

A dramaturgia de uma sessão de contos – a construção de Afrocontos, Afrocantos

Toni Edson Costa Santos

*Mestre em Literatura Brasileira (UFSC) e
Doutorando em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA)*

RESUMO

O presente artigo discute um processo de construção dramaturgical de um espetáculo de contação de histórias, observando que cada conto possui uma estrutura própria, com clímax e desfecho, e que a união desses contos pode criar uma nova estrutura. Ainda assim, essa estrutura precisa levar em conta alguns princípios da dramaturgia discutidos na contemporaneidade como a construção da ação através das palavras, aspectos de uma possível crise das formas clássicas, a composição da intriga enquanto proferimento performativo e a relação entre texto / espaço / tempo e seus vários cronotopos. Analisando o processo de composição dessa dramaturgia, é anexado um dos contos que faz parte desse contexto, para melhor compreensão do estudo.

PALAVRAS-CHAVE: Processo de criação. Dramaturgia. Contação de Histórias.

ABSTRACT

This paper discusses a process of dramaturgical construction a show of storytelling, noting that each story has its own structure, with climax and denouement, and that the union of these tales can create a new structure. Still, this structure must take into account some of the principles discussed in contemporary playwriting as building action through words, aspects of a possible crisis of classical forms, the composition of intrigue while performative utterance and the relationship between text / space / time and its various cronotopos. Analyzing the writing process of this drama, is attached one of the tales that are part of this context for better understanding of the study.

KEYWORDS: Creation process. Playwriting. Storytelling.

A dramaturgia de uma sessão de contos – a construção de Afrocontos, Afrocontos

Toni Edson Costa Santos

Mestre em Literatura Brasileira (UFSC) e

Doutorando em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA)

Costumamos dizer, entre contadores de histórias, que para se contar bem uma história, você precisa convencer de que a viveu ou que estava bem perto, mas bem perto, de onde os fatos se sucederam. Numa oficina ministrada pelo grupo carioca Tapetes Contadores de Histórias, um dos integrantes do coletivo nos provoca com o verso “E agora eu era o herói”, de Chico Buarque, afirmando ser este o tempo do contador de histórias. Um tempo urgente, personificado no “agora” e com reminiscências de um passado, evocado pelo “eu era”. Um tempo em que a presença é fundamental, para religar eventos de outrora. O verso da canção *João e Maria* de Chico Buarque de Holanda é um convite para que adentremos em nossa imaginação mais jovial, e o próprio compositor afirma que ela foi baseada numa conversa de crianças. Contar histórias é uma atividade em que precisamos nos descobrir tal qual quando éramos crianças, apesar de ser importante frisar que a contação de histórias não é algo destinado apenas ao público infantil. Mas esse contador de histórias, que precisa se revisitar enquanto criança e ter o domínio da justaposição de pelo menos dois tempos, também pode ser auxiliado, para construção de repertório e para tecer uma colcha de histórias, de elementos do campo da dramaturgia.

A professora Cleise Furtado Mendes lembra em um de seus roteiros para discussões, intitulado *Teoria da Forma Dramática*, que “em seu sentido etimológico, reunindo as palavras gregas para ação e o ato de fazer, erguer, construir, dramaturgia significa construção da ação” A pesquisadora complementa afirmando que essa construção se dá “através da criação de situações e persona-

gens, estruturando relações, físicas, espaciais, históricas, sociais, psicológicas, míticas e simbólicas”. A dramaturgia, enquanto “construção da ação” é, durante muito tempo, relacionada com a escrita para o teatro, como num “casamento monogâmico”, utilizando expressão da professora Cleise Mendes. E se percebe que esse casamento se encerra, para que tanto o texto dramático quanto o teatro possam ter mais autonomia. O texto dramático possui muitas formas, e conceitos que o estabelecem sob essa denominação, são séculos de aperfeiçoamento, redimensão, alteração de pontos de vista e investigação do que é o drama. Desde a *Poética* de Aristóteles, que observa regras e formato para o texto trágico e que tem sido motivo de muitas interpretações, até as formulações sobre um teatro épico, que reconfigura radicalmente a estrutura do drama, e chegando a um teatro “pós-dramático”, ainda se avaliam os limites e especificidades de um texto dramático. No mesmo roteiro citado acima, Cleise Mendes destaca as novas experiências em dramaturgia executadas no século XX. Nesse mesmo século, se iniciam algumas análises sobre uma possível crise no drama, como nos revela o estudo de Peter Szondi (SZONDI, 2005) e Jean Pierre Sarrazac (SARRAZAC, 2012), que apesar de discordarem em alguns pontos, se utilizam da terminologia crise para explicar as alterações que o século passado apresenta dentro da estruturação de diálogos e textos dramáticos. Essa crise constrói o alicerce para o advento do teatro épico, híbrido de referenciais diversos, inclusive de elementos da narrativa. O surgimento do pós-dramático, é fruto das rupturas propostas por autores como Brecht e Heiner Muller sobre como compor um texto para teatro. Mas ainda assim, o que me interessa investigar nessa comunicação é a possibilidade de se construir um texto dramático a partir de contos, que possuem, muitas vezes, uma apresentação, intriga, o desenvolvimento de uma ideia central, um momento de clímax e um desenlace. O conto tem uma estrutura que se percebe em muitos textos dramáticos, mas como é possível criar um texto dramático a partir de contos?

Sou contador de histórias há cerca de 13 anos e tenho pesquisado profundamente a relação do ato de contar histórias com princípios teatrais, pois escrevo para teatro, atuo e dirijo há quase duas décadas. Há quem diga que atuação e contação de histórias são atividades completamente diferentes. Prefiro pensar que são atividades complementares e que precisam se estimular mutuamente para que ampliem seu alcance. Desde 2006, sou também formador de contadores de histórias, através de oficinas de cerca de 60 horas realizadas em Florianópolis, através do SESC. Praticamente tudo o que transmito nos cursos de formação vem do teatro e por isso acredito que os recursos teatrais podem construir um bom contador, da mesma forma que o ato de contar histórias é um excelente exercício para o ator. O cursos do SESC Santa Catarina são divididos em 2 módulos (cada um com 60 horas): no módulo básico ensinamos os

princípios gerais da contação e interpretação de textos para que se conte bem pelo menos uma história; e no módulo intermediário, o estímulo é para que se costure um repertório, para que se conduza uma sessão de contos.

Algumas questões me inquietam sobre o formato de uma sessão de contos: como escolher as histórias que serão justapostas? Como organizar de maneira coerente a transição entre um conto e outro? É possível haver dramaturgia para uma sessão de contos? Para a última questão minha resposta é “sim”. Um dos elementos do texto dramático que procuro difundir nos processos pelos quais passo é de que a palavra é ação, é preciso entender que o ato de contar histórias pode ser permeado por uma corporeidade e uma presença que faz com que as palavras surjam como necessidade do corpo, como alguém que vive o que conta, ou é testemunha dos fatos que narra. John Langshaw Austin, faz uma análise interessante de como algumas expressões são carregadas de ação, que ele chama de “proferimento performativo” e é necessário que esse proferimento “se dê em circunstâncias adequadas: que seja feito ‘com seriedade’ e ‘levado a sério’” (AUSTIN, 1955, pág. 1). Creio que contar uma história deva ser encarado como um proferimento performativo, e nós podemos criar as circunstâncias adequadas desde que tenhamos domínio do texto, corpo e voz preparados para o ato. Trancontextualizando a afirmação da professora Cleise Mendes acerca do dialogismo e polifonia dos diálogos dramáticos (ela analisa a recepção dos leitores de textos dramáticos), também o contador precisa criar a “ilusão primordial” de que as “falas brotam ‘de dentro’, (...) de seus desejos e motivações”, como um efeito de “linguagem encarnada” (MENDES, 2011, pág. 2). Costumo dizer que precisamos construir uma personagem “narrador” - para bem servir ao conto e prender o público através de recursos cênicos. Cleise Mendes ainda destaca que o que constitui precisamente uma “persona” não é a fala que profere, mas sim a “interação enunciativa”, a consciência de que “fala com alguém e para alguém”, o que no caso do contador de histórias, muitas vezes é o público. Trazemos contos, seja de autor contemporâneo ou da tradição oral e a transmissão desse discurso precisa ser nossa “própria razão de ser e de estar em cena” (MENDES, 2011, pág. 3).

Sem querer esgotar a problematização entre interpretar e o ato de contar histórias, discorro sobre uma experiência em que tive que costurar histórias para formatar um espetáculo de contos e como alguns recursos oriundos do campo da dramaturgia podem ser relacionados a essa construção. O trabalho estreou em 2003, é um monólogo que escrevi e performatizo chamado *Afrocontos, Afrocantos*. Esse espetáculo foi feito através de convite do SESC Santa Catarina no ano em que foi implementada a lei 10.639, que institui o ensino da cultura afrodescendente e afro-brasileira nas escolas. O espetáculo reúne contos de

tradição oral africanos publicado no Brasil e um conto brasileiro, procurando representar a cultura popular da África através de histórias originárias de Angola, Congo, e do Quênia, e Argélia e sua presença na cultura brasileira, como é o caso da minha livre adaptação de um fato histórico, a narrativa “Rosa Francisca”. Os contos falam de tramóia, de trapaça e de justiça, com uma dose de mistério e formato cinematográfico. Este monólogo de já fez mais de 100 apresentações, em várias cidades de Santa Catarina, algumas cidades do Rio Grande do Sul e Ceará, Rio de Janeiro, Bahia, e até em terras africanas, na ilha de São Vicente, em Cabo Verde.

Segundo Paul Ricoeur, autor de *Tempo e narrativa*, “o tempo, só se torna humano, passível de ser captado, percebido, através da narrativa” e o autor ainda afirma que “sem narrativa, não se pode conceber o que é cultura” (RICOEUR, 2011). O espetáculo *Afrocontos, Afrocontos* é atravessado por referências culturais distintas, exatamente através de narrativas de países africanos que muito revelam pela configuração do espaço e os costumes presentes nos contos. Os contos parecem ter pouca ligação entre si, dois dos elos que procuro costurar são as características antrozoomórficas (animais humanizados e transformação de humanos em animais) presente em 3 dos 5 contos; e algumas versões do trato com a morte, presente em todos os contos.

Cada conto possui uma estrutura própria, e principalmente um cronotopo particular. Segundo Mikhail Bakhtin, que transporta o termo da teoria da relatividade e o utiliza “para a crítica literária quase como uma metáfora”, cronotopo é o centro organizador “dos principais acontecimentos temáticos (...) É no cronotopo que os nós do enredo são feitos e desfeitos, pode-se dizer que é o “principal gerador do enredo”(BAKHTIN, 1998, 211, 355). Bakhtin, analisa as relações de tempo e espaço nos romances (narrativas extensas proferidas na Grécia antiga e na Europa dos séculos XVI e XVII, mas o termo romance é usado de maneira diferente do Romance Medieval – cantado pelos menestrelis e jograis – e do Romance moderno, do século XVIII), e afirma que , em certo grau esses romances estão ligados às “profundezas do *folclore das sociedades primitivas* (...) e particularmente nos contos populares” (BAKHTIN, 1998, 229). Essa ligação, além do “poder indestrutível do homem em sua luta contra a natureza e contra todas as forças inumanas” (BAKHTIN, 1998, 229), tão presente nos contos de tradição oral, permitem-me analisar brevemente o cronotopo dos contos do espetáculo para em seguida destacar como foram costurados. Uma semelhança entre os contos do espetáculo e os romances que Bakhtin analisa é a forte presença do “mero acaso” e sua lógica para a sucessão dos fatos, marcada pela “coincidência” e que instaura um “tempo sem vestígio”, em que “os dias, horas e minutos (...) não se ligam entre si numa ordem real

de tempo” e em que “o verdadeiro homem de aventuras é o homem do acaso” (BAKHTIN, 1998, 218,220).

O primeiro conto se chama *O Leopardo, o antílope e o macaco*, conto popular de Angola transcrito por Viale Moutinho. Esse é o maior dos contos do espetáculo e é ele que permite que os outros “brotem”. Ele possui um cronotopo próximo do que Bakhtin chama de cronotopo da estrada, pois o avô Leopardo, leva seus netos, Antílope e Macaco, em momentos distintos, até a casa do sogro do Leopardo, nesse trajeto eles encontram plantações e pessoas que alteram o rumo da história. É uma história marcada pela trapaça e vingança, entre familiares. O segundo conto que surge da boca da personagem narrador é um conto do Quênia, chamado *o Homem de muitas faces*, que trata de um jovem que consegue um amuleto que lhe dá o poder de se transformar em qualquer animal e com esses poderes ele apronta as suas. Esse conto possui um cronotopo que lembra uma vila de pecuaristas e um fato interessante é que no final do conto há uma perseguição que dura toda a noite, e sabemos que os quenianos são famosos pela resistência em longas corridas. O quarto conto, que anexo a este trabalho, para melhor exemplificar o que escrevo e para que pelo menos um dos contos possa falar por si é chamado de *Os Gêmeos*, é um conto do Congo, e tanto este quanto o conto do Quênia foram recolhidos por Neil Philip. Esse conto tem início com o nascimento de dois gêmeos, mas que nascem adultos, e um deles empreende uma longa jornada até tentar conquistar uma princesa. Com quem se casa no dia em que a encontra. Bakhtin descreve o tempo nos romances como um tempo fora do tempo biográfico, “trata-se exatamente de um hiato extratemporal entre os dois momentos do tempo biográfico. (...) esses dias, noites, horas, instantes, são medidos tecnicamente apenas nos limites de cada aventura em particular” (BAKHTIN, 1998, 216). No conto do Congo, há um cronotopo que só é percebido pela relação das personagens com o espaço, a jornada até a tribo onde vivia a princesa é determinada por um dia em que o Sol “queria torrar derreter, qualquer um que passasse sob sua guarda” e que a Lua “queria congelar, petrificar, qualquer um que passasse sob sua guarda”, pela relação espaço temporal, percebe-se que eles atravessam um deserto, com dias tórridos e noites congelantes. O quarto conto se chama *O Chacal e a Galinha*, conto da Argélia recolhido por Leo Frobenius, em que se percebe o cronotopo pela região montanhosa em que se indica viverem, Galinha, Chacal e Águia e no qual o Chacal engana a Galinha para poder comer seus filhotes. O último conto fala de um fato histórico brasileiro e sobre o qual teço comentários ao final dessa comunicação.

Enfim, cada conto é um “todo”, com começo, meio e fim, e como lembra Ricoeur analisando a composição da intriga, “é somente em virtude da composição

poética que algo vale como começo, como meio, ou como fim, o que define o começo não é a ausência de antecedente, mas a ausência de necessidade de sucessão” e já o fim, “o que vem depois de outra coisa”, se dá “em virtude seja da necessidade ou da probabilidade” (RICOEUR, 2010, pág. 70). Como unir então, essas estruturas fechadas em si para compor um outro “todo”, coerente e em que as transições se justifiquem? Como no romance grego, os contos são preenchidos por um “mundo estranho”, onde tudo é “indeterminado, desconhecido, alheio, os heróis estão aí pela primeira vez, eles não tem quaisquer relações ou ligações substanciais com esse mundo”, são desconhecidas as “convenções sócio- políticas, de costumes ou outras” (BAKHTIN, 1998, 225). O que fiz foi aproveitar esse desconhecimento por parte dos heróis, essa sensação de que tudo é novo e visitado pela primeira vez, para ligar os contos através do efeito de reconhecimento por parte da personagem contador, que quando profere determinada situação, lembra que essa está ligada a outra.

Como escrevi, o conto angolano é o maior de todos e num momento em que o avô Leopardo se transforma num animal selvagem, o narrador lembra que “um homem que se transforma num animal selvagem, me lembra uma outra história...e eis que estamos no Quênia” e passamos para a história em que o amuleto dá poderes especiais para o jovem, esse conto se encerra e a personagem narrador, como se nada tivesse ocorrido, retorna “como eu estava dizendo, o avô Leopardo se transforma num animal selvagem, entra na fazenda de seu sogro e devora 30 de suas cabras”. Num outro momento, a história de um irmão que quer saber o que aconteceu com outro lembra a história do congo em que agem os gêmeos; e num terceiro momento em que uma animal come pintinhos, a personagem narrador lembra da história da Argélia e das desventuras do Chacal. O conto angolano é recortado em vários pedaços, entremeado pelas lembranças da personagem narrador, e quando o conto de Angola termina, é feita uma passagem para um fato brasileiro.

A simples justaposição dos contos se enquadra no que Ricoeur (e Aristóteles) chamariam de uma “intriga em episódios”, em que uma coisa vem depois da outra sem um encadeamento (RICOEUR, 2010, pág. 74), mas o que tento fazer com essa costura, buscando atingir verossimilhança, é que os contos surjam, ou brotem, um por causa do outro, como uma relação em cadeia, todos unidos pela temática da morte, que no último conto ganha relevos mais próximos de nossa realidade. O conto brasileiro, chamado “Rosa Francisca” parte de dois documentos de uma mulher escravizada no Brasil que viveu no Rio de Janeiro até 1849, sua carta de alforria e sua declaração de óbito. O que muitas vezes surpreende é que esses documentos foram emitidos com uma distância temporal de quatro meses. Durante os outros contos, quando o avô Leopardo causa

a morte de seu neto Antilope; quando o jovem queniano busca o amuleto mágico pelo fato de seus pais terem morrido; quando um dos gêmeos do Congo morre e renasce; quando o Chacal mata filhotes e é morto por isso; todo esse universo está no reino do fantástico, da fábula, e apesar de algumas caras feias para os momentos mais cruéis, esses fatos não necessariamente nos tocam. Mas quando entramos no fato histórico em que uma filha trabalha para comprar a alforria da mãe e depois de apenas 4 meses de liberdade em 50 anos de vida, sua mãe falece, as situações vividas pelas personagens africanas ganham outro contorno, pois são todas situações humanas, com suas cargas de felicidade e infelicidade. E todo esse processo de reconhecimento é guiado por palavras-ação proferidas pela personagem narrador, que se transforma com suas várias faces e descobertas, feitas pela primeira vez, mas conectadas com lembranças de outros cronotopos. Ricoeur, citando Frank Kermode diz que “para desenvolver um caráter é preciso narrar mais e, para desenvolver uma intriga, é preciso enriquecer um caráter” (RICOEUR, 2010, pág. 67). Busco realizar esses dois movimentos através do espetáculo, que ainda contem em sua dramaturgia, canções que contam certas passagens dos episódios.

É evidente que essa é apenas umas das formas de costura de contos, nesses anos de estrada e cronotopos, realizei mais de 9 costuras dramáticas para contos em espetáculos, 3 monólogos que faço como ator e outras 6 direções, sempre buscando diferentes estímulos, do campo da dramaturgia e do que o repertório pode oferecer enquanto “mote” para tricotar e bordar esses tecidos. *Afrocontos, Afrocontos* foi a primeira dessas costuras e alguns de seus estímulos e confrontos serão utilizados para compor mais uma costura de contos com o espetáculo de contos africanos na rua que deve acompanhar minha tese de doutorado. Mas essa é uma outra história. Por hora, antes de nossas referências bibliográficas, proponho que leiam a adaptação de *Os Gêmeos*:

OS GÊMEOS¹

E eis que estamos no congo.

(Canção)

Iê espelho

É fonte de passado, é desatino iê espelho

É gêmeo refratado, é seu destino

Uma mãe dá origem a dois gêmeos, Mavungu e Luemba, mas Mavungu e Luemba não eram gêmeos comuns, eles já nasceram grandes. Nasceram com pêlo no rosto, pêlo no peito e pêlo no... joelho, um caso raro de pêlo no joelho e além disso cada um nasceu com um amuleto, a lenda dizia que o portador desse

1. Conto do Congo. Adaptação do autor desse artigo para conto encontrado em: PHILIP, Neil. **Volta ao mundo em 52 histórias**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1998.

amuleto poderia realizar um de seus desejos e se unidos os dois amuletos outros dois desejos poderiam ser realizados. Por acaso à mesma época, a princesa da tribo Nzambi estava em dia de para se casar. Diversos guerreiros tentaram, de diversas tribos, mas ela simplesmente desprezava todos. Mavungu resolve tentar. Mas naquele dia o sol havia resolvido torrar, derreter, qualquer um que passasse sob sua guarda. Mavungu, sentindo o calor extremo, pede para seu amuleto que o protegesse nessa jornada. E o sol mais forte, cada vez mais forte e um pouco mais forte e muito mais forte, mas Mavungu nada sentia. Quando chega a lua, ela havia resolvido congelar, petrificar, qualquer um que passasse sob sua guarda, mas Mavungu não sentia o menor calafrio, e à madrugada, quando as coisas acontecem, Mavungu percebe que estava sendo seguido, seguido por um enorme leão, nem ele sabe como, derrotou o leão que fugiu dele como se fosse um gatinho. E finalmente Mavungu chega até a tribo Nzambi. A princesa Nzambi disse que aquele era seu marido, e se não casasse com ele seria capaz de morrer.

(Canção)

Mavungu é Nzambi ê

Casará, casou

Mavungu é Nzambi ê ê ê

Casará, casou

Mavungu é Nzambi ê êêêêê

Casará, casou

Mavungu é Nzambi ê

Casará, casou

Mavungu é Nzambi ê ê ê

Casará, casou

Mavungu é Nzambi ê êêêêê

Casará, casou

Mavungu é Nzambi ê êêêêê

Casará, casou

E casaram, foi feita uma festa para eles que durou a noite inteira. Depois da festa, a princesa Nzambi leva seu marido para sua tenda nupcial, lá dentro os dois fazem poesia. Quando acorda, Mavungu percebe que a tenda da princesa Nzambi possuía diversas telas, cobertas por tecidos. É a princesa quem retira, um a um os tecidos. Mavungu percebe então que não eram telas mas espelhos, espelhos que refletiam sua própria vida. No primeiro seu nascimento, no segundo sua jornada sob o sol, no terceiro sua jornada sob a lua no quarto um

leão que fugia dele como se fosse um gatinho e no quinto espelho... No quinto espelho Mavungu viu uma velha senhora sentada num toco de árvore fumando seu cachimbo e ele disse: “ – eu vou até lá.” A princesa Nzambi tentou avisar que todos os que tentaram conhecer aquela velha senhora nunca mais voltaram, mas ele estava determinado e partiu. Caminhou, caminhou, por horas a fio até que encontrou uma velha senhora, sentada num toco de árvore, tentando fumar o seu cachimbo.

Velha senhora:

– FAZ-ME... FAZ-ME

FO...GO... FAZ-ME

FOGO... FAZ-ME FO...GO...

(Grito da velha senhora)

E a velha senhora cravou sua bengala no peito de Mavungu que não mais respirou. Mas Luemba, irmão de Mavungu, resolveu investigar o que havia acontecido com o seu irmão. Naquele dia, por coincidência, o sol havia resolvido torrar, derreter, qualquer um que passasse sob sua guarda. Mas o sol, confundindo os gêmeos, resolve não lançar suas forças. Quando chega a lua, ela havia resolvido congelar, petrificar, qualquer um que passasse... Confundindo também os gêmeos a lua se tornou branda e calma. E à madrugada, quando as coisas acontecem, Luemba percebe que estava sendo seguido, seguido por um enorme leão, e quando ele olha para o leão, este foge dele como se fosse um gatinho. E finalmente Luemba chega até a tribo Nzambi.

(Canção)

Mavungu é Nzambi ê

Casará, casou

Mavungu é Nzambi ê ê ê

Casará, casou

Mavungu é Nzambi ê êêêêê

Casará, casou

E Luemba, mais uma vez confundido com seu irmão Mavungu tenta explicar que não foi ele quem casou com a princesa Nzambi, mas ninguém acredita e foi feita uma festa para ele que durou a noite inteira. Depois da festa, a princesa Nzambi leva Luemba para sua tenda nupcial, lá dentro, antes de fazerem poesia, Luemba percebe que a tenda da princesa Nzambi possuía diversas telas, cobertas por tecidos. E é Luemba quem retira, um a um os tecidos. Luemba percebe então que não eram telas mas espelhos, espelhos que refletiam sua própria vida. No primeiro seu nascimento, no segundo sua jornada sob o sol, no terceiro sua jornada sob a lua no quarto um leão que fugia dele como se fosse um gatinho e no

quinto espelho... No quinto espelho Luemba viu uma velha senhora que cravava sua bengala no peito de seu irmão e ele disse: “ – eu vou até lá.” A princesa Nzambi tentou, a tribo inteira tentou avisar que todos os que tentaram conhecer aquela velha senhora nunca mais voltaram, mas ele estava determinado e partiu. Caminhou, caminhou, por horas a fio a té que encontrou uma velha senhora, sentada num toco de árvore, tentando fumar o seu cachimbo.

Velha senhora:

– FAZ-ME... FAZ-ME

FO...GO... FAZ-ME

FOGO... FAZ-ME FO...GO...

(Grito da velha senhora, seguido do grito de Luemba)

Era Luemba quem cravava a bengala no peito da velha senhora, que não mais respirou. Só restava a Luemba procurar pelos restos mortais de seu irmão. E ele encontra os restos mortais de Mavungu ao lado de um grande galpão. Mavungu ainda conservava em seu pescoço o amuleto que ganhara ao nascer. Luemba então uniu os dois amuletos e pediu que seu irmão voltasse a vida. Os gêmeos estavam reunidos de novo. Resolvem averiguar o que a velha senhora guardava naquele galpão, quando entram descobrem elmos, ossos, escudos, lanças crânios, os restos mortais de todos os guerreiros que tentaram conhecer a velha senhora. Mavungu e Luemba unem novamente seus amuletos e pedem para que todos os guerreiros voltassem à vida. Estavam diante do maior exército que o congo já conheceu. Mavungu e Luemba se tornaram seus líderes e dizem que a tribo em que nasceram e a tribo Nzambi nunca estiveram tão protegidas.

Referências bibliográficas

AUSTIN, J. L. **Quando dizer é fazer**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**. São Paulo, UNESP/HUCITEC, 1998.

FROBENIUS, Leo. **A gênese africana: contos mitos e lendas da África**. Trad. Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Landy, 2005.

MENDES, Cleise F. “O diálogo no drama e o discurso d outro”. Comunicação apresentada ao VII ENECULT, Salvador, 3 a 5 de agosto de 2011.

MENDES, Cleise F. “Aspectos performativos do diálogo cênico” *In*: VI Congresso da ABRACE, 2010, São Paulo. **Memória ABRACE digital**. São Paulo: 2010.

MOUTINHO, Viale (org.). **Contos Populares de Angola: Folclore Quimbundo** (4 ed.). São Paulo, Landy, 2002.

PHILIP, Neil. **Volta ao mundo em 52 histórias**. São Paulo: companhia das Letrinhas, 1998.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 1998.

SARRAZAC, Jean Pierre (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Perspectiva, 2005.