

A FLORESTA NO TEATRO: DE UM MUNDO NARRADO PARA UM TEXTO ENCANTADO

Maria do P. Socorro Calixto MARQUES*

Em cada um deles vive uma Scherazade, que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando. (Walter Benjamin)

Yuraiá foi escrita, com financiamento da Fundação *Vitae*, após uma pesquisa e vivência do autor na aldeia Caxinawá, localizada às margens do rio Jordão, um dos vários afluentes do rio Tarauacá que banha o município, também com o mesmo nome, que integra o rol das cidades acreanas. Nessa região de selva densa, regada por chuvas torrenciais, de onde nascem os rios amazônicos de origem andina (o Juruá, o Envira, o Purus, o Acre e muitos outros de importância diversa), o autor e diretor João das Neves embrenhou-se por alguns meses e conviveu com os índios daquela nação, observando seu dia-a-dia, seus costumes, tradições, e, como não poderia deixar de ser, a relação social com os brancos, seringueiros e seringalistas por um lado e latifundiários, por outro.

Os fatos históricos, a colonização e a mudança da economia do Estado, são e estão imbricados nas pequenas narrativas míticas daquele grupo. No geral, está a discussão da realidade daquela comunidade e a reflexão sobre a necessidade de mudança e de transformação da sociedade. Neste percurso, tentaremos explicitar como o autor reconstruiu esses textos, enquadrando-os no universo dramático.

O título da peça – *Yuraiá – o rio do nosso corpo* (s.d.) – já traz em seu próprio nome parte de uma estória daquela nação e, em consequência, a natureza narrativa da peça: chama-se *Yuraiá*, nome dado pelos Caxinawá, o

* Aluna do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Araraquara - SP.

rio que banha sua aldeia (no início deste texto a referência a esse rio é feita pelo nome de Jordão) e esse nome significa o rio do nosso corpo. Segundo Ryngaert (1996, p. 36), dar um título a uma peça é, para o autor, uma forma de anunciar ou confundir seu sentido, ao passo que, para o leitor, o título é a primeira referência. *Yuraiá – o rio do nosso corpo* anuncia uma forma de apresentação de acordo com a tradição cultural dos povos que habitam, com frequência, às margens dos rios acreanos: é por intermédio dos rios que se levam e trazem histórias; é o rio que dita a hora de entrada e saída nas matas acreanas, é o rio que percorre a vida cotidiana daqueles que habitam as suas margens.

Inicialmente, no entanto, o título traz uma história indígena: contam os índios daquela aldeia que o cemitério ficava à margem do rio; quando chegavam as chuvas – período que dura até oito meses na Amazônia – o rio enchia e cobria as sepulturas dos índios Caxinawás. Quando as águas baixavam, levavam consigo os corpos daquele cemitério¹. Eis a origem do nome *Yuraiá – o rio do nosso corpo*.

O texto é dividido em alguns quadros que são apresentados por diferentes narradores. Cada um abre e encerra seu momento, passando a fala a um outro que a lançará a outros em diferentes quadros. Nas narrativas são apresentados depoimentos, causos, presságios e mitos daquela nação. Um narrador sempre lança uma informação e passa a fala ao outro: a passagem se realiza por diferentes elementos que costurarão as cenas. A passagem da 1ª cena (p. 02) – a narração de um relatório em que ocorre uma espécie de assembléia – para a 2ª cena – a narração do mito de origem – dá-se através da mudança do tempo; o tempo é a conexão de uma cena à outra. A mudança efetiva-se quando, após o último relato, os atores armam suas redes e se preparam para dormir. A construção do espaço em que os atores vão dormir sugere um clima de magia, ora produzido pela dispersão de mosquiteiros no *cupichaua*, ora pela reduzida luz das lamparinas. É noite. E tudo ocorre silenciosamente. De repente, um velho índio canta uma música em sua língua. A melodia sugere uma canção de ninar. É hora de dormir e sonhar: o sonho realiza-se por meio da narração do mito da criação.

A estratégia da construção dos narradores lembra-nos a poesia *Tecendo a manhã*, de João Cabral de Melo Neto (1995): “um galo sozinho não tece uma manhã, ele precisará sempre de outros galos. De um que apanhe esse grito que ele e o lance a outro; de um outro galo que apanhe o grito que um galo antes e o lance a outro...” Nesses pequenos gritos de cada galo, ou

¹ História contada a João das Neves (1996).

melhor, de cada contador de *Yuraiá*, vamos construindo, tecendo tenuemente a vida daqueles que habitam a floresta amazônica.

A multiplicidade de narradores evoca os velhos contadores de história, que, naquela região, são elementos corriqueiros, uma vez que a comunicação é instaurada na oralidade e o meio de comunicação mais eficaz ainda é o rádio, e, por outro lado, retoma os narradores viajantes que registraram em seus relatórios e depoimentos os vários vieses da história de colonização da região. Junto às narrações, os gestos e a performance dos contadores são solicitados pelas rubricas do texto para enfatizar os momentos de transmissão.

Esse é um dos procedimentos globais de *Yuraiá*. Porém, para não nos perdermos, vamos à descrição e comentário de suas partes.

Tudo se inicia no *cupichaua*: casa dos índios caxinawás. Essa célula cênica abrigará todos os integrantes que passarão a conhecer a história desses índios. O *cupichaua* encontra-se ornado com detalhes da aldeia: nas traves, algumas redes armadas com seus respectivos mosqueteiros, lamparinas para iluminar a noite, objetos de seus artesanatos e atores conversando pelos cantos do espaço². Assim se configurarão o palco e o cenário das cenas que percorrerão os momentos de narração e apresentação da vida dos *Huni-Kuin*³. O cenário, sendo o universo da cena, conterá as informações sobre o ambiente doméstico da aldeia. A idéia é transportar o leitor-espectador convidado a sentar-se com os integrantes da nação, isto é, penetrar no universo caxinawá. A distância espacial é logo diminuída na medida em que o espectador fará parte desse mundo, sendo observado e comentado, mesmo por algumas mulheres (atrizes) índias que conversarão, improvisadamente, sobre alguns dos detalhes encontrados nos seus espectadores:

Sentadas em círculo comem, conversam e riem.
Apontando e se referindo abertamente aos espectadores.
Diálogo inteiramente improvisado e bem safado, com
referências explícitas à sexualidade.

Encontram-se ainda nesse momento, no local, algumas lideranças sindicalistas que relatarão uma viagem que fizeram pelos seringais acreanos a

² Indicação da primeira rubrica do texto (p. 1).

³ Os Caxinawá se autodenominam Huni-Kuin, que significa homem verdadeiro. Caxinawá é o nome dado pelos brancos aos índios Huni-Kuin.

fim de discutir o que estava acontecendo com o movimento indígena. É o primeiro relato da peça: ao espectador será dada uma contextualização de onde moram os Caxinawá e qual a situação atual em que se encontram. Não há diálogo nesse momento, portanto não há também ação dramática, não há conflito de personagens. A epicidade do texto caracteriza-se na medida em que o narrador exprime a si mesmo o desejo de comunicar algo.

O narrador-personagem Elias (p. 2) inicia seu relato colocando os outros personagens e espectadores a par dos acontecimentos de cada colocação, ou melhor, informa o que foi feito nos dias de sua visita aos seringais. Verifiquemos:

Elias: Nois cheiga no seringal Belo Monte mais ou menos 3 horas da tarde... nois comemos carne de veado... caminho a viagem de subida com canoa pega 3 toneladas carga e motor nos resolvemos de ficar no nesse seringal e paremos. (*Yuraidá*, p. 2).

Não poderíamos dizer que esse exemplo corresponde ao chamado **momento de epicidade** que Dort⁴ denomina quando da parada da ação pelos personagens para comentários esclarecedores ao público. O épico, aqui, realiza-se por meio da própria ação de narrar essas viagens. Nesse momento a preocupação em saber se o espectador está ou não entendendo a cena é paralela à de informá-lo sobre algo numa linguagem com a qual ele pode ou não ter familiaridade, sendo prioritário o desejo de informá-lo. Nessa passagem, exemplificada pela informação de Elias, encontramos uma interferência do **drama documentário** desenvolvido por muitos dramaturgos, a exemplo de Erwin Piscator, cuja idéia principal era impor uma ligação entre a ação cênica e as grandes forças atuantes da história – concepção que contradiz radicalmente, como nos diria Rosenfeld, (1985, p. 119), o drama rigoroso.

A organização política da aldeia é apresentada no próprio cenário que iniciará a peça. Lendo a primeira rubrica, observa-se que o texto se iniciará num encontro dos índios – uma assembléia que reúne lideranças da aldeia para informar as últimas viagens e cujo *quorum* é formado pelos próprios espectadores. Os depoimentos que o texto apresenta são verídicos, dados por informantes indígenas e seringueiros a antropólogos que estudavam aquela área.

⁴ *O personagem segundo Brecht. Apud: Pallotini, 1989.*

O espectador será integrado na cena à medida que ouvir esse relatório bebendo um líquido servido pelas mulheres indígenas, a caiçuma, e sendo pintado com tinta de jenipapo⁵. Essa bebida tem um lento efeito embriagador e a tinta de jenipapo fixa na pele. Esse ritual, o da bebida e o da pintura, ratifica a intenção de considerar o espectador um integrante da nação e, sendo assim, cai não só a quarta parede⁶, mas todas as que separam o leitor-espectador convidado tanto do texto, como também do novo tempo para o qual é convidado. Ser servido dessa bebida é ser convidado, também, a partir para um tempo imemorial e sagrado da aldeia.

A criação de um cupichaua como palco, a pintura com a tinta de jenipapo e o oferecimento da caiçuma como motivos da integração do espectador no texto e da queda de todas as paredes que separam personagem-leitor e ator-espectador são estratégias cênicas que reduzirão sensivelmente as distâncias espaciais e temporais. Reduzida a noção do tempo e do espaço, um outro aspecto é explorado: a sonoridade do falar. E, assim, completa-se o encanto de *Yuraid*.

Servidos com a caiçuma e pintados com tinta de jenipapo, e seqüenciando o improvisado da primeira cena, as narrações que se seguem (p. 2) cruzam aspectos da fonética da língua Caxinawá com os do português falado. Na primeira fala, a do personagem Elias, por exemplo, quando narra o relatório de uma de suas viagens, encontramos um registro lingüístico daquele povo e até da própria região: a ditongação, o plural sinalizado, na maioria das vezes, através do pronome e/ou artigo, a coesão dada por sinais do corpo (gestos, trejeitos, pausas) a repetição de pronomes necessária porque é a forma de apresentar a pessoa verbal, já que o verbo permanece na terceira pessoa do singular. Tudo isso é perceptível logo no início da primeira fala. Vejamos um exemplo:

Elias: Nois cheiga... Nois encontro muita gente... e somente 23 pessoas iremos trabalha no roçado do Homem depois do trabalho eles queremos jogar bola depois do jogo sairemos inventá de brincadeira na sala e Festa do dia 6 de janeiro depois disso saiu um almoço com e cabeças de

⁵ Fruto do jenipapeiro, cujo suco é usado por certos indígenas para escurecer a pele (Ferreira, 1975).

⁶ Meyerhold (1874-1938), diretor alemão, aboliu a cortina, os bastidores, empregando uma cena especial destinada a criar novas relações entre o palco e o público (Rosenfeld, 1985, p. 116).

capelão 4 bacia de macaxeira e um quilo de sal
(*Yuraiá*, p. 2)

A fusão fonética, a ausência de concordância e até de coerência, do ponto de vista da estrutura da Língua Portuguesa, além de registrarem esse fato lingüístico, proporcionam a essas vozes, especialmente, uma poeticidade que suprirá essa desconexão. Mais adiante (p. 4-9), quando é narrado o mito da criação, a utilização da tradução linear e literal deste mito, presente na gramática de Capistrano de Abreu, é usada de uma maneira inovadora, criando mais um efeito de estranhamento sonoro para o leitor, pois há uma estranheza sintática tanto para a língua Portuguesa como para a Caxinawá. Por outro lado, cria-se uma linguagem diferente, que pode ser comparada a uma linguagem indígena:

Chove compridamente, chove, ao sol alto, chove, escuro
dentro chove, muito chovendo compridamente está/
Caxinawá outro algum lugar longe ia não, todas casa em
deitados estão/ céu dentro moram, céu dentro agora são
felizes moram.

A narração desse mito, feita alternadamente, acontece no momento em que os atores entram em suas redes para dormir. Do momento presente da história da organização dos índios, passa-se a um tempo imemorial. A alternância de vozes sugere uma meditação de um rosário para aqueles que estão dormindo. É mais um momento mágico que se entrelaça nos vários ditos de *Yuraiá*.

Essa passagem lembra-nos uma frase de Zumthor (1993, p. 134) quando ele afirma que a voz poética é ao mesmo tempo profecia e memória. Naquele momento, o da narração do mito de origem, é a memória sagrada do povo caxinawá que está sendo relatada e, concomitantemente, por meio desse rosário, ocorre o pedido de proteção com o que pode acontecer – e vai acontecer – com aquele povo; daí a profecia. É nesse momento de morte anunciada que o saber e a sabedoria do homem, no caso, o Caxinawá, emergem e assumem uma forma transmissível e retomam a origem da narrativa: a autoridade de aflorar o inesquecível (Benjamin, 1975, p. 64).

A substituição de um narrador por vários não cria um conflito entre eles. A idéia permanece a mesma: a ação efetiva-se no ato da narração. Os personagens não se caracterizam pela sua natureza, personalidade que distingue um do outro. Estamos diante, pois, das idéias marxistas de Bertolt

Brecht sobre o personagem na fala de Pallottini (1989, p. 27): “O homem é um objeto de fato, um objeto que se pode manipular, transformar, virar do avesso, montar e desmontar”.

A música cantada pelo velho índio na língua caxinawá no final da primeira cena para a segunda e a narração do mito (p. 3) servem de ambientação climática, de atração de energias, de fluidos para a passagem ao imaginário. O mito, apesar de ser narrado em português, apresenta uma tradução linear que dá uma idéia aproximada da estrutura da língua indígena: o sujeito posposto ao verbo, no fim da frase. Por exemplo: “Caxinawá todos moram; caxinawá outro algum longe lá não, todas casa em deitados estão.” (p. 4). O que importa é a sonoridade do falar, da cantiga.

Após a narração do mito, um novo corte que, se não totalmente brechtiano, pelo menos se assemelha às suas interrupções cênicas: a introdução de uma nova cena retoma o tempo real valendo-se de uma voz em *off*. Essa nova voz ratifica a construção do espaço: o cupichaua.

Mesmo que o espectador tenha a possibilidade de ocupar esse espaço, observando como as mulheres trabalham, a voz em *off* reafirmará a informação ao seu ouvido. O texto recebido pelo ouvido é mais poético do que aquele recebido pelos olhos. Além disso, esse procedimento afastará o espectador daquele momento de magia. Ele precisará refletir sobre o que lhe estará sendo mostrado: fazer que ele tome consciência da realidade que está lendo é outra semelhança com a relação ator-espectador de Brecht: o efeito de distanciamento. Nas palavras de Rosenfeld (1985, p. 155), o efeito de distanciamento procura produzir aquele estado de surpresa que os grupos se afiguram como o início da investigação e do conhecimento.

Na cena subsequente, entra um personagem, o seringueiro de nome Nilo Falado (p. 9). Nilo, representante da vida, chamada por Euclides da Cunha (1976, p. 138) de “vida aleatória de caçadores de árvores”, torna-se novo narrador e conta sua própria história. Diz por que se chama Nilo Falado, fala de sua relação com o seringalista nas negociações da borracha, dos conflitos, etc. Esses são alguns dos pontos presentes em sua narração. No relato de sua experiência está a memória da história de todos os seringueiros: o trabalho escravo nos seringais, a coleta da borracha, a relação de exploração do seringalista, o proprietário do seringal, a relação com os seringueiros. Vejamos:

Pois é, eu sou Nilo Falado porque meu pai era o mesmo Nilo, né? Aí, os patrão roubava muito no peso, nas conta tudo, o véio terabalhava e tava sempre deveno, deveno.

Mais ele num sabi ler mas num era trouxa não. E um dia lá trouxe um carregamento de borracha e tinha mais de mil e duzentos quilos. E sei que num sei o que teve que ele chegou depois de fazerem a pesagem e tinha anotado no cadernos dele só oitocentos quilos. (*Yuraiá*, p. 9-10).

A história da colonização do Acre e a relação entre o seringueiro e seringalista aparece como fruto da experiência pessoal de Nilo Falado. A esse tipo de informação, a história, segue o relato de uma caçada:

E matei nada. A mão tremia de fome e só vi macaco saindo prá tudo quanto foi lado. Ah, mas eu fiquei foi muito injuriado... (*Yuraiá*, p. 10)

Mais uma narrativa é sobreposta à outra. Nos relatos indígenas vimos uma passagem do tempo histórico para o imemorial. Neste exemplo dado com a fala de Nilo (branco-seringueiro), ficamos no mesmo tempo cronológico, mas com uma mudança de narrativa. As narrativas vão se sobrepondo umas às outras, formando blocos, ora de informação histórica, ora de informação cultural. Um dito seguindo outro dito. Mas sempre como fruto de experiências e, assim narradas, transformam-se outra vez em experiência para os que ouvem as histórias, exatamente como afirma Walter Benjamin (1975, p. 60).

A transmissão dos conhecimentos reais, a colonização do Acre, a relação seringalista x seringueiro, seringueiro x índios, tudo isso mistura-se às narrativas dos causos da floresta, dos mitos indígenas sempre por intermédio de um narrador de cada cena. Nilo Falado, por exemplo, não chega a concluir sua fala sobre a venda da borracha pelo seu pai no barracão, pois quando toca na palavra **chumbo**:

... foi a barca atracando e o velho com os homens tudo com as espingardas e dizendo: pode ir deixando a minha borracha aqui que eu vou prá Tarauacá vender ela. E se quiser impedir vai levar é muito chumbo aqui que eu tou já cansado de safadeza. (p. 10)

Ele lembra-se de um outro fato que lhe aconteceu e, ao lembrar desse fato, esquece-se do que estava contando e muda a narrativa. Já não é mais uma experiência detalhada que exemplifica a colonização do Acre, mas uma narração lúdica de uma caçada mal resolvida. A palavra **chumbo** sugere

a narração de uma outra experiência, uma experiência mais agradável, menos sofrida, mas com a mesma intenção de estabelecer uma relação, mesmo que ingênua, entre narrador e leitor:

E tem é chumbo, que preñdi caçar de arco e flecha que nem caboclo só pro mode economizá no chumbo presse dia... mas como eu ia dizendo. Rapaz, eu tava com tanta fome que a mão chegava a tremer. Aí eu olhei pra cima e o pau tava cheio de capelão. E eu mexi assim com a cabeleira e eles curioso pegaram a ficar olhando, virando as cabecinhas pra ver melhor. Aí eu pensei: dou um tiro aqui que mato logo uns três. E dei. (*Yuraiá*, p. 10)

A brincadeira agrega-se às informações de denúncia e contextualização do espaço físico, trazendo, também, à tona mais duas considerações teóricas acerca de cultura e memória. A primeira delas é a de Zumthor (1988) quando analisa o papel da seleção no processo de rememoração. Segundo ele, os contadores só se lembram esquecendo e o esquecimento é dinâmico: há uma interrupção de um tema, em vista de outro. Nilo Falado, por exemplo, esquece sua narrativa inicial (um conflito entre um seringueiro e seringalista), em vista de uma outra que julga mais interessante e prazerosa: o encontro com um grupo de macacos numa de suas viagens a suas estradas de seringa, sendo a palavra chumbo o termo de ligação entre um tema e o outro. A segunda, a definição de cultura por Yuri Lotman (1975)⁷ no dizer de Pires Ferreira é a seguinte:

A cultura não é um depósito de informações; é um mecanismo organizado, de modo extremamente complexo, que conserva as informações, elaborando continuamente os procedimentos mais vantajosos e compatíveis. Recebe coisas novas, codifica e decodifica mensagens, traduzindo-as a um outro sistema de signos. (Pires Ferreira, 1995, p. 116)

Pires Ferreira (1995, p. 117), resumindo as considerações de Lotman acrescenta: “num crescendo, [Lotman] vai nos mostrando que cultura é informação, codificação, transmissão e memória”, como exemplifica a narrativa do personagem de *Yuraiá*, Nilo Falado.

⁷ Pires Ferreira, Jerusa. *Cultura é memória*. Apud: Lotman, Yuri & Uspênski, Boris. *Tipologia della cultura*. Milano: Bompiani, 1975.

No conjunto de narradores de *Yuraiá*, encontramos três deles que se distinguirão dos demais. Por um lado, temos a presença de um personagem-observador que não tem nenhuma experiência a contar, mas que se nutre de algumas descrições a fazer. Na sua fala há a caracterização da paisagem amazônica, como o narrador de *A Selva* (Castro, 1940), mas deixa claro, no próprio texto, que sua visão sobre a vida na floresta é a de um viajante e, assim sendo, não é a mesma dos narradores anteriores. Esse narrador, tradicionalmente conhecido em literatura que retrata algumas viagens, diverge dos demais, pois tem olhos e ouvidos ao léu (Sussekind, 1990, p. 115). Vejamos um fragmento de sua fala:

HOMEM: o dia estava encoberto, a temperatura era amena e, sentado no barco, com a perna esticada, não sentia dores. Os pássaros estavam cantando muito, havia alegria nas árvores. Vi um nambu que se assustou e voou das margens do rio à aproximação da canoa. (p. 17)

Ao fazer uma descrição sobre a paisagem da aldeia, o narrador-observador retoma o velho modelo de observar e descrever a vida dos que moram distante e, imediatamente, é interrompido por um outro que adianta ao leitor que aquele perfil de narrador não tem experiência nenhuma a contar:

IBAN: Olha aí, eu vim aqui contar direito essa história. Esse cara... num tá contando nada. Agora é que ela vai começar... nossa história. (p. 17)

Iban, personagem índio, encontra-se bêbado. Em seu relato está presente a opinião que os brancos têm dos índios: a preguiça, a improdutividade, os vícios de roubar, de embriagar-se, etc. O personagem compara a cachaça que o embriagou à bebida dos índios que foi oferecida aos espectadores, a caçuma. No seu discurso, o índio incorpora o preconceito do branco sobre o índio, porém, na rubrica, ele revela uma ironia sobre o branco que aponta, sutilmente, para a ironia da própria situação: não há diferença entre índio e branco, pois tanto o índio como o branco bebem cachaça; mas ainda acrescenta: a bebida do branco tem efeito destruidor e é servida comercialmente, ao passo que a bebida do índio, no caso, a caçuma, faz parte de um ritual da sua cultura e é oferecida somente em situações muito especiais, como, por exemplo, na futura encenação do texto *Yuraiá*. Vejamos algumas passagens da fala do personagem:

Caboclo é assim mesmo, caboclo se contenta com uma garrafa de cachaça, não é mesmo? É tudo cachaceiro. (...) Vai dizer que não acha? (...) Acha, acha sim! É tudo vagabundo, não queri trabalhar. Agora, cariú, não. Cariú não bebe cachaça (RI DEBOCHADO) Hum inventou ela só pra caboclo bebê. De antes, caboclo bebia era caiçuma... Caiçuma fermentada. (...) Agora, pra ficar bêbado demora. Fica, mais demora. Agora, a cachaça é depressa. Que nem cariú pra ganhar dinheiro. Num instante, ó.... (p. 17).

Da mesma forma que o depoimento do personagem Nilo Falado se mescla com a narração de uma caçada, a narração de Iban mistura seu depoimento à narração de mais um mito: o mito da lua. Quando Iban fala do sonho dos nordestinos, brinca com o verbo subir:

... cariú sempre foi ambicioso, veio tudo lá do Ceará. Tinham um sonho. Um sonho só, todos eles. Subir na vida. Subiram. Começaram cortando as bandeiras em baixo, na seringa, e foram subindo, foram subindo. Fizeram tapeti prá subir mais, foram subindo. Quando deram, tavam no céu. Que nem a lua. (p. 18)

O verbo “subir” refere-se ao fato de o seringueiro ter que avançar o corte no tronco da seringueira, tendo que subir na árvore, uma vez que sua parte inferior já havia sido cortada, e de tanto subir e também subir na vida foram parar na lua. Novamente, voltamos a Pires Ferreira, quando esta coteja as considerações de Lotman & Uspênski e Paul Zumthor na investigação dos mecanismos de seleção ou rejeição das informações no grande texto da memória de um grupo:

O próprio Paul Zumthor nos fala de uma energia imemorial e se aproxima bastante de Lotman, ao seguir os modos pelos quais a comunidade expulsa os elementos indesejáveis e, mais claramente, ele nos lembra que os dois semioticistas, esboçando uma tipologia da cultura, enfatizam de que modo o esquecimento é um mecanismo explorado por uma instituição hegemônica, tendo em vista excluir da tradição os elementos indesejáveis da memória coletiva. (Pires Ferreira, 1995, p. 17)

Essa mudança de cena protagonizada pelo personagem Iban é o momento mais informativo, lúdico e performático que a peça apresenta. Informativo, porque acrescenta mais dados sobre os objetivos da vinda do seringueiro para a Amazônia; lúdico, porque brinca com as palavras e com o leitor-espectador convidado, inserindo-o nos comentários, e performático, porque a continuação da narrativa será indicada pela representação do mito. De onde veio a lua? Por que ela tem aquela mancha no meio? Iban responde essas perguntas na sua narrativa.

Segundo ele, a lua tem aquela mancha no meio porque um índio, chamado Yube, dormiu com sua irmã e brincou com ela; a irmã, querendo descobrir quem a visitava todas as noites, faz tinta de jenipapo, suja as mãos e, à noite, aguarda seu visitante. Durante a brincadeira, a irmã passa a mão no rosto de Yube e mancha sua pele. Como tinta de jenipapo não sai, pela manhã Yube lava seu rosto e continua pintado. A aldeia descobre o segredo de Yube (*Yuraiá*, p. 18-19).

Nesse momento da narração, os espectadores que estarão pintados serão questionados se dormiram também com suas irmãs, aliando-se informação e humorismo no texto, e assim segue a *performance* solicitada pela rubrica (p. 19). O sagrado e o profano surgem como elementos de dualidade. O sagrado, representado pela irmã, o profano, pelo irmão. O pólo positivo, o sagrado, prevalece quando Yube perde sua cabeça: ele é punido. Mas, na seqüência da narrativa, pela representação do mito pelo personagem Iban, Yube recusa o castigo e inverte a situação – a negatividade da morte é superada quando ele resolve transformar-se na lua e castigar as mulheres:

Yube: Não, não quero ficar pau, gente me corta. Vou ficar água. Não, não quero ficar água, gente me toma. Vou ser formiga. Não, não quero ser formiga, tamanduá me lambe. Vou virar cobra. Não, não quero virar cobra, não quero matar. Então, eu vou pro céu, vou ficar lua. Sendo lua, sempre me repara. Vocês agora me dão a linha, encarnado, preto, azul. Me dão, aí me dão, eu vou jogar pro céu. (p. 19)

Yube resolve ir para o céu, ser a lua. Mas como subir? Ele pede linha vermelha, preta e azul e amarra em sua própria cabeça e joga para o alto. Na sua fala e também na representação do mito estão presentes os relatos encontrados nos relatórios do missionário francês, Constantin Tastevin, apresentado no capítulo anterior:

Yube: Aqui. (sua voz vai sumindo) Vou ficar aqui, ninguém mais não escuta minha fala. Três dias, vê se me repara, eu estou saindo, aí vocês me chama Yube nawan buxka. Fico satisfeito. Agora se me chamam uxe bene, não fico satisfeito, aí vou cutucar as mulheres com a cauda de arara. (p. 20)

Yube pede para ser chamado de *Yube nawan buxka*, pois caso seja chamado de *Uxe bene* ou mesmo de lua, ele castiga. O castigo de Yube é fazer que as mulheres menstruem. Aqui voltamos ao início de tudo: a vida começa com o pecado e a mulher traz ao mundo a idéia do oposto. Adão e Eva comeram a maçã e foram castigados. Yube dorme com sua irmã e descobre que ela é **fruto proibido**. Como castigo é degolado, e como resposta a seu castigo, também pune as mulheres: “cutuca-as com a cauda de arara”. Nas falas e na rubrica que seguem a narração do mito da lua encontramos o castigo dado por Yube:

Iban: Aí, passaram três dias e a gente viu e “olha a lua”, chamava. Às vezes chama, né? Lua, esquece de lembrar nome dele. Aí cutuca... (p. 20)

26ª rubrica – entre a fala de Iban: A ameaça de Yube é cumprida. Com uma enorme pena de arara, com duas penas grandes, passa, tocando em todas as mulheres que assistem à representação.

Iban: Aí, fica doente, doença de mulher, não é de homem não, só mulher mesmo. Agora, porque só mulher que é doente? Porque bateu jenipapo no cara. Aí ele botou maldição, né? (p. 20)

A maldição de Yube retorna à idéia do mito da criação: a menstruação das mulheres significa fertilidade e propicia a reprodução, a multiplicação dos homens.

Na *performance* de Iban, orientada pela rubrica (p. 19-21), encontramos o efeito simbólico proporcionado pelo gestos rigorosamente codificados, formalizados e lentos. A codificação dos gestos oferece uma ampla função narrativa: mais do que apoiar a narrativa, o gesto acrescenta um comentário épico. *Yuraiá* é entrelaçada de afinidades com o teatro

asiático, no sentido de utilizar o elemento géstico⁸, a pantomima, para apoiar a narratividade verbal.

Somente após a narração e *performance* de Iban, surge o segundo narrador, um seringalista (p. 27). Esta nova narração contrapõe-se às anteriores, quando no seu relato está uma outra faceta da história do Acre. Por exemplo, os motivos da queda da produção de borracha no Acre, a falta de incentivo por parte do governo federal a partir do golpe de 64, as dívidas que os seringalistas tinham junto ao Banco da Amazônia (BASA), a intervenção do Banco e a política agropecuária dos governos subsequentes:

Seringalista: ... Mas depois de 64... o crédito caiu de uma hora pra outra e nós entramos na tal... transformação do Acre. É... transformação. O crédito caiu de uma hora pra outra, a produção caiu de uma hora pra outra, pronto. E eu deixei de ser o maior produtor de borracha do Brasil de uma hora para outra. (...) Aí, eu pensei: "sabe de uma coisa? Eu vou vender meus seringais pros paulistas e vou entrar nesse negócio de pecuária também... (*Yuraiá*, p. 28).

O terceiro narrador, o Paulista, é o que poderíamos chamar de elemento instaurador do conflito no texto. No depoimento do Paulista, percebemos a mais recente história do Acre e o conflito não só com os seringueiros, mas com os índios. Donos da terra, os pecuaristas precisam queimar a floresta para fazer pasto e criar gado, assim retiram índios e seringueiros que estão nas aldeias e colocações. Além disso, a imagem negativa desses povos é passada em seu relato, como também sua idéia sobre a questão ecológica. Vejamos a fala:

Paulista: Pobre diabo, como se entrar na pecuária fossem assim... Precisa conhecer, ter tino comercial e esses acreanos... não é por nada não, viu, mas... É tudo gente preguiçosa, acostumada ali na rede, boa vida, gente... sem ambição... sem nada. (...) O quê? Não, eu não sou contra a ecologia, meio ambiente, essas coisas. Mas, ôrra meu, neguinho não quer que mate jacaré! Mas já se viu? Olha só São Paulo. Não tem lá o Parque Ibirapuera? (*Yuraiá*, p. 29).

⁸ Utilizamos-nos do termo *géstico*, e não *gestual*, com base em Anatol Rosenfeld (1985, p. 112), quando ele se refere à *pantomima* e ao *elemento géstico*.

As cenas que apresentam diálogos no texto são reduzidas. Há uma conversa do personagem-observador, que é denominado de **HOMEM**, com as crianças índias; outra conversa entre o líder da Aldeia, Sueiro, com outro personagem-observador, que atende pelo nome de Terri. Este último diálogo, visto inclusive no capítulo anterior, é uma considerável intervenção de Sueiro quanto à presença de pesquisadores na Área. Esse diálogo também foi uma recuperação cultural das idéias do personagem histórico, Sueiro, que se encontra presente nas anotações do antropólogo Terri Vale de Aquino (1977).

Não foram listados, aqui, todos os narradores, todos os “galos” que integram o texto *Yuraiá*, mas sua construção realiza-se a exemplo dos que foram comentados. Todos com a responsabilidade de recuperar e anunciar as várias histórias do mundo dos *Huni Kuin*, contar e **mostrar** (por meio das atuações sugeridas pelas rubricas) a cultura, os costumes, a rotina daqueles que integram aquela aldeia. Para tanto, seus contadores enquadram-se em tempos diversos orientados pelo teor de suas lembranças, rememorações e informações contidas em suas narrações. A voz de Elias, narrador que inicia a “contação”, coloca-se ao lado das vozes que “meditam” o mito da criação, ao “causo” de responsabilidade de Nilo Falado que, por sua vez, coloca-se ao lado das palavras proféticas da velha mulher, dos caciques e xamãs: “como o pajé, o poeta é o homem que assume a responsabilidade de dizer – como o xamã, não é o poeta, o verdadeiro poeta, um ser do outro mundo e de outro tempo?” (Santos, 1992, p. 193). O texto de Santos enfatiza o poder da palavra oral, como nos textos de Zumthor, e ainda acrescenta que as palavras poderiam impedir os conflitos que envolvem a humanidade.

Todos os poetas (ou os “galos”) que habitam o quintal que margeia *Yuraiá* utilizam-se de uma linguagem, ora marcada pelo falar local, ora pela mistura espontânea das línguas em questão, ora por uma poesia ritmada e versificada, mas todas elas com a intenção de recuperar a memória social e cultural deste povo, valendo-se de recursos estilísticos presentes na sonoridade do falar, levando o leitor-espectador a realizar outras viagens, conhecendo e reconstruindo aquelas experiências, vidas, realidades, como confere Krenak ao falar do papel dos narradores: “por meio das narrações dos narradores, há a criação do mundo novamente, e que todos os gestos ligados às narrações estão fundados num sentido imemorial, sagrado” (1992, p. 202). A observação de Krenak sobre o narrador aproxima-se das considerações de Walter Benjamin referidas neste capítulo: ao narrar as experiências próprias, o narrador recria uma nova situação e ao ouvinte cabe a garantia de possibilitar a reprodução.

A forma com que *Yuraiá* se apresenta aos seus leitores é a mesma das histórias que foram apresentadas a seu autor ou que possam ser apresentadas a quem tiver disponibilidade e sensibilidade para ouvir os relatos daquela região. Queremos dizer com isso que o autor recuperou não só um conjunto de narrações que envolve tempos diversos e anuncia a cultura e história dos índios Caxinawá, como também a forma de contar do povo da região: o texto é feito de narrações porque as personagens indígenas são narradoras natas, e suas narrações são caracterizadas, no dizer de Benjamim (1975) por reminiscências que fundam a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Seguindo por esse caminho, *Yuraiá* revela um ouvinte atento e sabedor dos subterrâneos das histórias acreanas o qual possibilitou, nessa feliz criação e reconstrução de dramaturgia, uma nova situação de fiar e tecer histórias. Referendamos nossa leitura deste capítulo com as palavras da antropóloga Manuela Carneiro da Cunha, as quais constam na apresentação do projeto de montagem de *Yuraiá*:

Considero excepcional a qualidade dessa peça. João das Neves tem a arte de pôr em cena o real, com seus personagens surreais. O dia-a-dia dos seringueiros kaxinawá, mais tudo o que perpassa, o mito, a caiçuma, a sedução, a luta. É difícil encontrar uma descrição menos piegas e fiel do que é o índio no Brasil hoje.

Referências bibliográficas

- AQUINO, Terri Valle de. *Kaxinauá: de seringueiro caboclo a peão acreano*. Brasília, 1977. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade de Brasília.
- BENJAMIN, W. *O narrador*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Os Pensadores, 48).
- CASTRO, Ferreira de. *A selva*. Lisboa: Livr. Guimarães, 1940.
- CUNHA, Euclides. *Um paraíso perdido, reunião de ensaios amazônicos*. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.
- FERREIRA, Aurélio B. H. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.
- KRENAK, Ailton. Antes, o mundo não existia. In: NOVAES, Adauto (Org.) *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 201-204.

- MELO NETO, João Cabral de. *Tecendo a manhã*: poesias completas. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- NEVES, João das. *Entrevista concedida a M^a do P. Socorro Calixto Marques*. Campinas, 1996.
- _____. *Yuraiá – o rio do nosso corpo*. Projeto de montagem. (Apresentação Grupo Poronga de Teatro). Rio Branco, s. d.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. *Cultura é memória*. *Revista USP*, São Paulo, p. 115-121, dez.-fev. 1994-5.
- PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Buenos Aires: Editorial Futuro, SRL, 1957.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SANTOS, Laymert Garcia dos. *O tempo mítico hoje*. In: NOVAES, Adauto (Org.) *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ZUMTHOR, Paul. *Poesia, tradição e esquecimento*. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 17 de dez. 1988. Folhetim. (Entrevista).
- _____. *A letra e a voz*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- BIBLIOGRAFIA CONSULTADA**
- ABREU, Capistrano de. *Rã-txa hu-ni-ku-in: a língua dos Caxinauás*. Rio de Janeiro: Edição da Sociedade Capistrano de Abreu, 1941.
- NEVES, João das. *Entrevista concedida a M^a do P. Socorro Calixto Marques*. Belo Horizonte, 1995.
- _____. *Como os Caxinawá descobriram o teatro*. s. d.