

# A KUKA DE KAMAIORÁ OU O SEGREDO DA ALMA DE OURO: METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA, 1973-1983

Júnia de Castro Magalhães Alves  
UFMG

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.  
BARTHES, Roland. *O rumor do língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.  
BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. Pequena história da fotografia. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1986. V. 1: Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura.  
BRADBURY, Malcom. *O Mundo Moderno. Dez grandes escritores*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.  
DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen; historia de la mirada en Occidente*. Buenos Aires: Paidós, 1994.  
DUBOIS, Philippe. *O acto fotográfico*. Lisboa: Vega, 1992. (Coleção Comunicações e Linguagens).  
FABRIS, Annateresa (Org.) *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991. (Coleção texto & arte, 3).  
FABRIS, Annateresa. A Fotografia e a reproduzibilidade da obra de arte. In *Arte em São Paulo*, São Paulo, nº 12, 1982.  
FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.  
FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Versión castellana de Josep Elias. Barcelona: Gustavo Gili, 1976. (Colección Punta y Línea).  
LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família: leitura de fotografia histórica*. São Paulo: EDUSP, 1993. (Coleção texto & arte, 9).  
MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.  
MAURIAC, Claude. *Proust*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.  
PÉREZ, María. *Mnemosyne: el paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Versión castellana de Ricardo Pachter. Madrid: Taurus, 1979.  
PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (S)  
PROUST, Marcel. *A sombra das moças em flor*. São Paulo: Ediouro, 1993. (S M)  
PROUST, Marcel. *O caminho de Guermantes*. São Paulo: Globo, 1990. (G)  
PROUST, Marcel. *Sodoma e Gomorra*. São Paulo: Globo, 1994. (S G)  
PROUST, Marcel. *A prisioneira*. Tradução: Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar. São Paulo: Globo, 1992. (P)  
PROUST, Marcel. *Albertina Desaparecida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. (A D)  
PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. São Paulo: Globo, 1992. (T R)  
SANSOM, William. *Proust*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.  
SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Arbar, 1981.  
VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

## ABSTRACT

**This essay analyses Leilah Assunção's post-modern play, *A Kuka de Kamaiorá*, which was written in 1973 but only staged ten years later. A careful reading of the dramatic text reveals some ideological confrontation among different sociopolitical strata in Brazil.**

O contemporâneo é o lugar-aqui habitado pela personagem-agora que é incapaz de vê-lo bem, de descrevê-lo, de configurá-lo, de estabelecer seus limites. Como no hiper-realismo, o objeto artístico contemporâneo deforma-se pela proximidade do foco, pelo excesso de luz, ou pela altura do som. A análise desse objeto busca, primeiro, determinar pontos ou ângulos apropriados para sua observação, numa tentativa de mapear o novo, demarcar sua topografia estética e ideológica.

A variedade de formas e a vitalidade da literatura específica do momento confunde o observador/leitor.

Além disso o deslocamento da questão do sujeito, não mais dono de seu Verbo, não mais centro de uma consciência criadora onipotente, teve efeitos não só na produção literária, como na posição do leitor diante do texto. Hoje cabe a esse leitor muito mais reescrever o texto, marcá-lo com o seu olhar, reorganizá-lo e participar de sua autoria, do que procurar uma pretensa verdade nas suas profundezas, como fazia a velha hermenêutica.<sup>1</sup> Enveredar pela trajetória da conceituação do moderno e pós-moderno não soluciona o problema, já que esses termos não se limitam a aspectos cronológicos e quantitativos, mas se referem também a traços qualitativos da literatura e da arte do século XX. A discussão gerada a partir dessas considerações, focaliza o estudo da literatura mais recente e o papel diretivo, formativo e informativo da crítica literária de hoje.

Desde a década de sessenta a cena social brasileira parece estar preparada para uma grande variedade de abordagens e ênfases literárias, incluindo-se aí também a dramaturgia. Gustavo Dória afirma que o teatro brasileiro, na atualidade (...) é (...) a consolidação de uma série de movimentos e iniciativas de caráter revolucionário, contra a mediocridade ambiente.<sup>2</sup> Nos últimos trinta anos verificam-se, no teatro nacional, tendências que oscilam entre peças realistas — onde habitam personagens reconhecíveis pela platéia como seus vizinhos e semelhantes; onde motivo, enredo e conflito refletem o cotidiano de ocorrência e consequência — e outros modelos tais como o besteirol, as peças surrealistas, o teatro fantástico, o absurdista, o expressionista — onde se salientam o fragmentário, o grotesco e o bizarro; onde o horrível e o cômico se misturam, enfatizando o caos da vida moderna, assim como a relação íntima, mas paradoxal, entre indivíduo e sociedade; onde a cena se torna

1. BRANDÃO. O canto do cisne, p. 3.

2. DÓRIA, 1975. p.117.

às vezes, “uma alucinação visual”.<sup>3</sup> O teatro brasileiro contemporâneo abre portas para o drama neo-realista. Nele realismo, romantismo, sentimentalismo, supernaturalismo, expressionismo, o teatro do absurdo, o gótico e o grotesco frequentemente se fundem na concretização da obra. A comédia neo-realista focaliza as neuroses e imperfeições do cidadão, mas também sua simplicidade, inocência e nostalgia, sob forma da paródia, da sátira política ou do kitsch literário de cunho sentimentalista, sensacionalista e imediatista, produzidos com o propósito de apelar para o gosto popular. Discute, em geral, problemas sócio-políticos disfarçados em fábulas, parábolas, metáforas ou alegorias. As personagens sobrevivem à tragédia do dia-a-dia graças à ironia e à comédia. Um exemplo é *A Kuka de Kamaiorá* de Leilah Assunção, escrita e proibida em 1973, reescrita e montada em São Paulo em 1983 com o título *O segredo da alma de ouro*.

Neste trabalho o texto dessa peça servirá de apoio e instrumento para a análise dos aspectos e características recorrentes na dramaturgia brasileira contemporânea, tais como o confronto sócio-político-ideológico no Brasil e algumas formas de apresentação desse confronto. A metodologia privilegiará a exposição e a crítica a partir da metaficção historiográfica, isto é, da reflexão baseada em fenômenos históricos imediatamente reconhecíveis ou camuflados e na manifestação dramática desses fenômenos.

Partindo-se do título, sabe-se que Cuca é cabeça, mente, raciocínio, intelecto, comida. Cuca é também o bicho-papão, monstro imaginário com que se faz medo às crianças. Camaiurá é uma tribo indígena tupi da região dos formadores do Xingu — raça primitiva, berço do País. A sonoridade e o ritmo mágico do primeiro título liga-se ao mistério do segundo — mente, cabeça ou alma; enigma ou segredo; tribo longínqua ou raça, formação, valor, tabu, pátria e ouro — entrecruzados e interligados em um acontecimento dramático, onde o foco temático é a opressão e a busca de identidade de um povo. A autora toma o partido do oprimido, lutando contra o jugo social com ironia, sarcasmo, mas também, e paradoxalmente, com esperança e fé.

A peça conta a estória do rei Fernandez e de seus súditos, “gente boa mesmo, forte, disciplinada”.<sup>4</sup> O chefe da nação afirma, “O povo está feliz no Reinado de Kamaiorá” (p.1). Só que as mulheres do reino são

3. BRANDÃO. Palavras em pássaro, p.1.

4. ASSUNÇÃO, 1983. p.1. Todas as outras citações da peça pertencem a essa mesma versão e as respectivas páginas estarão registradas entre parênteses na corpa do trabalho.

condenadas a gerar unicamente os filhos do rei. Entretanto uma delas, a Malfadada Mãe, é acusada de conceber uma criança “bastarda”. O rei manda abortá-la, costurando a vagina da mãe, mas a criança sobe para o estômago. O estômago é apertado com um espartilho, o filho sobe para os seios que passam a alimentar os outros filhos da nação. Leite bom, leite podre, leite maldito, de acordo com a visão de cada um. Cortam-lhe os seios e o filho continua vivo na cabeça e liberta-se pelos cabelos da mãe. O fim da peça revela Fernandez e Malfadada unidos e destruídos em um abraço de amor e ódio. A criança resiste e sobrevive.

A peça, tomada como metaficção historiográfica, ora em forma de canto lírico ora em forma de poema épico, faz parte de uma obra em formação, definida pela autora como teatro de identidade: identidade feminina, identidade político-cultural; identidade nacional; busca de auto-conhecimento; essência de um país traumatizado. A peça faz parte ainda de um debate ético cunhado numa revisão da estrutura do drama e no uso da “linguagem do lixo”,<sup>5</sup> pornográfica, erótica e vulgar, para enfatizar o processo de degeneração de uma sociedade em decadência. Kamaiorá é um país subdesenvolvido de um povo em crise no planeta Terra, imitação burlesca de uma nação real. Nesse sentido *O segredo da alma de ouro* ou *A Kuka de Kamaiorá* funciona como paródia “indicadora de uma diferença irônica no âmago da semelhança.”<sup>6</sup> Fernandez é déspota, senhor absoluto e arbitrário, opressor envaidecido, mas sua tirania reflete seu medo, suas dúvidas, contradições e irresoluções. E ele pergunta ao grande Conselheiro, seu espelho, “Será que existe, Mínor, um Reino melhor do que este?” (p.1), “(...) ah... Mínor, você conhece algum rei mais potente do que eu?” (p.5), ecoando a insegurança e o narcisismo da madrasta da Branca de Neve. Dá-se nesse momento a integração da literatura infantil, da auto-reflexão e do código artístico dramático, gerando dúvidas, contradições, irresoluções — desafiando conceitos. e Mínor então sente “alguma coisa errada no ar” (p.2), “um Bemol no hino deles que eles cantaram em sustenido” (p.2). Essa afirmativa aparentemente superficial e absurda introduz o questionamento e a contestação da ideologia dominante, como instrumento conscientizador de um pensamento teórico e de uma prática de opressão. É a opressão colonizador/ colonizado, representada na peça pelo confronto macho/fêmea, rei/súditos e sustentada por uma linguagem híbrida, onde registros diferentes se entrecruzam subvertendo Bemóis em sustenidos.

5. O movimento chamado “do lixo” no cinema e no teatro brasileiro iniciou-se na passagem da década de sessenta para a de setenta. Para maior informação leia-se o artigo de GOMES, 1973: *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*.

6. HUTCHEÓN, 1991. p.12.

A peça sustenta uma mudança histórica e literária, representada por uma crise semiótica aparente, onde sujeito e objeto buscam o seu interpretante, onde o significante não encontra imediatamente o seu significado, onde o plano de expressão esconde em vez de liberar o plano do conteúdo, causando tensão e ansiedade no leitor e/ou na platéia.

Kamaiorá não é um retrato imparcial de uma nação, mas a caricatura de um povo oprimido, uma crítica consistente da política e dos políticos de um país de incertezas, uma desmistificação do poder totalitário. O seu povo clama em coro,

POVO - Trabalho, Trabalho, Trabalho  
Nós, desmanchando os nós  
em circulação  
perpetuando o garimpo  
da promessa  
fluindo, na produção  
rompendo bloqueios com descontração  
elétrico, frenético  
eufórico, energético  
Kamaiorá  
Ka. Maior Kamaioráááááááááá. (p.4)

e o rei Fernandez responde indiferente,

FERNANDEZ - Já...?! Eles nem bem começaram a garimpar e já temos todo esse ouro aí...? (p.4)

O personagem rei é uma projeção em contexto dramático pós-moderno, do autoritarismo, do patriarcado, do machismo, do paternalismo brasileiro:

FERNANDEZ - (levanta a mão, como no ritual)  
O meu bendito raio de luz... ah, o meu bendito raio de luz... fecunda tudo que é mulher... Elas que se distraíam, não tem importância. Elas que façam toques de prazeres com seus maridos, toques de mãos, com seus namorados, toques, toques, sem interpenetrações, que brinquem. Mas filho só meu. (p. 6)

O diálogo reflete problemas de ontem e de hoje. É uma paródia autoconsciente dos mitos e dos símbolos que sustentam a ideologia dominante no Brasil, e a esperança de um dia subvertê-la. É uma tentativa neo-realista, ou talvez neo-romântica de mudança histórica! É ainda um grito de protesto contra a decadência ética nacional visando despertar um povo “deitado eternamente em berço esplêndido” para a compreensão dos

males de um regime centralizador e antidemocrático. Os filhos do reino são todos filhos do rei; todos subordinados à sua ordem. As mulheres do reino são todas mulheres do rei; todas subordinadas ao seu prazer. As idéias são as idéias do rei, a produção do país é do rei. O passado, o futuro e o presente são o rei. Até que “um pequeno incidente” (p.6) contraria a sua autoridade. É o sustenido que deveria ser Bemol, pois todas as mulheres estão parindo filhos do rei – menos uma. O texto da peça promove o reconhecimento da história extra texto e encoraja, através de uma linguagem porno/poética a demolição de uma aristocracia literária e social e o questionamento das formas tradicionais e conservadoras, tanto na política como na expressão artística.

*A Kuka de Kamaiorá* está inserida em um gênero de drama contemporâneo cuja proposta é veicular o sério através do jocoso, o grave através da brincadeira. Esse gênero se caracteriza ainda pela mistura de gêneros (vai do lírico ao épico e ao absurdo), pelos diversos registros (do coloquial grotesco ao sumamente poético), pela variedade de tons (do sério ao irônico e ao sarcástico), pela sublimação do erotismo refinado e da pornografia vulgar, ora elevando-se à dimensão de tragédia, ora nivelando-os ao conto de fadas, à estória de horror ou à estória em quadrinhos.

Os acontecimentos das décadas de sessenta e setenta paralisaram a ação de muitos que se deixaram dominar pelo ceticismo, pelo medo ou pelo fatalismo. Outros, como Leilah Assunção, conseguiram driblar os fatos utilizando-se do poder e da vitalidade de um estilo e de uma linguagem nova para reagir contra um momento histórico que ameaçava silenciar dissidentes e abafar protestos. Assunção dá forma à sua fantasia auto-reflexiva e o espectador/leitor participa dessa experiência criadora que satiriza aspectos da ditadura, subvertendo a ideologia totalitarista e minando os padrões estéticos do realismo e do naturalismo. O texto opera ao nível do absurdo, mas a platéia tem elementos para reconhecer o ambiente sócio-político brasileiro e se engajar à reivindicação da peça.

O diálogo jocoso e irreverente mascara, maquia, encobre, disfarça, suaviza a tensão e a seriedade com que a autora aciona o ciclo sexualidade, nascimento, vida, morte e renascimento de um filho, de uma idéia.

O personagem-caricatura é a introjeção do mundo histórico no ficcional. Ele representa a intersecção desses dois mundos epistemológicos e, ao formular um juízo de valor, funciona ao mesmo tempo como sujeito da ação e objeto do discurso do autor. A Malfadada não é metáfora de

coragem, fé e esperança na certeza da libertação de um povo oprimido. Ela é o grito de revolta de uma nação iludida e conduzida pelas demagogias totalitaristas do patriarca-cabeça-rei-Fernandez e de seus membros-conselheiros — pensamento e corpo da classe dominante. Malfadada é em Kamaiorá a semente de um discurso minoritário e excêntrico de contestação passiva mas intransigente. Ela representa um código ético-normativo incrustado em um código artístico essencialmente não normativo e o nascituro é o porvir idealizado.

Curiosamente existe uma continuidade histórica entre o corpo de valores da época em que a peça foi escrita — décadas de setenta e oitenta — e o momento atual. O futuro projetado pelo signo criança não deu conta da reforma social; pulverizou-se numa diversidade inquietante, numa pluralidade de conflitos, numa crise de unidade que caracteriza a escrita contemporânea.

A mudança de identidade ideológica do país é o núcleo semântico fundamental da peça que ecoa uma aspiração transpessoal quando o segredo da alma de ouro é revelado.

MALFADADA - Sempre soubeste que o filho era seu [sic], Fernandez, sempre.

FERNANDEZ - És a única que eu sinto. E me aninhei. E me desfiz. É meu filho mais legítimo. O único que eu fecundei.

MALFADADA - Ias matando teu próprio filho, maldito rei.

FERNANDEZ - Porque ele era também teu: o meu avesso. Querias sim, um filho rei, mas num reinado onde TODOS SERIAM REIS.<sup>7</sup>

O enredo não é propriamente original. A inovação se dá no tratamento obsessivo dos focos temáticos da peça — sujeito/objeto, homem/mulher, opressão/resistência — enquanto metaficção historiográfica, isto é, enquanto imitação, neste caso burlesca, da história. Leilah Assunção trabalha com uma pluralidade de convenções literárias para ridicularizar o totalitarismo no Brasil. Ela cria um texto dramático fragmentado, múltiplo, plurifacetado, às vezes incoerente e ambíguo, vulgar e histórico: exemplo do paradoxo contemporâneo.

Apesar de todas as mudanças introduzidas pelas novas teorias psicanalíticas e literárias, a hermenêutica continua a exercer a sua função de intérprete e de tradutora da semiose do texto, que parece cada vez mais complexo em sua pluralidade estrutural e semântica.

7. Grifo meu, para enfatizar o sonho democrático.

Na verdade não nos faltam bons escritores. O que nos falta é a antiga certeza de que o sujeito “é dono de seu Verbo”.<sup>8</sup> Falta-nos ainda uma terminologia crítica capaz de descrever a literatura pós-moderna. Os críticos certamente não ignoram nem silenciam esta geração de artistas, e os artistas continuam fazendo o que sempre fizeram — disparam à frente de seus intérpretes enquanto estes buscam as palavras para descrever o que eles pensam que os escritores escreveram.<sup>9</sup>

# RELECTURA DESDE UNA CRÍTICA FEMINISTA DE ISIDORA AGUIRRE: DRAMATURGA CHILENA PERENNE

Sara del Carmen Rojo de la Rosa  
UFMG

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSUNÇÃO, Leilah. *O segredo da alma de ouro*. São Paulo: Programa Marketing Teatral, 1983. (1ª versão “Ópera rock”).
- BRANDÃO, Ruth Silviana. *O canto do cisne* (manuscrito do autor).
- \_\_\_\_\_. *Palavras em pássaro* (manuscrito do autor).
- ĐÓRIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro: crônico de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.
- ELLIOTT, Emory. *Contemporary american fiction: an inside narrative*. Riverside: University of Colifarnio, 1991.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. Cinema: trajetória do subdesenvolvimento. In: *Argumento*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 64, out. 1973.
- HUTCHÉON, Linda. *Poética do pós-madernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro; Imago. 1991.

## RESUMO

**Este artigo discute as características apresentadas na escrita de Isidora Aguirre, a dramaturga mais constante e perene do teatro chileno. Partindo de sua enunciação analisam-se os códigos semióticos de seus textos, as metodologias escolhidas e o sujeito genérico de sua fala. Estuda-se sua dramaturgia observando as causas da sua sobrevida aos contextos e regimes diferentes, produzida no interior de um sistema literário patriarcal que sistematicamente estabeleceu o cânon através da apropriação masculina da palavra.**

8. BRANDÃO. O canto do cisne, p.3.

9. ELLIOTT, 1991. (Tradução minha a partir do manuscrito do autor.)