, como e quem observa esse “raro encontro [...] da máscara com o rosto em sua insensatez” (Souza, 1997, p. 63).

Neste tablado volátil, onde o mascaramento social é regra de sobrevivência, cabe aos artistas a prerrogativa do discurso metateatral como maneira de, pelo menos, indicar que a arte, em diálogo inseparável com a vida, se constitui de camadas:

Bohemond – Não vos assusteis, senhora da minha prenda,/ e nem vos escandalizeis senhor com a legenda./ Tudo não passou de uma teatral encenação/ e não da doce amarga vida em sua crua ação./ [...] Haverá sempre os que são inconscientes/ e das perigosas mentiras são confidentes./ Estes, ó bela plateia, quando chega a hora/ descobrem que a mentira é a caixa de Pandora (Souza, 1997, p. 62).

Em coro, os artistas cantam a impossibilidade de se dizer a verdade, sobremodo, num regime violento. Neste caso, a interdição testemunha a brutalidade. O falar e o silenciar são as duas faces do testemunho: “Nada podemos dizer/ porque sentimos tanto medo./ Nada podemos dizer/ se há razão para ter medo” (Souza, 1997, p. 63). Cantar o medo é também testemunhar o pavor da voz aberta. A peça se encerra com a imagem da mordança duplamente representada, a saber, na fala final de Pampineia

e no gesto truculento assinalado na última didascália: “É possível dizer/ que,/ eu digo que não posso dizer. [Freire Taqueirinha sai da carroça e, **com brutalidade**, tapa a boca de Pampineia]” (Souza, 1997, p. 63, grifo nosso). O desfecho da peça não guarda um fim, mas uma suspensão violenta da palavra. Na caixa escritural de Márcio Souza, a esperança de que a voz sufocada dos oprimidos seja ouvida é o bem mais precioso.

## 5 Considerações finais

O *Pequeno teatro da felicidade* é testemunho artístico das ameaças que, desde a colonização, perseguem o país. Todavia, não se trata, é bom que se diga, de puro denunciamento, mas de criação artística afinada com a reflexão. Assim, a peça é um intrigante circuito de testemunho e memória.

Sejam verídicos ou ficcionais, os testemunhos se firmam como contraponto ao discurso hegemônico, haja vista que a desconfiança que assombra o testemunho é mais interessante que a ideia de verdade inquestionável. Ao mesmo tempo, vale a ressalva de que “O testemunho também é, de certo modo, uma tentativa de reunir os fragmentos do ‘passado’ (que não passa), dando um novo nexo e um contexto aos mesmos” (Seligman-Silva, 2005, p. 87). É isso que faz Márcio Souza em sua peça, escreve novos textos a partir de texturas históricas cristalizadas.

Dessa maneira, o *Pequeno teatro da felicidade*, amparado no teor testemunhal, é um drama de fortes tintas políticas, mas que não abre mão do elemento espetacular, circense e popular, o que o aproxima das camadas menos favorecidas da sociedade. O recurso metateatral, com montagens e desmontes da ilusão cênica, impede o acomodamento do espectador/leitor no berço esplêndido da fantasia. Com isso, o dramaturgo provoca plateia e leitores, levando-os a questionar acerca dos posicionamentos arraigados, pois o que parece pode não ser. Como bolhas de sabão, as certezas se desmancham no ar.

Portanto, a produção souziana, seja qual for seu campo inventivo, não pactua jamais com o adestramento das consciências, pelo contrário, ele sabe que “O artista é sempre um provocador de áreas de atrito, é um inovador. E o poder é estático” (Lins, 1979, p. 209). A obra de Souza é movimento constante rumo ao despertar e seu teatro é extremamente provocativo, rebelde e mesmo irreverente. É voz contrária a qualquer ordenamento injusto e violento.

## THE SALT OF JOY IN THE *PEQUENO TEATRO DA FELICIDADE*, BY MÁRCIO SOUZA

**Abstract:** The (mis)paths of Brazilian politics in authoritarian periods and theatrical metalanguage constitute the bases that sustain the play *Pequeno teatro da felicidade*, by Márcio Souza. Starting from the Cabanagem revolt, it weaves a critical panel about the arbitrariness of the civil-military dictatorship. The analysis, qualitative in nature, takes into account its structure and the themes linked to political criticism, with the purpose of emphasizing its actuality regarding the threats to democracy. The theoretical contribution is based on the literary and essayistic contributions of Márcio Souza, on his critical fortune, on theatrical theory, on the thought around authoritarianism and testimonial writing. Thus, the play mimics the oppressive regimes in general and their murderous greed, but also the resistance and the fight for freedom, giving art a fundamental role in the face of barbarism.

**Keywords:** Theater. Dictatorship. Testimony. Márcio Souza.

### Referências

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. 11. reimpres. São Paulo: Brasiliense, 2008. (Obras escolhidas, I).

BRASIL. *Ato institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968*. São mantidas a Constituição de 24 de janeiro de 1967 e as Constituições Estaduais; O Presidente da República poderá decretar a intervenção nos estados e municípios, sem as limitações previstas na Constituição, suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais, e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, [1968]. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ait/ait-05-68.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm). Acesso em: 06 nov. 2022.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis*. Trad. David Jardim Jr. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

FILGUEIRAS, Aldisio Gomes. Márcio Souza, a conexão reencontrada. In: SOUZA, Márcio. *Teatro seletto*. Manaus: Reggo/Academia Amazonense de Letras, 2018, p. 11-12. (Coleção Pensamento amazônico. Série Violeta branca, 13).

LINS, Osman. *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética de cena*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999.

SANT'ANNA, Catarina. *Metalinguagem e teatro: a obra de Jorge Andrade*. Cuiabá: Editora da UFMT, 1997.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. *Projeto História*, São Paulo, v. 30, n. 1, p. 71-98, jan./jun. 2005. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/2255>. Acesso em: 26 dez. 2022.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet, Rei Lear, Macbeth*. Trad. Barbara Heliodora. São Paulo: Abril, 2010. (Clássicos Abril Coleções, 10).

SOUZA, Márcio. Ofício de escritor. [Entrevista cedida a Antonio Fernando De Franceschi e Rinaldo Gama]. In: *Cadernos de literatura brasileira: Márcio Souza*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 19, dez. 2005, p. 23-49.

SOUZA, Márcio. *O palco verde*. São Paulo: Marco Zero, 1984.

SOUZA, Márcio. Pequeno teatro da felicidade. In: SOUZA, Márcio. *Teatro II*. Textos revistos e estabelecidos pelo autor. São Paulo: Marco Zero, 1997. p. 9-63.

*Recebido em 27/04/2023*

*Aceito em 27/11/2023*

*Publicado em 30/11/2023*