

INTRODUÇÃO

Tomar a experiência artística enquanto relevante estudo científico constitui-se em proposição que vem ocupando espaços cada vez maiores nos meios acadêmicos. A investigação estimula pensamento e atuação de artistas e educadores, uma vez que as respostas estão consignadas a formulações históricas que estabelecem as relações entre arte e sociedade em diferentes épocas. Em específico, este trabalho trata da escritura dramática que, como se sabe, não se realiza por meio de uma musa inspiradora, mas de um processo criativo que reúne memórias coletivas e individuais, de um processo em que a pesquisa é parte da construção, e no qual o valor está centrado na possibilidade de fruição que o texto comporta.

O teatro, visto como uma construção social que acompanha o homem desde tempos remotos, é apontado frequentemente como ferramenta de transformação e de conhecimento nas sociedades. Contudo, o valor intrínseco ao teatro encerra interpretações variadas e controvertidas, pois ora se apoia em abordagens amplas, ora se apoia em abordagens reducionistas, como se verá no decorrer da dissertação. Neste estudo, interessam as questões que envolvem a produção do texto dramático, e as que envolvem o imaginário no lendário. As respostas a estas questões são investigadas no decorrer da dissertação na tentativa de compreender a experiência do autor dramático e de oferecer outro espaço de enunciação para o lendário.

Questiona-se, assim, se a escritura dramática poderia comportar a mesma espontaneidade que a lenda comporta ao ser transmitida pela oralidade. Sendo isso possível, quais as metodologias a serem trabalhadas para que a espontaneidade esteja assegurada no texto dramático? E ainda, poderá o texto dramático, na qualidade de espaço de enunciação, ampliar a compreensão e oportunizar a visualização das lendas como elemento indissociável do cotidiano amazônico? Para responder a estes questionamentos, adota-se como metodologia a revisitação do lendário como temática para a escritura dramática, cujo estudo resultou no corpus desta e na experimentação prática das dramaturgias que figuram como produtos da dissertação.

A reflexão acerca da lenda – como fator de construção social que diz respeito à coletividade – agrega-se à inquietação da pesquisa, em que a compreensão da narrativa do lendário e da estética, a estrutura e os princípios organizadores da dramaturgia instigam, paralelamente, a uma escrita de revisitação, experimentação e prática. Portanto, o foco da

dissertação é explorar na dramaturgia diferentes tratamentos de adaptação da temática, a fim de, por meio da revisitação, ampliar o espaço de enunciação do lendário, e experimentar outras formas de relação com o ambiente no qual se está inserido, extrapolando as possibilidades da oralidade.

Consideram-se, como fator determinante da escolha da temática, as características performáticas que as lendas inspiram, assim como a compreensão do lugar que ocupam no imaginário contemporâneo, posto que a dramaturgia tem como qualidade a capacidade de exprimir de maneira potente o imaginário que envolve as lendas e a relação do homem amazônico com a floresta e com as águas. A construção de textos dramáticos e a encenação, objetos da pesquisa, figuram como objeto artístico independente, que poderá ou não acontecer, uma vez que o texto dramático, por natureza, reivindica o espetáculo.

Considerando que um objeto artístico se manifesta na articulação entre conteúdo e forma, a especificidade da dissertação está no fato das dramaturgias desenvolvidas serem adaptadas segundo modelos diferentes para cada uma. Esta pesquisa preocupa-se com a ampliação dos diálogos coletivos e o lendário, com a reintegração dos valores e conhecimentos baseados na sabedoria que as lendas exalam. Sendo assim, as lendas podem interagir com a comunidade por meio da sua riqueza de conteúdos, e, especialmente, dialogar com aquilo que possui de puro e simples: o imaginário.

A dissertação está dividida em quatro capítulos. O primeiro foi elaborado no intuito de compreender o lendário. No momento em que se compreende que a lenda está arraigada aos ensinamentos e aos medos dos indivíduos, tem-se a clara certeza de que ela é indissociável da vida e do modo de viver dos povos tradicionais no Amazonas. Esta relação se apresenta como fator determinante na organização da vida das sociedades ali existentes, uma vez que ornamentam, identificam e caracterizam os lugares e os povos.

Conhecer e compreender os lugares e os povos implica conhecer as suas lendas, a sua dinâmica, o que, conforme Carneiro (2008), é o processo de interação e comunicação que estabelece trocas e intercâmbios, e atende às demandas atuais da sociedade, revelando a capacidade do homem de se adaptar aos novos modos de vida. Por esta conjuntura, as transformações no lendário podem se desenvolver deformando fatos históricos em favor da imaginação ou do instinto de sobrevivência. A imaginação, por sua vez, agrega elementos fantásticos as lendas que, resultantes da colaboração entre culturas, ou das transformações operadas pelo tempo e a história, revelam-se como espelho e alma do Amazonas, prestando-se sobremaneira ao desenvolvimento das dramaturgias propostas.

O segundo capítulo, por sua vez, apresenta a articulação entre o imaginário, constituído pelo lendário, e a materialidade do fazer teatral, especificamente a escritura dramática. Discute-se sobre a inconstância e a diversidade de significados que o fazer teatral comporta ao longo da história; vagueia-se pelos conceitos clássicos e pelas transgressões a que estes foram subjugados, bem como observa-se seus reflexos na atualidade, de maneira a sondar as interpretações – verbais e não verbais – que possam ser somadas ao processo criativo da escritura com o lendário. Portanto, passa ao largo deste estudo chegar a denominadores comuns para conceitos e teorias, uma vez que o corpus da dissertação situa-se na revisitação do lendário a partir do texto dramático.

Desta forma, observa-se que, como linguagens diferentes, a narrativa oral e a narrativa dramática, comportam similaridades, passíveis de novas interpretações a partir da reflexão acerca dos elementos constitutivos da anatomia dramática, dos conceitos e das teorias que as envolvem. Neste sentido, faz-se uma rápida abordagem de duas correntes que discutem o texto dramático: Copeau (*apud* Esslin, 1978), para quem o texto é essencial ao espetáculo, e Lehmann (2007), para quem o texto é apenas mais um dos elementos da configuração cênica. Seria fácil chegar a um consenso, se o texto tivesse como destino unicamente a encenação. No entanto, percebe-se que o texto também pode estar destinado somente à leitura, mesmo tendo em seu caráter a demanda pela encenação. Também não interessa à dissertação delimitar os usos do texto dramático, mas avaliar o quão receptivo ele é para com a temática do lendário e seu alcance enquanto espaço de enunciação.

Da confluência entre lenda e dramaturgia, foram produzidas quatro (04) dramaturgias, de cuja anatomia trata o terceiro capítulo. Este apresenta as especificidades do lendário que interessam à dramaturgia, as circunstâncias que envolveram a revisitação das lendas, e discute as estratégias utilizadas no processo criativo. Trata isoladamente o processo de elaboração de cada dramaturgia, esclarecendo as escolhas e as referências das lendas, os empréstimos, as colagens e a intertextualidade com obras de autores diversos.

O quarto capítulo apresenta as quatro dramaturgias desenvolvidas, em que se opta pelas rubricas como indicativo de espaço dramático (o lugar em que a cena acontece), buscando oferecer ao leitor/espectador uma experiência com a imaginação, com lugares diferentes daquele em que vive, ou ainda, o confronto entre a realidade e o imaginário. Por fim, a dissertação traz um anexo com as versões das lendas que referenciam o processo criativo das escrituras, dando vida aos textos dramáticos.

1 NATUREZA E SENTIDO DO LENDÁRIO

“A lenda, mais verdadeira do que a história, é um precioso documento: ela exara a vida do povo, comunica-lhe um ardor de sentimentos que nos comove mais do que a rigidez cronológica de fatos consignados”. (Bayard, s/d.)

Nesta dissertação, o lendário constitui-se como temática revisitada e como sujeito da construção de dramaturgias, na perspectiva de ampliar o espaço de enunciação da lenda. Assim, compreender que as lendas representam mais uma possibilidade de leitura do real e que influenciam o imaginário das populações tradicionais e dos habitantes em geral no Amazonas é requisito indispensável para o trabalho. Passando-se ao largo dos debates sociológicos e antropológicos, interessa, particularmente, a lenda como história criada e transmitida oralmente, uma vez que ocorrem acréscimos de passagens ficcionais ou maravilhosas extraídas do imaginário popular, conferindo versões fantásticas que tentam explicar fatos tidos como inexplicáveis.

As lendas surgem agregadas aos ensinamentos, aos medos, à incompreensão e à vida na sociedade organizada. São fundamentadas em fatos reais ou imaginários e ganham novos acordes na medida em que os narradores a alteram, buscando comprovar os fenômenos que lhes pareçam inexplicáveis. Sendo o imaginário a essência das lendas, estas figuram como narrativas que ornamentam, identificam e caracterizam os lugares e os povos, sendo necessário, portanto, conhecê-las para compreender os lugares e os povos. Cascudo coaduna com este entendimento ao definir a lenda como

episódio heróico ou sentimental com elemento maravilhoso ou sobre-humano, transmitido e conservado na tradição oral e popular, localizável no espaço e no tempo. De origem letrada, lenda, legenda, “legere” possui características de fixação geográfica e pequena deformação e conserva-se (sic) as quatro características do conto popular: antiguidade, persistência, anonimato e oralidade. (1976, p. 378)

Além disso, pode-se observar que, ao apontar as quatro características do conto popular, Cascudo amplifica a compreensão quanto à resiliência do lendário e seu dinamismo face às demandas da atualidade que têm no imediatismo o referencial de vida moderna. Ressalte-se que os primeiros registros das lendas, em solo amazônico, ocorreram a partir do século XVIII, quando já se encontram compiladas as experiências cotidianas coletivas. A persistência revela a capacidade do homem de se adaptar aos novos modos de vida. O anonimato, por sua vez, delega a responsabilidade de sobrevivência a toda

comunidade, e a oralidade é o que possibilita à lenda chegar aos dias de hoje, preservada na condição de imaginário e atualizada de acordo com as necessidades do momento em que se vive.

Segundo Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, em seu *Dicionário da Língua Portuguesa*, a lenda é a “narração escrita ou oral, de caráter maravilhoso, na qual os fatos históricos são deformados pela imaginação popular ou pela imaginação poética” (1975, cf. verbete), o que leva a perceber que, na relação cotidiana, entre lenda e indivíduo há uma linha quase imperceptível entre o apreendido e o imaginado, fazendo com que a lenda ressignifique-se.

Neste trabalho, busca-se situar a discussão nos limites do estado do Amazonas, contudo, não se pode fechar os olhos aos processos constituídos em outras culturas, como é o caso da portuguesa. No Romantismo português, Alexandre Herculano, historiador e romancista, inicia sua obra ficcional com um volume intitulado justamente como *Lendas e narrativas* (s/d.), em que já pode ser percebida a quase invisibilidade das fronteiras entre a história e o que dela se fez. Em processo análogo, Herculano utiliza como mote para suas breves narrativas tanto fatos históricos, quanto a deformação destes mesmos fatos, que perdem seu caráter historiográfico, para além da literatura. Assim, nota-se que as deformações, decorrentes das interferências do tempo, desenvolvem-se em todos os tempos e lugares, de maneira presentificadora, em que o lendário circula como elemento intrínseco à experiência de vida.

No Amazonas, a experiência de vida é toda ela relacionada à floresta e, sobretudo, ao universo aquático: relação tão forte e presente, que Britto ousa atribuir a ela o surgimento dos povos ribeirinhos: “sua interação permanente com as águas gerou a chamada civilização ribeirinha, na qual os rios, lagos, igarapés e igapós são fontes da vida, da morte e do imaginário regional” (2007, p. 180). Portanto, é compreensível que as águas e a floresta sejam fatores determinantes da inspiração do lendário, sendo coadjuvantes no surgimento e na reelaboração das lendas, uma vez que a presença é assegurada pelo domínio popular que sobrevive na transmissão oral, bem como pelo registro escrito, coletados por pesquisadores, como é o caso das lendas que serão utilizadas nas dramaturgias contidas nesta dissertação.

A reelaboração também encontra justificativa nos contatos interculturais, que desenvolvem processos dialéticos entre as culturas como possibilidade de ler o real de forma atenuada, assim como de pensar o mundo sob paradigmas que excedem os limites da

razão. Ainda que não se queira adentrar aos aspectos antropológicos das lendas, cabe ressaltar que as variantes colaborativas não permitem a legitimidade das lendas a uma única civilização, posto que culturalmente nenhuma delas esteja isenta de influências de outrem, conforme Castriota esclarece:

A antropologia reforça essa perspectiva ao apontar para o fato de que todos os sistemas culturais, mesmo aqueles tradicionais, estão em contínuo processo de modificação. Não haveria, assim, uma cultura estática, e o próprio processo de transmissão incorporaria possibilidades de mudanças, através das quais as culturas se mantêm flexíveis e podem absorver as inevitáveis variações trazidas pelo tempo. (2009, p. 22)

Retomando o fio das variantes colaborativas que vêm edificando o lendário amazônico, Claude Lévi-Strauss (2008) denomina seu resultado como “colaboração entre culturas” ou, como se passará a chamar, “colaborações interculturais”, denominação que é pertinente ao lendário amazônico. A combinação involuntária da diversidade de culturas, oportunizada pelas etnias indígenas, pela presença africana na região, pela migração dos nordestinos ou pela figura do europeu, encontra neste diálogo uma reorganização cultural, de modo a apresentar um lendário que oportunize o equilíbrio entre as relações humanas. Segundo Salles:

De modo geral, entendemos que se misturam, na Amazônia, todos os elementos formadores de nossa etnia. À mestiçagem étnica corresponde, também aqui, o hibridismo cultural. O exame de certos suportes desta cultura [...] nos permite avaliar ou compreender o todo. Nada é essencialmente indígena, africano ou europeu, na Amazônia, nos dias atuais. Tudo é experiência da vida, de seus habitantes. (1980, p. 27)

Em se tratando de experiência humana, torna-se imperativo para a compreensão do lendário amazônico conhecer e compreender a natureza da região, que demanda, necessariamente, ver com olhos poéticos a estreita relação entre a natureza e os sujeitos, pois é ela que moldura a imaginação que povoa o lendário amazônico e lhe confere características fantásticas. Na conferência de encerramento do III Colóquio Internacional Poéticas do Imaginário – Amazônia: Literatura e Cultura, de 2012, o palestrante Vicente Franz Cecim afirmou que a natureza será real se o observador a perceber como realidade, mas será realidade fantástica se assim o observador a apreender. Trata-se, portanto, do aproveitamento do processo criativo do lendário como processo de criação literária. No

terceiro capítulo da presente dissertação, tal processo criativo será desenvolvido no que se refere à literatura dramática.

Na “colaboração intercultural” entre nativos e desbravadores da Amazônia, os povos sofreram grande impacto do então chamado Velho Mundo. Tal impacto, todavia, foi suficiente para que a dinâmica do lendário, até onde os povos se refugiariam, oportunizasse uma estratégia de sobrevivência, impulsionada pela necessidade de criar um modo de vida cultural compatível com o que se anunciava como Novo Mundo.

É interessante perceber a força do lendário amazônico que, ao ser exposto aos impactos de outras culturas, resistiu, estabelecendo processos dialéticos, que garantiram a permanência das lendas até os dias atuais, não obstante suas já referidas recriações. A resistência seria explicável pela facilidade com que o indígena ouvia, apropriava-se e transmitia, inconscientemente ou não, histórias já ancestrais modificadas, bem como dava novas roupagens a novas histórias, que lhe auxiliassem no processo de autoconhecimento e de compreensão do universo em que estava e permanece inserido. Observa-se também que, ao longo da história, a cultura europeia foi seduzida pelo fecundo imaginário indígena que, ao multiplicar o mundo fantástico, foi alargando as fronteiras da imaginação e do conhecimento, ao mesmo tempo, no deslumbrante e inóspito ambiente amazônico.

Ao prefaciá-lo o *Lendário amazônico* de Apolonildo Britto, Monteiro sugere uma possibilidade de compreensão deste processo de colaboração, ao afirmar que as lendas, sejam por semelhanças ou paralelismos, “assumem a característica de amazônicas, talvez por ser a Amazônia o único lugar onde elas mais se adaptam” (2007, p. 160). Neste aspecto, cabe reconhecer que o entrelaçamento da cultura local com os elementos religiosos, europeus e africanos, foi determinante na inspiração do lendário regional, criando uma coleção de lendas que, ainda que possuam fundo europeu, reconhecem-se como cultura local, pois foi na grandiosidade do cenário amazônico que o imaginário criador encontrou espaço para desenvolvimento e fixação.

As transformações que o lendário sofre, à medida que trafega pela história, oferecem elementos reveladores das diferentes fases por que passa a civilização. Observe-se que a dinâmica recriadora das lendas ultrapassa as relações físicas e de sobrevivência. Elas são sensíveis e presentes, “pois suas histórias nunca são contadas no tempo passado, são presentes como se estivessem acontecendo naquele momento e ali mesmo” (Britto, 2007, p. 180).

Para Carneiro, “toda e qualquer dinâmica é autorizada, certamente, pelos diferentes *autores populares* que irão mudar, manter, transgredir de acordo com as características peculiares de cada fato, grupo, festa, tecnologia, entre outras” (2008, p. XIII, grifos do autor). Assim, a dinâmica e a presentificação, observada tanto na lenda quanto no teatro, motivaram o desenvolvimento das dramaturgias desta dissertação, considerando ainda que a diversidade de enredos e temas das lendas amazônicas são fontes inesgotáveis a serem exploradas, na experimentação do diálogo entre a imaginação criativa da primeira e a reelaboração oportunizada pela segunda.

Na experimentação da escrita dramática, a lenda deve ser tratada em sua especificidade e pluralismo cultural, em que as temáticas se prestam à elaboração de novas maneiras de compreender o espaço em que se vive. Por comportar processos criativos com o intuito de revelar, compreender e/ou explicar fenômenos relativos à natureza, as lendas são veículos de aproximação e reconhecimento dos indivíduos que, na explicação da realidade cotidiana, manifestam-se como presentificação.

Conforme Aleixo, o indivíduo opta pelas “aventuras possíveis às reais, identificando-se menos com os fatos do que com a ficção” (2011, p. 14). É neste contexto – o da identificação fictícia coletiva – que são criados arquétipos,¹ que, como modelos inatos ao coletivo das comunidades, nascem da constante repetição às gerações, mesmo que manifestados de maneira diferente de uma geração à outra, porque funcionam como símbolos universais. O conceito de arquétipo constitui, assim, um conteúdo “indispensável da ideia do inconsciente coletivo” (Jung, 2008, p. 53), que trata das “imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos” (*ibidem*, p. 16). Para Jung,²

o inconsciente coletivo é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo, portanto, uma aquisição pessoal. Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e, no entanto, desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e, portanto, não

¹Em psicologia junguiana, o arquétipo é “um conjunto de disposições adquiridas e universais do imaginário humano. Os arquétipos estão contidos no inconsciente coletivo dos indivíduos e dos povos por meio de sonhos, da imaginação e dos símbolos. [...] O arquétipo seria, portanto, um tipo de personagem particularmente genérico e recursivo dentro de uma obra, uma época ou dentro de todas as literaturas e mitologias”. (Pavis, 2007, p. 24).

² Segundo Courtney, “Jung deduz a existência do inconsciente coletivo de quatro fatores: o instinto, que é herdado; a unanimidade de tema nas mitologias de diferentes culturas; a frequente incidência de ‘símbolos primitivos e universais, tais como os encontrados em mitos e lendas’; e as desilusões dos doentes mentais [...]”. (2001, p. 71-72)

foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade. (*ibidem*, p.53)

Pode-se afirmar que a lenda recupera os modelos arquetípicos, por meio de atos criativos, sistematizando-os poética e miticamente, muitas vezes concedendo às narrativas um caráter sagrado. Jung (2008) ressalta que é necessário viver experiências de caráter sagrado ou arquetípico para compreendê-las. Como representação coletiva, transmitida por várias gerações, as lendas situam-se como parte do inconsciente coletivo amazônico, e possibilitam a experiência, concedendo, a quem a ela tem acesso, a projeção num universo de encantarias e de realidades explicáveis, por estarem intimamente ligadas às tradições vivas do pensamento pré-científico e do desenvolvimento intelectual das épocas de sua origem. Assim, a importância da sobrevivência do lendário justifica-se como processo de conhecimento, valorização identitária e da relevância da natureza estética que as lendas oportunizam para as culturas amazônicas.

Tal como a crescente demanda por registros das memórias nacionais, a preocupação com a continuidade das lendas, como parte do patrimônio histórico, é crescente em todo o país, e remonta ao início do século XX, como se pode observar no prefácio do livro *Imaginário amazônico*, de José Coutinho de Oliveira, de 1916:

[...] o esquecimento parece debruçar-se por sobre o nosso passado venturoso. Nossos cantos, nossas danças, nossas lendas, perseguidos pelos esbirros desrespeitosos de uma pseudo-civilização, internaram-se novamente nas florestas, onde embalam indolentemente a alma [...]. E as nossas lendas, essas lendas tão cheias de poesia e de encanto, de suave beleza e sedução. Foram ingratamente desprezadas pelo conto fantástico do oriente, pelas novelas envenenadas do Velho Mundo, como se nelas, nessas filhas da imaginação portentosa dos bardos amazônicos, não encontrassem os nossos pintores motivo para suas telas, não descobrissem os nossos músicos o tema de uma ópera grandiosa, esquecidos todos de que foram grandes os que se abeberaram na fonte maravilhosa das lendas. (2007, p. 10)

Para não se cair no reducionismo, cabe ilustrar a potencialidade da fonte inspiradora do ambiente amazônico, mencionando a ópera *Jara* (1893), de José Gama Malcher, além da obra *A Uiara* (1922), de Octávio Sarmiento, e tantas outras obras que hoje participam também do patrimônio cultural do país, sendo, inclusive, fonte de empréstimos para as dramaturgias, produto correspondente a esta dissertação.

No que se refere à perpetuação das lendas, próprias das narrativas orais, observa-se que, com os processos civilizatórios urbanos, elas vão perdendo suas características de transmitir ensinamentos, o que, para Walter Benjamin (1987) é uma tendência do homem de contemporâneo, que cultiva somente o que pode ser abreviado. Neste contexto de abreviação, Benjamin defende que as atividades da narração “já se extinguíram na cidade e estão em vias de extinção no campo.”³ Com isso, desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade dos ouvintes” (1987, p. 205). Em Souza, vamos encontrar preocupação semelhante, uma vez que

entender as situações variadas vividas pelo homem, fazê-lo compreender o mundo em que vive, reconhecer a realidade que se manifesta nessas histórias, relacionar a vida com a criação dos deuses e imaginar que estes criaram o homem e o mundo, os heróis e todas as coisas, tudo isso está conservado nos mitos, e o homem moderno necessita dessa forma de imaginação, pois o que acontece no mundo atual é que ele costuma rejeitar qualquer mistificação, não aceita facilmente um modelo de humanidade fora da condição humana tal como ela é. (2009, p. 29)

A visão de mundo na atualidade diferiria das gerações anteriores, visto que seus valores estariam centrados em outros interesses, para os quais as tecnologias responderiam com maior eficiência. Ao mesmo tempo em que as tecnologias permitem o acesso “ilimitado” à informação, também provocam distanciamentos e variadas versões para um mesmo assunto, cabendo a seleção ao indivíduo que busca a informação. Uma experiência positiva entre a tecnologia e o lendário, foi vivenciada por Britto (2007), que ressaltou a eficiência da ferramenta para a confecção de seu livro *Lendário amazônico*, visto que possibilitou a comparação do lendário de outras partes do mundo e a multiplicidade da imaginação dos povos da região.

Carneiro também vislumbra nas mídias um processo de preservação que revela na “contemporaneidade diferentes faixas de memórias que recriam temas, [...] trazendo na amplitude da comunicação apropriações, reinvenções, traduções que compõem o que se chama de moderno, de pós-moderno” (2008, p. XIII). Por outro lado, os conhecimentos transmitidos pelas gerações passadas às atuais carregam informações que, mesmo com os avanços da ciência e da tecnologia, ainda se fazem presentes e indispensáveis na relação do homem com o meio em que vive, mantendo vivos os saberes e fazeres tradicionais, tais como as propriedades curativas das ervas e as condições de navegação fluvial.

³ Entende-se o campo como espaço extraurbano.

No ensaio *O narrador*, Walter Benjamin situa os saberes e fazeres na tradição dos povos. De acordo com o autor, a tradição transforma a verdade em sabedoria, e a sabedoria é a verdade a ser transmitida. Contudo, ele alerta para o fato de que, na modernidade, a tradição oral não mais conduz à sabedoria, observando que, em seu tempo o conceito de sabedoria estaria em processo de perda: “A arte de narrar está definhando porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção” (1987, p. 201). Se isso acontece, a causa do definhamento da narrativa estaria na difusão da informação, que apresenta fatos já acompanhados de, no mínimo, plausíveis explicações: “somos pobres em histórias surpreendentes, [...] quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação” (*ibidem*, p. 203).

Para Benjamin, as melhores narrativas escritas são “as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (*ibidem*, p. 198). O registro das oralidades pela escrita é outra possibilidade de memória e de espaço de enunciação da história. Via de regra, as narrativas seriam uma alternativa para a recriação da realidade através do imaginário. Pode-se, assim, ver as lendas como uma construção social que diz respeito à coletividade, seja como reflexo do caráter – ou do não-caráter – de um povo, seja como memória, pois participam como elemento indissociável da construção do patrimônio identitário dos bens imateriais que independem de monumentos, mas que estão presentes no cotidiano de determinadas sociedades. Sant’Anna, em palestra sobre a inclusão de bens não consagrados ao patrimônio imaterial, argumenta que

é preciso sinalizar para a sociedade que fazem parte desse patrimônio aqueles bens culturais associados àqueles segmentos da nossa sociedade [...], cujos monumentos, na realidade, estão associados a práticas, a outras práticas, a saberes, a conhecimento, a expressões performáticas, muitas vezes a celebrações, a rituais [...] que fazem parte da memória desses grupos. (2007, p. 136)

Portanto, é legítimo considerar o lendário como parte do conjunto que diz respeito aos bens que compõem o patrimônio cultural da Amazônia, atendendo à crescente demanda pela preservação da memória nacional, como forma de produção de conhecimento, valorização identitária e continuidade da história. A preocupação com a preservação esgotaria se a coleta e o registro fossem suficientes para colocar a salvo os bens imateriais. No entanto, é necessário sublinhar que as memórias registradas só estarão a salvo se servirem ao presente e ao futuro, ademais, também há de se relevar que o que

sobrevive do passado é permanentemente modificado no ato de reconhecimento e de uso no presente, porque comporta especificidades de grupo e de transformações sociais.

Embora esta seja uma preocupação que foge aos objetivos da dissertação, não se pode fugir à evidência de que o patrimônio imaterial e a memória da sociedade amazônica comportam a lenda, o que leva a concluir que, para as gerações atuais e futuras, valorizar as lendas que estão em suas origens é fator determinante para a ampliação do conhecimento e para a sobrevivência das raízes culturais. Carneiro coaduna com esta ideia, e a justifica: “se o povo utiliza formas antigas para se exprimir, não o faz apenas porque essas formas tenham tido importância no passado, no passado que, para os tratadistas, é o seu presente, mas porque têm importância para o seu futuro” (2008, p. 25).

No que tange à preservação e à memória, as palavras de Meneses são suficientes para justificar a revisitação do lendário na dramaturgia: “uma das funções desejáveis da memória seria essa, aumentar a capacidade de perceber as transformações da sociedade pela ação humana” (2007, p.21). A escritura dramática é, portanto, uma ferramenta da memória, uma vez que esta última só pode ser preservada na experimentação do indivíduo.

É no contexto de memória espontânea que se propõe trabalhar o lendário no texto dramático: com a ideia de oportunizar outro espaço de enunciação e reelaboração, visto que as lendas apresentam a mesma dinâmica que o desenvolvimento social, o político, o econômico e o cultural. Dadas as relações híbridas entre as várias culturas presentes no ambiente amazônico, não se trata de evocar, no texto dramático, a preservação da autenticidade, mas sim de oportunizar a experiência do lendário, como patrimônio de expressão e de prática, e sua permanência enquanto experiência de vida, no tempo e no espaço.

Desta forma, a escritura dramática assume a forma de arquivo, enquanto suporte da memória pessoal e coletiva que primeiramente “coloca as lembranças em lugares exatos, para [posteriormente] daí tirá-las nos momentos de necessidade” (Colombo, 1991, p. 31). Ou seja, o texto dramático ressuscita e materializa o lendário no registro textual, como fruto do imaginário coletivo sob a ação da realidade, trazendo à tona o que já existe simbolicamente na memória social. Meneses defende que a memória social espelha a identidade de um povo, pois

[...] a memória, como construção social, é formação de imagem necessária para os processos de constituição e reforço da identidade individual, coletiva e nacional. Não se confunde com a História, que é

forma intelectual de conhecimento, operação cognitiva. A memória, ao invés, é operação ideológica, processo psíquico-social de representação de si próprio, que reorganiza simbolicamente o universo das pessoas, das coisas, imagens e relações, pelas legitimações que produz. (2007, p. 21-22)

A memória seria, então, o campo de repouso do lendário, em que diariamente os indivíduos colhem sua identidade e resignificam o conhecimento. Conforme reforça Le Goff, “na maior parte das culturas sem escrita, e em numerosos setores da nossa, a acumulação de elementos na memória faz parte da vida cotidiana” (2003, p. 423).

Nesta direção, pode-se afirmar que a memória contém a lenda, e, se considerarmos que, durante séculos, a história valorizava os documentos escritos em detrimento dos relatos orais, podemos concluir que as lendas foram excluídas da memória nacional, bem como carregaram durante muito tempo o estigma de saber primitivo, que não se coadunava com a perspectiva de uma sociedade entrincheirada. Todavia, os avanços tecnológicos mudaram este quadro, em que lenda e história passam a coexistir em nome da memória, e contam com amplo arcabouço teórico. Como elemento indissociável da história e da memória dos povos tradicionais amazônicos, as lendas, quase que imperceptivelmente, participam do cotidiano do povo no tempo presente, por meio das reelaborações, revisitações ou, audaciosamente, como acontecimentos experimentados pelo imaginário que se acredita ser realidade.

2 A ESTÉTICA, A ESTRUTURA E O PRINCÍPIO ORGANIZADOR DA ESCRITURA DRAMÁTICA

“Do teatro íntimo ao grande teatro do mundo, do teatro de câmara ao teatro histórico, as mudanças de “formato”, as origens das personagens, a organização da narrativa e a natureza da escrita correspondem a projetos dos autores, inevitavelmente atravessados pela história e pelas ideologias”. (Ryngaert, 1995)

Para articular as configurações do imaginário e a materialidade do fazer teatral, faz-se pertinente refletir acerca da dramaturgia para que se possa traçar os caminhos a serem abordados no processo criativo da escritura do texto. Ao expandir o limite de manifestação e/ou saber popular em que, muitas vezes, configuram-se o lendário e a revisitação da escritura dramática, nota-se que há preocupações estéticas e enunciativas específicas dos textos teatrais, agregadas às situações imaginárias que a lenda suscita. Ao mesmo tempo, a lenda estabelece relações com a realidade. Ressalte-se que conceitos como “dramaturgia” e “texto teatral” oferecem inúmeras possibilidades de interpretação, uma vez que podem ser entendidos “como o conjunto de sinais, signos e símbolos – verbais e não verbais – existentes durante um espetáculo” (Chacra, 2010, p. 56), ou, ainda, entendê-los como uma peça escrita para teatro (cf. *idem*).

Para os propósitos deste trabalho, não se pretende confrontar ou definir os conceitos e as teorias, e sim, por meio deles, compreender a natureza e o sentido da escritura dramática, a fim de usá-la como ferramenta de entendimento das formas que, quando analisadas e compreendidas, propiciam a revisitação do lendário na escritura dramática.

Contrariando a perspectiva pós-dramática de Lehmann, de que o texto é apenas um elemento da configuração cênica (cf. 2007, p. 19), e inserindo um adendo à perspectiva de Copeau,⁴ para quem o texto dramático “é a parte essencial do drama⁵. É para o drama o que o caroço é para a fruta, o centro sólido em torno do qual vêm se organizar os outros elementos” (1922, *apud* Roubine, 2003, p. 144). Opta-se pela construção do texto independente de seu status na encenação, coadunando-se com a perspectiva de Pavis, que oferece outra interpretação, para a qual arte e texto dramático são codependentes:

⁴ Jacques Copeau (1879-1949): diretor, autor, dramaturgo e ator de teatro francês. Fundador do importante Théâtre du Vieux-Colombier, em Paris.

⁵ Num sentido geral, o drama é o poema dramático, o texto escrito para diferentes papéis, de acordo com uma ação conflituosa (cf. Pavis, 2007, p. 109).

A escritura (a arte ou o texto) dramática é o universo teatral tal como é inserido no texto pelo autor e recebido pelo leitor. O *drama* é concebido como estrutura literária que se baseia em alguns princípios dramáticos: separação dos papéis, diálogos, tensão dramática, ação dos personagens. (2007, p. 131, grifos do autor)

Neste sentido, Araújo comunga com Pavis e define o texto dramático como o “processo de construção, de composição da ação e da geração de sentido” (2006, p. 129, *apud* Schettini, 2008, p. 129) na produção dramática, uma vez que “pensamos na dramaturgia como uma escritura da cena e não como uma escrita literária, aproximando-a da precariedade e da efemeridade da linguagem teatral” (Araújo, 2006, p. 129). Como, na atualidade, reivindica-se “não importa qual texto para uma eventual encenação” (Pavis, 2007, p. 131), observa-se que a problemática de diferenciar o texto dramático dos outros textos está longe de ser encerrada. Logo, o texto dramático diferencia-se do literário no seu objetivo, que é dar à peça literária a expressão teatral. Alguns autores alegam que o texto dramático só se completa com a encenação, no entanto, tomar esta alegação como verdade seria ignorar que o leitor, no exercício da leitura, constrói na imaginação outra possibilidade cênica, que não a do autor, conforme exemplifica Ryngaert:

Ler o texto de teatro é uma operação que se basta a si mesma, fora de qualquer representação efetiva, estando entendido que ela não se realiza independentemente da construção de um palco imaginário e da ativação de processos mentais como em qualquer prática de leitura, mas aqui ordenados num movimento que apreende o texto “a caminho” do palco. (1995, p.25)

Esta discussão encontra raízes na história do texto dramático, posto que a ausência da impressão, bem como a transmissão oral dos textos, não permitia outra possibilidade de conhecimento deste que não fosse por intermédio da encenação. Com o advento da Imprensa, vislumbrou-se um novo cenário para o texto dramático: o acesso do leitor aos textos, que ampliava a prática social do teatro. A leitura acabou por viabilizar a ampliação dos sentidos, pois exigia do leitor todo um trabalho de estímulo do imaginário, que “neste sentido torna-se um espectador ou encenador passivo, na medida em que o texto é interpretado na subjetividade de cada um” (Chacra, 2010, p. 57), ou por meio da recriação que “abre portas que não são estritamente as da interpretação” (Ryngaert, 1995, p. 146).

Para Ubersfeld, “ler o teatro” é a busca da unidade entre texto e imagem, que tem como finalidade “determinar os modos de leitura que permitem não só esclarecer uma

prática textual muito particular, como mostrar, se possível, os vínculos que unem esta prática textual à outra prática, que é a da representação” (1982, *apud* Pavis, 2007, p. 227). Deste modo, o texto dramático apresenta-se como uma partitura textual que, realizada dentro da perspectiva de uma espacialização de elementos do drama, serve à futura realização cênica.

A tendência atual é a da representação de todo tipo de texto. Entretanto, desde Sêneca, observa-se a preocupação de oferecer um teatro destinado também à leitura, gênero este que floresceu principalmente no século XIX, com o *Spectacle dans un fauteuil*, de Alfred de Musset, em 1832. A noção de “Teatro numa Poltrona” ou se evidencia na concepção da origem do texto, ou é relativa, uma vez que não existem critérios decisivos de um caráter legitimamente literário ou cênico de uma obra. A expressão “Teatro numa Poltrona” é, muitas vezes, evocada pela complexidade da encenação de determinados textos, ligada à quantidade de personagens, à duração, ou às frequentes mudanças de cenário (cf. Pavis, 2007, p. 392).

Não sendo o objetivo desta dissertação chegar a um denominador comum das definições, para que estas não se tornem absolutas, cabe refletir acerca das compreensões dos princípios fundamentais e das técnicas, como exercício crítico do pensar, do falar e do fazer dramático: uma exigência dos tempos em que vivemos. Este entendimento coaduna com Esslin (cf. 1978, p. 13), que coloca o “pensar e falar a respeito” como inquietações próprias da natureza humana, alertando para que tanto as definições quanto as teorias sejam testadas de tempos em tempos por meio das experiências práticas.

Pode-se finalizar este capítulo concluindo que o texto dramático, apesar de receber um ponto final das mãos do dramaturgo, continua a reivindicar sua vocação pela encenação, que é o mundo vivo do teatro e “que permite sua transformação em um sistema não exclusivamente linguístico” (Oliveira, 2006, p. 108). Desta forma, entende-se que, para o exercício da escritura dramática, há que se compreender “de” e “sobre” teatro para além do contexto da escritura, incluindo a sua história, as suas técnicas, as suas teorias e, principalmente, a sua evolução.

A ação dramática, como essência do fazer teatral, surge no século V a.C. e, segundo Hegel (cf. 1965, p. 320), nasce da necessidade humana de ver uma ação representada, que seria a vontade humana, manifestada nas relações entre os personagens, nos seus respectivos conflitos. A ação representada comporta qualidades do mundo real, e possibilita o questionamento e a reflexão sobre o comportamento social individual e

coletivo, sem deixar de ser um exercício lúdico, tanto para dramaturgos e encenadores, quanto para os espectadores/leitores. Ainda no contexto de ludicidade, considerando que as situações imaginárias facilitam a relação do indivíduo com o mundo real, Hegel afirma que o drama é a expressão artística que fala mais profundamente ao espírito, pois contém tanto a objetividade da epopeia,⁶ que tem por finalidade emocionar por meio do desenrolar das circunstâncias, quanto o princípio subjetivo da lírica:⁷

Le drame, qui constitue, aussi bien par son contenu que par sa forme, la totalité la plus complète, doit être considéré comme la phase la plus élevée de la poésie et de l'art. A la différence des autres matières sensibles, bois, pierre, couleur, son, la parole, le langage, le discours constituent le seul élément digne de servir à l'expression de l'esprit et, parmi les genres de l'art verbal, la poésie dramatique est celui qui unit l'objectivité épique à la subjectivité lyrique. (Hegel, 1965, p. 320)⁸

Ressalte-se que, na Era Clássica, a poesia dramática é o que hoje se denomina texto dramático. Tanto quanto naquele tempo, agora o drama configura-se como imitação das ações humanas, o que deu origem ao modelo de trindade – Drama, Ação e Imitação – rompida pelo movimento do teatro pós-dramático, cujo modelo baseia-se no conteúdo e na significação daquilo que se transmite.

Note-se que o conceito de drama, teatro, dramaturgia está em constante movimento, tal como as práticas teatrais que, mesmo independentes da realização cênica, oportunizam a experiência de vida comum num espaço de entrelaçamento entre vida real cotidiana e vida esteticamente organizada. O texto, ao oferecer os discursos e as rubricas necessárias ao seu entendimento, apresenta as ações que estabelecem a relação autor/leitor, tanto quanto a representação estabelece a relação ator/espectador.

Segundo Lehmann, estas ações oportunizam um “tempo de vida em comum” (2007, p. 18), que pode ser estabelecido na relação ator/espectador durante a representação cênica, ou na relação autor/leitor, pelo que hoje se conceitua como “Teatro numa Poltrona”, no qual o texto dramático, em sua origem, não mais se destina à encenação, e sim à leitura (cf. Pavis, 2007, p. 393).

⁶ Epopeia: Narrativa em verso que celebra e glorifica os feitos de um povo ou de um herói real ou lendário.

⁷ Lírica: Gênero em que o poeta fala de si mesmo.

⁸ Tradução nossa: “O drama, constituído tanto pelo seu conteúdo quanto pelas suas formas, na sua totalidade, deve ser considerado a fase mais elevada da poesia e da arte. Diferentemente das outras matérias sensíveis, madeira, pedra, cores, som, a palavra, a linguagem, o discurso constituem o único elemento digno de servir à expressão do espírito e, entre os gêneros da arte verbal, a poesia dramática é aquela que une a objetividade épica à subjetividade lírica”.

No panorama dramático do século XX, uma série de transformações problematizou as formas tradicionais do fazer teatral. Ao longo das transformações, aparecem inevitavelmente misturadas as formas tradicionais e as novas propostas cênicas. Igualmente, os textos buscaram outras formas de construção que não a do autor que escreve isoladamente em seu gabinete: por exemplo, os processos de criação coletivos, também denominados “dramaturgias em processo”, as quais estudam o texto nascente da improvisação dos ensaios, e que é registrada pelo dramaturgo.

Vê-se, portanto, que as transformações no decorrer da história ora reduzem, ora ampliam os fazeres teatrais, como o próprio conceito de “dramaturgia” que, até Brecht, significava compor uma peça de teatro e examinar o trabalho do autor, exclusivamente. A tendência contemporânea, de um modo geral, volta-se à ampliação do termo que, além de comportar os elementos constitutivos da construção dramática dos textos, passa a designar também “o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer” (Pavis, 2007, p. 113).

2.1 CÂNONES E CONTROVÉRSIAS: ESTRUTURAS DESESTRUTURADAS

“Não se imagina conseguir resolver um problema de dramaturgia sem referência ao corpo de doutrina que se constituiu sob a bandeira de Aristóteles”.
(Roubine, 2003)

Inúmeras são as teorias que buscam estabelecer leis para a criação da obra teatral. As teorias ora caem por terra, ora emergem, de acordo com o momento histórico-social em que a perspectiva de teatro comparece como objeto de pensamento. Foi o que ocorreu nas propostas de Aristóteles, em sua *Poética*, ao estabelecer a Lei das Três Unidades, que se constituiu como “uma doutrina estética nos séculos XVI e XVII” (Pavis, 2007, p. 423). As unidades de tempo e de lugar foram postas de lado em consequência de serem específicas da tragédia, e não comportarem as necessidades que a dramaturgia passou a exigir no curso da história. Todavia, a unidade de ação dramática se estabeleceu como elemento imperativo na maioria dos gêneros teatrais.

Outra teoria que suscita controvérsias diz respeito ao ponto principal da estrutura do texto dramático. Entre Aristóteles,⁹ Hegel,¹⁰ Dryden¹¹ e Brunetière,¹² há praticamente o

⁹ Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.).

¹⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831).

¹¹ John Dryden (1631-1700).

consenso de que o texto dramático está centrado na “ação”. Já para Archer,¹³ o ponto principal está localizado na “crise”. E para Baker,¹⁴ está na “emoção”. Contribuindo para o equilíbrio da discussão, Brander Mattheus¹⁵ esclarece que “pode ser que, ao dizer *ação*, os gregos quisessem dizer *conflito* (‘struggle’), uma luta na qual o herói sabe o que quer e o quer com todas as suas forças, fazendo tudo para consegui-lo” (1903, *apud* Pallottini, 1988, p. 27). Observa-se que Mattheus traz vestígios da teoria de Brunetière, quando avança na ideia de que o ponto principal do texto dramático está na “vontade que se dirige a um objetivo” (1903, *apud* Pallottini, 1988, p. 20). A consonância entre as partes fica evidente, pelo menos no que tange ao teatro aristotélico. O teatro é, por unanimidade, “ação”, que se desenvolve e se sustenta pelo conflito (ou pelos conflitos), uma vez que corresponde(m) à vontade inata, por assim dizer, de vê-los representados.

Na discussão, Corneille¹⁶ surge como um dos primeiros a se preocupar em “alargar as perspectivas aristotélicas” (Roubine, 2003, p. 14), o que oportunizou às “teorias teatrais[.], a partir do século XVII, analisar e compreender a *Poética* de Aristóteles” (*idem*). Além disso, as teorias teatrais mencionadas por Roubine puderam romper o cotidiano da burguesia e da aristocracia como matéria-prima da ação teatral, assim como puderam basear-se em uma história mais recente, respondendo à expectativa do público menos conservador e misturando, no texto e no palco, tudo o que é misturado na vida, sem a pretensão de um relato fiel da realidade.

Todas estas teorias dramáticas vão encontrar novos confrontos no teatro épico de Brecht, que rompe com o rigor da dramaturgia e renova as artes cênicas. Com Brecht, mostrou-se uma nova relação com a realidade, instigando o senso crítico do público e a descoberta de outras possibilidades para o que se pode chamar de verdade. As teorias engessadoras, elaboradas por intelectuais e dramaturgos, foram ofuscadas, de maneira a favorecer as teorias dos “praticantes do teatro” (Roubine, 2003, p. 139), como Artaud e Brecht que, além de terem sido autores dramáticos, dirigiram, interpretaram e pensaram o teatro.

Os dramaturgos do século XX criaram novas teorias para atender às suas propostas, o que resultou num teatro tolerante e acolhedor de várias práticas e pesquisas, que incorporou novas práticas não desvinculadas totalmente da estética aristotélica. Ao

¹² Ferdinand Brunetière (1849-1906).

¹³ William Archer (1856-1924).

¹⁴ George Pierre Baker (1866-1936).

¹⁵ Brander Mathews (1852-1929).

¹⁶ Pierre Corneille (1606–1684).

contrário, submeteram-se a ela, como forma de dar legitimidade ao novo. Para que o teatro dialogasse constantemente com os cânones e as controvérsias, era necessário “cada criador elaborar uma estética que convenha a seu projeto e a sua visão de mundo” (Roubine, 2003, p. 89). Foi nesta direção que caminhou o processo criativo das dramaturgias elaboradas e construídas nesta dissertação.

Traçando os caminhos para a construção da escritura dramática, investigou-se e definiu-se a estrutura que, no decorrer do processo criativo, possibilitasse a apropriação da prática por meio das técnicas já experimentadas anteriormente. Como, na atualidade, cada dramaturgo, diretor, encenador ou ator, é livre para estabelecer seus próprios caminhos de criação, cabe observar que o texto dramático, como mencionado, difere do literário em função de seu pleito pela encenação. Dessa forma, observa-se que a construção da escritura dramática não renega as possibilidades cênicas, ainda que sejam introduzidas mudanças de temáticas, de conteúdos e de alterações na forma dramática, que podem gerar controvérsias, efemeridades e precariedades no fazer teatral.

Desde a Grécia Antiga, o núcleo de ação da dramaturgia foi o diálogo, meio pelo qual os conflitos se instauravam. A partir do final do século XIX, todas as fórmulas, teorias e conceitos foram colocados à prova e, conseqüentemente, oportunizaram experiências positivas que ampliaram o entendimento e a prática teatral. Por exemplo, a redução do número de atos nas peças, às vezes limitando-os a um único ato, e a redução do número de personagens, que chegava, em alguns casos, à supressão de diálogos e da própria palavra.

A escritura dramática demanda uma estrutura pré-concebida, posto que consiste em informações indispensáveis à construção e à compreensão da obra, em que o emprego de propriedades específicas do drama está organizado em partes, de forma a produzir o sentido do todo. Segundo Pavis (cf. 2007, p. 150), a definição da estrutura a ser utilizada na construção do texto dramático é uma operação dialética que não encontra ideias definitivas, nem oferece fórmula nova, e tampouco apresenta algo novo sobre o mundo ou as pessoas. Isto porque as estruturas dramáticas são compostas ora baseadas na tradição, ora baseadas na ruptura desta, sendo as temáticas praticamente as mesmas, apenas inseridas em tempo e contextos diferentes.

Assim, o modelo único de estrutura dramática não existe, como pensavam Aristóteles, Hegel e os demais teóricos clássicos. É prudente observar algumas regras, ensinamentos e elementos constitutivos da anatomia dramática, uma vez que é na análise e reflexão destes que o fazer teatral desenvolve-se, e promove outras interpretações, não só

para o texto dramático, mas também para todas as práticas e técnicas de que o momento histórico dispõe. Ao considerar e refletir acerca destes elementos, estabeleceu-se a estrutura para a composição das quatro dramaturgias elaboradas com a temática do lendário amazônico. O princípio organizador das dramaturgias foi os temas que suscitaram as ideias e as imagens, e organizaram o percurso dos textos, oportunizando o “encadeamento”¹⁷ de maneira eficiente e discreta, e propiciando a perturbação recíproca de texto e cena, já que nem todos os textos pressupõem o elemento poético, como é o caso do teatro pós-dramático.

Em seguida, considerou-se o gênero como um dos elementos organizadores das escrituras dramáticas, e foi constituído por normas elaboradas pelas poéticas, que classificam as peças em tragédia, comédia, drama, farsa, melodrama e tantos mais, informando sobre a realidade que cada texto representa. Uma das tendências da atualidade relativas ao gênero é o desinteresse pela tipologia, sendo, para alguns, mais útil às catalogações nas estantes de bibliotecas do que, exatamente, útil à prática. No entanto, Ryngaert faz uma provocação quanto à tendência contemporânea da não rotulação dos textos dramáticos, quando observa a dualidade dos resultados que assinala tanto como um processo de libertação, quanto de vulnerabilidade de suas aplicações:

O teatro contemporâneo, em sua maior parte, ignora os gêneros. Os autores escrevem *textos*, raramente rotulados de cômicos, trágicos ou dramáticos. Pode-se ver nisso a libertação do teatro que entende falar de tudo livremente nas formas que lhe convêm, herança do direito ao *sublime e grotesco* advindo do século XIX. Mas pode-se também detectar nisso uma perturbação da escrita, uma incerteza quanto à natureza, como se o gênero teatral, cada vez menos específico, doravante abrigasse todos os textos passados pelo palco, fossem ou não a ele destinados. (1995, p. 9, grifos do autor)

Pavis afirma que o gênero “é para o leitor/espectador, a opção de ler o texto conforme as regras deste ou daquele (gênero)” (2007, p. 182). Conclui-se que, quanto mais o público tiver conhecimento das regras de cada gênero, mais estarão preparados para a codificação da história a ser contada na dramaturgia. Importa, ainda, ressaltar que o gênero mantém uma ligação intrínseca não só com as normas da escrita dramática, como também

¹⁷ Encadeamento é a ligação dos episódios da fábula, maneira pela qual a peça articula as cenas e a encenação coordena e dá ritmo aos diversos sistemas cênicos e à passagem de uma ação a outra (cf. Pavis, 2007, p. 122).

com a ação dos personagens e a natureza do tema tratado que, por sua vez, toma emprestadas as formas existentes nas estruturas sociais. Como clarifica Francastel,

a pintura, a arte, o teatro sob todas as formas – e eu preferiria dizer o espetáculo – visualizam por um determinado tempo não só os termos literários e as lendas, mas as estruturas da sociedade. Não é a forma que cria o pensamento nem a expressão, mas o pensamento, expressão do conteúdo social comum de uma época, que cria a forma. (1965, p. 237-238)

Definidos tema e gênero, passou-se ao desenvolvimento do argumento que, como terminologia dirigida ao teatro, é o resumo daquilo que se vai contar em uma peça. Esta escolha segue a indicação de Aristóteles, que aconselha ao dramaturgo construir o argumento como ponto de partida do drama, em que a ideia geral é exposta e posteriormente desenvolvida em episódios estruturados em atos e cenas, nos quais os personagens ganham nomes, e os lugares são definidos. Uma vez finalizado o texto, o argumento, fornecido ao público antes do início da peça, informa sobre a história a ser contada, ou ainda, em alguns gêneros, serve “como texto básico a partir do qual os atores improvisam” (Pavis, 2007, p. 25), o que é muito comum nos processos pós-dramáticos.

No caso dos textos desta dissertação, por se tratar de lendas específicas da região amazônica, o argumento informa o leitor/espectador acerca dos elementos fantásticos utilizados nas dramaturgias. Estruturado o argumento, passou-se à elaboração das ações dramáticas que determinaram as situações de equilíbrio e desequilíbrio dos personagens, levando-os a agir de maneira a resolver os conflitos que resultaram das forças antagônicas dos textos.

No início deste tópico, foi dito que a unidade de “ação” foi a sobrevivente, dentre as três unidades propostas por Aristóteles. À maneira clássica, seriam a sequência de fatos e atos que compõem o texto dramático ou a narrativa. É pertinente ressaltar que o conceito, tal como colocado pelo filósofo, não chegou à atualidade como uma resposta satisfatória e aprofundada, e tampouco se conseguiu, ao longo da história, evoluir para além da definição tradicional. Na tentativa de esclarecer e fortalecer a definição, Pavis diz que a ação é a

sequência de acontecimentos cênicos essencialmente produzidos em função do comportamento das personagens, a ação é, ao mesmo tempo, concretamente, o conjunto dos *processos* de transformações visíveis em cena e, no nível das *personagens*, o que caracteriza suas modificações psicológicas ou morais. (2007, p. 2, grifos do autor)

A ação se apresenta como um código geral e abstrato; um elemento transformador e dinâmico, que esboça acontecimentos e situações. Para Schüler, “a ação teatral incita os interlocutores, leva-os a falar” (2008, p. 9), corporificando os discursos. No entanto, o “diálogo”,¹⁸ que é o desencadeador da ação para o teatro clássico, não o é no drama naturalista, em que se apresenta apenas como a parte visível e secundária da ação. Segundo Pavis, “o diálogo e o discurso são as únicas ações da peça: o ato de falar, de enunciar frases é que constitui uma ação performática” (2007, p. 93), mas esta afirmação também é passível de discussão e de outras interpretações, uma vez que o diálogo pode acontecer sem o discurso, como é o caso das mímicas, da dança-teatro e das performances.

Na inexistência do discurso, e sabe-se que isso é possível, quais metodologias adotar para que a ação dramática aconteça? É possível que outro texto substitua o discurso? Tais questões conduzem para as indicações cênicas que, quando relacionadas ao texto não pronunciado pelos personagens, oportunizam a concretude da ação dramática, uma vez que funcionam como um texto de apoio que comporta as coordenadas espaço-temporais, as características e mudanças de atitude dos personagens, bem como a ambiência cênica.

As indicações cênicas – didascálias, paratextos ou rubricas –, são impressas de forma a serem diferenciadas visualmente do texto dialogado, e cada autor tem sua própria estética ou segue um autor já consagrado. Como exemplo de maneiras diferenciadas, note-se:

a) em itálico entre colchetes: William Shakespeare (1564-1616; *Noite de Reis*, 1599-1600):

FESTE - Cuidado com o que fala: o religioso está aqui. [*Como mestre Topázio:*] Malvólio, Malvólio, teu júzo os céus agora te restituem. Concentra-te em dormir, e esquece esse teu blablabla inútil. (Shakespeare, 2008, p. 117)

b) em itálico entre parênteses e com recuo: Molière/ Jean-Baptiste Poquelin (1622-1673; *O Avarento*, 1668):

GUIOMAR — Realmente é custoso.
(*Depois de estar pensando por algum tempo*)
A mãe desta senhora
(*indicando D. Mariana*)

¹⁸ O diálogo dramático é, geralmente, uma troca verbal entre as personagens. Outras comunicações dialógicas sempre serão possíveis: entre uma personagem visível e uma personagem invisível, entre um homem e um deus, etc. No teatro, conforme uma convenção tácita, o diálogo (e qualquer discurso das personagens) é “ação falada” (Pavis, 2007, p. 92).

É pessoa de tino (entendo eu cá); não fora
 Impossível talvez resolvê-la a entregar
 Ao filho em vez do pai, a nossa flor. Que par!
 Que parzinho bendito! (*para Júlio*) O mau, meu cavalheiro,
 É seu pai ser seu pai. (Molière, 1964, p. 339)

c) como nota de rodapé: Bento de Figueiredo Tenreiro Aranha (1769-1811; *Os Pastores do Amazonas*, 1793):

BIRENO — Excelsa Semi-Déa, às tuas plantas (1)
 Aceita D'hum mortal a reverencia
 [...]

(1) Curvando-se hum joelho deante dela. (Aranha, p. 118)

d) em itálico com recuo: Ariano Suassuna (1927; *O Auto da Compadecida*, 1955):

JOÃO GRILO — Cachorro bento é você. Eu não digo que sou sem sorte mesmo? Aqui desgraçado, aperreado, me preparando para morrer, ainda aparece Padre João para me chamar de cachorro! Cachorro é você!
Com raiva, Padre João se esquece do medo e sai rapidamente, mas o Sacristão fica. (Suassuna, 1985, p. 117)

e) em itálico, entre parênteses e cor diferenciada: Nelson Rodrigues (1912-1980; *Álbum de Família*, 1945):

(Jonas agarra D. Senhorinha.)
 D. SENHORINHA (*dominada pelo marido*) — Não!
 JONAS (*exultante*) — Agora conte o que houve... (*mudando bruscamente de tom, quase doce*) — Seu filho precisa saber! (Rodrigues, 2004, p. 73)

As indicações cênicas também apresentam uma evolução ao longo da história do teatro. No princípio, a existência e a importância das indicações cênicas variavam da ausência no teatro grego, à escassez no teatro clássico francês, até à abundância no melodrama do teatro naturalista. O Classicismo impõe uma nova forma, e as recusa como texto exterior ao texto dramático, impondo-lhes a obrigação de estar expressamente escritas no texto da peça, principalmente nos relatos (Pavis, 2007, p. 206). Já Brecht inaugura um novo uso para as indicações cênicas, quando escolhe colocá-las na voz de um personagem, numa locução em off, ou expô-las em painéis: “sua função não é mais

metalinguística; passa a ser a de um material com que a gente tem o direito de jogar segundo sua própria leitura” (*idem*).

O uso das indicações cênicas nas dramaturgias com lendário toma como referência o modelo usado por Nelson Rodrigues: em itálico, entre parênteses e cor diferenciada, sendo esta uma escolha puramente de caráter estético, pois possibilita maior visibilidade ao discurso que, no momento da leitura/encenação, desvincula-se do que o dramaturgo imaginou na composição da obra, não se colocando como uma imposição, mas oportunizando que o leitor/ator fale em seu próprio nome, ou, no seu imaginário, concretize a ação dramática segundo a própria vontade.

Os títulos foram definidos somente após a conclusão das dramaturgias, uma vez que a motivação e o estímulo para a escritura partiram da temática, ou seja, das lendas populares no estado do Amazonas. Observou-se, na escolha dos títulos, que eles influem sobre a leitura da obra, assim como podem convidar o público a conhecê-la. Se o título é conciso, é mais fácil memorizá-lo, do contrário, o uso trata de resumi-lo, como é o caso da peça de autoria de Peter Weiss, de 1964: “*A Perseguição e o Assassinato de Jean-Paul Marat, representada pelo grupo teatral do Hospício de Charenton sob a direção do senhor de Sade, abreviada para Marat-Sade*” (Pavis, 2007, p. 411).

A escolha de um título é bastante eclética, pois pode basear-se em nomes próprios – *Medéia*, de Eurípedes (435 a.C.) –, na revelação do caráter do herói – *O avaro*, de Molière (1668) –, no convite a uma descoberta – *A Farsa de Inês Pereira*, de Gil Vicente (1523) –, nas classes sociais – *Eles não usam black tie*, de Gianfrancesco Guarnieri (1958), etc. Os títulos das dramaturgias contidas nesta dissertação, observando o caráter de revisitação das lendas, foram definidos de maneira a convidar o leitor/espectador a uma nova experimentação do lendário por meio do texto dramático.

3 REVISITAÇÕES DO LENDÁRIO E A ESCRITURA DRAMÁTICA

“O contador é visto como produtor de uma narrativa oral teatralizada; ele cria entre si mesmo e os múltiplos personagens que traz á tona uma relação de exterioridade, senão de estranheza”. (Puppo, 1997).

Produtos da oralidade, as lendas são o legado de gerações antigas que passam de geração a geração. Funcionam como um baú, que guarda mistérios, conhecimentos, histórias e sentimentos. Têm em comum com o teatro a presentificação, ou seja, o relato se desenrola sempre num tempo presente contínuo, que transporta o espectador à organização do mundo em que vive a partir da realização do discurso. Cabe, assim, reconhecer que lendas e teatro se completam. A diversidade de elementos, as versões, a riqueza cultural e a estrutura performática que as lendas encerram prestam-se extraordinariamente à expressão dramática.

Representado em festas populares por todo estado, o lendário representa a identidade amazônica, de maneira que não é possível desvinculá-lo do retrato da região, de onde se conclui que só é possível compreender a lenda e sua abrangência por ela própria. A escritura dramática, com o lendário, não se restringe apenas à possibilidade de espaço de enunciação, mas também à possibilidade de aproximação e de apropriação das referências culturais amazônicas, pelo dramaturgo e pelo leitor/espectador. Os textos dramáticos apresentados neste trabalho são amalgamados às lendas de maneira a colocar em diálogo as experiências de vida tradicionais com as experiências de vida atuais.

1.1 O QUE NO LENDÁRIO INTERESSA À DRAMATURGIA

“[...] fazer a experiência, na imaginação, de outras formas de existência, de outros modos de vida diferentes daquele em que de facto nos encontramos na nossa quotidianidade concreta”. (Dilthey, *apud* Vattimo, 1989)

Se, nos dias atuais, imaginar um mundo sem a escrita já é muito difícil, viver sem ela seria impossível. Para Schüller, “há escrita para decorar e escrita para inventar” (2011, p.11) e segundo Theuth,¹⁹ deus egípcio citado por Sócrates no *Diálogo Fedro*²⁰, há também a escrita para amparar a memória:

¹⁹ Sócrates conta que no Egito Antigo havia um deus, Theuth, inventor das artes, da ciência dos números, da astronomia, e da escrita, que os apresentou ao rei Tamos.

Theuth rogou uma audiência com o rei [Tamos, do Egito] para mostrar seus inventos. Com respeito à escrita, o inventor afirmou que essa descoberta tornaria os egípcios mais instruídos por amparar a memória e o saber. O rei expressou opinião contrária, sustentando que a escrita causaria esquecimento. Iniciadas na escrita, as pessoas passariam a confiar em caracteres exteriores com prejuízo à reminiscência, exercício interior. Na opinião do rei, Theuth estaria oferecendo a seus discípulos, em lugar de verdade, uma aparência do saber. A escrita tornaria os homens eruditos e não sábios de fato. (Sócrates, ano, p. ?)

Num mundo cercado de avanços tecnológicos, em que a informação transita em tempo real, a memória não dá conta de decorar e guardar todo o saber, como outrora foi possível nas culturas sedimentadas na oralidade, com compromisso de fidelidade histórica ou imaginária. É factível afirmar que o esquecimento participa da construção da memória, à medida que seleciona o uso de conteúdos que servem ao momento presente, permite o distanciamento, o refazer e o reconstruir: “não houvesse o esquecimento, estaríamos presos aos fatos, nocivos à imaginação” (Schüler, 2011, p. 14). No entanto, há que se perguntar: o que não serve ao presente também não interessará ao futuro? É no interesse de resgate da memória passada e registro do presente que a escrita, a dramática, em específico, propõe-se a revisitar o lendário amazônico.

A revisitação procurará responder, por meio do exercício da escrita dramática, se o texto é capaz de ultrapassar a barreira da oralidade sem perder a espontaneidade e, visto que se caracteriza como ferramenta privilegiada de práticas sociais, seria capaz de oportunizar outro espaço de enunciação para o lendário amazônico. Parte-se do princípio de que a construção do texto dramático está consubstanciada não só na experiência de vida do autor e do meio em que está inserido, mas também no dia-a-dia da sociedade, que se torna fonte de inspiração para a escritura dramática.

O teatro pauta-se na presentificação da ação e, por vezes, do discurso. Assim também se pauta o lendário, como elemento presente na experiência de vida da população tradicional do Amazonas. Desta forma, o processo criativo desenvolvido para a construção dos textos dramáticos com ênfase no lendário amazônico, como foi proposto ao Programa de Mestrado em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, busca, na revisitação, unir e integrar as lendas ao cotidiano social sob o prisma do reconhecimento e da presentificação deste como experiência viva da cultura.

²⁰ *O diálogo Fedro* passa-se fora dos muros de Atenas, debaixo de uma árvore e ao lado de um rio. Neste diálogo, Sócrates tem apenas um interlocutor direto, o próprio Fedro. Ocupa-se da retórica e do amor. Fonte: <http://pt.shvoong.com/humanities/philosophy/794434-fedro/#ixzz1iGe79LmW>

No âmbito das dramaturgias desenvolvidas, não se teve a pretensão de objetividade, ou de realização da verdade, mas de sobrevivência enquanto presença imprescindível para o desenvolvimento dos saberes e fazeres tradicionais dos povos Amazônicos. Marcadamente, interessam, na abordagem atual, os olhares que convergem para a compreensão da dramaturgia como possibilidade de ampliação do espaço de enunciação e, sobretudo, sobre sua necessidade enquanto meio de expressão individual e coletiva. É, portanto, no contexto de compreensão, ampliação, enunciação e necessidade que se observa a atualidade do lendário, enquanto presença e experiência de vida, a ser apresentado na escritura dramática não como algo novo, mas como outra forma de ver o mundo em que se está inserido.

3.2 CIRCUNSTÂNCIAS EM QUE OS TEXTOS FORAM REVISITADOS

“[...] toda intervenção, desde a tradução até o trabalho de reescrita dramática, é uma recriação, que a transferência das formas de um gênero para outro nunca é inocente, e sim que ela implica a produção de sentido”. (Pavis, 2007)

As dramaturgias foram construídas a partir da adaptação das lendas, considerando os registros literários que são matéria-prima para os textos e três possibilidades: 1) a transposição ou transformação da lenda, advinda da oralidade ou do registro escrito, para o gênero dramático, mantendo os conteúdos mais ou menos fieis à fonte; 2) trabalho dramático, onde se permite total liberdade para os cortes, redução ou ampliação de personagens, acréscimos de textos externos, montagem e colagem de elementos de outras fontes, até mesmo a modificação do final da história; 3) tradução ou transposição, que adapta o texto original ao contexto atual da recepção com as omissões e acréscimos que o dramaturgo julga relevantes à sua reelaboração. Situam-se, nesta categoria, as releituras de clássicos, a tradução de textos estrangeiros que, por inserção de expressões linguísticas e situações culturais, são intituladas “adaptações”.

Todas as dramaturgias desenvolvidas passaram por um processo de adaptação, com empréstimos de outros textos e lendas, inserção de fatos do momento histórico em que o texto se desenrola ou transposição de localidades físicas, sem o compromisso da fidelidade. Como princípio organizador das dramaturgias, foram selecionadas cinco lendas a serem desenvolvidas em quatro dramaturgias. Esta seleção baseou-se na singularidade de uma espécie da flora amazônica, que tem apelo global como símbolo local: a vitória-régia, um

elemento da fauna, cuja existência é possível de comprovação; o Mapinguari, o elemento mais popular do lendário amazônico; o boto, e, por fim, duas lendas resultantes da colaboração entre culturas – a Iara, que evoca as mitológicas sereias, e o Sebastianismo que, como em Portugal, é objeto crença também no Brasil, especificamente nas regiões Norte e Nordeste.

A lenda da vitória-régia apresenta duas versões. A mais popular refere-se ao amor da índia Naiá pela Lua, da qual é extraída a explicação para a cor da flor e a forma da folha. A segunda versão é centrada na história de amor de um casal de indígenas, que recebe a complacência da Lua pelo destino trágico de seus protagonistas. O que encanta, nesta segunda versão, é o envolvimento de indivíduos comuns, que se apaixonam e são suscetíveis às fraquezas humanas, mas que obtêm a intercessão de um ser mítico pela grandeza do sentimento, e como recompensa pelo arrependimento. Tanto a especificidade dos personagens para o lendário quanto o arrependimento são elementos pouco recorrentes nas lendas, que envolvem costumeiramente a relação do homem com a natureza, como é o caso da primeira versão.

A lenda do Mapinguari é pouco difundida nas áreas urbanas, sendo mais conhecida no interior do estado como estratégia para amedrontar caçadores inescrupulosos e manter as crianças longe da floresta densa. A lenda atraiu pelo seu caráter científico (o Mapinguari é motivo de pesquisa²¹ e de um documentário na *National Geographic*),²² visto que se cogita a possibilidade de o animal existir ou ter existido como um ancestral do bicho-preguiça. Outro aspecto estimulante é a representação do Mapinguari como um monstro: o hálito malcheiroso, o andar desconjuntado, a boca na barriga são elementos que constroem imagens lúdicas, próprias do desenvolvimento infantil. Sob este prisma, a dramaturgia foi desenvolvida visando atingir este público, evitando-se os diminutivos, a redução da linguagem, o empobrecimento da língua e associando o texto à riqueza imaginativa.

A adaptação da lenda tem como referência o drama pastoril de Bento de Figueiredo Tenreiro Aranha, *Os Pastores do Amazonas*, 1793, que se constitui como uma louvação ao aniversário de D. Maria I, A Louca, rainha de Portugal, e ao nascimento de sua neta, também Maria. O que interessou neste drama pastoril, como referência para a adaptação, é a pureza quase ingênua que o texto original expressa, a evocação ao singelo e o estímulo ao imaginário, além de homenagear aquele que provavelmente foi o primeiro dramaturgo

²¹ Paulo Aníbal G. Mesquita, ufólogo membro do grupo EXO-X de pesquisas ufológicas, do GUCIT (Grupo Ufológico Cidade Tiradentes) e do Conselho Editorial da Revista UFO.

²² *National Geographic*: natgeotv.com/pt/o-cacador-de-monstros/videos/mitologia-mapinguari.

do Amazonas, uma vez que Bento Aranha é natural de Barcelos (1769-1811). O texto foi estruturado seguindo o modelo, em ato único, com o mesmo espaço dramático, sugerindo a mesma composição cenográfica e tomando como empréstimo alguns conteúdos textuais.

A terceira lenda é a do Boto, talvez a mais popular e propagada na região amazônica. Provoca incredibilidade nas áreas urbanas, mas ainda é possível que ainda seja anunciada como verdade nas áreas ribeirinhas. A contribuição do homem branco na constituição da lenda do Boto é inegável, posto que este, quando figurado em humano, está sempre de roupa e chapéu branco, hábito europeu para enfrentar o calor dos trópicos. Neste contexto regionalizado, a lenda faz uma perfeita união de duas culturas distintas, com o objetivo de preservar a honra das moças, caboclas, índias ou brancas, que engravidam fora de um casamento, enredo imperdível para uma dramaturgia. Também participam desta dramaturgia as lendas do Anhangá e da Boiúna.

A quarta dramaturgia é uma colagem de algumas versões da lenda da Iara, que tem como interlocutores Vera do Val, Câmara Cascudo e Ermanno Stradelli, a ópera *Jara*, de José Cândido da Gama Malcher, e o poema *Uiara*, de Octávio Sarmiento. Une-se ao argumento a lenda de D. Sebastião, de origem portuguesa, com adeptos no Brasil, onde se tem a intertextualidade com poemas de Fernando Pessoa. Mas o que liga a Iara a D. Sebastião? A lenda da Iara tem sua raiz no mito das sereias, trazidos pelos portugueses na colonização, assim como se acredita que D. Sebastião tenha se refugiado na Ilha de Fortaleza, na Pedra do Rei Sabá, de onde um dia retornaria a Portugal. Vê-se que os dois mitos são elaborações de além-mar que encontraram no Brasil espaço propício para o desenvolvimento. Os dois elementos misturam-se e se reportam ao universo lendário, intitulado como “fundo”, ou seja, que está abaixo da superfície – o fundo dos rios amazônicos. Evoca a relação e a crença incontestável do homem amazônico de que as águas são espaço de habitação, sobrevivência, conhecimento, enfim, espaço de vida. Observa-se que as dramaturgias não obedecem a uma ordem cronológica de apresentação, mas à ordem contextual em que foram finalizadas.

A partir da reflexão acerca das teorias, regras e modelos oferecidos pelos autores citados no decorrer desta dissertação, foi desenvolvido um roteiro para a condução e orientação na construção dos textos. Este roteiro comporta os seguintes itens: título, gênero, modo de referência, lenda de referência, elementos do lendário abordados no texto, tempos e espaços dramático e cênico, tempo histórico, personagens, argumento, ação dramática, antecedentes da ação dramática, divisão do texto, pesquisas e empréstimos.

O roteiro foi uma ferramenta sistematizadora que auxiliou no processo criativo. No entanto, o entrelaçamento da experiência do real e do imaginário que as pesquisas oportunizaram suscitaram expectativas quanto à estética que se pretendia para o texto dramático;. Desde a escolha da mais trivial palavra até a seleção da lenda, que seria abordada como temática para o texto, todo o processo foi pensado no âmbito de colagens e intertextualidade com outras obras e lendas. Portanto, o entrelaçamento das lendas na construção dos textos acaba por ser inevitável, pois todas ocupam o mesmo tempo e lugar nas sociedades amazônicas, ou seja, entrelaçam-se naturalmente pelos seus usos cotidianos. Situa-las isoladamente é possível, mas poderia também ser um empobrecimento da temática.

Buscando considerar a espontaneidade existente na oralidade e ressaltar a presentificação do lendário no cotidiano, observa-se que as dramaturgias produzidas aludem a outras lendas como justificativas para o desenvolvimento das ações. Como é o caso de uma pulseira que, na lenda da vitória-régia, é atirada ao rio para que o guerreiro a recupere como prova de amor. A pulseira é mencionada em todas as dramaturgias: em *A captura do Mapinguari* atua discretamente com o mesmo propósito contido na versão de Moroti e Pitá para a Vitória-Régia: instrumento de capricho e vaidade feminina. Na terceira dramaturgia, *Folhetim caboclo*, a pulseira atua como coadjuvante no afogamento de um apaixonado pela protagonista. Na quarta dramaturgia, *Invasão ou D. Sebastião, Rei do Fundo*, o adereço é motivo de coleção para a vaidosa e fútil Yara, o que talvez justificasse o porquê da pulseira não ter sido encontrada por Pitá.

Assim, a pulseira foi escolhida como representação das paixões humanas nas dramaturgias. O formato circular da pulseira, tal como a da aliança – introduzida pelas civilizações do Antigo Egito e oficializada pelo Vaticano a partir do século IX –, significava a eternidade, a não-existência de um fim, representando o desejo de uma união para sempre. Este significado é bem apropriado ao contexto da realidade e das lendas amazônicas, pois simboliza a continuidade destas, entrelaçadas nas diversas etnias e culturas que dividem o mesmo espaço geográfico.

3.3 ANATOMIA DAS DRAMATURGIAS

“[...] o drama é tão multifacetado em suas imagens, tão polivalente em seus significados, quanto o mundo que ele espelha”. (Esslin, 1978)

As pesquisas realizadas pautaram-se na ideia de que toda dramaturgia comporta uma parte de documentário, em que se recorre às notícias, ao imaginário coletivo, e aos fatos históricos, pois, além da ação dramática estabelecida pela lenda, outras ações são chamadas a participar da construção do texto.

3.3.1 *Vitória-Régia*: a tragédia que termina em flor

A dramaturgia invoca a ludicidade das lendas e retorna ao princípio dos textos elaborados para encenação em praça pública, tratando-se de uma tragédia romântica. É uma adaptação com transposição de conteúdos, em que se preocupa em preservar a lenda da *Vitória-Régia* na sua integridade. Duas versões da lenda foram utilizadas para a construção do texto: a primeira, e mais comum, trata do amor da índia Naiá pela Lua; a segunda, menos popular, fala do amor de Pitá e Moroti. Ambas oferecem argumentos que se prestam de maneira fantástica à tragédia.

O texto foi produzido pensando num encontro com o público que não é espectador dos espaços formais de representação cênica. Sendo o teatro de rua uma manifestação que traz na sua estética um retorno às origens históricas, em que “Tespis passava por representar num carro no meio do mercado de Atenas, no século VI a.C., e os mistérios medievais ocupavam o adro das igrejas e as praças da cidade” (Pavis, 2007, p. 385), buscou-se construir um texto que oportunize a encenação em espaços não convencionais. Esta opção pelo Teatro de Rua se justifica na preocupação de colocar a lenda em visibilidade no cotidiano da sociedade, espaço físico em que o lendário desenvolve-se e se ressignifica, seja na rua, no pátio de uma escola, ou à margem de um rio, uma vez que a relação dos povos amazônicos com a água está intrinsecamente ligado ao seu desenvolvimento e sobrevivência.

A adaptação busca ser fiel às versões escolhidas, entrelaçando-as, mas também se preocupa em oferecer um texto pertinente ao contexto da recepção atual, que tem o imediatismo como característica. Portanto, estimou-se o tempo cênico em 1 (uma) hora e 30 (trinta) minutos. Sabe-se, no entanto, que a decisão pela duração de um espetáculo é, na verdade, tarefa dos encenadores, embora caiba aos escritores dramáticos pensar seus textos de maneira a atender às exigências do momento histórico em que este é produzido.

Como tempo histórico, o texto se coloca como atemporal, posto que a presentificação é uma característica das lendas amazônicas. A dramaturgia se desenvolve

no tempo presente, preservando o diálogo com o cotidiano da população. Tem como espaço dramático – local em que se desenvolve o drama – uma comunidade indígena, situada no Rio Amazonas, que Ermanno Stradelli denomina “rio-mar”.

Inserese no argumento o ritual da menina-moça, elemento da cultura Amazônica cuja prática é comum em algumas etnias do grupo indígena Nambiquaras. A ação dramática se passa numa tribo indígena. Moroti, Naiá e Poteí são amigas. Poteí vive à espera de um amor. Naiá é apaixonada pela Lua, o que causa grande preocupação por parte das amigas e dos pais. Moroti aguarda o ritual da menina-moça para se casar com Pitá. Naiá sobe todas as noites até a montanha na esperança de ser escolhida pela Lua (Jaci), mas seus pais pedem ajuda ao Pajé para que esse amor não se consuma. Antes do casamento, Moroti desafia Pitá a uma prova de amor, jogando uma pulseira no rio para que ele a recupere. Ao mesmo tempo, Naiá vê o reflexo da Lua nas águas do rio que banha a aldeia onde vive. Naiá e Pitá mergulham e não voltam. Moroti, em desespero, lança-se ao rio. Nasce uma planta no lugar da tragédia, e a chamamos de Vitória-Régia. As duas versões contempladas na construção do texto são as narrativas de Franz Kreüther Pereira (2001, p. 71-72) e Vera do Val (2007, p. 39-42).

Os recursos cênicos de que se vale nas rubricas são simples, e resgatam o fazer teatral como uma ação cotidiana, assim como a presença da lenda. As soluções cênicas são apresentadas de maneira a oportunizar a encenação em espaços não convencionais e a qualquer momento. O texto é apresentado em ato único, dividido em seis cenas, nas quais aproximadamente 15 personagens são animados. A ação dramática principal desenvolve-se a partir do binômio Paixão e Tragédia. Para se chegar ao ápice da tragédia, faz-se necessário revelar o caminho percorrido, e outras ações são construídas e distribuídas ao longo das sete cenas:

CENA I: Apresentação dos personagens e seus conflitos. Poteí reclama por pretendente a marido, Naiá desabafa com as amigas a sua dor por não ter sido escolhida pela Lua ainda, e Moroti fala do amor por Pitá.

CENA II: Naiá, no topo da montanha, reclama para a Lua o descaso pelo seu amor.

CENA III: As três amigas falam sobre seus pretendentes. Beíú se declara a Poteí. Moroti manifesta a vontade de pedir uma prova de amor a Pitá. Naiá dorme embaixo do oitizeiro.

CENA IV: Naiá amanhece sentindo-se mal e tem suas primeiras regras. A tribo mobiliza-se para a reclusão de Naiá. Moroti também tem suas primeiras regras e ambas entram em reclusão.

CENA V: Poteí sente-se injustiçada por estar separada das amigas, e se torna agressiva.

CENA VI: Naiá e Moroti saem da reclusão. Naiá sobe à montanha e ameaça a Lua de pedir a Tupã que a transforme em mulher. Começam os preparativos para o casamento de Moroti e Pitá. Moroti joga a pulseira no rio, ao mesmo tempo em que Naiá vê o reflexo da Lua nas águas do mesmo rio.

Na construção da dramaturgia, observou-se a necessidade de uma ação dramática que possibilitasse o desfecho das duas versões. Concomitantemente, fez-se a inserção do ritual da menina-moça, que é praticado por quase todos os grupos da etnia Nambiquaras. As meninas são confinadas a uma maloca feita de palhas de buriti que os Mamaindê chamam de *wa'yontã'ã sihdu* (casa da menina menstruada). A reclusão tem por finalidade iniciá-las na vida adulta, conforme a pesquisa publicada na *Revista de Antropologia* descreve:

A festa representa a ocasião ritual e social de máxima importância na vida Tükúna, quando a jovem púbere, em reclusão por cerca de três meses, é reintegrada como mulher (moça) na comunidade. [...] Quando a menina tem sua primeira menstruação, seus parentes dão início aos preparativos, convidando seus aparentados clânicos e providenciando material e alimentos para os três longos dias festivos. A mandioca e o peixe são preparados com antecedência, assumindo “valor de uso ritual”, notadamente na bebida “Pajaurú” (fermentado alcoólico da mandioca) e na carne moqueada que é distribuída entre os presentes. [...] Fibras extraídas de espécies vegetais, como o tururi e o buriti, são usadas na confecção das roupas e adereços cerimoniais. (2000, s/p.)

Durante a reclusão, a menina-moça dedica-se à aprendizagem dos afazeres femininos, e mantém contato apenas com a mãe e uma tia paterna. Ao sair da reclusão, a índia está com a pele clara devido à ausência de exposição ao sol, quando tem seus cabelos arrancados. Realizada anualmente, a festa do ritual de passagem demanda o preparo durante vários dias de comidas, bebidas e máscaras, que representam animais e enfeites para a menina virgem. Ao término da festa, a moça está apta a casar-se e se tornar membro ativo da comunidade indígena.

Outra pesquisa necessária à construção da dramaturgia refere-se à planta vitória-régia. Segundo Toledo et alii (1994), a denominação “Victória amazônica” consta de 1938, dada pelo botânico inglês John Lindley em homenagem à rainha Vitória, da Inglaterra. Espécime da fauna amazônica, encontrada na Região Norte do Brasil, Bolívia e Guianas, é também conhecida como Vitória-Régia ou Jaçanã. É uma planta aquática com ciclo de vida perene. Possui folhas flutuantes que, quando jovens, têm o formato de um coração, podendo atingir até 2,5m de diâmetro, e se ligam uma às outras por meio de um pecílo longo e flexível, que possui diversos espinhos. As flores, em seus primeiros momentos, têm coloração branca, com bordas esverdeadas, e no segundo dia adquirem coloração rósea. Vivem por apenas 48 horas, é uma planta anual ou bianual, e seu crescimento está vinculado aos períodos de cheias e vazantes. A Vitória-Régia, a rainha das flores da Amazônia, só abre suas pétalas à luz do sol, recolhendo-se ao cair da noite, para abrir novamente no dia seguinte.

Além das pesquisas, alguns empréstimos foram realizados na expectativa de manter a proximidade com as narrativas de Vera do Val e de Franz Kreüther Pereira. O texto emprestou frases suas das narrativas de referência, tal como o prólogo. Este recurso de empréstimo é uma estratégia para adaptações que buscam “fidelidade” na transposição para o texto dramático, como é o caso de *Vitória-Régia: a tragédia que termina em flor*.

A versão de Vera do Val é rica em detalhes, o que permite uma dramaturgia muito próxima da narrada pela autora. Contrariamente, a versão de Pereira dá liberdade ao dramaturgo para construir os personagens segundo seu desejo. Na carpintaria dos diálogos em que expressam o amor entre Moroti e Pitá, buscou-se o empréstimo de diálogos na dramaturgia *Tio Vânia*, de Tchékhov. A escolha da obra e autor deve-se à afinidade com Tchékhov quanto à apresentação em sua dramaturgia do cotidiano, das banalidades, pois “não podemos esquecer que Tchékhov considerava que as tragédias da vida não costumam ser acontecimentos grandiosos ou espetaculares, mas sim o sofrimento que vem com os pequenos acontecimentos, decepções e golpes do dia-a-dia” (Heliadora, 2008, p. 101), que, em suma, representam o fluxo da vida. Um exemplo de empréstimo situa-se no Terceiro Ato, no momento em que a personagem Sônia revela a Helena seu amor secreto por Lvóvitch: “Ouço a voz dele a todo instante, sinto a mão dele na minha...” (2008, p. 120).

Outros empréstimos também foram feitos dos contos de Vera do Val, *Histórias do Rio Negro*, onde a autora aborda o cotidiano dos ribeirinhos em seu estado puro, em que não há heróis, apenas a vida que flui e se esvai como as águas do rio. A liberdade com a

língua ribeirinha, o uso de expressões regionais são alguns exemplos da influência do trabalho da autora nos textos produzidos, em que a língua, a paisagem e os saberes amazônicos figuram como elementos enriquecedores da dramaturgia.

3.3.2 *A captura do Mapinguari*

A captura do Mapinguari é uma comédia direcionada às novas gerações. Cuidou-se que o texto oferecesse à criança seu lugar próprio na sociedade, como indivíduo capaz de refletir sobre as ideias e as coisas que a cerca. Segundo Camarotti, o texto infantil deve respeitar a capacidade crítica da criança, pois, “uma linguagem simples não se traduz em pobreza de idéias” (1984, p. 20), ou em descuido, o que vem a ressaltar a importância do texto infantil em recuperar, de maneira simples, a riqueza da linguagem teatral. Apropriando-se das referências lúdicas que o elemento Mapinguari suscita no imaginário infantil, posto que não se apresenta como um herói, e tampouco tem a característica de vilão, a dramaturgia utiliza-se do imaginário para construir o diálogo em que o homem e a natureza adaptam-se aos novos tempos, garantindo sua sobrevivência e permanência no mundo que o cerca.

O argumento tem como ponto de partida a história do índio Timbira que, desejoso de se casar com a filha do Tuxaua, vê na captura do Mapinguari a oportunidade de provar que é digno de desposar a índia Jarina. Porém, Timbira é um índio um tanto medroso e ingênuo, e sai de sua aldeia disposto a capturar o Mapinguari, sem se dar conta dos perigos que enfrentaria. Entretanto, sua ingenuidade o favorece na conquista de aliados para o intento. Elementos da fauna amazônica se juntam à Timbira para o êxito da caçada. Com a captura do Mapinguari, Timbira transforma-se em herói junto a Jarina e à tribo, alcançando o direito de casar-se com sua amada.

A adaptação na dramaturgia foi desenvolvida por meio de manobras textuais, especificamente, colagens da dramaturgia *Os Pastores do Amazonas*, de Bento de Figueiredo Tenreiro Aranha (séc. XVIII), e de elementos fantásticos que se manifestam em peixes falantes e animais que lutam pelo homem, evidenciando a convivência harmoniosa entre homem e meio ambiente.

O texto está sistematizado em ato único, dividido em seis cenas. O tempo dramático segue a proposta de unidade de tempo de Aristóteles na *Poética*: 24 horas, sendo a previsão de tempo cênico, em caso de encenação, aproximadamente de 1 hora e 20 minutos.

Tal como o drama pastoril *Os Pastores do Amazonas*, o texto foi pensado para a caixa cênica italiana, e está organizado em dois quadros que se desvelam à medida que a dramaturgia evolui. No primeiro quadro, as cenas têm como espaço dramático uma floresta à beira de um rio. No segundo, a floresta abre-se à medida que os personagens adentram-na, revelando uma comunidade indígena. Este espaço dramático é idealizado de maneira a não engessar a encenação em palco italiano, posto que não demanda maquinarias complexas. Os personagens foram construídos deixando em evidência seu caráter e personalidade.

O Mapinguari é um ser fantástico, com um olho no centro da testa e a boca na barriga. Mede de 2 a 4 metros de altura, parece uma preguiça pré-histórica, além de exalar odor fedorento. Apresenta-se como um monstro feroz, que devora cabeças humanas, como instinto de sobrevivência e defesa.

Timbira é um índio medroso, meio ingênuo, e apaixonado por Jarina. Impelido a caçar o Mapinguari para ser digno de casar-se com sua amada, trava um duelo interno entre o medo e o amor. Timbira é um personagem inspirado na *Comédia dell'Arte*, sendo sua ingenuidade e agilidade em sair de situações embaraçosas, ingredientes da comicidade que o aproxima do personagem Arlechino.

Jarina, adolescente, filha do Tuxaua, romântica e apaixonada por Timbira, não consegue perceber as artimanhas do amado, e o crê valente e corajoso. Vê na captura do Mapinguari por Timbira a chance do pai aceitá-lo para seu esposo.

Tuxaua é o chefe da tribo, pai de Jarina, e conhece as restrições intelectuais e heroicas de Timbira, aproveita-se da ingenuidade do guerreiro e da filha para protelar o casamento de ambos.

Pajé é o líder espiritual da tribo e guardião das suas tradições. Tem poderes para invocar o conselho dos ancestrais.

As três índias são amigas de Jarina, e dividem com esta os sonhos românticos de um dia encontrar um grande amor, e de casar com um guerreiro forte e valente. Têm como função no texto articular a reflexão acerca da vaidade, e, ao mesmo tempo, confortar e aconselhar Jarina.

O personagem Índia Velha tem as mesmas características que o Pajé, é a responsável pelos saberes da tribo e possui qualidades de vidente. Como figura feminina, tem a função de aconselhar e orientar Jarina a não se deixar corromper pela vaidade.

Somam-se às personagens alguns guerreiros, que protagonizam as ações do cotidiano da tribo, e o coral de peixes, que representa os elementos fantásticos do imaginário, e interage com Timbira para a captura do Mapinguari. Representa a voz da razão, e a harmonia entre o homem e a natureza.

Seguindo a caracterização e a construção do perfil dos personagens, as ações dramáticas foram produzidas combinando as modificações psicológicas e morais de cada personagem, organizadas por meio da divisão do texto em cenas.

CENA I: Os personagens apresentam-se e a seus conflitos. Timbira deixou a tribo para ir à caça do Mapinguari, e sem ter a menor noção do que deveria fazer, repousa às margens do rio. Um coral de peixes tenta acordá-lo e alertá-lo dos gritos do Mapinguari, que se aproxima.

CENA II: Jarina chega à margem do rio e se surpreende ao encontrar Timbira. Ambos ouvem os gritos do Mapinguari. Amedrontado, Timbira busca disfarçar o medo para Jarina, e acata a sugestão dos peixes, buscando ajuda da Preguiça para a captura do Mapinguari.

CENA III: Timbira e a Preguiça enfrentam o Mapinguari, mas Timbira não tem coragem de matar a fera. Sua clemência é motivo de orgulho para Jarina. O Mapinguari é preso no tronco da sumaumeira.

CENA IV: Timbira e Jarina entram na aldeia. O Tuxaua, a princípio incrédulo, anuncia o heroísmo de Timbira.

CENA V: Jarina mantém-se aflita, pois o pai não se pronunciou sobre o casamento, e é amparada pelas amigas e tranquilizada pela Índia Velha.

CENA VI: Timbira conta sua aventura à tribo, e recebe uma grande festa em sua homenagem. O casamento de Timbira e Jarina é anunciado para dentro de uma lua. Jarina, desapontada, revela a Timbira o desejo de uma prova de amor.

Para a produção das ações dramáticas, foram levantados e/ou construídos alguns antecedentes que justificam o recorte explorado no texto. De acordo com a lenda, o Mapinguari é um monstro que devora a cabeça dos guerreiros em noites de festa. A aldeia de Timbira e Jarina foi vítima do Mapinguari, o que espalhou medo e indignação. Timbira, até então tido como medroso e de pouca batalha, vê na captura do Mapinguari a possibilidade e provar sua valentia e conseguir a autorização do Tuxaua para casar-se com Jarina. Sai no início da noite, e é encontrado, no final da tarde seguinte, pela sua amada, enquanto se houve os gritos do Mapinguari pela floresta.

O Mapiquari é um elemento do lendário bastante controverso, pois há alguns indícios da existência de um animal de grande porte (5 a 6 metros) na floresta Amazônica. Em reportagens à revista *Istoé*,²³ o norte-americano David C. Oren, doutor em Zoologia e especialista em Biodiversidade amazônica do Museu Paraense Emílio Goeldi, derruba a lenda de que o Mapiquari seja um grande símio. Ele afirma a existência de um gigantesco bicho-preguiça terrestre de 200 a 300 quilos e 2 metros de altura, ainda vivo nas selvas amazônicas, que ele diz ser o Mapiquari. O Dr. Oren baseia suas teorias, afirmações e pesquisas em restos fossilizados e relatos de índios e garimpeiros. Além do Dr. Oren, também o biólogo e ufólogo Paulo Aníbal G. Mesquita pesquisa a existência do Mapiquari. Sobre os estudos de Mesquita, Britto corrobora:

Apesar do biólogo Paulo Aníbal G. Mesquita defender que o monstro lendário é a lembrança remota de um tipo remoto de preguiça do grupo Edentada, não descartou a possibilidade da influência dos bichos-preguiças atuais no surgimento da lenda. [...] Estudos de evidências fósseis do *Eremotherium*, uma grande espécie que existia na região amazônica até por volta de 10.000 anos atrás, conclui-se que essa preguiça-gigante chegava a mais de quatro metros, mas outros achados mostram fósseis de espécies bem menores, *othrotheriops shastensis*, medindo 1,5 metros, considerada a menor das preguiças extintas. Por outro lado, a espécie *Glossoterium harlani* mede cerca de 1,8 metros e possui características que lembram o monstro lendário [...]. (2007, p. 77)

Comprovadas ou não as hipóteses levantadas pelos estudiosos, ou fruto da imaginação dos povos amazônicos, o Mapiquari exerce fascínio a todos que dele ouvem falar, sendo inclusive tema de programa do canal televisivo “National Geographic”:

Pat Spain viaja até a Amazônia brasileira em busca de uma de suas criaturas lendárias mais famosas: o Mapiquari. Ele é descrito como uma besta gigante de um só olho, com uma boca enorme no estômago, garras afiadas, uivo característico de animais selvagens e um terrível odor. Através de testemunhas oculares, cientistas e antropólogos, Pat descobre que o Mapiquari é uma mistura de diversos elementos: mitos antigos, identificação equivocada e crenças espirituais. Mas somente ao visitar uma remota tribo da floresta, Pat encontra o que pode ser a chave para desvendar a verdade por trás da besta da Amazônia. (s/d., s/p.)

Contudo, na abordagem do Mapiquari como tema da dramaturgia, não se pretende comprovar ou não sua existência, mas ampliar a visibilidade da lenda, e, quem sabe, instigar outros pesquisadores à comprovação científica da existência do Mapiquari.

²³ Revista *Istoé*. n. 1266 e 1294 (05 jan. 1994 e 20 jul. 1994). p. 35-36 e p. 44-47 *apud* Britto, 2007.

Evidentemente, trabalhar com um elemento rico em imaginário e com possibilidades de alguma verdade existencial torna a pesquisa para a composição da dramaturgia um desafio. Na pesquisa da lenda, tentou-se descobrir a sua possível origem, uma vez que não se encontram, em relatos como de Stradelli (2009), Antônio Coutinho Oliveira (2007), e outros estudiosos que pela Amazônia andaram durante o Período Imperial, registros de sua existência. Isto nos leva a concluir que seria um monstro relativamente novo, posto que só aparece nas narrativas dos seringueiros. Esta talvez fosse, aos olhos e ouvidos dos seringueiros, a explicação para os sons produzidos pela floresta, que desafiavam os mais corajosos.

O domínio do Mapinguari comporta os estados do Pará, Amazonas e Acre, sendo o monstro mais popular nas zonas rurais da Amazônia. Como crença universal, a existência da vulnerabilidade umbilical dos monstros também se aplica ao Mapinguari. As inúmeras versões, que variam da quantidade de olhos, até a posição da boca, trazem a natureza de devorador de cabeças, ora descrito como um macaco, ora como um ancestral da preguiça, ou ainda, simplesmente, como um ser fantástico.

A narrativa literária escolhida como referência para o desenvolvimento da escritura dramática é o registro de Apolonildo Britto, em seu *Lendário Amazônico* (2007, p. 73-77).

Na construção da dramaturgia, os cenários descritos nas rubricas, bem como a ação dramática, são adaptados do drama pastoril, escrito em 1793 por Bento Aranha, *Os Pastores do Amazonas*. Além da adaptação do texto para a lenda do Mapinguari, a dramaturgia empresta alguns diálogos do texto original: “Aceita o tributo que nós te rendemos, pelo bem, que agora de ti recebemos” (1794). Os nomes dos protagonistas são emprestados da *Ópera Jara*, de Gama Malcher, onde Jarina é mãe de Timbira. Faz-se, também, uma colagem do jogo de búzios africano, no momento em que a Índia Velha joga os caroços de açaí para saber o futuro de Jarina. O drama de Bento Aranha é o mais antigo, até agora registrado que foi escrito em solo amazônico, tendo o autor completado 200 anos de morte em 2011, ano em que se iniciou o Mestrado em Letras e Artes da UEA, a que, portanto, como parte do trabalho de conclusão, a dramaturgia *A captura do Mapinguari*, presta homenagem.

O destino de Jarina e Timbira, que deveria ser transformado em um drama pelo arremesso da pulseira, não se concretiza. Esta escolha respeita os desfechos das comédias infantis, em que, no final, todos os conflitos colaboram para um final equilibrado: Jarina e

Timbira têm a concordância do Tuxaua para casarem-se, o medo é banido da tribo e o Mapinguari converte-se em herbívoro.

3.3.3 *Folhetim caboclo*

A dramaturgia *Folhetim caboclo* é um texto de costume, que retrata os dramas familiares vivenciados cotidianamente, sem que se apresentem como acontecimentos trágicos, mas sim decorrentes da condição humana de se estar vivo. Tem como modo de referência a liberdade de adaptação das lendas, que figuram como matéria-prima do texto, assim como a história documentada por historiadores e pesquisadores. Esta, contudo, não se firma no compromisso da adaptação fiel, mas de uma adaptação que explore as possibilidades que uma dramaturgia livre oferece ao definir o imaginário das lendas como possibilidade de realidade.

A lenda que articula a ação principal do texto é a do boto, mas outros elementos são chamados a participar das ações menores, como as lendas da boiúna, do anhangá, da vitória-régia (versão Pitá e Moroti), além de explorar um dos saberes regionais, que se referem à torração da farinha de mandioca.

A dramaturgia desenvolve-se num tempo dramático de 17 anos, dividido em três atos, totalizando 10 cenas. A definição dos atos está fundada nos dois espaços dramáticos em que as ações se desenrolam, sendo as cenas divididas de maneira a marcar a entrada de personagens e as mudanças de ações, ou seja como segmento temporal. Como espaço dramático, tem-se uma residência de família abastada em Manaus e uma comunidade do interior do Amazonas.

O texto comporta dois tempos históricos, o primeiro marca os últimos anos do apogeu da borracha no Amazonas, e o segundo, o período pós-crise, quando o comércio em geral começa a surgir em lugar das casas de comércio de borracha. Como ação dramática principal, tem-se uma gravidez fora do casamento, e as histórias criadas para justificá-la e escondê-la da sociedade.

Nas áreas ribeirinhas, desde a entrada dos europeus na Amazônia, o fato é atribuído ao encanto do Boto, que em noites de lua cheia transformaria-se em um galante moço, seduzindo as virgens da região. Separada da família ao nascer, a personagem chamada Menina mantém uma convivência complicada com os moradores da comunidade rural em

que vive, até que, descobrindo sua origem, volta a Manaus ansiando ser reconhecida pela avó.

Ao percurso da história somam-se eventos e lendas que se misturam, de forma a não se ter clareza do que é real e do que é imaginário. No contexto de realidade e imaginário, a apresentação dos personagens não oferece muitas informações acerca de suas personalidades, deixando que cada leitor/ator construa-as de acordo com sua experiência de vida ou expectativa.

NOME	QUEM É
Bibiana	Cabocla do interior, empregada da família Scholtz. Cria Menina.
Anne	Jovem filha única. Vive um romance proibido.
Efigênia	Viúva de um inglês.
Menina	Protagonista. Criada por Bibiana.
Firmina	Vizinha de Bibiana.
Irene	Moradora da vila, mãe de Lucivânia.
Lucivânia	Filha de Irene.
Dorival	Morador da vila, amigo de Bibiana. Casado com Olendina.
Olendina	Moradora da vila, casada com Dorival.
Dorinha	Moradora da vila.
Osmarina	Moradora da vila.
Bartira	Moradora da vila.
Otília	Moradora da vila.
Tânia	Moradora da vila, deficiente visual.
Orlando	Morador da vila.

Como antecedentes às ações dramáticas, tem-se a crise da borracha, desencadeada pelas sementes de seringa que foram levadas para a Ásia, acabando com o monopólio brasileiro sobre a borracha. Efigênia ficou viúva e tenta manter os negócios e o status social da família. Anne anseia pela liberdade e acaba vivendo um romance proibido com um homem casado. A ação dramática central desenvolve-se em torno do nascimento de uma criança bastarda, entretanto, cada ato apresenta um conflito próprio, instaurado pela relação entre imaginário e realidade, conforme especificado nos atos e cenas a seguir:

1º. ATO

CENA I: Apresentação dos personagens principais e seus conflitos: Anne está grávida de um homem casado; Bibiana acoberta a gravidez; Efigênia, a mãe autoritária, sufoca a filha.

CENA II: Passagem de tempo, em que Anne provavelmente viajou para o Rio de Janeiro. Efigênia recebe a notícia da morte da filha.

2º. ATO

CENA I: Passagem de tempo. Firmina pede notícias de Militão à Bibiana, e discutem por causa de Menina.

CENA II: Irene e Lucivânia culpam Menina pelo afogamento de Hélio.

CENA III: Bibiana pede explicações à Menina, que indaga sobre sua origem.

CENA IV: Bibiana morre. A comunidade culpa Menina.

3°. ATO

CENA I: Menina procura Efigênia em Manaus.

CENA II: Passagem de tempo. Efigênia e Menina desentendem-se e Efigênia passa mal.

CENA III: Adelaide conta que a tempestade arrastou a casa da família de Militão. Menina dá folga a Adelaide. Efigênia e Menina refletem sobre suas vidas.

Uma vez determinada a época para o desenvolvimento da dramaturgia, não há a intenção de fidelidade cronológica para as referências de locais, pessoas e acontecimentos. A pesquisa buscou compreender a relação do lendário no cotidiano das pessoas, visto sob o prisma dos que ali se aportaram, vindos de outros países e regiões do Brasil, e da população tradicional. Buscando as referências sociais, locais e culturais para a construção do texto dramático, utilizaram-se livros, observações e relatos ouvidos ao longo de 23 anos de residência em Manaus.

O vocabulário escolhido para a construção dos diálogos considerou as palavras e as expressões populares do vocábulo amazonense, conforme Sérgio Freire descreve em seu *Amazonês* (2010), e também as palavras e expressões que as práticas cotidianas permitem, seja na observação ou na apropriação pessoal da cultura do estado, ao longo de 25 anos.

O estudo das lendas que compõem a dramaturgia *Folhetim caboclo*, suscitam o lúdico e o imaginário com tal força, que a construção do texto permitiu uma viagem que comporta mais que uma lenda, comporta a experimentação de outra vida pelo autor. Desta forma, uma lenda apoia-se na outra, e as explicações para os acontecimentos são construídas de acordo com o imaginário do autor em diálogo com o imaginário do povo. Considerou-se uma única versão de cada lenda abordada no texto, a saber: o boto, a boiúna e anhangá.

Também esta dramaturgia não se furta ao empréstimo, recurso usado conscientemente como dispositivo de enunciação das lendas e dos textos utilizados, uma vez que saem da estrutura discursiva para realizarem-se na estrutura dramática.

A dramaturgia *Folhetim caboclo* emprestou da obra *Uiara*, de Octávio Sarmiento, o personagem Militão, que, no poema, encarna a saga cearense dos que migraram para Manaus em busca das riquezas que a borracha prometia. Também empresta a história de Alfredo, experiente seringueiro, que acumulou riqueza com a borracha, e que tem a filha salva das águas do mar por Militão. Este empréstimo foi escolhido pela temática regionalista, pelo diálogo com o lendário, e pela imagem que o sonho seringalista representou para muitos nordestinos que se “alistaram” como soldados da borracha. Este contexto serviu como suporte para os antecedentes da ação dramática.

Há um empréstimo feito também da obra de Molière, *As Eruditas*, em que a personagem Filomena deslumbra-se a tal ponto com o mundo das letras, que demite a cozinheira Martina por esta não aprender o uso da língua culta. Na dramaturgia *Folhetim caboclo*, faz-se um analogismo entre a língua portuguesa falada pela elite (Efigênia e Anne) e a usada pelo povo (Bibiana, Firmina e outros), que revelam a riqueza linguística das culturas tradicionais da região.

Observa-se também na dramaturgia em questão a intertextualidade com a obra de Joe Jackson, *O Ladrão no Fim do Mundo* (2011), no que se refere aos dados utilizados no primeiro ato: diálogo entre Anne e Efigênia, quando discutem sobre as sementes que foram levadas para a Ásia por Henry Wickham.

A dramaturgia é um resgate de história, de línguas, de lendas e lugares que povoam a memória e o imaginário dos povos tradicionais e também dos que escolhem a Amazônia como lugar de vivência.

3.3.4 *Invasão ou Dom Sebastião, Rei do Fundo*

Esta dramaturgia figura-se no gênero de comédias. É uma decupagem de vários textos, que têm como referências as lendas da Iara e de D. Sebastião. A primeira, provavelmente uma adaptação das sereias europeias, e a segunda, o D. Sebastião de raízes portuguesas, que é também parte do imaginário nortista e nordestino brasileiro.

Neste texto, propõe-se o diálogo entre duas formas de encenação: a primeira caracteriza-se como teatro de objetos, em que, por meio de uma empanada, encena-se a história de Dom Sebastião, narrada por um mestre de cerimônias. Em seguida, a ação transfere-se para o palco italiano, agora já com um elenco. Passa-se no ano de 2011, no

período de construção da Ponte Rio Negro, em Manaus, mais especificamente no “fundo”, que é o reino das Iaras e de D. Sebastião.

A construção da Ponte Rio Negro gerou muitas controvérsias, pela sua localização e utilidade, e indignações pelo valor exorbitante dispendido na obra. Criticada pela população e imprensa, prevaleceu o desejo dos governantes, que fazem uso do dinheiro público sem priorizar os investimentos realmente necessários à melhoria da qualidade de vida da população. O argumento para o desenvolvimento da dramaturgia é a invasão do “fundo” por colunas da ponte. D. Sebastião sente-se indignado, pois não concedeu autorização para tal, e as Iaras veem neste acontecimento oportunidade para voltarem à superfície e encantar os mortais, uma vez que estavam proibidas por D. Sebastião de fazê-lo. A dramaturgia inicia com a preocupação de D. Sebastião de definir uma versão única para a história da Iara, uma vez que as várias existentes aguçam os sentimentos de vingança e encantamento nas personagens, que deliberadamente têm a vaidade como característica principal.

O “fundo” é habitado por D. Sebastião, o personagem principal, seguido de cinco personagens com o nome de Iara – todas com uma forma de grafia e pronúncia diferente, buscando não confundir o leitor/espectador. Há também a Mãe d’Água e cinco encantados. Completam o quadro de personagens dois portugueses, três operários da construção da ponte e alguns políticos e transeuntes. Cabe ressaltar que as grafias tomam como referência os autores: Yara, Eiara e Oiara (Cascardo, 1976); Uiara (Sarmiento, 2007); Jara (em italiano. Malcher (s/d.).

PERSONAGEM

Mestre de cerimônias

D. Sebastião

Uiara

Yara

Mãe D’Água

Jara

Eiara

Oiara

Mauricio, Otelo, Kauê, Akira

Raimundo

Operário

Portuguesa

Português

Político

Seguranças e transeuntes

QUEM É

personagem com as características de um saltimbanco, que narra o primeiro ato do espetáculo, apresentado sob a forma de teatro objeto.

jovem elegante, formal, guerreiro

cabelos negros, sedutora.

cabelos rosa, infantil.

cabelos verdes, guerreira.

cabelos loiros, vaidosa.

cabelos vermelhos, intelectual, fatalista.

cabelos castanhos com tranças, intrometida.

encantados do Fundo.

encantado de Jara.

Operário da construção da ponte.

Turista.

Turista.

Autoridade que inaugura a ponte.

As ações dramáticas estão divididas em três (3) atos, o primeiro contendo uma cena, o segundo, quatro cenas, e o terceiro, uma cena.

1º. ATO

CENA I: O mestre de cerimônias apresenta por meio do teatro de objetos a vida de D. Sebastião, e como este se tornou uma lenda.

2º. ATO

CENA I: Acontece o colóquio das Iaras, onde cada uma lê o que já escreveram sobre elas. O “fundo” é invadido por uma coluna de concreto.

CENA II: Jara traz um novo encantado e explica a procedência da coluna. D. Sebastião sente-se ultrajado, e, junto às Iaras, procura a origem das iniciais que constam nas colunas. Os encantados se apavoram com a possibilidade de deixarem o “fundo”. D. Sebastião decide que alguém deve subir à superfície para investigar a ponte.

CENA III: Enquanto algumas Iaras brigam para sabotar a escolha das outras, Eiara surge com uma pasta de documentos. Todas vasculham a pasta e decidem quebrar o encanto de Raimundo, para que este esclareça as intenções da construção da ponte.

CENA IV: D. Sebastião retorna e comunica que todas subirão à superfície, contanto que mantenham a discrição. As Iaras começam a se arrumar para a subida. D. Sebastião ordena que Raimundo seja devolvido à superfície.

3º. ATO

CENA 1: D. Sebastião e as Iaras passeiam pela ponte. Raimundo é encontrado por um amigo operário. D. Sebastião é reconhecido por um casal de portugueses e nega ser El Rei. Oiara descobre que seu rei é esperado em Portugal. As Iaras voltam a encantar.

A pesquisa para a criação do texto dramático *Invasão ou D. Sebastião, Rei do Fundo*, ambientado em Manaus no ano 2011, busca referências em dois elementos derivados da concepção europeia: Iara e D. Sebastião. No que tange à Iara, a intertextualidade é realizada com a literatura brasileira, no entanto D. Sebastião dialoga com quatro pilares da literatura portuguesa para o sebastianismo (Camões, Fernando Pessoa, Natália Correia e Jorge de Sena). Parte-se, portanto, do paralelismo encontrado na peça *O Encoberto*, de Natália Correia, no que tange à interlocução entre personagens fictícios e episódios históricos. Todavia, a intertextualidade maior se verifica nos versos de Fernando Pessoa, que dizem respeito à personagem histórico-lendária de D. Sebastião, em diálogo, contudo, com as “Iaras” de Sarmento, Cascudo, Vera do Val e Gama Malcher.

Utilizou-se, no processo de criação da dramaturgia, o recurso do metateatro, com a inserção de um narrador encarregado de apresentar, por meio de bonecos, a história de D. Sebastião. A figura deste narrador representa a essência das lendas, que se desenvolvem por meio da oralidade. Portanto, o desafio da junção da criação dramática com a supracitada temática comporta a preservação da espontaneidade criativa, onde não se pretende substituir as práticas orais, mas possibilitar alternativas de enunciação do lendário.

4 DRAMATURGIAS

4.1 VITÓRIA-RÉGIA: A TRAGÉDIA QUE TERMINA EM FLOR

PERSONAGENS:

PAJÉ: Líder espiritual da tribo

MOROTI: Jovem índia, apaixonada por Pitá. Romântica.

POTEÍ: Jovem índia, deseja se apaixonar. Brincalhona.

NAIÁ: Jovem índia, apaixonada pela lua. Introspectiva.

MÃE: Mãe de Naiá

CAJUBI: Guerreiro pretendente de Naiá

BEIÚ: Guerreiro pretendente de Poteí.

PITÁ: Melhor guerreiro da tribo, apaixonado por Moroti.

GUERREIROS

ÍNDIAS



ATO ÚNICO

CENA I

(A cena passa-se em espaço aberto, de preferência à beira de um rio, ou, na impossibilidade, numa praça, quadra de esportes, clube, etc. O espaço cênico é delimitado por uma floresta de pequenos vasos com plantas baixas. Uma escada com sete degraus que representa a montanha; uma escada de três ou quatro degraus que representa uma árvore; uma piscina plástica – no caso da encenação não ser à beira de um rio – representando o Rio Solimões; uma esteira quadrada que determina a construção da tecelagem dos cestos; uma esteira redonda, com várias redes dobradas, que representa a maloca; uma fogueira, onde fica o Pajé; uma lua e um sol presos em um mastro, que por meio de roldanas sobem ou descem de acordo com o horário em que se passa a cena; um pé de oiti entre o rio e a confecção de cestos. A representação inicia-se com ritual xamânico protagonizado pelo Pajé da tribo. Todo o elenco está acorocado na aldeia, adormecido. O pajé sobe na árvore. Olha para o firmamento, como se estivesse procurando algo, desce e se dirige ao público)

PAJÉ:

- Houve um tempo, já perdido no esquecimento, em que a lua era um deus macho. Saía pelo céu procurando as virgens mais bonitas, corria pelas aldeias, vigiava os caminhos das matas, brilhava pelos rios. Enchia-se toda de luz para iluminar o fundo das ocas. Os pais escondiam as filhas, as mães choravam de medo. Quando escolhia uma virgem, tornava-se sedutor, a moça ia seguindo sua luz, embrenhava no mato e nunca mais se ouvia falar dela. Era então que o céu ficava escuro e a lua se escondia atrás da serra para suas noites de paixão. Envolvia a donzela e banhava seu corpo no calor dos desejos. Diziam os mais velhos que ela emprestava brilho às cunhãs quando as beijava. E ia lhes sugando a vida, roubando a tinta vermelha do sangue, fazendo-as cada vez mais luminosas e leves, até o momento em que as carregava para o céu. Então fugia, abandonando-as transformadas em estrelas.

(O sol está se pondo e a lua ensaia aparecer. Moroti, Naiá e Poteí conversam enquanto confeccionam cestos.)

MOROTI:

-Naiá, estou falando com você!

POTEÍ:

-Ih, nem adianta. Quando Jaci desponta ela fica assim, perdida em outro mundo.

MOROTI:

-Que tolice! Isso é excesso de romantismo.

POTEÍ:

-Eu não a entendo, Moroti. Pitá é tão apaixonado por você, e mesmo eu sabendo que você também gosta dele, a impressão que tenho é que Perudá os flechou com doses de amor diferentes.

MOROTI:

-Pois é exatamente isso que eu acho: Perudá exagerou na minha dose! *(sorri)*

POTEÍ:

-Ah, Moroti, como você inverte as coisas! Eu tenho certeza de que Pitá a ama muito mais que você a ele.

MOROTI:

-Pois você está enganada!

POTEÍ:

-Então, você camufla seu amor nos seus caprichos, na sua vaidade, está sempre exigindo provas de amor do pobre Pitá...

NAIÁ: *(como se acordasse de um sonho)*

-Eu concordo com Poteí. No amor, a doação deve ser maior que a recepção, talvez por isso você não entenda meu amor por Jaci.

MOROTI:

-Não vamos misturar as coisas. E para tranquilizá-las vou revelar-lhes um segredo: eu tenho a impressão de amar Pitá muito antes dos meus olhos terem encontrado os dele pela primeira vez; no fim das tardes, olho para a floresta e fico à sua espera, e quando o avisto, meu coração e minha alma transbordam, sinto até dor de tanta alegria.

NAIÁ: *(resignada)*

-É uma alegria assim que me consome, que não cabe no meu peito nem no meu espírito. Quando vejo o sol se pondo, fico entregue à minha paixão por Jaci. Para mim, o desejo de estar perto dele já é um momento do encontro.

POTEÍ:

-Começo a invejá-las... Será que um dia Perudá vai lembrar que eu existo?

MOROTI:

-Não se faça de vítima, Poteí. Beiú vive te arrodando e você se finge de lesa. O mesmo acontece com Naiá: Cajubi, que é o guerreiro mais bonito desta aldeia, ainda não se declarou por conta dessa tolice de querer virar estrela.

NAIÁ: *(Contrariada)*

-Não é tolice, eu pertenco a Jaci! Você tem sorte porque Pitá vive aqui na terra. *(desolada)*
Vocês não são capazes de compreender...

POTEÍ: *(irônica)*

-Eu não entendo mesmo! Trocar Cajubi por... *(desiste de completar a frase, vira-se para Moroti)* Para seu governo, Moroti, o que Beiú sente é prazer em zombar de mim, já me disseram que ele cobiça uma índia dos Mamaindê.

NAIÁ:

-Conversa, ele espalha estes boatos para disfarçar o descaso que você faz dele. Depois, você vive malinando com todos, aí fica difícil levá-la a sério.

MOROTI:

-Isso é verdade, Poteí. Logo, logo, você passará pelo ritual da menina-moça, e aí se não tiver escolhido seu esposo, vai ter que aceitar aquele que o Pajé e o Cacique escolherem para você!

POTEÍ: *(Ergue os braços para o céu, em zombaria)*

-Ai, ai, ai, ouviu isso, Perudá? Então comece a trabalhar!

MOROTI:

-Nem os deuses escapam das suas zombarias?

POTEÍ: *(revoltada)*

-Isso é aflição. Acham que não me preocupo? Que é minha a opção de ainda não ter um pretendente? Daqui a pouco vocês se casam, e eu vou ficar só.

NAIÁ:

-Deixe de drama, Poteí. Aqui a única prestes a se casar é Moroti.

MOROTI:

-Casar? Pitá ainda tem que provar que me ama!

POTEÍ:

-Ah, lá vem você, novamente, com essa história de prova de amor! Um dia Pitá se cansa e você se arrependerá de todo esse capricho.

MOROTI: *(para Naiá)*

-Acha possível que Pitá se canse de mim, Naiá?

NAIÁ:

-Acho que você precisa crescer, Moroti. Capricho e ciúmes não combinam com amor.

POTEÍ: *(zombando)*

-Nossa, Naiá, assim você virará poeta ao invés de estrela.

NAIÁ:

-Zombe de mim! Pois quando eu for escolhida por Jaci e estiver brilhando lá no céu, hei de lançar faíscas de luz para ofuscar sua incredulidade.

POTEÍ: *(brincalhona)*

-Isso se Jaci te escolher, né?

MOROTI: *(irritada)*

-Poteí, você às vezes é muito má em suas brincadeiras. Não vê que Naiá está definhando? Que insensibilidade!

POTEÍ: *(arrependida)*

-Me desculpe, Naiá. Foi um impulso, e não consigo compreender como você pode estar tão perdida de amor por um ser como Jaci, tão distante e indiferente.

NAIÁ: *(triste)*

-Eu também às vezes me pergunto se um dia Jaci vai me escolher. Me pergunto que atrativos me faltam para ser escolhida... *(cobre o rosto e põe-se a chorar)*

(Moroti, por meio de mímica, repreende Poteí. As amigas abraçam Naiá, tentando consolá-la.)

MOROTI:

-Acalme-se, você nem passou pelo ritual da menina-moça ainda, talvez seja por isso que Jaci ainda não te escolheu!

POTEÍ:

-É verdade, Naiá! Só pode ser por isso!

NAIÁ: *(enxuga as lágrimas e esboça um sorriso)*

-Eu... eu não tinha pensado nessa hipótese!

MOROTI:

-Então deixe de tristeza, trate de se alimentar bem, para que, no momento certo, você possa cumprir sua reclusão e sair linda e saudável para sua festa.

NAIÁ: *(abraça Moroti)*

-Obrigada. Depois da minha reclusão, Jaci não encontrará nenhuma índia mais bela que eu!

POTEÍ:

-Assim é que se fala! Vamos tomar banho de rio?

NAIÁ:

-Vocês podem ir, eu vou depois.

POTEÍ:

-Quero só ver! Não esqueça que a alegria faz parte da beleza.

CENA II

(Moroti e Poteí seguem para o rio, tomam o banho. Desce o sol e sobe a lua no mastro. Naiá empilha os cestos, sai da confecção e caminha até a montanha. Escala-a e fica olhando para lua. A mãe de Naiá a segue à distância. Moroti e Poteí se juntam à tribo ao redor da fogueira do Pajé.)

NAIÁ: *(chorando, senta-se no topo da montanha e fica observando a lua, estica o braço e fica prestes a alcançá-la)*

-Eu espero, Jaci, que depois da minha reclusão você me escolha. Vivo à espera de seu chamado, em vão meus passos me trazem até aqui: o mais alto que posso chegar, só para estar mais próxima de você, sob seus pés em vão freme minha carne exausta e ardente. Vejo-o rodeado de estrelas, candentes e iluminadas, e percebo no brilho delas minha sepultura! *(oscila o corpo, a mãe a ampara, ajudando-a a descer a montanha)*

MÃE: *(compadecida)*

-Naiá, você não pode sofrer assim, filha. Vamos para a aldeia, já é hora de dormir.

NAIÁ:

-Hoje uma nova esperança brotou dentro de mim. Moroti me abriu os olhos, pode ser que Jaci só me escolha depois que eu passar pelo ritual da menina-moça.

MÃE: *(já sem forças para contradizer Naiá)*

-Pode ser, filha. Mas se você continuar sem dormir direito e sem comer, não terá forças para chegar até o dia do seu ritual.

(Ambas entram na maloca. Naiá deita-se na rede e fica revirando-se sem conseguir dormir de imediato. Moroti, Poteí e os outros indígenas dormem em suas redes)

CENA III

(Amanhece o dia, o sol sobe no mastro. As índias vão à beira do rio, lavam os rostos. Cajubi segreda com Poteí a caminho da confecção. Os guerreiros se dispersam pela floresta. Naiá chega à confecção.)

MOROTI:

-Bom dia, Naiá. Eu não vi você se recolher ontem.

NAIÁ:

-Eu fui até a montanha e perdi a hora.

POTEÍ:

-Eu já estava dormindo, mas vi que sua mãe é quem foi te buscar.

MOROTI:

-Você vai acabar definhando assim, já conversamos sobre isso ontem.

NAIÁ:

-É mais forte que eu, quando vejo Jaci no céu, meu coração parece parar de bater, minhas pernas não me obedecem.

POTEÍ: (*confortando Naiá*)

-Não se preocupe, logo isso será passado. Seus pais foram até o Pajé ontem mesmo, acho que em breve você se livrará desse feitiço.

NAIÁ:

-No fundo, eu não quero me livrar, eu quero que Jaci me escolha! Não me interessa viver aqui.

MOROTI: (*solícita, tenta confortar Naiá*)

-O Pajé conseguiu ervas que vão te curar. Quem sabe não casamos todas no mesmo dia?

NAIÁ:

-Mas para isso teríamos que passar pelo ritual todas na mesma lua! Seria lindo, vocês duas se casando e eu subindo aos céus, brilhando ao encontro de Jaci.

POTEÍ:

-Lamento desapontá-las, mas só Moroti é quem tem marido escolhido! Eu acho, sinceramente, que Perudá perdeu a minha flecha!

MOROTI:

-Eu ainda não pensei que prova de amor vou pedir a Pitá como presente de casamento...

(Todas riem. Beíú aparece na janela, e se dirige à Poteí.)

BEIÚ: (*galhofando*)

-Bom dia, Poteí! Será que hoje vou merecer a luz do seu olhar?

POTEÍ:

-Beíú, pare de me azucrinar! Estou de calundu hoje, heim! Se meu olhar cruzar com o seu, você corre o risco de virar pedra.

BEIÚ: (*zombeteiro*)

-Eu não me importo. Só quero que me prometa seu amor quando você crescer.

POTEÍ: (*irada*)

-Eu não sou moleca!

BEIÚ: (*rindo divertido*)

-Você vai se casar comigo quando crescer! *(sai da janela e continua a caminhar pela aldeia)*

POTEÍ: (*levanta-se e grita para o guerreiro*)

-Veremos!

MOROTI:

-Está vendo! Você fica assustando seus pretendentes e depois fica chorando porque não os tem!

NAIÁ:

-Beiú é um excelente guerreiro, você devia levá-lo mais a sério.

MOROTI:

-Ele já lhe deu provas de amor... e a convidou para desfilar com ele.

NAIÁ:

-É verdade, ele fez a travessia da cachoeira só para lhe agradecer, e conseguiu chegar com a ubá inteirinha.

MOROTI: *(pensativa)*

-Eu poderia pedir ao Pitá essa prova! Não, não... tenho certeza de que vou pensar em algo bem mais emocionante.

POTEÍ:

-Aquilo foi brincadeira, ele adora me infernizar. Fala essas coisas só para me atazanar. E depois, vocês viram: vive me chamando de moleca!

(Poteí, Naiá e Moroti caem na risada.)

MOROTI:

-Estou preocupada com Pitá, ontem ele não voltou à aldeia.

POTEÍ:

-Será que ele encontrou uma índia que não exija provas de amor?

NAIÁ:

-Poteí, você é muito inconveniente!

(O sol desce e a lua sobe no mastro. Moroti, Naiá e Poteí empilham os cestos.)

MOROTI: *(preocupada, parece não ter ouvido a brincadeira de Poteí)*

-Acho que por hoje já trabalhamos o bastante. Vamos ao rio tomar um banho?

POTEÍ:

-Ótima ideia! Vamos aposentar a Iara.

NAIÁ:

-Eu as encontro lá daqui a pouco.

POTEÍ:

-De novo essa história! A gente já sabe o final, né?

NAIÁ: *(irritada)*

-Já tomei o chá que o pajé preparou!

MOROTI: *(conciliadora)*

-Ok, não vamos brigar. Esperamos por você no rio.

(Poteí e Moroti caminham para o rio.)

CENA IV

(Naiá vagueia pela floresta sem ir à montanha. Chega a hora de dormir, todos se recolhem à maloca. Naiá tenta dormir e não consegue. Pega sua rede e vai até o pé de oiti, onde enfim consegue adormecer. A Lua sai do mastro, vai até o oiti e acaricia Naiá. Amanhece o dia. Naiá volta para a maloca, enquanto todos se dirigem ao rio para banharem-se. Naiá não consegue se levantar. As amigas sentem sua falta e voltam até a maloca.)

POTEÍ:

-O que foi, Naiá? Você está doente?

NAIÁ:

-Acho que sim, sinto dores no corpo. Não tenho vontade de me levantar.

(Entra a mãe com uma cuia e entrega à filha para beber e se volta para as amigas.)

MÃE:

-Ela dormiu embaixo do oiti, só voltou agora pela manhã. Adormeci tranquila porque ela estava aqui na maloca e não percebi quando saiu.

MOROTI:

-O importante é que ela não foi à montanha.

POTEÍ:

-Sinal de que as ervas do Pajé estão fazendo efeito.

NAIÁ:

-Será dengue ou malária, Mãe?

MÃE:

-Não, filha, isso é amor. O seu corpo é mais fraco que seu espírito e não consegue esquecer Jaci.

POTEÍ:

-Até quando ela vai ficar assim?

MÃE:

-Até as ervas do Pajé fortalecerem seu corpo.

MOROTI:

-Que Tupã traga logo Pitá de volta, antes que eu também adoça.

NAIÁ:

-Me ajudem, amigas. Quero ir até a confecção de cestos.

MOROTI:

-Mas você está muito fraca, deve ficar na rede. Nós viremos te ver no decorrer do dia.

(Moroti e Poteí dirigem-se à confecção. Moroti dá um salto e fica estática.)

MOROTI:

-Poteí, segure minha mão, acho que vou morrer.

POTEÍ:

-O que foi? O que você está sentindo?

MOROTI:

-Não sei dizer, meu coração parece que parou.

(Nesse momento, Pitá e mais dois guerreiros entram na aldeia trazendo caças.)

POTEÍ: *(abraça a amiga, ao mesmo tempo em que vê Pitá entrando na aldeia)*

-Ah, Moroti, que fantástico! Veja, Pitá está entrando na aldeia, será que foi um aviso do seu coração?

(A tribo toda recebe Pitá, Cajubi e outros guerreiros. Moroti levanta-se e corre ao encontro de Pitá, que a abraça e a presenteia com um colar de dentes de animal. Mãe cobre Naiá com um pano, sai da maloca e anuncia:)

MÃE:

-Chegou o grande dia de Naiá entrar em reclusão!

(A tribo toda se alegra)

PITÁ: *(solta Moroti dos braços e se dirige aos guerreiros)*

-Vamos buscar as folhas de buriti para a morada de Naiá.

BEIÚ:

-Eu vou avisar os Mamaindês e os Nhambiquaras. *(sai seguido de outro guerreiro)*

MOROTI:

-Mas Pitá, você nem bem chegou...

PITÁ: *(olha para o alto)*

-Oh, Tupã! Dai-me forças para resistir aos apelos dessa flor!

MOROTI: *(envaidecida)*

-Tudo bem, mas quando voltar vou lhe pedir uma prova de saudades bem difícil.

PITÁ:

-Nada é mais difícil do que ficar longe de você, minha flor. Quando passar pela reclusão, eu serei o homem mais feliz da terra, porque toda a minha existência encontrará sentido.

CAJUBI: *(feliz e eufórico.)*

-Vamos, Pitá, depois você mata as saudades de Moroti.

MOROTI: *(para Poteí)*

-Pobre Cajubi, está todo feliz. Será que depois de uma lua reclusa Naiá vai conseguir se livrar do feitiço de Jaci e aceitar Cajubi como marido?

POTEÍ:

-Tenho certeza que sim, os pais vão orientá-la. Eu acho emocionante esse ritual da menina-moça, mas confesso que uma lua inteira sem poder olhar para ninguém, isso mais parece castigo que sagração!

(Novamente Moroti se sente mal.)

POTEÍ:

-O que foi, Moroti?

MOROTI:

-Não sei, senti novamente meu coração parar.

POTEÍ: *(olha para a amiga e grita de alegria)*

-Moroti, olhe para suas pernas! Você também ficará reclusa!

(Moroti olha para as pernas e vê que suas regras chegaram.)

MOROTI: *(pula de alegria)*

-Vou poder me casar com Pitá!

(Pitá e os guerreiros voltam com folhas de palmeiras.)

PITÁ: *(aproxima-se de Moroti e segura suas mãos.)*

-Finalmente, Moroti, vamos poder nos casar! Estou muito feliz.

(Os índios começam a construção da casa de reclusão, onde Naiá e Moroti ficarão reclusas.)

MÃE:

-Fechem bem as brechas da casa de reclusão para Naiá ficar longe de olhares curiosos.

CAJUBI:

-Fique tranquila, as meninas não serão vistas e nem poderão ver ninguém que não sejam os pais. Vou cuidar pessoalmente disso, todos os dias providenciarei abanos para tampar as frestas que surgirem.

(A casa fica pronta. Com o rosto coberto, Naiá e Moroti são levadas para o seu interior. Alguns índios dançam ao redor com chocalhos nos pés)

POTEÍ: *(para Naiá e Moroti)*

-Vou preparar óleo de babaçu para os banhos, para que vocês sejam purificadas e fortalecidas.

PITÁ: *(para Moroti)*

-Vou preparar os mais belos enfeites para você usar no dia do nosso casamento.

(As duas índias são trancadas na casa de reclusão).

CENA V

(A lua sobe, a tribo canta e dança ao redor da casa de reclusão, ao som de paus-de-chuva e chocalhos. Passagem de tempo. Sobe o sol, iniciam-se os preparativos da festa. Pitá e Poteí conversam sentados em um tronco.)

POTEÍ: *(vai até a montanha e fala com a lua)*

-Que papelão..., isso foi coisa sua? Como eu fico nessa história? *(a lua assopra os cabelos de Poteí)* Ah, não se atreva! *(a lua assopra mais forte. Poteí sente frio)* Não precisa gastar suas artimanhas comigo, porque eu vou me apaixonar por você é nunca! Eu quero ver é sua cara quando Naiá sair da reclusão e tiver lhe esquecido *(imita risadas)* Rá-rá-rá. *(A lua derrama lágrimas. Poteí se surpreende)* Ah, meu caro, suas lágrimas não me convencem. E tem mais: se você ousar transformar Naiá em estrela, eu me junto a todos os deuses e encantados da floresta para te transformar em mulher! *(A lua escurece)* Ótimo que tenha entendido meu recado! Boa noite! *(A lua despedaça-se em quarto crescente e minguante. Poteí volta para a aldeia, abraça o oiti.)* Adoro me sentir poderosa!

(Pitá se aproxima de Poteí)

PITÁ:

-Falando sozinha, Poteí?

POTEÍ:

-Sabe de uma coisa, Pitá, você é um leso! Mima demais a Moroti, vai acabar se dando mal qualquer hora dessas.

PITÁ:

-Que mau humor é este?

POTEÍ:

-Como você se sentiria vendo suas melhores amigas lá dentro daquela casa e você aqui fora?

PITÁ:

-Seja paciente, sua hora vai chegar também.

POTEÍ: *(irônica)*

-Nossa! Estou emocionada com esta revelação! Você não imagina como aliviou minha aflição!

PITÁ:

-Acho que você precisa ficar só...

POTEÍ: (*arrependada*)

-Desculpe, Pitá. Estou mesmo de “ovo virado”, se morder este oiti é capaz até dele tombar envenenado!

PITÁ: (*sorri*)

-Eu te compreendo, também sinto a ausência de Moroti. Sinto falta da voz dela ecoando em meus ouvidos. Se meus olhos não tivessem encontrado os dela, eu estaria na escuridão até hoje. Não há nada que eu deseje mais, que não seja desposá-la. Às vezes ela se mostra tão caprichosa, mas eu gosto... fico feliz em satisfazer seus caprichos.

POTEÍ:

-Quem o ouve não acredita que é um dos guerreiros mais valentes de nossa tribo.

PITÁ:

-Então quem é corajoso não pode amar?

POTEÍ: (*ainda mais irritada*)

-Acho melhor você ir dormir. Esse papo meloso não está me ajudando em nada. Vá dormir, quem sabe você sonha com Moroti.

PITÁ:

-Boa noite. A noite está escura, você vai ficar aqui fora?

POTEÍ:

-Vou!

(*Pitá se afasta.*)

POTEÍ: (*olha para a lua despedaçada*)

-Vai ficar se fazendo de vítima? Ande, clareie a noite que é sua obrigação! (*A lua rejunta seus pedaços*). Ótimo! (*Vira-se e tromba com o oiti, chuta a palmeira*) Quem mandou você ficar no meu caminho? (*Chacoalha a palmeira tentando extravasar a raiva, caem folhas da palmeira. Poteí se assusta*). Acho que estou exagerando... (*olha para o rio*), e você vai ficar aí parado, me olhando feito leso? (*O rio revolve suas águas. Poteí vai se afastando rumo à maloca.*)

(*A lua desce no telhado da casa de reclusão e sussurra:*) -Naiá, agarre-se nas asas da noite e encontre-me em seus sonhos. As asas da noite prenderão-na em minha rede e engolirão suas saudades.

POTEÍ: (*grita desesperada*)

-Não!

BEIÚ: (*sai correndo da oca ao encontro de Poteí*)

-O que houve? O que faz aqui fora?

POTEÍ: *(abraçando Beiú)*

-Tive um sonho horrível!

BEIÚ: *(beija os cabelos de Poteí e ambos caminham para a oca)*

-Acalme-se, estou aqui e vou protegê-la. Vou estar sempre ao seu lado, nos sonhos bons e nos pesadelos.

CENA VI

(Chegam indígenas de outras aldeias, e os guerreiros com a caça e a pesca. A tribo começa a destruir a casa de reclusão. Naiá e Moroti são retiradas da casa pelo Pajé e colocadas, de joelhos, na direção do sol nascente. Após alguns minutos, elas são erguidas e viradas para o poente. Pitá vai ao encontro de Moroti e segura suas mãos)

PITÁ:

-Minha alma com sua alma, faz uma só alma...

MOROTI:

—... se sua alma se for, meu amor,...

PITÁ E MOROTI:

-...minha alma se vai também!

(O sol se põe, a tribo dança e canta. Alguns índios usam máscaras de macacos e monstros. Um dos índios usa uma máscara com cara de serpente e, durante os festejos, faz gestos obscenos que divertem a tribo. As mulheres servem as comidas. Naiá, discretamente, sobe à montanha e fala com a lua.)

NAIÁ:

-Já passei pelo ritual da menina-moça, estou pronta! Tem que ser hoje, pois daqui a pouco será anunciado meu casamento. Se eu tiver que me casar com Cajubi, nunca mais sairei à noite, e você, Jaci, nunca mais me verá, todos os dias farei oferendas a Tupã para que seu encanto termine e seja transformado em mulher, para sofrer as dores do amor.

(A lua estremece e sobe um pouco mais, ficando mais distante de Naiá. Naiá desce da montanha e entra na floresta. Enquanto isso, na aldeia, a festa continua. Moroti começa a ser preparada pelas outras índias com os enfeites que guardara dentro de um cesto. Poteí aproxima-se)

POTEÍ:

-Tome, Moroti *(entrega-lhe uma pulseira)*. Que lhe traga muita sorte no seu casamento, que você e Pitá possam ter muitos filhos.

MOROTI:

-Obrigada, Poteí, você é uma grande amiga. *(Olha para os lados)* Falando em amiga, onde está Naiá?

POTEÍ:

-Os pais devem estar preparando-a. Agora se preocupe com você, que dentro em breve você e Pitá se tornarão um só ser.

(Poteí leva Moroti a um canto do cenário onde estão as outras mulheres, que a enfeitam para o casamento. Novamente, os guerreiros emitem sons com a boca e pisam forte com seus chocalhos de pés. Pitá vai ao encontro de Moroti e a traz para o centro da tribo. Naiá observa tudo de um canto da floresta. A mãe a procura desesperada.)

PAJÉ:

-Antes que a cerimônia se realize, Moroti tem por direito lançar um desafio a Pitá. *(Vira-se para Moroti)* É seu desejo, Moroti?

(A tribo se agita, os guerreiros fazem festa. Pitá sorri para Moroti. Gritos e instrumentos chocalham. Moroti tira a pulseira do braço, mostra à tribo, que fica em silêncio, e caminha até a beira do rio.)

MOROTI:

-Pitá, como prova do seu amor eu peço que recupere esta pulseira.

(Novamente, os guerreiros se agitam. O Pajé balança o chocalho sob a cabeça de Pitá.)

PAJÉ:

-Quando estiver pronto, Pitá.

(O reflexo da lua aparece no outro lado do rio. Naiá sai da floresta, e da margem do rio tenta pegá-lo nas águas)

NAIÁ:

-Esperei você luas inteiras nas montanhas, e você estava me esperando aqui no rio. Ah, Jaci! Eu sabia que me escolheria, que não me deixaria casar com outro.

(Pitá prepara-se para se jogar no rio. Moroti joga a pulseira e Pitá mergulha em seguida. Naiá mergulha ao encontro do reflexo da lua. Todos se agitam. Pitá demora a voltar. Moroti solta um grito desesperado ao perceber que Pitá afogou-se. Mãe e Moroti sentem uma apunhalada no peito, ambas gritam ao mesmo tempo.)

MÃE:

-Naiá!

MOROTI:

-Pitá!

(Som de tambores. O silêncio toma conta da tribo, até que Moroti toma fôlego.)

MOROTI: *(em desespero.)*

-Pitá! Pitá! Por que fui tão vaidosa? Tupã, por que não castigou a mim e poupou meu amor?

(Poteí corre ao encontro da amiga, mas esta já está à beira do rio, pronta para mergulhar.)

MOROTI:

-Minha alma com tua alma faz uma só alma, se tua alma se for, amor meu, a minha se vai também! *(mergulha ao encontro de Pitá)*

(Os enfeites de Naiá e Moroti boiam no rio sob o reflexo da lua. Mãe se abraça à Cajubi e se deixam cair de joelhos. Os personagens todos congelam, entregues à grande tristeza. O sol sobe no mastro. A tribo levanta-se para admirar no rio uma flor, que nasce inexplicavelmente. O Pajé faz seu ritual)

PAJÉ:

-Tupã se compadeceu de nossas dores e transformou em flor o amor de Naiá e Jaci, e de Pitá e Moroti.

(Ouve-se Poteí cantando no alto da montanha)

Nayá

Inaldo Medeiros e Liduína Mendes

*No encontro de sol e Lua
As águas tornam-se nuas
Iluminando Nayá*

*Quando a lua prevalece
Ela murmura uma prece
Dirigida ao Guerreiro
Que a lua faz refletir*

*Encanto de amor primeiro
Que aparece nas águas
E alcança o coração
Estrela do céu e dos sonhos
Entrega a vida sem medo
Para viver essa emoção*

Nayá

Paixão de mulher

Coração de menina

Arati Uaupé

Estrela das águas

Será sua sina

(Mito, Cultura e Arte – Garantido 99, 1999:10 – Associação Folclórica Boi-Bumbá Garantido. Parintins: Mimeo)

FIM

4.2 A CAPTURA DO MAPINGUARI

PERSONAGENS:

MAPINGUARI: Ser fantástico, com um olho no centro da testa e a boca na barriga. Mede de 2 a 4 metros e altura, parece uma preguiça pré-histórica. Devorador de cabeças, exala odor fedorento.

TIMBIRA: Guerreiro medroso, apaixonado por Jarina, precisa provar sua bravura para poder desposá-la.

JARINA: Filha do Tuxaua, ingênua, seu maior desejo é casar-se com Timbira.

TUXAUUA: Chefe da tribo, pai de Jarina.

PAJÉ: Líder espiritual da tribo.

ÍNDIA 1: Amiga de Jarina.

ÍNDIA 2: Amiga de Jarina.

ÍNDIA 3: Amiga de Jarina.

ÍNDIA VELHA: Vidente da tribo.

PREGUIÇA: Animal da floresta.

ALGUNS GUERREIROS: indígenas participantes do cotidiano da tribo.

CORAL DE PEIXES:

PIRARUCU: Pacificador.

TUCUNARÉ: Justo.

TAMBAQUI: Humorista.

JARAQUI: Fofoqueiro.

MATRINXÃ: Piedoso.

BODÓ: Pessimista.

SARDINHA: Ingênuo.



ATO ÚNICO

CENA I

(O cenário é composto por dois quadros, separados por uma cortina. No primeiro quadro, próximo à boca de cena, há uma pedra grande que serve de encosto para Timbira, uma sumaumeira gigante, cujo tronco forma uma gruta. Mais ao fundo, junto à cortina que divide os planos do cenário, uma floresta. No proscênio, corre um rio com peixes coloridos. Timbira descansa encostado à pedra. Ouve-se um grito do Mapinguari ao fundo da floresta. Timbira ajeita-se na pedra sem acordar).

TUCUNARÉ:

-Vejam, não é o guerreiro Timbira? Não foi ele quem saiu ontem para caçar o Mapinguari?

MATRINXÃ E JARAQUI:

-Ele mesmo!

SARDINHA:

-Ih! Assim, será o Mapinguari a caçá-lo!

BODÓ:

-E será já, já, pois ouço os gritos do monstro pelas redondezas.

JARAQUI:

-Desse sono tão cedo não acorda, será devorado dormindo!

MATRINXÃ:

-Coitadinho, será que ele passou a noite percorrendo a floresta?

JARAQUI:

-Qual o quê? Não teria dado tempo.

BODÓ:

-Eu acho que se perdeu e, cansado, nem se deu conta que está de volta aos arredores da aldeia.

MATRINXÃ:

-Coitadinho, parece muito cansado!

(Novo grito do Mapinguari.)

TAMBAQUI:

-Ah, que peninha! Se Timbira fosse sardinha, estaria protegido na latinha!

SARDINHA:

-Quer parar de ficar prevendo meu futuro!

TAMBAQUI:

-Desculpe, foi brincadeira!

SARDINHA:

-Brinque com o Pirarucu... diga que ele vai virar bacalhau...

JARAQUI:

-Que vai desfilar de casaca...

BODÓ:

-Ou que vamos todos parar na barriga de um boto...

TUCUNARÉ:

-Deixem de fuxico e vamos acordá-lo, antes que o Mapinguari sinta o seu cheiro.

PEIXES (todos):

-Acorde, Timbira! O Mapinguari está gritando na floresta!

SARDINHA:

-Mas vocês têm certeza de que é o Mapinguari? Não pode ser um caçador amigo?

JARAQUI:

-Qual o quê? É assim que ele se disfarça para atacar os guerreiros.

PIRARUCU:

-Coragem, homem, acorde! Daqui a pouco o Mapinguari sente seu cheiro.

BODÓ:

-E aí tudo estará perdido!

(Novo grito do Mapinguari.)

TAMBAQUI:

-Acorde, Timbira. Se não se apressar, quando acordar já estará com a cabeça na barriga do Mapinguari!

JARAQUI:

-Ihhh, já estou vendo tudo, o guerreiro não vai acordar!

MATRINXÃ

-Coitadinha da Jarina, vai ter que arranjar outro para se casar.

TUCUNARÉ:

-Acorde, Timbira! Prepare-se para lutar!

(Novo grunhido do Mapinguari.)

PEIXES (todos):

-Ai, ai, ai... *(com vozes melosas)* Timbira, Timbira. Acorde! A noite se aproxima.

TIMBIRA: *(ainda sonolento)*

-Que vozes são essas que me acordam? De onde vêm? Sobre as margens do Amazonas, nunca ouvi semelhantes vozes. *(Procura por todos os lados, sem olhar para o rio.)*

PIRARUCU:

-Somos nós aqui, Timbira!

TIMBIRA: *(olha para o rio e se surpreende)*

-Ah, são vocês amigos! Salve!

PIRARUCU:

-Levante, guerreiro, não ouve o barulho das árvores tombando?

JARAQUI:

-Nem ouve os gritos do Mapinguari?

TIMBIRA:

-Prestando bem atenção, sinto a terra tremer, mas os gritos devem ser... *(pausa para pensar)* de um caçador!

TUCUNARÉ: *(já impaciente)*

-Ah, Timbira, deixe de ser ingênuo.

(Novo grito do Mapinguari, mais próximo. Timbira encolhe-se.)

PEIXES (todos): *(assustados)*

-É o Mapinguari!

(Os peixes mergulham e Timbira fica só, pega o arco na mão, faz pose de herói, olha para todos os lados, desanima-se. Entra Jarina, que sai da floresta ao lado da sumaumeira, carregando um pote na cabeça.)

CENA II

JARINA:

-Salve, Timbira!

TIMBIRA:

-Salve, doce Jarina. Sua suave voz vem descansar meus ouvidos do silêncio da floresta. Repare que dos raminhos já pendem para ouvi-la os passarinhos.

JARINA:

-Como então? Não ouviu um barulho estranho saindo da floresta?

TIMBIRA: *(todo faceiro)*

-Deve ter sido o meu estômago, pois a última coisa que comi foi meio caititu lá na aldeia ontem. *(Aproxima-se galante de Jarina)* Diga-me, o que faz por essas bandas?

JARINA:

-Vim buscar água no rio. *(Coloca o vaso no chão e abraça Timbira.)* Que bom que já voltou, tive medo de que o Mapinguari tivesse comido sua cabeça.

TIMBIRA: *(dramatizando, desvencilha-se dos braços de Jarina.)*

-E-é, Jarina! Caminhei por toda a noite de ontem e mais o dia de hoje, enfrentei vários perigos, animais ferozes, e não encontrei sinal do Mapinguari.

JARINA:

-Ah, Timbira estou tão orgulhosa de você!

TIMBIRA: *(aproxima-se de Jarina e fala em segredo.)*

-Tenho a impressão de que ele sente o meu cheiro e se esconde com medo! *(Todo galante, exhibe-se para Jarina.)* Ele deve conhecer minha fama de grande guerreiro e agora já deve saber que estou prestes a capturá-lo. Vou camuflar meu cheiro esfregando breu branco no corpo.

JARINA:

-Mas, Timbira, será que, mesmo com o mau-hálito que exala, ele consegue sentir cheiro de gente?

TIMBIRA: *(ainda se exibindo)*

-De gente valente sim, Jarina! *(Pega na mão de Jarina e ensaia abraçá-la.)* Presente o perigo! Mas de cunhãs indefesas como você, ele sente o cheiro do medo, é por isso que agora está rondando por aqui, pois até bem pouco não dava sinal de vida.

(Novo grito, um pouco mais próximo.)

JARINA: *(Pula no colo de Timbira.)*

-Ai, por Tupã, me proteja, Timbira!

TIMBIRA:

-Acalme-se, *(com as pernas tremendo pelo peso e pelo medo, beija levemente os lábios de Jarina e a coloca no chão.)* ao meu lado está segura.

JARINA:

-Estou morrendo de medo, Timbira, além de muito preocupada, se o Mapinguari continuar atacando nossa gente, vamos ficar conhecidos como a tribo dos índios sem cabeças.

TIMBIRA: *(preparando-se para luta.)*

-Pois se tranquilize, minha amada, ainda hoje vamos festejar o fim do Mapinguari!

JARINA:

-Será possível derrotá-lo, Timbira? E se ele for um de nossos anciões que está encantado?

TIMBIRA: *(em tom professoral)*

-Jarina, você acredita em cada lenda! Se o Mapinguari fosse a evolução de um de nossos anciões, não teria nos atacado, né?

JARINA:

-É, faz sentido, talvez você tenha razão. Mas pode ser que, quando está transformado em Mapinguari, não consiga distinguir quem é quem. E se você matá-lo e ele se materializar em gente?

TIMBIRA:

-Já lhe disse, essa história é lenda. Deve bem ter sido imaginada por algum guerreiro que não conseguiu capturar o Mapinguari.

JARINA:

-Eu acredito que possa ser verdade. Porque a gente não consegue encontrá-lo durante o dia.

TIMBIRA:

-Oh, Jarina, como você é ingênua! O Mapinguari é um monstro da floresta, talvez um animal pré-histórico, ele sai à noite porque é mais fácil de capturar e comer a cabeça dos guerreiros. Durante o dia, deve ficar escondido, dormindo, fazendo a digestão.

JARINA:

-Mas se ele dorme durante o dia, como é que nenhuma Preguiça deu cabo nele ainda?

TIMBIRA:

-Porque... Porque... Eu sei lá, Jarina, nunca ouvi o relato de nenhuma Preguiça.

JARINA:

-Está vendo? Outra coisa que eu ainda não compreendi bem é por que só o umbigo dele é o ponto frágil?

TIMBIRA:

-Ah, essa eu sei responder! Acontece que, como a boca do Mapinguari fica na barriga, quando a gente acerta o umbigo, na verdade está acertando a garganta, e ele deve parar de respirar.

JARINA:

-Será?

TIMBIRA:

-Claro, Jarina. Todo ser vivo precisa respirar para estar vivo, não é assim até com as plantas?

JARINA:

-Ah, isso é verdade!

(Novo grito do Mapinguari. Voltam os peixes.)

PEIXES (todos):

-Corra, Timbira, que o Mapinguari já vem.
Corra, Timbira, que o Mapinguari o pega!

BODÓ: *(Vira-se para a plateia.)*

-Será que Timbira tem coragem de enfrentar o Mapinguari?

SARDINHA:

-Ai, ai, ai, essa eu quero ver!

JARAQUI:

-Eu também não vou perder!

MATRINXÃ:

-Eu que não vou ficar aqui para ver. *(Mergulha)*

TUCUNARÉ:

-Cuidado, Timbira, Jarina precisa se proteger.

TIMBIRA:

-Bem lembrado, meu amigo. *(Vira-se para Jarina.)* Volte correndo para a aldeia.

BODÓ:

-E se o Mapinguari a seguir?

TAMBAQUI:

-Ela fica sem cabeça!

TIMBIRA: *(para o peixe Verde)*

-É verdade, espere, Jarina, vou acompanhá-la até a aldeia.

SARDINHA:

-E quem vai enfrentar o Mapinguari? Ainda bem que ele não come cabeça de peixe.

TIMBIRA:

-É verdade. Não posso voltar à aldeia sem tê-lo capturado.

JARINA:

-Vocês querem chegar a um acordo? Eu fico aqui ou vou para aldeia?

TIMBIRA: *(coça a cabeça, fica pensativo, olha para a sumaumeira.)*

-Já sei! Faça o seguinte, esconda-se dentro do tronco daquela sumaumeira, feche bem os olhos e não abra de jeito nenhum, que é para o Mapinguari não perceber que você tem cabeça. Ah! Fique caladinha, também.

(Timbira leva Jarina até a entrada da sumaumeira.)

TIMBIRA:

-Acho que dá tempo para um beijinho *(ambos trocam um beijo rápido. Vira-se para a plateia.)*. Hum, teve suco de buriti na merenda da aldeia!

(Jarina entra na sumaumeira. Timbira fica perdido, correndo de um lado para outro.)

TIMBIRA:

-E agora, o que faço? Como vou enfrentar o Mapinguari? Ai, ajude-me, Tupã! Se fracassar, não me caso com Jarina, pior, fico sem cabeça. Ai, eu desejei voltar à aldeia cheio de louros e de glórias, receber do cacique um cocar e a permissão para me casar com Jarina. *(Senta-se na pedra.)* Ai, ai, ai... como sou desafortunado, num mesmo dia vou perder tudo o que tenho: este rosto juvenil, essa tez de abricó, esses olhos de guaraná, essas orelhas de tajá, este nariz capaz de perceber um caititu a metros de distância... Ai, ai, ai... nunca pensei que meu fim fosse ser no estômago fedorento de um Mapinguari. *(Olha para os peixes e para a plateia.)* Façam alguma coisa, ou presenciarão o espetáculo sangrento, horripilante... Porque é isso que vai acontecer, o Mapinguari vai comer minha cabeça, e não vai adiantar vocês fecharem os olhos, porque o cheiro dele vai revirar o estômago de vocês!

TUCUNARÉ:

-Deixe de drama, Timbira, e coloque a cabeça para funcionar!

TIMBIRA:

-Com o medo que estou, a única coisa que pode funcionar é minha bexiga! Mas é melhor eu esperar, porque se o Mapinguari me come, eu faço xixi na barriga dele. *(Dá uma gargalhada.)*

PIRARUCU

-Deixe de tolice, homem, pense em Jarina, que está na sumaumeira esperando que você a salve do Mapinguari.

TIMBIRA: *(dá um salto e põe-se em pose de valente.)*

-É verdade, não posso decepcionar minha adorada Jarina.

SARDINHA:

-O Mapinguari só tem medo de uma coisa...

TUCUNARÉ:

-Apreste-se, Timbira, corra até a floresta e peça ajuda à Preguiça.

PEIXES (todos):

-Brilhante ideia! (*Palmas!*)

TIMBIRA: (*resignado*)

-Vou num pé e volto em outro. Entretanto, companheiros, se eu vier a falhar, concedo-lhes a honra de cuidarem da minha Jarina.

PIRARUCU:

-Timbira, não perca tempo.

MATRINXÃ:

-Isso mesmo, Timbira, não perca tempo!

TIMBIRA: (*corre em direção à floresta, para, volta-se para os peixes e, cheio de energia, diz:*)

-Obrigado, amigos. Se o Mapinguari chegar, mande-o me esperar.

(*Novo grito e barulho de árvores caindo.*)

BODÓ:

-Ih! Acho que o Mapinguari jantou a cabeça de Timbira.

MATRINXÃ:

-Ai, ai, ai, Jarina nunca mais vai se casar!

PIRARUCU:

-Falem baixo que Jarina pode ouvir.

TAMBAQUI:

-Que tal fazermos uma consulta? Quem acha que Timbira foi devorado pelo Mapinguari, erga a nadadeira esquerda.

JARAQUI:

-Agora, quem acha que Timbira não foi devorado e vai voltar para enfrentar o Mapinguari, erga a nadadeira direita.

BODÓ:

-Eu não sei não, acho que vi gente levantando a nadadeira esquerda quando era para erguer a direita...

JARAQUI:

-Alguém não levantou as nadadeiras...

MATRINXÃ:

-Ai, vocês me confundem todo! Já perdi a conta, é melhor fazermos nova consulta.

(Jarina sai da gruta, coloca a mão na cintura e grita.)

JARINA:

-Dá para parar com essa conversa para a peça continuar? Ou ficarei aqui dentro sufocando minha beleza!

CENA III

(Os peixes mergulham e Jarina volta para a sumaumeira. Entra o Mapinguari derrubando uma árvore, solta vários gritos, olha para dentro da barriga, faz sinal de negativo. Começa a cheirar o ambiente, aproxima-se da sumaumeira. Solta um grito fraco, parecido com uma interrogação. Jarina grita lá de dentro.)

JARINA:

-Tem ninguém aqui, não!

(Mapinguari olha para a plateia, coloca a mão nas orelhas tentando identificar de onde vêm os gritos.)

JARINA:

-Ai, Tupã, que cheiro horrível! *(Coloca a cabeça para fora e dirige-se à plateia.)* Acho que vou desmaiar! Não deixem que me esqueçam aqui.

(Mapinguari solta fortes grunhidos selvagens. Caminha em direção à plateia ameaçadoramente. Timbira sai da floresta com uma preguiça nas costas e o arco empunhado.)

TIMBIRA:

-Alto lá, Sr. Mapinguari! Pode ir trocando o seu rumo, para esse lado aí você não passa. São meus fãs e eu não vou deixar você comer a cabeça de nenhum deles.

(Mapinguari sente o cheiro de Timbira, solta fortes gritos e se vira lentamente. Segue em direção à sumaumeira com os braços abertos.)

PEIXES (todos): *(voltam à superfície rapidamente, gritam e mergulham.)*

-Não esqueça que Jarina está na sumaumeira.

TIMBIRA:

-Ops, é verdade! Meia volta aí, companheiro, esse lado também é proibido.

(Mapinguari caminha em direção a Timbira com os braços abertos, pronto para agarrá-lo.)

PEIXES (todos): *(voltam à superfície rapidamente.)*

-Ai, ai, ai, que medo, que medo! *(Mergulham novamente.)*

TIMBIRA:

-Eita, que só sobramos eu e você, Preguiça!

PEIXES (todos): *(voltam à superfície rapidamente.)*

-Ai, ai, ai, que medo, que medo! *(Mergulham novamente.)*

TIMBIRA: *(tremendo, falando fino, aponta a flecha para o Mapinguari.)*

-Seu malvado, comedor de cabeça de gente, você está com os minutos contados. *(Engrossa a voz e vira-se para a plateia.)* Cadê a minha torcida?

(Aguarda-se a manifestação da plateia, enquanto Mapinguari caminha de encontro a Timbira, que vai encolhendo-se junto à pedra. Mapinguari começa a sentir o cheiro da Preguiça, dá uma cambaleada e continua. Timbira encolhe mais um pouco, mas continua empunhando o arco e flecha.)

TIMBIRA:

-Preguiça, faça alguma coisa, senão ficamos os dois sem cabeça.

(A Preguiça ameaça o Mapinguari com suas garras, dá um grunhido, Mapinguari dá um grito forte, a cena repete-se por três vezes, até que a Preguiça pula sobre o Mapinguari e o derruba. Timbira fica com a flecha apontada, tentando atirá-la. A Preguiça e o Mapinguari lutam, soltam grunhidos, as luzes piscam, os dois continuam a lutar e a grunhir. Voltam os peixes à superfície.)

PEIXES (todos):

-Atire a flecha, Timbira!

PIRARUCU:

-Mire no umbigo!

TIMBIRA: *(nervoso)*

-Não tenho coragem.

(Os grunhidos vão se acalmando. A Preguiça continua em cima do Mapinguari, até que esse se rende e fica desacordado. Jarina coloca a cabeça para fora sumameira.)

JARINA:

-Que barulho foi esse? *(Vê o Mapinguari estirado no chão.)* Rápido, Timbira, atire a flecha.

TIMBIRA:

-Não posso, Jarina.

JARINA:

-Deixe de ser mole, Timbira. Atire a flecha de uma vez. No umbigo, que é o único jeito de ele morrer.

TIMBIRA:

-Tenho pena da criatura, Jarina.

MATRINXÃ:

-Não é o umbigo, não. É o coração!

JARAQUI:

-Ih, lá vem você com outra versão da história.

BODÓ:

-O que importa é atirar a flecha.

SARDINHA

-E se for um ancestral?

TAMBAQUI:

-E se for um animal pré-histórico, já extinto, sem nenhum outro no mundo?

TIMBIRA: *(dramático)*

-É isso mesmo! Ainda que seja mau, ele é um ser da floresta, tem tanto direito como nós de viver aqui. É uma vida! Se ele for único, estarei extinguindo a espécie para sempre. *(Senta-se quase chorando.)* Que história contaremos aos nossos filhos?

JARINA:

-Nossa, Timbira, como você é sábio!

SARDINHA:

-Parabéns, Timbira. Não basta ser valente, é preciso ser também inteligente e generoso.

PEIXES (todos):

-Viva, Timbira!

JARINA: *(ajoelha-se ao lado de Timbira.)*

-Você está certo, se o Mapinguari morrer, parte da nossa história morre com ele!

TIMBIRA:

-Que bom que você entende, minha amada. *(Os dois abraçam-se.)*

MATRINXÃ: *(suspirando)*

-Oh, formam um lindo casal!

JARINA:

-Ai, tenho tanto orgulho de você, Timbira! *(Dá um beijo na face de Timbira.)*

TIMBIRA: *(levanta-se, faz pose de grande guerreiro.)*

-Pena você estar de olhos fechados e não ter visto como o Mapinguari tremeu ao ver minha flecha apontada para ele.

JARINA: *(levanta-se encantada.)*

-Verdade, Timbira?

TIMBIRA: *(vangloriando-se.)*

-É, e não foi só isso, não. Num momento cheguei a perceber que ele queria se ajoelhar e implorar por clemência.

(Peixes e a Preguiça fazem sons e gestos debochados às mentiras de Timbira)

JARINA:

-Você é o maior guerreiro que nossa tribo já teve!

TIMBIRA:

-Seu amor faz de mim o guerreiro mais forte e destemido dessas florestas. Por você, Jarina, enfrento qualquer perigo e saio ileso!

JARINA:

-Eu sabia que o falatório de que você era medroso não passava de inveja...

TIMBIRA:

-E eu nunca me defendi porque sabia que chegaria o dia de provar que sou valente e destemido.

JARINA:

-Além de valente, é também humilde! *(Corre para os braços de Timbira.)* Mas, deixemos as glórias para mais tarde e vamos ao que interessa agora: o que vamos fazer para proteger a aldeia quando o Mapinguari acordar?

TIMBIRA:

-Hum, deixe-me pensar... Essa luta cansou-me... Já sei! Vamos trancá-lo no tronco da sumaumeira.

JARINA:

-Excelente ideia. Ajude-nos a carregá-lo, Preguiça.

TIMBIRA:

-Isso mesmo! E enquanto vocês carregam o Mapinguari, vou buscar um cipó bem forte para fecharmos a entrada da sumaumeira. *(Sai andando devagarinho, para não ter que carregar o Mapinguari.)*

(Jarina e a Preguiça arrastam o Mapinguari para dentro do tronco da sumaumeira. Timbira vai até a floresta e arranca um cipó de uma árvore. Timbira volta com o cipó. Começam a enrolá-lo fechando a entrada do tronco.)

JARINA:

-Sabe, Timbira, o que eu ainda não entendi é o que a Preguiça fazia em cima do Mapinguari?

TIMBIRA:

-Como não? Então você não sabe que o Mapinguari é a pré-história da Preguiça? Foi um..., um... um encontro familiar!

JARINA:

-Mas ela nem se zangou por você ter derrotado o parente dela?

TIMBIRA:

-Ora, Jarina, no fundo ela sabia que o Mapinguari não tinha chance de vencer essa batalha; além, é claro, de saber que eu não o feriria de morte.

JARINA:

-Ademais, ela sempre encontrou refúgio em nossa tribo, *(dirige-se à Preguiça e a acarícia)* fez muito bem em estar do nosso lado! Aliás, você pode ensinar seu parente a ser herbívoro como você.

(A Preguiça bate no peito e sai de fininho.)

PEIXES (todos): *(cantando)*

-Gentes da floresta, cantai, cantai, de tão alto heroísmo, a memória eternizai. Salvem todos o glorioso Timbira!

TIMBIRA: *(terminando de fechar o tronco da sumaumeira, curva-se em agradecimento à cantiga dos Peixes.)*

-Obrigado. *(Volta-se para Jarina.)* Pronto! Agora vamos à aldeia contar ao nosso povo que o Mapinguari foi capturado.

JARINA:

-Hoje meu pai não tem como negar nosso casamento!

TIMBIRA: *(orgulhoso)*

-É verdade.

(Jarina vai até a beira do rio, enche o pote com água.)

CENA IV

(Timbira ajuda Jarina a colocar o pote na cabeça. Ambos de mãos dadas caminham em direção ao fundo do palco, onde está a tribo, que vai sendo revelada à medida que a cortina do segundo plano vai-se abrindo. O povo da tribo abre caminho para a passagem do casal. O Tuxaua está sentado no centro da aldeia com um cocar de penas coloridas. Timbira aguarda o Tuxaua autorizar sua aproximação. Jarina fica para trás e é levada pelas outras índias a um canto do palco.)

TUXAUA:-E então, Timbira? Que notícias traz ao seu povo de sua caçada?

(Todos os indígenas disfarçam a risada.)

TIMBIRA: *(estufa o peito orgulhoso.)*

-Grande Tuxaua, o Mapinguari não representa mais perigo para nossa tribo. Foi capturado!

(Os indígenas ficam surpresos.)

TUXAUA: *(levanta-se incrédulo.)*

-E onde está a fera?

TIMBIRA:

-Está presa no tronco da sumaumeira, perto da itacoatiara.

TUXAUA: *(ainda incrédulo, sussurra para Timbira).*

-Posso confiar nessa informação?

TIMBIRA:

-Sua filha é testemunha da luta. *(Exibindo-se para a tribo.)* Segui o Mapinguari por toda a noite de ontem e mais o dia de hoje. Quando vi que ele se aproximava de nossa aldeia novamente, o detive usando toda minha habilidade de valente guerreiro e grande caçador.

TUXAUA: *(reservado)*

-Timbira, vou anunciar isso, não me exponha ao ridículo diante da tribo. Se isso não for verdade, você nunca mais se aproximará de Jarina.

TIMBIRA:

-É a mais pura verdade, Tuxaua, eu juro pelo amor que sinto por ela.

TUXAUA: *(exultando, vira-se para a tribo.)*

-Grande povo tenuiano, graças ao grande guerreiro Timbira, o Mapinguari foi capturado. Estamos livres do monstro.

(A tribo toda pega seus cestos e caminha até Timbira. Jarina se aproxima.)

TRIBO:

-“Aceita o tributo que nós te rendemos, pelo bem que agora de ti recebemos”. *(Colocam os cestos aos pés de Timbira e penduram colares.)*

TUXAUA:

-Grande guerreiro, aceite esse cocar em agradecimento à sua valentia.

(Timbira está envaidecido com os louvores da tribo e não presta atenção às palavras de Jarina.)

JARINA: *(contrariada)*

-Pai, não é bem esse o prêmio que Timbira está esperando. *(Percebe que Timbira não a está ouvindo. Pisa no pé dele.)* Não é, Timbira?

TIMBIRA: *(assustado)*

-Ai, você está pesadinha! Eu acho que sobre o “outro” prêmio podemos discutir amanhã.

TUXAUA:

-Isso mesmo! Vamos comemorar. Caxiri, Jaraqui, Tambaqui, hoje é dia de festa. Enquanto as mulheres preparam os comes e bebes, Timbira vai nos contar como foi a captura do Mapinguari.

(Todos se sentam numa roda. Timbira fica ao meio, reproduzindo em movimentos exagerados a luta com o Mapinguari. Vez e outra a tribo o aplaude.)

CENA V

(Jarina está num canto com outras índias.)

ÍNDIA 1:

-Ninguém pode numerar os favores que já recebemos de Tupã, a luta de Timbira com o Mapinguari é mais um deles, na certa vai se eternizar.

ÍNDIA 2:

-Jarina tem sorte de ter o amor de um guerreiro valente como Timbira.

ÍNDIA 3:

-É o que toda índia sonha!

JARINA:

-Não sei não, amigas, meu pai sempre acha que Timbira não me merece, que ele não é valente, que é preguiçoso...

ÍNDIA 1:

-Mas, depois de hoje, eu duvido que Tuxaua não reconheça o valor de Timbira.

ÍNDIA 2:

-É verdade, foi o único guerreiro que se prontificou a capturar o Mapinguari em toda a aldeia.

ÍNDIA VELHA:

-Vou jogar minhas sementes e ver o que os espíritos dizem sobre seu casamento. (*Pega carços de açai e joga numa peneira.*) Tranquelize seu coração: tudo denota neste dia [um] novo gosto.

ÍNDIA 3:

-Certamente os deuses lhe protegem, Jarina!

ÍNDIA 1:

-Em breve ouviremos o grato anúncio.

JARINA:

-Tomara mesmo! (*Sonhadora*) Ah! Se meu pai concordar com o casamento, vou pedir uma prova de amor a Timbira.

ÍNDIA 2:

-Deixe de ser vaidosa, Jarina. Você tem alguma dúvida do amor de Timbira?

JARINA:

-Bem... na verdade, não! Mas com os homens nunca é bom vacilar.

ÍNDIA VELHA:

-O orgulho e a vaidade não são boas companhias para o amor, Jarina.

JARINA:

-Pensem bem: se eu atirar uma prenda ao rio e Timbira for apanhá-la para mim, não restará dúvida da sua coragem.

ÍNDIA VELHA: *(mais incisiva)*

-O orgulho e a vaidade não são boas companhias para o amor, Jarina!

ÍNDIA 2: *(indignada com Jarina)*

-Então você quer repetir a tragédia da vitória-régia?

JARINA:

-Ai, amigas, mas eu acho essa história tão linda...

ÍNDIA 2:

-O encontro com o Mapinguari não fez bem a você! Derreteu seus miolos.

ÍNDIA 1:

-Desconfio que Timbira é quem deveria pedir uma prova de amor a você, Jarina!

ÍNDIA VELHA: *(olhando para a peneira de sementes.)*

-A pulseira é união, moças, se não for usada com respeito, terão que prestar contas a Tupã!

JARINA:

-Cruz credo, Velha. Deu-me até um arrepio na espinha.

(As índias se calam e começam a tirar colares de seus cestos para enfeitar Jarina.)

CENA VI

(Timbira termina de encenar sua luta com o Mapinguari. Chegam as mulheres com comidas e bebidas.)

TUXAUA:

- Que a festa comece! Quero um grande viva ao nosso herói, Timbira.

(Música e dança indígenas. Timbira vai até a floresta e traz Preguiça para a festa. Jarina chega vestida de noiva.)

TUXAUA: *(olha para a filha)*

-Venha cá, minha filha, se é de sua vontade, eu concordo que Timbira a despose!

JARINA:

-É tudo o que mais quero!

(Tuxaua manda parar a música. Jarina fica excitada. Tuxaua levanta-se e chocalha seu tacape.)

TUXAUA:

-Timbira revelou-se ser um grande guerreiro. Assim, peço ao Pajé que consulte nossos espíritos ancestrais para saber se a união de Jarina e Timbira está determinada.

PAJÉ: *(Bebe uma cuia de água, espirra para fora e apara com uma mão. Depois olha as mãos, como se estivesse lendo algo.)*

-Os grandes espíritos avisam que o amor de ambos está determinado em nossa terra!

(Jarina, entusiasmada, abraça Timbira e, em seguida, o pai.)

TUXAUA:

-Então está determinado, o casamento acontece em uma lua.

JARINA: *(desapontada)*

-Uma lua! Mas pai, por que não hoje?

TIMBIRA:

-Isso é o que foi determinado, Jarina. Vamos aproveitar a festa de hoje, que é em minha homenagem. Na próxima lua a gente casa.

JARINA: *(contrariada)*

-Essa espera vai custar-lhe uma prova de amor...

TIMBIRA: *(Timbira observa o desapontamento de Jarina e se ajoelha, segurando suas mãos.)*

-Excelsa Deusa, aos seus pés me coloco. Aceite desse reles mortal a reverência e a promessa de satisfazer todos os seus caprichos!

JARINA: *(mostra no pulso uma pulseira.)*

-Está vendo essa pulseira? Pois vou atirá-la no Encontro das Águas e você terá que recuperá-la, ou não teremos casamento!

TIMBIRA:

-Antes a morte a desapontá-la em um desejo!

(Jarina, envaidecida, levanta Timbira e se joga em seus braços.)

TIMBIRA: *(exibindo-se)*

-Afinal, para um guerreiro que capturou o Mapinguari, nada é impossível! *(Tenta pegar Jarina nos braços, mas, sem forças, desiste. Leva-a pelo braço para junto do restante da tribo que está reunida, dançando, enquanto o Mapinguari é trazido para a aldeia. Entra balé dos peixes, com um tapete em formato de vitória-régia com uma flor. Timbira e Jarina sentam-se no tapete. Timbira pega a flor e entrega a Jarina; ambos beijam-se.)*

CORAL DE PEIXES:

-Nunca mais, noites de terror,
Nunca mais, caçadas na mata,
Nunca mais perseguido por guerreiros,
Nunca mais um devorador de cabeças,

É o fim do Mapinguari!
Viva Timbira!

(Todos gritam vivas!)

MAPINGUARI: *(disfarçadamente senta no lugar do Tuxaua, desdenhando o coral de peixes e deliciando-se com uma folha, diz)*

-Isso é o que pensam! Vou me adaptar fácil, fácil a essa vida. Já estava cansado de me alimentar daquelas cabeças insossas, daqueles miolos moles, daqueles cabelos mal lavados, daqueles dentes mal escovados... Eca! Como eram nojentos!

FIM

4.3 FOLHETIM CABOCLLO

PERSONAGENS:

BIBIANA: Idade aproximada, 35 anos. Cabocla do interior, empregada da família Scholtz, é quem cria Menina.

ANNE: Idade aproximada, 20 anos. Jovem filha única. Vive um romance proibido.

EFIGÊNIA: Idade aproximada, 50 anos. Viúva, austera e dominadora. Casou-se com um inglês, de cuja cultura procura apropriar-se e implantar na educação da filha e na administração da casa.

MENINA: Idade aproximada, 16 anos. Criada por Bibiana, alimenta, entre os moradores da vila onde vive, a fantasia de ser filha de boto e possuir poderes.

FIRMINA: Idade aproximada, 40 anos. Vizinha de Bibiana, está sempre de olho na vida alheia.

IRENE: Idade aproximada, 50 anos. Moradora da vila, mãe de Lucivânia.

LUCIVÂNIA: Idade aproximada, 17 anos. Filha de Irene.

DORIVAL: Morador da vila, amigo de Bibiana. Casado com Olendina.

OLENDINA: Moradora da vila, casada com Ademar.

BARTIRA: Moradora da vila.

OTÍLIA: Moradora da vila.

TÂNIA: Moradora da vila, deficiente visual.

ORLANDO: Morador da vila.



ATO I

(Manaus, fim de tarde. Residência da Família Scholz. Sala de chá com móveis franceses e jardim interno, onde o piso está coberto pelas flores rosa de um jambeiro situado à esquerda do cenário. Na sala de chá, há um grande aparador, em que as bebidas pousam sobre uma bandeja de prata, um balde de gelo, um cachepô com uma orquídea, uma compoteira. Ao alto, exibe-se, pendurado na parede, um quadro de paisagem amazônica. No jardim, duas poltronas confortáveis e uma mesa de centro.)

CENA I

(Bibiana coloca a mesa do chá com porcelana inglesa. Entra Anne.)

ANNE: *(desconfiada e feliz, sussurra.)*

-Boa tarde, Bibiana, mamãe ainda não desceu para o chá?

BIBIANA: *(com a atenção voltada para a porcelana inglesa.)*

-Desceu não, senão ia ser um panuveiro danado!

ANNE: *(aproximando-se de Bibiana e sussurrando em segredo.)*

-Ótimo, assim podemos falar. Acabo de chegar do Roadway, está tudo organizado!

BIBIANA: *(para o que está fazendo e encara Anne.)*

-Eu não quero ser enxada, mas a menina tem certeza do que está fazendo? Porque eu estou indo de mala e cuia...

ANNE: *(tranquila e feliz.)*

-Já lhe disse que não se preocupe, não vai lhe faltar nada, e isso é provisório, até que meu amor possa se separar da esposa.

BIBIANA:

-Esse é o problema, cuida que eu não confio nesse doutor, tenho para mim que ele te engambela, e que vai deixar é nunca a esposa.

ANNE:

-Quanto pessimismo, Bibiana! É melhor você não se “enxerir” mesmo na minha história com o doutor.

(Ouvem-se passos. Entra Efigênia)

EFIGÊNIA: *(descontente)*

-Estás atrasada, Anne, se eu não estivesse tão concentrada nos documentos da firma, certamente estaria tomando o chá só!

ANNE:

-Perdoe-me, mamãe...

EFIGÊNIA:

-Por onde andaste?

ANNE:

-Como hoje é aniversário de Adelaide, fomos dar uma volta no carro de Margarida e depois comemoramos com um caracol na Confeitaria Biju.

EFIGÊNIA:

-Então é melhor que fiques só no chá, pois percebo que estás com o rosto mais redondo, é melhor cuidar de sua silhueta. *(Para Bibiana)* Retira o prato de bolo de D. Anne.

ANNE: *(cordata, desiludida, ligeiramente irônica, olhando para Bibiana.)*

-Obrigada pelo zelo, mamãe.

EFIGÊNIA: *(sem elevar os olhos.)*

-É você quem deve se preocupar em zelar por si. Já chegou aos meus ouvidos alguns rumores de seus encontros na Confeitaria Biju, na Biblioteca Pública e na Praça da Saudade.

ANNE: *(fazendo-se de desentendida.)*

-Como, mamãe?

EFIGÊNIA: *(olha para a filha incisivamente)*

-Não te faças de sonsa, Anne! Minha viuvez não me tirou o bom senso nem a lucidez! Ademais, não me agradam esses teus passeios de carro com Margarida Delgado. Uma mulher dirigindo é muito avançado para nossa sociedade!

(Toma um gole de chá e, como se falasse só, retoma o domínio do diálogo.)

EFIGÊNIA:

-Pois sim! Se não te ponho em rédeas curtas, em breve te esqueces do teu luto e te pões a frequentar o Ideal Clube. *(Pausa para mais um gole de chá.)* A partir de amanhã só sai acompanhada de Bibiana!

BIBIANA:

-Eu mesma, não!! Dá não, senhora, por causa de que meu motor sai na terça-feira, já estou toda aperreada... dá não para ficar pajeando a menina Anne.

EFIGÊNIA: *(impaciente)*

-Céus, Bibiana! Que irritante! Depois de anos te ensinando a falar, não entra na sua cabeça! Voltas para o interior tão chucra quanto vieste!

(Recompondo-se e resgatando a indiferença.)

EFIGÊNIA:

-No domingo podes ir ao Armazéns Rosa, vou autorizar o crédito para que possas fazer tuas compras. *(Toma mais um gole de chá.)* Aproveita e tira as roupas do Mr. Skhols do armário e leva para tua família.

(Anne permanece em silêncio mexendo o chá com o pensamento distante.)

EFIGÊNIA:

-Na segunda mesmo há de chegar-me uma moleca do Seringal Democracia. Deus há de me dar paciência! Quem sabe esta aprende a falar direito!

ANNE: *(ajeitando-se na cadeira, dirige-se à mãe como se tivesse tido uma boa ideia.)*

-Mamãe, estava pensando em passar uns tempos no Rio de Janeiro.

EFIGÊNIA:

-Receio que não seja um bom momento. Não posso acompanhá-la, preciso estar à frente dos negócios. A produção das seringueiras da Malásia começa a ultrapassar a produção brasileira, preciso estar atenta aos negócios para não perdermos mais do que o inevitável.

ANNE:

-Não entendo como deixaram o tal Wickham levar as sementes.

EFIGÊNIA:

-Deixe de tolice, quem, naquela época, poderia imaginar o perigo que se corria.

ANNE:

-Ah, sim! 70 mil sementes e ninguém suspeitou de nada, cada um mais preocupado com sua parte do que com o tesouro todo!

EFIGÊNIA:

-Isso é verdade. Meu pai nunca me contou como a coisa realmente aconteceu.

ANNIE:

-A borracha sempre significará coisas diferentes para pessoas diferentes: para uns, será o meio de manter o poder, para outros, a porta para as glórias, a fuga de uma existência miserável, sonho de riqueza e conforto...

EFIGÊNIA: *(pensativa)*

-O leite branco que escorre como sangue... Mas, voltemos à sua viagem!

ANNE: *(receosa)*

-Eu agendei um camarote no próximo navio, mas tens razão, não é uma boa hora!

EFIGÊNIA:

-Pensando melhor, talvez ir ao Rio de Janeiro seja uma solução para acalmar os comentários que te cercam e, se queres ir, pode ser um sinal de que não estás tão envolvida quanto dizem.

ANNE:

-Só me encontrei casualmente com o tal engenheiro da cervejaria, e nunca a sós. Nada que possa denegrir minha imagem!

EFIGÊNIA:

-Esse “senhor” é casado, e eu não gostaria que esses “encontros casuais” se transformassem num relacionamento “incômodo”, o que me exigiria providências mais enérgicas do que te enviar ao Rio de Janeiro.

ANNE:

-Posso lhe garantir que nada tenho com este senhor, e que tudo não passa de má interpretação do povo.

EFIGÊNIA:

-Pois que sejam verdadeiras tuas palavras, Anne. *(Levanta-se da mesa, dirige-se à Bibiana.)* Ajude-a a arrumar as malas, quanto antes encerrarmos este falatório melhor. Assim que organizar os negócios, vou pessoalmente buscá-la. *(Sai de cena.)*

(Anne continua sentada, contendo-se para não rir.)

BIBIANA: *(recriminando Anne)*

-Deixe de presepada, menina, quero só ver quando tua mãe for fazer procuração de ti no Rio de Janeiro!

ANNE:

-Volto antes de ela ir, Bibiana! *(Pega um pedaço de bolo e começa a comer.)*

BIBIANA:

-Sei não..., às vezes acho que D. Efigênia não vive neste mundo, com essa mania de etiquetas e palavreado complicado, mas ela não é lesa não! Tome tento, menina.

ANNE:

-Tu és muito engraçada, Bibiana, não sei como toleraste minha mãe por tanto tempo!

BIBIANA:

-Ela não é má, não! Sempre me deu de um tudo, e ainda com uns esbregue de brinde.
(*Risos.*)

ANNE:

-É verdade, ela tem um quê de soberba. Acho que pela rejeição que meu avô sofreu quando veio para cá. Na verdade, ainda hoje a sociedade não aceita que um nordestino tenha tido sucesso com a borracha.

BIBIANA:

-Acho que o povo só lembra, por causa de que seu avô deixou de herança esse capataz, que é a sombra da tua mãe.

ANNE:

-O Militão não é um capataz, Bibiana, é um amigo fiel da família.

BIBIANA:

-Sei não..., ele tem adoração por D. Efigênia. (*Abaixa a voz.*) Tenho por mim que se teu avô tivesse pedido para o Militão, esse tal de contrabandista das sementes não tinha saído daqui com vida, não!

ANNE: (*divertindo-se*)

-Você faz cada analogia, Bibiana! O Militão perdeu a filha pouco antes de embarcar no navio para cá, e quando evitou a queda de minha mãe no mar, ele se apegou a ela e ao meu avô. Acho que isso é coisa de migrante cearense, se unem independente do parentesco.

BIBIANA:

-Pode até ser, eu não gosto dele. Vivia arrodando o pai e a mãe para me deixarem vir trabalhar com D. Efigênia. (*Pensativa faz uma pausa.*) Vixe... eu era moleca de quintal e tua mãe vivia me aperreando para usar alpercata, para falar com essa língua rebuscada, que chega dar gastura, num consegui foi aprender é nada! (*risos*)

ANNE: (*achando graça.*)

-Não é “rebuscamento”, Bibiana, é a língua culta, como meu pai dizia. (*Saudosa relembra o pai.*) Ele me faz muita falta, eu não sei se conseguirei me cuidar sem ele.

BIBIANA: (*quase que falando só.*)

-É bom aprender menina, porque este teu doutor... sei não! (*Elevando a voz e mudando o assunto.*) Vamos cuidar das tuas bagagens, porque só de pensar que tua mãe pode descobrir tudo, me dá até um passamento!

ANNE: (*decidida, deixando as dúvidas de lado e se levantando-se da cadeira.*)

-Vamos lá!

(*Anne sai de cena, e enquanto Bibiana retira a mesa do chá, a luz vai dissipando-se.*)

CENA II

(Tempestade, ventos, trovões e relâmpagos. Luz vai abrindo lentamente na sala de chá, enquanto Efigênia caminha até o jardim interno. Efigênia senta-se na poltrona, apanha uma correspondência que está sobre a mesa de centro, abre, lê, deixa o corpo cair no encosto da poltrona, aperta a correspondência contra o peito como que para estancar uma dor. Esboça um soluço, enxuga as lágrimas com um lenço de linho branco. Respira profundamente, recompõe-se na poltrona, percorre com o olhar todos os cantos da sala. Levanta-se e caminha até ao aparador, acende o candelabro, abre uma gaveta, retira um véu preto e uma foto da filha. Substitui um quadro da parede pela foto da filha, cobre a cabeça com o véu e une as mãos como em oração. Ouve-se um grande relâmpago seguido de forte trovão. A vela se apaga. Fecha a cortina.)

**ATO II****CENA I**

(Passam-se 17 anos. Vila do interior do Amazonas. Varanda de casa típica, fogareiro e tacho de torrar farinha, cestos e peneiras penduradas na parede da varanda, chão forrado com flores de jambeiro, cuja árvore encontra-se à direita do cenário. Bibiana está sentada no tronco que serve de banco, descascando tucumã. Firmina se aproxima.)

FIRMINA:

-Hoje tá quente que só! *(Bibiana olha sem responder.)* Estás sozinha?

BIBIANA:

-Rummm *(sem levantar os olhos, resmunga sem dizer sim ou não).*

FIRMINA:

-Sabe, Bibiana, que eu estava arreparando? Tem tempo que aquele teu conhecido, o Militão, não aparece por aqui.

BIBIANA:

-Toma tento, Firmina!

FIRMINA:

-Tu não tens nenhuma notícia dele?

BIBIANA: *(sem levantar os olhos.)*

-Tenho não.

FIRMINA:

-Mas devia de ter, né, Bibiana? Por causa de que se ele não aparece, você fica sem teus caraminguás! *(Começa a mexer a farinha no tacho.)*

BIBIANA: *(ainda com os olhos presos no tucumã.)*

-Carece de mexer não, o fogo está apagado.

FIRMINA: *(para de mexer a farinha, senta-se ao lado de Bibiana.)*

-É que ele ficou de me trazer uma encomenda de Manaus.

BIBIANA:

-Tu estás buchuda dele, Firmina?

FIRMINA:

-Vira essa boca, Bibiana!

BIBIANA:

-É melhor que não, por causa de que ele tem família em Manaus.

FIRMINA:

-Ele contou, parece que perdeu a família antes de vir do Ceará para Manaus e demorou foi muito para formar outra, mas também só teve um menino até agora! *(Mudando de assunto.)* Cadê tua menina? Não entendo por que não coloca ela para te ajudar a fazer a farinha...

BIBIANA: *(resmungando contrariada.)*

-Não te mete na minha vida, não, Firmina.

FIRMINA:

-Não está certo, Bibiana! Você se mata de trabalhar para dar de comer a esta menina, não vejo ela te ajudar em nada. Não serve nem para mexer uma farinha, vive socada no meio do mato, feito bicho. Quando você chegou aqui era alegre, brejeira, vivia com a menina agarrada na tua saia, parecia que tinha medo que te levassem ela. Agora vive aí, toda acabrunhada...

(Bibiana contrariada continua calada.)

FIRMINA:

-Eu nunca entendi como essa menina veio parar na tua mão! Tão branca, parece menina inglesa...

BIBIANA: *(levanta-se aborrecida e mexe a farinha.)*

-Faça tento na tua vida, Firmina, deixa que da minha, cuido eu!

FIRMINA: *(ultrajada)*

-Vixe, eu só estou querendo ajudar! Porque se ela ficasse junto de você, como antigamente, não te traria tanto problema! O povo daqui gosta muito de ti, Bibiana, mas todo mundo jura que ela é filha de boto, tem parte com o Anhangá e a Boiúna...

BIBIANA: *(aborrecida e impaciente, interrompe Firmina.)*

-Isso é história que o povo sai inventando por falta do que fazer, não me avexa com essas histórias!

FIRMINA:

-Eu só repito o que o povo fala, e às vezes, tenho cá para mim minhas dúvidas. Nunca vi esta menina sem o lenço na cabeça, desde que vocês chegaram aqui na vila.

CENA II

(Entra Irene aos gritos, seguida por Lucivânia)

IRENE:

-Bibiana, essa criatura que você cria como filha é a encarnação do anhangá!

FIRMINA:

-Olha aí, eu não estou falando?

BIBIANA: *(dirigindo-se à Firmina.)*

-Fica quieta, Firmina! *(Dirigindo-se à Irene.)* O que foi agora, Irene?

IRENE:

-As moças estavam brincando na beira do rio quando o Hélio chegou. Todo mundo sabe que ele arrasta asa para tua menina. Ela, enfezada, jogou a peteca com força pro meio do rio, quando ele foi pegar ela chamou a boiúna, que o arrastou para o fundo!

BIBIANA:

-Irene, você andou bebendo?

IRENE:

-Olha aqui a Lucivânia que não me deixa mentir, conta o que se sucedeu lá na beira, filha.

BIBIANA:

-Desembucha, moleca!

LUCIVÂNIA:

-Olha, D. Bibiana, a gente estava brincando de peteca, a sua filha estava só olhando...

FIRMINA: *(interrompe)*

-Que é só o que ela sabe fazer!

IRENE:

-É mesmo! Parece sempre na espreita.

BIBIANA: *(impaciente)*

-Deixem a moleca falar!

LUCIVÂNIA:

-Aí chegou o Hélio todo se insinuando para o lado dela.

IRENE: *(à parte, inconformada)*

-Aquele leso, com tanta moça bonita e boa aqui na vila, foi se engraçar justo com quem?

LUCIVÂNIA:

-Ele ficou um tempão lá bulinando, de vez em quando jogava a peteca para ela, para provocar, e ela nem dava trela, até que se enfezou e jogou a peteca lá no meio do rio, que estava quiriri.

IRENE:

-Vai aí, que foi dito e feito...

FIRMINA: (*interrompe*)

-Deixa a Lucivânia contar, que ela conta com detalhes! Continue!

(*Bibiana vai ficando cada vez mais preocupada e inquieta*)

LUCIVÂNIA: (*com o olhar distante, como se pudesse ver a cena verdadeira.*)

-Ele disse que ia fazer tal qual Pitá fez para Moroti, ia buscar a peteca no fundo do rio para provar o amor dele por ela.

FIRMINA:

-Ai, estou toda arrepiada. Continue, continue...

IRENE:

-Ele pulou no rio, ela ficou lá, com aquele olhar de lesa-majestade dela.

LUCIVÂNIA:

-Quando eu olhei para ela vi um grito cego e mudo na cara dela, aí ela apontou para o rio e murmurou: a boiúna! Da feita que olhei para o rio de novo, só vi a água toda revirada, e quando dei fé, o Hélio já estava indo para o fundo.

FIRMINA: (*curiosa*)

-Tu viste a boiúna?

LUCIVÂNIA:

-Vi não senhora! Foi muito rápido.

BIBIANA:

-O rapaz pode muito bem ter se afogado sozinho.

FIRMINA:

-Com tua menina por perto, Bibiana, nada é por acaso! Eu já cansei de falar para o Anselmo não trocar nem um rabo de zoio com ela, porque tenho medo do que ela pode fazer com meu menino.

BIBIANA: (*irritada*)

-Firmina, não dê trela!

IRENE:

-Bibiana, tu estás te fazendo de sonsa, ou estás querendo encobrir o segredo da menina? Não te engana, todo mundo da vila já sabe que ela é filha de boto!

FIRMINA:

-E do arredor também! E essa agora? Até a boiúna já faz as vontades dela?

BIBIANA:

-Eu não me aguento! Como ainda hoje vocês vivem na crença de que estas lendas são verdadeiras?

FIRMINA:

-Prova que não são, Bibiana!

BIBIANA:

-Deixa isso para outra hora, alguém já foi avisar a família do rapaz?

LUCIVÂNIA:

-Já, foram D. Helena e o Seu Neco. Os homens estão todos na beira, fazendo procuração de algum sinal, mas estão com medo de entrar no rio e dar de cara com a boiúna!

BIBIANA:

-E a minha menina?

IRENE:

-Depois que o Hélio afundou, ela se escafedeu na mata.

(Bibiana observa que a menina está entrando sorrateiramente na casa, todos percebem. Bibiana decide encerrar a conversa.)

BIBIANA:

-Vão cuidar da vida de vocês, quero saber desta história pela boca da minha menina!

(As três vizinhas saem receosas.)

CENA III

BIBIANA: *(dirige-se à menina.)*

-Venha cá, criatura! *(Menina entra e fica encostada na parede)* Me conta esta história.

MENINA:

-Tenho nada para contar não.

BIBIANA:

-Como não? Estavas lá! Fizeste algo contra o rapaz?

MENINA: *(fala com indiferença.)*

-Para aquele aparvoado? *(Balança a cabeça negativamente.)* Eu vi a água revirar e falei que era a boiúna, mas ninguém não sabe com certeza de que era ela...

BIBIANA:

-Por que tu te metes nestas histórias? Sabe que o povo te olha enviesado, e você parece que tem prazer em alimentar a imaginação deles.

MENINA:

-Tenho culpa não de eles serem lesos, aparvoados.

BIBIANA:

-Ah! Isso mesmo não, mas de ficar incentivando a imaginação deles, ah! isso tem! Precisa andar pelo meio do mato falando sozinha? Ou ficar atirando açai no rio...

MENINA: (*sorrindo, completa, trocando o tom de voz e imitando como joga os frutos na água*)

-Este é para meu pai, este é para minha mãe, este é para meus irmãos: boiúna, entregue todos ou vou lhe cegar!

BIBIANA:

-Deixe de fazer chacota e ficar mangando dos outros! Você não é mais criança, até agora te acobertei nestas tuas histórias, mas desde que o Anselmo se perdeu na mata porque tava te seguindo, o povo está revoltado.

MENINA:

-Tem cabimento alguém querer me seguir, sem nunca ter botado os dois pés no mato e sem ter noção de direção? E eu sou a culpada?

BIBIANA:

-Então, para encerrar estas histórias, a partir de hoje tu vais ficar aqui me ajudando na feitura da farinha!

MENINA:

-Eu mesmo não!

BIBIANA:

-Ah, vai sim! Você acha que vamos viver de quê? Tem para mais de mês que o Militão não aparece com meu dinheiro, e eu sozinha não vou dar conta de torrar farinha, para dar de comer a nós duas, estou cansada!

MENINA:

-E por que tu não vais atrás dele? Se o dinheiro é teu por direito...

BIBIANA:

-Porque eu jurei não voltar mais para Manaus. E vamos mudar o rumo desta prosa...

MENINA:

-Pois eu não quero mudar o rumo, não! Acho que a senhora pode muito bem me esclarecer esta história, começando por me responder por que nunca deixou que o tal de Militão me visse.

BIBIANA: (*tenta se esquivar.*)

-Este homem é o demônio, você nem sabe das coisas que ele fazia com o povo do seringal. Eu mesma fui tirada de meus pais para ele me vender como moleca de quintal em Manaus.

MENINA:

-E o dinheiro? Por que ele te trazia dinheiro?

BIBIANA: *(fica com o olhar perdido no tempo.)*

-Tinha medo que ele te tomasse de mim...

MENINA: *(repete a pergunta pausadamente.)*

-E o dinheiro? Por que ele te trazia dinheiro?

BIBIANA:

-Está bem, eu vou te contar tudo para ver se tu botas juízo na tua cabeça. A história é longa, por isso não me interrompe.

(Entram sons de maritacas em época de acasalamento, um ligeiro nevoeiro deixa a cena difusa. Menina senta-se aos pés de Bibiana. À medida que Bibiana fala, Menina vai se transformando de impaciente à agressiva, levanta-se, caminha para fora da varanda. Bibiana a segue.)

MENINA: *(descontrolada, vira-se e segura Bibiana pelos ombros.)*

-Como pode me esconder isso? Eu quero que devolvas minha vida! *(Empurra Bibiana para o chão, e grita.)* Eu quero que morras!

(Apagam-se as luzes. Som forte de trovão e um relâmpago.)

CENA IV

(Dia clareando. Menina está sentada com o olhar perdido, mexendo o tacho de farinha. Ao lado do fogareiro, ramos de ervas recém-colhidas. Bibiana está caída ao chão. Dorival passa pela frente da casa, e como sempre está bem humorado.)

DORIVAL:

-Bom dia! *(Vê Bibiana caída no chão.)* O que está acontecendo aí?

MENINA: *(Sem tirar os olhos do tacho)*

-Bibiana está morta!

DORIVAL:

-Como é que é? Deixa eu me achegar, *(toma o pulso de Bibiana.)* Meu Deus, como foi isso?

MENINA: *(indiferente, sem olhar para Dorival.)*

-Comeu farinha mal torrada e acho que se envenenou.

DORIVAL: *(observa as ervas ao lado do fogareiro.)*

-Fez algum chá para ela?

MENINA: *(percebe a desconfiança de Dorival.)*

-Não. *(Joga as folhas no fogo.)*

DORIVAL:

-Conhece estas folhas?

MENINA:

-Vi nunca não.

DORIVAL:

-Nem nas tuas andanças pela floresta?

MENINA:

- Nunca me apercebi...

(Firmina aproxima-se)

FIRMINA:

-Que falatório é este tão cedo? *(Assusta-se ao ver Bibiana estirada no chão.)*

DORIVAL:

-Acuda aqui, Firmina, que Bibiana se envenenou com farinha.

FIRMINA:

-O que esta criatura fez com minha amiga? *(Tenta avançar sobre a Menina e é impedida por Dorival.)*

DORIVAL:

-Menina disse que ela comeu farinha mal torrada.

FIRMINA:

-Nunca! A farinha de Bibiana é a mais segura, daqui até Manaus não tem quem torre farinha melhor que ela!

(Menina continua mexendo a farinha, sem olhar para o povo que começa a se juntar.)

DORIVAL:

-Tinha umas folhas também, mas já foram queimadas pelo fogo. Pode ter sido algum chá...

FIRMINA: *(olha para Menina.)*

-Foi você! Eu ouvi vocês brigarem ontem! Ouvi você dizer que queria que ela morresse!

(Entra Olendina.)

OLENDINA:

-O que acontece, a vila toda está ouvindo os gritos de vocês!

DORIVAL:

-Bibiana foi envenenada, mulher.

FIRMINA: *(ainda exaltada.)*

-Foi esta filha de boto!

OLENDINA:

-Calma, Firmina!

FIRMINA: (para *Menina*)

-Eu vou te arrancar este lenço e provar que tu és filha de boto. Você está sempre por trás de toda a desgraça que acontece nesta vila... (*avança novamente sobre a Menina e é impedida por Dorival e Orlando.*)

(*Menina mantém-se alheia, como se não estivesse ali. Aos poucos vai retirando a rede e outros objetos pendurados pelas paredes da varanda.*)

DORIVAL:

-Gente, vamos manter a calma!

BARTIRA:

-Não tem como se acalmar não, Seu Dorival, ainda ontem o Hélio morreu afogado, hoje é Bibiana, assim esta criatura vai acabar com todos nós aqui da vila.

ORLANDO:

-Desde que chegou aqui que esta criatura arruma encrenca. Parece que tem ódio do mundo...

TÂNIA:

-Ela era criança de colo, foi eu cruzar meus zoios com os dela e brincar que queria trocar de zoio, que no dia seguinte já acordei praticamente cega.

OTÍLIA:

-Sem contar o ano que ela, curuminha, saiu praguejando que o rio ia secar, e teve a maior seca destas bandas....

MENINA:

-Vão todos embora, não chamei ninguém aqui! Vão, vão cuidar de vossas vidas!

(*Menina caminha ao encontro do povo, que, amedrontado, começa a recuar.*)

OTÍLIA:

-Eu, por mim, esta criatura já tinha sido expulsa da vila, há muito tempo.

DORIVAL:

-Otília, não fique atiçando.

OLENDINA:

-Eu não te entendo Dorival, a vida toda se juntando à Bibiana para mimar esta menina!

ORLANDO:

-É talvez não seja tão miolo de pote botar ela para correr daqui da vila!

TÂNIA:

-E quem vai fazer isso?

FIRMINA:

-Tem mil! Agora ela é dona da casa, Bibiana não tinha ninguém...

DORIVAL:

-Acho melhor irmos para casa antes que aconteça desgraça maior.

FIRMINA:

-Eu vou é me trancar em casa com meu moleque.

OLÍMPIO:

-É melhor, olha o temporal que está formando. Os trovões já estão espocando lá para as bandas do Paraná da Chita!

(Começa a relampejar e trovoar. Menina entra na casa, volta com um lençol branco, cobre Bibiana, colhe flores do jambeiro, espalha sobre o lençol, risca um fósforo e atea fogo na farinha que está no tacho. Pega um cesto que contém seus pertences e sai pelos fundos da casa. Apagam-se as luzes).

ATO III**CENA I**

(Manaus. Sala de chá e jardim interno da casa de Efigênia. Numa das poltronas do jardim há um xale preto, que descansa num dos braços. Toca a sineta do portão. Adelaide vai atender. Ouve-se o diálogo travado na coxia.)

ADELAIDE:

-Pois não?

MENINA:

-Eu procuro por D. Efigênia!

ADELAIDE:

-Meu Deus, como és parecida com D. Anne!

MENINA:

-Somos parentes.

ADELAIDE:

-Entre. *(Entra Adelaide seguida por Menina.)* Aguarde aqui no jardim que vou chamar D. Efigênia. *(Retira-se e quando passa pelo retrato de Anne faz o sinal da cruz.)*

MENINA:

-Obrigada!

(Ouve-se um suave canto de passarinhos ao fundo. Menina passa em vistoria todos os cantos da casa. Para em frente ao retrato de Anne e, neste momento, Efigênia entra e depara-se com ela ao lado do retrato da filha. Surpresa, leva um tempo para se recompor.)

EFIGÊNIA:

-Você? Eu nunca imaginei...

MENINA:

-Bibiana morreu e eu não tenho para onde ir.

EFIGÊNIA:

-Que assim seja. *(Vira-se para Adelaide.)* Acomoda minha sobrinha no quarto de hóspedes, *(para Menina)* debes estar cansada, descansa e te instala, conversaremos melhor mais tarde!

ADELAIDE: *(para Menina)*

-Me acompanha, por favor.

(As duas saem de cena. Efigênia observa longamente o retrato da filha, retira do aparador uma caixa com cartas. Dirige-se à poltrona, abre a caixa e começa a reler as cartas. Volta a guardá-las. Senta-se na poltrona novamente com um rosário à mão e adormece rezando. Foco de luz no retrato. Melodia triste ao fundo)

CENA II

(A luz vai retornando à cena devagar. Enquanto a melodia torna-se mais triste, Efigênia vai mudando o penteado e coloca o xale que está no braço da poltrona. Pega um livro, começa a ler, arrepende-se, toca a sineta chamando por Adelaide.)

ADELAIDE:

-Sim, madame?

EFIGÊNIA:

-17 horas! Onde está a criatura?

ADELAIDE:

-Ainda não voltou do passeio, mas deve estar a chegar.

EFIGÊNIA:

-Tens certeza de que ela não está no quarto?

ADELAIDE:

-Sim, Senhora.

EFIGÊNIA:

-Foste lá para conferir?

ADELAIDE:

-Nunca! A menina não gosta que lá se entre, e eu tenho cá minhas reservas.

EFIGÊNIA: *(esboça um sorriso de diversão.)*

-Sabes que ela costuma ser muito silenciosa.

ADELAIDE:

-Eu é que sei, vivo a me assustar.

EFIGÊNIA:

-Pode servir o chá.

(Adelaide busca o bule. Efigênia dirige-se à mesa, senta-se e Menina chega da rua trazendo um embrulho na mão, coloca-o sobre a mesa de centro do jardim e se dirige à mesa de chá.)

MENINA:

-Atrasei-me novamente?

EFIGÊNIA:

-O chá sempre foi servido às 17 horas, é inaceitável teu atraso. Há dois anos que sabes disso, mas não consegues ser pontual...

MENINA: *(sem se deixar afetar pelo comentário de Efigênia)*

-Minhas desculpas, mas me encanto com a arquitetura das moradias urbanas das beiras de Igarapé e acabo sempre perdendo a hora! *(Faz uma pausa, pega um biscoito.)* Com sua permissão... *(irônica, puxa a cadeira e senta.)*

EFIGÊNIA: *(sarcástica)*

-Hum, começo a ver algum resultado das suas aulas.

MENINA: *(galhofando, imitando honrarias.)*

-Estou perto de me transformar numa lady, madame!

(Adelaide contém o riso. Efigênia mantém-se imparcial. Menina continua a falar, sem deixar que o desconforto se instale.)

MENINA:

-Devíamos comprar um Scott! *(Sugere enquanto morde um biscoito.)*

EFIGÊNIA:

-Para que as notícias ruins cheguem mais rápido? *(Murmura para si mesma e se volta para Menina..)* Após o chá, arruma-te, pois fomos convidadas a jantar na casa do Comendador Araújo.

MENINA:

-Não vou! Já disse mil vezes que tires da cabeça essa ideia de me casar com aquele amarelo empombado.

EFIGÊNIA: *(olha para Menina indignada.)*

-Por favor, controla teu vocabulário caboclo. E não estou te consultando, é uma ordem!

MENINA: *(dá um riso dissimulado.)*

-Ordem? Para mim mesma, não! Da feita que sou sua “sobrinha”, vou lembrá-la de que não lhe devo nenhuma reverência. Obediência, *(dá de ombros)* essa palavra não figura em meu vocabulário!

EFIGÊNIA:

-Insolente! Saiba que se não fosse pela tradição de minha família, só os estivadores da Instalação se interessariam por ti!

MENINA:

-Não te preocupes, eu mesma escolherei meu futuro marido, que certamente não será este “bom moço” para o qual quer me empurrar.

EFIGÊNIA:

-Pois então, te julgas esperta! Criatura, olha-te no espelho, por baixo destas roupas ainda és a mesma caboclinha que bateu nesta porta pedindo asilo, sem modos, sem saber falar direito, com os pés rachados! (*Eleva a voz.*) Hoje se despertas algum interesse em alguém é porque vives debaixo deste teto, sob a idoneidade, a honra e a reputação que eu e meu marido construímos!

MENINA: (*em tom de ameaça.*)

-Se eu tivesse interesse, bastariam duas palavras na sua roda de amigos, para que esta honra e reputação fossem parar na sarjeta.

EFIGÊNIA: (*nervosa, interrompe Menina.*)

-Cala-te! (*Volta-se para Adelaide*) Deixe-nos a sós!

MENINA: (*calmamente*)

-A senhora está muito exaltada, coma um beiju que eu mesma trouxe do mercado ontem... (*Coloca o beiju no prato de Efigênia*). Tens razão, “tia”! Há assuntos que não se pode falar perto dos serviçais.

EFIGÊNIA:

-Não seja hipócrita, Menina, é bom que tu aprendas que não me comovo com ameaças, e que não vou permitir que tu denigras a imagem da “minha família”. (*Nervosa e irritada, mecanicamente toma um gole de chá e come um pedaço do beiju.*)

MENINA: (*irônica*)

-Desculpa-me, eu não queria provocá-la, mas acontece que não posso assumir compromisso com o filho de seu amigo, pois já estou acunhada com quem me interessa!

(*Imediatamente Efigênia sente dor no peito, e o aperta para controlar a dor.*)

EFIGÊNIA: (*respira fundo*)

-Esteja certa de que não medirei esforços para manter-te em rédeas curtas.

MENINA: (*debruça-se sobre a mesa de chá, fita Efigênia, olha-a ameaçadoramente nos olhos e sussurra.*)

-Não terás tempo para isso! (*Volta para a cadeira.*) Eu não sou sua filha!

EFIGÊNIA:

-Não tenho medo de ti, sua bastarda! (*Sente uma nova pontada no peito.*)

MENINA:

-Muitas vezes desejei ser uma bastarda, até entender as vantagens de ser filha de boto!

EFIGÊNIA: *(apertando o peito e falando com dificuldade.)*

-Tu és a pior mistura de inglês com curiboca que esta terra poderia produzir...

MENINA: *(ignorando as dores de Efigênia)*

-Bem, vou subir e me arrumar para nosso jantar. *(Caminha um pouco, para e olha para Efigênia.)* Ah! Vou chamar Adelaide para lhe ajudar. *(Chama por Adelaide, num misto de preocupação e fingimento.)* Adelaide, ajuda aqui que a madame não está bem.

(Antes que Adelaide chegue, Efigênia cai da cadeira. Menina, assustada, corre e tenta ampará-la.)

ADELAIDE:

-N. Sra. de Fátima, socorrei! O que houve?

MENINA:

-Corre! Pega o remédio da caixa dourada, que está na mesa de cabeceira dela. *(Nervosa)*
Rápido, Adelaide.

(Adelaide sai correndo, Menina continua segurando a cabeça de Efigênia.)

MENINA:

-Não se preocupe, foi só um susto!

(Adelaide chega com a medicação, coloca na boca de Efigênia. Com a ajuda de Menina, levantam-na e a acomodam na cadeira.)

ADELAIDE:

-Sente-se melhor, Senhora?

(Efigênia tenta falar, mas a voz não sai)

MENINA:

-Vamos acomodá-la no quarto. Depois de repousar um pouco, ela recobrará as forças.

(Levam Efigênia para o quarto. Som de horas passando. Menina retorna à cena, dirige-se ao aparador, serve-se de um licor, e fica a degustá-lo até que Adelaide volte.)

ADELAIDE:

-Acho que ela está melhor.

MENINA:

-Que boa notícia! Sirva-se de um licor. *(O convite soa como um agradecimento.)*

ADELAIDE:

-Obrigada, eu não bebo. *(Responde secamente, evitando aproximação com Menina.)*

MENINA:

-Sabe, Adelaide, estou pensando... acho que seria melhor que D. Efigênia ficasse em uma casa de repouso, talvez no Rio de Janeiro...

ADELAIDE: *(dá um passo atrás.)*

-Não achas melhor aguardar que ela se recupere e, então, conhecer a opinião dela?

MENINA: *(pensativa)*

-Tens razão!

(Toma um gole de licor. Recuperada do susto, permite-se um desabafo.)

MENINA:

-Sabes que tenho uma casa no interior? *(Olha para a taça de licor vazia.)* Bibiana morreu lá. *(Volta-se para Adelaide.)* Será que nosso destino já vem traçado quando nascemos? Às vezes fico avexada, com a história da minha vida, o tempo todo sem saber quem sou, qual o meu lugar...

ADELAIDE: *(não desejando participar da conversa, interrompe Menina.)*

-Perdoe-me, senhorita, mas o neto do Sr. Militão está lá fora há um tempão. Sua tia pedira que eu preparasse um rancho e enviasse à família deles.

MENINA: *(entendendo o desconforto de Adelaide, retoma sua ironia habitual)*

-Não precisa pegar o beco, não, Adelaide, eu já sei me cuidar sozinha! Pega na compoteira inglesa dois trocados e dá ao menino para ele comprar um dim-dim.

(Adelaide sai. Menina fica pensativa, vai até o aparador, serve-se de mais um cálice de licor, caminha até o jambeiro, encosta-se nele e se deixa deslizar. Numa mão tem a taça, e na outra tenta aparar flores que caem da árvore.)

MENINA:

-Senhor Militão... Quantos segredos levaste para a cova contigo? Tão dedicado a esta família, e agora, veja só: sua família mal tem o que comer! *(Deixa cair os braços, olha para taça, como se fosse Militão à sua frente.)* Peguei abuso de ti, Militão! Também és culpado da minha desgraça. *(Joga a taça no chão e grita para Adelaide.)* Adelaide! Coloca no rancho do menino a farinha que eu trouxe do mercado ontem!

ADELAIDE: *(responde fora da cena)*

-Sim, senhorita.

(Menina caminha até o aparador, pega uma garrafa, aproxima-se da foto de Anne e a ergue como um brinde.)

MENINA:

-À saúde, mademoiselle Anne! *(Toma um gole no gargalo da garrafa. Dirige-se ao jardim, pega um pau de chuva, que se escondia embaixo da mesa de centro, e se dirige mais uma vez ao jambeiro. Fecha os olhos, e brincando com o pau de chuva, dança, retirando a faixa dos cabelos. Cansada, deixa-se cair numa das poltronas. Luz vai fechando em penumbra. Cai a noite com forte temporal.)*

CENA III

(Amanhece o dia. Ouve-se o sino da porta. Menina acorda. Passam-se alguns segundos e Adelaide entra aflita na sala.)

ADELAIDE:

-Senhorita, uma desgraça!

MENINA: *(indiferente)*

-Conta, Adelaide!

ADELAIDE:

-O temporal alagou grande parte da cidade. A casa da família de Senhor Militão foi arrastada pelas águas. Parece que todos dormiam e não conseguiram acordar a tempo de serem salvos.

MENINA: *(recompõe-se na poltrona.)*

-Calma, Adelaide! Primeiro que Militão nunca foi senhor e aquilo não se pode chamar de família. Com certeza já estavam todos mortos de fome quando o temporal chegou. *(Sorri com satisfação.)*

ADELAIDE: *(aflita, não percebe o prazer de Menina.)*

-Ainda ontem levaram daqui um farnel de comida, até a farinha especial que a senhora trouxe do mercado.

MENINA:

-Devem ter aproveitado. Seria uma pena perder o rancho generoso que D. Efigênia costuma doar aos necessitados.

ADELAIDE:

-Nisso tens razão, D. Efigênia é de uma generosidade sem igual.

MENINA:

-Não é tua folga hoje, Adelaide?

ADELAIDE:

-Seria, eu até aceitei uma encomenda de fios d'ovos, mas como madame não passou bem ontem...

MENINA:

-Não te preocupes, vá atender tuas encomendas, eu me ocupo de D. Efigênia. Não vou sair de casa, com toda essa chuva, a cidade deve estar toda alagada.

ADELAIDE:

-Sendo assim, até à noite.

(Adelaide sai. Menina põe-se a recolher os jambos que caíram com a tempestade, enquanto filosofa.)

MENINA:

-Já não bastassem as mazelas que se agregam enquanto corta a floresta, também a cidade deságua no Negro suas desgraças. Quantas histórias ele deve ouvir e participar até chegar aqui? E para quê? Para despedir-se da vida! Ainda que relute em não se misturar com as águas do Solimões, funde-se às águas do Rio Amazonas; contudo, a ilusão é vã: como tudo que é vivo, morre!

(Coloca os jambos na mesa de centro do jardim, pega o pacote que trouxe no dia anterior, que desfaz, caminha até o aparador, olha o retrato de Anne, retira-o e o substitui pelo seu. Entra Efigênia, senta-se à mesa e bate os talheres, sem poder falar.)

MENINA: *(senta-se ao lado de Efigênia, deixa o retrato da mãe sobre a mesa e coloca a mão sob as de Efigênia.)*

-Um instante e já sirvo seu chá. *(Sai para buscar o chá.)*

(Efigênia, sem poder falar, pensa em off, enquanto vai se descabelando)

EFIGÊNIA: *(pega o retrato da filha nas mãos, olha para Menina que se retira.)*

-Mais tolas do que a juventude permite! Esta é a paga que os filhos nos dão: a primeira confirmou meu desprezo por aqueles que sonham com os filhos; e a segunda meu desdém por aqueles que desejam os netos. *(Revolta-se.)* Fiz tudo para não tomar conhecimento da existência desta criatura. Eu sabia que coisa boa ela não seria. São todas farinhas do mesmo saco, imprestáveis, iludidas, sem ambição. Esta, pelo menos, tem um pouco da minha fibra, *(mira o retrato de Anne)* tomou o teu lugar na parede, no guarda-roupa, na casa, este é o resultado da tua vida, uma criatura abespinhada! *(Recompõe-se)* Eu de minha parte sigo em paz, não me agarro em nada e aguardo a morte como sendo a única certeza da vida! *(Joga o retrato da filha no chão.)*

(Menina entra assustada, olha para o retrato no chão, recolhe e o coloca no colo ao sentar-se ao lado de Efigênia. E profetiza.)

MENINA:

-Não há o que fazer, D. Efigênia, só continuar vivendo. Nós vamos continuar aqui, vivendo todos os dias e as noites tediosas juntas, até quando a morte nos livrar uma da outra. Enquanto isso, vamos nos aceitar pacientemente. *(Serve chá à Efigênia.)* Eu de minha parte sigo em paz, não me agarro em nada!

(Black out. Desce o pano)

FIM

4.4 INVASÃO OU DOM SEBASTIÃO, REI DO “FUNDO”

PERSONAGENS:

MESTRE DE CERIMÔNIAS: personagem com as características de um saltimbanco, que narra o primeiro ato do espetáculo, apresentado sob a forma de teatro objeto.

DOM SEBASTIÃO: jovem elegante, formal, guerreiro.

UIARA: cabelos negros, sedutora.

YARA: cabelos rosa, infantil.

MÃE D'ÁGUA: cabelos verdes, madura.

JARA: cabelos loiros, vaidosa.

EIARA: cabelos vermelhos, intelectual, fatalista.

OIARA: cabelos castanhos com tranças, intrometida.

MAURICIO: encantado do Fundo.

OTELLO: encantado do Fundo.

KAUÊ: encantado do Fundo.

AKIRA: encantado do Fundo.

RAIMUNDO: encantado de Jara.

OPERÁRIO: operário da construção da ponte.

PORTUGUESA : portuguesa que passeia por Manaus.

PORTUGUÊS: português que passeia por Manaus.

POLÍTICO: autoridade que inaugura a ponte.

SEGURANÇAS

TRANSEUNTES



ATO I

(O palco está dividido em dois quadros: o primeiro é composto por uma empanada que estará bem próxima da boca de cena. O Mestre de Cerimônias narrará a encenação, que se desenvolverá por meio do Teatro de Objetos. O segundo plano estará oculto por uma cortina.)

MESTRE DE CERIMÔNIAS:

-Bem vindos! Esse espetáculo é em homenagem à construção da Ponte do Rio Negro, que liga Manaus a Iranduba. Essa construção no futuro concorrerá, em fama, com o Teatro Amazonas, tamanha é a empreitada de se construir uma ponte dessa envergadura no meio da selva que, rasgando o Rio Negro como uma Boiúna, impera sob as águas como uma Vitória-Régia, encanta como um canto de Iara e seduz como um boto os passantes. No entanto, não nos é possível envergarmos louvores à construção da ponte sem agradecer aos “encantados que habitam o Fundo”, e que permitiram que tal obra se concretizasse, sob pena de sermos transformados em pedra. O Fundo é onde todos os encantados habitam, sob a regência do Rei Sebastião.

(Entra na empanada um boneco que representa D. Sebastião e uma arara cheia de roupas ao gosto do rei)

-D. Sebastião foi o 16º. Rei de Portugal. Assumiu o trono com apenas quatorze anos de idade e foi, durante sua curta vida, extremamente influenciado pelos jesuítas *(entra uma cruz)*. Fugia do amor *(boneco esconde-se atrás da arara de roupas)*, pois para ele o

- amor era um sentimento efeminado, incompatível com a figura de um guerreiro (*sai de trás da arara vestido com uma armadura*).
- Tinha duas paixões: a religião e a guerra (*entra um exército português composto de bonecos*). Acreditava que Deus o criara para grandes feitos (*entra fumaça de gelo seco, conotação de divindade*), como o de ir à África, com 24 anos, combater os Mouros (*rufam tambores, entrando pelo lado oposto da empanada o exército mouro.*) – Mas... de lá não voltou! (*desolação*) Apenas sentiu o cheiro da pólvora, esqueceu tudo, os seus deveres de comandante, as ordens que dera e enfrentou o inimigo com espada em punho, praticando verdadeiros prodígios de valor (*simulação de luta entre D. Sebastião, o exército Mouro e o Português*).
 - Quando a derrota aproximou-se, D. Sebastião nem se deu por ela. (*Tomba o exército português, D. Sebastião sai de cena encoberto pelo desfile das bandeiras árabes. Fecha a cortina da empanada. O Mestre de Cerimônia dirige-se à plateia:*) Mas onde está o corpo? (*Procura atrás de um espectador, ou uma cadeira, ou a cortina.*) Quem o viu? (*Suspense, rufam tambores, pausa.*) Ninguém! (*Mais uma pausa enquanto senta-se numa cadeira ao lado da empanada.*)
 - O povo Português não quis acreditar na morte do rei e, então, criaram em torno do seu nome o *Sebastianismo*. Como ninguém o viu tombar ou morrer, espalhou-se a lenda de que El-Rei voltaria. (*som de vozes*). Silêncio! Pois agora revelo-vos o segredo: o Rei, após perder a batalha, rumou com sua nau em direção ao Brasil, atracou na Ilha de Maiandeuá, instalou-se por um outro tempo na Ilha de Fortaleza e, depois de receber muitas honrarias e pajelanças na Pedra do Rei Sabá, veio descansar nas águas tranquilas do Rio Negro. Hoje, D. Sebastião é considerado o rei de todos os encantados da Amazônia, título conquistado após árdua disputa com Cobra Norato. (*Abre cortina da empanada, entra D. Sebastião montado em um boto cor de rosa, travando luta feroz com Cobra Norato, até vencê-lo e espetá-lo com sua espada. Recebe um tapape indígena com aparência de cetro. Fecha a cortina da empanada. Apagam-se as luzes.*)



ATO II

CENA I

(*Abre-se a cortina do palco italiano, que revela um aquário gigante, onde estão dispostos: Uma Mãe d'Água, que confecciona colares; cinco encantados, com os corpos brancos como o leite, tendo suas intimidades cobertas por uma faixa de tecido azul claro, cujas pontas descem até o tornozelo; quatro Iaras que, sentadas em bancos de cestarias indígenas, leem cada uma um livro diferente e têm aos seus pés os encantados; e D. Sebastião, que, sentado em seu trono, mantém o cetro indígena na mão. O trono de D. Sebastião é em formato de concha marinha. Encantados entoam a toada Canto da Yara de Ronaldo Barbosa, de 1998.*)

ENCANTADOS:

-“*Canta e encanta sereia dos lagos
Yara dos rios
Tua beleza é a própria melodia
Brotam das águas e invade a floresta em sinfonia.
Encanto que surge ao luar
Que envolve*

*O pescador
 Que seduz o navegador
 E inspira o trovador.
 Voz sonora infinita
 Brasa ou calor
 Tudo em volta
 É fogo, incenso, fumo e fervor.
 Canta minha sereia
 E quando você para, para
 Para para ouvir
 E quando você pensa em voltar
 Não há mais tempo
 Tudo fica tão distante de você
 O canto da sereia seduziu você
 O canto da sereia seduziu você
 Um canto caprichoso seduziu você.”*

D. SEBASTIÃO:

-Declaro aberto o Colóquio cuja finalidade é definir a versão que iremos oficializar como única e verdadeira a vosso respeito. Espero que as leituras que sugeri possam ter auxiliado para essa decisão.

UIARA:

-Peço permissão para iniciar minhas considerações. (*D. Sebastião acena positivamente com o cetro*) Estou envaidecida com os versos que li do poeta Octávio Sarmiento a meu respeito, ouçam:

*“No rio existe, além da imensa cobra
 Que os barcos prende e para o fundo arrasta,
 Presos aos fortes anéis que, além, desdobra,
 A linda Uiara, lúbrica e nefasta!...
 Desta se diz que, quando a noite desce,
 E o luar se distingue albente e mago,
 Ela surge, do rio à margem curva,
 Ou no seio aromal do escuro lago,
 Que em meio à selva, se espreguiça e encurva...
 E canta: sua voz, como uma prece
 De amor se escuta e sobe pelo espaço
 Em acentos frementes, voluptuosos,
 O homem chamando, embevecido e lasso,
 Para um leito de sonhos e de gozos!...
 (...) Do lago em meio, o lindo
 Corpo aparece, imerso em doce luz
 Do luar; ondulante os cabelos
 Caem em negros, esplêndidos novelos
 Por sobre o torso... E, os braços entreabrindo,
 Ela se entrega, num perdido anseio,
 Olhos em fogo, deslumbrante o seio...
 Ai de quem veja a estranha criatura!”*

-Ah! (*decepcionada*) Estranha criatura... estava fiel à verdade até aqui! Vejam encantados (*dirigindo-se aos encantados espalhados pelo salão, que se apressam em ver o livro*):
*“Em breve, estertorando n’água escura,
 Do fundo impuro, amortalhado em lodo,
 Nunca mais surgirá à luz do dia!*

ENCANTADOS:

-Mentiras! Ignorância!

YARA: (*exclama indignada.*)

-Que ousadia denegrir o seu reino, D. Sebastião!

D. SEBASTIÃO:

-Não há motivo para tanta indignação, os homens, mortais que não tiveram a sorte de habitar o “fundo”, identificam-se mais com a ficção do que com os fatos. (*Dirigindo-se à Mãe D’Água.*) Sua vez!

MÃE D’ÁGUA:

-Eu me encontrei no livro de Vera do Val, Majestade. Ela relata minha origem indígena e ressalta minha habilidade nas artes da guerra.

YARA: (*fala aos encantados, que sacodem a cabeça afirmativamente.*)

-Por isso é a queridinha do El-Rei.

MÃE D’ÁGUA:

-Ela conta que, ao ser in-ve-ja-da (*pronuncia pausadamente olhando para Yara*) pelos guerreiros da tribo, fui vítima de meus próprios irmãos e da perseguição de meu pai:
“O velho ordenou que fosse atirada ao Negro, onde as águas rodopiam de encontro ao Solimões. Na mesma hora, milhares de peixes apareceram e sustentaram o corpo de Dinahí. Semidesmaiada, ela foi levada até a superfície, onde a lua cheia [que] resplandecia no céu beijou seu rosto. Imediatamente a moça se transformou na mãe-d’Água, uma mulher linda, de longos cabelos verdes e cauda de peixe”.

YARA:

-Ah! Vejam só... Você se mostrou para Vera do Val! (*acusando Mãe d’Água*)

MÃE D’ÁGUA:

-Aguarde sua vez, Yara. Ouçam como ela descreve nosso reino:

“é a Grande Mãe das águas doces, onde reina em um palácio brilhante feito de gotas de luz”.

(*Todos aplaudem*)

D. SEBASTIÃO:

-Não desviem o foco do colóquio, temos que ainda hoje resolver a versão oficial!

YARA:

(*enquanto fala, gesticula as mãos de modo que as inúmeras pulseiras chocalham em seus dois braços.*)

-Da parte que me toca, reconheço a urgência de definirmos a versão oficial o mais breve possível, pois vejam que o Sr. Câmara Cascudo, que deveria ter-me procurado pessoalmente, dá um nó na cabeça das pessoas, com a quantidade de versões...

D. SEBASTIÃO: *(pacientemente)*

-Yara, vamos ao que interessa.

YARA:

-Perdão, Majestade *(contrariada)*. Mas sempre me irrita com a indecisão dos humanos...

D. SEBASTIÃO: *(taxativo.)*

-Ao foco, Jara!

YARA:

-Que assim seja *(arrumando as pulseiras no braço)*: Aqui na página 135, o Cascudo diz: “Y-Jara – Eiara, Yara – Mãe d’água que vive no fundo do rio. A Mãe D’água atrai moços, aparecendo a estes sob o aspecto de uma moça bonita, e às moças aparecendo-lhes sob o aspecto de um moço, e os fascina com cantos, promessas e seduções de todo o gênero, convidando-os a se lhe entregarem e irem gozar com ela uma eterna bem-aventurança no fundo das águas, onde ela tem um palácio e a vida é um folguedo sem termo. Quem a viu uma vez nunca mais pode esquecê-la.”

D. SEBASTIÃO:

-Releve, Yara, ele tomou depoimento de indígenas! *(Olhando para todos os lados.)* Mas dou pela falta de Jara. Não foi avisada do colóquio?

YARA:

-Foi, ah, se foi! Mas saiba, El-Rei, que ela é exatamente como Gama Malcher a descreve: “Não é mulher, mas sim um pálido fantasma. Aquela que dá a morte a quem dá amor!”

UIARA: *(repreensiva)*

-Não promova a discórdia em nosso reino, Yara!

MÃE D’ÁGUA: *(desolada)*

-Infelizmente, Yara tem razão, El Rei. Ouçam o canto dessa moleca:

(Mãe D’Água pega um ouriço/caramujo, sacode e então ouve-se ao fundo o canto de Jara.)

“Rapaz que pelo meu reino vai ligeiro,
Vem que eu te amo e te farei feliz...
Sobre a grei muda te darei o império,
Rei serás comigo... Ninguém despreze
Do meu amor a sobre-humana glória”

ENCANTADOS: *(se ajoelham, se curvam e entoam o canto.)*

-“Oremos, Tupã eterno

Que nos salve da fatal Jara

[...]

A enganadora – fatal sereia”.

D. SEBASTIÃO:

-Mas isso é muito grave! (*Levanta-se do trono bravo, ao mesmo tempo em que uma coluna desce da superfície até o “fundo”. Todos se levantam e se afastam da coluna, apenas D. Sebastião se aproxima e a circula inspecionando atentamente cada detalhe*) O que é isso? (*indignado*)

-Quem é que ousou entrar
Nas minhas [águas],
[nos] Meus tectos negros do [fundo]?
Quem vem poder o que só eu posso,
Sem sequer exhibir o brasão de Portugal?

YARA: (*assustada*)

-Será uma invasão?

CENA II

(*Entra Jara com um novo encantado preso por um longo colar de sementes. O rapaz tem os olhos vidrados, enquanto os outros encantados vão ao seu encontro e começam a cobri-lo com pancake branco*)

JARA: (*pretensiosa*)

-Nada disso! Isto é o progresso chegando ao “Fundo”.

D. SEBASTIÃO: (*aproximando-se de Jara, ameaçador*)

-Outros haverão de ter
O que houvermos de perder.
Outros poderão achar
O que, no nosso encontrar,
Foi achado, ou não achado,
Segundo o destino dado.
Mas o que a eles não toca
É a Magia que (o Fundo) evoca.
Diga-nos o que sabe sobre tal invasão.

JARA: (*amedrontada, percebendo que descumpriu ordens.*)

-Bem... É só o pé de uma ponte que estão construindo na superfície, D. Sebastião.

MÃE D'ÁGUA:

-E quem é o rapaz, Jara? Não estava proibida de encantar humanos?

JARA: (*morde o dedo*)

-Ai, caí em tentação! (*ajoelha-se aos pés do Rei, fala rapidamente e tenta se justificar.*)
Majestade, fiquei tão surpresa com a quantidade de humanos que invadia nossas águas,
foi uma atitude de proteção.

D. SEBASTIÃO: (*autoritário*)

-Jara, eu já ameacei transformá-la em pedra. Não é honesto de sua parte prometer um reino que não lhe pertence. Depois discutiremos isso, agora preciso me inteirar do que se passa

na superfície e, se for o caso, preparar nossa defesa. O colóquio está suspenso até averiguarmos a situação.

YARA: (*curiosa, circula a coluna.*)

-Vejam! Tem uma inscrição ali. (*Aponta para o alto da coluna, ao mesmo tempo em que a luz foca a inscrição.*).

D. SEBASTIÃO:

-Deve ser o brasão de Portugal!

UIARA: (*lê a inscrição.*)

-EB 2009 – OA 2011...

MÃE D'ÁGUA:

-O que significa isso?

D. SEBASTIÃO:

-Deve ser a insígnia de algum nobre. (*Pausa, pensativo.*) Ou será uma maneira moderna de demarcação de território? (*Procura entre as liras e aponta para Eiara, que está ao fundo ouvindo atentamente*) Eiara, veja no livro dos fidalgos se há alguém com essas iniciais.

EIARA: (*apanha um grande livro que ostenta na capa o brasão de Portugal, folia atentamente*)

-Vejam aqui... depois de Vossa Majestade: D. Henrique I, “O Casto”, este não casou; D. António I, “O Determinado”; D. Filipe I, denominado “O Prudente” – não sei como, pois casou-se quatro vezes; D. Filipe II, “O Pio”; em seguida D. Filipe III, “O Grande”; D. João IV, “O Restaurador”; D. Afonso VI, “O Vitorioso”...

D. SEBASTIÃO:

-Continue, Eiara!

EIARA:

-D. Pedro II, “O Pacífico”; depois D. João V, “O Magnânimo”, este casou-se com Dona Maria Anna Josefa, arquiduquesa de Áustria, isso deve ser título de nobreza forjado, não é? Com este nome, isso é portuguesa da gema, não austríaca.

D. SEBASTIÃO: (*repreendendo-a*)

-Eiara!

EIARA:

-Ah, olha aqui, parece ser uma pista, de 1750-1777, D. José I, “O Reformador”, casou com D. Mariana Vitória de Bourbon...

OIARA:

-Bourbon, já descobrimos a origem do “B”!

EIARA: (*continua*)

—... depois D. Maria I, “A Piedosa”,

OIARA:

—... mais conhecida por aqui como “A Louca”! (*Falando bem rápido.*) Ih, lembram-se? Um rapaz de Barcelos fez um drama pastoril pelo aniversário dela. Eu assisti à encenação nas margens do Guajará, em Belém, foi um sucesso...

MÃE D’ÁGUA: (*interrompe Yara.*)

-Oiara, você esqueceu que está em voto de silêncio? (*Oiara coloca a mão na boca e abaixa a cabeça*)

YARA:

-Bem feito, quem manda falar demais!

D. SEBASTIÃO:

-Silêncio! (*Bate com o cetro no chão.*) Continue, Eiara.

EIARA:

-Vejam onde parei... de 1816-1826, D. João VI, “O Clemente”, nosso velho conhecido que casou com Dona Carlota Joaquina Teresa Caetana de Bourbon e Bourbon...

OIARA: (*falando rápido.*)

-Eu sei de histórias picantes dela, da época em que eu andava pelo Rio de Janeiro. (*Tem a boca tapada pelas mãos de Yara.*) Depois vem D. Pedro IV, (*novamente abaixa a voz*) “O Rei Soldado”!; (*retoma a voz normal*) aí temos D. Miguel I, “O Tradicionalista”; depois D. Maria II, “A Educadora”; D. Pedro V, “O Esperançoso”, este casou-se com uma de nome impronunciável; D. Luís I, “O Popular”; D. Carlos I, “O Martirizado”, casou-se com uma outra da casa de Orleães; e, por último, de 1908-1910, D. Manuel II, “O Rei Saudade”. Lamento, Majestade, mas, com as iniciais “EB” e “OA”, não temos nenhum registro de nobreza.

(*D. Sebastião fica pensativo.*)

UIARA:

-Claro que sim, e os Alcântara e os Bragança?

YARA:

-Está explicado! Esta abreviação só pode ser economia! As gravações devem estar caríssimas!

D. SEBASTIÃO:

-Que vergonha! Não se preocupam mais em deixar o nome gravado para a posteridade, o que fizeram com a tradição?

MÃE D’ÁGUA:

-Acha mesmo que isso pode ser economia, El-Rei? Não me parece que, aqui no Brasil, as autoridades se preocupem com este aspecto!

EIARA:

-Uma ponte? Com tantos barcos disponíveis...

JARA:

-É o progresso, minha gente! Agora os humanos vão cruzar o Negro em seus carrões, vidros fechados... E, sabem quando vão ouvir nosso canto? Nunca mais!

TODAS:

-Ai, ai, ai, o que será de nós?

OIARA:

-Rá, rá, rá. Só vamos existir nos livros. *(Coloca a mão na boca imediatamente ao término da fala.)*

TODAS:

-É o fim!

ENCANTADOS:

-E nós? O que será de nós?

MÃE D'ÁGUA:

-Voltam para a superfície.

(Encantados se alvoroçam)

MAURICIO:

-Não, isso eu não quero! Acho que nem sei mais como viver na superfície.

OTELLO:

-Eu não suportarei virar escravo novamente!

KAUÊ:

-Minha aldeia já não existe mais...

JUSTINO:

-Eu nem sei como explicar meu sumiço para a Catirina

AKIRA:

-Vou viver de quê? Eu já nem lembro mais como se colhe a juta.

OIARA: *(apontando para o recém-encantado.)*

-E este aí, coitado, nem bem chegou e já vai ter que partir... *(tampa a boca com a própria mão).*

(Desce uma nova coluna no lado, que é observada por todos)

UIARA:

-Pelas profundezas, estão apressados!

YARA:

-Quantas colunas serão?

D. SEBASTIÃO:

-Isso é ultrajante! Como ousam fincar colunas no meu “fundo” sem permissão? (*Caminha de um lado para outro do palco, irritado e pensativo, até que para subitamente*) Isso não vai ficar assim! Vamos precisar de guerreiros. Princesas, comecem a desencantar seus escravos.

TODAS: (*contrariadas*)

-Mas, Majestade...

D. SEBASTIÃO:

-Sem mas, precisamos nos defender!

JARA:

-Eu tenho um método mais fácil!

UIARA:

-Que vai superpopular o “fundo”!

MÃE D’ÁGUA:

-Quietas. (*Vira-se para D. Sebastião.*) Majestade, eu proponho enviarmos um observador à superfície para sabermos exatamente do que se trata e quais as intenções dos humanos.

YARA: (*ao público.*)

-Ela está certa de que será a escolhida.

D. SEBASTIÃO:

-Não é uma má ideia, Mãe d’Água.

UIARA:

-Aprovado! Eu posso ir.

EIARA:

-Não, não. Você está longe da superfície desde que encantou o seringueiro do navio, depois, em caso de invasão, você é a responsável pelos registros do “fundo”, deve guardá-los dia e noite.

(*Todos concordam.*)

JARA:

-É melhor que eu vá, já que tenho experiência, conheço a localidade, meu canto é o mais sedutor e conheço o caminho.

(*Yara e Oiara ficam gesticulando os braços para serem escolhidas.*)

D. SEBASTIÃO:

-Sem brigas! Vou pensar sobre o assunto, rever as qualidades de todas e, no jantar, comunico minha escolha.

(Encantados batem palmas e se curvam à saída de D. Sebastião, que para antes de retirar-se por completo)

D. SEBASTIÃO:

-Uiara, escolha um encantado que maneje a espada com precisão e mande-o ter comigo no Encontro das Águas. Penso melhor quando luto. *(Retira-se)*

CENA III

(Todas as Iaras se alvoroçam, começam a fazer unhas, enrolar cabelos, maquiar-se, colocar colares, pulseiras e anéis)

JARA: *(observa Yara com uma pulseira diferente.)*

-Que pulseira é essa?

YARA:

-Achei.

EIARA:

-Mentira, ela roubou.

YARA:

-Achei sim, estava nadando no Tarumã-Mirim e a pulseira estava solta nas águas.

EIARA:

-Foi a índia Moroti, da tribo dos tenuianos, que jogou para o índio Pitá ir buscar como prova de amor. Só que a Yara passou e pegou a pulseira antes de o índio mergulhar.

MÃE D'ÁGUA:

-Que coisa feia, Yara!

JARA:

-O rapaz está até agora procurando a pulseira!

YARA:

-Se não se afogou...

MÃE D'ÁGUA:

-D. Sebastião não vai gostar dessa história!

YARA:

-Só se alguém contar! O que é provável, pois todas querem me ver fora da competição.

MÃE D'ÁGUA:

-Deixe de bobagens, D. Sebastião conhece a todas nós. Mas... onde está a Oiara?

UIARA:

-Deve ter acompanhado D. Sebastião até o Encontro das Águas.

(Barulho de água borbulhando, desce por uma das colunas uma pasta tipo 007, carregada por Oiara.)

JARA:

-Onde você foi? O que é isso?

OIARA:

-Não posso falar, estou em voto de silêncio!

YARA:

-Deixe de frescura e vai abrindo a boca.

UIARA:

-Isso mesmo! O que é isso na sua mão?

JARA:

-É alguma nova maquiagem?

YARA:

-Serão espelhos?

EIARA:

-Vamos, criatura, diga logo onde foi e o que traz aí.

OIARA:

-Fui colher informações. *(Levanta a maleta e exhibe para todas.)*

YARA:

-Uauh, você roubou isso? *(Tenta tirar a pasta de Eiara, mas não consegue.)*

OIARA:

-Não, peguei emprestado.

MÃE D'ÁGUA:

-Vamos, conte-nos...

OIARA:

-Fui indicar o caminho para o encantado encontrar-se com D. Sebastião, aí, aproveitei e fui respirar um pouquinho na superfície. Tinha uma lancha parada com uns homens dentro; quando vi a pasta, pensei que podia ter algo de útil dentro.

UIARA:

-Fantástico, vamos abri-la!

(Abrem a pasta e começam a tirar os papéis de dentro. Yara aproveita um descuido de Oiara e começa a vasculhar a pasta. Abrem algumas plantas da ponte e, por último, uma planta em perspectiva que ocupa 2/3 do palco. Todas ficam encantadas.)

YARA:

-Olha, achei umas cartas, nessa outra divisão.

MÃE D'ÁGUA:

-Deixe-me ver. (*Começa a ler.*) Construtora... pagamento 4ª. parcela... hum, hum...
fundação de pilares... projeto de iluminação... custo total: alguém sabe ler estes números?
(*Todas se juntam em torno do papel.*)

TODAS:

-1-1-0-0-0-0-0-0.

MÃE D'ÁGUA:

-Não, meninas! Números inteiros, vamos lá: até aqui é dezena, depois centena, milhar,
milhão e bilhão?

EIARA:

-Será que isso é dinheiro?

OIARA:

-E existe tudo isso de dinheiro no mundo, por acaso?

YARA: (*debochada*)

-Esse monte de zero deve ser enfeite.

JARA:

-Acho melhor desencantarmos o rapaz que eu trouxe hoje para nos ajudar!

UIARA:

-Sem a autorização de D. Sebastião?

YARA:

-Ele não está aqui...

EIARA:

-É, gente! Vai ser rapidinho!

UIARA:

-Não sei não... se ele descobrir, viraremos pedra.

MÃE D'ÁGUA: (*decidida*)

-Rápido, então! Se D. Sebastião demorar a voltar, podemos estar perdendo minutos
preciosos.

OIARA:

-Ou D. Sebastião pode estar preparando uma invasão desnecessária à superfície.

JARA:

-Eu voto a favor!

MÃE D'ÁGUA:

-Todas de acordo?

TODAS:

-Sim.

(Circundam Raimundo, levantam as mãos estalando os dedos, cobrem-no com um pano branco, colocam-no sentado no trono de D. Sebastião, abrem o círculo e retiram o pano branco.)

RAIMUNDO:

-Onde estou? Quem são vocês?

YARA:

-Você está dormindo, isso é um sonho.

JARA:

-Sente-se aqui e aproveite o sonho.

RAIMUNDO:

-Deve ser sonho mesmo, nunca vi lugar mais bonito!

(As Iaras tornam-se sedutoras)

UIARA:

-Como não? Você constrói prédios...

YARA:

-E deve ser um homem muito importante...

EIARA:

-E muito inteligente...

YARA:

-E muito forte...

OIARA:

-E muito bonito...

JARA: *(dengosa)*

-Conte-nos sobre a ponte que você está construindo.

RAIMUNDO:

-Não tem nada de especial, não.

UIARA:

-Ah, tem sim. Eu nunca vi nada tão grande.

YARA:

-Ainda mais atravessando um rio!

EIARA:

-A que servirá essa ponte?

UIARA:

-Tem algum exército que vai cruzá-la?

OIARA:

-Vocês querem secar o rio?

EIARA:

-Uma vez eu vi fazerem um muro dentro de um rio, aí a água ficou toda represada, apenas o homem é quem podia autorizá-lo a correr novamente e de vez em quando.

RAIMUNDO:

-Vocês estão me deixando zozinho.

MÃE D'ÁGUA:

-Vamos deixá-lo falar, meninas. Conte-nos toda essa aventura.

RAIMUNDO:

-Não tem aventura, não. É só uma ponte para que as pessoas possam ir de uma cidade a outra sem dependerem de balsas.

UIARA:

-Mas qual o problema de cruzar o rio com balsas?

ENCANTADO:

-É que tomam muito tempo, as balsas são lentas e insuficientes para a quantidade de carros que precisam cruzar o rio. A ponte vai ajudar as pessoas a ficarem mais próximas da cidade de Manaus.

YARA:

-Eu não sei não, eu acho esses progressos desnecessários, as pessoas estão bem tranquilas nas suas casas, aí vem uma ponte dessa e acaba com a tranquilidade.

JARA:

-E nem mora tanta gente do lado direito do Rio Negro.

EIARA:

-Sem contar a degradação ambiental: barulho, lixo, gente se suicidando...

OIARA:

-Ai! Já vi tudo, vai sobrar para nós!

JARA:

-Sem contar no desfile feminino que com certeza acontecerá. Todas horrorosas!

RAIMUNDO:

-Muita gente protestou, mas a ponte está aí, e será inaugurada no aniversário da cidade de Manaus.

JARA:

-Vai ter fogos de artifícios? Odeio fogos, ninguém me ouve cantar!

MÃE D'ÁGUA:

-Diga, o que pretendem fazer com o fundo do rio?

RAIMUNDO:

-Que eu saiba, nada!

MÃE D'ÁGUA: *(mostra as colunas.)*

-E o que significam essas colunas?

RAIMUNDO:

-São só os pilares de sustentação da ponte.

(Barulho de águas borbulhantes.)

EIARA:

-Rápido, meninas, D. Sebastião está voltando.

(Pegam o pano branco, cobrem Raimundo, circulam-no, estalam os dedos, abrem o círculo e o retiram do trono de D. Sebastião. Começam a cantar, cuidar das unhas, da maquiagem, dos cabelos. Entra D. Sebastião.)

CENA IV**D. SEBASTIÃO:** *(vistoriando as Iaras.)*

-Estranho, não vejo progressos nas unhas, nos cabelos, ou nas maquiagens...

MÃE D'ÁGUA: *(disfarçando)*

-É que perdem muito tempo brigando, Majestade.

D. SEBASTIÃO:

-Comunico a todas que vou pessoalmente inspecionar a tal ponte. O que é isso ali no canto? *(Aponta para os projetos da ponte.)*

EIARA: *(receosa)*

-Bem, El-Rei, quando eu voltava do Encontro das Águas, encontrei caída no Rio Negro e trouxe para Vossa Majestade.

D. SEBASTIÃO:

-E então não se contiveram, abriram e, por isso, não estão compostas para o jantar.

TODAS: *(abaixam a cabeça.)*

-Perdão, El-Rei!

D. SEBASTIÃO:

-Não estou com tempo para desculpas, tragam a pasta até mim.

(Eiara leva a pasta. As outras abrem as plantas para mostrar à D. Sebastião.)

UIARA:

-Nós descobrimos também que a ponte vai ser inaugurada dia 24.

D. SEBASTIÃO: *(irônico)*

-Descobriram foi? *(Levanta-se e percorre a face de todas as Iaras enquanto fala.)* Vossas almas são a curiosidade e vossos corpos a ousadia; uma ergue o facho da desobediência e a outra afasta o véu da prudência!

TODAS: *(apavoradas)*

-Perdão, El-Rei!

D. SEBASTIÃO:

-E você, Mãe d'Água? Sempre tão atenta, cuidadosa, prudente, junta-se a esse cortejo de insubordinadas, obras imperfeitas!

(Mãe d'Água tenta se desculpar.)

D. SEBASTIÃO:

-Não, não te excusas, a culpa é minha que, no infinito mar Português, achei de lançar âncora nessas águas escuras! *(Pega o cedro com as duas mãos e retém o olhar enquanto declama.)*

“Ó mar salgado, quanto do teu sal

São lágrimas de Portugal!

Por te cruzarmos, quantas mães choraram,

Quantos filhos em vão resaram!

Quantas noivas ficaram por casar

Para que fosses nosso, ó mar!

Valeu a pena?”

EIARA:

-Tudo vale a pena se a alma não é pequena, El-Rei!

MÃE D'ÁGUA:

-Tendes razão El-Rei, somos mal-agraçadas, afinal foi Vossa Majestade quem nos libertou do domínio do Cobra Norato.

(Todas abaixam a cabeça e disfarçam o choro com um lençinho.)

D. SEBASTIÃO:

-Deixemos o passado para depois e nos concentremos no problema presente. *(Analisa os projetos, faz-se silêncio.)* Com exceção das colunas, não vejo nos projetos nenhuma outra construção ou mesmo algo que revele acesso da superfície para o Fundo.

JARA: *(tentando quebrar o clima dramático.)*

-Mas cá entre nós, El-Rei, que coluninhas chumbreguinhas!

UIARA:

-São uma ofensa ao nosso “fundo”.

OIARA:

-Fico revoltada com o mau gosto destes humanos!

JARA:

-A ponte toda é horrorosa!

D. SEBASTIÃO:

-Menos, Jara. A ponte não é nenhuma obra de arte, mas também não é horrorosa, talvez um pouco moderna demais.

YARA:

-Eu que já viajei por vários mares e rios, posso assegurar: essa ponte está muito longe de figurar entre as mais belas do mundo.

EIARA:

-Ah, eu concordo! Não dá para comparar com a Golden Gate de São Francisco.

MÃE D'ÁGUA:

-Eu, pessoalmente, prefiro a Tower Bridge de Londres.

OIARA:

-E a Ponte do Brooklin, em Manhattan!

JARA:

-Nenhuma dessas se compara às Pontes de Madison, viraram até filme.

YARA:

-Qual o quê! Linda é a Ponte Vecchio de Florença. Só de imaginar a Julieta se atirando dela por amor a Romeu, fico toda...

EIARA: (*interrompendo Yara.*)

-Pode parar, ignorância tem limite! De acordo com Shakespeare, que escreveu a peça, a história se passava em Verona e não tinha nenhuma ponte: Julieta se envenenou.

YARA:

-Eu sei, falei só para testar os conhecimentos de vocês e acabar com a exibição dessas aí!

D. SEBASTIÃO:

-Prefiro mil exércitos a comandar vocês, como falam! (*Bate o cedro no chão pedindo silêncio.*) Está decidido, vamos todos à inauguração da ponte!

(*Iaras exultam de alegria.*)

D. SEBASTIÃO:

-Mas atenção: não quero nenhum deslize de comportamento, ou exagero de trajes. Vamos nos misturar à população e conseguir informações sobre as reais pretensões dos construtores da ponte.

EIARA: *(falando para si mesma.)*

-Ih! Isso não vai acabar bem!

OIARA:

-Puxa, faz tanto tempo que não deixo minha cauda, que nem sei se ainda consigo me locomover sem ela.

JARA:

-Vai ser uma tentação: um monte de rapazes desejosos de serem encantados por uma linda...

MÃE D'ÁGUA: *(interrompendo Jara.)*

... então é melhor você ficar, Jara.

JARA:

-É brincadeira, provocação...

D. SEBASTIÃO:

-Vou repetir: não quero nenhum deslize de comportamento, ou exagero de trajes, temos que nos comportar como humanos e passar despercebidos. Mãe d'Água, você fica encarregada de devolver o encantado que Jara trouxe hoje.

JARA: *(protestando)*

-Mas, meu El-Rei...

D. SEBASTIÃO:

-Jara, minhas ordens são soberanas.

(Jara curva a cabeça e vai ao encontro das outras, que reviram os baús de roupas e acessórios. Algumas se apresentam ao rei com roupas comuns e são aprovadas; outras, em lantejoulas e paetês, são reprovadas e trocam de roupa. D. Sebastião retira seu casaco e troca os sapatos por tênis. À medida que vão se aprontando, as Iaras vão saindo de cena, ao mesmo tempo em que um tecido preto vem sendo esticado por dois encantados, cobrindo os adereços cênicos e transformando-se no leito do Rio Negro.)

CENA V

(Simultaneamente, uma ponte entra em cena. Mãe d'Água arrasta Raimundo pela mão e o deixa à margem do rio, embaixo da ponte. Timidamente, alguns transeuntes começam a circular pela ponte. Um operário da construção encontra Raimundo, enquanto D. Sebastião passeia sobre a ponte com as Iaras.)

OPERÁRIO:

-Salve, homem, por onde andou? O povo todo esteve a sua procura.

RAIMUNDO:

-Sei não, estou meio aparvoado.

OPERÁRIO:

-Pensei que tivesse se afogado, mas pelo visto estava era dormindo.

RAIMUNDO:

-Acho que me afoguei num sonho. Quando descí para soltar as amarras da coluna, dei de cara com uma mulher por demais bela, os lábios pareciam pedir para serem beijados, a sua doce voz vence o japiim da floresta, aí perdi o rumo.

OPERÁRIO:

-Santo Deus, Raimundo, você foi encantado por uma Iara, está morto de amor!

RAIMUNDO:

-Se fui encantado, não sei,
 (...) mas se almejá-la e vê-la
 Em tudo, e não ter um só pensamento
 Que seu não seja, e se o sentir no coração
 Uma tristeza imensa; se o sonhá-la,
 Desejá-la a todo instante, e se, possuí-la,
 Estar pronto a verter o sangue todo...
 Se amor é isto, agora, ó [meu amigo]
 Eu a amo, eu a amo! (*grita entusiasmado*)

(Jara ouve o grito de Raimundo e ensaia jogar-se da ponte, mas é impedida pelas amigas. Som de rojões e fogos de artifícios. Entram vários homens vestidos de terno e gravata. Um deles fala ao megafone)

-Declaro inaugurada a Ponte do Rio Negro.

(Mais fogos e vivas da população. Um casal português aproxima-se de D. Sebastião.)

PORTUGUESA:

-Com licença, parece que o conheço...

D. SEBASTIÃO:

-Acho pouco provável, minha senhora.

PORTUGUÊS:

-Querida, estais a confundir-se.

PORTUGUESA: (*interrompe, eufórica, o marido.*)

-Mas é ele! Tenho certeza de que é ele! É nosso El-Rei D. Sebastião! .

PORTUGUÊS:

-Desculpe-nos, meu senhor, somos portugueses e minha esposa é obcecada pelo retorno de D. Sebastião.

PORTUGUESA:

-Eu e todo o povo português!

UIARA: (*curiosa*)

-Como é?

D. SEBASTIÃO: (*pega Uiara pelo braço.*)

-Fica para uma outra ocasião, Uiara, estamos com pressa.

UIARA: (*tentando se desvencilhar das mãos de D. Sebastião.*)

-Mas eu quero saber.

PORTUGUÊS:

-E por quê não? Então não sabes a história do rei D. Sebastião, O Desejado?

(Uiara sacode a cabeça em negativa. Todas se reúnem em torno do casal.)

PORTUGUÊS:

-Pois vou lhes contar:

*“Levando a bordo El-Rei D. Sebastião,
E erguendo, como um nome, alto o pendão
Do Imperio,
Foi-se a última nau, ao sol aziago
Erma, e entre choros de anciã e de pressago
Mysterio.*

*Não voltou mais. A que ilha indescoberta
Aportou? Voltará da sorte incerta
Que teve?
Deus guarda o corpo e a fôrma do futuro,
Mas Sua luz projecta-o, sonho escuro
E breve.*

*Ah, quanto mais ao povo a alma falta,
Mais a minha alma atlântica se exalta
E entorna,
E em mim, num mar que não tem tempo ou espaço,
Vejo entre a cerração teu vulto baço
Que torna.*

*Não sei a hora, mas sei que há a hora,
Demore-a Deus, chame-lhe a alma embora
Mysterio.
Surges ao sol em mim, e a nevoa finda:
A mesma, e trazes o pendão ainda
Do Imperio.”*

(A Última Nau, Fernando Pessoa)

(As Iaras batem palma. D. Sebastião se comove.)

D. SEBASTIÃO: *(disfarçando a emoção e titubeando.)*

-Já se faz tarde, temos que partir.

YARA: *(para D. Sebastião.)*

-Vossa Majestade está passando bem?

(D. Sebastião sacode a cabeça positivamente e afasta-se com o grupo. Oiara fica para trás.)

OIARA: *(para o casal portugueses)*

-Vocês nunca mais tiveram notícias dele?

PORTUGUESA:

-Não. Apareceram alguns impostores querendo se passar por ele. *(Vira-se para o marido.)*
Como era mesmo o nome daquele ator?

PORTUGUÊS:

-Bonami.

PORTUGUESA:

-Pois é! O povo estava feliz, acreditando que D. Sebastião havia retornado, mas aí... *(é interrompida por Mãe D'Água)*

MÃE D'ÁGUA:

-Oiara, temos que voltar para casa.

PORTUGUÊS: *(olha atentamente para D. Sebastião enquanto este se afasta.)*

-É realmente incrível a semelhança! Se o tivesse visto antes, não teria me deixado enganar pelo Bonami!

(D. Sebastião e as Iaras caminham pela ponte, ele esbarra em um político, perde o equilíbrio e é socorrido por dois seguranças.)

POLÍTICO:

-Machucou-se? Posso ajudar em alguma coisa?

D. SEBASTIÃO:

-Não, meu senhor, foi só um mal estar passageiro, obrigado.

POLÍTICO:

-Deve ser o calor, não querem beber uma água de coco?

(As Iaras se empolgam.)

D. SEBASTIÃO:

-Não, obrigado. Já está tarde e temos que voltar para casa.

POLÍTICO:

-Qual o quê! Agora com a ponte nunca será tarde para voltar para casa.

(A cena congela. D. Sebastião repete pausadamente as últimas palavras do político.)

D. SEBASTIÃO:

-Nun-ca se-rá tar-de pa-ra vol-tar pa-ra ca-sa...

(D. Sebastião caminha lentamente tomando distância do homem e das Iaras. Jara fita o político nos olhos, a noite cai. As Iaras cobrem o político com um pano branco enquanto entoam canto e as cortinas se fecham.)

IARAS:

-“Rapaz que pelo meu reino vai ligeiro,
Vem que eu te amo e te farei feliz...
Sobre a grei muda te darei o império,
Rei serás comigo... Ninguém despreze
Do meu amor a sobre-humana glória”

ENCANTADOS: *(fora de cena)*

-É louco quem despreza
Do amor sua glória.

FIM

COMENTÁRIOS À GUISA DE FINALIZAÇÃO

Considerando que uma escultura, um quadro, uma coreografia, um espetáculo teatral, uma música ou qualquer outro trabalho artístico mobilizam o imaginário, pode-se afirmar que o texto estimula a imaginação, abrindo portas de diálogo entre o mundo interior e o mundo exterior do indivíduo. Ao ampliar o olhar sobre as performances do cotidiano, a arte leva a refletir sobre o seu papel na formação e na mobilização de indivíduos mais conectados com a vida e com o mundo. Conclui-se que o teatro, como obra de arte total, é talvez a arte que dialoga o mais profundo com o indivíduo.

Embora o teatro remeta a um passado longínquo, ele é dinâmico em sua essência, desenvolve-se no tempo presente e está em constante transformação, como em geral acontece com todos os fenômenos sociais. Neste estudo, observa-se que teatro e lenda são componentes das relações povo e cultura, uma vez que ambos se apresentam, ao mesmo tempo, como testemunhos e referências do tempo e das sociedades.

Para o diálogo entre lenda e teatro utilizou-se como ferramenta a escritura dramática, elemento de composição do fazer teatral, para o qual se podem dar numerosos usos e interpretações. A escolha desse elemento exigiu um deslocamento de certos hábitos correntes na dramaturgia, os quais, via de regra, colocam em primeiro plano enredo e personagens, posto que a ideia de drama está sempre associada a uma voz. Assim, observa-se que o deslocamento mais relevante partiu da interação verbal entre a realidade e o imaginário, uma vez que os textos dramáticos produzidos buscam a participação cognitiva e emocional do leitor/espectador, de maneira a estabelecer vínculos e confrontos a partir do sentir e do pensar as lendas e a dramaturgia.

Entendendo que, através da lenda, o povo se faz presente na sociedade, julgou-se necessário compreender o lendário enquanto experiência de vida no cotidiano dos indivíduos, seu entrelaçamento com as várias culturas formadoras da cultura brasileira, sua qualidade de presentificação e, ainda, a espontaneidade da narrativa oral, que faz com que a lenda, em alguns casos, emerja como um acontecimento real, construído pelo imaginário.

Outro deslocamento constitui-se no domínio da palavra viva, ou seja, a experiência da transmissão oral, que vai, aos poucos, confinando-se ao campo da literatura. A apropriação da lenda através da leitura evidenciou, no caso do desenvolvimento das dramaturgias desta dissertação, a perda da simpatia, da comparação e outras conjecturas elaboradas da narrativa oral. Pode-se, assim, observar que a literatura exterioriza a palavra

de outro que, mesmo não se identificando com o personagem mostrado pela lenda, permite observar, a cada experiência de confinamento da palavra, a atribuição de novos significados às lendas.

Se a literatura despersonaliza o relato, o texto dramático, por meio do diálogo, evidencia os modos de sentir e agir comuns às narrativas orais, e oportuniza a compreensão e a apreciação por todos, mesmo que não sejam entendidos de teatro ou literatura.

Assim, a escritura dramática preocupou-se em criar um espaço imaginário em que a experiência de produção ou contemplação coloque os elementos fantásticos do lendário contracenando com a condição humana, sem a intenção de definir o que é imaginário ou o que é realidade. Tal elaboração orientou o processo de seleção das lendas, a escolha dos argumentos e os discursos dramáticos.

A revisitação das lendas através da escritura dramática abrangeu a criação de quatro textos elaborados ao longo de dois anos, tornando visíveis os princípios que delinearão o objetivo e o amadurecimento das metodologias, apontando para as possibilidades de uso da temática na revisitação.

Uma vez compreendido que a escritura dramática é parte de um todo que compõe o fazer teatral, a construção dos textos teve como preocupação construí-los de maneira a participarem como um dos elementos do espetáculo, não adotando para isso formas fechadas, optando pela liberdade que a dimensão da dramaturgia – do conceito às teorias que a envolve – oferece.

Assim, as dramaturgias desenvolvidas sintetizam o espírito próprio que o teatro incorporou e incorpora ao longo da história, ou seja, o de visitar o passado para fazer melhor no presente, reivindicando e promovendo a difusão e a circulação de conhecimento e, desta forma, ultrapassando os limites do texto e do palco.

Entendendo a revisitação do lendário como uma experiência dramática que amplia as possibilidades de enunciação, os textos foram construídos pensando em um leitor modelo, não esperando que ele exista de fato, mas buscando construí-lo por meio do texto, pois se entende que o conhecimento é constituído pelas provocações da autoconsciência e do conhecimento do mundo forjados com a ampliação dos espaços de enunciação.

Todo autor em processo de criação também passa por um processo de autoconhecimento, em que se faz necessário visitar os retalhos da sua memória, ouvir sons inaudíveis, de maneira a descobrir a motivação da escrita e as referências pessoais que serão usadas, tecendo, assim, a urdidura do texto, antes que este se materialize. Neste

sentido, viu-se que, além do conhecimento “de” e “sobre” dramaturgia, foi necessário experimentar o diálogo entre as lendas e as referências pessoais, de maneira a saciar a inquietude das palavras, reinventando uma vida, coabitada pelo escritor, pelos personagens e pelo leitor-modelo.

Na peça *Macbeth*, de Shakespeare, 1605, o personagem Banquo argumenta: “Às vezes, o demônio nos tenta com pedaços de verdade para nos levar a cometer as piores loucuras. E depois, somos abandonados à nossa própria sorte” (2011). Esta frase resume a motivação e o processo criativo para a revisitação das lendas nas dramaturgias em questão, em que pedaços de verdade e loucuras fantásticas entrelaçam-se, não como um abandono, mas como uma apropriação, para compreender o lugar onde se vive no momento em que se vive.

REFERÊNCIAS

ABREU, Adélia Maria Nicolete. *Da cena ao texto: dramaturgia em processo colaborativo*. Dissertação de Mestrado, 2005. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicação e Artes. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27139/tde-28092009-092332/pt-br.php>>. Acesso em: 13 jul. 2012.

ALEIXO, Marcos Frederico Krüger. *Amazônia: mito e literatura*. 3. ed. Manaus: Editora Valer, 2011.

ARANHA, Bento de Figueiredo Tenreiro. *Os Pastores do Amazonas*. Drama Pastoral que se representou no Teatro da Cidade do Pará, no Dia Faustíssimo e aniversário de Sua Majestade no qual festejaram juntamente com este o Feliz Nascimento de sua recém-nascida e Augusta Neta, a Sereníssima Senhora Princesa da Beira, os Índios Paraenses, à custa dos quais se fez esta função, dirigidos pelo seu respectivo intendente e Tesoureiro oferecido ao Ilmo. e Exmo. Sr. D. Francisco de Souza Coutinho, do Conselho de sua Majestade, governador e capitão general do Estado do Pará, e às exigências do sítio snr. Composto por Bento de Figueiredo Tenreiro Aranha, Natural do mesmo Estado, Anno de 1793. Lisboa: Oficina de Simão Thadeo Ferreira, 1794.

ARAÚJO, Antonio. O processo colaborativo no teatro da Vertigem. In: *Revista Sala Preta*. São Paulo: ECA/USP, 2006.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 5 ed. [s/l.]: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1998.

BAYARD, Jean-Pierre. *História das Lendas*. [s/d.] Versão para e-Book. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/lendas.html>>. Acesso em 22 out. 2011.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Obras Escolhidas I – Magia e técnica, arte e política*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRITTO, Apolonildo Senna. *Lendário Amazônico*. Manaus: Norte Editorial, 2007.

CAMAROTTI, Marco. *A linguagem no teatro infantil*. Coleção Espaço. 7. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1984.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Comentado por Augusto Epiphanyo da Silva Dias. 2 ed. Porto: Companhia Portuguesa Editora, 1916.

CARNEIRO, Edison. *Dinâmica do folclore*. 3. ed. São Paulo: WMF/Martins Fontes, 2008.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 9. ed. Brasília: José Olympio, INL, 1976. p. 348.

CASTRIOTA, Leonardo Barci. *Patrimônio Cultural: conceitos, políticas, instrumentos*. São Paulo: Annablume, 2009.

CECIM, Vicente Franz. Conferência de Encerramento – III Colóquio Internacional Poéticas do Imaginário, 2012. Manaus. In: *Anais do III Colóquio Internacional de Poéticas do Imaginário*. Manaus: UEA Edições, 2012.

CHACRA, Sandra. *Natureza e sentido da improvisação teatral*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

COLOMBO, Fausto. *Os arquivos imperfeitos*. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1991.

COPEAU, Jacques. *Bulletin de la Chimère*. v. VI. [s/l.]: out. 1922.

CORREA, Natália. *O encoberto*. 2. ed. Lisboa: Edições Afrodite, s/d.

COURTNEY, Richard. *Jogo, teatro & pensamento*. 2 ed. Coleção Estudos. São Paulo: Perspectiva, 2001.

DILTHEY, Wilhelm. *La esencia de la filosofía*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1944.

ESSLIN, Martin. *Uma Anatomia do Drama*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1975. p. 829.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FREIRE, Sérgio. *Amazonês – expressões e termos usados no Amazonas*. Manaus: Editora Valer, 2010.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Esthétique*. La Poésie. Paris: Aubier-Montainhe, 1965.

HELIODORA, Barbara. *O teatro explicado aos meus filhos*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

HERCULANO, Alexandre. *Lendas e narrativas*. Tomo I e II. 26. ed. Edição definitiva conforme com as edições da vida do autor, dirigida por David Lopes. Lisboa: Livraria Bertrand, s/d.

JACKSON, Joe. *O ladrão no fim do mundo: como um inglês roubou 70 mil sementes de seringueira e acabou com o monopólio do Brasil sobre a borracha*. Tradução de Saulo Adriano. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução de Bernardo Leitão. 5. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. 2. ed. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Pelo 60º aniversário da UNESCO. In: *Courrier de l'UNESCO*. n. 5. [s/l.]: 2008. Disponível em: <http://portal.unesco.org/fr/ev.phpURL_ID=41819&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html> Acesso em: 11 nov. 2011.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Os Paradoxos da Memória. In: MIRANDA, Danilo Santos de (org.). *Memória e Cultura: a importância da memória na formação cultural humana*. São Paulo: Edições SESC, 2007.

MOLIÈRE, Jean Baptiste Poquelin. *O avaro*. Clássicos JACKSON. v. XXVIII. Teatro Francês. Prefácio de Sérgio Milliet. Tradução de Antonio Feliciano de Castilho e Mendo Trigo. São Paulo: Editora Brasileira, 1964. p. 163-417.

MONTEIRO, Benedicto. Prefácio. In: BRITTO, Apolonildo Senna. *Lendário Amazônico*. Manaus: Norte Editorial, 2007.

NATIONAL Geographic – Criaturas Lendárias – O Lendário Matinguari (Parte 04-04). Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=jmfkyJ_WD_k>. Acesso em: 20 abr. 2012.

OLIVEIRA, Adriano Moraes de. Brincar com o texto literário: possibilidades de teatro e de jogo. GT 5 – Pedagogias do teatro & Teatro e educação. In: *Anais do IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Rio de Janeiro: 2006. P. 107-108.

OLIVEIRA, José Coutinho. *Imaginário Amazônico*. In: SILVA, Ana Paula Rebelo Silva, REBELO, Maria Madalena de Oliveira, CORRÊA, Paulo Maués (orgs.). Belém: Paka-tatu, 2007.

- PALLOTTINI, Renata. *Introdução à Dramaturgia*. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- PÁSCOA, Márcio. *Jara*: José Candido da Gama Malcher. Manaus: Editora Valer, 2009.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PUPPO, Maria Lúcia de Souza Barros. *Palavras em jogo: textos literários e teatro educação*. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicação e Artes, 1997.
- PEREIRA, Franz Kreüther. *Painel de Lendas & Mitos da Amazônia*. Belém, PA: 2001.
- REVISTA de Antropologia. *A imagem dos Tükúna no contexto de um trabalho antropológico*: fotografias de Roberto Cardoso de Oliveira. n. 1. v. 43. São Paulo: 2000. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012000000100007>. Acesso em: 15 abr. 2012.
- REVISTA *Istoé*. n. 1266 e 1294. Rio de Janeiro: 05 jan. 1994; 20 jul. 1994. In: BRITTO, Apolonildo Senna. *Lendário Amazônico*. Manaus: Norte Editorial, 2007.
- RODRIGUES, Nelson Falcão. *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. 2. ed. v. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves; Revisão da Tradução Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- SALLES, Vicente. *A Música e o Tempo no Grão-Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980.
- SANT'ANNA, Márcia. Patrimônio Imaterial e políticas públicas. In: MIRANDA, Danilo Santos de (org.). *Memória e Cultura – a importância da memória na formação cultural humana*. São Paulo: Edições SESC, 2007.
- SCHETTINI, Roberto Aives Abreu. Dramaturgia da Sala de Ensaio – V Congresso ABRACE. GT – Dramaturgia: Tradição e Contemporaneidade. In: *Anais do V Congresso ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas*. Belo Horizonte: UFMG, 2008. Disponível em: <<http://www.portalabrace.orgvcongresso/textosdramaturgia/Roberto%20Ives%20Abreu%20Schettini%20DRAMATURGIA%20DA%20SALA%20DE%20ENSAIO.pdf>>. Acesso em: 08 ago. 2011.

- SCHÜLER, Donaldo. *O banquete/Platão*. v. 711. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2011.
- SENA, Jorge de. *O indesejado*. 2. ed. Porto: Livraria Paisagem, s/d.
- SHAKESPEARE, William. *Noite de Reis*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- _____. *Macbeth*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- SOUZA, Anervina. *As Lendas Amazônicas em Sala de Aula*. Manaus: Editora Valer, 2009.
- SARMENTO, Octávio. *A Uiara & outros poemas*. In: PINTO, Zemaria (org.). Manaus: Academia Amazonense de Letras, Governo do Estado do Amazonas e Editora Valer, 2007.
- STRADELLI, Ermanno. *Lendas e notas de viagem: A Amazônia e Ermanno Stradelli*. São Paulo: Martins, 2009.
- SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Nota introdutória por Henrique Oscar. 21. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1985.
- TCHÉKHOV, Anton Pavlovitch. *O Jardim das cerejeiras; seguido de Tio Vânia*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012.
- TOLEDO, Cibele Boni de; CORDEIRO, Inês; ROMANIUC NETO, Sergio; ASSIS, Celia de (orgs.). *Ciências, Ecologia e Saúde – Col. Nossas Plantas*. São Paulo: FTD, 1994.
- UBERSFELD, Anne. *Lire le Théâtre*. 2. ed. Paris: Édition Sociales, 1982.
- VAL, Vera do. *O imaginário da floresta: lendas e histórias da Amazônia*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- _____. *Histórias do Rio Negro*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- VATTIMO, Gianni. O mito reencontrado. In: *A sociedade transparente*. Lisboa: Antropos, 1989.

ANEXO - LENDAS DE REFERÊNCIAS DAS REVISITAÇÕES

1 LENDA DA VITÓRIA-RÉGIA

Fonte: VAL, Vera do. *O imaginário da floresta*. 2007, p. 39-42.

Houve um tempo, já perdido no esquecimento, em que a Lua era um deus macho. Saía pelo céu procurando as virgens mais bonitas, corria pelas aldeias, vigiava os caminhos das matas, brilhava pelos rios. Enchia-se toda de luz para iluminar o fundo das ocas. Os pais escondiam as filhas, as mães choravam de medo. Quando escolhia uma virgem, tornava-se sedutora, a moça ia seguindo sua luz, embrenhava no mato e nunca mais se ouvia falar dela. Era então que o céu ficava escuro e a Lua se escondia atrás da serra para suas noites de paixão. Envolvia a donzela e banhava seu corpo no calor dos desejos.

Diziam os mais velhos que ela emprestava brilho às cunhãs quando as beijava. E ia lhes sugando a vida, roubando a tinta vermelha do sangue, fazendo-as cada vez mais luminosas e leves, até o momento em que as carregava para o céu. Então fugia, abandonando-as transformadas em estrelas.

Na tribo que vivia à beira do rio Solimões, existia uma cunhã de beleza tão grande que cegava os guerreiros. Chamava-se Naiá, era filha do cacique. Tinha a pele mais clara que as outras e os cabelos vermelhos como os de uma espiga de milho. Moça trabalhadeira, ajudava a mãe no roçado, seus jarros e cuias eram os mais bem-feitos, seu cauim embebedava os guerreiros. Era cobiçada como esposa pelo filho do pajé; não havia índio na taba que não sonhasse casar com ela.

O que seus pais mais temiam é que um dia a Lua visse Naiá e a escolhesse. Preocupados, procuraram o pajé e pediram-lhe um encantamento para que a filha não se perdesse de amores. E se o pajé conseguisse salvá-la dessa perdição eles a daria como esposa a seu filho.

O pajé, que queria o casamento de Naiá com seu filho mais velho, guerreiro forte e sem medo, logo buscou ajuda em suas ervas e benzimentos. Um dia chamou os pais de Naiá e disse:

— A magia de Tupã nada pode para impedir um amor com a Lua. Mas pode impedir que esse amor se consuma e Naiá tenha o mesmo destino das outras donzelas.

Mais aliviados, os pais pediram ao pajé que então fizesse o encantamento. E prometeram que, na época propícia, o casamento dos jovens se realizaria.

Depois de algum tempo, em uma noite de luar, a moça não conseguia dormir. Saiu da oca e armou sua rede embaixo de um oiti. Foi quando a Lua, alta no céu, viu a donzela. Derramou-se em sedução. Lambeu-lhe os cabelos vermelhos, envolveu-a com o calor dourado de sua luz. Entrou devagar em seus sonhos, e a moça apaixonou-se.

Na manhã seguinte, ao acordar, Naiá tinha o corpo dolorido e os olhos turvos de amor. Passou o dia atordoada e a esperar a noite. E isso se repetiu por muitas e muitas vezes. A Lua seduzia a moça, brincava na sua pele, deixando-a enlouquecida.

Naiá começou a andar pela aldeia como uma sonâmbula, deixou de ajudar a mãe e nas noites escuras desaparecia pela floresta, lastimando e chorando a ausência da Lua. Voltava com os cabelos embaraçados, com a pele arranhada, os pés feridos. Chamava seu amor noite e dia, emagrecia. Muitas vezes a Lua tentou levá-la para além das colinas, mas o encantamento do pajé era infalível. Naiá não conseguia ir, perdia-se pelos caminhos e acabava voltando para a aldeia em um desespero de fazer pena.

De nada adiantaram o sofrimento da mãe e a zanga do pai. Naiá lhes dizia que aquilo não estava nela, que preferia morrer a não poder ir com a Lua. E, quanto mais procurava o amado, mais era seduzida e mais ele escapava. Naiá definhava. Nas noites ela vagava, dilacerando-se pelos barrancos; nos dias deitava na rede, recusava alimento e chocava.

Uma noite em que perambulava pela margem de um igarapé, viu a Lua refletida nas águas. Sem pensar, com um grito de alegria, atirou-se, mergulhando nas funduras e se perdendo nelas.

Por muitas semanas a tribo a procurou pela mata. Reviraram colinas, subiram nas árvores mais altas, vasculharam o rio e não encontraram Naiá.

Tupã, que assistia a tudo, muito triste compadeceu-se da linda donzela. O destino de Naiá não estava em brilhar como uma estrela no céu, e sim em brilhar na terra como estrela das águas. Transformou-a na vitória-régia, que vive nas águas e desabrocha em noite de luar.

2 LENDA DA VITÓRIA-RÉGIA

Fonte: PEREIRA, Franz Kreüther. *Painel de lendas & mitos da Amazônia*. 2001. p. 99.

Esta é uma das lendas inspiradas por Perudá,²⁴ e nasceu do amor entre a índia Moroti e o guerreiro Pitá. A história narra, como toda história de amor que se preze, mais um caso infeliz que termina mal, parecendo que os índios já sabiam que toda novela de um grande amor tem um final infeliz. Diz a lenda que Pitá afogou-se nas águas caudalosas de um paraná, em busca da pulseira que Moroti havia atirado. Moroti, querendo mostrar para as amigas o quanto era amada pelo guerreiro, jogou a sua pulseira ao rio desejando que, como prova de amor, Pitá a trouxesse de volta. O infeliz apaixonado atira-se ao rio e não retorna. Desesperada e arrependida, Moroti joga-se atrás do amado, tendo igual fim.

No dia seguinte, a tribo presenciou o nascimento de uma grande flor, que ao centro era branca como o nome de Moroti, e as pétalas ao redor eram vermelhas como o nome do bravo Pitá.

3 LENDA DO MAPINGUARI

Fonte: BRITTO, Apolonildo. *Lendário Amazônico*. 2007. p. 73-74

O Mapinguari é representado como um enorme animal, semelhante a um primata de grande porte, que muito se aproxima de um grande macaco, inteiramente coberto de pelos, exceto no umbigo, única área em que é vulnerável a ataques. Muitos acreditam, porém, que a lenda do Mapinguari tenha origem na extinta preguiça-gigante, animal pré-histórico que povoou a Amazônia, considerado ancestral do atual bicho-preguiça. Para alguns, ele possui aparência ciclópica (com um olho no meio da testa) e uma grande boca que se estende até a barriga, tendo o homem como seu inimigo principal, do qual devora em primeiro lugar a cabeça para depois ingerir o corpo inteiro.

Acredita-se, também, que a lenda tenha surgido por causa da presença de um urso que vive na América do Sul, chamado urso-de-óculos ou ucumari, espécie muito rara da Cordilheira dos Andes, cujo hábitat original situa-se entre a Venezuela e o Chile. É provável que o animal tenha chegado ao norte do Amazonas, onde teria dado origem à lenda do fabuloso monstro, quase negro, com manchas brancas ao redor dos olhos, chegando a medir dois metros de altura. Existe controvérsia quanto à espécie a que pertence o Mapinguari: se a de animal raro ou mesmo humano, um índio que alcançou uma idade avançada, transformando-se no incrível monstro.

²⁴ Rudá ou Perudá é o deus Tupi do amor, como Eros ou Cupido.

A lenda diz que o Mapinguari é muito feroz e não teme nenhum caçador, porque é capaz de dilatar o aço quando assopra no cano da espingarda. Dizem que ele só foge quando vê um bicho-preguiça, temor que ninguém consegue explicar. Há quem diga que a causa é o seu parentesco longínquo com este animal. Para uns, ele é realmente coberto de pelos ou possui armadura feita de casco de tartaruga; para outros, a sua pele é igual ao couro de jacaré e acredita-se que seus pés tenham formato de uma mão de pilão. Em síntese, a descrição deste ente fantástico varia de acordo com a imaginação dos caboclos, mantendo apenas os traços apavorantes comuns, temidos pelos interioranos que habitam a Amazônia.

Segundo contam, ao andar pelas selvas, o Mapinguari deixa um cheiro tão ruim que aquele que se atreve a chegar perto pode ficar tonto e se tornar uma presa fácil. Ele imita o grito dado pelos caçadores para confundi-los e, se um deles estiver por perto pensa que é outro caçador e acaba perdendo a vida, devorado a partir da cabeça. Contam também histórias de grandes combates entre o Mapinguari e valentes caçadores, porém o animal sempre leva vantagem e aqueles que conseguem sobreviver, muitas vezes lamentam a sorte, pois ficam aleijados ou com terríveis marcas no corpo para o resto de suas vidas. Por isso, se um viajante pretende ir ao interior e conhecer as belezas da Floresta Amazônica, precisa ter cuidado, porque pode se deparar frente a frente com o monstro.

Há quem diga que o Mapinguari só anda pela floresta de dia, guardando a noite para dormir. Quando caminha pela selva, vai gritando e quebrando galhos e derrubando árvores, deixando um rastro de destruição. Outros informam que ele só aparece nos dias santos e feriados. Ainda é comum, nas primeiras horas da noite, as famílias ribeirinhas sentarem-se à beira de fogueiras ou se debruçarem à mesa iluminada pela luz de candeeiros, para ouvir histórias contadas pelos mais velhos e que passam de geração a geração. Nelas, o Mapinguari é quase sempre o personagem principal, provocando arrepios ou mesmo insônia até nos mais incrédulos ouvintes do imaginário caboclo.

4 LENDA DO BOTO

Fonte: VAL, Vera do. *O imaginário da floresta*. Lendas e histórias da Amazônia. 2007. p. 54-55.

Dizem todos os povos da floresta que, quando a noite cobre o mundo e os peixes dormem, o boto se aproxima das margens e vai bordejando o rio à procura de festas.

Sai da água sem barulho e transforma-se em um rapaz de tal beleza que as estrelas do céu piscam apaixonadas. Seus olhos são negros e brilhantes, sua boca grande e sensual. Tem a voz tão suave quanto o marulhar das águas. Alto e forte, veste-se com elegância, todo de branco, e traz um chapéu que esconde um orifício que tem no alto da cabeça.

Gosta de dançar, vai chegando às festas sem ser percebido, mistura-se com as pessoas e fareja as moças bonitas. Às vezes ele passeia pelos jardins e canta canções de paixão tão mágicas que atraí as solteiras e as casadas, as moças e as velhas, perdidas de amor por ele.

De nada adianta o aviso das mães assustadas – cuidado com o boto, meninas –, todas elas se apaixonam; ele dança a noite inteira, e quando a lua já está alta no céu leva a escolhida para a beira do rio.

Ao raiar da madrugada, antes de o sol abrir no horizonte, volta para as águas. Mergulha e desaparece.

E as moças ficam perambulando pelas margens, chorando de dor e saudade.

5 LENDA DO ANHANGÁ

Fonte: CASCUDO, Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. 1976. p. 348.

Nas cartas dos padres José de Anchieta, Manuel da Nóbrega e Fernão Cardim, fala-se em Anhangá como um espírito malfazejo, temido pelos indígenas. O alemão Hans Staden chamou-o *Ingange*. O franciscano André Thevet registrou-o também. São todos do século XVI. Thevet (1558) notou que o *Anhangá* não tinha forma positiva. O certo era atormentar os viventes. [...] Hans Staden (1557) diz que “os indígenas não gostam de sair das cabanas sem luz, tanto medo têm do Diabo, a quem chamam *Ingange*, o qual frequentemente lhes aparece”.

Gonçalves Dias (cf. *O Brasil e a Oceania*. p. 102.) fala sobre o Anhangá como entidade inteiramente espiritual, responsável por todos os males selvagens. Gonçalves Dias ensina que *Anhangá* ou *Mbaaíba* quer dizer “cousa má”. Parece, escreve o douto maranhense, que houve uma confusão entre os primeiros historiadores coloniais. O verdadeiro gênio do mal era Jurupari e não Anhangá.

De minha parte, creio firmemente que Jurupari nunca esteve perto de ser demônio. É trabalho puramente adaptacional da catequese. [...] Couto de Magalhães, que chegou a fazer uma “teogonia” tupi, explica:

Anhangá é o deus da caça do campo; *Anhangá* devia proteger todos os animais terrestres contra os índios que quisessem abusar de seu pendor pela caça, para destruí-los inutilmente. [...] O destino da caça do campo parece estar afeto ao *Anhangá*. A palavra *Anhangá* quer dizer sombra, espírito. A figura com que as tradições o representam é de um veado branco, com olhos de fogo. Todo aquele que persegue um animal que amamenta, corre o risco de ver o *Anhangá*, e a sua vista traz febre e às vezes a loucura. (1876, p. 128; 136)

O “An[han]ga”, alma dos mortos, não tem corporificação. É pesadelo, é a coisa má, é o medo sem forma e sem nome possível. O *Anhangá* que toma o aspecto de um veado branco, com os olhos de fogo, é outra personalidade. [...] Os nossos dois Anhangas tão desiguais em ação e teimosamente reunidos como sendo uma só expressão sobrenatural, para mim nada mais representam do que um daqueles casos que o velho Max Müller chama “mitos de confusão verbal”.

6 MITO DE D. SEBASTIÃO

Fonte: BRITTO, Apolonildo. *Lendário Amazônico*. 2007. p. 182 - 185.

Apesar de algumas variações nas crenças de região para região da Amazônia, a crença nos encantados se refere a seres que são normalmente invisíveis às pessoas comuns e que habitam “no fundo”, isto é, numa região abaixo da superfície terrestre, subterrânea ou subaquática, conhecida como o “encante”. Segundo estudo de Raymundo Heraldo Maués, as ideias sobre os encantados claramente derivam de lendas e concepções de origem europeia, que ainda hoje persistem no repertório ocidental [...].

Segundo o professor, existem dois exemplos de encantados muito populares na Amazônia: Cobra Norato e o Rei Sebastião, um encantado que habita em várias praias de ilhas existentes ao longo do litoral entre Belém e São Luís, que é entidade comum aos cultos de pajelança e de origem africana tanto no Pará como no Maranhão. [...]

Quanto ao Rei Sebastião, como encantado, é um personagem cujas origens remontam a Portugal. Trata-se do mesmo D. Sebastião que morreu durante a batalha de Alcácer-Quibir (Marrocos), na segunda metade do século XVI, na luta contra os mouros do norte da África. Segundo a lenda, D. Sebastião não morreria, mas se encantara para retornar a Portugal e libertar seu povo do domínio estrangeiro, mito que tomou caráter messiânico, inclusive no Brasil, como o episódio de Canudos, no Nordeste.

Na região do Salgado fala-se em três “moradas” do Rei Sebastião. A primeira delas, certamente a mais conhecida, é a Ilha de Maiandeuá, no município de Maracanã, onde se situa a praia e o lago da Princesa, que é a filha do rei. A segunda, menos famosa, mas não menos bela, é a Ilha de Fortaleza, no município de São João de Pirabas, de acesso ainda mais difícil, onde existe a Pedra do Rei Sabá (Sebastião) e o Coração da Princesa, uma pedra em forma de coração e muito visitada. A Pedra do Rei Sabá é objeto de culto dos adeptos do catolicismo, da pajelança e das religiões de origem africana. [...]

Na região do Salgado, o Rei Sebastião é visto como rei de todos os encantados. Há outra lenda, também narrada em várias versões, que trata de uma disputa entre os dois grandes encantados, o Rei Sebastião e Cobra Norato, em que este foi derrotado e, em algumas versões, morto pelo rei. A partir desse episódio é que o Rei Sebastião passou a ser o mais importante de todos os encantados da região.

7 LENDA DA IARA

Fonte: BRITTO, Apolonildo. *Lendário Amazônico*, 2007. p. 78-80.

Segundo Paes Loureiro, a Iara – Mãe d’Água – vive nas encantarias do fundo dos rios. Ela atrai os moços e os fascina, mostrando-lhes seu rosto belíssimo à flor das águas e deixando submersa a cauda de peixe. Para seduzi-los, faz promessas de todos os gêneros. Para aumentar o estado de encantamento, entoia belas melodias com linda voz e os convida a acompanhá-la para o fundo das águas dos rios – onde se localiza a encantaria— sob a promessa de uma eterna bem-aventurança em seu palácio, onde a vida é uma felicidade sem fim. Quem tiver visto seu rosto uma única vez, jamais poderá esquecê-lo. Pode até, no primeiro momento, resistir-lhe aos encantos por medo ou precaução. No entanto, mais cedo ou mais tarde acabará por se atirar no rio em sua busca, levado pelo desejo ardoroso de juntar seu corpo ao dela. [...]

O Barão de Sant’Anna Nery, falando sobre o folclore brasileiro, descreve a Iara como uma mulher branca, de olhos verdes e cabeleira loira, conceitos europeus pesquisados nos Estados do Pará e Amazonas. Diz ainda que sua beleza física, seus métodos de sedução e sua residência submersa revelam origem alienígena à Amazônia. A oferta de tesouros e palácios, por exemplo, também confessa uma cultura importada, uma vez que os indígenas desconheciam esses valores.

8 LENDA DA MÃE-D'ÁGUA

Fonte: VAL, Vera do. O imaginário da floresta. In: *Lendas e histórias da Amazônia*. 2007. p. 31-33.

Outrora havia uma aldeia Manaó às margens do rio Negro, na altura em que ele deságua no Solimões. Os Manaós eram um povo destemido, grande estrategista na arte da guerra, suas flechas eram certeiras, seus guerreiros os mais valentes. Desde pequenos os homens eram treinados no arremesso da azagaia, no manejo do tacape, enquanto às mulheres cabiam os serviços dos roçados, a moagem da mandioca, o assar do pão e o cuidar dos curumins.

Dinahí não se conformava com isso. Era uma índia bonita, forte e saudável. Cresceu aprendendo a lidar com as armas da tribo. Entre guerras e ataques, sabia defender-se como ninguém. Não desprezava os trabalhos femininos, mas era nas artes da guerra que ela se destacava. Única mulher entre os guerreiros, despertava admiração por sua coragem e pelos grandes feitos.

Em batalhas quase perdidas, bastava a índia aparecer com os olhos em fogo e a lança em riste que seu grito de guerra gelava o sangue dos inimigos. E era vitória certa. Quando a missão era difícil e arriscada, era sempre ela quem se oferecia para cumprir. E voltava vitoriosa.

Vivia com seus dois irmãos e não havia guerreiro que a convencesse a casar-se. Ria dos pretendentes, dizia que ainda não era chegada a hora.

Com o passar do tempo começou a despertar inveja entre os homens. Sua coragem era incompreensível para eles. Era mais valente que a maioria, e isso os incomodava. Começaram a persegui-la, a boicotá-la nas batalhas. Dinahí ficou ressabiada.

Alguns deles, mais maldosos, planejaram matá-la e convenceram os próprios irmãos da guerreira a fazer isso. Uma noite, dois deles se aproximaram da rede onde ela estava adormecida. Dinahí, que tinha um ouvido muito apurado, saltou e defendeu-se do ataque. Acabou por matar os irmãos. Com medo da reação do seu pai, o velho Kaúna, fugiu para a floresta.

Kaúna saiu em sua perseguição, e por várias luas ela conseguiu escapar. Mas eram muitos, e ela estava sozinha. Uma noite a agarraram. Ela estava ferida e fraca. O velho ordenou que fosse atirada ao Negro, onde as águas rodopiam de encontro ao Solimões.

Na mesma hora, milhares de peixes apareceram e sustentaram o corpo de Dinahí. Semidesmada, ela foi levada até a superfície, onde a lua cheia que resplandecia no céu beijou seu rosto. Imediatamente a moça se transformou na Mãe-d'água, uma mulher linda. De longos cabelos verdes e cauda de peixe.

É a Grande Mãe das águas doces, onde reina em seu palácio brilhante feito de gotas de luz. Encanta pescadores, castiga os homens que se atrevem a invadir o rio nas horas mortas da noite. Vingam-se deles provocando febres mortais e carregando os mais atrevidos para o fundo das águas escuras.