

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
DOUTORADO EM TEORIA DA LITERATURA

LUCIANA MORTEO ÉBOLI

**MEMÓRIA E TRADIÇÃO NOS DRAMAS DE  
SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE E ANGOLA:  
OS TEATROS DE FERNANDO DE MACEDO  
E JOSÉ MENA ABRANTES**

PORTO ALEGRE  
2010

LUCIANA MORTEO ÉBOLI

**MEMÓRIA E TRADIÇÃO NOS DRAMAS DE  
SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE E ANGOLA:  
OS TEATROS DE FERNANDO DE MACEDO E JOSÉ MENA ABRANTES**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul na área de concentração de Teoria da Literatura

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr. Maria Luíza Ritzel Remédios

Coorientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr. Inocência Mata (Universidade de Lisboa)

Porto Alegre, Maio de 2010

LUCIANA MORTEO EBOLI

**MEMÓRIA E TRADIÇÃO NOS DRAMAS  
DE SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE E ANGOLA:**

OS TEATROS DE FERNANDO DE MACEDO E JOSÉ MENA ABRANTES

Tese apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutor, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

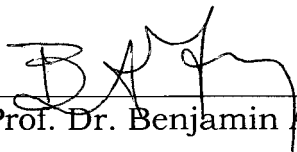
Aprovada em 18 de junho de 2010

BANCA EXAMINADORA:



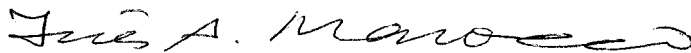
---

Profa. Dr. Maria Luíza Ritzel Remédios - PUCRS



---

Prof. Dr. Benjamin Abdala Júnior - USP



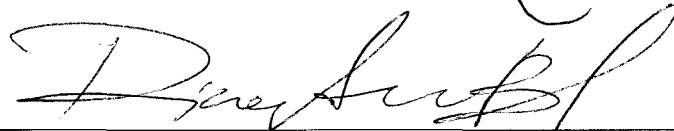
---

Profa. Dr. Inês Alcaraz Marocco - UFRGS



---

Profa. Dr. Ana Maria Lisboa de Mello - PUCRS



---

Prof. Dr. Ricardo Araujo Barberena - PUCRS

*Para*

*Lucas e  
Mateus Éboli de Almeida,*

*Sofia Martins Éboli,*

*Théo e  
Alice Duarte Éboli*

*e Nicholas Escobar Éboli,*

*pequenos seres iluminados que fazem o futuro valer a pena.*

## AGRADECIMENTOS

À Prof<sup>a</sup> Maria Luíza Ritzel Remédios, orientadora de tese e de inúmeros momentos da vida, com tantas palavras certas nas horas certas, minha gratidão e profundo afeto, sempre.

À Prof<sup>a</sup> Inocência Mata, coorientadora, pelos ensinamentos, por tanto acolhimento, confiança, estímulo e tudo que oportunizou durante a realização da pesquisa no exterior - e por tornar-se presença fundamental nesse caminho.

À Prof<sup>a</sup> Ana Maria Lisboa de Mello, coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, por todo o apoio, bem como às funcionárias Isabel Lemos e Mara Nascimento, aos professores e colegas da Faculdade de Letras.

À CAPES, que viabilizou, através de bolsa, o doutorado e o estágio em Portugal.

Na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, um agradecimento especial aos alunos da disciplina *Temas de Literaturas Africanas*, por partilharem com entusiasmo o gosto por teatro e dramaturgia, e pelos valiosos momentos de reflexão durante o módulo por mim ministrado. Agradeço, também, às secretárias do Departamento de Língua e Cultura Portuguesa da Universidade e à atenção das Prof<sup>as</sup> Vania Pinheiro Chaves e Laura Areias, do CLEPUL, bem como da Prof<sup>a</sup> Beatriz Weigert e sua especial recepção em Lisboa e na Universidade de Évora.

Pela importante presença nessa trajetória, agradeço às (sempre) Professoras Regina Zilberman e Maria da Glória Bordini, aos colegas do Núcleo de Estudos Lusófonos e do grupo de pesquisa *Estudos Culturais e Literaturas Lusófonas*, da PUCRS: André Mitidieri, Francisco José Sampaio Melo, Inara de Oliveira Rodrigues, Sílvia Niederauer, Roberto Carlos Ribeiro, Karin Backes, Aline Coelho da Silva, Miriam Kelm, Isadora Dutra, Sabrina Schneider e Gabriela Silva. Na UFRGS, agradeço à Prof<sup>a</sup> Jane Tutikian, ao amigo Daniel Conte e aos colegas da disciplina de Literaturas Luso-Africanas do PPG em Letras; e faço um agradecimento muito especial aos professores, alunos e funcionários do DAD, Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes.

Aos amigos que apoiaram durante o doutorado e àqueles que foram fundamentais em Portugal: Maria Manuel Marques (Miúcha), por toda amizade, atenção e hospitalidade sem preço; Márcia Almada, (para) sempre tão perto; as muito queridas Ana Lúcia Nemi, Carla Renata Gomes, Claudiany Pereira e Marta Metzler, por partilharmos entusiasmos, saudades e as dores da distância de casa; Alberto Rosmaninho, pela alegria de ensinar Lisboa e seus caminhos; Marina de Oliveira e Mauro Póvoas, pelo querido apoio. E aos colegas da Noruega: Sheila Khan, Claudia Bjorgum e Mark Sabine, pelos breves momentos inesquecíveis.

E por fim, agradeço à minha família e seu apoio incondicional, durante todo o doutorado, sem o qual nada disso seria possível:

A meus pais, Gustavo e Marly e ao meu segundo pai, Paulo, ao meu tio Aristeu, às tias Cláudia e Lola e avô José (o dois últimos *in memoriam*) - todos eles professores que muito admiro, muito me ensinam e nos quais me espelho; ao apoio carinhoso e fundamental da tia Iara; aos meus irmãos, cunhadas e sobrinhos: Gustavo, Ivana, Théo e Alice; José Eduardo, Daniela e Nicholas; ao meu irmão Gabriel; à minha irmã-afilhada Sofia e sua mãe Paula; à presença da avó Élia. Ao auxílio constante de Regina Almeida, Mara Danieli e família. E ao Lutti, por construirmos a vida a cada dia, sempre ao lado dos nossos filhos Lucas e Mateus: aos três agradeço com todo amor.

## RESUMO

O presente trabalho analisa, sob o ponto de vista mítico, seis textos representativos da dramaturgia africana de língua portuguesa da atualidade: *O rei do obó* (1999), *Capitango* (1998) e *Cloçon Son* (1997), do dramaturgo Fernando de Macedo, de São Tomé e Príncipe, e *Nandyala ou a tirania dos monstros* (1985), *Na Nzuá e Amirá ou de como o prodigioso filho de Na Kimanaueze se casou com a filha do Sol e da Lua* (1998) e *Pedro Andrade, a tartaruga e o gigante* (1989), do dramaturgo José Mena Abrantes, de Angola. Com base em teorias de análise dos mitos e nas teorias do drama, a ênfase recai sobre três aspectos temáticos relevantes ao se tratar da literatura africana atual: a busca da identidade nacional através da tradição e da cultura; a definição, através do drama, de uma visão crítica da condição das nações angolana e são-tomense e suas diversidades socioculturais; a função do teatro como expressão e entendimento da realidade na construção da narrativa dramática dos autores. A análise é fundamentada nas teorias de Mircea Eliade, Ernst Cassirer e Georges Gusdorf sobre as concepções míticas, E. M. Mielietski sobre a poética do mito, Adolpho Crippa na correlação entre mito e cultura, Anthony Smith para as questões de tradição e identidade cultural, e Alassane Ndaw, Maurice Glélé, Makouta-Mbouku, Raul Ruiz Altuna e Óscar Ribas sobre religião e ontologia negro-africana. A análise literária do corpus fundamenta-se pelas teorias de Anne Ubersfeld, Roman Ingarden, Emil Staiger e Kate Hamburger, sobre narrativa dramática, e objetiva-se, com o auxílio desses teóricos, empreender a relação entre os tópicos abordados e as características da dramaturgia desses autores africanos. A formação da realidade histórica de um povo ou de uma cultura comporta imagens e símbolos, valores morais e religiosos, organização social e política, visão de mundo e constituição de sentido. Nesse percurso, percebe-se a evolução da perspectiva ontológica para a perspectiva histórica sem que se perca o vínculo com a sacralidade das origens, pois ambos os aspectos se integram na experiência mítica do mundo: de um lado, o caráter infinito e imutável do sagrado, do outro, a mutabilidade temporal e espacial do mundo e da existência humana.

Palavras-chave: Literatura africana. Teatro. Angola. São Tomé e Príncipe. Dramaturgia.

## ABSTRACT

This study intends to analyze – under a mythical-critical perspective – six representative texts from African Portuguese-written today's dramaturgy: *O rei do obó* (1999), *Capitango* (1998) and *Cloçon Son* (1997) by the playwright Fernando Macedo, from São Tomé and Príncipe, and *Nandyala ou a tirania dos monstros* (1985), *Na Nzuá e Amirá ou de como o prodigioso filho de Na Kimanaueze se casou com a filha do Sol e da Lua* (1998) and *Pedro Andrade, a tartaruga e o gigante* (1989), by the angolan José Mena Abrantes. Based on myth and play analysis theories, it'll focus three relevant thematic aspects of today's African Literature: the search for a national identity through tradition and culture; the definition through drama of a critical view of the nations of Angola and São Tomé and Príncipe's conditions and their social-cultural diversity; the role of theater as an expression and a way of understanding the reality in the authors' narrative construction. The analysis is based on Mircea Eliade, Ernst Cassirer and Georges Gusdorf's theories on mythical conceptions, E. M. Mielitinski's theory on myth poetics, Adolpho Crippa's assumptions on the correlation between myth and culture, Anthony Smith's ideas on the issues of tradition and cultural identity and Alassane Ndaw, Maurice Glelé, Makouta Mbouku, Raul Ruiz Altuna and Osacar Ribas's theories on black African religion and ontology. The literary analysis of the corpus is justified by the theories by Anne Ubersfeld, Roman Ingarden, Emil Staiger and Kate Hamburger on dramatic narrative, and intends within these theories to undertake the connection between the topics studied and the characteristics of these African authors' dramaturgy. So, the conformation of a people's historic reality and culture embraces image and symbols, moral and religious values, social and politic organization, perspective of the world and meaning construction. In this journey, one notices the evolution of the ontological perspective into a historical perspective without losing its bonds to the sacredness of origins, as both aspects are integrated in the world's mythical experience: on one hand, the infinite and immutable character of what's sacred; on the other hand, the space-time mutability of the world and of the human existence.

Key-words: African literature. Theater. Angola. São Tomé and Príncipe. Drama.



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>2 AS NARRATIVAS MÍTICAS</b> .....	17
2.1 Sacralidade e significação: as teorias do mito.....	17
2.2 A crença animista e o sentido do sagrado: o exemplo da matriz <i>bantu</i> .....	24
<b>3 O MITO NA CULTURA</b> .....	37
3.1 A cultura e o mito na formação da identidade nacional.....	37
3.2 Sobre mito, memória e tradição.....	47
<b>4 MITO, HISTÓRIA E DRAMA</b> .....	54
4.1 As manifestações culturais e o teatro em São Tomé e Príncipe e Angola.....	54
4.2 Mito e tradição nos dramas de Fernando de Macedo e José Mena Abrantes.....	67
<b>5 DRAMATURGIA SÃO-TOMENSE DE FERNANDO DE MACEDO</b> .....	70
5.1 História da povoação de São Tomé e Príncipe e a origem angolara.....	70
5.2 <i>O rei do obó</i> : drama de glória e morte do Rei Amador, o primeiro rei dos angolares.....	74
5.3 <i>Capitango</i> e o Danço Congo, da representação pictórica à ação dramática.....	86
5.4 <i>Cloçon Son</i> , o coração do chão, e os rituais de cura.....	99
<b>6 DRAMATURGIA ANGOLANA DE JOSÉ MENA ABRANTES</b> .....	112
6.1 A matriz <i>bantu</i> e a história de Angola.....	112
6.2 <i>Nandyala ou a tirania dos monstros</i> : o drama daquele que nasceu em tempos de fome.....	119
6.3 <i>Na Nzuá e Amirá ou de como o prodigioso filho de Na Kimanaueze se casou com a filha do sol e da lua</i> : a presença da tradição na formação de uma nova ordem social.....	131
6.4 <i>Pedro Andrade, a tartaruga e o gigante</i> : da tradição são-tomense ao <i>mi-soso</i> angolano.....	141

<b>7 ASPECTOS DO DRAMA PÓS-COLONIAL: MEMÓRIA, TRADIÇÃO E AS QUESTÕES DE FORMAÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL.....</b>	<b>147</b>
7.1 Teatro e expressão em África de língua portuguesa: a dramaturgia em foco.....	147
7.2 Reflexões: a representação cultural e o local da tradição.....	155
<b>8 CONCLUSÃO.....</b>	<b>163</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>172</b>
<i>Corpus</i> de estudo.....	172
Teorias do mito.....	172
Teorias do drama.....	173
Contexto africano: literatura, história e cultura.....	174
Aporte teórico geral.....	179
<b>CURRÍCULO.....</b>	<b>182</b>

*Nós te agradecemos mundo, por ser.  
Nós te agradecemos, por ser dançarino infinito e eterno.  
Nós te agradecemos porque danças o teu caos, que chegou  
até nós sob a aparência de Cavalo do Absurdo, te  
agradecemos pelo fato de que (freando o teu caos)  
podemos esculpir nós mesmos, a nossa liberdade.  
Nós te agradecemos porque danças a tua ordem: a ordem  
das tuas leis e a ordem da nossa mente, que é capaz  
de compreender as tuas leis; em uma palavra, o que  
chegou em nós como Heurtebise e nos libertou.  
Nós te agradecemos, mundo, pois possuímos a consciência  
que nos permite vencer a morte: compreender a nossa  
eternidade na tua eternidade. E porque o amor nisso  
é mestre, abecedário. Te agradecemos por não sermos  
separados de ti, por sermos tu, porque justamente em  
nós atinges a consciência de ti, o despertar.  
Nós te agradecemos, mundo, por ser.*

(Jerzy Grotowski *in* invocação para o espetáculo *Orfeu*, 1959).

## 1 INTRODUÇÃO

O foco da presente tese será a análise, sob o ponto de vista mítico, da obra dramática de José Mena Abrantes, de Angola, e Fernando de Macedo, de São Tomé e Príncipe, dois dos principais dramaturgos africanos de expressão portuguesa da atualidade. Ao levar em conta as transformações ocorridas nos dois países após a independência das colônias portuguesas na década de setenta, o estudo analisa a expressão da situação social e da condição humana na busca pela própria identidade através da dramaturgia inspirada em narrativas tradicionais africanas.

A obra de José Mena Abrantes, escrita no período de 1977 a 1998, compreende doze textos dramáticos e pode ser subdividida, segundo o próprio autor<sup>1</sup>, nas seguintes categorias: textos baseados em narrativas tradicionais africanas de Angola, S. Tomé e Príncipe e Camarões; os que se inscrevem numa linha caracterizada como “histórico-fantasia”, tendo como pretexto personagens ou situações históricas concretas e documentadas que originam uma especulação fantasiosa; os que fazem uma reflexão sobre temas de atualidade política, social e cultural do período pós-independência de Angola; por último, um único texto, versão dramática de *O segredo da morta*, de António Assis Júnior, tradicional romance angolano de costumes.

O dramaturgo Fernando de Macedo, conhecido também pela sua produção poética, tomou como base de inspiração dos seus três textos publicados uma aprofundada pesquisa sobre tradições e mitos do povo da região angolar de São Tomé e Príncipe. Do entrelaçamento entre a tradição e a vida atual do povo, resultaram diferentes tonalidades na expressão do mito: dominante em *Rei Obó*, coexistente em *Capitango* e recorrente em *Cloçon Son*. Nessas obras, o intuito do autor foi reavivar as raízes da cultura do povo angolar, um dos grupos étnicos do país, no sentido de restauração dos valores matriciais já esquecidos, não só pela população jovem, mas também pela ideologia oficial. As obras foram escritas do período compreendido entre 1997 e 1999.

---

<sup>1</sup> Classificação feita pelo próprio autor, que consta no prefácio do primeiro volume da publicação das peças realizada pela Cena Lusófona, 1999.

A proposta é tomar como base três textos de Mena Abrantes e três textos de Fernando de Macedo que tratam das narrativas tradicionais africanas e submetê-los à análise temática e estrutural com base em teorias fundamentadas na análise dos mitos e nas teorias do drama. A ênfase recairá sobre três aspectos temáticos relevantes ao se tratar da literatura africana atual: a busca da identidade da nação através da tradição e da situação cultural nos ecos da colonização; a definição, através do drama, de uma visão crítica da condição das nações angolana e são-tomense e suas diversidades socioculturais; e, por fim, a função do teatro como forma de expressão e entendimento da realidade na construção da narrativa dramática dos autores, a partir do estudo de suas obras.

A análise será fundamentada nas teorias de Mircea Eliade, Ernst Cassirer e Georges Gusdorf sobre as concepções míticas, E. M. Mieliutinski sobre a poética do mito, Adolpho Crippa na correlação entre mito e cultura, Anthony Smith para as questões de tradição e identidade cultural nos países luso-africanos, sobretudo em Angola e São Tomé e Príncipe, e Alassane Ndaw, Maurice Glélé, Makouta-Mbouku, Raul Ruiz Altuna e Óscar Ribas sobre religião e ontologia negro-africana. A análise literária do *corpus* será fundamentada pelas teorias de Anne Ubersfeld, Roman Ingarden, Emil Staiger e Kate Hamburger sobre narrativa dramática, e pretende-se, com o auxílio desses teóricos, empreender uma relação entre os tópicos abordados e as características da dramaturgia desses autores africanos.

Ao escolher trabalhar com a literatura dramática contemporânea, objetiva-se focalizar a análise na dramaturgia produzida em África de língua portuguesa, sempre a partir da própria perspectiva africana e não colonial. A produção dramaturgical nesses países cresceu consideravelmente nas últimas décadas, sobretudo após a independência, e torna-se, assim, muito importante para os pesquisadores de dramaturgia a valorização dessa produção e a divulgação dessas obras, cujo valor centra-se na forte expressão identitária de seus povos.

O longo período de submissão colonial fez despertar em seus artistas a forte tendência à busca de uma identidade em que prevalecessem valores africanos. José Mena Abrantes e Fernando de Macedo surgem aqui como artistas que utilizam a arte teatral e a literatura para expressar o sentimento de seus povos ante as transformações sofridas em situações que acarretaram conflitos não apenas históricos e sociais, mas também existenciais. Logo, o estudo do mito no contexto cultural torna-se de extrema relevância na

medida em que propõe um retorno aos modelos exemplares de constituição do homem. Assim, a partir dessa imersão nas origens, os mitos representam significações dos possíveis desempenhos do homem na história, de tudo que ele é e de tudo que possa vir a ser e realizar. Os textos desses autores propõem ao leitor/espectador uma reflexão sobre a condição humana e seus choques culturais ao buscar nas raízes das narrativas orais tradicionais o subsídio para a reflexão crítica.

Como bolsista de pesquisa do NEL – Núcleo de Estudos Lusófonos, considera-se de extrema relevância levar a público a produção literária de artistas dos países lusófonos. Dentro da linha de pesquisa *Sujeito, Etnia e Nação nas Literaturas Lusófonas*, destacam-se as obras de Mena Abrantes e Fernando de Macedo como representativas da atual produção literária em Angola e São Tomé e Príncipe, respectivamente, e a opção por esses dois países dá-se pelas afinidades temáticas encontradas em suas dramaturgias e a possibilidade de análise das obras sob uma perspectiva mítica. A opção pela dramaturgia, por sua vez, deve-se à formação profissional da autora em Artes Cênicas e à pesquisa desenvolvida desde o mestrado na área da literatura dramática de expressão portuguesa.

Os países africanos têm sido foco de diversas pesquisas com bases em suas histórias e diversidade cultural, ao fornecer amplo material para estudo. No caso de São Tomé e Príncipe e Angola, ambos os países destacam-se por seus povos de formação diversa, pela expressão da herança multicultural, assim como pelo potencial de riquezas naturais que contrasta com o histórico de dominação e exploração estrangeiras. Esses fatos têm estimulado o movimento de resgate das raízes e a tentativa de entendimento da realidade através da retomada artística dos valores matriciais.

O dramaturgo José Mena Abrantes nasceu em Angola no ano de 1945 e licenciou-se em Filologia Germânica em Lisboa. Ao retornar a Angola, em 1974, foi co-fundador de um dos grupos teatrais mais tradicionais do país, o Tchinganje, em suas atividades como diretor e dramaturgo. Atualmente, sua obra tem sido publicada em Portugal e Angola e divulgada através do trabalho do grupo Elinga Teatro, um dos mais importantes grupos teatrais de Angola, sediado em Luanda, que leva seus espetáculos regularmente a diversos países e divulga a produção teatral angolana. O grupo, dirigido pelo autor, participou de vários festivais em países de língua portuguesa e encena, entre outros autores de expressão mundial, a obra de Mena Abrantes. Além dos textos para teatro, o autor produz também

estudos teóricos, poesias e contos, sempre inspirado na condição social, histórica e cultural de seu país. De sua produção literária destaca-se *O Teatro Angolano Hoje* (ensaio), *Meninos* (poesia) e *Caminhos Desencantados* (contos), as duas últimas obras vencedoras do Prêmio Sonangol de Literatura, respectivamente, nos anos de 1990 e 1994.

Fernando de Macedo, de ascendência são-tomense-angolar<sup>2</sup>, nasceu em 1927 e faleceu em 2006, em Lisboa. Dramaturgo, poeta, professor e pesquisador licenciado em Ciências Histórico-Filosóficas, foi ativista político na luta pela independência das colônias portuguesas tendo dinamizado diversas ações de apoio a São Tomé e Príncipe. Foi dirigente da CoopÁfrica, associação cujo objetivo é contribuir para a estruturação da sociedade civil, especialmente em regiões africanas menos desenvolvidas. Suas peças *Cloçon Son* e *Capitango* já foram levadas à cena pelo grupo teatral português *O Bando*, ambas em São Tomé e Príncipe, a primeira com estréia no ano de 1997 e a segunda com encenação promovida pela Direção Nacional de Cultura para, posteriormente, integrar as atividades da participação são-tomense na Expo' 98, em Lisboa. *O rei obó*, ainda inédito, é o último texto da trilogia *Teatro do imaginário angolano de São Tomé e Príncipe*. Dentre suas obras publicadas destacam-se ainda: *Mar e mágoa*, 1994, e *Anguéne, gesta africana do povo angolano de São Tomé e Príncipe*, 1989, ambas de poesia, e o ensaio etnológico *O povo angolano de São Tomé e Príncipe*, 1996. Também em 1996 recebeu a *Ordem do Infante D. Henrique* pela contribuição, ao longo de sua vida, para o fortalecimento da sociedade civil lusófona.

Poucos estudos científicos foram realizados nos últimos anos sobre dramaturgia africana, sobretudo a partir de Angola e São Tomé e Príncipe, visto tratar-se de produções literárias bastante recentes. A maior parte da base teatral daquelas culturas vem da tradição da narrativa oral e dos ritos autóctones, que passaram a ser reescritos em língua portuguesa e através do drama com mais ênfase a partir de 1970. Grande parte da dramaturgia de expressão portuguesa das ex-colônias em África teve estímulo nos conflitos da luta pela independência e nas implicações sociais das novas nações, tornando-se a análise desses fenômenos mais expressiva a partir da década de noventa.

No Brasil, foram encontrados quatro trabalhos que enfocam a dramaturgia de Mena Abrantes: *Angola: drama e encenação no teatro de Mena Abrantes*, dissertação de mestrado

---

<sup>2</sup> O povo angolano constitui parte da formação e do povoamento de São Tomé e Príncipe. Possui história e cultura próprias, a serem analisadas ao longo desse estudo.

de Claudine de Macedo Varela, da Universidade Federal Fluminense, em 2003; *Entrançamentos discursivos na literatura angolana dos anos 90: a enunciação elinga em obras de Mena Abrantes e de Agualusa*, tese de doutorado de Íris Maria da Costa Amâncio Caetano, defendida no ano de 2001 na Universidade Federal de Minas Gerais; *O épico no teatro: entre os escombros da quarta parede*, de Antonio Barreto Hildebrando, tese de doutorado defendida no ano 2000 na Universidade Federal Fluminense e *A problemática do desenvolvimento das artes cênicas na República de Angola*, dissertação de mestrado defendida por Domingos Nguizani na Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1997.

A dramaturgia de Fernando de Macedo não possui registros de estudos no Brasil, ainda que sua obra, predominantemente poética, tenha sido publicada em São Tomé e Príncipe e Portugal. Em relação aos estudos na área de mito e literatura nas literaturas de expressão portuguesa, com enfoque em narrativas tradicionais africanas, foram destacados os seguintes trabalhos: *Margens da história, limites da utopia: uma análise de Muana Puó, as aventuras de Ngunga e a Geração da Utopia*, tese de doutorado defendida por Marcelo José Caetano, em 2004, na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais; *O lugar da oralidade nas narrativas de Mia Couto*, dissertação de mestrado de Maria Eustáquia de Oliveira, também da PUCMG, defendida em 2000; e *A obra como mito: mito e literatura da modernidade*, dissertação de mestrado de Pedro Barboza de Oliveira Neto, defendida em 1990 na Universidade Federal da Bahia. Os trabalhos citados acima se destacam, visto a existência de muitos estudos que relacionam mito, literatura e África de língua portuguesa, por possuírem pontos em comum com os objetos de estudo deste projeto e com aspectos que podem ser relacionados com as análises dramáticas propostas.



## 2 AS NARRATIVAS MÍTICAS

### 2.1 SACRALIDADE E SIGNIFICAÇÃO: AS TEORIAS DO MITO

A história da cultura sempre esteve em correlação com a herança mitológica dos tempos primitivos e da Antiguidade. Numa relação em que o grau de aproximação sofreu oscilações ao longo dos tempos, percebe-se que, ainda assim, a presença dos mitos sempre foi essencial na evolução das sociedades e na expressão de suas realidades culturais e artísticas. Durante o período iluminista do século XVIII e no positivismo do século XIX, ocorreu o sentido da “desmitologização” fato que, segundo E. M. Mielietinski em sua *Poética do mito* (1987), foi fundamental para que ocorresse um súbito sentido de “remitologização” a partir do século XX, sobretudo nas culturas ocidentais. Essa ‘remitologização’, que atuou diretamente sobre a literatura, reatualizou a questão do mito num plano geral e em relação à poética: de um lado, para manter e reforçar os valores nacionais e culturais; de outro, para retomar esses valores de forma crítica, de maneira a criticar a própria nação. Ao correlacionar-se as formas clássicas do mito com a realidade histórica que as gerou, principalmente em relação ao século XX, percebe-se a diferença entre o mito primitivo e a mitologização atual, ainda que com ligação essencial entre os dois.

Segundo Mielietinski, a literatura se relaciona essencialmente com a mitologia através do folclore. O drama e a poesia passaram assimilar os mitos de forma primordial através de rituais, festejos populares e mistérios religiosos, enquanto a narrativa encontrou sua ligação com os mitos através do conto maravilhoso e do *epos* heróico. A situação histórico-cultural dos povos africanos e latino-americanos no século XX, principalmente no período pós-guerra, possibilitou a coexistência e a interpenetração de elementos de historicismo e mitologismo, realismo social e folclore autêntico, cuja interpretação oscila entre um enaltecimento da originalidade nacional e as buscas modernistas de arquétipos recidivos. Para designar esse fenômeno na crítica ocidental, emprega-se amplamente o termo “realismo mágico”, ligado, sobretudo, à literatura da América Latina, enquanto que nas culturas africanas pode ser relacionado, em termos característicos, ao chamado “realismo animista”: termo fundamentado na própria crença animista, que, por sua vez, está presente não só na expressão artística, mas em toda ontologia negro-africana.

Ao relacionar mito e literatura, Monneyron & Thomas (2004) afirmam que a literatura se define pela mesma matéria prima, caracterizada pelos mitemas. A elaboração literária se faz justamente sobre a seleção desses mitemas, suas traduções e modificações, de acordo com a obra e o autor. Assim, o mito pode incorporar-se às formas literárias e manifestar-se, por exemplo, através de parábola, conto ou fábula, e expressar acontecimentos existenciais e históricos. As bases do mito, porém, são o domínio das origens do homem, suas relações com o invisível, com a comunidade, bem como seus temores e seu destino.

O mitologismo, portanto, tornou-se um fenômeno característico na literatura do século XX, seja como procedimento artístico ou como visão de mundo que baseia esse procedimento, e acarretou a superação dos limites histórico-sociais e espaço-temporais. Na retomada de seu caráter funcional, o mito tornou-se fundamental para revelar as estruturas da realidade e os diferentes modos de existência humana. Assim, o mito se interpõe como fator de harmonização das relações do grupo social com o meio natural e adquire caráter sociocêntrico na medida em que seus valores são definidos pelos interesses das comunidades, da cidade e do Estado.

Conforme Mircea Eliade (2002), a mudança de perspectiva em relação ao estudo do mito se modificou sensivelmente em comparação com a perspectiva de outras épocas. Assim, o mito deixa de lado significados comuns como “fábula”, “invenção” ou “ficção”, para ser compreendido como uma “história verdadeira” de caráter sagrado, exemplar e significativo, tal como nas sociedades arcaicas. Esse valor semântico, porém, faz com que a palavra em si seja empregada tanto no sentido de “ilusão” ou “ficção” como no sentido de “tradição sagrada, revelação primordial, modelo exemplar”, formas utilizadas principalmente por etnólogos, sociólogos e historiadores de religiões. Para entender a presença e a importância do mito considerado “vivo” é necessário analisar as sociedades onde o mito existe ou existiu até pouco tempo para fornecer os condutos de vida humana e conferir significação e valor à existência.

Através da permanência dos mitos que justificam os comportamentos e as atividades do homem, é possível perceber que os mitos das sociedades arcaicas ainda refletem um estado primordial. Tornam-se, assim, exemplos de realidades culturais complexas, que permitem diversas abordagens e interpretações em perspectivas múltiplas e complementares.

O mito, segundo Eliade, se caracteriza por contar uma história sagrada através do relato de um acontecimento ocorrido num tempo primordial. Assim, “narra como, graças às façanhas dos entes sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição” (ELIADE, 2002, p. 11). O mito parte sempre de uma narrativa de criação e revela a sacralidade, ou a irrupção do sagrado no mundo, a partir da atividade criadora dos entes sobrenaturais. Portanto, a manifestação do sagrado passa a fundamentar o mundo e, através dessas manifestações sobrenaturais, o homem se define na atualidade como o que ele realmente é: um ser mortal, sexuado e cultural.

Ao relatar a manifestação dos poderes sagrados dos entes sobrenaturais, o mito tem como função primordial revelar os modelos exemplares de todos os ritos e das atividades humanas significativas. Dessa forma, torna-se por essência uma “história verdadeira”, pois se refere às realidades que o justificam: o mito cosmogônico é verdadeiro porque o mundo existe para prová-lo; o mito da origem da morte também é verdadeiro, pois a mortalidade do homem o comprova.

Os mitos, difundidos entre as comunidades através dos tempos, passam a narrar não somente a origem do mundo, dos animais, das plantas e do homem, mas também a origem de acontecimentos primordiais, que transformaram o próprio homem no ser que é hoje: organizado em sociedade e que trabalha para sobreviver. Dessa maneira, “o mito lhe ensina as ‘histórias’ primordiais que o constituíram existencialmente, e tudo que se relaciona com a sua existência e com seu próprio modo de existir no Cosmo o afeta diretamente” (*Idem, Ibidem*, p. 16).

Ao comparar o homem moderno com o homem das sociedades arcaicas, o autor afirma que o primeiro acredita ser constituído pela História, ao passo que o segundo crê que seu modo de existir é o resultado de eventos míticos. Isso os difere, porém, de forma explícita, do homem moderno que acredita na irreversibilidade dos acontecimentos através do curso da História, enquanto o homem das sociedades arcaicas crê que o que aconteceu *ab origine* pode ser repetido através dos ritos. Nisso incide a necessidade de conhecimento dos mitos, não apenas por fornecerem explicação do mundo, mas porque, ao reatualizar esses mitos, o homem arcaico torna-se capaz de repetir o que os deuses, heróis ou ancestrais fizeram *ab origine*. Assim, conhecer os mitos na atualidade é compreender como as coisas

passaram a existir, aprender onde encontrá-las e como fazer para que reapareçam no momento em que desaparecerem. A história narrada pelo mito constitui-se, dessa forma, a partir de um conhecimento de ordem esotérica, acompanhado de um poder mágico-religioso e transmitido no curso de uma iniciação. Segundo Eliade, ao conhecer-se a origem de um objeto, de um animal ou planta adquire-se sobre eles um poder essencialmente mágico, em função do qual é possível dominá-los, multiplicá-los ou reproduzi-los à vontade.

A função do mito tem como base, portanto, o fato de que “ao ‘viver’ os mitos, sai-se do tempo profano, cronológico, ingressando num tempo qualitativamente diferente, num tempo ‘sagrado’, ao mesmo tempo primordial e indefinidamente recuperável” (ELIADE, 2002, p. 21). Assim, revela-se a origem e a história sobrenatural do mundo, do homem e da vida, de característica significativa, preciosa e exemplar, o que torna o próprio mito um ingrediente vital da civilização humana e uma realidade à qual se recorre incessantemente.

A história mítica que tem como função relatar a origem de algo se baseia no princípio da cosmogonia. Sendo a criação do mundo o paradigma de criação por excelência, os mitos de origem tornam-se homólogos ao mito cosmogônico. Dessa forma, os mitos de origem têm como característica principal o fato de contar uma história totalmente nova, que não era conhecida nos primórdios, e são capazes de prolongar e completar o mito cosmogônico ao relatar as modificações do mundo. A idéia mítica de origem corresponde diretamente ao ato de criação: uma coisa possui uma origem porque foi criada através de um poder que se manifestou claramente no mundo. Esse mundo, por sua vez, é sempre o mundo que se conhece e no qual se vive, e se diferencia de uma cultura para outra. A partir dessa idéia, chega-se à questão da mobilidade da origem, que faz com que surjam os mitos do fim do mundo. Esses mitos tiveram um importante papel na história da humanidade ao colocarem em evidência essa característica móvel da origem, que, em determinado momento, deixa de pertencer apenas a um passado mítico, mas também pertence a um futuro fabuloso através da idéia de eterno retorno.

Segundo o autor, o homem é o que é em função de uma série de eventos que ocorreram *ab origine*. Os mitos, então, contam esses eventos para explicar ao homem como e por que ele se constitui dessa maneira. “Para o *homo religiosus*, a existência real, autêntica, começa no momento em que ele recebe a comunicação dessa história primordial e aceita as suas conseqüências” (ELIADE, 2002, p. 85). O homem das sociedades arcaicas,

então, repete o gesto arquetípico e, ao repeti-lo, conquista o mundo, organiza-o e transforma a paisagem natural em meio cultural. Torna-se criador em virtude do modelo exemplar criado pelo mito cosmogônico. Assim, embora aparentemente os mitos se apresentem como modelos intangíveis, eles, cada vez mais, estimulam o espírito criador do homem e ampliam as perspectivas de seu espírito inventivo, tendo sempre como base a revelação de um cosmo articulado, inteligível e significativo.

Ao tratar do *Mito do eterno retorno*, Mircea Eliade (1992) afirma que o homem das sociedades arcaicas sentia-se vinculado de forma indissolúvel com o cosmos e com os ritmos cósmicos. A história daquelas sociedades descende de uma forte relação com o sagrado, onde os mitos surgiam para preservar e transmitir paradigmas e modelos exemplares como base para rituais de recriação, repetição e reatualização de importantes eventos ocorridos no início dos tempos, tendo como foco principal a criação do cosmos. Os atos e o sentido de realidade humanos se originam, então, na procura pela sacralidade em valores e significados, a partir da propriedade de reprodução de um ato primordial e da repetição de um exemplo mítico.

A recriação da cosmogonia teve sua definição espacial através da construção de templos sagrados. Com referência à noção espacial de centro, toda a sacralização se expande desde essa zona de realidade absoluta. O templo como *imago mundi* traz a idéia de que o santuário é a reprodução do Universo em sua essência e a região central desse templo, onde se localiza o altar, é caracterizada como o centro desse Universo, o local onde o sagrado toma o lugar do profano na realidade absoluta. A meta do homem passa a ser o alcance desse centro, ou dessa realidade perfeita, cuja trajetória até ele é feita por um “caminho difícil”, o *durohana*, com perigos e peregrinações que representam um ritual de passagem do profano ao sagrado, do ilusório e efêmero para a realidade e eternidade, da morte para a vida, do homem para a divindade. Chegar ao centro equivale a uma consagração onde a existência profana e ilusória dá lugar a uma nova vida real, duradoura e eficiente.

A definição de um modelo mítico se origina na localização de uma era primordial, *in illo tempore*, um tempo sagrado, durante o qual determinado ritual foi celebrado pela primeira vez por um deus, um ancestral ou um herói. Os modelos míticos partem de um novo ritual para reviver essa era primordial no tempo presente, no intuito de sacralizar o próprio tempo. A regeneração periódica do tempo, portanto, pressupõe, através do ato

cosmogônico, a concepção de final e início de um período temporal, assim como a regeneração periódica da própria vida. Com o objetivo de restaurar a pureza daquele instante, há uma tentativa de repetição do momento mítico, da passagem que ocorre do caos para o cosmo.

Para Ernst Cassirer, as representações míticas da humanidade surgem da consciência primitiva estabelecida pela totalidade do Ser. Não são, dessa forma, meros produtos da fantasia, “que se desprendem da firme realidade empírico-positiva das coisas, para elevar-se sobre elas, como tênue neblina” (CASSIRER, 1985, p. 23), mas fortificam a essência do indivíduo e da comunidade. Segundo o autor, o pensamento teórico difere-se do pensamento mítico, pois visa libertar conteúdos num nível sensível, ultrapassar limites, associar-se a outros conteúdos, compará-los e concatená-los a um contexto abrangente. Já o pensamento mítico em suas formas básicas mais primitivas não se coloca no nível da percepção, no intuito de relacionar e comparar realidades através da reflexão consciente, mas reconhece a sua presença imediata, diante da qual tudo o mais se suprime. Essa intuição mítico-religiosa e seu conteúdo momentâneo preenchem completamente a consciência, de modo que nada mais subsiste junto ou fora desse pensamento. Assim, o Eu volta-se para este único objeto, vive e perde-se em sua esfera. A percepção se estreita, a energia tem sua máxima concentração e a compreensão se intensifica. Na reunião dessas forças está o pré-requisito de todo pensamento e forma mítica: se, por um lado, existe a entrega momentânea do Eu, por outro aumenta a tensão entre sujeito e objeto, entre o Eu e a realidade, e essa tensão só diminui no momento em que a excitação subjetiva se objetiva na personificação, perante o homem, de um deus ou demônio.

Ao discutir a idéia de sacralização no pensamento mítico, Cassirer (1985) toma como base o conceito de “deus momentâneo”, do filósofo Götternamen Usener. Nesse conceito, o fenômeno individual é endeusado na imediatez absoluta, e torna-se palpável em exemplos de eventos primitivos: a água que o sedento encontra, o monte que oculta o fugitivo e lhe salva a vida, um objeto novo que suscita pavor no homem. Tudo isso é sacralizado e se transforma em deus no momento em que um objeto ou sua propriedade surpreendente se unifica com a vida e o espírito do homem de forma perceptível, agradável ou desagradável. É a impressão que se isola da totalidade e se condensa e resulta na configuração de um deus. Dessa forma, a configuração do deus momentâneo conserva a lembrança do momento inicial e sua significação para o homem: com a solução e liberação de um temor, a realização de um

desejo ou a confirmação de uma esperança. Essa lembrança, por sua vez, permanece viva e continua por muito tempo.

Tão logo, porém, a tensão ou emoção do momento tenha se descarregado na imagem mítica, ocorre, de certa maneira, uma peripécia do espírito, que resulta na conformação desse mito. Assim, na medida em que o homem passa atuar através de uma objetivação progressiva, sua esfera se amplia e um novo ajuste e organização atinge a si e ao mundo mítico, numa articulação cada vez mais definida. Em lugar dos “deuses momentâneos”, surgem, então, os “deuses da atividade”, concebidos de maneira prática e eficaz na vida cotidiana: na definição dos locais em que atuam, nas diferentes atividades que os reclamam, nas ocasiões que configuram e determinam a vida do indivíduo e da sociedade - são aspectos que se encontram sob a tutela desses deuses, concebidos e dotados de competências delineadas. Percebe-se, portanto, que é através da própria atividade e de sua progressiva diferenciação que o homem é capaz de alcançar a devida percepção da realidade, captando-a em imagens míticas claras e delimitadas entre si.

Em termos de linguagem, essa se estabelece a partir do homem e de sua organização interna, através da concepção de seu próprio Ser, e se desenvolve da mesma forma que a percepção e o pensamento míticos. Por conseguinte, na relação entre mito e linguagem tem-se a fixação oral dessas percepções que são transmitidas, freqüentemente, através de narrativas orais por várias gerações de uma comunidade. A partir da expressão simbólica, cria-se a possibilidade de visão retrospectiva e prospectiva, fixadas na consciência por um conjunto de representações. O mito, por sua vez, prepara a evolução do momentâneo ao duradouro em grandes sínteses das quais emergem uma textura de pensamento e uma visão conjunta do cosmo.

Segundo Cassirer (1985), toda consciência teórica, prática e estética, do mundo da linguagem e do conhecimento, da arte, do direito e da moral, assim como as formas fundamentais da comunidade e do Estado, estão em suas origens ligadas à consciência mítico-religiosa. A relação entre consciência lingüística e mítico-religiosa faz com que a expressão através da palavra seja um dos fundamentos de toda cosmogonia mítica, dando ao uso da palavra um caráter religioso, elevando-a à esfera do sagrado. Sendo assim, nos relatos da Criação presentes na maioria das grandes religiões culturais, a palavra aparece unida ao alto Deus criador, como fundamento de sua existência ou como instrumento utilizado por ele

próprio. Nesse caso, o pensamento e sua expressão verbal são concebidos como uma unidade, numa interdependência entre “o coração que pensa e a língua que fala” (CASSIRER, 1985, p. 65). Assim, nas religiões nas quais a cosmogonia se manifesta no contraste ético fundamental do dualismo entre o bem e o mal, a palavra falada é venerada como força primordial por cujo intermédio o caos se transforma em cosmo moral-religioso.

A arte, assim como a linguagem, também se mostra entrelaçada ao mito, pois o sentido mítico experimentado pela palavra é partilhado pela imagem e pelas demais formas de representação artística. “Na perspectiva mágica do mundo, em particular, o encantamento verbal é sempre acompanhado pelo encantamento imagético” (*Idem, Ibidem*, p. 115). Ainda assim, a imagem alcança sua função de representação estética quando rompe o círculo mágico da consciência mítica e passa da configuração mítico-mágica à sua forma particular de configuração. No caso da transposição da narrativa oral à escrita da literatura dramática, torna-se de suma importância essa passagem da consciência mítica à característica imagética, pois se configura num dos principais subsídios para que a ação dramática se defina como eixo formador de imagens e, posteriormente, da estética do espetáculo teatral.

## 2.2 A CRENÇA ANIMISTA E O SENTIDO DO SAGRADO: O EXEMPLO DA MATRIZ BANTU

Ao se analisar a estrutura social e a filosofia das comunidades *bantu*, percebe-se a forte presença dos fundamentos religiosos. De acordo com a teoria de Altuna (1993), a religião tradicional *bantu* é essencialmente monoteísta, com a presença de um deus maior e único: quando considera o termo politeísmo nas religiões africanas, esse autor conceitua os deuses ou divindades como as figuras dos antepassados notáveis e influentes no espectro da comunidade. Nesse sentido, há que considerar a formação católico-religiosa de Altuna que, como padre, seguiu os fundamentos da religião cristã para interpretar os fundamentos das religiões tradicionais africanas. A discussão religiosa, por outro lado, perpassa todo um processo de transculturação desde a época colonial que, segundo Alcinda Honwana, teve o cristianismo e a educação missionária básica para os nativos estruturados de modo a “substituir e combater as suas crenças e práticas supersticiosas e a fornecer-lhes



conhecimentos mínimos para servirem o domínio colonial” (HONWANA, 2003, p.120). Por conseguinte, a despeito da base de formação católica, há que se considerar os importantes estudos de Altuna no sentido de interpretar a religião e a filosofia *bantu*, sobretudo a partir da crença animista que permeia grande parte da vivência dos povos em África.

Assim, acredita-se que as religiões tradicionais em África fundamentam-se, em essência, no animismo. O termo, derivado da palavra latina *anima* (alma), remete à idéia de que todos os seres são animados por alma própria. Assim, tudo na natureza é provido de energia vital, numa interação entre o mundo visível e o invisível. Num primeiro momento, nos estudos antropológicos do século XIX<sup>3</sup>, a crença animista foi entendida como manifestação de espíritos descolados do corpo humano. Surgem, a partir daí, dois dogmas, baseados na crença de almas e de divindades e espíritos: no primeiro, as almas são seres com existência continuada após a destruição do corpo; no segundo, os seres espirituais são elevados à categoria de divindades poderosas que influenciam a vida do homem na terra e no além. Na filosofia *bantu*, porém, ainda que existam seres e forças relacionadas ao ser humano, como os próprios espíritos habitantes de espaços naturais, as almas não são pessoais em cada objeto. Há, conforme Altuna, o “pan-vitalismo ativo que gera a interação vital cósmica” (ALTUNA, 1993, p. 368) que explicita a vida ativa por detrás de todas as aparências sensíveis e naturais. A atividade do animismo, portanto, baseia-se no culto da vida, no sentido de força e fecundidade e no diálogo com os antepassados. Afirma-se por movimentos cíclicos, que perpassam o mundo visível e invisível, de maneira a estabelecer vitalidade aos seres da natureza.

Na visão tradicional da religião *bantu*, a comunhão entre o mundo visível e invisível confirma a visão espiritualista da existência. As crenças e manifestações necessárias fundamentam-se nos ritos e cultos que celebram e exteriorizam as crenças da comunidade e unem homem, destino, cosmos e natureza em diferentes níveis e formas de integração, para, por fim, estabelecer o equilíbrio do indivíduo e de seu grupo. A visão globalizante do Universo, para o *bantu*, é a estrutura da crença no sagrado, via pelo qual os níveis de manifestação do visível e do invisível se manifestam: através da noção de forças superiores, da presença dos seres intermediários e da regulação da vida social pela ética, que busca o equilíbrio através de sacrifícios, simbologias, oferendas, altares, santuários, lugares sagrados

---

<sup>3</sup> O termo animismo foi criado por J.C. Thibault de Laveaux em 1820. O antropólogo inglês Edward Burnatt Tylor dimensionou-o ao empregá-lo pela primeira vez num artigo publicado em 1866 na revista *Fortnightly Review* (ALTUNA, 1993, p.362-363).

e objetos. A fidelidade e a crença exprimem-se durante as celebrações conduzidas por personalidades que seguem determinada hierarquia, que podem ser mestres de iniciação, especialistas em magia ou determinada chefia sacralizada.

Ao explicitarem-se os princípios dessa religião tradicional, é necessário destacar as formas de relação vertical e horizontal que determinam as conexões fundamentais da interação religiosa. A primeira, vertical, articula-se no sentido cosmos-homem, para, a seguir, mover-se no sentido horizontal homem-comunidade. Há a tentativa de viver em comunhão através do exercício dessas relações, que conectam canais vitais através do reconhecimento e valorização destes. Diz-se, portanto, de formas espirituais ‘supra-materiais’ que ‘desmaterializam’ a vida: “O *bantu* valoriza, antes de mais, a supra-realidade. Por isso, ‘se emociona’ perante os seres e vive imerso num mundo ‘mágico’, que outra coisa não é senão um mundo ‘místico’, religioso” (ALTUNA, 1993, p. 372). Assim, tudo que é vivo tem uma forma visível que é a manifestação, num plano material, de forças vitais e sutis que o animam.

O sentido animista encerra em si características que definem a situação do homem e sua ocupação no universo, além de outros fatores que se aliam a essa inserção universal: a importância da vida concreta em paralelo com o lugar específico ocupado pelo sentimento, que se sobrepõe à razão abstrata e formal e “pelo compromisso coletivo que exige a vida social tradicional, pela parte que cabe ao outro na realização do eu, pela concepção de responsabilidade que excede sempre a ação individual” (*Idem, Ibidem*, p. 375). A partir daí, tem-se a concretização religiosa quando indivíduo e sociedade interagem com o mundo visível e invisível e, dessa maneira, praticam seus ritos de comunicação entre os dois mundos e experimentam a reciprocidade de realizações.

Conforme Glélé (1981), o aspecto religioso e a crença geral nos deuses e nas forças naturais têm papel fundamental na existência dos povos em África. Assim, muitas condições, comportamentos e atos estão imbuídos de um espírito de sacralidade que, não obstante, estende-se aos outros aspectos da vida em sociedade: a família, a cultura, a política e as questões sócio-econômicas.

A religiosidade, portanto, é marca fundamental do pensamento tradicional africano, e se estende à grande maioria dos povos de forma variada: o animismo, enquanto religião tradicional, co-existe, de acordo com a região, com o próprio cristianismo e com o

islamismo. Estas são consideradas as três maiores religiões praticadas em África, mas, a despeito de outras inúmeras religiões, o pensamento religioso africano mantém suas raízes tradicionais e permanece, essencialmente, animista (Glelé, 1981). A crença, confirmada pelos estudos teológicos e antropológicos, define a presença de deuses que criam e o governam o universo e coexistem com os laços indissolúveis, que formam o fluxo permanente entre o mundo invisível e visível. O animismo já existia nas comunidades negro-africanas antes de ser sobreposto por outras religiões, que exigiram conversões como forma de controle e dominação frente os conflitos e guerras territoriais que se instauravam.

De acordo com Glelé (1981), deus é assistido por espíritos elevados ou por deuses criados pelos homens, seres invisíveis e superiores, dotados de poderes que podem ajudá-los ou, ao contrário, prejudicá-los. Os ancestrais, por outro lado, situam-se nos seres intermediários entre o homem e deus.

O africano, conforme a tradição, acredita na transcendência e, ao mesmo tempo, na imanência de deus e da presença divina em todo o universo. Disso resulta que, na base do pensamento *bantu*, o homem deve ser justo e moral em sua vida, nas relações sociais, e no respeito às forças vitais. A morte, sacralizada, é a forma de contatar todos esses seres através da passagem do mundo visível para o universo divino, invisível, além de representar a capacidade de poder vir a interceder pelos vivos. Assim, os mortos estão diretamente ligados aos vivos através de ajudas e orientações e são, por outro lado, contatados através de orações e libações. Com efeito, na medida em que a crença na interação entre os dois mundos se mostra dominante entre as sociedades tradicionais africanas, há, nesse ponto de vista, a crença na manifestação do sagrado nas mais variadas ações humanas, como: comer, beber, trabalhar, pensar, cantar e dançar (*Idem, Ibidem*).

A necessidade de manter e aumentar a união com as forças que interferem na existência faz com que o indivíduo aceite a dependência ontológica, que o torna praticante de atividades religiosas ininterruptas e que regem a vida com os princípios éticos da vida comunitária, conduzidos da felicidade ao infortúnio, se assim o for. O controle dessas forças, em todas as suas dimensões, se concretiza através dos antepassados, dos espíritos, feitiços e das ações mágicas. A potência criadora do universo, para o *bantu*, tudo transcende. Por outro lado, a relação espiritual e religiosa encontra-se na imanência da vida ativa, na qual todos os seres estão constituídos pelo dinamismo vital e de onde só o homem é capaz de dar sentido e

movimento e constitui-se, assim, como centro de convergência dos mundos visível e invisível. Ainda assim, de acordo com Altuna, “esse dinamismo supera o homem e, muitas vezes, o aterroriza e até aniquila” (ALTUNA, 1993, p. 380). Esse pensamento religioso, portanto, articula-se em torno de dois centros vitais: forças cósmicas e homem. O movimento de equilíbrio, assim, dinamiza essa relação e a torna ainda mais fundamental para a crença vital *bantu*. Nesse sentido, o sagrado conduz a existência nas esferas individual e social, na história e nos costumes, pois tudo impregna-se de religiosidade:

(...) não há acontecimento, fenômeno natural, decisão ou gesto que não encerre uma presença invisível ou uma ação de forças cultas, ou seja, portador de uma advertência ou mensagem. A explicação religiosa é exigida desde o nascimento até a morte (ALTUNA, 1993, p. 384).

O sentido do sagrado, assim, carrega potência vital e realidade, e dá forte significação cósmica aos seres mais simples e aos atos mais cotidianos, cujas virtudes participam da formação do universo sagrado. O mundo visível é espiritualizado e dá continuidade ao mundo invisível, que, por sua vez, torna-se tão real como o visível. O homem, nessa cadeia, é imagem e prolongamento do mundo invisível, e cerne, por assim dizer, do pensamento religioso *bantu*.

Mesmo que a religião tradicional *bantu* tenha caráter antropocêntrico, um dos seus principais valores é a presença de um deus único e criador<sup>4</sup>. Esta figura não é identificada com os astros ou com os fenômenos naturais, tampouco concerne a idolatrias politeístas. Deus, nesse caso, conserva força transcendente a todos os seres. Em certos povos africanos não-*bantu*, é comum, entretanto, encontrar alusão a deuses secundários, que podem personificar o sol, a lua, terra, céu, bem como princípios masculinos e femininos, ou fenômenos naturais como fogo, vento, raios. Na tradição *bantu*, todavia, o que existe nessa forma de representação são seres secundários intermediários do mundo invisível que, eventualmente, ocupam espaço maior durante os rituais e cultos, dado o caráter funcional de suas permanências (Altuna, 1993). Deus, por outro lado, é a causa primeira de tudo que existe e a criação é a sua representação máxima de força, pois contém a totalidade da vida, e todos os seres testemunham a dádiva recebida. Nesse contexto, o homem, com sua

---

<sup>4</sup> Em relação aos nomes atribuídos a deus, há variações no âmbito da cultura *bantu* que se estendem por vários grupos etno-linguísticos, com suas variantes a partir de um mesmo radical. Em Angola, a denominação mais comum é a de *Nzambi*, com as seguintes variantes, entre outras: *Nyambe*, *Njambi*, *Nzambe*, *Nzame*, *Nzama*, *Njambe*, *Nsambi*, *Tshambe*, *Inambie*, *Inandzambi*, *Nhambe*. Também em alguns grupos etno-linguísticos angolanos, no norte da Namíbia e na fronteira nordeste de Angola com o Zaire usa-se *Kalunga* (ALTUNA, 1993, p. 404).

participação vital, se torna, entre todos os seres, “a mais perfeita imagem de deus, que o *bantu* encontra na criação” (ALTUNA, 1993, p. 397). Na cultura *bantu* o mundo visível, além de não suprimir deus, exprime-o através do impulso vital.

A princípio, pode parecer conflitante a idéia religiosa de participação vital dos seres em convivência com um deus maior. Há que se salientar nesse sentido, que, se por um lado o *bantu* vive nessa interação primordial, por outro ele reconhece a supremacia divina e atende à sua presença. À representação do ser criador não compete nenhuma imagem ou forma simbólica. Ele é onipresente e está próximo do homem em qualquer lugar e a qualquer tempo e, portanto, não necessita de culto institucionalizado: generaliza-se em manifestações à volta do fogo, nas estradas, nas praças, nos campos. Contudo, o culto dos antepassados aparece constantemente nas comunidades, pois estes necessitam da atenção permanente dos vivos para que a corrente de vida continue.

O contato básico do homem com deus ocorre através da oração. No âmbito religioso, o *Muka* é a prece dialogada entre o fiel e o *Nzambi*, que se dá pelo contato com a presença espiritual real, através de um diálogo do homem com alguém que o escuta. A crença na resposta dá força e convicção à oração e às invocações do Ser supremo. A oração surge de forma espontânea e pessoal, e pode tomar a forma de ladainha, cântico, louvor, hinos, oferendas e jaculatórias, com a liberdade de expressão e de gestos e profunda fé e confiança. Pode ser realizada em posição ajoelhada, de forma dançada ou gesticulada, bem como em voz baixa ou gritada. Os rituais são acompanhados por formas básicas de expressão *bantu*: o canto, a dança e a música, que preparam e seguem o culto, tornam-no fervoroso e transportam o fiel à comunhão religiosa e à fé comunitária. As orações podem também estar presentes no exercício das tarefas diárias como ao acordar, iniciar o trabalho, alimentar-se ou em outras atividades que pressupõem a presença da proteção divina. A variedade de orações *bantu* segue ainda princípios de proteção em circunstâncias especiais: em casos de doença e morte, medo, angústia, necessidade de invocar ou aplacar os antepassados, epidemias, esterilidade, bem como em rituais de nascimento, casamento e óbito.

Além dos rituais direcionados a deus e às divindades, a relação com os antepassados é um dos principais contatos do homem com o mundo invisível, habitado por espíritos, gênios e forças telúricas que se colocam num plano inferior ao do criador. Os cultos aos animais ou fenômenos da natureza geralmente ocorrem para aplacar esses seres secundários

que tomam posse de outros seres ou locais da natureza. Na filosofia *bantu*, os espíritos são seres sem relação alguma com as formas corporais. São intermediários que têm a capacidade de contatar com as forças divinas, apresentar oferendas e orações dos homens e trazer de volta respostas. Têm caráter inteligente, espiritual e livre e podem ser benfeitores, mas também malfeitores. Eventualmente, são considerados protetores e guardiões de indivíduos, grupos e lugares. Já os gênios diferem dos espíritos por serem seres superiores criados por deus. Comportam-se com docilidade e benignidade se tratados com oferendas e pequenos sacrifícios e têm a função de vigiar determinados lugares, controlar as atividades humanas, e puní-las quando necessário. Geralmente habitam rios, rochas e fontes. Para a tradição africana, os embondeiros são árvores sacralizadas: de acordo com a cultura *bantu*, elas abrigam gênios bons e protetores e, ao pé dessas árvores de estatura muito elevada, constroem-se pequenos santuários onde são realizados cultos a eles. Os gênios também podem estar no ar, na chuva, nas tormentas, bem como acompanhar a caça, a pesca, viagens, culturas e enfermidades misteriosas. Conforme a tradição, eventualmente eles aparecem em forma de cobra com chifres ou de monstros, encarnam no pai ou na mãe e são chamados de *quituta*. Há, ainda, aqueles que aparecem como *kianda*: sereias que aparecem na forma de pessoa, peixe ou objeto e trazem bons ou maus agouros.

As forças telúricas possuem papel determinante na filosofia *bantu*. Em relação aos aspectos do mundo invisível, são elas que comandam as relações do homem com as forças naturais. Estão diretamente ligadas à potência divina como personificações simbólicas do ser supremo, com forças que mantém certa vida eminente e que são capazes de fortificar ou danificar o indivíduo e sua comunidade. As vias de ação perpassam a lua, o sol, montanhas, pedras com formatos fantásticos, raios, trovões, florestas e demais espaços e fenômenos naturais. São também locais de residência dos gênios, centros de comunicação dessas forças vitais e símbolo das transcendências divinas. Retoma-se, aqui, o exemplo do embondeiro: com seus galhos voltados para o céu e suas grandes raízes firmadas na terra, fazem da estatura gigante um eixo sagrado entre o homem, os antepassados e as forças vitais.

Segundo Óscar Ribas (2009), a idéia de feiticismo, na liturgia dos *kimbundu*, transita entre o bem e o mal a despeito de considerações errôneas e equivocadas atribuídas ao termo feitiço, de que seria utilizado somente com o objetivo de fazer o mal a alguém. A religião tradicional, assim como a maioria das outras religiões, tem primeiramente o propósito de atrair o bem e impedir o mal pelo temor. É a forma de lidar com as forças naturais que

amedrontam os homens: os astros, o céu, a lua, o mar as árvores, rios, montes, pedras e outros seres possuem forças fluídicas que deles derivam e que, portanto, devem ser trabalhadas e conduzidas no sentido do bem ou do mal. Assim, veneram-se os espíritos que habitam esses locais e não o local em si: “Logo, cultuando essas entidades, forçosamente terão que reverenciar os lugares de sua permanência” (RIBAS, 2009, p. 17). Ao cultuarem esses locais, exercem a integração entre os mundos visível e invisível.

Na religião negra, nada se opera sem a influência dos espíritos: através dos seus instrumentos de mediunidade, eles agem para todas as circunstâncias, quer para o bem, quer para o mal. São os espíritos que revelam as causas das enfermidades, azares, tudo, enfim, o que se pretende saber. São os espíritos que receitam por intermédio dos seus sacerdotes, quer no momento da atuação, quer em sonho também. E são os espíritos ainda que tomam à sua guarda quem a eles recorre, ou, inversamente, também são eles que matam, quando a isso os induzem, ou, em livre atuação, em vingança a um crime praticado por um antepassado (RIBAS, 2009, p. 17).

Ribas denomina esses seres de ‘entes sobrenaturais’ e os categoriza em vários níveis, que vão dos soberanos aos intermediários. Nestes últimos, classifica-os em superiores, auxiliares e serviçais. Cada um deles, conforme a função que lhe é atribuída no mundo dos mortos, segue a hierarquia e, de acordo com a crença tradicional, vive em outro universo com os mesmos hábitos adquiridos em vida:

Tal como na vida terrena, as almas mantêm seus antigos sentimentos e hábitos, ainda gostando de comer, beber, fumar, copular, divertir-se. Nos momentos de folia – declara o povo – suas canções e instrumental soam aos viventes, na solidão da noite, em deliciosas emanações, ora se aproximando, ora se afastando, como que impelidas por suaves lufadas de vento (RIBAS, 2009, p. 25).

De fato, entende-se por ‘entes sobrenaturais’, conforme denomina Óscar Ribas, as manifestações do sentido de sacralidade vivenciado pelo homem africano dentro da crença animista. A classificação desses seres, numa instância seguinte, vai categorizá-los em diversas divindades que coabitam o universo de forma integrada e interagem com a idéia da presença de deus em todas as ações vitais.

As interdependências entre os dois mundos, visível e invisível, fazem com que a consciência *bantu* expresse de forma objetiva as relações de vida que atravessa os ritos principais de transição do homem (Altuna, 1993). Nascimento, vivência e morte fazem parte da totalidade cósmica que complementam a permanência após a morte, quando os antepassados adquirem papel fundamental na organização da comunidade. A morte, nesse

caso, é vista como uma mudança de estado, pois faz parte de um rito de passagem que ocasiona, inclusive, a mudança de personalidade. Aquele que morre transforma-se em outro ser, passa a existir de forma diferente e sem semelhanças com o mundo visível. Nesse trânsito, algo se desprende, desaparece ou liberta-se, o que conduz ao novo estado de homem. A morte é considerada rito de passagem supremo, pois dá continuidade entre a vida do homem e sua condição de antepassado. Ao saber que nasce novamente e com outra forma de existência, o ser tem a necessidade de afirmar essa transformação através de uma iniciação, com a exigência de um rito de passagem. Os ritos fúnebres, portanto, operam essa mutação em termos ontológicos na comunidade dos vivos e conduzem ao reconhecimento e aceitação pela comunidade dos antepassados.

A visão da morte resulta de um processo que se inicia desde o momento do nascimento. Não há delimitação de fronteiras entre a vida terrestre, a morte e a vida depois da morte, pois transformação que ocorre é parte de um ciclo que não termina: o antepassado afirma-se como aquele que perdura e prolonga-se na sua descendência. O morto torna-se chefe ou guardião dos costumes e, à vista disso, controla a conduta dos seus descendentes aos quais recompensa ou pune conforme seguem ou não os ritos e costumes, como afirma Altuna (1993): “A fidelidade às tradições, o respeito pelos anciãos e pelos mortos, o cumprimento das cerimônias estão permanentemente sob seu controle” (p. 467). As relações dos antepassados com as suas comunidades fundamentam laços e crenças e criam, também, preocupações obsessivas e aflitivas ao interagirem e vigiarem instituições e comportamentos. Os seres do mundo invisível estão em permanente troca com os seres humanos, participam de mudanças e decisões da comunidade, respeitam a gerontocracia por estarem muito próximos dos anciãos.

A tensão que se estabelece no movimento em busca do equilíbrio entre os dois mundos provoca uma freqüente preocupação com a proteção contra criaturas consideradas pervertidas, sejam elas espíritos, antepassados, feiticeiros ou mesmo pessoas capazes de desvirtuar a interação cósmica. Considera-se o mal como uma força vital degenerada, deformada e pervertida, ou seja, um desequilíbrio nas potencialidades dos seres. Não há a visão dualista que relaciona bem e mal, pois o mal é a consequência de uma ação anterior que o fortalece. “Desde os acontecimentos venturosos até aos sucessos mais desgraçados, tudo tem um agente invisível que o motiva por agradecimento e carinho, ou por ódio,



despeito, vingança, esquecimento. O *bantu* atende primariamente à interioridade do fenômeno” (ALTUNA, 1993, p. 469).

A relação com os antepassados define-se pelo princípio de veneração. Há, para o *bantu*, a necessidade de atendê-los, aplacá-los e propiciar suas necessidades. A valorização do invisível contata o homem com as forças vitais da realidade invisível dos antepassados: daí a admiração, a atenção, o medo e a ânsia de comunhão que provocam através do culto, pois os fins práticos dos rituais, além de promoverem a fecundidade, as chuvas e a renovação das forças da natureza, também evocam os antepassados. É comum que se comuniquem através do corpo de outra pessoa no rito de possessão, que pode ser maléfica ou benéfica. Na primeira, o acontecimento é visto como um castigo cujos efeitos devem ser neutralizados através do exorcismo, realizado por um especialista da magia. Há que se expulsar o espírito maléfico ou chegar a um ajuste entre ambos. Já na possessão benéfica, o escolhido é convertido num eleito privilegiado que possui a vivência espiritual, e o fato é considerado como uma graça ou favor especial. O possesso, pelo transe, serve de oráculo, sacerdote e médium, cujas palavras tornam-se palavras do antepassado.

Em termos espaciais, há, na crença animista, a visão sacralizada de cada lugar ocupado pelas forças vitais (Ndaw, 1983). Assim, o princípio de integração e condensação de energia fundamenta a especificidade de cada morada dos seres do mundo invisível, seja uma árvore, uma pedra, um rio, ou mesmo a terra onde são enterrados os mortos. Nesse caso, percebe-se a valorização do culto aos entes na criação de totens e imagens esculpidas que protegem os locais onde estão enterrados os antepassados.

Os rituais *bantu* acontecem em locais sacralizados, nos quais consideram conter permanentemente a presença do invisível. Durante os ritos podem ocorrer sacrifícios de animais domésticos cujo sangue, como símbolo de força vital, é oferecido aos antepassados para que se revigorem. A importância extrema ao dinamismo vital faz com que a comunidade procure a harmonia, e todos os atos são realizados para que se encontre o equilíbrio nas relações entre o mundo visível e mundo invisível e nas relações comunitárias e interpessoais. A partir de uma ética antropocêntrica, chega-se à ética comum a todos os membros do grupo, que participam em conjunto da construção de uma moral coletiva.

No *bantu* existe um sentido moral igual ao dos outros homens, embora, em concreto, esteja condicionado pela própria ontologia. A maioria dos preceitos e proibições são um apelo à consciência, com ressonâncias claras

de uma lei interior sentida como vinculante e obrigatória. O conjunto das normas éticas, basicamente, corresponde às normas de moralidade reconhecidas como estruturadoras da reta consciência humana (ALTUNA, 1993, p. 515).

Percebe-se, desse modo, que a relação entre indivíduo e sociedade perpassa o antropocentrismo sem ser individualista. Todas as ações partem do homem, mas o objetivo último é sempre agir em prol do bem comum. O sentimento de culpa, mais enfático na religião cristã, tem, nesse caso, fundamento ontológico-religioso ligado às forças maléficas punitivas e não à culpa gerada pelo pecado. O sentido de pecado religioso não existe, pois o que propicia o estado negativo é o fato de o homem, em algum momento de sua existência, estar em desacordo com a moral comum estabelecida, bem como estar em desacordo com as forças vitais.

O dualismo do pensamento ocidental, que separa homem e natureza, não faz parte da crença animista (Ndaw, 1983). Portanto, ainda que seja a força motriz, o ser humano é parcela da natureza e integra-se a ela para constituir o cosmos, sem exercer o caráter de domínio ou de posse.

No âmbito das concepções sócio-religiosas, as questões de magia e suas práticas têm, aqui, papel fundamental. Nesse caso, não possuem quaisquer sentidos de força sobrenatural ou misteriosa, pois estão a serviço da interação e do dinamismo das forças vitais. São instrumentos de intercâmbio entre os dois mundos, utilizadas para neutralizar forças maléficas, oriundas de desordem individual e social e, por outro lado, enfatizar as forças benéficas da própria ordem. A prática da magia é realizada apenas por aqueles que, designados pela comunidade, possuem o dom e os poderes especiais e que partem do princípio de que qualquer ação do mundo visível é consequência de ação invisível de seres inteligentes. Ao introduzir-se na realidade desconhecida, o *bantu* procura, na magia, o significado das forças ocultas que regem a realidade. Adentra, assim, na supra-realidade, ou seja, naquilo que, através de valores estéticos e místicos, efetivamente dá sentido à sua própria realidade. É através dessa ação que se exprime a fé religiosa na harmonia, na ordem e na participação universal, e que convive com a relação religiosa entre o homem as forças divinas. Na religião *bantu*, as relações do homem com os seres do mundo invisível interagem com a relação do homem com deus, e constituem, assim, a complexidade desse pensamento religioso.

As sociedades de cultos secretos e zoantrópicas eram comuns antes da chegada dos europeus, e caracterizavam-se por obedecerem a crenças mágico-religiosas que serviam para punir os infratores da tradição. Disso resultam, ainda, as ligações estreitas que aproximam as personalizações dos animais na esfera humana, através de metamorfoses que explicariam determinadas ações do homem enquanto tomado pelo caráter animal. Nesse sentido, de acordo com a filosofia *bantu*, o homem possuiria duas almas distintas: a que o habita normalmente e aquela que o permite viver numa outra esfera e transformar-se em outro ser, e que se manifesta em ocasiões especiais em que há a necessidade de agir de acordo com determinadas características animais.

Estabelece-se, assim, a necessidade de retomada do tempo mítico e sua manifestação através do ritual: Ao alterar a noção de tempo e espaço, o homem *bantu* retoma suas raízes através da realização ritualística. Para isso, é capaz de utilizar as técnicas artísticas para produzir forças vitais através de variadas formas de expressão, como a música, a poesia, a dança ou o drama.

O pensamento *bantu* justifica toda uma forma de expressão cultural e da tradição que resulta não apenas numa recriação estética, mas de fundamento vital. Makouta-Mbouku (1983) afirma que o animismo vai além da própria religião e o define como um estado, como a natureza da sociedade de origem negro-africana: torna-se, assim, uma forma sagrada de lidar com o mundo e com os acontecimentos da vida. Por conseguinte, toda formação social, filosófica e religiosa das sociedades tradicionais *bantu*, bem como de grande parte dos povos originários de África, tem como origem o sentido animista.

A compreensão das formas de interação entre os mundos visível e invisível, bem como suas ordens de funcionamento e coesão, clarificam a postura existencial característica da cultura *bantu*, e se manifestam como base filosófica em inúmeras comunidades africanas. Há que compreender a organização social, os valores e a constituição das comunidades para chegar-se ao entendimento da estruturação religiosa, frequentemente confundida com manifestações de fundo sobrenatural. A visão animista e a interação e interdependência entre dois mundos não advêm de diferentes realidades, mas de uma realidade única que se manifesta num movimento de vivência circular. A crença equilibrada num deus maior, no homem, nas divindades, nos antepassados e nas forças vitais é um dos pensamentos

religiosos mais flexíveis à existência humana, e guiam o homem *bantu* em sua permanência dentro da comunidade.

### 3 O MITO NA CULTURA

#### 3.1 A CULTURA E O MITO NA FORMAÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL

Para compreender a cultura de um povo, conforme Adolpho Crippa, é necessário observar suas origens e perceber a importância dos mitos na preservação da própria identidade cultural e no sentido de realidade dos acontecimentos históricos: “a cultura, em sentido primeiro, é constituída por uma mundividência que define e fixa, de maneira insuperável, as possibilidades historiáveis de um povo” (CRIPPA, 1975, p. 13). Portanto, empreender a relação dos mitos com a realidade histórico-cultural torna-se de suma importância, não só nas formas de existência das mais diferentes civilizações, mas nas suas posteriores manifestações e expressões artísticas.

Na relação entre mito e cultura, tem-se como fator básico a idéia do mito como um ingrediente fundamental na civilização humana, pois revive a mentalidade primordial, satisfaz necessidades religiosas, aspirações morais, exigências práticas e de ordem social. Ao reportá-lo às civilizações primordiais, sua função se torna indispensável, pois exprime, enaltece e codifica as crenças, impõe e preserva princípios morais, garante a eficiência do ritual. O que importa, para isso, é a significação que surge a partir da própria proposição mítica na qual o mundo, o homem e a história podem ser constituídos como realidades significativas.

A realidade proposta pela experiência mítica, seja humana, divina ou mundana, é uma totalidade cósmica viva. Essa experiência mítica está presente na consciência dos povos a partir da primeira percepção de realidade e seu encontro emocional e direto do mundo, o que faz do mito a primeira atitude de consciência diante desse mundo, com realidades que assumem contornos significativos ao receber nomes e funções nas representações da consciência humana. De acordo com Gusdorf (1970), é necessário que se reconheça na consciência mítica uma estrutura inalienável do ser humano, que leva consigo o sentido primeiro da existência e suas origens, nas possibilidades paradigmáticas do próprio ato do homem de existir no mundo.

Ao falar em experiência mítica, geralmente pensa-se de forma direta nos povos primitivos e seus exemplos remanescentes. Estudar a história de um povo, e do que resulta dela, perpassa a análise das experiências de uma época inicial, através de questões que equacionam teórica e praticamente os problemas do ‘viver humano’:

Haverá sempre um *prius*, que antecede e determina a vida e a história dos povos e das culturas. No tempo intemporal e primordial desse *prius* passam-se os acontecimentos constitutivos do mundo particular de uma cultura e de um povo (CRIPPA, 1975, p. 30).

Assim, quando a necessidade de uma análise histórica de determinada sociedade surge, esta já se encontra culturalmente constituída através de uma visão de mundo direcionada, com os próprios deuses e instituições fundamentais diretamente relacionados a um tempo de origem. A visão mítica pressupõe, a partir disso, a experiência do voltar-se para os princípios num sentido metafísico e não apenas cronológico: “A anterioridade que os mitos pretendem definir é determinante e causadora. As coisas são o que são e são desta maneira porque no início foram feitas assim” (*Idem, Ibidem*, p. 33). O mito, portanto, representa o princípio da consciência diante do mundo, a partir do qual as realidades assumem contornos significativos e, independentemente das diversas interpretações de estrutura e função que o estudo das mitologias pode sugerir, há, sobretudo, a experiência mítica original e redutível do mundo, que consiste num contato imediato e vivencial com a própria origem da realidade. A essa experiência inicial liga-se a constituição de um determinado mundo de valores que se expressam e atualizam constantemente:

A experiência mítica não é uma experiência reservada aos povos antigos. O “estar próximo às origens”, a convivência com o *por-se* da verdade das coisas, com a constituição dos significados últimos, não é apenas um momento inicial de um processo temporal irreversível. É uma experiência própria da consciência humana (CRIPPA, 1975, p. 38).

O mito caracteriza-se, dessa forma, como a proposição de uma realidade. A sua dimensão ultrapassa a mera constatação ou descrição de fenômenos culturais, psicológicos ou históricos para criar uma consciência mítica, ou seja, um pensamento que recria o real e integra toda significação a uma totalidade cósmica. A verdade do mito encontra-se em plano diferente da verdade do *logos*, porém não se opõe a ela: percebe-se uma realidade que se distancia de proposições racionais ou científicas cuja concepção está atrelada aos diferentes povos e épocas. Assim, a narração de uma história ou as transformações de acontecimentos naturais ou humanos em narrações dotadas de sentido pressupõe a valorização dos elementos

que compõem a narração mítica. A consciência mítica torna-se, assim, a possibilidade de “ver e de relacionar pessoas e grupos, fatos e acontecimentos, objetos naturais, terra e céu, o passado e o presente, o antes e o depois” (CRIPPA, 1975, p. 43).

Em termos de concepção histórica, há a dimensão mítica que corresponde à maneira de específica de ser, de ver o mundo, de procurar conhecer a verdade das coisas e formular princípios valorativos. Essa dimensão, por sua vez, não define apenas o homem primitivo, mas existe como instância insuperável e irredutível na consciência de todos os homens e fundamental na construção da própria identidade:

A consciência que o homem vai constituindo acerca de si mesmo, do seu eu, da sua personalidade, da realidade do mundo, da história e de todas as realidades *intra-históricas* são desdobramentos de sentidos e intuições estabelecidos primordialmente e recolhidos na consciência mítica (CRIPPA, 1975, p. 48-49).

A formação da realidade histórica de um povo ou de uma cultura, portanto, abarca imagens e símbolos, valores morais e religiosos, organização social e política, visão de mundo e constituição de sentido. O ponto de partida dessa edificação, porém, está no sentido primordial de revelação do ser, cuja possibilidade criadora da consciência é percebida e alcançada, em última análise, em termos míticos: “A constante preocupação dos mitos pelas origens é sempre uma preocupação pelo Ser, cuja verdade funda a realidade dos entes” (*Idem, Ibidem*, p.78). Assim, voltar-se às origens pressupõe o retorno às bases que sustentam o bom andamento de determinada organização, através da certeza de tudo retorna periodicamente. Para os povos que possuem a perspectiva do eterno retorno, o final do mundo está permanentemente ligado à restauração do universo a partir de uma nova origem.

Além de aprofundar a visão original e de princípios, o estudo dos mitos fundamenta a nova formação de modelos e possíveis desempenhos do homem através do tempo e da história. Resulta, conforme Crippa, na constituição de modelos exemplares daquilo que o homem é, do que poderá vir a ser e de tudo que poderá realizar. A realidade histórica, por conseguinte, prefigura-se nos acontecimentos do mundo atual e na experiência cotidiana.

As ações morais, os gestos significativos e afetivos, as situações psicológicas, a edificação de cidades, templos e casas, a organização social, as ações coletivas como o cultivo dos campos, a caça e a guerra, com todos os seus envoltórios, obedecem a *modelos* propostos nas origens, testemunhados e feitos presentes pelos mitos (CRIPPA, 1975, p. 83).

Para tanto, a capacidade de significação torna-se, aqui, fundamental para a análise da atuação dos modelos paradigmáticos nas culturas atuais, que não só justificam, mas dão sentido às ações humanas e, conseqüentemente, à existência do homem e suas adversidades no mundo. A proposição mítica, dessa forma, reflete a estrutura da consciência de um lado e a estrutura do real de outro, que se vinculam a modelos e arquétipos, participantes ativos das inúmeras possibilidades da vida consciente. Essas proposições geralmente tornam-se narrativas com o intuito de preencher o imaginário ou voltam-se para a educação de comportamentos morais e sociais. O fundamental, porém, é que a capacidade de significação permanece como garantia de afirmação do espaço individual e coletivo que determinado grupo ocupa nos seu tempo e na sua construção histórica.

O homem pode agir e criar, em todos os campos expressivos, porque sua ação está sustentada pelos modelos exemplares revelados e garantidos pelo mesmo poder que abriu possibilidade ao mundo e às coisas de serem reais. O fundamento oferecido não diz respeito apenas à constituição física e orgânica da realidade, mas à sua significação. Os entes surgem no mundo a partir de uma significação (ELIADE, 1963, p. 155).

A constituição de uma forma de mundividência irreduzível aos esquemas e equacionamentos lógicos faz parte da perspectiva mítica, que, por sua vez, determina as formas que caracterizam e definem a presença do homem no mundo e na história. “Cada povo e cada revelação sagrada parte de acontecimentos divinos singulares ou constituídos de maneira singular” (CRIPPA, 1975, p.105). Isso pressupõe a evolução da perspectiva ontológica para a perspectiva histórica sem que se perca o vínculo com a sacralidade das origens, pois, ambos os aspectos se integram na própria mundividência mítica: de um lado a infinitude e a imutabilidade do sagrado, do outro a mutabilidade temporal e espacial do mundo e da existência humana. “É da natureza do mito, porém, procurar uma relação constitutiva entre o intemporal e o temporal, entre o Ser e os entes, entre o sagrado e a existência, entre a origem e o originado” (*Idem, Ibidem*, p. 106-107). A partir disso, integram-se os pensamentos a ações humanas no intuito de constituir a própria imagem histórica e mítica, que vai caracterizar os aspectos identitários. Esses aspectos ligam-se aos poderes divinos *des-velantes primordiais*, conforme Crippa, que possibilitam a organização de um mundo onde o homem é capaz de situar-se como ente significativo, valórico e criador de valores.

Em termos de construção espacial, os mitos atuam no nível da percepção sensível, o que faz com que esse espaço sensível crie um campo propício ao nascimento de um mundo



ou de uma cultura. De acordo com Cassirer (2004), a partir de um determinado ponto no espaço, local onde, conforme o pensamento sagrado, o divino se manifestou, é possível traçar coordenadas, calcular distâncias e, por consequência, fixar os valores significativos da existência, o que caracteriza o centro do mundo, segundo Crippa:

Esse ponto, onde quer que esteja situado no espaço geográfico, é sempre o *centro* do mundo. O mundo no qual cada povo vive é construído a partir desse centro, ponto fixo e irreduzível a decisões e gestos humanos. Mais uma vez, o *des-cobrimento* da realidade (centro do mundo) é uma verdade que, por si mesma, se revela e se impõe e, como tal, constitui o ponto de apoio e o ponto de partida de todos os edifícios engendrados pela inventividade humana (CRIPPA, 1975, p. 132).

A construção do mundo do homem, ou do *seu* mundo, solidifica a idéia de se estar situado no próprio lugar e dá vazão à consciência da experiência do espaço sagrado, o ponto original através do qual o mundo surge. A manifestação do modo de ser do homem está ligada à sua própria situação no mundo e se reflete na fora como sustenta, justifica e formata suas realizações materiais a partir de valores significativos fundamentais: seja na edificação de uma cidade, na construção de um templo ou altar, de uma casa, ou na maneira de pintar, falar, sentir e imaginar. Tudo isso é fruto de decisões livres dos homens que se interligam a uma situação de mundo que, por sua vez, é determinada pela experiência do espaço sagrado.

O homem toma realmente consciência de sua condição e situação humana a partir do momento em que se sente posto num espaço significativo, ou seja a partir daquele instante em que se apresentam à sua inteligência, vontade e sensibilidade, desempenhos possíveis. Isto, porém, só pode ocorrer dentro de um espaço único, heterogêneo e singular (CRIPPA, 1975, p. 132-133).

O espaço sagrado, porém, não é um espaço de caráter subjetivo. Ele envolve o homem e tudo que o cerca, pois o mundo significativo engloba toda a composição de um povo, suas comunidades, suas famílias e o ambiente físico dado pela terra que ocupam. O local de ocupação do espaço é o ponto fixo onde ocorre a principal manifestação do sagrado, o centro a partir do qual tudo se interliga e ordena. Assim, o homem não escolhe, simplesmente, o seu próprio espaço: ele o descobre. E, ao descobrir o seu próprio lugar no mundo, recria-o de acordo com as dimensões particulares desse espaço revelado. O que torna relevante todas as edificações que o homem faz para si, para os outros, para as atividades de interesses de uma comunidade, é o fato de seguir um modelo primordial de constituição espacial, cujos valores de origem permanecem e sacralizam toda a ação de constituição da identidade de um povo ou de uma nação: “ocupar o espaço, habitar, é

assumir a responsabilidade da criação do mundo, que começa a existir a partir desse momento”. (*Idem, Ibidem*, p. 143). A instalação de determinado mundo afirma a possibilidade humana de *estar* nesse mundo e constituir, assim, um projeto cultural.

O homem, definido como um ser criador, é capaz de planejar e edificar o seu mundo de acordo com seus ideais, necessidades e conveniências. Da mesma forma, revela-se criador nas instituições sociais e políticas, nas variadas técnicas e nas diferentes expressões artísticas: “O processo de criação de formas convenientes às necessidades e aspirações humanas tem início no mesmo instante em que o homem se sente *situado* num mundo significativo” (*Idem, Ibidem*, p. 182). Assim, como autor da cultura e das características que o identificam em seu lugar no mundo, o homem passa a cultivar possibilidades que o definem em sua condição humana e, posteriormente, em suas realizações históricas. Tem-se, então, o homem como um ser habituado a cultivar desde suas origens:

O homem apresenta-se, desde o início, como cultivador. Não só da terra, dos rebanhos e das forças da natureza. Cultiva seus gestos, suas expressões, sua fisionomia, seus hábitos de habitar, de vestir-se e de alimentar-se. Cultiva a amizade, cultiva o espírito, cultiva as relações com os entes divinos que iluminam a cena inaugural. Cultivar é um gesto profundamente humano quanto o de cultuar. Há um culto imerso no gesto de cultivar, da mesma maneira que todo gesto de cultuar manifesta o cultivo de alguma coisa. Cuidar, pastorear, cultivar, cultuar são gestos idênticos entre si. Trata-se sempre do homem reclinado sobre as coisas, sobre si mesmo, sobre suas significações últimas, adequando e moldando o mundo às formas que se constituem em seu espírito imaginativo e criador (CRIPPA, 1975, p. 182).

As mundividências mais singulares se manifestam a partir do falar, do pensar, do cultuar, do cultivar e do organizar, atos que revelam a identidade fundamental do espírito humano. Na formação da cultura, esse espírito humano toma formas simbólicas para expressar-se e articular o próprio ser em confronto com a constituição do ser coletivo da comunidade:

Uma cultura nasce no momento em que se inaugura uma nova possibilidade de ser, em que um novo sentido de realidade é fixado por um poder suficientemente forte e poderoso para garantir o empreendimento humano (*Idem, Ibidem*, p. 189).

Conforme o autor, as formas culturais sempre podem ser reconduzidas a uma mundividência dos tempos primordiais e fazem com que as realizações históricas sejam determinadas a um princípio de realidade anterior. A realidade anterior é a própria cultura

em si. Dessa maneira, ao relacionarem-se os fundamentos culturais com aspectos de formação da identidade nacional, é possível encontrar na perspectiva mítica a valoração da própria formação e evolução cultural de um povo. A cultura passa a ser, portanto, um princípio de realidade “não apenas porque constitui a possibilidade de todas as determinações históricas, mas porque dá nascimento a um *estilo* singular que identificará todas as realizações humanas, cuja inspiração tenha, nessa possibilidade, a sua fonte” (CRIPPA, 1975, p. 200). Se por um lado é possível identificar nas atividades humanas a continuidade de um determinado princípio de realidade num determinado princípio cultural, cuja manifestação principal se dá em ações comuns e repetidas pelas comunidades, por outro lado cada povo terá a sua forma particular de agir. Cada povo possui os paradigmas próprios do seu princípio de realidade, que se revela desde as origens e determina a presença do homem no mundo, mesmo que esses paradigmas permaneçam recolhidos aos arquétipos do inconsciente.

As realidades significativas são constituídas por bens e realidades culturais, de acordo com um mundo aberto e definido em precedência, que abrange o princípio de realidade e o estilo de cada cultura. De acordo com Crippa (1975), a cultura liga-se ao mito imaginário no qual as formas de vida divina revelam-se, e se constitui como configuração de mundo, princípio de realidade, estilo e fonte de possibilidades: a partir da manifestação divina, a própria cultura organiza-se e fixa a fisionomia particular de um povo, tendo nos mitos os documentos originários de uma mundividência.

Nesse sentido, a idéia de pertencer a uma cultura e ao valorizar sua evolução através da perspectiva mítica, remete à presença dos mitos formadores da identidade nacional. Anthony Smith (1997), em seu estudo histórico-sociológico, aplica conceitos relativos ao período que vai do pré-moderno ao moderno mundo das nações e nacionalismos: o autor salienta que não é possível compreendê-los tão somente como forma de política, mas que devem ser considerados como fenômeno cultural. Assim, o nacionalismo relaciona-se de forma estreita com a identidade nacional, que, por sua vez, é “um conceito multidimensional, e alargado de forma a incluir sentimentos, simbolismo, e uma linguagem específica” (SMITH, 1997, p. 10).

A identidade nacional, portanto, parte de uma perspectiva vasta, de um fenômeno cultural coletivo que centraliza o poder e a atração do nacionalismo como força política, o

que faz com que seja fundamental compreender os antecedentes pré-modernos das nações através das questões de comunidade e identidade étnica. Por conseguinte, surgem quatro questões fundamentais para análise: a primeira são as características que atuam como base de identificação nacional em oposição a outros tipos de identificação cultural coletiva; a segunda é a função das diferentes bases étnicas de formação das nações e suas relações com a Europa moderna inicial; a terceira focaliza os diferentes tipos de ideologias e simbolismo nacionalista e suas conseqüências na formação de identidades políticas, étnicas e territoriais; a última aborda as conseqüências políticas das variadas identidades nacionais e o potencial para proliferar os conflitos étnicos e as possibilidades de abandonar e ideologias e identidades que deflagram as instabilidades. O nacionalismo, como mito de identidade moderno, surge com variações que abarcam as questões territoriais e políticas:

Os mitos de identidade nacional referem-se tipicamente ao território ou à linhagem, (ou a ambos) como a base da comunidade política, e estas diferenças fornecem importantes, se bem que por vezes negligenciadas, fontes de instabilidade e conflito em muitas partes do mundo (SMITH, 1997, p.11).

A avaliar a construção de identidades múltiplas, Smith (1997) enfatiza a correlação entre identidade individual e coletiva. Para tanto, conceitua a individualidade social, formada pelas diversas categorias formadoras do sujeito: os múltiplos papéis sociais e categorias culturais baseados em classificações de caráter móvel, classificadas em familiar, territorial, de classe, religiosa, étnica e de gênero sexual. De acordo com essa classificação, a identidade religiosa tem como base valores, símbolos, mitos e tradições, que se sistematizam em costumes e rituais derivados das esferas de comunicação e socialização. As bases da identidade religiosa de um povo têm, por conseguinte, estreitas ligações com as identidades étnicas, pois derivam de critérios de classificações culturais semelhantes, que se sobrepõem e reforçam mutuamente, e mobilizam as comunidades.

A idéia de identidade nacional implica uma consciência política, ou seja, uma comunidade com instituições comuns e um único código de direitos e deveres para todos os membros. Dentro ainda, dessa concepção ocidental de nação, há um espaço social claro, com um território demarcado e limitado que proporciona o sentimento de identificação e pertencimento entre os seus membros. A partir de uma concepção predominantemente espacial ou territorial, as nações possuem territórios compactos e definidos, onde povo e

território se pertencem reciprocamente: é a terra histórica, que influencia diversas gerações, e a terra natal, onde se depositam as memórias e símbolos.

Dentro dessa concepção espacial ou territorial, onde povo e território pertencem um ao outro, a terra possui um sentido histórico, ou seja, não é uma terra qualquer, mas é aquela que, junto com o povo, exerce influência mútua e benéfica sobre várias gerações: “A terra natal torna-se um depósito de memórias e associações históricas, o local onde viveram, trabalharam, oraram e lutaram os ‘nossos’ sábios, santos e heróis”. (SMITH, 1997, p. 23). Assim, seus ambientes naturais, rios, montanhas e cidades tornam-se locais sagrados de veneração e exaltação, cujos significados íntimos são compreendidos pelos seus membros autoconscientes.

É importante, ainda, observar o conceito de nação através de um propósito político, ao remetê-lo à idéia de pátria, que se expressa através de leis e instituições centralizadas e unitárias. Há, freqüentemente, a presença de instituições reguladoras comuns, no intuito de dar expressão a sentimentos e objetivos políticos coletivos, e ao ideal da existência mínima de direitos e obrigações recíprocos entre os membros. Em paralelo ao sentido de comunidade legal e política, há a igualdade legal entre os membros da comunidade. Expressam-se os tipos de cidadania, que incluem direitos civis e legais, direitos e deveres políticos e direitos sócio-econômicos.

A partir disso, tem-se como padrão das nações ocidentais uma base comum de cultura e ideologia cívica que unem população e terra natal num conjunto de critérios, aspirações, sentimentos e idéias. Nos moldes da identidade nacional, as nações passam a ser vistas como comunidades culturais cujos membros são unidos por recordações históricas comuns, mitos, símbolos e tradições. Os nacionalismos, portanto, contêm elementos cívicos e étnicos que variam em grau e forma: alterna-se a predominância entre elementos cívicos e territoriais ou entre componentes étnicos e vernáculos.

A identidade nacional, em sua natureza complexa e abstrata, é multidimensional e irreduzível a um único elemento. Não pode ser comparada apenas à concepção de Estado, que se refere exclusivamente às instituições públicas. Pode-se, assim, definir os seguintes aspectos fundamentais na formação da identidade nacional: constituição do território histórico ou terra de origem; presença de mitos e memórias históricas comuns; cultura de

massas pública comum; direitos e deveres legais comuns a todos os membros; economia comum e mobilidade territorial.

A idéia de nação encontra-se no centro de um dos mitos mais populares do mundo moderno: o mito do nacionalismo, que carrega em si a idéia de que “as nações existem desde tempos imemoriais e que os nacionalistas devem despertá-las do seu longo sono, para que ocupem seu lugar num mundo de nações” (SMITH, 1997, p. 35). Surge do princípio de promessa do próprio drama de salvação nacionalista, que é aumentado pela presença de tradições nas memórias, símbolos, mitos e valores de épocas anteriores à própria comunidade. O nacionalismo liga-se diretamente à terra e às profundas raízes de uma nação. Seus aspectos práticos juntam-se aos simbólicos na demarcação de uma terra natal, definida pela história e pelo local onde viveram seus antepassados. A localização da nação, portanto, depende, a nível subjetivo, da interpretação de sua história étnica e seus elos de ligação de história e destino entre as gerações de uma comunidade em determinados locais do planeta.

As nações da era moderna carregam em si elementos pré-modernos, sem que com isso sejam caracterizadas como nações antigas. A sobrevivência dessas nações se dá nos níveis sócio-político e psicológico-cultural e os elementos pré-modernos são preservados para manter a visibilidade da nação através dos mitos de linhagem partilhados, memórias históricas comuns, marcadores culturais únicos e do sentido de diferença. Para Benedict Anderson (1991), as nações definem-se como comunidades imaginadas cujo sentido de nacionalismo deve ser analisado a partir das comunidades religiosas e dos reinados dinásticos que o precederam.

Smith (1997), por sua vez, constrói uma tipologia provisória dos nacionalismos ao fazer a distinção entre nacionalismo étnico e nacionalismo territorial, a partir da situação global em que se encontram as comunidades e movimentos particulares antes e depois da independência das ex-colônias. Nas duas formas de nacionalismo encontram-se os movimentos pré-independência e os movimentos pós-independência. Em termos territoriais, o movimento pré-independência se baseia na idéia de expulsão dos governantes estrangeiros e na substituição do velho território colonial por um novo estado-nação: é o nacionalismo anti-colonial. Já os movimentos pós-independência procuram integrar comunidades díspares e formar uma nova nação territorial fora do velho estado colonial através dos nacionalismos de integração. Por outro lado, em termos de nacionalismo étnico, os movimentos pré-

independência, de caráter étnico e genealógico, procuram separar-se e criar uma nova terra natal designada numa nova entonação política, através dos nacionalismos de diáspora e secessão. Nos movimentos pós-independência, os chamados nacionalismos irredentistas procuram a expansão através de estados etnonacionais culturais e etnicamente semelhantes fora dos limites das terras habitadas. Essa tipologia básica permite a comparação dos tipos de nacionalismo, que não se restringem a uma unidade e sim a múltiplas características, colocando-os em vários contextos a fim de permitir uma análise geral.

A presença de símbolos e doutrinas específicas do nacionalismo em geral aponta para os sentidos profundos de ideologia, linguagem e consciência. No universo das nações cada nação é singular, pois carrega valores culturais que, reinterpretados e reconstituídos, formam uma única identidade nacional, entre muitas outras identidades culturais. Assim, toda e qualquer cultura em sua singularidade contribui para o conhecimento total dos valores culturais humanos. A identidade nacional torna-se, dessa forma, parte da vida de indivíduos e comunidades em quase todas as esferas de atividade: e é na esfera cultural que se revelam pressuposições, mitos, valores e memórias, assim como linguagens, leis, instituições e cerimônias.

### 3.2 SOBRE MITO, MEMÓRIA E TRADIÇÃO

O mito nas culturas africanas faz parte de uma estrutura de conhecimento individual e coletiva, participa da memória da comunidade e também da tradição ancestral (Ndaw, 1983). Dessa maneira, ao retomar o passado, o mito torna-se um meio eficaz de manter a memória coletiva: faz parte da tradição oral e funciona como elemento de coesão social. As ligações entre a cosmologia e as diversas áreas da vida social são estreitas e representadas nas mais variadas atividades, seja no trabalho, nas formas de cultivo ou nas diferentes manifestações artísticas. Portanto, o homem e o cosmos, no pensamento mítico, refletem-se reciprocamente, através de imagens simbólicas que se reorganizam na formação da sociedade, seja na casa ou na própria comunidade.

Ernst Cassirer (2004) afirma que na relação mito/história, o mito revela-se sempre como elemento primário e a história como secundário e derivado, pois é a mitologia que determina a história e não o contrário. Conforme Crippa (1975) “a anterioridade do mito está em sua exemplaridade constitutiva” (*Idem, Ibidem*, p. 27). A vida, a consciência e os aspectos históricos de uma sociedade tiveram um ponto de partida fundamental para que desenvolvesse tudo que existe em sua história. Mesmo os homens de um período mais primordial movem-se dentro de um quadro de possibilidades já delineado e, a partir dessa existência, tomam consciência do que são ou podem ser. Ao retomar a afirmação desse autor de que “o que caracteriza a experiência mítica é este voltar-se para as origens e para os princípios derradeiros das coisas” (CASSIRER, 2004, p. 3), percebe-se, nas origens africanas, essa permanente necessidade de reaver, através das narrativas míticas, os fatos originais - seja através fenômenos que envolvem aspectos naturais, seja através de acontecimentos históricos ou mesmo de heróis ou personagens das culturas locais que foram mitificados ao longo dos tempos e cujos feitos fundamentam todo um pensamento de formação identitária de determinada comunidade.

O universo mítico, porém, sobretudo quando retomado em relação ao pensamento dos povos de épocas arcaicas, constitui um mundo de unificação real e vivo, o que o aproxima de aspectos profundamente enraizados à natureza em si. Esta torna-se personagem de um drama, de forma ativa, e busca sua identidade através de sua relação com deuses e homens, o que faz com que Cassirer (1972) afirme que “o mundo do mito é dramático – de ações, forças e poderes conflitantes. Em todo fenômeno da natureza nada mais vê que o embate destes poderes” (*Idem, Ibidem*, p.128). Conforme o autor, as qualidades emocionais fazem parte da constituição da própria percepção mítica e de uma atmosfera especial e conflitante:

(...) de alegria ou tristeza, angústia, excitação, exultação ou depressão. E não podemos falar de *coisas*, como matéria morta e indiferente. Todos os objetos são benignos ou malignos, amigos ou inimigos, familiares ou sobrenaturais, encantadores e fascinantes ou repelentes e ameaçadores (*Idem, Ibidem*, p.128).

A totalidade cósmica manifesta-se, assim, através de personagens que deixam de representar partes da natureza e se tornam agentes fundamentais de um drama cósmico vivido junto a deuses e homens. Dessa maneira, a lua, o sol, as montanhas, os lagos, rios e animais, por exemplo, sobrepõem-se às suas funções científicas e assumem, nas narrativas



míticas, suas essências simbólicas. Esse contexto simbólico, vivido e representado como forma de realidade, torna-se pano de fundo para que as narrativas tradicionais africanas se propaguem através dos tempos e fundamentem fatos históricos e culturais das diversas comunidades.

Ao definir o mito como a primeira atitude da consciência diante do mundo, Crippa (1975) estabelece que é através do próprio mito que as realidades tomam contornos significativos e representativos dessa consciência humana. A experiência vivencial com as origens da realidade propicia a leitura do real a partir de uma nova perspectiva de valores e de construção de significados. A busca das origens se manifesta de forma explícita nos mitos cosmogônicos, nos momentos de constituição de determinados povos, e o fato de procurar nos primórdios explicações dos fatos torna essa perspectiva de suma importância na vida individual e coletiva, pois “é necessário retomar o mundo do início sempre que o mundo presente perde sentido ou necessita de mais sentido” (CRIPPA, 1975, p. 75). Percebe-se o quanto é importante a questão da origem para o andamento do mundo e da história ao considerar-se, aí, os momentos cíclicos de evolução e involução. Na visão do eterno retorno, o aspecto cíclico é fundamental para recomeçar e restaurar um novo universo, o que se aplica à retomada dos aspectos culturais de uma sociedade. A partir da visão mítica pode-se encontrar e retomar sentido nos modelos originais, que sempre estarão ligados aos sentidos de existência e atividades humanas através dos tempos.

A simbologia da visão mítica permite a manifestação das formas de sacralidade, o que coloca as forças divinas em movimentos naturais de transformação como ventos, mares, tempestades, nascimentos, mortes e ações de astros, bem como nas próprias ações humanas. O mundo, portanto, ilumina-se com a presença divina em um ato ou acontecimento e vincula a ordem das coisas reais à manifestação primordial do sagrado:

Em certos níveis da vida, as funções podem ser indistintamente atribuídas a entes diversos. Os homens podem tornar-se animais e plantas e vice-versa, o simbolismo pode transformar o Céu e a Terra, o Sol e a Lua, em dois amantes que periodicamente se encontram para o amor, como fazê-los dois irmãos ou simplesmente dois entes sobrehumanos em perpétua oposição. Podem igualmente transformar os mortos e os deuses em astros, como fazer dos astros documentos de uma vontade soberana que preside aos destinos humanos. Há, no fundo de todos os entes, uma identidade ontológica e, em consequência, uma sacralidade inerente à realidade de todos eles (CRIPPA, 1975, p.109).

Ao reconhecer valores que orientam a vida e os fatos de determinado acontecimento, o processo de revelação e fixação do sagrado compõe um momento fundamental na vivência cultural de um povo. O real testemunha o sagrado na singularidade de atos históricos, em fenômenos extraordinários e na anormalidade dos fenômenos naturais. Assim, ao ser inserido num processo de manifestação do sagrado, determinado fato, ser ou objeto assume nova dimensão, pois se liga à revelação de um poder transcendente e incontrolável pelo homem. Essa sacralidade torna-se fonte justificativa da história e da existência e se exprime através de rituais, festas e sacrifícios, em momentos cujas manifestações dos primórdios são as bases para reflexões artísticas e filosóficas.

Nas narrativas de fundo mítico, a instauração de um novo universo acontece com uma irrupção dramática e inesperada do divino. Assim, o homem encontra o caminho para construir seu próprio destino histórico na medida em que se percebe parte de um instante sagrado: um momento durante o qual o céu pode se abrir, uma divindade pode se manifestar, um poder oculto pode ressurgir e o contato direto com o divino pode se estabelecer. Isso pode acontecer das mais variadas formas e com a mais diversa simbologia, mas, fundamentalmente, o ponto de contato direto existe e, de forma inevitável, move a narrativa.

O estabelecimento de um espaço sagrado, que busca a terra genuína como fonte de poderes vitais, tem função fundamental nas narrativas africanas. A busca da identidade afirma-se na instauração de um paraíso próprio, num espaço que identifique a comunidade e sua terra como tal, como locais históricos de referência. O paraíso, inicialmente, é identificado como o espaço sagrado aberto pelos deuses no centro da terra, o local onde os homens foram instalados no princípio. Eliade, em seu *Tratado de história das religiões* (1993), enfatiza a nostalgia do eterno desejo humano de encontrar-se no coração do mundo, através da realidade e da sacralidade, e da capacidade de ultrapassar naturalmente sua condição e retornar à condição divina. Essa possibilidade está na manutenção dos ritos, que reatualizam as narrativas e celebram a sacralidade como tal. Os ritos são os meios mais comuns para que as narrativas míticas se manifestem e, através delas, se afirmem fatos e tradições.

Todos os atos importantes, na vida de um homem e de um povo, são celebrados em ritos, em cujo conteúdo e encenação, procura-se repropor os modelos outorgados nos inícios. Tudo deve ser feito à luz dos gestos criadores do Mundo. A conquista de um território, a construção de um templo, a posse de um monarca, o nascimento, a morte, a doença e a cura,

o plantio e a colheita, a simples edificação de um barco, os preparativos de grandes empreendimentos. Procura-se sempre um reencontro restaurador com as origens. Os ritos têm a função de renovar e conferir consistência valiosa ao tempo presente, imergindo-o no Grande Tempo das origens (CRIPPA, 1975, p. 151).

O rito comporta a retomada de um tempo festivo, especial e sagrado. O ritual transpõe o tempo, e essa possibilidade de evasão da contagem ordinária confere poder de contato com uma realidade próxima da realidade divina, que concebe, recria e reconfigura o universo. A celebração por si só vai além da idéia de expansão da alegria pois, ao ritualizar um fato, o homem busca alcançar um tempo eterno. Os mitos, base desses ritos, estabelecem os protótipos celestiais das atividades temporais dos homens e transformam as ações e coisas do mundo em pontes que conduzem à presença do divino. Como exemplos, tem-se o mito do roubo do fogo, de onde surgem os ritos, cultos e sacrifícios para celebrar o próprio fogo; as dualidades céu e terra, sol e lua que moldam as relações entre homens e mulheres; os movimentos dos astros que reconstituem os princípios dos variados comportamentos humanos, bem como as narrativas nas quais animais imitam atitudes e ações humanas.

Ao estudar as narrativas míticas nas culturas africanas, é de suma importância lembrar que essas se originaram e se mantiveram através das narrativas de tradição oral dos povos e suas linguagens. Fernando Vale (2001) destaca, nos países de língua portuguesa, o valioso patrimônio cultural formado pelas particularidades regionais e pelas diversidades sociais que, observado no âmbito da literatura de tradição oral, interligam as referências socioculturais e histórico-geográficas. Essas narrativas buscam no passado os eventos formadores das diferentes identidades para, na reatualização dos enredos, identificar as forças intrínsecas da terra e do povo.

Em São Tomé e Príncipe, há contos, lendas, fábulas e mitos cujos enredos imaginários retomam fatos históricos e de origem do arquipélago e tratam dos valores tradicionais dos povos de diferentes origens que lá vivem. Muitas vezes, esses enredos surgem com base em personagens importantes na formação das comunidades, para reafirmar acontecimentos do passado, além de apresentar a força que tais figuras exercem no imaginário popular. As variantes linguísticas, como formas de expressões das singularidades, mantêm-se como base das narrativas em crioulo, seja nas línguas forro, angolar ou lunguyê. A transposição dessas narrativas ao português, na maior parte das vezes,

mantém os termos e expressões particulares das línguas e identifica-as com as comunidades de origem.

Maria Aparecida Santilli (1985) afirma que nações africanas como Angola, Cabo Verde e Moçambique, apesar do caráter original ágrafo, afirmaram-se, através dos tempos, no cultivo das literaturas orais. No caso de Angola, a autora refere o pesquisador suíço Héli Chatelain, missionário que chega ao país no ano de 1885 e que passa a recolher e estudar a literatura oral local. De acordo com Carlos Ervedosa (1979), em *Roteiro da literatura angolana*, Chatelain estipula seis categorias nas quais as narrativas de tradição oral de Angola se apresentam: primeiro são as histórias de ficção denominadas *mi-soso*, categoria que engloba as fábulas e as narrativas de cunho maravilhoso ou fantástico; em segundo estão as narrativas com finalidade útil, chamadas de *maka*, que instruem e previnem de maneira lúdica com ensinamentos baseados em tramas reais ou tidas como reais; a seguir vem a categoria das *ma-lunda* ou *mi-sendu*, tradicionalmente transmitidas como segredo de Estado entre os velhos e anciãos, de uma geração a outra, pois tratam de feitos da nação e da tribo que, fora desse meio, só podem ser revelados em partes; a quarta categoria é a dos provérbios, *ji-sabu* em *kimbundu*, que trata dos costumes e da tradição como síntese da filosofia de uma determinada nação ou tribo; a quinta categoria é da poesia e música, juntas, em canções denominadas *mi-embu* que vão do épico ao dramático; finalmente, a última categoria é a das adivinhas chamadas *ji-non-gongo*, usadas para entreter e estimular a inteligência e a memória.

Uma das principais línguas de base dessas narrativas é o *kimbundu*, língua de origem *bantu*, cuja extensão linguística abrange grande parte dos falantes de Angola. De acordo com Moutinho (2006), a área linguística do *kimbundu* compreende a nação angolana que era limitada a Oeste pelo Atlântico, a Norte pelos rios Dande (Ndanji) e Susa, a Leste pelo Cuango e ao Sul pelo Rio Longa e a linha de fronteira entre as tribos Lubolo e Mbalundu, sendo que os dialetos de Luanda e de Ambaca formam a base literária do *kimbundu*. Em 1894, Héli Chatelain publica nos Estados Unidos, em edição bilingue *kimbundu*-inglês, a obra *Folk-Tales of Angola*, fruto de suas pesquisas, mas é na segunda metade do século XX que surge em Angola a edição *kimbundu*-português de *Contos Populares de Angola*. Conforme Moutinho, a tentativa de resolver cientificamente os problemas relativos à origem, através da significação e transmissão dos contos populares, tem início no século XIX, dando continuidade a um processo que já se encaminhava de recolhas de narrativas

da tradição oral, mas em recolhas avulsas, que, conforme o autor, não obedeciam exatamente a um trabalho de investigação devidamente cuidado. O trabalho do pastor protestante Héli Chatelain, que integrava as Missões Independentes em África, foi expressivo no sentido de aprender as línguas que ensinava aos missionários, além de preparar gramáticas, vocabulários, a própria coleção de contos e um livro de introdução à cultura linguística angolana, tornando-se um dos principais investigadores do folclore *kimbundu*.

Na temática dessas narrativas, percebe-se ações e costumes populares normalmente simbolizados por personagens humanos, animais ou por eventos naturais, que retomam ensinamentos ou momentos de gênese e reatualizam os mitos tradicionais. A presença do mágico e do fantástico enfatiza aspectos sobrenaturais, e dá aos enredos os fundamentos míticos e sagrados que particularizam cada história com forte construção de identidade. Tanto na literatura produzida em São Tomé e Príncipe como em Angola, percebe-se intensa ligação com os princípios da literatura oral, fundamentada na tradição, que se expressa tanto nos gêneros literários de produção local, como o drama, a poesia e a narrativa e suas variantes, como nas diferentes formas de manifestação cultural.

## 4 MITO, HISTÓRIA E DRAMA

### 4.1 AS MANIFESTAÇÕES CULTURAIS E O TEATRO EM SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE E ANGOLA

As manifestações culturais nos países africanos em geral expressam aspectos de historicidade, o que contribui para a manutenção de suas práticas e da própria tradição. No caso dos países africanos de língua portuguesa, o histórico de dominação colonial propicia a fusão de culturas que resulta na miscigenação de fundamentos, tanto das origens dos povos quanto das culturas externas neles inseridas. Observa-se, porém, que, após esse período de imposição cultural, há fortes movimentos de afirmação dos valores autóctones e da revalorização da tradição, que busca nos mitos e seus rituais a expressão de momentos de fundação dos povos.

O teatro, nesse sentido, permanece ainda muito atrelado aos aspectos de ritualização, o que se observa na produção cultural de Angola e São Tomé e Príncipe, países aqui estudados, no que tange à temática e estrutura dramática. As recolhidas dos mitos e suas transposições cênicas estão a favor, além da expressão estética em si, de uma intensa reavaliação e afirmação da realidade cultural, na maior parte das vezes ligadas às festas, práticas sociais ou datas tradicionais das comunidades. Percebe-se a necessidade de dramatizar feitos históricos ou mesmo fatos tradicionais para que discutam, através deles, as veladas ou explícitas relações de poder, a necessidade de manutenção do espírito original e sagrado, as constituições sociais, econômicas e políticas da nação como fonte restauradora do espírito nacionalista, que não se isola e se impõe dentro dos princípios globais da atualidade.

A constituição cultural, portanto, conforme Williams (2000), transita em tradições alternativas e conflitantes que oscilam entre dimensões de referências globais e parciais. As manifestações culturais, por conseguinte, seguem os princípios de afirmação da tradição, mas exprimem naturezas amplas em significados que vão desde a ênfase ao espírito formador ideal, religioso ou nacional, até ênfases, segundo o autor, “mais modernas em uma

‘cultura vivida’ determinada primordialmente por outros processos sociais, hoje designados de maneira diversa – comumente certos tipos de ordem econômica ou política” (WILLIAMS, 2000, p. 11). A arte, em consequência, insere-se na organização social e toma a devida importância histórica que remonta à função social dos artistas de comunidades antigas tradicionais. Como exemplo, o autor cita os bardos celtas, figuras cujas atuações fundamentavam a organização das comunidades, pois a ele atribuía-se posição de honra na organização oficial da comunidade.

As funções que, mais tarde, podem ser distinguidas como as de “sacerdote”, “profeta” ou “bardo” – e, em termos mais atuais, “historiador”, ou mesmo “cientista” – muitas vezes eram originalmente exercidas pelos mesmos indivíduos ou grupos de indivíduos. A diferenciação entre essas funções foi, em parte, resultado de seu desenvolvimento interno, à medida que cada função requereu mais habilidade e tempo. Mas foi também, e talvez primordialmente, resultado de mudanças mais gerais na organização social e no modo de produção (*Idem, Ibidem*, p. 36).

O mesmo se aplica à organização cultural das sociedades cujas manifestações culturais têm no artista uma figura que estimula a reflexão e a crítica à realidade, que podem ser fundamentadas na memória e na tradição do povo. A arte, portanto, fundamenta-se nas bases culturais para realizar-se como representação e, no caso do teatro, a origem ritualística mantém o sentido do sagrado através da manutenção dos mitos. Sobre a prática do rito, afirma Cazeneuve:

É um ato que pode ser individual ou coletivo, mas que sempre, mesmo quando é bastante flexível para comportar uma margem de improvisação, permanece fiel a certas regras que constituem precisamente o que há nele de ritual. Um gesto, uma palavra que não repetiriam qualquer coisa de um outro gesto ou de uma outra palavra ou de que nenhum elemento estaria destinado a ser repetido, poderiam adequar-se ao rigor dos atos mágicos ou religiosos, mas não de atos rituais.

A palavra latina *ritus* designava, aliás, não só as cerimônias ligadas às crenças relativas, ao sobrenatural, como aos simples hábitos sociais, os usos e costumes (*ritus moresque*), isto é, à maneira de agir reproduzidos com uma certa invariabilidade (CAZENEUVE, s/d, p. 10).

Williams (2000) salienta a presença de sinais - no caso do teatro, os sinais dramáticos - que apontam e caracterizam a arte em seu caráter de representação: o que valeria dizer que o ritual está para a religião assim como a representação está para o drama. Essa diferenciação, somada às funções sociais do artista, fundamentam a produção dramática dos autores aqui estudados, cujo sentido de representação funde-se à caracterização mágico-religiosa dos mitos retratados.

Ao discutir os fundamentos da representação, retomam-se os princípios da atividade teatral no ocidente, com os primitivos rituais de sacrifício, danças e cultos. Na Grécia, os festivais sagrados em homenagem a Dioniso, o deus do vinho, da vegetação e do crescimento, da procriação e da vida exuberante, colocavam as ações do homem diretamente ligadas aos deuses, nos atos recíprocos de dar e receber. Quando os rituais agrários passam a ser representados no espaço do *théatron*, o teatro afirma-se como atividade social: “o público participava ativamente do ritual teatral, religioso, inseria-se na esfera dos deuses e compartilhava o conhecimento das grandes conexões mitológicas” (BERTHOLD, 2006, p. 104). As encenações, por conseguinte, tornavam-se parte de uma atividade religiosa, porém com características essencialmente teatrais:

As encenações eram parte de uma festividade religiosa, as Grandes Dionisíacas, no Teatro de Dioniso. As representações diárias começavam com um sacrifício e libações; o sacerdote de Dioniso sentava-se ao centro, na frente do público; a imagem do deus, normalmente guardada no templo adjacente ao teatro, havia sido trazida em procissão e colocada no teatro; no centro da platéia havia um altar. Todos esses eram sinais de tipo religioso, que enquadravam as representações de modo culturalmente específico. Contudo, embora se deva salientar essa função, não devemos deixar de atentar para alguns novos tipos de sinal. Hoje em dia, com frequência se confunde ou até mesmo se identifica esse espetáculo teatral com tipos de rituais religiosos dos quais, de fato, se originaram alguns de seus elementos. Mas, de fato, os novos sinais eram fundamentais. As personagens não eram sacerdotes e devotos, mas atores e coro diante de um público (WILLIAMS, 2000, p. 134-135).

O autor atenta para as alterações das formalidades do ritual, que é substituído, assim, pelas composições específicas, intencionais e temáticas das palavras e ações dos dramaturgos. O sistema de sinais que indica a prática do teatro, por outro lado, estava inserido em outro sistema de sinais relativo à atividade sagrada e ritualística: nas representações tinha-se o predomínio dos sinais dramáticos; na organização das festividades, o predomínio dos sinais religiosos.

Percebe-se que esse sistema de sinais obedece à forma de organização social de determinada época. Ao aplicá-lo ao ressurgimento do teatro na época medieval, período em que a manifestação teatral tomou ruas e praças e se fortaleceu e difundiu através do teatro popular, há registros de dramatizações religiosas dentro das igrejas católicas, que obedeciam à ordem da celebração e eram realizadas pelos próprios religiosos. Uma das dramatizações religiosas mais antigas, o *Quem quaeritis*, retratava o episódio após a ressurreição de Cristo, quando as três Marias dialogam com o anjo à porta do sepulcro vazio. O pequeno diálogo



acontecia durante o ato litúrgico e foi um dos primeiros indícios de meios dramáticos para representar a passagem religiosa. Quando a celebração sai do espaço fechado e passa a ser realizada no pátio da igreja, já há a representação daquele momento litúrgico, bem como o surgimento de outros momentos. Ao deixar, finalmente, a igreja e realizar-se na praça, fora do âmbito religioso, a celebração já está completamente teatralizada.

As formas de representação teatral transformaram-se através dos tempos, em momentos que oscilaram entre a predominância do teatro sacro e do teatro profano. O que cabe salientar, porém, é que as formas rituais estão presentes na dramatização, independente do estilo ou época, através da idéia de mímese dramática, ou seja, da representação através da imitação de ações. Também nas representações teatrais realizadas em África, sobretudo as que se ligam aos princípios de ritualização, há a teatralização através da dança, dos cânticos e das festas populares que exaltam figuras míticas ou acontecimentos fundadores. A elas somam-se as manifestações artísticas que sinalizam as formas de organização social, as questões de tradição, e a presença de figuras e fatos históricos na atualidade.

A origem do teatro em São Tomé e Príncipe está interligada às manifestações culturais tradicionais, que dialogam com as tradições europeias para exprimir, através de representações com cânticos e danças locais, narrativas já existentes. As principais representações são o Tchiloli, na ilha de São Tomé, e o Auto de Floripes, na ilha do Príncipe, seguidos pelo Danço Congo, manifestação do povo de origem angolara, também em São Tomé. Porém, outras manifestações da cultura popular caracterizam o povo são-tomense e são fundamentais para compreender o sentido de representação, sobretudo por reproduzirem, através da música, da dança e de cerimônias, valores históricos e identitários.

De acordo com Fernando Reis (1973), para interpretar a cultura tradicional de São Tomé e Príncipe é necessário compreender aspectos da etnossociologia e da etnopsicologia das ilhas. Nos estudos antropológicos, considera-se o processo de transculturação da ilha, desde que, em 1486, Dom João II inicia a colonização ao entregar São Tomé ao donatário João de Paiva e, mais tarde, a Álvaro Caminha. Este, ao desembarcar na localidade de Água Anjo, vem acompanhado de degredados, filhas de judeus, escravos e escravas, muitas tornadas companheiras de colonos brancos, com o intuito de se povoar a ilha.

A primeira geração que compõe a nobreza da ilha é fruto das relações entre colonos e escravas, fato que origina, também, os primeiros conflitos sociais: surge o inconformismo

dos colonos brancos, que não aceitavam que seus filhos, gerados de escravas, fossem também arrolados como escravos, além de não aceitarem, também, o dízimo cobrado pela coroa. O rei acata aos apelos e torna livre a primeira geração mestiça e todas as outras. A seguir, liberta as mães escravas e, quinze anos depois, “todos os escravos negros que acompanharam os colonizadores brancos desde a primeira hora” (REIS, 1973, p. 25). A partir disso, várias cartas régias são concedidas aos colonos brancos, que herdaram bens de seus pais e constituem a nobreza da ilha. Muitos desse luso-descendentes, porém, quando das mudanças econômico-sociais provocadas pela transição do ciclo do café para o do cacau - e aparentemente terminada a escravatura - não seriam capazes de adaptarem-se e abandonariam as suas terras. A “fidalguia parda” (*Idem, ibidem*), portanto, após alguns séculos de supremacia, diluiu-se com os escravos chamados forros, filhos das inúmeras relações com as escravas. Há, na origem do povo de São Tomé, a multiplicidade de etnias que, desde a miscigenação luso-africana, junta-se à permanência de povos oriundos de vários pontos do Golfo da Guiné, de Moçambique e Angola. Acrescenta-se a elas as colônias, que lá se estabeleceram, advindas de Macau, Timor, Goa, Cabo-Verde, num choque de várias culturas submetidas, em última análise, à unificação de uma mesma língua imposta, o português, bem como submetidas à imposição da religião católica.

A cultura popular de São Tomé e Príncipe, assim, diretamente ligada à tradição, acaba por testemunhar o processo de transculturação que se manifesta em diversas práticas artísticas consideradas genuinamente locais, sem que se saliente que essa localidade já vem agregada de antigos valores trazidos de fora, no período da colonização. Dessas práticas, destacam-se a representação de *A Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carloto Magno*, através do Tchiloli, bem como o Auto de Floripes, introduzidos na cultura local há vários séculos e o Danço Congo ou a chamada *Dança do Capitão do Congo*, de origem angular. Destacam-se, ainda, cerimônias tradicionais onde danças e músicas são utilizadas, bem como as Tunas e Fundões – manifestações que reúnem grupo musical e dança à moda portuguesa agregados ao rimo africano - além das danças tradicionais Socopé, Ússua, e Bulawê.

O resultado do choque entre o pensamento religioso tradicional e o pensamento religioso difundido durante o período de colonização é o redirecionamento da imagem divina, presente na religião de origem *bantu*, às figuras e imagens posteriormente afixadas

pela Igreja. Uma das cerimônias tradicionais é o *Plo Mon Dessu*<sup>5</sup>, realizada na quinta-feira santa, que alterna a cerimônia católica com intervenções de danças consideradas pagãs. Essa manifestação, junto com outras tradicionais, foi proibida por lei, mas manteve-se viva na comunidade. Conforme a descrição de Reis em *Povô Flogá* (1969), realizava-se numa capela enfeitada com flores, onde as pessoas oravam até o ápice do ritual, cantado em latim. Em determinado momento, havia a intervenção de um grupo de bailarinos que dançavam e brincavam ao solicitar uma espécie de *pagá-devê*<sup>6</sup>:

(...)surge, mais distante, umas dezenas de metros, o ruidoso grupo de dançarinos, vestidos dum modo extravagante, alguns com trajes de mulher, coloridos, com enormes chapéus feitos de papel. A música é constituída por dois tambores, dois canzás e um tocador de ferros.

(...) Em dado momento fazem um peditório entre a assistência, agradecendo a cantar, de que transcrevemos alguns trechos, em dialeto e a respectiva tradução:

*Comiá máamá txilá,nê cá bilá lozê Dessu.*

(O lugar de onde mamã o tirou [o dinheiro] tornar-se-á um rosário de Deus.)

*Xi nem dámu dôssu, Nossa Xola cá da tlechi.*

(Se a mãe [refere-e à mulher que lhe deu a esmola, evidentemente] me der dois, Nossa Senhora dar-lhe-á três...) (p.21).

Essa forma brincada de inserirem-se num ato religioso católico através de danças tradicionais, evidencia a permanente tentativa das comunidades de fazerem valer os valores autóctones, nem que para isso tenham que inserir-se nos padrões delimitados pelo domínio de culturas externas. Essa característica vai demarcar a evolução das manifestações culturais de São Tomé e Príncipe no decorrer de suas expressões, mais ou menos intensificadas de acordo com a época.

O mesmo acontece com as Tunas, grupos musicais com características predominantemente europeias, originários de Portugal e Espanha, que realizam apresentações em espaços chamados de Fundões. Nesses recintos, dançam-se as músicas à moda europeia e utilizam-se instrumentos de cordas, como violas e violinos. Na mistura com a tradição são-tomense, inserem-se, também, flautas e sacaias<sup>7</sup>, bem como instrumentos feitos de cestos e sementes. Normalmente, as Tunas acontecem durante a estação da seca, a gravana, quando, em quatro meses, há exibições aos sábados e domingos. Ao centro do

<sup>5</sup> Tradução: Pela mão de deus. O *Plo Mon Dessu*, assim como outras manifestações: *Goma, Aladá, Trevas e Mussumba*, foram proibidos oficialmente em 13 de fevereiro de 1958, conforme Reis (1969), e durante o período colonial.

<sup>6</sup> Pagar o que se deve. Relativo a uma graça alcançada.

<sup>7</sup> Espécie de chocalho.

fundão situa-se o estrado onde ficam os músicos e, em torno, os pares executam a dança. De acordo com Reis (1969), esses bailes expressavam o bom entendimento entre os grupos étnicos e sociais das ilhas quando, através da dança, todos exteriorizavam e compartilhavam alegrias e simpatia<sup>8</sup>.

Uma das danças mais tradicionais de São Tomé e Príncipe é o Socopé, com ritmos de música e dança semelhantes ao lundum. A expressão origina-se em “só com o pé” ou “só com os pés”, devido à forma como é dançado, e é realizado em espaços chamados de *quinté* é normalmente promovido pelas irmandades de dança. De acordo com o levantamento histórico realizado por Fernando Reis, entre os anos sessenta e setenta uma das mais tradicionais irmandades era a “Sociedade Coimbra Nova” fundada em 1927 por Joani José da Costa, o “Sun Mister”, que a chefiou por mais de quarenta anos. Em contraste ao ritmo predominantemente local, as letras promoviam um nacionalismo ufanista amplamente estimulado no período colonial, conforme atesta-se na letra da música *Viva Putugá! Viva Santomé*:

I

Agora S. Tomé está melhorando!  
Deus valei-nos!  
Temos chafariz em todas localidades!  
Deus ajudai-nos!  
Temos estradas alcatroadas

II

São Tomé e Nossa Senhora de Fátima,  
Entrem nos corações dos povos que se encontram no mundo!  
Para que haja paz e alegria

III

Viva Portugal! Viva S. Tomé!  
(REIS, 1969, p. 50)<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Vale salientar que o estudo folclórico de Fernando Reis contextualiza-se no final da década de sessenta, quando a difusão do ideal anti-colonial exigia, por parte da administração, medidas de proteção e divulgação do espírito de integração cultural: no caso desse estudioso, é explícita a apologia à tese luso-tropicalista sustentada pelo governo da época (VALVERDE, 2000). A obra *Povô Flogá*, de Fernando Reis (1969), faz apologia a essa tese. É importante notar que o autor recebeu apoio ativo da administração colonial, que aparentemente lhe confiou tarefas de pesquisa etnográfica, considerada como uma dimensão crucial na política cultural colonial - o que não desmerece, de forma alguma, o seu valor para conhecimento e aprofundamento das características das manifestações culturais mais importantes em São Tomé e Príncipe e fundamentais para o estudo da matriz teatral.

<sup>9</sup> Socopé com letra e música para bandolim de Paulo Cravid (s/d). De acordo com partitura constante em *Povô Flogá*, de Fernando Reis (1969), há letra na língua original e traduzida. Conforme a original, lê-se:  
I) *Miolé Santomé sá cá mudá! Deçu valê-non! Non sá cu tanqui d'auá ntudo chito! Deçu zuda-non! Ni tudo stlada, lama nantá sen-fá!*

Os versos típicos do Socopé eram cantados em solo pelo chefe, que era depois seguido pelo coro. As irmandades saíam em grupos, numa espécie de desfile no qual ostentavam estandartes que as identificavam pelos nomes e por dizeres. Numa foto publicada em *Povô Flogá* (1969), é possível identificar, num estandarte carregado pelos principais dirigentes de uma irmandade, os seguintes dizeres:

F. DAS NEVES  
 SOCIEDADE OMARENSE  
 FOI ORGANISADA (sic) PELO GRUPO DA ROSEMA.  
 O GRUPO DESTA DESEJA A LONGA VIDA, SAÚDE E  
 FELICIDADES AOS ASSISTENTES QUE PRESTAM ATENÇÃO E  
 QUE TENHAM FÉ EM DEUS AMOR A PATRIA E TRABALHOS -  
 VIVA PORTUGAL  
 (REIS, 1969, p.51).<sup>10</sup>

A característica de exaltar as boas relações com Portugal permeia as letras do Socopé, assim como outras formas de expressão cultural, sobretudo de base cultural forro: tanto no Tchiloli em São Tomé, como no Auto de Floripes, na Ilha do Príncipe, essa relação se explicita com a utilização dos autos teatrais portugueses; já no Danço Congo, de originário da cultura angolana, há a mescla de figuras do teatro europeu com outras do imaginário de São Tomé. Cabe ainda, dentro dessa perspectiva, reproduzir um trecho de letra de Socopé destacado por Reis (1969):

(...)  
 Cristo manda no mundo  
 Governo manda no povo  
 Bons olhares é grande convite  
 Boas graças valem mais dinheiro.

Povo português vamos cantar e viver o Governo  
 Porque homem amigo do homem toca-lhe com pé na festa  
 Porque Portugal é chefe de todas as nações portuguesas (p.49).<sup>11</sup>

Além das manifestações culturais tradicionais predominantemente baseadas em música e dança, é importante destacar aquelas que efetivamente resultam em representação teatral: a primeira a considerar-se é o Tchiloli, originado no teatro do período carolíngio, e

---

II) *Santomé Podloso, Nosso Crióla Fátima, Pentla cloçon de tudo povô cu sá mundo/ Pá non bê pagi cu alegria!*

III) *Viva Putugá! Viva Santomé!* (p. 25).

<sup>10</sup> Grafia em letras maiúsculas e ortografia de acordo com a fotografia de Antônio José Gouveia in REIS, 1969, p.51.

<sup>11</sup> No original, conforme Reis (1969): *Clisto cá manda ni mundu/ Govénu cá manda ni pôvô/ Buá ué sá nglandji convitxi/ Glaça bóca peça djêlu. Tudo Pôvô potuguêsi bamu cantá viva de Govénu/ Punda ómé migu d'ómé, cá tonué c'ópé ni fêça/ Pundá Putugá sá chefle di tudu nançom potuguêgi* (p. 49).

faz a transposição do auto *Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carlos (carloto) Magno*. A tragédia é baseada na versão portuguesa do escritor madeirense Baltazar Dias, levada a São Tomé no século XIX. Essas representações continuam na atualidade, com algumas alterações em relação às originais, mas ainda com os fundamentos do drama original.

De acordo com Mitras (2004), os autos chegaram à ilha de São Tomé trazidos pelos portugueses da Ilha da Madeira, no século XVI, designados para trabalhar nas plantações de cana-de-açúcar. Esses autos são a origem das representações do Tchiloli que, conforme o autor, permanecem ativas e populares, e trazem em si características híbridas em termos teatrais. Em sua constituição, o Tchiloli mantém o texto do original português, bem como as personagens, porém adiciona elementos de origem africana através das músicas e seus instrumentos, coreografias, costumes, danças, cenas mimadas e pantomimas. A representação mantém, ainda, a convenção do teatro da antiguidade, quando os papéis femininos eram representados por atores com máscaras. Por outro lado, no decorrer dos tempos, a encenação passou por atualizações: inserem-se novos elementos cênicos como telefones, e máquinas de escrever, bem como figurinos urbanos e uniformes do exército em contraponto aos elementos tradicionais. Apesar de sofrerem críticas, conforme Mitras (2004), tais atualizações reforçam o sentido crítico do Tchiloli e reafirmam a sua permanência através da crítica ritualizada às classes dominantes e injustiças sociais.

Na ilha do Príncipe, por sua vez, a tradição de representação é reafirmada através do Auto de Floripes, também de origem carolínea, porém advindo da região portuguesa do Minho, via ilha da Madeira. Conhecido, ainda, como *Auto de São Lourenço*, é realizado anualmente, na festa do santo de mesmo nome, no mês de agosto. Remonta às procissões religiosas e é realizado também em algumas regiões do Brasil. Enquanto o Tchiloli é representado em São Tomé pela população de origem *forro*, o Auto de Floripes é representado pela população em geral da ilha do Príncipe em forma de romaria.

(...) o *Auto Carolíneo*, de Baltazar Dias, chega a São Tomé no ciclo da cana-de-açúcar e da emigração/colonização madeirense. Daí seguiu para o nordeste brasileiro e para Goiás. Ao lado, no príncipe, ficou até o hoje a tradição anual do *Auto de Floripes*, vindo na imigração minhota (CRUZ, 2006, p. 22).

Já a manifestação de origem são-tomense angolar - com enfoque dado pelo dramaturgo Fernando de Macedo em sua obra - o Danço Congo afirma-se na tradição da ilha

de São Tomé, ao lado do Tchiloli, como uma das principais formas de representação teatral. É baseado na *Tragédia do Capitão Congo*, com trama originária no reino do Congo, que narra os sofrimentos do rei do Congo que foi deportado para as ilhas como escravo. A encenação compõe-se de danças, músicas e mímicas de origem africana, sem texto, e utiliza-se de figuras do teatro medieval europeu, entre elas: o Anjo, o Diabo, os Bobos. Na descrição de Reis (1969), o Danço Congo ou a Dança do Capitão do Congo destaca-se pela policromia, pelo movimento dos atores através do som forte de tambores, pela batida e pela dança frenética que proporciona intensa vibração e beleza, aliados à presença das personagens tradicionais. Salienta-se, portanto, que essas representações e suas origens apresentam importantes aspectos etnográficos e histórico-sociais, que fundamentam a formação identitária das diferentes comunidades do país.

Em Angola, a origem da representação teatral se origina, tradicionalmente, em ações expressivas que remetem a um período anterior à expansão colonial e dominação portuguesa. Como em São Tomé e Príncipe, também são manifestações diretamente relacionadas aos ritos autóctones, criados na diversidade populacional das comunidades de origem, pertencentes à formação étnica e cultural do país. Ainda que não sejam comumente classificadas como teatro propriamente dito, na sua aceção ocidental/européia, essas formas de teatralização já continham em si o cerne expressivo dramático, reunindo características de gesto, mímica, palavra, dança, ritmo e ritual, e mantiveram suas raízes apesar das diversas intervenções políticas e culturais sofridas durante as guerras de dominação territorial.

Conforme José Mena Abrantes, em sua retrospectiva histórica na obra *Teatro em Angola* (2005), os registros das manifestações teatrais ocorrem à presença de narrativas de tradição oral, com réplica, diálogos ou danças que introduziam algumas palavras à maneira da própria réplica. Continham em si formas miméticas e lúdicas, a partir das dramatizações litúrgicas, rituais e mitológicas, porém não faziam a clara distinção entre representação e vivido litúrgico. Exemplo disso pode ser encontrado nas cerimônias de entronização ou de luto e, ainda, nas danças coletivas, nos cultos de possessão e ritos de passagem, que tinham um caráter de forte evocação do sagrado ou função predominantemente mágico-religiosa. Todas essas manifestações serviriam de base para formas mais elaboradas de representação, que aconteceriam a partir do século XVII, com a introdução dos modelos de estruturação cênica, dramaturgia e convenções teatrais trazidos pelos missionários cristãos.

O teatro em Angola na sua forma tradicional europeia foi introduzido pela Igreja, no período da colonização territorial por parte de Portugal, e difundiu-se nas primeiras escolas religiosas implantadas nas principais localizações angolanas. Existem referências de existência de uma escola religiosa junto ao convento dos jesuítas da Companhia de Jesus trinta anos após a fundação da cidade de Luanda, em 1605. A seguir outras escolas foram surgindo, após a fixação dos Franciscanos, destacando-se ainda naquele século a chegada dos Carmelitas Descalços, Capuchinhos Italianos e a Sagrada Congregação da Propagação da Fé. Todas essas ordens tinham o objetivo de propagar os ensinamentos religiosos através dos batizados e pregações da bíblia, garantindo, através do pretexto missionário, a estabilidade da ocupação militar portuguesa. Ao longo de três séculos, essas ordens ocuparam boa parte do território angolano e participaram ostensivamente do processo colonial até a independência de Angola, em novembro de 1975. Assim, o teatro como representação, dentro das definições estéticas utilizadas posteriormente, teve seu momento inicial através da dramatização dos textos sagrados.

A Igreja, através de encenações religiosas e presépios vivos, impôs o exercício da representação teatral numa época em que a principal herança cultural vinha, basicamente, das manifestações em narrativas de tradição oral e de ações expressivas como recitações poéticas, danças coletivas e miméticas, cultos de possessão, ritos de passagem, mimos e procissões de máscaras. Segundo registros das descrições das récitas teatrais dos internatos religiosos, a Bíblia era a principal fonte literária para a construção dramática, e a distribuição dos papéis se dava, tradicionalmente, na seguinte divisão: os ditos papéis de ação “positiva” – santos, mártires, Jesus Cristo, Virgem Maria, anjos – eram representados por atores e atrizes de pele mais clara. Já os ditos papéis de ação “negativa” – como Judas, Diabo e Herodes - eram representados pelos atores negros. Um dos primeiros textos teatrais efetivamente escrito por autor angolano, três séculos depois da colonização portuguesa e pouco antes da independência, tem como tema o nascimento de Cristo, porém transposto para o cotidiano de um musseque luandense. Nessa peça, escrita por Domingos Van-Dúnem em 1972, todos os papéis principais eram representados por atores negros, uma proposta considerada inovadora em relação ao que se via em termos de encenação. Essa iniciativa, conforme Abrantes (2005), foi reconhecida e elogiada pela Igreja em termos de dimensão evangélica da sua mensagem e isso, de certa forma, demonstrou uma maior abertura e enfraquecimento dos preceitos coloniais, estremecidos pelo rumor das guerras de libertação nacional.



Percebe-se, então, que, através da ação colonialista, o teatro efetivamente se inseriu em Angola segundo as concepções estéticas ocidentais de origem grega, primeiramente, numa tentativa de abafar o impulso de representação original através da imposição de valores considerados universais, porém definidos pela visão europeia de teatro. Ainda assim, a cultura autóctone angolana subjaz a esse período com a permanência de dezenas de diferentes agrupamentos sociais, desenvolve-se em paralelo com a cultura europeia e, posteriormente, trava um embate com ela para finalmente chegar a uma tentativa de diálogo. Durante um longo período, porém, o que fica registrado em termos de teatro angolano são as representações espelhadas no modelo de teatro europeu, que se desenvolveram a partir das iniciativas da Igreja e culminaram num teatro elitizado a ponto de ser convencionalizado e controlado pela classe dominante da época colonial.

O período de transição entre a Angola colonial e a independente se constituiu por uma época de lenta evolução em termos teatrais, pois a mudança pela qual a sociedade passava ainda não era efetivamente demonstrada pelo setor cultural e “como tantos outros setores da vida da colônia, levou tempo a compreender que alguma coisa de importante estava a se passar para o futuro dos seus interesses” (ABRANTES, 2004, vol. 1, p. 25). A lenta evolução da cultura dos anos subsequentes à independência encontrou, ainda no final da década de setenta, muita incerteza em relação aos rumos do panorama cultural da nação.

Em termos de literatura dramática, percebe-se que ela surge em Angola de forma tardia, quando outros gêneros literários já se haviam afirmado e alcançado a maturidade e o respeito fora do país. Começa a ser delineada pela forma dialogada das obras de José Luandino Vieira e Óscar Ribas e vai-se solidificar com a poesia dramática de Costa Andrade, mais conhecido como Ndunduma - nome de guerra utilizado na guerrilha no leste de Angola. A transição da poesia ao drama se dá a partir da escrita de Costa Andrade em *Réquiem para um homem* (1973) e *O povo inteiro* (1974), e culmina na organização da ação a exemplo das alegorias medievais europeias em *No velho ninguém toca* (1978), texto escrito após a independência. Na mesma época, Ruy Duarte de Carvalho escreve *Noção Geográfica* (1974), numa orquestração sinfônica de vozes e coros de conteúdo telúrico. Outros autores que se destacam na literatura dramática, ainda no período anterior à independência, são Antonino Van-Dúnem, Armando Correia de Azevedo e Domingos Van-Dúnem. Conforme Mena Abrantes (2004), até o ano de 1999 tinha-se o conhecimento de apenas 1 (um) texto teatral efetivamente publicado antes da Independência do país, ocorrida

em 11 de novembro de 1975. Após essa data, soma-se um total de 14 (quatorze) textos publicados, num total de 9 (nove) autores. Com base nesses dados, podemos destacar os dramaturgos cujas obras marcam as primeiras publicações em termos de dramaturgia em Angola.

O primeiro a ser destacado é Domingos Van-Dúnem, um dos precursores da dramaturgia angolana no final do período colonial. Seu principal texto é *Auto de Natal*, escrito em 1972, que, como já citado, traz uma versão teatral do nascimento de Jesus segundo a Bíblia. Foi publicado e teve sua encenação conhecida pelo fato de ter sido feita por um elenco de atores negros, em contraste com o que se fazia na época. Posteriormente, escreve a peça *O Panfleto*, em 1988, durante a guerra civil, mais de dez anos após a independência do país. O texto faz o relato de um episódio da resistência anti-colonial e situa a ação num aparente conflito doméstico, fruto das contradições geradas pelo diferente nível de escolaridade dos membros de uma família e pelo respeito às tradições, e aborda a luta clandestina pela independência no início da década de sessenta em Luanda.

A seguir, destaca-se Pepetela, conhecido romancista atuante na guerrilha anti-colonial, com dois textos teatrais publicados: *A Corda*, peça escrita em 1976, logo após a independência de Angola e *A Revolta da Casa dos Ídolos*, em 1979. O primeiro surge com finalidade didática, para ser representado por jovens de 12 a 16 anos nos acampamentos da guerrilha. Através do jogo da “corda”, brincadeira comum entre as crianças, o autor fundamenta seu jogo teatral para salientar a necessidade dos laços de solidariedade dos combatentes a serviço do povo na luta contra as manobras dos seus inimigos. Três anos depois, o autor escreve seu segundo texto e traz à cena um levante do povo ocorrido no Reino do Congo, em 1514, em *A Revolta da Casa dos Ídolos*. Essa é uma das obras mais conhecidas da breve história da dramaturgia angolana, e faz uma abordagem dos fatos históricos da época do início da colonização.

Destacam-se, ainda, os dramaturgos: Costa Andrade (Ndunduma) com a peça *No Velho Ninguém Toca*, de 1978, obra se organiza a exemplo das alegorias medievais européias com a personificação de elementos da Natureza, Morte, Vida, Dor, Amor. É uma homenagem ao herói Jika, exemplo da resistência anti-colonial em sua atuação no MPLA no início da década de setenta; Henrique Guerra, com *O Círculo de Giz de Bombó*, de 1979, uma parábola dirigida ao público infantil, baseada em Bertold Brecht e Alfonso Sastre; João

Maimona com *Diálogo com a Peripécia*, de 1987, texto que retrata a situação de injustiça social numa área rural de Maquela do Zombo/Uíge; e, finalmente, Casimiro Alfredo com *Pátria*, texto escrito em 1992, que marca a estréia literária do autor. Sua temática aborda a história da sociedade angolana, da chegada de Diogo Cão à atualidade.

Assim, ao analisar as origens da representação teatral tanto em São Tomé e Príncipe como em Angola, percebe-se que remontam, em sua maioria, à colonização portuguesa e, inevitavelmente, às influências históricas do teatro europeu. Seja através dos autos populares ou religiosos, a idéia de representação afirma-se nas manifestações culturais e funde-se aos valores da terra para exprimir-se, porém, em manifestações teatrais características de cada localidade. Cada um desses países expressa, através do teatro, à sua maneira e ao seu tempo, as marcas de suas identidades históricas, fundamentais para desenvolvimento de uma dramaturgia local.

#### 4.2 MITO E TRADIÇÃO NOS DRAMAS DE FERNANDO DE MACEDO E JOSÉ MENA ABRANTES

O dramaturgo Fernando de Macedo, de origem são-tomense angolana, busca nas tradições daquele povo e sua cultura os fundamentos para a construção da escrita. Em seu *Teatro do imaginário angolano* (2000), as referências locais de São Tomé e Príncipe tornam-se base de construção das personagens de suas tramas, reconstruídas e novamente situadas num espaço e tempos imaginários.

O primeiro texto a ser analisado, *O rei obó* (1999), mostra a saga mítica de um rei chamado Amador, que constitui ainda hoje uma referência nacional para toda a população de São Tomé e Príncipe. As forças telúricas e os heróis da “guerra do mato” fazem por tal forma parte dos arquétipos que perpassam o cotidiano são-tomense. No segundo texto, *Capitango* (1998), o autor constrói o drama no qual as personagens seguem de perto as mesmas figuras fixadas por Pascoal Viegas Vilhete, pintor de Santana, São Tomé – também conhecido como Canarim - nos seus quadros sobre o Danço Congo. Apresenta coerência com o seu significado mítico da antiga tradição angolana. Assim, destacam-se com nitidez

dois planos: o primeiro composto pelo Capitão e seus soldados, também denominados Guias, tendo ao fundo os simbólicos “Anjos de cantar”; o segundo plano é composto pelo povo despreocupado ou Bôbos e Pés-de-Pau, protegidos pelo Feiticeiro, e tentados por Lúcifer e pela Rainha e seu algoz. Trata-se de colocar frente a frente dois universos que, sendo completamente diversos, se interpenetram no imaginário popular: a evocação histórica do antigo reino de Anguéne com seu Capitão e guerrilheiros, que asseguram a unidade etno-cultural, e a apresentação de um povo distante do seu passado e, portanto, sujeito quer a forças desmotivadoras simbolizadas por Lúcifer, quer aos apelos centrípetos da sociedade contemporânea, representados pela Rainha. Já em *Cloçon Son* (1997), o terceiro texto, o título escolhido pelo autor corresponde ao nome de um tubérculo usado em infusão como tônico revigorante. De significado “coração do chão”, toma aqui um sentido múltiplo, de medicamento popular, de coração da terra pátria, ou ainda, da própria personagem a quem a terapia foi aplicada. A ação decorre em Angolares, ao sul de São Tomé, e reflete um cotidiano onde as raízes lendárias se entrelaçam e subvertem, por vezes, a distância temporal e os ditames de uma cronologia lógica.

José Mena Abrantes, por sua vez, retoma narrativas tradicionais originárias da língua *kimbundu*, bem como narrativas, também, de São Tomé e Príncipe. Em *Nandyala ou a Tirania dos Monstros* (1985) o autor inspira-se num conto tradicional nyaneka – região do sudoeste de Angola - e trata da afirmação e aprendizagem de vida de um jovem, sobrevivente junto com sua mãe de um massacre de sua aldeia perpetrado por monstros. A obra, conforme o próprio autor afirma, insinua que os verdadeiros “monstros” nunca vêm do exterior, mas são gerados no próprio meio social do homem ou no interior de si próprio.

Os Nyaneka Nkumbi, segundo a explicação de Mena Abrantes na introdução do drama, formam um agregado humano no planalto do Sudoeste de Angola, que possui unidade étnica e coesão linguística bem definidas. Têm como característica própria o hábito do cultivo da terra e são grandes criadores de gado. Entre eles, no entanto, o ofício mais estimado é o de ferreiro, razão pela qual todos os mestres são iniciados nessa arte por um rito espírita. Para esse povo, a maior parte dos contos da tradição oral são cantados e, por vezes, os narradores alternam as passagens faladas com as partes cantadas. Suas narrativas contam com a presença de monstros, os *oma kisi*, de aspecto semelhante aos humanos, mas cuja voracidade desrespeita a vida e os outros seres e geralmente recorrem à força bruta para

alcançarem seus objetivos. Esses seres tornam-se, assim, obstáculos a serem transpostos pelas personagens humanas e suas ações.

A narrativa dramática enfatiza as regras de comportamento moral dos Nyaneka Nkumbi, provérbios e outros aforismos populares que condenam o vício e exaltam a virtude. Os povos Nyaneka Nkumbi são muito apegados às suas tradições e lugar de origem, o que explica que tenham sido dos últimos na região a entrar em contato e a adaptarem se à vida urbana.

Em *Na Nzuá e Amirá ou de como o Prodigioso Filho de Kimanaueze se Casou com a Filha do Sol e da Lua* (1998), tem-se o drama inspirado em dois contos tradicionais da área cultural *kimbundu*, próxima de Luanda, e em dois contos dos Camarões que com eles têm afinidades temáticas. A obra retrata a formação social de um jovem que, confrontado desde seu nascimento com uma ordem social autoritária e discriminatória, à qual se acrescentam interditos culturais impostos pela tradição, consegue romper a ordem vigente e concretizar uma utopia fundada na sabedoria e no amor, sempre recorrendo a recursos fantásticos e à base do saber acumulado pelos antepassados.

E, finalmente, *Pedro Andrade, a Tartaruga e o Gigante* (1989), Mena Abrantes constrói uma comédia que funde contos populares de São Tomé e Príncipe com provérbios e rifões locais, pondo em evidência algumas das características do imaginário e filosofia de vida do povo são-tomense. Em sua compilação, faz uma versão livre para teatro dos contos tradicionais *A tartaruga e seu compadre gigante* e *A tartaruga e Pedro Andrade*, de onde retira personagens das mitologias locais e figuras simbólicas como o Gigante e a Tartaruga.

Todos os seis dramas a serem analisados têm em comum o fato de serem baseados em narrativas tradicionais das regiões entre São Tomé e Príncipe e Angola. A reescrita dessas histórias, para encenação, aproxima autores e obras e situa o imaginário dentro do contexto histórico, geográfico, mítico e tradicional dos dois países estudados.

## 5 DRAMATURGIA SÃO-TOMENSE DE FERNANDO DE MACEDO

### 5.1 HISTÓRIA DA POVOAÇÃO DE SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE E A ORIGEM ANGOLAR

O espaço de São Tomé e Príncipe compõe um arquipélago, com ilhas de formação vulcânica e vegetação abundante, ocupado pelos portugueses entre 1460 e 1470. À época, um núcleo urbano denominado ‘Povoação’ se estabelece ao nordeste da ilha de São Tomé, cuja população forma-se, em sua maioria, por europeus e escravos oriundos de localidades da costa da África. De acordo com Macedo (1996), “a ilha de São Tomé foi a primeira do arquipélago a ser colonizada, tendo a sua capital sido estabelecida na baía de Ana Chaves” (p. 26). A economia da ilha inicia-se após a fixação dos colonos e gira em torno da economia açucareira, o que demanda um grande número de escravos. A dificuldade de adaptação à alimentação local pelos europeus cria a necessidade de importação de produtos realizada através de “amplo ancoradouro para os navios que traziam farinha, vinho, azeite, queijos e outros produtos” (MACEDO, 19996, p. 26), de onde saíam os navios com grandes carregamentos de açúcar para o mercado de Flandres.

No período de 1470 a 1485, a economia principal da ilha gira em torno da produção de cana-de-açúcar. Posteriormente, inserem-se as produções de cacau e fumo, o comércio de pimenta, madeira e, com a dominação e exploração europeia, organiza-se o sistema de latifúndio e monocultura, cujas propriedades recebem o nome de “roças”. Durante o período colonial, a necessidade de grande quantidade de mão de obra escrava para manutenção da economia aumenta o tráfico de escravos, o que acarreta o aumento considerável do número de habitantes da ilha: o mar é, nesse contexto, fundamental meio de trânsito e abastecimento de escravos aos engenhos das ilhas. Além disso, ao comércio negreiro acrescenta-se a finalidade de ‘armazenagem’ de escravos enquanto aguardavam transporte para outros destinos. Assim, os cativos eram mantidos em fazendas até ao dia do embarque, cujo tempo que decorria entre a chegada de África e a partida para os portos importadores correspondia à estadia de grandes quantidades de escravos no espaço insular. Conforme Tenreiro (1961), a situação privilegiada da ilha de São Tomé, no Atlântico e à beira do hemisfério sul,

exerceu grande atração sobre os portugueses e tornou-se ponto de encruzilhada de transportes culturais provenientes de Portugal e da costa africana e, posteriormente, da Índia e do Brasil.

A invasão territorial e o processo de colonização, porém, transformaram a realidade da ilha e trouxeram, no decorrer do tempo, suas conseqüências: as más condições de trabalho, o tratamento hostil e o excesso de pessoal foram motivos fundamentais para que ocorressem as revoltas de escravos contra colonos. Na maior parte das vezes, as revoltas foram reprimidas pelos donos dos engenhos que possuíam mais possibilidades de defesa, incluindo armas de fogo. Ainda assim, uma grande quantidade de escravos conseguiu escapar e se refugiar no interior da ilha, onde se reuniram em grupos que continuaram a atacar os engenhos, com incêndios e mortes. Ao ataques freqüentes causaram o enfraquecimento das grandes propriedades e a crise dos senhores de engenho, que originaria a chamada “Guerra do Mato”, caracterizada pela incursão na floresta pelos colonizadores, os capitães-do-mato, com o objetivo de capturar os fugitivos. Essas expedições eram organizadas pelos governadores e fazendeiros depois de pedirem auxílio militar a Lisboa. A situação, porém, apresentava-se crítica, com o esvaziamento das fazendas e a crise em Portugal ocasionada pela morte de D. Sebastião na batalha de Alcácer-Quibir, em 1578.

Para Pereira (2009), a “Guerra do Mato” efetivou-se a partir do século XVII, quando realmente houve a ofensiva sobre os colonizados, e teve desdobramentos nos séculos seguintes até a ocupação de Santa Cruz dos Angolares pelos portugueses, em 1878, com oposição liderada por Simão Andreza - o último rei angolares que, por sua vez, dera continuidade à figura mítica do Rei Amador, escravo fugitivo e autoproclamado rei de São Tomé em julho de 1595 -. O Rei Amador realizou a mais conhecida revolta de escravos de São Tomé: por ter sido escravo de um capitão-do-mato, aprendeu estratégias de guerra e organizou de forma militar um enorme contingente para combater os colonos, libertou grande parte do território, bem como dominou a administração colonial localizada na capital. Devido ao menor poderio bélico e à traição de alguns membros do grupo, Amador foi capturado e assassinado em janeiro de 1596, mas, ainda assim, permanece no imaginário são-tomense como o primeiro rei dos angolares.

Na povoação de São Tomé e Príncipe, os angolares destacam-se como um povo com organização particular, habitantes do sul da ilha dedicados à pesca, herdeiros de uma vida

arredia e refugiada durante vastos períodos da história do país. Formam, assim, um grupo à parte, que coabitam o espaço insular com os Tongas e os Forros. Em seu estudo etnográfico, Tenreiro (1961) identifica os Tongas como o indivíduos de raça branca nascidos em São Tomé; válida, porém, o uso da expressão para nominar os filhos de escravos e, posteriormente, os filhos de trabalhadores das propriedades agrícolas, ou seja, as crianças que nasciam nas roças. Situa-os num contexto de recuperação das terras em novas bases econômicas e sociais, quando a necessidade de trabalhadores nas roças de cacau e café impelia os proprietários a realizarem o repatriamento das crianças nascidas nas roças, bem como dos pais nascidos em outras partes da África. Por outro lado, os Forros, num segundo momento e já distantes da “convulsão provocada pela abolição do trabalho escravo” (TENREIRO, 1961, p. 189-190), correspondem aos libertos que permaneceram na ilha e aumentaram a população, através de gerações, e que são chamados ‘filhos-da-terra’.

Os angolares habitaram a zona sul de São Tomé em condições de grande isolamento devido à inacessibilidade do terreno e à densa floresta que cobria grande parte da ilha. Desenvolveram identidade sócio-cultural própria e uma economia de subsistência, sendo que essa forma de exclusão tornou-se, assim, um meio de sobrevivência. Depois de terem suas terras espoliadas no século XIX, voltam-se ao mar e à atividade pesqueira, sobre a qual registra Alamada Negreiros, em 1893, na obra *História ethnographica da ilha de S. Tomé* - o autor identifica os angolares como intrépidos marinheiros, construtores de canoas e produtores de fios e materiais para pesca: “tudo fabricam com admirável perfeição, utilizando-o em serviço próprio e vendendo-o nas feiras e nas praias” (NEGREIROS, 1893, p. 298). Nos estudos sobre a origem do povo angolares, há três hipóteses levantadas por Fernando de Macedo (1996): a hipótese do naufrágio de um navio angolano, da prioridade africana e da descendência de escravos de outras regiões da África.

A primeira hipótese é a de que os angolares descendem de escravos fugitivos de um navio negreiro, originário de Angola, que naufragou perto da ilha por volta do ano de 1540, nos rochedos de Sete Pedras<sup>12</sup>. Esses fugitivos angolanos teriam construído aldeia no interior

---

<sup>12</sup> Sete Pedras - rochas altas e aguçadas que rompem o mar em frente ao extremo sul da Ilha de São Tomé. Segundo a tradição portuguesa, sem confirmação científica, teria aí naufragado um barco transportando cativos. Estes, logrando alcançar a costa, teriam dado origem ao Povo Angolar. Admite-se, todavia, que os Angolares tenham alcançado a Ilha (onde ainda hoje vêm parar troncos provenientes da costa africana), por seus próprios meios, provenientes do Continente. As *Sete Pedras* têm ainda hoje um significado mítico para os Angolares, que as consideram símbolo de resistência a culturas estranhas (MACEDO, 2000).



da floresta, onde se mantiveram em isolamento e, cerca de três décadas depois, deixaram o mato para saquear os engenhos.

A segunda hipótese, da “prioridade africana”, questiona o fato de a ilha de São Tomé ser desabitada quando da sua descoberta, e defende que a presença dos angolares é anterior à chegada dos portugueses. Desde a década de 1970, pesquisadores propõem que os angolares seriam uma ramificação dos *bantu* que se teria fixado nas regiões do Gabo e do rio Muni, e posteriormente migrado para as ilhas do Golfo. A argumentação acrescenta que o território e a população pequenos das ilhas fizeram com que os autóctones fossem liquidados, dispersos ou expulsos pelos invasores para as regiões não exploradas, no primeiro período, pelos europeus. Os colonialistas queriam apagar a memória dos primeiros habitantes das ilhas e declararam-nas desertas. Porém, num segundo momento, os portugueses teriam de convencer-se da presença de pessoas que apareceram na ilha independentemente deles e as declararam descendentes dos escravos que se encontravam no navio naufragado junto à costa no século XVI.

E por fim, a última hipótese diz respeito à descendência, com base em dados históricos e lingüísticos. O léxico da língua dos angolares, a *lunga n'golá* revela um crioulo com 65% de palavras de origem portuguesa e 14% de termos de origem *bantu*, originário da grande ocorrência de fugas de escravos ao mato, por ser a ilha um ponto de parada dos navios negreiros que rumavam aos portos importadores. Esses escravos, numerosos, eram capazes de adaptarem-se e sobreviver nas florestas do sul da ilha.

Sobre essas três hipóteses, atualmente, ainda não há comprovação definitiva e a origem do povo angolar ainda permanece nebulosa para a história de São Tomé e Príncipe. Como tradição oral, essas hipóteses têm sido transmitidas a cada geração e constituem a base do chamado ‘imaginário angolar’. Mata (2004) afirma que, apesar das hipóteses apresentadas por Fernando de Macedo e das incertezas quanto às origens angolares, sabe-se que os angolares mantiveram uma sociedade paralela à colonial com a qual contatavam apenas por razões econômicas, como empregadas para roçar o mato e o fornecimento de pescado a determinadas zonas da ilha. O crescimento da cultura do café e do açúcar no século XIX, por conseguinte, torna-se o principal motivo para as campanhas contra os angolares e sua invulnerabilidade, com o objetivo de evacuarem as terras férteis do sul da ilha.

Assim, na história do povo angolares distinguem-se, de acordo com Macedo (1996), três períodos diversos: o primeiro transcorre durante 153 de guerrilha e pressão sobre o nordeste da ilha, iniciado no suposto naufrágio de 1540 e vai até a primeira expedição punitiva chefiada pelo ‘Capitão Mor dos Matos’, Mateus Pires, em 1693; o segundo período, com duração de 185 anos, época na qual o reino angolares viveu em paz, inicia-se quando ocorre o reconhecimento da autoridade do ‘Capitão dos angolares’ e termina com a ocupação de Santa Cruz em 1878; o último decorre dos cem anos seguintes, quando os angolares, espoliados de suas terras, fixam-se no litoral e dedicam-se às atividades de pesca.

É importante destacar que, por possuírem características próprias, seja no âmbito social, econômico ou cultural, os angolares formam um povo peculiar na constituição de São Tomé e Príncipe e, conseqüentemente, na permanência de determinadas manifestações culturais. Isso fortifica os valores identitários, sobretudo através de fatos históricos, crenças e mitos, e embasa a literatura dramática escrita por Fernando de Macedo.

## 5.2 O REI DO OBÓ: DRAMA DE GLÓRIA E MORTE DO REI AMADOR, O PRIMEIRO REI DOS ANGOLARES

O texto *O Rei do Obó*<sup>13</sup>, peça escrita por Fernando de Macedo no ano de 1999, mostra a saga mítica do Rei Amador, figura lendária do imaginário da população de São Tomé e Príncipe. O Rei Amador tem seu nome vinculado às variadas versões de povoamento da ilha, assim como as versões da origem dos angolares. Suas características de liderança e seu apego à terra têm estreita ligação com os heróis da “Guerra-do-Mato”, parte da tradição são-tomense. Tornou-se figura mítica na tradição local por ser célebre guerreiro que, ao comandar grupos de angolares e outros revoltados, avançou sobre a capital de São Tomé e teria sido enforcado em 1596. A tradição oral, ainda hoje corrente, considera o Rei Amador originário da Praia Grande (a sul de Anguéne), perto de Ribeira Peixe, antigo centro de resistência angolares, o qual, ao dinamizar o seu povo e libertar cativos, teria avançado vitoriosamente em luta montada até ser mortalmente atingido. O mito de Amador alargou-se a ponto de muitos afirmarem ouvir o trote do seu cavalo a rondar as praias durante a noite.

---

<sup>13</sup> Obó: floresta ou mato fechado.

Para além do sentido mítico, Amador tornou-se um símbolo nacional (MACEDO, 2000, p.135).

Celebra-se em São Tomé e Príncipe, no dia 4 de Janeiro, um feriado nacional dedicado ao Rei Amador. Sua figura também aparece na cédula de ‘dobra’, a moeda são-tomense. Diz-se que Amador foi pioneiro no império português por ser o primeiro a organizar uma revolta de escravos oriundos do tráfico negreiro. Mas, mais do que isso, independentemente da incerteza da origem dos angolares, é certo que foi um dos primeiros a lutar pela causa da terra, pelo solo sagrado que acolheu seus antepassados e sobre o qual acreditava ser capaz de construir uma nação igualitária e livre do domínio colonial.

Conforme Crippa (1975), a cultura não se define a partir do homem: o homem cria a cultura através da ação fundadora das possibilidades culturais. Seus projetos, aspirações, valores, desejos, necessidades e ideais formam, por si só, o campo de manifestação das realidades humanas. Os mitos, nesse sentido, estabelecem protótipos divinos dessas atividades temporais e o homem planeja e edifica o seu mundo de acordo com seus ideais, necessidades e conveniências. O homem, assim, se revela criador nas mais diferentes esferas e situa-se num mundo significativo, seja no âmbito social e político ou na expressão de sua arte, e exprime sua cultura através de um novo sentido de realidade e uma nova possibilidade de ser. O mito do Rei Amador, num primeiro momento não reconhecido oficialmente, estimulou essa edificação de mundo num percurso de ideal nacionalista, ligado ao nacionalismo que busca na cultura e nos mitos de fundação o instrumental para instituir as diretrizes de construção de uma nação. É somente após a independência de São Tomé e Príncipe, em 1975, que o mito é oficialmente reconhecido e, posteriormente, aparece representado no texto teatral de Fernando de Macedo.

O drama *O rei do obó* é dividido em cinco partes, sem designação de atos, cenas ou quadros, e apenas há a organização dos fatos de acordo com o andamento da trama. Do que poderia restar de uma suposta divisão baseada no modelo clássico de construção do drama, o que explicitaria o desenvolvimento da ação dramática, percebe-se, no texto de Fernando de Macedo, menos ênfase ao equilíbrio da estrutura em si, mas às oscilações de tensão que, inevitavelmente, atrelam-se aos acontecimentos sobrenaturais. Portanto, a divisão do texto em cinco partes desiguais em termos de tamanho e fluxo de ações, dá ao autor certa

permissão para extravasar os acontecimentos na medida de sua necessidade, com tantas situações e personagens quanto o requerido cenicamente para a discussão do mito.

As personagens movimentam-se em três planos: as que transitam entre o tempo presente de desenvolvimento do drama e o tempo mítico; as que vivem apenas no tempo mítico e aquela que não se atreve a entrar no terreno sagrado; a jovem esposa do ancião que prefere voltar para casa e continuar com suas lidas cotidianas. Na primeira parte, quando o autor apresenta a situação, tem-se a chegada de Luísa Bôbô à casa do nonagenário Mantana. Luísa é definida como uma mulher de virtude<sup>14</sup>, de meia idade, afamada pelos seus ‘saberes deste mundo e do além’ e é recebida por Hirondina, a jovem esposa dele que, surpreendida, conduz a visitante até o marido. Desde o início pressente-se que há uma missão a ser cumprida, relacionada a algo sobrenatural. As personagens citam a participação no ‘djambi’, a cerimônia realizada para afastar as almas que andam pelo ‘obó’. Luísa e Mantana sentem-se atraídos ao ‘sagrado terreiro’ e, através das visões noturnas dele, revela-se o chamado de Amada, a companheira do Rei Amador. Segue-se a descrição da visão:

MANTANA: (...)Todo o óbó estava com estranha luz... vi Amada com o regaço cheio de goiabas douradas, rodeadas de enormes cobras. Ela com o medo deixou de gritar, mas os seus olhos pediam ajuda. Ainda hoje aquela aflição me segue por toda parte...

LUÍSA BÔBÔ (*mostrando crescente interesse*): E depois? Viste mais alguma coisa?

MANTANA: Nem mesmo a chegada de Amador lhe acalmou a comoção. Mas ele, com a sua catana, degolou mais de cem serpentes, abraçando a jovem finalmente (MACEDO, 2000, p. 21).

A presença do caráter sobrenatural é percebida desde o início do drama e situa o leitor/espectador nos movimentos de transposições espaciais e temporais: da casa de Hirondina e Mantana para o reino de Amador e do tempo presente para o retorno a séculos anteriores. Nas transposições manifesta-se, também, o tempo mítico, através da recriação e da retomada de um novo ciclo. Não acontece apenas a rememoração dos fatos, mas, através do conflito estabelecido, clarifica-se a necessidade de resolução de um problema do passado na retomada do tempo presente.

---

<sup>14</sup> Mulher de virtude ou santificada: possui o dom de receber e interpretar mensagens do além. (MACEDO, 2000).

Para Hamburger (1986), a abordagem da ficção dramática pressupõe a análise da fenomenologia do palco. Assim, a questão da mimese deve ser considerada sob o ponto de vista da representação da realidade e da problemática do tempo, numa transposição do modo da imaginação para o modo da percepção. O tempo de narração do drama se transforma em tempo de encenação e se sujeita às condições de uma realidade tempo-espacial ao abrigar a diferença entre os tempos fictício e real. Dessa forma, a retomada do tempo mítico é propícia ao tempo da encenação, pois permite a recriação do passado e a retomada de situações que fundamentam a trama.

Há, nessa primeira cena, a presença oculta dos ‘flamengos’, que fazem oposição à realização do objetivo de Mantana, citados como “estranhas almas *penantes* com ventres impados de ambição e mordazes dentes descarnados” (MACEDO, 2000, p. 22). Essas almas têm como função aterrorizá-los para que não cumpram o que têm a fazer. Conforme a tradição angolar, a expressão ‘flamengo’ é utilizada de forma depreciativa para significar ‘homem branco de mau caráter’. Existe, portanto, um embate entre o sentido sagrado que impulsiona a empreitada e a presença constante do dominador europeu que tenta apagar a força sagrada autóctone. Ainda assim, o sobrenatural sobrepõe-se na relevância do ‘chamamento’ que, como enfatiza a personagem de Luísa Bobô, dá forças ao velho e fraco Mantana. Definido o problema e criada a expectativa em relação ao chamamento de Amada, encerra-se a primeira das cinco partes do drama, com a entrada das três personagens mato adentro num primeiro momento de maior tensão dramática.

Com relação ao estilo de tensão dramática, Staiger (1993) afirma que a expressão “problema”, tem acepção real de “proposto” (*das Vorgeworfene*) que o autor terá que atingir em seu percurso. Inicia-se num ponto de partida e se desenvolve em linha reta até seu desfecho, numa interdependência das partes textuais que gera a tensão. No estilo problemático, o objetivo da história está no fim e cada parte deve ser examinada exclusivamente em função do todo que no final se estabelece.

Na segunda parte, a cena inicia com a chegada dos três na clareira onde se pratica o *djambi*. Há visível alteração no físico das personagens: o velho fica mais ágil e a jovem move-se com dificuldade, quase paralisada de medo. O ruído de passos faz com que ela desista de adentrar no campo sagrado e retira-se sem que os outros percebam, pois estão completamente absorvidos pelo que veem:

*Um vulto vestido de negro vai-se tornando cada vez mais nítido. Parece uma mulher de meia idade trazendo nas mãos um bordão semi-curto envolto num pano vermelho.*

MULHER DE NEGRO: Se têm medo podem ir-se embora. Mas se quiserem entrar neste recinto sagrado, têm de esfregar as mãos, a cara e os pés com folhas de mangungu (MACEDO 2000, p. 25).

Há, a partir das exigências da Mulher de Negro, a preparação para o ritual, uma maneira de transpor as fronteiras para o tempo do mito. O rito é a prática que reatualiza o mito a partir do retorno a ele, que retoma e recria determinado universo. Conforme Eliade (1992), os modelos míticos partem sempre de uma era primordial, *in illo tempore*, um tempo sagrado, quando determinado ritual foi celebrado pela primeira vez por um deus, um ancestral ou um herói. Esses modelos partem de um novo ritual para reviver essa era primordial no tempo presente, no intuito de sacralizar o próprio tempo. A regeneração periódica do tempo pressupõe, através do ato cosmogônico, a concepção de final e início de um período temporal, assim como a regeneração periódica da própria vida. Existe, então, uma tentativa de repetição do instante mítico, da passagem do caos para o cosmo, com o objetivo de restaurar a pureza daquele instante.

O ritual da Mulher de Negro, espírito que, posteriormente, revela ser a mãe do Rei Amador, prepara o encontro das personagens com a figura mítica. É necessário que estejam purificados e livres de suas vestes mundanas: colocam vestes brancas que se encontram sob uma sebe e esfregam-se com folhas de *mangungu*, planta que, pela tradição, tem a virtude de denunciar um criminoso quando colocada sobre suas mãos.

MULHER DE NEGRO: Vejo que tendes fé e boa intenção. Agora, já podem entrar neste recinto sagrado.

*Luísa Bôbô e Mantana avançam um pouco. Luísa está muito interessada e curiosa.*

MANTANA (*depois de entrar, dirige-se a meia voz para Luísa*): Sinto-me muito mais novo e sem dores. Que estranho! (MACEDO, 2000, p. 26).

A entrada na clareira sagrada prepara um segundo e mais forte momento de tensão no decorrer da ação. É o encontro das duas personagens com Amador e sua companheira, antes de autodeclarar-se Rei e nos momentos anteriores à decisão de tomar o comando da luta dos escravos. Pressupõe-se, nesse fato, a proposta de representação do surgimento do mito, que depende apenas da aprovação paterna para iniciar a trajetória que o imortalizou. Após o conselho da Mulher de Negro aos visitantes, que adverte: “Se a ambos foi permitido

entrar aqui, nem foi por acaso, nem será em vão. Agora é vosso dever estar atentos e descerrar os olhos da alma” (MACEDO, 2000, p. 27). Há a visão do resto da clareira onde está Amador em aparente indecisão, junto com Amada, que o acarinha e encoraja, e cercado por guerreiros nervosos com armas em punho. Ao saber da morte do pai, recebe das mãos de sua mãe o bastão sob o pano vermelho, que desvela o sentido nacionalista do mito enfatizado pelo autor: “Agora é teu, pois as febres já tiraram a vida daquele que o segurava por amor ao nosso povo” (*Idem, Ibidem*, p.28). É o primeiro impulso que faz com que ele assuma o dever da luta e empreenda a grande revolta dos escravos na ilha.

Mesmo tomado pelo ímpeto da luta, a ação não se dá antes que ele reúna forças e sacralize seus atos junto à mística Budo-Bachana, rocha existente no sul da ilha de São Tomé. Conforme a tradição oral, sempre que tocada por um inimigo do povo angolar, Budo-Bachana emite a esse poderes maléficos. A força mágica da rocha representa a união entre a força telúrica da natureza e a força anímica do povo, associada ao sentimento de vingança das opressões sofridas pelos antepassados. Aumenta, assim, para a figura de Amador, a intensidade da missão libertadora, o que o alça, em termos históricos, a uma posição icônica na estruturação social da ilha e, sobretudo, na formação no povo angolar:

AMADOR: (*Compondo o pano vermelho sobre as suas costas, ternamente ajudado por Amada*): Não é leve esta capa para quem está rodeado de inimigos!

AMADA: (*Coloca-lhe um aro de folhas na cabeça*): Liberta primeiro cativos e escravos! Eles te ajudarão na luta juntando-se aos nossos.

MULHER DE NEGRO: Serás o libertador de nossos povos!

CORO (*de todos os outros presentes*): Liberdade! Viva Amador!

*Amador levanta-se erguendo o bastão.*

CORO: Amador, liberta nosso chão! (*Idem, Ibidem*, p. 27).

Para Adolpho Crippa, a história dos diferentes povos e culturas principia sempre com um capítulo que se dedica à época primordial ao tratar da gênese dos acontecimentos passados e futuros. Nesses fatos, encontram-se deuses, semideuses, heróis e homens especiais que participam de acontecimentos transcendentais, decisivos, singulares e únicos. E assim, “como consequência da iniciativa e da ação divinas surgem os grandes modelos que marcam ou definem o estilo de um povo ou de uma civilização” (CRIPPA, 1975, p. 12). A ‘divinização’ do Rei Amador, perpassa, por conseguinte, uma atitude decisiva tomada

como transcendental. No momento em que ele arca com a responsabilidade da luta pelo povo, torna-se figura chave de identificação daquele próprio povo e sua terra.

Na terceira parte do drama, há alteração no espaço cênico e o leitor/espectador é transportado a um terreno de engenho repleto de escravos. Os homens cortam cana e as mulheres transportam para uma roda movida por dois escravos onde a cana é espremida. Um capataz bate impacientemente com uma vara no chão e marca a cadência do trabalho. As personagens Luísa Bobô e o velho Mantana observam de um canto do palco, semi-ocultos. Eles estão na terra do engenho, mas agem como espectadores e se inserem na cena como parte de outra realidade. Nesse espaço, eles são seres sobrenaturais. Percebe-se clima de tensão e rebeldia na relação dos escravos com o capataz. A mulher recita versos em intertexto do poema *Geme teu grito engenho*, de Angué<sup>15</sup>, obra do próprio autor:

Pela boca dos escravos; geme teu grito engenho; a cana só dá seu sangue;  
entre chicote e agravos.  
Corta e recorta sofrido; suado corpo carrega; da terra ‘húmido’ néctar; pr’a  
ser esmagado e sorvido (MACEDO, 1989, p.39).

A chegada de um corsário ferido interrompe o trabalho e faz com que aumente a tensão entre os trabalhadores. Nesse momento do drama, prepara-se a entrada do Rei, já como salvador do povo. O corsário afirma ser fugitivo de um ataque de guerrilheiros angolares e o simples fato de evocar o nome de Amador e afirmar sua aproximação do engenho faz com que os escravos sintam-se autoconfiantes e avancem sobre o capataz. Esse, acuado, desfere tiros à toa, foge para o obó e abre espaço para a entrada triunfante de Amador e seus seguidores, na indicação cênica do autor: “com grande alegria os escravos abraçam os guerrilheiros e reverenciam a figura mítica do Rei” (MACEDO, 2000, p. 33). A discussão entre o corsário e Amador dá ênfase ao caráter heróico da personagem, pois, mesmo que o primeiro alegue serem ambos aliados no combate aos colonos, o segundo deixa definidas as suas diferenças: o Corsário é um branco, anteriormente classificado pelo capataz de ‘flamengo’, dos que saltam dos navios para saquear os engenhos. Amador, ao contrário, afirma que sua missão não é roubar, mas libertar aqueles que estão cativos. E enfatiza: “tu não entendes o que é para nós o sagrado chão. Nós lutamos pela liberdade, não pelo ouro.” (idem, p. 34). A ação pela terra sagrada torna-se vital na busca pela identidade do povo que ele representa. O sentido de nacionalismo ou os fundamentos de uma futura

---

<sup>15</sup> Angué<sup>15</sup> - Santa Cruz dos Angolares em idioma angol. Nas cercanias dessa cidade, em Maculu, teria sido a sede do reino Angolar. Em sentido amplo, essa expressão significa ‘terra angol’.



nação germinam através do mito de Amador, na luta pela igualdade e contra a exploração dos seus. Ao drama de Macedo associa-se a afirmação de Smith: a idéia de nação encontra-se no centro de um dos mitos mais populares do mundo moderno, o próprio mito do nacionalismo, que carrega em si a idéia de que “as nações existem desde tempos imemoriais e que os nacionalistas devem despertá-las do seu longo sono, para que ocupem seu lugar num mundo de nações” (SMITH, 1997, p.35).

Tem-se como princípio de promessa o próprio conflito de salvação nacionalista, que é aumentado pela presença de tradições nas memórias, símbolos, mitos e valores de épocas anteriores à própria comunidade. O nacionalismo liga-se diretamente à terra e às profundas raízes de uma nação (SMITH, 1997). Seus aspectos práticos juntam-se aos simbólicos na demarcação de uma terra natal, definida pela história e pelo local onde viveram seus antepassados. A localização da nação, por conseguinte, depende, a nível subjetivo, da interpretação de sua história étnica e seus elos de ligação de história e destino entre as gerações de uma comunidade.

Após libertos, os escravos acompanham Amador ao acampamento. A terceira parte do drama termina num esvaziamento da tensão que antes predominava e dá lugar a um clima de esperança e tranquilidade. Ex-escravos e ex-escravas retiram-se para namorar em liberdade no canavial e são observados ao longe por Mantana e Luísa, que recita o último verso do poema de *Anguéné*: “Ai doçuras verdejantes, canas dançantes ao vento, em quantas de tuas folhas houve suspiros de amantes!” (MACEDO, 2000, p. 36). A natureza é exaltada como aquela que proporciona o solo fértil para a procriação e continuidade no surgimento de outras gerações. O velho Mantana, símbolo de sabedoria e tradição, docemente concorda.

A quarta e penúltima parte do drama apresenta uma nova situação e outro espaço cênico. Vê-se uma Igreja rural e residência do Padre com um alpendre meio encoberto, segundo indicação do autor. Mantana e Luísa aproximam-se do local e encontram um casal, ela alforriada por ter tido um filho do patrão e ele fugitivo, e logo entendem que pedem refúgio na casa paroquial. O Padre cede a contragosto, e evidencia o medo da reação desmedida dos fazendeiros. A chegada do dono do engenho e de seu encarregado é o mote para que revelem a situação dos engenhos abandonados pela fuga dos escravos: “Ora veja, Frei Afonso, dos cerca de trinta engenhos já só restam oito ou nove, incluindo o meu. Se cada um tinha para cima de oitenta escravos nos canaviais e na fabricação, veja quantos

fujões já nos escaparam!” (MACEDO, 2000, p. 44). Segue-se a discussão sobre o conflito deflagrado por Amador e pelos angolares, o que é um prenúncio de um novo ataque. O autor utiliza-se do diálogo para situar historicamente a trama, com as personagens Frei Afonso e Basílio, dono do engenho, ambos portugueses, a comentar fatos históricos da ilha como: a Revolta dos Lobatos, em 1517, o ataque de corsários franceses, em 1567, a revolta dos angolares em 1974, e, para Portugal, as conseqüências da Batalha de Alcácer-Quibir, em 1578, que originou o mito do sebastianismo.<sup>16</sup> A chegada de um jovem mensageiro coloca a todos em alerta ao anunciar que a fazenda está cercada e que os capatazes fogem para a Povoação com as mulheres e os filhos. Arma-se grande confusão e todos correm para salvar seus próprios filhos. Num segundo momento, o escravo fugitivo, chamado N’Gola,<sup>17</sup> sai de seu esconderijo e dialoga com Mantana e Luísa sobre a presença das crianças durante o conflito:

N’GOLA: Dona, as crianças são sagradas. Nós arriscamos a vida por elas, e muitos morrem na luta. Apesar da tristeza, é bom que os meninos vejam para que não esqueçam amanhã o preço da liberdade.

LUÍSA BÔBÔ: Dizes bem. Por falta de nascença não acabará a nação (*Idem, Ibidem*, p.51).

Prepara-se, assim, a conscientização de um novo ciclo, da criação de uma nova realidade com o nascimento de outras vidas. A idéia de ciclo, que embasa o pensamento mítico e se afirma no encaminhamento final do drama, evidencia-se com a gravidez da companheira de Amador. É a partir desse fato que a idéia de perpetuação de valores se estabelece, assim como a clarificação da necessidade e do dever de se manterem vivas a memória e a tradição local. Em *Mito e realidade*, Eliade (2007) traça um paralelo entre os mitos de origem e o mito cosmogônico, e afirma que as origens sistematicamente esboçam esse sentido de cosmogonia. Assim, para contar a genealogia de uma família real, por exemplo, ou uma história da comunidade, ou a história de origem de qualquer outro fato, esses mitos de origem prolongam e completam o mito cosmogônico.

Na última parte do drama, determina-se a permanência dos fatos históricos e fixa-se Amador como um dos principais mitos de origem do povo da ilha de São Tomé. O fato principal, que antecipa o ataque final, é a morte de Conde Silvestre, o Capitão mais estimado

<sup>16</sup> A *Revolta de Amador*, época da trama, foi em 1595.

<sup>17</sup> *N’gola* : o mesmo que Angola. Provável referência à origem dos angolares.

pelo Rei, durante um ataque surpresa dos colonos. O aparecimento do colono fugitivo João de Pina<sup>18</sup> é o início de uma sucessão de entradas e saídas de personagens que se estende até o final do drama, caracteriza o clímax final e o desfecho da trama. Todos estão feridos e trazem a sua visão da luta. Há a passagem do capitão Duarte Amarocco, com as mãos decepadas e as roupas ensangüentadas: é uma das figuras históricas, guerrilheiro de Amador, que sofreu vingança por ter matado seu senhor:

DUARTE AMAROCCO (*em voz sofrida*): Conquistámos tudo menos o forte. Eu já não agüento mais. Quero ver as minhas filhas antes de morrer. Dei a vida por nosso Reino! (*prossequindo caminho*) O fogo das bombardas confundiu as nossas hostes. A desordem instalou-se. Dizem que alguns Capitães foram atingidos. Não sei mais nada. Sei que cumpri o meu dever. Os nossos antepassados são testemunhas disso... (*Como ia se afastando, embora lentamente, as últimas palavras já não se entendiam com clareza.*)  
(MACEDO, 2000, p. 60).

Entram em cena a Mulher de Negro, mãe de Amador e Amada, grávida. A mãe convida Luísa a realizar a oração dos mortos, numa evocação ao espírito dos Capitães que não resistiram à batalha. Juntas, e num gestual proposto pelo autor de levantar “teatralmente os braços ao céu”, tornam-se o *axis*<sup>19</sup> sagrado, e fazem a ligação entre a terra e o mundo dos espíritos. Em coro, chamam os espíritos do obó, os heróicos antepassados e os Capitães, como afirmam: “mortos na luta por nosso chão!”. Rogam que se abram as portas de Budo-Bachana, a rocha sagrada, antes da hora da vingança. Numa aparição sobrenatural, surgem às suas frentes as figuras dos Capitães que compõem história da *Revolta de Amador*: Conde Silvestre, Lázaro, Preto, Anna e Prata.<sup>20</sup> Todos clamam em coro, no momento de maior tensão e lirismo na evolução da ação:

LÁZARO: Ficarão nossos olhos  
em brilho gravados  
no extenso manto  
da montanha sagrada  
sobre chão ensanguentado.

TODOS OS CAPITÃES: Terra de sangue

<sup>18</sup> Conforme Rosário Pinto, seria o dono da égua apossada por Amador no seu avanço para a capital (MACEDO, 2000).

<sup>19</sup> Eixo.

<sup>20</sup> Na *História da Ilha de S. Tomé*, publicada em 1734, o Deão Manuel do Rosário Pinto descreve em pormenores o *levantamento do Amador*. Refere os vários Capitães que acompanhavam aquele Rei: Conde Silvestre, ‘cabo do inimigo’, morto em combate; Lázaro, ‘o maior Capitão’; Adão Praia Prata que, como o anterior, sofreu pena de enforcamento; os Capitães Preto e Anna, que tiveram a mesma sorte; e Duarte Amarocco, a quem deceparam as mãos antes de lhe ser aplicada a pena capital (MACEDO, 2000, p. 136).

dos que por ela sofreram  
tortura e morte!

LÁZARO: Sagrado Budo-Bachana  
esconjura os opressores  
pois a vitória tarda!

TODOS OS CAPITÃES: Transforma o sofrimento  
de livres e escravos  
em vigorosa seiva!

LÁZARO: Acorda a memória  
do sono do tempo  
e apressa a hora  
do pão e da glória!

TODOS OS CAPITÃES: Acorda a memória  
do sono do tempo  
e apressa a hora  
do pão e da glória!  
(MACEDO, 2000, p.60-61).

O vento que sopra em cena e move folhas e arbustos é o prenúncio da derradeira aparição do Rei. Os espíritos saem de cena e o som cadenciado de tambores se torna cada vez mais audível. Entra o cadáver de Amador, numa padiola, transportado por dois guerreiros no clímax do drama. Todos em silêncio, com postura de reverência seguem Amada, que beija o morto. A seguir, em atitude digna, ela retira o pano vermelho que o envolve, coloca sobre si e toma nas mãos o bastão. Evoca novamente os espíritos dos Capitães, que reaparecem, e, com coragem, afirma: “Vamos! Uma batalha não é o fim da nossa luta!” (MACEDO, 2000, p. 63). É erguida por vivos e mortos e carregada ao som de tambores que se acelera em ritmo de guerra<sup>21</sup>. Luísa, Mantana e o corpo de Amador ficam

---

<sup>21</sup> Em *Conceitos Fundamentais da Poética*, o autor Emil Staiger (1993) trabalha com duas expressões relativas ao estilo de tensão na dramaturgia: o *pathos* e o problema. A linguagem do *pathos* pode ser confundida com a linguagem lírica, pois tanto o êxtase lírico quanto o arrebatamento patético podem provocar reações espontâneas em termos de palavras ou balbucios. O clímax do *pathos* num drama, através do patético, quebra frequentemente as concordâncias gramaticais e conduz o discurso numa elevação de um ponto a outro. Na definição do termo, *pathos* pode ser traduzido por vivência, desgraça, sofrimento, paixão.

Segundo Aristóteles, a alma humana é dividida em *páthe*, *dynámeis* e *héxeis*, sendo que a patética compreende as “paixões”, no sentido geral do termo. O homem, portanto, é movido por paixões, e Aristóteles retoma, em sua *Arte Retórica*, a qualidade do discurso patético, ou seja, do discurso que atua sobre as paixões e domina o homem. Na definição moderna, porém, a expressão toma um sentido diferente do sentido grego e passa-se a considerar como termo *pathos* não tanto a paixão em si, mas o tom patético que provoca paixões. Nesse sentido, é relevante diferenciar a fala patética da linguagem lírica, já que os gregos consideram pato-lógico tudo que comove ou perturba o espírito. A ação do *pathos* pressupõe um tipo de resistência que rompe com o ímpeto, seja através de um choque brusco ou da apatia. A força da fala se concentra em palavras soltas e não se dilui no tom onírico da obra lírica. A fala patética pressupõe algo fora de si e, diferentemente da linguagem épica, não quer reconhecer este algo, procura suprimi-lo deixando o orador conquistar o ouvinte que, por sua vez, sofre o impacto desse discurso.

em cena enquanto o som dos tambores baixa e dá lugar a uma melodia tocada em *pitu dóxi*<sup>22</sup>. O autor propõe uma transição de planos através da alteração de iluminação e sonoplastia: a luz deve desaparecer sobre Amador até que não seja mais possível vê-lo. A seguir, ilumina-se um novo dia sobre o ancião e a mulher de virtudes. Ao perceberem o desaparecimento de Amador, entendem o sentido de terem sido chamados àquela missão: “Que a sombra do nevoeiro não caia sobre a nossa memória!”, diz Luísa. E imediatamente percebem que devem manter vivos os mitos da terra e sua história.

A ação dramática altera seu curso com a passagem de um grupo de crianças que atravessa a cena e deixa cair um livro com páginas em branco. A seguir, ao fundo, aparece a montanha de pedras Budo-Bachana, que está iluminada com pontos brilhantes. Dela saem rumores, música e vozes: “Luta e glória não se esquece! Mesmo de noite grita e aparece!”. As crianças recolhem o livro, olham para a montanha e, espantadas, escutam: “Cantai meninos cantai! Cai o ontem no presente como futuro em semente! Cantai meninos cantai!”. A montanha sagrada aponta para um novo tempo, que não se exime do passado para recriar o presente. E as crianças, símbolo máximo de renovação e futuro, levam no livro em branco uma nova história a ser escrita e, protegidos por Budo-Bachana, reiniciam ciclos e dançam em círculos: de mãos dadas com a sabedoria do velho Mantana e a experiência de Luísa Bôbô, mulher de virtudes da terra.

TODOS: Cantemos todos agora  
alegrando o coração  
a seiva que vem da terra  
é a força da nação.  
(FIM)  
(MACEDO, 2000, p.64).

No drama *O Rei do Obó*, a relação do herói mítico com a terra e sua tentativa de preservação, a luta pelo fim da exploração externa e a afirmação da identidade através dos valores autóctones remetem aos conflitos do período pós-colonial: o apagamento de tradições, a sobreposição de culturas, o enquadramento num sistema econômico-político-social que abstém a riqueza dos valores primordiais ou os trata como adornos de uma realidade globalizada. Nesse sentido, a dramatização do problema por Fernando de Macedo que, já no século XIX, retorna cinco séculos para encontrar princípios da questão, confere ao teatro de São Tomé e Príncipe e suas manifestações cênicas o papel de exprimir crenças e costumes, que têm nos mitos e tradições locais uma valiosa fonte para manifestações

---

<sup>22</sup> Flauta local.

artísticas genuínas e atuais. Dessa forma, essas manifestações de cunho fundamental contribuem culturalmente para a formação da própria identidade nacional:

Embora a produção teatral em São Tomé e Príncipe tenha, por muito tempo, se contentado com as glórias de formas artísticas institucionalizadas, houve, nos últimos anos, uma tentativa de reapropriação dos mitos folclóricos e antigas tradições teatrais em peças cujas temáticas são reatualizadas (MITRAS, 2004, p. 402).<sup>23</sup>

Com base na teoria de Smith (1999), pode-se afirmar que a narração da nação e o conceito de povo hoje é parte de um caráter híbrido e eclético. Portanto, ainda que existam diferentes visões e antagonismos a respeito do determinado tratamento de um mito - o que é perfeitamente aceitável ao se tratar de manifestações artísticas - a identidade nacional torna-se, assim, híbrida e ambivalente: utiliza um tempo duplo, com uma cisão entre a narrativa com autoridade histórica e pedagógica do povo e a narrativa de significação repetitiva e performativa da vida cotidiana. Forma-se a partir de vestígios e restos de culturas históricas, na recolha de lendas contadas pelos mais variados tipos de indivíduos e grupos sociais. Para tanto, o sentido do sagrado permanece como característica fundamental do imaginário coletivo que, de acordo com Eliade (2007), revela, através dos mitos, modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas.

### 5.3 *CAPITANGO* E O DANÇO CONGO, DA REPRESENTAÇÃO PICTÓRICA À AÇÃO DRAMÁTICA

A segunda peça publicada na obra *Teatro do imaginário angolano* (2000), de Fernando de Macedo, busca nas relações de dominação colonial as manifestações de figuras da tradição do povo angolano. Assim, através de personagens específicas da dança popular tradicional, a narrativa dramática desenvolve-se com base no posicionamento social e moral de cada uma delas.

Em *Capitango* (1998), o dramaturgo desenvolve a trama a partir das relações entre as figuras tradicionais de conhecida manifestação cultural de São Tomé e Príncipe, o Danço Congo. Essa dança, de origem angolana, tem fundamentos de guerra, personagens com

---

<sup>23</sup> Tradução da autora.

funções bem definidas e disposição espacial específica para assumir, assim, a reconstrução livre da história e organização daquele povo. No início do século XX, essa manifestação foi amplamente retratada pelo artista plástico são-tomense Pascoal Viegas Vilhete, nome de referência do período colonial, também conhecido como Canarim, que dessa forma fixou e ordenou as figuras fundamentais para a dramatização da *Tragédia do Capitão Congo*, que narra a trajetória do rei do Congo deportado para a ilha como escravo.

O artista Canarim nasceu em 3 de maio de 1894 na vila de Santana e, de acordo com inscrição própria feita no canto superior de uma de suas pinturas, era o “infeliz bisneto do Primeiro Barão de Água Izé” (VALVERDE, 2000, p. 81). Foi o pintor que mais retratou as manifestações da cultura são-tomense, através de ênfase a uma linguagem própria cuja visão de mundo, de paz luso-tropicalista, era exaltada durante o período colonial. Percebem-se essas características conforme a descrição de Valverde (2000), que ressalta a forma de expressão das suas representações pictóricas:

As cores são intensas e luminosas - os amarelos, os azuis e os brancos que dominam as pessoas e os seus meios contrastam sempre com os céus nublados cinzentos como é peculiar da ilha; as figuras parecem transposições de bonecos infantis; as habitações e os espaços ecológicos evocam cenários de papel brilhante; são mesmo compostas legendas das personagens nas referidas vinhetas, que funcionam como os balões dos livros de banda desenhada. Intervém uma espécie de infantilização do mundo que é antes uma deformação nostálgica e exacerbada do real que, assim, parece tão mais sedutor. Esta aparente fabricação visual de um mundo maravilhoso - uma permutação dos contos de fadas europeus - estimulou a empatia óptica das autoridades coloniais portuguesas. O verismo que se derramava das pinturas de Viegas, além do *trompe-l'oeil* de um mundo de bonecos, parecia reflectir a harmonia colonial tão decantada pelos publicistas do colonialismo, muito ativos nos anos 1960 (VALVERDE, 2000, p. 82).

O próprio pintor dizia-se, ainda, um nativo da “província portuguesa”. Assim, e conforme Valverde (2000), em 29 de julho de 1970, foi lançado um impresso com as pinturas de Viegas que retratavam aspectos característicos de São Tomé: a Ússua, o Danço Congo, o Tchiloli, o *Plo Mon Déçu*, bem como um quintal de um antigo cirurgião curandeiro retratado como elemento iconográfico importante ao folclore da ilha. Essa publicação se deu em prol das comemorações dos quinhentos anos do descobrimento de São Tomé, e evidenciou a iniciativa de cooptar e integrar as culturas locais e torná-las participantes de uma nova identidade “sincrética-luso-são-tomense” (*Idem, Ibidem*), iniciada pelos governantes na década de 60 - que deu os primeiros passos ao divulgar a cultura

através do caráter folclórico estritamente turístico. A importante publicação *Povô Flogá* (1969), de Fernando Reis, cujo estudo dá um amplo panorama das principais manifestações culturais tradicionais de São Tomé e Príncipe - com destaque, também, ao Danço Congo - teve, por sua vez, apoio ativo da administração colonial, que lhe confiou tarefas de pesquisa etnográfica consideradas de dimensão crucial na política cultural da época (VALVERDE, 2000). Ainda assim, e dentro dessa perspectiva cultural, a obra de Canarim constitui importante fonte de informação e expressão identitária por manter-se como retrato fiel a uma visão de mundo, particular e coletiva, dentro da perspectiva da expressão artística.

A história é contada através de músicas, mímica e coreografias, sem uso de texto, e baseia-se em figuras<sup>24</sup> oriundas da tradição do teatro europeu, como o Demônio, o Bôbo<sup>25</sup>, os Anjos. As alegorias servem para dar vazão às mímicas tradicionais de São Tomé, sobretudo às tradições do povo do sul da ilha, os angolares. De acordo com Pavis (2005), alegoria é a personificação de um princípio ou de uma idéia abstrata que, no teatro, é realizada por uma personagem revestida de atributos e propriedades bem definidos. É muito usada nas moralidades e nos mistérios medievais, bem como na dramaturgia barroca. O dramaturgo Fernando de Macedo utiliza-se dessas personagens tradicionais, utilizadas como referências do Danço Congo, para construir o drama. Na obra, as figuras retratadas no quadro de Canarim personificam-se: o Capitão, retratado como figura central, surge cercado de soldados e a disposição em círculo pretende “colocar em defesa o grupo étnico que luta contra maléficas forças situadas no seu interior” (MACEDO, 2000, p. 136). Conhecido como o Rei, mantém a memória coletiva e atua como símbolo da unificação do povo. Há, ainda, aquelas figuras que fazem a ligação entre o presente e os antepassados, as responsáveis pela organização guerreira e defesa do grupo, personagens que representam o povo e, por outro lado, as de extrato social mais elevado, além de figuras que encarnam as tentações, as espiritualidades e as influências externas, cada uma com uma função pré-determinada. Na articulação do drama, portanto, as personagens endógenas e exógenas confrontam-se em terra são-tomense e travam um embate de forças e afirmações das identidades das comunidades que representam.

---

<sup>24</sup> A *figura* no teatro, conforme Pavis (2005), designa um tipo de personagem sem que seja precisado de que traços particulares essa personagem se compõe. É uma forma imprecisa que significa mais por sua posição estrutural que por sua natureza interna.

<sup>25</sup> Grafia conforme o autor utiliza no texto.



Dessa forma, já no início do drama, ao definir as personagens da peça, o autor situa-as como personagens tradicionais fundamentais para a expressão dessa manifestação cultural. Para Käte Hamburger (1986), o drama tem lugar no sistema de criação literária dentro do grupo do sistema lingüístico geral que forma a literatura mimética, além do limite traçado pela função narrativa ficcional. A função narrativa ficcional dá lugar à própria realidade representada como fator preponderante da ficção dramática, compacta e intensiva. O lugar do drama, de acordo com Hamburger, se define pela problemática da personagem através da palavra.

As personagens, a partir disso, se situam em dois planos cênicos: o primeiro plano é o do desenvolvimento da trama, ou, como define o próprio autor, do mundo real insular; o segundo plano, por outro lado, faz um reporte à tradição mítica. Assim, surgem, de acordo com a ordem de entrada de cena, as seguintes personagens: Três Bôbos, caracterizados como um homem do povo alegre e descontraído, uma *palayé*, mulher vendedora de vinho de palma, e outro homem do povo; os Anjos de Cantar, personagens do Danço Congo que representam a voz dos antepassados; dois Pés-de-Pau, personagens que andam sempre sobre pernas-de-pau e que, devido à grande dimensão que tomam as figuras, simbolizam, na trama, aqueles que se julgam superiores; uma versão africana de Lúcifer, para personalizar as tentações desagregadoras e maléficas para a união do povo angolar; um Feiticeiro, com seus conhecimentos e poderes especiais; o ajudante do feiticeiro denominado Zugo-Zugo, participante do Danço; a Rainha, representante das forças exógenas; o Algoz, na função de braço armado da Rainha; os Guardas dos Lados, também denominados de Guias dos Lados, pois, durante a formação do círculo tradicional para a execução da dança, estes se posicionam lateralmente. Há, ainda, um quarto e último Bôbo, pai do primeiro homem do povo que surge na trama: a personagem retrata um Velho Juiz, considerado como possuidor de alta posição na hierarquia tradicional angolar. Os demais Guias ou Guardas aparecem com a função de proteger o Capitão e seus assessores conforme a tradição, e, finalmente, como última entrada de cena, surge o próprio Capitão, comandante do Danço Congo que simboliza o rei dos angolares.

O drama inicia com a definição dos planos espaciais onde ocorrem as ações das personagens, caracterizados como mítico e real. O primeiro destaca-se por situar-se numa região superior da cena, e é base para a área de atuação de figuras mascaradas que surgem no plano fantástico e atemporal. O segundo plano que, conforme indicação do próprio autor,

se aproxima do mundo real, está no nível do espectador como forma de aproximação e identificação. Ambos os planos constituem o *obó*, a floresta evocada no drama que serve como local de união das figuras reais e míticas. Há, ainda, a dividir esses planos, a linha do horizonte no mar, de forma distanciada, cuja presença assume a função de afirmar discretamente “a dicotomia geográfica e psicológica reflectida na cultura do povo angolano daquelas paragens” (MACEDO, 2000, p. 69).

A primeira cena da peça se dá no encontro de duas personagens, denominadas Primeiro e Segundo Bôbos. É o momento que antecede a chegada à praia das pessoas que vêm realizar a cerimônia do *págá devê*, realizada junto ao mar para agradecer o nascimento de uma criança saudável. Dentro da tradição cultural são-tomense, as crenças misturam-se ao pensamento mágico-religioso que, por sua vez, funde-se com os princípios da própria Igreja católica. Conforme define Fernando Reis (1969), a cerimônia do *pagá-devê* caracteriza-se por um tipo de pagamento de dívida aos espíritos em troca de cura, conquista ou proteção. Geralmente é realizada através de um objeto ou imagem colocado próximo a uma igreja ou na beira dos rios, com dinheiros ou oferendas. Essas pequenas esculturas são talhadas em madeira, em forma de bonecos com vestimentas masculinas ou femininas, de acordo com o sexo do devoto. Conforme a tradição, o movimento é o de “pagar o que se deve”, e acontece nas mais variadas situações, em que os benefícios são considerados dívidas a serem saldadas através da cerimônia.

O Primeiro Bôbo, que toca seu *pitú dôxi* (flauta tradicional local feita de bambu, de sonoridade suave), e o Segundo Bôbo, uma mulher vendedora a carregar o vinho de palma para a festa, assumem a voz do povo que dá lugar ao início do drama, quando da explicação da cerimônia popular. Ao apresentarem, as duas personagens, visões opostas em relação à questão da religiosidade e da tradição, o Primeiro Bôbo surpreende-se com o fato de ainda realizarem essas cerimônias e afirma que seus filhos são batizados na Igreja, pois “isso de vir ao mar é coisa antiga” (MACEDO, 2000, p. 70), ao que a vendedora, enquanto monta sua banca de venda, discorda:

Batizado é quando o Padre pode. E olha que ele anda muito exigente! E se os pais não são casados ou não andam sempre a correr para a Missa, a coisa fica feia. Mas está bem, tudo tem a sua hora. Olha que não é só na Igreja que se fazem as preces. O mar cá já estava antes da construção da capela antiga... (*Idem, Ibidem*, p. 70).

Percebe-se que a vendedora permanece fiel à tradição e resistente a ação da Igreja, ao contrário do Primeiro Bôbo que, mesmo a tocar seu instrumento tradicional, adere à influência externa. As forças do mar e da natureza atestam antiguidade e permanência ao estarem presentes antes da chegada dos colonos e do surgimento de construções como a da capela antiga.

A seguir, há a chegada do grupo que vem realizar a cerimônia. Na rubrica do autor, a observação de que a crença e a superstição, assim como o respeito o ato litúrgico do *pagá devê*, são sentimentos coletivos, aumenta a sacralidade do ato, que indica ser representado como um ritual. Na grande indicação de cena, que se constitui por três parágrafos, desenvolve-se o próprio ritual: os parentes próximos da criança lançam ao mar uma pequena canoa feita de madeira de tronco escavado utilizada pelos pescadores artesanais chamada de *dongo*. Nela, são depositadas moedas de ouro que seguem rumo ao alto mar, sob a expectativa de que não retorne e assegure boa sorte. Depois de cumpridos os votos, iniciam a comemoração: “aliviados pelo êxito, anunciador de bom augúrio, e considerando-se libertos pelo cumprimento daquele antigo rito, agitam-se em alegres manifestações.” (MACEDO, 2000, p. 71). Segue-se a festa, quando todos bebem o vinho da vendedora até esgotá-lo e, aos poucos, esvaziam o local da cerimônia.

Uma mudança de cena acontece quando o último convidado, o Terceiro Bôbo na sequência de classificação das personagens, fica para trás e percebe estranho movimento no mar. Nesse momento, o plano mítico, no espaço superior da cena, é tomado por homens vindos do mar, vestidos com algas e búzios e com os rostos cobertos por redes de pesca. Esses seres iniciam o tradicional *danço quiná*<sup>26</sup> em ritmo exaustivo, sob o som progressivo do *guipá*, instrumento ressonante em formato de canoa. Há, na cena, uma suspensão do tempo real, que faz com que as personagens dos Bôbos admirem a dança através de uma aura de encantamento. Terminada a performance, os seres somem rápida e misteriosamente, mas a idéia de afirmação da tradição, através da pulsação do ritmo da dança que surge no fundo do mar, dá ênfase ao contraponto estabelecido anteriormente entre os rituais marítimos, relacionados diretamente aos antepassados, e os rituais da Igreja, instaurados

---

<sup>26</sup> Antiga dança guerreira atribuída à origem angolar, na qual homens vestidos de algas e conchas remetem à origem oceânica do povo. Ao som do *guipá* e armados com catanas e lanças, executam uma dança frenética cujos movimentos se assemelham a um combate. A luta termina quando os guerreiros enterram as armas num izaquente, tradicional fruto de São Tomé, que nessa dança simboliza a cabeça do inimigo.

através dos preceitos do colonizador. Vê-se que, conforme o autor define a ação, as forças do mar e da dança primordial se afirmam, ainda, com intensidade.

Na cena seguinte, os três Bôbos relacionam a aparição fantástica como uma manifestação contra o desrespeito à memória do Rei Simão Andreza, surgido depois do Rei Amador e considerado o último rei dos angolares. De acordo com Macedo (2000), a partir da ocupação de Santa Cruz (Anguéné) pelos portugueses, em 1878, Andreza passou a ser denominado “Capitão” por imposição dos ocupantes. Sua memória simboliza o “Rei”: “guardião dos arquétipos colectivos e força unificadora” (*Idem, Ibidem*, p. 139) e dá seguimento à figura do mítico Rei Amador, que faz parte da construção da memória coletiva e individual. Conforme afirma a tradição do povo angolar, um galho seco de *pau-kími*, árvore rara em São Tomé, teria sido colocado junto ao túmulo de Simão Andreza e, posteriormente, teria revivido com novos brotos e folhas. No drama, o conflito principal se define a partir do momento em que o terceiro Bôbo revela que, no dia anterior, haviam cortado o *pau-kími* da campa do Capitão, e afirma: “Aquilo foi rápido e feito por trabalhadores de fora. Nenhum angolar se atreveria a profanar a campa do Rei Andreza” (MACEDO, 2000, p. 75), idéia que confirma o caráter de sacralidade dado pelo povo angolar aos seus líderes. Já o segundo Bôbo, ao enfatizar o conflito com a Igreja, afirma que foi o Padre quem mandou cortar a planta por conta de suas obras.

A constatação de profanação do símbolo sagrado é fator preponderante ao impulso de manutenção da tradição. Para Gusdorf (1970), o sentido de realidade do mito faz com que ele faça parte de uma experiência singular com dimensões que ultrapassam a simples constatação dos fenômenos culturais, psicológicos ou históricos. As conseqüências do ato fortificam a necessidade de reafirmação do sagrado, pois, não é simplesmente uma campa qualquer que foi atacada, mas a campa em região sagrada, de onde já um fato sobrenatural se havia imposto como renovação e recriação da figura mítica: não só agora Simão Andreza estava ali enterrado, mas revivia através do *pau-kími*. Assim, a narração mítica traz a possibilidade de transformar acontecimentos naturais ou humanos em narrações dotadas desse sentido a partir de relatos originais que permitam a reconstrução permanente da realidade. A gravidade do fato se acentua com a afirmação de o responsável pelo corte da planta é o próprio Padre, com o intuito de renovar, não a tradição local, mas a própria Igreja, através de novas construções.

Após a finalização do diálogo dos Bôbos cuja última fala é um lamento sobre o corte do *pau-kími*, inicia-se um momento cênico de caráter fantástico, com a indicação da entrada dos Anjos de Cantar, ao som de tambores, de acordo com a rubrica do autor:

*A segunda vez que a palavra ‘pau-kími’ é pronunciada rompe com violência o som dos tambores provindo do fundo de cena, ou do suposto ‘Óbó’.*

*Em plano superior surgem dois Anjos de Cantar com o rosto encoberto, vestidos da forma como Canarim os representou nos seus quadros. Os tambores calam-se momentaneamente (MACEDO, 2000, p. 76).*

A ênfase às figuras pintadas por Canarim reconstitui a cena sob a referência pictórica. Em suas funções de transmitir a voz dos antepassados, os Anjos de Cantar associam o corte da planta à mutilação da própria memória e justificam suas chegadas ao chamado que haviam escutado desde a mítica rocha Budo-Bachana: “quiná saiu do mar; pága-dévê o chamou, e agora o vosso grito a Budo-Bachana chegou” (MACEDO, 2000, p. 76). A sequência, ainda ao som de tambores, marca a entrada de duas novas figuras do Danço Congo, que aumentam a tensão dramática e propõem novo conflito à cena: os Pé-de-Pau. Estas figuras sobre pernas de madeira, como o próprio nome as caracteriza, se tornam mais altas do que as outras personagens e expressam suas posições sociais elevadas através de uma perspectiva de superioridade. O diálogo com os Bôbos compõe-se de uma série de falas de desprezo aos hábitos locais e tradicionais africanos, que os Pé-de-Pau colocam em contraponto com as “vantagens do progresso e da terra civilizada onde se tem de tudo” (MACEDO, 2000, p. 78-79), numa alusão aos países externos:

2º Pé-de-Pau: Não perca tempo, ele só gosta de banana-pão!

1º Bôbo (*irritado*): E você o que come? Vaca empestada da Europa, batatas da África-do-Sul e cerveja enlatada? De onde lhe vem os dólares? Qual é o seu emprego?

2º Bôbo: Ele trabalhar? E tempo para o luxo?

3º Bôbo ( *fingindo que dança*): Luxo e dança...

1º Pé-de-Pau (*voltado para o 2º Pé-de-Pau*): Não vale a pena explicar as vantagens do progresso. Estes quando comem “izaguento” já é um festim...

1º Bôbo: Se você é de cá, a sua mãe comeu muito “izaguento” para o parir (*Idem, Ibidem*).

Percebe-se que a negação do valor da origem mostra o pensamento de pequena parte da população que se beneficiou com a exploração dos trabalhadores nas plantações de cacau e café. E os Bôbos enfatizam as conseqüências desse distanciamento local como brecha para a entrada do ‘inimigo’. No decorrer da trama, a discussão serve de chave de entrada a uma nova figura significativa e, na sequência da cena, aparece Lúcifer, para simbolizar as tentações que minam as vontades e os sentimentos genuínos da população. Ele torna-se sedutor ao concordar com os prazeres das delícias da terra, mas defende o consumo de produtos externos e o endividamento do país ao afirmar que “os que vêm depois que se arranjem!” e ainda provoca: “Se é que algum dia chegaremos a pagar essas dívidas!” (*Idem, Ibidem*, p. 80).

No clima de provocação, entram em cena o Feiticeiro e seu acompanhante Zugo-Zugo, como oponentes de Lúcifer. Esse, por sua vez, coloca-se em posição defensiva. O primeiro, detentor de poderes especiais e das magias locais, defende ferozmente o fechar de portas ao inimigo, àquele que vem de fora, e, quando o primeiro Pé-de-Pau alega que o povo não pode ser tão atrasado, responde: “E tu a que povo pertences, não é a este? Envergonhas-te da tua gente para defender o que não conheces?” (MACEDO, 2000, p. 81). A expulsão de Lúcifer, descrita em rubrica como uma cena mimada de perseguição e fuga, é precedida pela entrada da Rainha e seu Algoz. Ao perceberem a presença do Feiticeiro e seu ajudante, ela ordena que também sejam expulsos, alega que representa o poder e a ordem e afirma, através de ação cênica, as diferenças e hierarquias entre as personagens.

Assim, a partir das relações interpessoais que se estabelecem no drama, Fernando de Macedo, em *Capitango*, expressa o conflito das forças da terra e da tradição em confronto com as demais forças externas, que agem no sentido exploração e dominação. Há a definição de dois pólos completamente opostos, com a dissonância entre o presente e o passado, mas com a necessidade de interação entre os universos reais e míticos. Para tanto, as diversas personagens retiradas do quadro do pintor Canarim, são posicionadas nesses dois planos e se relacionam a partir de suas diferenças. Após a entrada da Rainha, que defende a influência e dominação externa, por ser ela mesma essa dominação, há uma sucessão de entradas e saídas de personagens que discutem, de maneira alegórica, a própria realidade. E é a Rainha quem afirma: “Ninguém se julgue independente. Pelo contrário, a interdependência planetária exige certa submissão” (MACEDO, 2000, p. 83).

De acordo com Hamburger (1986), a condição da existência poética e da criação do mundo formal dramático revela o choque peculiar do plano ficcional e do real: a personagem se torna palavra e a palavra se torna personagem. A partir daí, temos que a forma dramática em sua representação do real se baseia numa realidade fragmentada, calcada na relação direta do ator com o público no momento da encenação. A personagem, através do ator, se apropria das frases que o constitui e se expressa com os meios da realidade física para representar ilusão e semelhança de vida. Assim, a mimese dramática revela de forma mais clara o fato de que a mimese da realidade não é a própria realidade, e que esta é, por sua vez, o material da obra literária que assume os mais variados graus de elaboração e transformação.

Portanto, ao ser questionada por um dos Bôbos sobre se sua fala teria possibilidade de diálogo ou se seria apenas um discurso sobre o qual ele não estava de acordo, a Rainha ordena que o Algoz utilize a espada para correr com os perturbadores da boa ordem. Sua ação, porém, é estancada pela entrada dos Guias dos Lados, fantasmas que evocam a proteção sagrada na figura das Sete Pedras: “Sete navalhas de pedra; cortando as ondas do mar; sentinelas vigilantes; para o ódio não passar” (MACEDO, 2000, p. 85). Ela tenta, ainda, resistir: “Não podemos dar ouvidos a vozes inventadas. Os mortos estão enterrados no chão e no esquecimento” (*Idem, Ibidem*, p. 85). Mas a discussão é interrompida com a nova entrada do Feiticeiro e Zugo-Zugo, que reafirmam a tradição e anunciam a chegada do quarto Bôbo, um homem velho, descalço e cansado, homem do povo que revelam ser o pai do primeiro Bôbo.

A figura do velho como marco de permanência da memória não deixa que a Rainha domine a situação. A presença do homem retoma o conflito deflagrado pelo corte do pau-kími, ao lamentar as obras sobre o cemitério antigo: “cortaram o que não lhes fazia falta arrancando raízes da nossa memória” (*Idem, Ibidem*, p. 89). Em seguida lembra a guerra do mato e os feitos históricos dos antepassados, sob o comando do Rei Amador e posteriormente do Rei Andreza, e manifesta-se contra a tentativa da Rainha de desvalorizar a memória local: “nenhum povo do mundo esquece os seus mártires ou os seus heróis!” (*Idem, Ibidem*, p. 90).

A ênfase ao valor dos antepassados, nas figuras de seus mártires, busca aprofundar a ligação com o próprio sentido de identidade do povo angolar. Ao evocar tanto Andreza

como Amador, o velho traz à tona as relações com os conflitos de dominação e afirmação de suas essências, principalmente culturais, dependentes de suas origens. Assim, e de acordo com Anthony Smith (1997), os sentidos de nação e nacionalismo devem ser compreendidos como fenômeno cultural e não apenas como ideologia ou forma de política. O nacionalismo se relaciona com o conceito de identidade nacional de caráter multidimensional que compreende sentimentos, simbolismo, linguagem específica e senso de pertença. A identidade nacional é vista como um fenômeno cultural e coletivo na formação da nação. A presença de heróis míticos articula esse sentido de identidade ao ligar as crenças e os objetivos de formação da comunidade. No drama de Macedo, tanto o *Rei* quanto os defensores da terra agem com o intuito de defesa e preservação dos valores coletivos, ainda que formados por seres individuais.

A identidade individual que compõe o coletivo é formada por múltiplos papéis sociais e categorias culturais baseados, segundo Smith (1997), em classificações de caráter móvel. Essas categorias se classificam, conforme as identidades, em: familiar, territorial, de classe, religiosa, étnica e de gênero sexual. Nessa classificação, a identidade religiosa tem como base valores, símbolos, mitos e tradições, que se sistematizam em costumes e rituais e derivam das esferas de comunicação e socialização, assim como nos alinhamentos da cultura e seus elementos. Ao representar o Danço Congo, seja em sua manifestação genuína nas ruas de São Tomé, seja nos quadros de Canarim ou, como neste caso, numa escritura teatral, o que está em jogo é o fato de que, independente da forma de manifestação, ali estão símbolos que registram em tempo e espaços diferentes do real o sentido da busca de afirmação coletiva, dentro do papel de cada um. O sentido de ação, mesmo numa trajetória direcionada, retoma e reafirma valores, relembra conflitos, propõe novas reflexões acerca de velhos fatos dentro de uma realidade atual<sup>27</sup>. Reatualizam-se no presente os mitos do passado para, nessa relação temporal, tentar compreender e recompor a própria história.

Na evolução da ação dramática, acontece uma rebelião dos Bôbos contra a Rainha. O conflito se encerra com o ataque do Algoz ao Bôbo velho, que morre. Ao romper do som de tambores, quatro Guias entram em cena com uma padiola, quando entram também Lúcifer, o

---

<sup>27</sup> Para Emil Staiger (1993), com relação ao “problema” da tensão dramática, o autor assume essa expressão com a acepção real de “proposto” - das “Vorgeworfene”. O dramaturgo, em sua construção, deve atingir esse “proposto” ao longo de seu percurso escrito através do desenvolvimento da ação dramática: inicia a sua construção num ponto de partida e a desenvolve, em linha reta, até seu desfecho, numa interdependência das partes textuais. Essa correlação das partes é o que gera a tensão. No estilo problemático, o objetivo da história está no fim - e cada parte deve ser examinada, exclusivamente, em função do todo que se estabelece ao final.



Feiticeiro e seu ajudante. Os tambores retomam a força inicial e a tensão aumenta até atingir o clímax da cena, quando o morto é depositado na padiola. Na parte superior da cena, a região sagrada, os Anjos de Cantar formam um semicírculo e seguram portas. Quando fazem o movimento de abrir as portas, ao silenciar dos tambores, invocam os antepassados: “Nação não morre! Que quereis? Vinde fantasmas amados que conosco vivereis!” (MACEDO, 2000, p. 94). E mantêm, assim, a certeza de um passado que permanecerá vivo, a despeito das contrariedades.

O momento final do drama, após a manifestação dos Anjos, é composto por uma extensa rubrica a marcar a entrada triunfal do Capitão, que se coloca no centro da cena e prepara o início do Danço Congo:

*Entra então o Capitango<sup>28</sup> e seus ajudantes. O Capitão, chegado ao centro, volta-se para o local onde permaneciam os Anjos de Cantar e faz uma vénia em consideração ao falecido. Volta-se depois para os espectadores soprando um estridente apito e batendo depois no chão com seu pau de fitas vermelhas. No silêncio que se segue, todos os figurantes se posicionam, expectantes.*

*Batendo novamente no chão com o seu pau e voltando a apitar, o Capitango dá início ao Danço Congo que se desenvolve dentro dos parâmetros tradicionais, que não só relembram numa síntese mímica, quase simbólica, a luta e o posicionamento do povo angolar, como faz alusões directas a cenas anteriormente descritas no presente texto (MACEDO, 2000, p. 95).*

O autor propõe certa liberdade improvisacional por parte dos bailarinos, como forma de reordenar os fatos do drama e fundir os planos mítico e real. Propõe a interação dos símbolos com a vida cotidiana e elimina, como ele mesmo afirma, a hipótese de ordenação descritiva ou cronológica dos fatos. Assim, ao final da dança, as personagens seguem o Capitão com alegria na saída de cena e deixam para trás a Rainha e o Algoz com “amuada altivez” (MACEDO, 2000, p. 95). Permanece, ainda, Lúcifer, que tem em seu comentário irônico a fala final do drama ao apontar a saída das demais personagens: “Vede como eles são teimosos!” (*Idem, Ibidem*, p. 95). Enfatiza-se, dessa forma, a capacidade de permanência e recriação do mito, que se reinicia sempre que o Danço Congo insiste em afirmar-se como expressão genuína do povo de São Tomé:

O mundo das origens é o mundo da livre presença e não menos livre ação dos poderes transcendentais. A consistência modelar das origens procede

---

<sup>28</sup> Expressão utilizada para designar o Capitão dos Angolares.

tanto da realidade proposta e modelada, como do divino que se faz presente, como garantia da validade desse modelo (CRIPPA, 1975, p. 86).

Conforme a afirmação de Crippa, e de acordo com as características de reafirmação cultural do drama analisado, percebe-se que é o homem quem cria a cultura através da ação fundadora de possibilidades culturais. Seus projetos, aspirações, valores, desejos, necessidades e ideais formam, por si só, o campo de manifestação das realidades humanas. Os mitos, nesse sentido, estabelecem protótipos celestiais dessas atividades temporais e o homem planeja e edifica o seu mundo de acordo com seus ideais, necessidades e conveniências. O homem, portanto, se revela criador nas mais diferentes esferas e situa-se num mundo significativo, seja no âmbito social e político ou na expressão de sua arte, e revela sua cultura através de um novo sentido de realidade e uma nova possibilidade de ser.

A importância dos mitos resulta, assim, na constituição de modelos exemplares baseados em tudo que o homem é, possa vir a ser, assim como possa realizar ou fazer. “A partir de uma inserção nas origens, os mitos procuram constituir e apresentar os modelos e as significações dos possíveis desempenhos do homem na história” (CRIPPA, 1975, p. 80). O mito não apenas justifica as ações humanas, mas modela-as de acordo com desenhos originais e, ao revelar modelos paradigmáticos, oferece sentido a essas ações. As justificativas, portanto, relacionam-se às questões da existência do homem no mundo independente de suas adversidades. Retornam aos modelos originais os mitos de iniciação do homem e de criação do mundo, bem como aqueles relativos às atividades sociais, de origem de doenças ou de história da família: “Trata-se sempre de mitos ligados à natureza do mundo e da vida e presos aos sentidos da existência e da atividade do homem, enquanto perdura o tempo” (*Idem, Ibidem*, p. 85).

A exemplaridade nos mitos, segundo Crippa, reflete, de um lado, a estrutura da consciência e, de outro, a estrutura do real. A consciência vincula-se a modelos de arquétipos e suas infinitas possibilidades de vida consciente. À realidade precede a própria possibilidade de sentido, à qual se ligam as coisas no seu ser e no seu estar no mundo. “O *sentido* ou significação surge de uma adequação entre o dito e o dizível, o feito e o factível, o pensado e o pensável, ou seja, entre a realidade e o modelo que a faz possível” (*Idem, Ibidem*, p. 88). Assim, é possível afirmar que a apresentação dos modelos originais recolhidos e apresentados pelos mitos são arquétipos das atividades desenvolvidas pela consciência.

As mesmas épocas retornam sucessivamente nas celebrações rituais, garantindo a permanência nas significações constitutivas e assegurando os valores fundamentais dos ideais que deram nascimento a um projeto cultural. Ao ser celebrado, o rito retoma o contato como o tempo sagrado, refazendo, num todo vivo, os elementos dispersos ao longo do tempo sucessivo (CRIPPA, 1975, 158).

Portanto, ao transformar em drama o quadro tradicional de Canarim, cuja obra faz parte da história e do imaginário são-tomense, Fernando de Macedo reconstrói o ritual, retoma o tempo mítico e os apresenta sob forma de ação e presença teatral. Nesse sentido, reafirma a importância da integração da comunidade com os valores culturais e artísticos da terra para a manutenção da memória e a para a reafirmação da identidade nacional.

#### 5.4 *CLOÇON SON*, O CORAÇÃO DO CHÃO, E OS RITUAIS DE CURA

Em *Cloçon Son*, peça escrita em 1997, o autor Fernando de Macedo retoma o pensamento mágico religioso comum às tradições africanas ao trazer à cena aspectos das crenças espirituais de cura. O título faz alusão ao nome de um tubérculo utilizado em infusão como tônico revigorante e cujo significado literal é, de acordo com o autor, “coração do chão”. Na trama, Madalena, filha da terra, encontra-se muito doente, o que preocupa seus familiares e as pessoas de suas relações. Através da busca pelo melhor meio de curar a moça, no decorrer da ação as personagens expõem as diversas crenças e motivos pelos quais a doença se externara.

O mar e a pesca são elementos de afirmação para os angolares, que tiveram sempre sua economia de subsistência voltada para essa prática. Já na primeira cena, a conversa entre os dois pescadores define o problema da trama, ao comentarem a situação do pescador Simão e de sua esposa, chamada de Palayé<sup>29</sup>. O casal enfrenta o drama da doença da filha Madalena, após terem perdido já seis filhos: três ao mar e outros três por enfermidade. A dupla de pescadores intercala diálogos com a observação da passagem de religiosos em direção à Igreja, onde se prepara uma procissão e enfatizam a fé como superior à participação do padre. Esse sentimento de fé é uma constante do drama de Fernando de

---

<sup>29</sup> De acordo com Macedo (2000), chama-se Palayé aquela que é vendedora por conta própria. Compra para revender.

Macedo, utilizado justamente para demonstrar os mais variados tipos de fé, independente do tipo de prática religiosa das personagens. Diferentes manifestações religiosas são expressas ao longo da trama, com o objetivo de entender e curar os males de Madalena: o apelo aos feitiços, aos curandeiros, aos espíritos, aos antepassados, bem como às medicações curativas da terra e aos santos católicos.

Dessa maneira, cada ser, aparentemente simples e sensível, é dotado de uma grande força (Ndaw, 1983): o homem possui a força motriz, a dinâmica que coordena a integração entre o real e o sagrado, através de seus ritos e reflexões, e de sua capacidade de estender a crença animista aos demais seres da natureza, sejam animais, vegetais ou minerais. O homem age através de sua capacidade de conexão com os antepassados e através da interação com os espíritos e divindades existentes no cosmos e habitantes dos elementos naturais.

No segundo quadro, estabelece-se o cenário da casa da doente, já com o autor a situar, de a cordo com a rubrica ou texto secundário<sup>30</sup>, o próprio povo angolano. Após a indicação do autor, o diálogo - ou texto principal, conforme Ingarden (1977) - se estabelece a partir da perocupação das duas mulheres, a mãe e a vizinha da jovem:

*Junto a uma casa de madeira ao jeito tradicional dos pescadores Angolares, uma mulher varre o terreiro fronteiro. Uma vizinha aproxima-se lentamente interpelando-a, pelo que a dona da casa, uma palayé, interrompe o seu trabalho para a atender.*

VIZINHA: Então sempre queres que leve amanhã o teu peixe para a cidade? Tens confiança na peixeira do mercado?

PALAYÉ: O peixe já vai daqui com preço feito. Se pudesse estar lá sempre seria melhor. Mas eu nem sei o que virá do mar. O meu homem anda tão atormentado que não deve fazer grande lida.

VIZINHA: Mas então a Madalena está assim tão doente? Dá para preocupar?

---

<sup>30</sup> Roman Ingarden (1977) define duas camadas textuais que estabelecem a função de representação do texto teatral. A primeira refere-se às palavras pronunciadas pelas personagens, ou seja, as falas, e se caracteriza como texto principal. A segunda camada, ou texto secundário, define-se pelas indicações cênicas ou rubricas. Ao partir do princípio de que toda obra literária se estabelece numa forma lingüística de duas dimensões, tem-se, por um lado, quatro níveis distintos, porém ligados entre si: O nível fônico das palavras e das unidades superiores, o nível semântico das frases e unidades superiores, o dos quadros visuais esquematizados e, por fim, o das realidades representadas.

PALAYÉ: A coisa é capaz de não ser de tanto cuidado, mas para quem já perdeu seis filhos entre os que o mar tragou e os que as febres queimaram, só dá para muita aflição.

VIZINHA: Até parece mau olhado ....

PALAYÉ: Nem mo diga. Não tenho pensado noutra coisa. A inveja e o feitiço andam de mãos dadas. Até o meu homem, que não vai muito nessas coisas, já está meio resolvido a chamar um "mêssê"<sup>31</sup> (MACEDO, 2000, p. 106).

A chegada de Simão, o pai, expressa a descrença deste no curandeiro, ou *mêssê*, como a mãe já havia citado. Ainda assim, e na ânsia por curar a filha, aceita que o *mêssê* seja chamado. A conversa sobre o comércio de peixes enfatiza a condição social da família e caracteriza a atividade de pesca de subsistência, bem como a idéia de cooperação entre os membros da comunidade, já que a vizinha oferece-se para ajudá-los no comércio enquanto enfrentam o problema da filha. A descrição de fraqueza da menina e os gritos noturnos fazem com que a vizinha desconfie de males espirituais.

O diálogo entre as três personagens, Simão, Palyé e Vizinha, prepara o salto temporal no desenvolvimento da ação e o início de uma nova situação, com a chegada de Damião, o "doutor encartado", que compõe a intriga da peça. Conforme Ryngaert (1996), "fazer aparecer a intriga de uma peça consiste em colocar-se no núcleo da ficção e desenredar-lha os fios para desnudar sua mecânica subjacente. A intriga está ligada à construção dos acontecimentos, a suas relações de causalidade" (p. 63). Assim, de acordo com o desenrolar dos fatos, após a recepção ao doutor entra em cena Madalena, carregada pelo pai, e o espaço cênico é arranjado de forma a dar início ao ritual de cura, através de uma rubrica que o indica:

*Finalmente Damião examina a jovem enfraquecida, após o que inicia com largos gestos as rezas rituais exigidas pela gravidade da doença. Poucas palavras se entendem, mas pegando num ramo de folhas verdes sacode o espaço à volta da doente. Madalena e os pais olham-no com respeito.*

DAMIÃO: Que as sombras expulsas do óbó não caiam sobre ti e que a chuva afogue as causas do mal! (Ditas estas últimas palavras, Damiao dá três voltas à cadeira da doente e voltando-se para os pais faz a sua prescrição) . A menina está muito fraca. Para recuperar que tome infusão de "cloçon son". Ouviram? "Clonçon son"! Para limpar impurezas, raiz de

<sup>31</sup> *Mêssê*: Mestres curandeiros que, para alcançarem curas difíceis, mandam rezar missas para S. Cosme e S. Damião (MACEDO, 2000).

"màblemlê". E nas zonas do corpo mais ressentidas "cuaco blanco". Entendido? (MACEDO, 2000, p. 110).

O curandeiro, primeiramente, evoca os benefícios curativos das plantas, os elementos de base na cadeia do pensamento religioso de origem *bantu*, que promove a interação entre os mundos visível e invisível (ALTUNA, 1993). Nesse sentido, as plantas por si só são capazes de emitir a energia vital capaz de curar através do contato ou ingestão. Se essa primeira medida não é suficiente, surge, então, a possibilidade de lidar com os aspectos de magia, com a presença dos antepassados e, por último, com a ação dos santos:

DAMIÃO: Se o mal for do corpo ficará melhor. Mas quem sabe se houve feitiçaria ou preces mal feitas?

PALAYÉ: Preces mal feitas não! Mas feitiçaria? Quem quererá mal à minha pobre filha?

DAMIÃO: A maldade não escolhe quem. Pode ser contra os pais atingindo a única filha que vos resta.

SIMÃO: Se descobro quem foi, mato o malandro!

DAMIÃO: Olhe que ela também pode estar atormentada pela alma de algum antepassado. Os sonhos da noite podem ser sinais ou mesmo aparições. Acho por bem que na próxima 6a feira sejam feitas preces a S. Cosme e S. Damião (MACEDO, 2000, p. 110-111).

Percebe-se, a partir daí, a interrelação entre as diferentes visões religiosas que, para a população, transitam entre a tradição da terra e a influência dos santos católicos. A postura do curandeiro enfatiza-se com a finalização da cena em preces que entoam uma "ladainha de teor imperceptível" (MACEDO, 2000, p. 111). e na ação de entrada na casa para "sacudir o que por lá haja" (*Idem, Ibidem*). A jovem permanece deitada para purificação enquanto o clima da cena altera-se com a chegada dos músicos que cantam e tocam viola: o tom malicioso e sentimental com que a tratam se completa com a idéia de que o mal de Madalena poderia justamente ser a falta de um namorado. A mãe dela, por sua vez, corta todas as intenções dos rapazes e toma a decisão de recorrer às adivinhações da "santificada" ou "mulher de virtude", que passa pelo local e que prontamente a acode:

"SANTIFICADA": (*estendendo as mãos para Madalena sem lhe tocar*)  
Filha, sentia bater o teu coração em minha casa. O som veio do barro, mas a causa vem do alto. (*Afasta-se uns passos olhando para o céu, e fala consigo própria, levantando os braços em poses litúrgicas*). Vem dom da

sabedoria iluminar meus olhos! Arrasa as sombras que em nós pesam!  
Afasta a corte maléfica que nos cega! (MACEDO, 2000, p. 114).

A personagem “Santificada” age fora do tempo real. Sua referência é um tempo mítico, que tem o movimento do mar como marco, e explicita: "Preciso de ficar a sós com Madalena. Vão até ao mar. Quando vier uma onda grande poderão voltar" (MACEDO, 2000, p. 114). E a cena que se segue é o momento de revelação do problema da jovem: numa recriação da cena da anunciação, a mulher descortina a grande missão da vida de Madalena que, após muito sofrer, vai dar à luz o novo guia do povo: "Um rei, de todos ignorado, crescerá no teu ventre!" E atenta para a capacidade de reconhecimento do homem "escolhido", numa espécie de missão divina, que vai encontrá-la: "O escolhido virá procurar-te. Conhecê-lo-ás pelos seus passos. Na dúvida junta o teu ouvido e o teu peito ao chão. Um estremeamento deixará teu coração conhecê-lo" (*Idem, Ibidem*, p.115). A cena finaliza-se com a saída da adivinha, o clima de final de tarde e o som do cântico de vozes femininas que entoam o *bulôé*. A tensão dramática da cena diminui e percebe-se a transição para um novo estágio de desenvolvimento da ação, com a finalização da situação no retorno da Mãe e da vizinha, descrita através de indicação cênica:

*(...)atônita, Madalena fica só em cena, enquanto a tarde avança. Um grupo de mulheres canta ao ritmo do "bulôé". As suas vozes parecem interpelá-la. Quando a mãe e a vizinha regressam o som vai baixando e a noite cai como se de um sonho se tratasse (Idem, Ibidem, p.115).*

A partir desse momento, há a mudança de cena com o deslocamento de espaço. Simão chega à casa de Mé Dôbô, o *sitlijon*<sup>32</sup>, situada junto ao mato. Ao lado da mulher e da vizinha do curandeiro, ele o aguarda para tratar da situação de Madalena, ao que é aconselhado a buscar os motivos do mal e a cura: “nestas coisas deve-se fazer logo o que se deve”. Externam, assim, a urgência de se cumprirem as exigências de seres do mundo invisível superiores a eles, sob pena de terem que pagar pela negligência. Quando Mé Dôbô chega do mato, de onde vem carregado de ervas para os procedimentos, depois dos cumprimentos e de tomarem vinho de palma, inicia os trabalhos em prol da descoberta do problema da filha de Simão.

Conforme destaca Valverde (2000), em estudo etnográfico sobre São Tomé e Príncipe, os curandeiros têm papel fundamental nos processos terapêuticos e nas cerimônias

---

<sup>32</sup> Mestre em medicinas tradicionais (MACEDO, 2000).

tradicionais de cura. Ainda que grande parte da população tenha os conhecimentos básicos sobre os espíritos, as pragas, a etnobotânica e composições dos remédios do mato, há entre o dito cidadão normal e a categoria uma ruptura crucial:

Os curandeiros são fazedores de ontologia. (...) Pelos poderes que eles reivindicam, os curandeiros reproduzem e, em muitos casos, reinventam a tradição. (...) Em suma, os conhecimentos tradicionais detidos pelos mestres curandeiros produzem autoridade (VALVERDE, 2000, p. 65).

A esses seres de posição social elevada, a relação com o mato e com os processos de morte e regeneração de vida é, também, uma relação com o perigo. Conforme Valverde (*Idem, Ibidem*), dentro do processo ritual, as pessoas vão ao paço do curandeiro ou são recebidas por ele para conversar, partilhar experiências e recriar categorias da tradição terapêutica local - através de tratamentos de saúde ou mesmo para pedir o mal de alguém. Muitas vezes entre curandeiro e paciente criam-se vínculos de amizade para além do processo de cura. O ritual de possessão dá espaço para a manifestação de espíritos e antepassados que “montam” no curador que, por sua vez, transita entre o sofrimento e momentos epifânicos de revelação dos poderes de cura.

O trabalho do mato é, entre outras coisas, um projeto de apropriação desta natureza mítica, e, na medida em que esta se revela uma impossibilidade no presente, é precisamente através dos espíritos do passado - aqueles que a viveram e conheceram na sua plenitude - que ela pode ser presentificada. O ato da cura de um corpo humano presente, na medida em que são invocados os espíritos e as almas, reminiscências do passado, é possibilitado por um enfraquecimento dos limites temporais entre o passado e o presente, que se fazem quase unos (*Idem, Ibidem*, p. 103-104).

No drama de Macedo, ao iniciar o ritual, o curandeiro concentra-se, muda o semblante e eleva os braços ao céu como se realizasse uma prece: a postura sagrada é parte de um cerimonial que conta, ainda, com as roupas e a urina da doente. Já tomado pelas forças exteriores, transfigurado e com passos cadenciados, executa, com a ajuda da mulher, toda a ação. A descrição do ato, conforme as indicações do autor e as falas das personagens, traz o sentido de teatralização inserido no próprio texto dramático. A idéia do ritual transposto para a cena, ainda que Mé Dobo não dramatize a situação de forma explicitamente teatral, remete à ideia de representação de um outro ser: “Muda de semblante como que transfigurado. Hirto não estende as mãos para os embrulhos de Simão. Fita o céu como que faz uma prece. Depois, aproxima-se em passo cadenciado, como quem inicia um acto litúrgico” (MACEDO 2000, p. 120).



Inicia o ritual de análise do material e dá ordens ao demais, que o auxiliam no ato em busca da resposta:

MÉ DÔBÔ: Dê-me primeiro a urina, (*desembrulha seguidamente o frasco, cheirando-o demoradamente. Volta depois para a luz e examina o conteúdo expondo-o aos raios solares. Voltando-se para a mulher acrescenta:*) Traz o barro das urinas e dois copos.

(*Trindade vai a correr ao alpendre, voltando rapidamente transportando um cesto de terra vermelha com raios brancos, bem como dois copos*).

TRINDADE: Aqui tens.

(*Mé Dôbô verte parte da urina num copo, despejando lentamente esta no outro copo. Depois de procurar qualquer sedimento, pouso os copos, deitando a restante urina da garrafa sobre o barro espalhado no chão. Ajoelha-se e observa numa atitude de segura inspiração*).

MÉ DÓBÔ: (Voltando-se para Simão) Mau... (Levanta-se) Dá-me a roupa!

SIMÃO: (Entregando-lhe o outro embrulho) Está aqui! (MACEDO 2000, p. 121).

Após todo o processo de cheirar e manusear o material, prestam atenção no que diz o *Piá dôz auá*<sup>33</sup> e este, de braços levantados e com ênfase, dá o veredicto: Madalena não sofre de mal do corpo mas, como solução, eles devem realizar uma cerimônia para aplacar os sentimentos dos antepassados, como diz: “Os vossos antepassados andam inquietos. Se é para dar alguma mensagem ou por precisarem de orações para seu próprio descanso, não sei” (*Idem, Ibidem*).

Os fundamentos da cultura *bantu*, que se estendem a pelo menos um terço da população negro-africana (ALTUNA, 1993), se manifestam a partir da permanência de valores ancestrais que a caracterizam nas manifestações coletivas, na tradição oral e nos modos de vida individuais. Dentro do pensamento *bantu*, vida, força e existência co-habitam a mesma realidade de valor ontológico, o que baseia valores éticos e religiosos. O universo é visto como uma totalidade, formado por forças de equilíbrio que se sustentam, mas que também podem ser desestabilizadas pela ação de agentes externos e detentores de poder. A concepção existencial prevê a manutenção da harmonia, da paz e da comunhão entre os seres, através do pensamento religioso, ainda que a possibilidade que alteração dessa

---

<sup>33</sup> Curandeiro que analisa a urina do doente e prescreve receitas de plantas locais (MACEDO, 2000).

harmonia se apresente sob forma de ameaça, enfatizada pela ação de antepassados, feiticeiros ou espíritos que venham para desarmonizá-los. A lei da unidade, que rege o pensamento *bantu*, fortifica a idéia de que tudo que acontece é uma concretização da realidade mística e meta-física. “A civilização *bantu* busca a imersão do homem, com todo o seu ser, na natureza, em Deus, nos antepassados, na comunidade, em si mesmo” (ALTUNA, 1993, p.51).

No terreiro da casa, Simão e sua mulher preparam a festa em honra aos antepassados. Organizam o ambiente e a “mesa dos mortos”, constituída por uma mesa ou espaço onde são colocados alimentos e bebidas destinados a esses durante as festividades, familiares ou coletivas. Dessa forma, agem conforme a fala da Palayé: “Vamos colocar aí um pouco de tudo o que comemos. Assim é que é!” (MACEDO, 2000, p. 125). A seguir, sob o comando de Simão, iniciam a ação do ritual:

*E todos os presentes pegam num copo. Faz-se um silêncio total. Num ritual coletivo os presentes seguem o gesto de Simão, levantando um pouco o copo e lançando no chão uma parte do vinho. Bebem e depois o restante até ao último trago. A conversa anima e as travessas de madeira, as ‘longá’, começam a esvaziar-se. A maior parte come sem talheres retirando à mão a comida da ‘longá’. Um rumor sem palavras cresce, até que alguns pegam nos instrumentos para tocar o ‘socopé’ (MACEDO, 2000, p. 126).*

O Socopé, dança tradicional de São Tomé e Príncipe, decorre até que os convidados se cansem e durmam ou outros deixem o terreiro. Enquanto isso, Madalena fica só em sua espera atenta. Nesse momento do drama, há uma alteração no curso da ação, quando ela finalmente entra em contato com os antepassados. Durante a aparição, vultos esbranquiçados ficam próximos à mesa dos mortos e entre eles se destacam a Avó de Madalena, um mutilado de guerra e os reis angolares Amador e Andreza. A aproximar-se da moça, a avó a tranquiliza, para que não se assuste, e recorda histórias que contava para ela quando ainda vivia.

Há uma transformação na cena e ação se transpõe a outro plano cênico que representa a memória da infância de Madalena: forma-se, então, uma imagem com várias crianças, onde está, também, Madalena menina, cuja entrada de cena se dá com a montagem de uma barraca para teatro de marionetes. As crianças assistem a representação num recurso dramático de metateatro, ou seja, o “teatro dentro do teatro”. De acordo com Pavis (2005), o

metateatro utiliza-se de um “teatro cuja problemática é centrada no teatro que ‘fala’, portanto, de si mesmo, se ‘auto-representa” (PAVIS, 2005, p. 240) e é, nesse caso, utilizado pelo autor para fazer com que a personagem projete seu dilema durante a performance teatral: é a projeção da metáfora da realidade ou da vida como um palco.

A apresentação de marionetes inicia e vê-se em cena duas personagens: uma velha e uma galinha<sup>34</sup>. Na trama, a velha queixa-se de um sofrimento terrível por ter perdido sua única filha e amparo. A galinha, por sua vez, pergunta-lhe se já tomou *mindjam*<sup>35</sup> e se já falou com algum *mêssê*, ao que recebe resposta afirmativa: “Já veio *stilijon*, veio *piá dôz áua*, veio mulher de virtude...nada, nada!” (MACEDO, 2000, p. 128). Então a galinha tenta demonstrar à velha que nenhum sofrimento é maior do que o outro, já que ela própria havia perdido todos os seus onze pintinhos. Ao contar o drama da perda dos filhos e constatar que “uns, dominam para roubar, outros roubam dentro da lei, e ainda há os que assaltam à má cara” (MACEDO, 2000, p. 128), a encenação termina com um diálogo de esperança entre as duas personagens:

VELHA (*ficando mais calma face à desgraça alheia*): E eu a julgar...

GALINHA: ...a julgar que era só a si que a desgraça batia à porta! Olhe que não!

VELHA: Mas eu vi morrer a minha filha e estou inconsolável.

GALINHA: Pois eu perdi onze e não me considero inteiramente infeliz! Triste, sim, mas a esperança não pode morrer.

VELHA: Nunca julguei receber uma lição tão grande da tua parte. Estou de acordo: a esperança não deixa morrer os vivos e ressuscita os mortos!

GALINHA (*Afastando-se perante a estupefação da velha*): Éh! Éh! A esperança é barco que não pode ir ao fundo. Balança, balança, mas não vai ao fundo (MACEDO, 2000, p. 130).

Através das palavras e ensinamentos de duas personagens tradicionais dos contos africanos, a velha e a galinha, o dramaturgo reconstrói a idéia de força e sabedoria para lidar com os sofrimentos, bem como a necessidade da esperança em tempos melhores. Eliade

---

<sup>34</sup> A velhice é sempre sinal de sabedoria e virtude, experiência acumulada e reflexão, como bem enfatizam Chevalier & Gheerbrant (1996); já a galinha ocupa posição de destaque nas cerimônias iniciáticas e divinatórias dos *bantu* da bacia congoleza e seu sacrifício provém do simbolismo de comunicação com os antepassados.

<sup>35</sup> Medicamento.

(1992) dá ênfase à forma de tratamento mágico-religioso do sofrimento, que precisa ilustrar claramente o seu significado: “o sofrimento procede da ação mágica de um inimigo, da quebra de um tabu, da entrada numa zona proibida, da ira de um deus, ou – quando todas as outras hipóteses forem insuficientes – do desejo ou da ira do Ser Supremo” (ELIADE, 1992, p. 91). Com o final da cena da memória, as crianças se retiram, a zona das marionetes escurece e a avó de Madalena se aproxima dos outros seres que a acompanham. O momento de clímax do drama acontece com o encontro deles com Madalena, quando cada qual exprime o seu histórico de sofrimento e lutas, que tem sempre como base a defesa do povo e a valorização da terra. A avó introduz esse momento do drama ao afirmar que é através do sofrimento que o homem se desapega da vida e fica com um entendimento diferente do que tinha antes: assim, a neta, ao passar por essa etapa de formação, já se encontra em condições de ouvir e compreender as vozes daqueles que já sofreram, como os espíritos dos reis Amador e Simão Andreza e do mutilado de guerra. Na sequência da cena, um a um se apresenta, afirma suas origens e dá conselhos:

MUTILADO: Não sofreste nada comparado com o que passamos naquelas ‘guerras do mato’. Poucos se lembram de nós! Cada um come e goza a vida como pode. Mas quantos, mesmo da tua idade, foram estropiados juntando seu sangue à cor vermelha do barro. Por isso o ‘pau sangue’<sup>36</sup> goteja ainda pelas vidas injustamente ceifadas. Que o nosso sangue não tenha sido em vão! (MACEDO, 2000, p.131).

A fala do mutilado insiste na lembrança de um passado doloroso e de lutas, cujas marcas permanecem na história do povo angolano. A necessidade de manutenção das origens e das conquistas é enfatizada por Amador, ao afirmar que lutou à frente do seu povo contra os opressores, cujas vitórias foram importantes para a manutenção da identidade angolano: “Todos sem medo me seguiram até a capital que foi nossa! Quem o esquece não é dos nossos!” (*Idem, Ibidem*). A permanência das marcas da memória é declarada com firmeza por Andreza, ao constatar que muitos ainda agem como o inimigo de guerra:

ANDREZA: Filha, pior do que a guerra é o esquecimento! E pior do que o inimigo é o nosso irmão quando o imita! Hoje como ontem para sobreviver é preciso ter a prudência da ‘tataluga’ ou ‘té-uka’<sup>37</sup> como nós dizemos. Filha, a terra é mãe. Sê tu o *cloçon son* dela. (*Idem, Ibidem*).

<sup>36</sup> Pau-sangue: Árvore cuja casca e folhas são empregadas para purificar o sangue e a raiz é utilizada como purgante. (MACEDO, 2000)

<sup>37</sup> Para designar a prudência da tartaruga.

Andreza deixa para Madalena a missão de frutificar em sua própria terra. É ela, em sua condição de mulher e mãe, quem deve dar continuidade à comunidade e suas tradições. Segundo Altuna (1993), manter a corrente vital que une os dois mundos, visível e invisível, é, para o *bantu*, obrigação ética individual e social, cujo princípio se estende às demais culturas negro-africanas. No princípio da sabedoria, os movimentos da vida, de evolução e involução, são dinâmicos e abertos à interação e à expressão da interioridade do homem. A partir disso, a valorização da fecundidade e da procriação é princípio fundamental da existência da comunidade, cujos filhos afirmam o prolongamento e a perenidade desta. Na ontologia das sociedades tradicionais africanas, a vida é um dom divino transmitido pelos antepassados. O homem revive através dos filhos e, no caso de esterilidade, tanto do homem quanto da mulher, o fato, na maior parte das vezes, se converte em repúdio à mulher, a quem é atribuída a estabilidade da família<sup>38</sup>.

Na sequência da ação dramática, a missão dos antepassados conclui-se, assim, com as devidas revelações e a cena é finalizada ao som de um batuque que aumenta de intensidade enquanto os seres da “mesa dos mortos se” desvanecem. Dessa forma, de acordo com a idéia mítica de regeneração, há a intenção de que “o futuro se encarregará de regenerar o tempo; ou seja, restaurará sua pureza e integridade originais. Assim, *in illo tempore* encontra-se situado não apenas no princípio do tempo, mas também no seu final” (ELIADE, 1992, p. 97).

Anne Ubersfeld (2005) afirma que o teatro reflete o mundo através emoção, como uma espécie de espelho que provoca estranhamento ao aumentar, aproximar e suprimir a matéria dramática. É no teatro onde se encontram as contradições do real, exibidas através do *oxímoro*, ou tempo teatral. Assim, o mito e o rito encontram seus lugares na representação de maneira a manifestar esse mito repetitivo, numa reorganização espacial e temporal que faz com que ele seja sempre inovador.

---

<sup>38</sup> Ao analisar as relações familiares *bantu*, de acordo com Altuna (1993), percebe-se que as formações de descendência seguem uma linha de parentesco unilinear ou unilateral. Isso significa que a linhagem pode ser definida pela família materna ou paterna, o que depende do sistema da comunidade. Essa linhagem, portanto, se define a partir de um sistema patrilinear ou matrilinear. No primeiro, os descendentes são agrupados via família do pai, cuja herança e condição social são transmitidas pelos filhos homens. É sempre a mulher quem deixa a sua família para fazer parte da família do marido. No matrilinear, a sucessão é uterina e o filho faz parte da linhagem materna: é o marido quem passa a fazer parte da família da mulher, não como pai, mas como genitor. A figura paterna é assumida pelo irmão da esposa, que possui autoridade e exerce as funções paternas com seus sobrinhos.

A maior parte das comunidades segue o princípio da matrilinearidade, em função da valorização dada à maternidade. O nascimento conjuga a força vital e a fecundidade do casal com outras forças sagradas, o que o transforma num fato extraordinário.

Define-se como *oxímoro*, também, o espaço teatral, a área de atuação e representação do real, o signo e o referente. É ainda a personagem, o próprio ator vivo e a figura textual. É fator fundamental no teatro, pois a existência da contradição/complementação que abre lacunas de interpretação relevantes ao espectador. Assim, segundo a autora, o teatro exhibe a insolúvel contradição, o obstáculo no qual a lógica e a moral de uma realidade pré-estabelecida cedem seus lugares às soluções imaginárias e fantasmáticas. O oxímoro teatral é a figura das contradições que promove o avanço da representação de uma experiência real e suas contradições: tanto a dor como a morte se manifestam no âmbito da distância e das soluções oníricas, muitas vezes no domínio da *catharsis*. Assim, a emoção promove a reflexão através da experiência teatral, o que, por sua vez, complementa a proposição inicial da escrita dramática: preparar as condições de produção de sentido da encenação.

Na cena seguinte, a última do drama, Madalena está sozinha no chão ainda a recompor-se após o ritual, com a expectativa descrita em rubrica do autor: “Madalena atenta volta-se de bruços com as mãos espalmadas no chão, com o ouvido e o coração amarrados à terra num misto de atitude de quem abraça o torrão natal e de quem espera um sinal novo.” (*Idem, Ibidem*, p. 132). O sinal, já anteriormente indicado pela “santificada”, aparece sob a forma de um forasteiro que, num breve diálogo, demonstra intenção de participar da festa já terminada. Afirma que vem de muito longe, de uma espécie de exílio, mas que também pertence à “grande família que é fermento do nosso povo” (*Idem, Ibidem*), e que, conforme a previsão da “santificada”, não dirá o próprio nome a ela, pois, como ele afirma, o nome nada dirá se o coração dela não estremecer. Inicia-se, então, uma longa cena sem diálogo, com o fundo de uma canção tradicional angolar, tocada numa guitarra por músicos que passam ao longe. O casal dança entrelaçado ao som da melodia e é assistido pelos músicos e pelos antepassados, que reaparecem ao fundo da cena. O forasteiro busca um izaquite, fruto da terra e coloca-o à altura do ventre de Madalena; ela embala-o como grávida, depois pega no colo como um recém nascido; na ação final, levantam juntos o fruto e se olham fixamente. O drama encerra com o ditado final, proferido por ela: “*Àua sugá n’acába fã* (o rio seca mas não perde o nome)”.<sup>39</sup> O final construído por Fernando de Macedo é apoteótico, com um coro composto por todos em cena, inclusive os antepassados, que dançam e cantam animadamente.

---

<sup>39</sup> Da mesma forma como o autor utiliza no texto: o ditado original e a tradução entre parênteses.

O universo dramático representado cenicamente, em comparação com o “aqui e agora” da ficção épica, se destitui do sentido temporal do presente. Em termos espaciais, o palco assume uma “parte da função mimética do dramaturgo, cuja obra é lingüística assim como a obra épica” (HAMBURGER, 1996, p. 153). Desse modo, o espaço cênico substitui parte da função de representação da estrutura narrativa que, no caso da obra épica, cria e define espaços. Em *Cloçon Son*, o espaço sagrado recria a narrativa dramática e funde planos reais e míticos para complementar a construção da trama.

O autor, portanto, demonstra que há a esperança de curar a terra e o povo através da simbologia da trajetória de Madalena e do forasteiro que retorna a seu lugar: é através da manutenção da cultura e da terra que eles afirmam as identidades individuais e coletivas e o início de um novo ciclo de formação. Salienta-se a busca do simbolismo da vida da comunidade nas tradições históricas populares, conforme Smith (1997), através do regresso à natureza e aos espaços poéticos específicos que constituem o lar histórico do povo e depósito sagrado das suas memórias:

Possuem uma poesia histórica própria para aqueles cujos espíritos estão em harmonia com eles. A terra de origem não é apenas o palco do teatro nacional, mas um protagonista importante, e os seus aspectos naturais assumem um significado simbólico para o povo (SMITH, 1997, p. 87-88).

No drama *Cloçon Son*, aspectos formadores da cultura angolara são demonstrados através das cerimônias de cura, da crença popular, da religiosidade e do culto aos antepassados, próprios do pensamento religioso tradicional africano. Por conseguinte, dão ênfase à importância resgate das origens e da manutenção da memória cultural, aqui expressos com intensidade através da criação dramática.

## 6 DRAMATURGIA ANGOLANA DE JOSÉ MENA ABRANTES

### 6.1 A MATRIZ *BANTU* E A HISTÓRIA DE ANGOLA

Os dramas que se seguem fazem parte da obra do autor angolano e se destacam por pertencerem a um grupo de textos que expressam as transformações da sociedade em Angola, desde as formações tradicionais: a estruturação social, as conseqüências da expansão e domínio europeus, o choque de culturas, o desmantelamento de laços e comunidades. A partir da adaptação de contos tradicionais, o autor expressa, em forma dramática, a identidade através da visão de mundo e da filosofia própria do povo de origem *bantu*.

A memória manifesta-se, dessa forma, pelas narrativas de tradição oral, no caso de contos e lendas de Angola, e evidencia a presença do caráter mítico na construção dos dramas. A caracterização das personagens, a transposição da ação para espaços generalizados e simbólicos - evidenciados por lugares da natureza - por tempos cíclicos e pela presença de seres do mundo invisível - retoma a tradição e reconstrói a história a partir de uma visão crítica e atualizada. Os contos e lendas das narrativas orais não são simplesmente adaptados para a linguagem do drama, o que é efetivamente realizado, mas são tratados como meio de reflexão a todas as ações e conseqüências dos períodos de dominação estrangeira, escravidão e exploração, bem como os processos daí deflagrados que se estenderam por séculos e culminaram nas guerras coloniais e nos conflitos do período pós-colonial. Essas situações podem ser identificadas nas imagens utilizadas pelo autor e inseridas através dos desenvolvimentos das tramas e das relações entre as personagens.

A organização do povo *bantu* remonta a uma das mais importantes civilizações da África. Em sua estrutura, percebem-se princípios culturais que dão fundamento às motivações existenciais e às bases dos vários setores de subsistência. Dentro do conjunto de características dessa civilização, há inúmeras variações, de acordo com o local de seu desenvolvimento, época e choque ou fusão de costumes com outras culturas no decorrer do tempo histórico: o que não invalida a sua base tradicional que, durante muitos anos, deu



forma às inúmeras sociedades através do universo formado por um conjunto de idéias, atributos, hábitos, crenças, e ritos, bem como de significados, símbolos, valores, concepções estéticas, organização social e costumes.

Essa cultura tradicional, de acordo com Altuna (1993), caracteriza-se como herança recebida e transmitida pelos indivíduos e pela sociedade. É essa herança que faz com que se contate com o patrimônio sagrado, individual e coletivo, recebido dos antepassados como razão de existência e afirmação das raízes identitárias de um povo. Diversas hipóteses já foram levantadas acerca da origem dos povos *bantu*: tradições de origem nórdica; a origem que os relaciona com os sarianos, devido às relações etno-linguísticas negro-sudanesas; um grupo de pescadores e caçadores que, na idade do ouro, emigraram do norte ao sul da floresta equatorial; o resultado de um cruzamento entre camitas e negros; e, finalmente, a divisão de opiniões entre as idéias de que os *bantu* primitivos teriam mais afinidades com o grupo sudanês ocidental do que com o sudanês oriental. Dados os inúmeros movimentos migratórios, a formação desse grupo afirma-se, portanto, através de uma intensa miscigenação racial e de grande explosão demográfica iniciada em torno de 2000 a 2500 anos atrás, entre a Nigéria e norte dos Camarões, e que se dispersou através da floresta equatorial até atingir o sul da floresta congoleza, por volta de IV d.C.

A cultura do ferro, dadas as condições naturais das reservas de minério, a vegetação abundante da selva equatorial e as águas das savanas que davam base às atividades de agropecuária foram fatores que impulsionaram os movimentos migratórios e a formação de povos fortes e capazes de, conforme Altuna (1993), vencer e escravizar os pigmeus e os bosquímanos. Esses movimentos compreenderam, ainda, a passagem pelo equador e a fixação nas savanas a oeste da Tanzânia, de onde há indícios de divisões de grupos que se dispersaram para regiões como Zaire, Angola, até a chegada ao Atlântico e, por outro lado, para a África Oriental e Austral, assim como para a costa do Índico. Admite-se a idéia de que os *bantu* chegaram ao sul da África junto com os holandeses que, em 1621, fundaram a Companhia Holandesa das Índias Orientais e, em 1662, a Cidade do Cabo. Àquela altura, os holandeses já aproveitavam os bosquímanos e os hotentores para pastores e casavam-se, assim, com suas mulheres. A migração *bantu* afirma-se, também, a partir da chegada dos povos a leste da África, desde o século X, com os *thongas*, *ngonis*, *xosos* e, posteriormente, os *bexuanas*, *pondos*, *swasi* e *basutos*. Ainda assim, os registros são esparsos dentro da história daquelas regiões:

É certo que, ao contrário de todos os outros povos negro-africanos, os *bantu* entraram tarde na história. As realizações mais antigas de que temos conhecimento são: o Reino do Congo no século XIV; Sofala entre os séculos IX e XIII, numa altura em que o comércio árabe já estava muito desenvolvido; o misterioso Monomotapa, bem conhecido no século XVI pelos portugueses. Era o “senhor das minas” (ALTUNA, 1993, p.16).

Os comércios de ouro, marfim, âmbar, peles e ferro já formavam grandes empórios no século XI, atestados pela presença arqueológica de ruínas, muralhas, canais de irrigação, poços. “Trata-se, muito provavelmente, não apenas de uma civilização, mas de um grupo de civilizações ainda desconhecidas” (*Idem, Ibidem*, p. 17). Dentre elas, porém, era conhecido o povo do Monomotapa, o rei de uma comunidade de mineiros e artesãos que viviam da extração e do trabalho com cobre e ouro que, no interior, mantinham contato e beneficiavam-se do comércio da costa. O contato dos *bantu* com os árabes é também um dos pontos de formação dos povos que ocuparam o leste da África em função das expansões árabes.

Nota-se, por conseguinte, que o movimento de migração *bantu* povoou a África em grande parte de seu território e foi fundador de inúmeros outros povos, como consequência dos contatos estabelecidos e das miscigenações ocorridas. “A designação ‘*bantu*’ nunca se refere a uma unidade racial” (ALTUNA, 1993, p.17). Formam-se, assim, as comunidades culturais que possuem um tipo de civilização em comum e línguas de fundo similar, e que se caracterizam como povos e não como raças, ou seja, como grupos humanos com raízes comuns que mantêm séculos de deslocamentos, cruzamentos e influências recebidas.

Estima-se que cerca de um terço da população negro-africana seja de origem *bantu* (*Idem, Ibidem*, p.19), grupo que conserva, além do parentesco linguístico, semelhanças em termos de crenças, ritos e costumes numa cultura quem mantém traços comuns independente da identidade racial. As diferenças, porém, em termos históricos, subdivide as comunidades *bantu* em grupos de características muito variáveis. Em termos lingüísticos, por outro lado, forma um dos grupos mais maciços e uniformes, que abrange Angola, Uganda, Quênia, Tanzânia, Ruanda, Burundi, Moçambique, Zâmbia, Zimbabwe, África do Sul, Zaire, Gabão, Camarões, República do Congo, Malawi, Botswana, Lesotho.

Dentro desse contexto, o Reino do Congo, ou *Kóngo dia ntôtila*<sup>40</sup>, tem importante função dentro da história de resistência de Angola. Por já existir em período anterior à

---

<sup>40</sup> “Kongo do Rei”.

chegada dos portugueses, decorrida no ano de 1482, o centro do reino abrangia diversas regiões cuja capital era denominada *Mbanza Kongo* e localizava-se na atual região norte de Angola – com o Reino do Ndongo, mais ao sul, foi palco de conflitos durante a ocupação portuguesa. De acordo com Lienhard (2005), a evangelização das populações africanas era uma das condições impostas pelo Papa às potências ibéricas e a principal motivação aparente para que os portugueses contatassem as populações da África central. Além disso, travou-se entre os colonizadores e os chefes das comunidades locais uma guerra permanente: os portugueses, com o objetivo claro de obter cada vez mais escravos para exportar e os reis locais com a necessidade de manter a soberania e mesmo a própria posição dentro do comércio de escravos. As matas e savanas de Angola deram lugar a diversos combates e tornaram-se locais comuns de refúgios dos escravizados que conseguiam escapar.

A Igreja, com o intuito de catequizar os povos locais, ocultava o objetivo maior que era a exploração e o lucro a partir dos contatos com as comunidades, pois, de acordo com Lienhard (2005), “nem para os eclesiásticos a evangelização dos africanos constituía uma prioridade”. Assim, o autor enfatiza que “o que constituía a motivação principal da expansão portuguesa da África nunca foi, nos séculos XVI-XVIII, senão o afã de se enriquecer graças ao tráfico de escravos” (p.78).

Nesse sentido, as comunidades da região do Congo habituaram-se a desenvolver a resistência à dominação externa nos espaços da mata de África, cujas florestas possuem importante função histórica. É, por conseguinte, admissível que boa parte desses escravos capturados para serem levados para as Américas, quando fugitivos das embarcações, procurassem criar grupos de resistência no mato. Ilhas como as de São Tomé e Príncipe, nesse caso, eram locais de espera onde eram ‘depositados’ os capturados de outras localidades até serem vendidos. Daí considera-se, portanto, que uma grande parte da população das ilhas origina-se dos povos advindos da região do Congo e, conseqüentemente, de comunidades de origem *bantu*, o que justifica semelhanças culturais entre os povos de Angola e São Tomé e Príncipe.

Um dos principais locais de refúgio e tema recorrente nas narrativas tradicionais angolanas – e que se estende a diversas outras narrativas africanas – é, portanto, o espaço sagrado do mato, ou floresta:

Também na história da guerra entre os africanos e os seus adversários vindos da Europa, as florestas – e o mato em geral – cumpriram um papel decisivo. Fora do mato, os africanos tinham poucas possibilidades de se salvar perante a agressividade dos portugueses: nos povoados e na savana aberta, eles só podiam escolher entre a escravidão e a morte. No entanto, eles não tardaram muito em compreender que a floresta era o seu aliado mais seguro (LIENHARD, 2005, p. 81).

Ainda, nos fundamentos e da cosmologia Congo, o mato representava não apenas espaço de refúgio físico, mas também espiritual. O espaço sagrado trazia em si a dimensão religiosa atribuída aos elementos naturais que o constituía e que mantinham a simbiose entre os homens e a natureza. A intensidade da relação com o cosmos transforma o mato em espaço sagrado onde recebem proteção e força das divindades tradicionais, dos gênios e dos espíritos.

(...) ao meter-se pelos matos, os africanos não só procuravam esquivar a perseguição dos escravistas, como também atualizavam os contatos com seu passado, suas tradições e suas “forças”. Na *mfinda*<sup>41</sup>, eles recuperavam as energias necessárias para seguir lutando contra os *mindèle*<sup>42</sup> (LIENHARD, 2005, p. 83).

Assim, também o mar desempenhava papel fundamental para a tradição das comunidades do Congo, visto que muitos homens desapareciam nas águas: o mar se tornava, dessa maneira, também um depositário de espíritos. Não raro acreditavam que esses espíritos continuavam a trabalhar como escravos nas profundezas, o que externava as marcas da dominação. Lienhard (2005) relaciona essa crença ao “trauma que o comércio atlântico provocou nas populações africanas: segundo a percepção Congo, os brancos, não contentes com a exploração dos africanos vivos, faziam trabalhar até os mortos” (p.27). O mar, assim, ficou também associado à idéia de morte, pois foi meio para a chegada dos agentes da escravidão, bem como local onde desapareceram os escravos embarcados para os destinos americanos<sup>43</sup>. O mato, por outro lado, oferecia outras possibilidades de fuga, o que se verificou em grande parte dos locais depositários de escravos, inclusive já nos destinos para onde eram vendidos:

<sup>41</sup> Em *kikongo*: floresta, bosque, área boscosa. Também é *finda* ou *nfinda*: mato, floresta ou morada dos espíritos dos mortos, segundo Lienhard (2005).

<sup>42</sup> Brancos.

<sup>43</sup> *Kalunga*: possui variações de significado nas línguas *bantu*. Em *kimbundu*, por exemplo, pode significar Morte, Residência dos Mortos ou Oceano. (...) o mar, na cosmologia Congo tradicional, era um espaço de transição que separa o reino dos vivos do reino dos mortos. Nos cosmogramas Congo, *kalunga* é uma barra horizontal que separa o hemisfério da vida do hemisfério da morte. Tanto o sol quanto os homens atravessam ciclicamente essa linha para “morrer” e para “renascer”. *Kaluga* ou o “mar” representa, pois, um espaço ambivalente, “positivo” ou “negativo” ao mesmo tempo (Lienhard, 2005).

Para os escravos *bantu* exilados na América, o outro caminho possível para chegar à “África” (as asas aqui são indispensáveis) era a picada, o caminho que se abria nas florestas para chegar a uma comunidade de escravos fugitivos: quilombo ou mocambo (Brasil), *palenque* (Cuba, Colômbia), *cumbe* (Venezuela). Em Angola, no século XVII, quilombo remetia para uma espécie de “estado-exército” que facilitava, em tempos de guerra, a proteção e o deslocamento de uma corte senhorial. Transformada em quilombo, a corte reintegrava a floresta, espaço que não só prometia vantagens militares, como também a proteção dos espíritos ancestrais e dos gênios da natureza que nele residiam (LIENHARD, 2005, p. 29).

Na ontologia *bantu*, segundo Altuna (1993), a terra e o sangue são considerados fatores básicos da comunidade: o primeiro por ser o local sagrado onde habitam os antepassados, e o segundo por ser elo primordial da vida, o vínculo profundo e transcendente que conserva a linha sucessória sacralizada através das regras de consanguinidade e parentesco. Nesse sentido, em termos de hierarquia, o Chefe é a autoridade maior e sagrada por possuir o sangue e o espírito dos antepassados, e deles herda sabedorias e virtudes. É aquele que atinge o maior posto possível de ser alcançado por um mortal, pois tem maior qualificação e poder para guiar a comunidade, manter a tradição e a coesão, e deve, por sua vez, lealdade absoluta ao povo, sob pena de recair sobre ele os males resultantes de erradas decisões.

No período colonial, muitos Chefes passam a ser escolhidos pelos europeus, dentro ou fora das comunidades, o que ocasiona alteração no sentido de sacralidade e missão frente à sociedade. Surgem os Chefes políticos, ligados diretamente ao poder colonial, em oposição aos Chefes legítimos e depositários da ancestralidade. Essa duplicidade foi responsável por tensões e conflitos, gerados pela insubordinação dos povos ao Chefe imposto e à obediência ao Chefe legítimo, e que teve como consequência represálias, castigos e traumas dentro das comunidades (ALTUNA, 1993). O que permanece, por conseguinte, é a crença fiel *bantu* aos seus princípios, valores e simbologias.

De acordo com Isabel Castro Henriques (2004), em sua análise da construção da Angola colonial, o sentido de proteção territorial e de relação com o sentido sagrado da terra fez-se presente no homem africano desde os tempos primordiais. A conquista colonial surge, então, para dismantelar a terra e os territórios africanos e substituí-los pelo território colonial, gerenciado pela administração local e pelos colonos. A terra, assim, passa de valor social a valor comercial:

Ou seja, procura transformar-se a terra africana (que integra, não o esqueçamos, o espaço religioso ou sagrado), em simples território europeu, o que expulsa as forças religiosas africanas, operação indispensável à laicização da terra e que precede e autoriza a sua comercialização (HENRIQUES, 2004, p.11).

As relações de poder e violência estiveram presentes em Angola desde a dominação territorial, a partir da chegada de expedições portuguesas, e tiveram ênfase nas guerras que se sucederam ao longo o século XVII, relacionadas diretamente às questões da escravatura: “cujo objetivo principal foi a captura de prisioneiros de guerra, que depois de vendidos aos europeus, eram posteriormente encaminhados para o tráfico transatlântico de escravos” (PARREIRA, 1997, p. 25). A escravatura para a África, portanto, trouxe conseqüências dolorosas, destruidoras e com severas perdas. Basil Davidson (1978), em seu levantamento histórico, afirma que o número total de cativos que chegaram às Américas e Índias Ocidentais para serem vendidos como escravos pode ter ultrapassado um total de nove ou dez milhões. Contudo, esse número não corresponde ao total daqueles que foram levados para fora da África, pois, “muitos morreram durante a horrorosa ‘passagem intermédia’, no meio do oceano” (DAVIDSON, 1978, p. 198). Além disso, muitas vítimas do comércio de escravos morreram em incursões e guerras escravistas e em levantamentos que se seguiam a tais guerras, ou durante as violentas invasões portuguesas.

Nesse histórico de violência, caracterizado por ações externas e conflitos internos, muitos dos contos tradicionais surgem para evidenciar as marcas desse processo que permaneceram por séculos, durante o período colonial e pós-colonial. Portanto, a temática retratada no teatro da atualidade, ao transpor as narrativas à linguagem dramática, procura evidenciar essa visão de mundo marcada por um histórico de dominação e luta pelo poder - e que transparece na construção dos dramas angolanos que compõem o *corpus* do trabalho. A retomada de valores, a visão crítica e a construção da identidade angolana, por meio de uma mitologia própria, evidenciam e questionam a realidade através da composição e da expressividade artística.

## 6.2 *NANDYALA OU A TIRANIA DOS MONSTROS: O DRAMA DAQUELE QUE NASCEU EM TEMPOS DE FOME*

A trama é construída com base num conto tradicional dos Nyaneka, povoação situada ao planalto sudoeste de Angola, e traz à cena a trajetória do jovem Nandyala, sobrevivente de um massacre à sua aldeia. Junto com sua mãe, ele enfrenta as experiências e aprendizagens da vida, bem como busca a auto-afirmação ao enfrentar as ameaças dos monstros, os *oma kisi*.

Os Nyaneka Nkumbi, segundo a explicação de Mena Abrantes na introdução do drama, formam um agregado humano no planalto do Sudoeste de Angola, que possui unidade étnica e coesão linguística bem definidas. Têm como característica própria o hábito do cultivo da terra e são grandes criadores de gado. Entre eles, no entanto, o ofício mais estimado é o de ferreiro, razão pela qual todos os mestres são iniciados nessa arte por um rito espírita e cuja matéria prima é fornecida por comunidades vizinhas. Em termos religiosos, o Soba representa o centro governamental e religioso da sociedade. Esse chefe é protegido e guiado pelos espíritos dos antepassados, aos quais são realizados cultos e homenagens.

Para os Nyaneka, a maior parte dos contos da tradição oral são cantados e, por vezes, os narradores alternam passagens faladas com essas partes musicais. Os acontecimentos importantes da comunidade são marcados e celebrados por melodias ritmadas e caracterizam a expressão artística. Assim, as danças representam momentos de guerra ou caça, com atores protagonistas e coro, que remetem aos princípios da representação dramática.

São comuns as narrativas que contenham "monstros", que possuem características e comportamentos particulares, bem como função própria no decorrer da narrativa:

(...) são seres de aspectos semelhantes aos dos humanos, mas com uma pigmentação cor de bronze, cabelos muito compridos e abundante pelagem a cobrir todo o corpo. Os monstros têm geralmente mais de uma cabeça e dois ou três estômagos, o que lhes permite devorar sem dificuldade pessoas e animais inteiros. A sua voracidade denota uma absoluta falta de respeito pela vida humana e para conseguirem os seus fins só sabem recorrer à mentira, à coação e à força bruta, pois a sua inteligência é tão reduzida que pouco ou nada vale. Todos estes contos acabam sempre com a vitória dos

humanos sobre a força bruta dos monstros, sendo as suas vítimas restituídas à vida (ABRANTES, 1999, p. 126).

A narrativa dramática enfatiza as regras de comportamento moral dos Nyaneka Nkumbi, com provérbios e outros aforismos populares que condenam o vício e exaltam a virtude: “são as normas que se pretendem inculcar à juventude” (ABRANTES, 1999, p.127). As comunidades Nyaneka Nkumbi, de acordo com o dramaturgo, são muito apegadas às suas tradições e lugar de origem, o que explica que tenham sido dos últimos na região a entrar em contato e a se adaptarem à vida urbana.

O drama de Nandyala é narrado pela personagem de um Ferreiro, assim denominada como tal, que relaciona a história do menino com a sua própria e com a comunidade onde vivem. O Ferreiro, na introdução, age em dois planos: enquanto comenta a cena, esta se desenvolve em paralelo, para mostrar o início do principal conflito da trama; na cena, um grupo de pessoas à volta de uma fogueira, em tempo passado, escuta as histórias de um ancião. Enquanto isso, num outro plano cênico, um grupo de monstros sai da penumbra e, na narração do Ferreiro, que une tempos presente e passado, agem e matam as pessoas do grupo ao atacar sem ruídos. Segue-se uma cena sem diálogos, descrita em indicação cênica, que retoma o ataque dos monstros. Ao som de um zumbido que cresce ao acompanhar a evolução da intensidade da cena, o ruído forte de um helicóptero marca a chegada dos citados monstros e estabelece-se a relação do som e das ações de morte com ataques de guerra.

Essa primeira situação construída pelo autor é a base para definir a origem de Nandyala. A partir do ataque e da matança, os únicos sobreviventes são o narrador da história e uma mulher grávida, que dá à luz o protagonista da trama. O Ferreiro narrador, a principal testemunha da trama, externa sua missão de manter viva a tradição numa fala simbólica que tem a manutenção do fogo em brasa retirado da fogueira, em torno da qual o grupo se reunia: “Durante horas corri sem destino pela noite adentro. Bem protegida do frio e do vento levava comigo uma brasa acesa da minha forja. Tinha pelo menos de salvar o fogo, impedir que ele viesse a apagar” (ABRANTES, 1999, p.132). A seguir, os mortos pelo ataque levantam-se lentamente e se unem para formar o “coro dos antepassados”. Surge, aqui, um dos aspectos fundamentais da forma de pensamento de origem *bantu*, que forma, também, grande parte do pensamento mítico de diversos povos em África: a valorização da relação do homem com o mundo dos antepassados.



De acordo com Altuna (1993), o intercâmbio de relações vitais entre o mundo visível e o invisível se estabelece através de uma hierarquia pré-determinada entre os seres da comunidade. Esse sistema organizado de forças concretiza-se na influência mútua entre os seres, numa ordem de poder vital que rege os dois mundos. No mundo invisível, a primeira na escala de valores é a força divina, que se relaciona diretamente com a vida e a plenitude do ser. A seguir vêm os antepassados, que constituem o elo de ligação mais direto entre homem e essa força. Em algumas comunidades os mais importantes são os antigos heróis, responsáveis por alguns feitos atribuídos à ligação divina; na maioria das comunidades bantu os antepassados principais são os patriarcas, caçadores, guerreiros famosos, pastores e especialistas da magia. Aos heróis antigos seguem-se os espíritos e gênios, que habitam lugares da natureza ou objetos materiais e exercem forte influência sobre os homens. Já no mundo visível a força maior é a do próprio homem, que possui categorias por ordem de importância: rei, chefes do clã, de famílias, especialistas da magia e anciãos. As forças impessoais, da natureza, hierarquizam-se da seguinte forma: animais, plantas e minerais, que proporcionam energia e vitalidade ao homem. Os animais emprestam ao homem suas características, assim como os vegetais e minerais encerram propriedades ocultas que proporcionam benefícios ou malefícios, conforme a utilização. Na base dessa pirâmide encontram-se os astros e os fenômenos naturais, que também estão a serviço dos homens e da comunidade.

Em *Nandyala ou a tirania dos monstros* o autor, portanto, insere na trama esse aspecto característico da ontologia *bantu* e organiza cenicamente o grupo de antepassados em forma de coro. Segundo Pavis (2005), o coro é o grupo de bailarinos, cantores ou narradores que tomam a palavra em cena de forma coletiva para comentar a ação, à qual se integram: “é composto por forças não individualizadas e frequentemente abstratas, que representam os interesses morais ou políticos superiores” (p. 73). Nesse caso, o grupo de antepassados, imbuído de sua autoridade tradicional, vem à cena para exercer influência, não só na narrativa dramática, mas nas ações e decisões do protagonista.

Na segunda situação do texto, intitulada *Nandyala (nascimento e primeira infância)*, a mãe de Nandyala é perseguida pelos monstros, porém esconde-se e é protegida pelo coro de antepassados que, ao formarem uma barreira à sua volta, dispersam as ameaças. Depois disso, volta a narração do ferreiro em outro plano, para comentar e situar a ação:

FERREIRO: Durante anos vivi sozinho, caçando e comendo frutas e raízes. Nunca mais ousei voltar em direção da minha aldeia. Julgava que todos tinham morrido. Nessa altura não sabia ainda que uma mulher, grávida de várias luas, tinha conseguido escapar à fúria dos monstros. Ajudada pelos espíritos dos antepassados e pela experiência de várias gerações, conseguiu sobreviver na toca de um papa-formigas. Foi aí que gerou e deu à luz Nandyala, o que nasceu em tempo de fome... (ABRANTES, 1999, p. 133).

Durante a narração do Ferreiro, há uma passagem de tempo e o autor indica novo espaço cênico, através do deslocamento de uma estrutura cenográfica para frente da cena, que simboliza um esconderijo. Dentro dessa estrutura, a imagem da mulher e de seu grande ventre cria uma cena delicada, pautada pela conversa dela com seu filho ao som de um cântico suave entoado pelo coro de antepassados. Em sua fala, ela enfatiza a tradição ao afirmar que cumpriu todas as regras para que a gravidez chegue até o fim e enumera uma série de cuidados relacionados à crença popular, como tomar farinha de sorgo sentada no chão, amarrar e carregar raízes sobre o ventre. Afirma, ainda, a fidelidade ao marido após a concepção e inicia, durante a fala, o seu trabalho de parto; em meio às dores, exclama: “Senti muita fome, mas não comi a carne das tartarugas, para não ficares para sempre dentro de mim. Não tenhas medo, meu filho, que vais nascer. Aqui já ninguém te vai fazer mal. A tua mãe quer que tu vivas, A tua mãe quer viver!...” (*Idem, Ibidem*).

A cena do parto é mostrada, conforme indicação do autor, à maneira *nyaneka*: a mulher, sentada sobre os calcanhares, recebe ajuda das mulheres do ‘coro dos antepassados’, que massageiam o ventre da parturiente. O processo é difícil, mas o nascimento é comemorado com gritos de alegria pelas mulheres e com exclamação de alívio pela mãe: “Subi a uma árvore seca e não caí. Os ramos não se partiram...” (ABRANTES, 1999, p. 135). A saudação do coro masculino também dá ênfase à ação: “As folhas das árvores não esperam umas pelas outras, mas dão lugar, cada uma de sua vez, aos novos rebentos...” (ABRANTES, 1999, p. 135). A força e a influência dos antepassados são mostradas também no momento da escolha do nome do recém nascido, quando preparam a ‘cerimônia da imposição do nome’. Após a discussão, concluem que deve ser Nandyala: o que nasceu em tempos de fome. Assim, a personagem principal do drama já surge com a carga de suas origens desde a definição de seu nome.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> A escolha de um nome próprio carrega consigo história pessoal e simbologia. Chevalier & Gheerbrant (1996) registram que, desde os egípcios da antiguidade, o nome pessoal é bem mais que um signo de

Após o momento de comemoração, há nova indicação de entrada dos monstros, através de rubrica, e a situação de tensão e perseguição novamente se impõe. A ação principal da mãe é proteger o seu filho, enquanto o coro se divide: as mulheres protegem a mãe enquanto os homens vão enfrentar os monstros. A seguir, o coro feminino aconselha a mulher a proteger e esconder o seu filho. A mãe, desse modo, retorna ao esconderijo com a criança e, em cena, nova passagem de tempo é realizada através do movimento da estrutura cenográfica, cuja proposta é ser deslocada para um dos lados do cenário. Essa alteração no curso da trama prepara a entrada de Nandyala, já crescido.

A segunda parte do drama se inicia com a cena intitulada *A Educação de Nandyala*: o Ferreiro, no palco escuro, retoma a narração do drama enquanto o jovem entra em cena numa área que é iluminada aos poucos. Nessa cena, construída em três planos cênicos, toma-se conhecimento do passado recluso do jovem, no esconderijo, em companhia da mãe. No primeiro plano, ela dialoga com Nandyala e adverte-o a não se afastar para que não seja pego pelos *oma kisi*, os monstros. Num segundo plano, o Ferreiro ocupa-se de forma concentrada na fabricação artesanal de um arco com flechas, enquanto num terceiro plano, ao fundo da cena, o coro de antepassados permanece num semicírculo, em posição fetal. Dessa forma, o autor estabelece níveis de desenvolvimento da narrativa do drama, além dos textos principais e secundários, conforme Ingarden (1977): ao tomar como base a escrita teatral, no palco edifica-se um espetáculo cujos objetos, personagens e ações aparecem sob forma sensível, enquanto as palavras, que formam o texto principal, são apresentadas sob forma fônica concreta.

Em sua teoria sobre as funções da linguagem teatral, Ingarden define que o universo representado resulta da combinação de vários fatores, compostos por três domínios diferentes: o primeiro é o domínio das realidades objetivas, que são mostradas pela atuação e pela estética do espetáculo, e exige do espectador o sentido de “percepção”. O segundo é o das realidades objetivas que tomam duas vias distintas: a representação das rubricas – definições espaciais, temporais e de ação - e a representação das falas – linguagem e estado psíquico das personagens. O terceiro e último domínio é o das realidades objetivas que permitem a representação por meio da linguagem e se caracterizam por pertencer ao texto principal.

---

identificação: é uma dimensão do indivíduo. Seu poder pertence também à mentalidade primitiva, e conhecer o nome e pronunciá-lo de um modo justo é poder exercer um domínio sobre o ser ou sobre o objeto.

Segundo Ingarden (1997), existem quatro funções do discurso teatral que dizem respeito às palavras pronunciadas no interior do universo representado e que estão diretamente ligadas a esses domínios: a função de representação das realidades através da significação das palavras pronunciadas; a função de expressão dos diferentes estados psíquicos vividos pela personagem que fala; a função de comunicação através das falas; e, finalmente, a função de persuasão exercida sobre o interlocutor e as outras personagens.

A analisar a construção dramática, de acordo com a teoria acima, percebe-se a interação desses elementos estruturais para a formulação da cena. Assim, os ensinamentos dos antepassados são narrados pelo Ferreiro, ao contar como eles ensinaram a Nandyala as suas origens. A fala, por conseguinte, evoca eventos e conflitos passados durante as primeiras ocupações do território:

FERREIRO: Dos antepassados aprendeu Nandyala que os primeiros habitantes desta terra cuidavam do gado e em parte também da terra... Que um dia chegaram caçadores e guerreiros vindos do Norte, a quem os pastores da região ofereceram leite e produtos da terra... Que os recém chegados gostaram tanto do leite que nunca mais quiseram passar sem ele... Que por essa razão foram explicar aos companheiros acampados ainda longe o que haviam encontrado e juntos tomaram a decisão de atacar aqueles pastores... Que estes últimos nada puderam fazer com as suas azagaias com pontas de cera contra caçadores e guerreiros que combatiam com armas de ferro, e foram vencidos... Que ele, Nandyala, e sua mãe eram os únicos descendentes conhecidos da união entre os vencidos e os vencedores... (ABRANTES 1999, p. 139).

Na sequência dessa cena, ocorre um dos momentos poéticos do drama quando o jovem, adormecido, sonha com os ‘segredos’ da existência. Assim, a entrada no plano onírico estabelece outra dimensão na narrativa e distancia Nandyala das questões de conflito e dominação para adentrar em questionamentos existenciais. A rubrica indica que “Toda a ação que se segue se passa como num sonho, com os antepassados a mimarem os diferentes ‘segredos’” (ABRANTES, 1999, p.139). A ação mimada constrói uma nova visão da cena, pois, como define Patrice Pavis (2005, p. 244), o Mimo, no teatro, é “a arte do movimento corporal”. Ao fazer a distinção entre Mimo e Pantomima, Pavis salienta que o primeiro, utilizado por Mena Abrantes, é parte de uma composição corporal liberta de qualquer conteúdo figurativo, ou seja, há uma liberdade por parte do ator ou encenador em criar simbolicamente uma situação. Já a Pantomima imita uma história verbal através de gestos explicativos, o que não é a proposta da cena. Nesse sentido, a indicação de música prepara a entrada da personagem nesse outro plano, bem como a movimentação das estruturas que

demarcavam o esconderijo: num movimento elas se abrem, e é como se ele entrasse num outro espaço de conhecimento e consciência. “À medida que Nandyala se aproximar das estruturas estas vão afastar-se uma da outra em silêncio” (*Idem, Ibidem*).

A seguir, através da fala do narrador, o jovem adentra num plano cênico onde predomina o caráter mítico: o mundo, portanto, ilumina-se com a presença do sagrado em atos ou acontecimentos através de eventos da natureza (CRIPPA, 1975). Os segredos são utilizados de forma a explicar esses eventos, que fazem parte do crescimento humano e, conseqüentemente, do amadurecimento de Nandyala: o segredo do nascimento das flores, do vôo dos pássaros, do fogo, das ondas do mar, o segredo do amor. O autor propõe em sua escrita a movimentação durante a encenação, executada pelo coro dos antepassados, para ilustrar e enfatizar cada um dos segredos. Dessa forma, durante o nascimento das flores, os atores do coro erguem-se da posição fetal; no vôo dos pássaros, movem os braços e fazem um círculo; o segredo do fogo é caracterizado por ondulações dos braços erguidos enquanto deitam no chão em forma de estrela, com as cabeças juntas no centro; para representarem as ondas do mar, rolam o corpo em grupo para a direita e para a esquerda; no segredo do amor, por fim, recriam situações amorosas. O final da cena, cujos movimentos do coro são assistidos por Nandyala, é demarcado pelo retorno do jovem para perto de sua mãe, onde continua seu sono, como uma espécie de fechamento de um ciclo.

Os sonhos, segundo Altuna (1993), ocupam posição de grande importância na análise da constituição da realidade. Não são considerados apenas fenômenos fisiológicos, como arquivos do subconsciente, mas também são advertências dos antepassados em relação aos fatos individuais ou da comunidade. São meios de comunicação e de premonição que vêm de forças exteriores ao homem e manifestam o mundo invisível. Assim, o simbolismo que expressa o cosmos na crença tradicional africana reúne imaginário e real, e funde-se numa lógica prática dentro da organização social. Na cena seguinte, ao amanhecer, Nandyala, ao acordar, já não é mais o mesmo. O conhecimento dos segredos revelados pelos antepassados, através do sonho, lhe dá ímpetus de deixar o seu lugar e partir para “descobrir o que se escondia para lá do seu estreito horizonte” (ABRANTES, 1999, p. 140).

A partir do instante em que o sujeito *bantu* principia a se desenvolver, a perpassar rituais de iniciação e a enfrentar os obstáculos da existência, todos os fatos da vida passam e

ser determinantes em sua constituição. Logo, esse princípio pode ser aplicado à ação do protagonista do drama:

Esta realidade ontológica aplica-se a tudo: está enfermo quem não tem força, é inteligente quem tem mais força no cérebro, a saúde é força, a cerveja e a árvore frondosa são fortes, como o rio caudaloso ou mineral de ferro. Falam da força do calor e da do movimento. A coragem é força do coração e uma empresa árdua é forte. Uma pedra com forma original, uma montanha elevada ou os acidentes salientes da paisagem têm uma força característica, como certos animais e plantas (ALTUNA, 1993, p. 52).

Dentro disso, o sentido comunitário é expressamente valorizado, assim como a propriedade comunitária dos meios de produção. A sociedade participa e constrói a identidade do grupo e move-se entre extremos visíveis e invisíveis, nas dialéticas de paz e harmonia à perturbação e desagregação, do amor e fraternidade ao ódio e vingança. A permanente necessidade de estabelecer o equilíbrio centra-se na constituição de um sujeito que assume o núcleo ativo e dinâmico do ‘eu’ (*Idem, Ibidem*), ou seja, é aquele que, ao nascer, como Nandyala, recebe uma potência própria, mas que é, ao mesmo tempo, comunitária, pois precede da identidade originária e fundadora do grupo.

Na continuidade da ação dramática, inicia-se a cena intitulada *A aldeia dos monstros*, na qual o jovem segue seu caminho munido de um arco e de um bastão. Os obstáculos naturais que ele encontra são demarcados pelo coro de antepassados, que com seus corpos se transformam em árvores, num rio com pedras, e numa ponte improvisada. Enquanto acompanha a trajetória de Nandyala, o coro tece comentários, preocupados com seu caráter e ímpeto de juventude, pois, de acordo com os provérbios que citam, afirmam que “a juventude é como água de um rio forte; deixada a si própria, ela quebra todas as pontes” ou “os antílopes que não têm um velho para guiá-los, erram à aventura” (*Idem, Ibidem*, p. 141).

Ao afastar-se de sua mãe, o jovem alcança a aldeia de monstros e os encontra em duelos. Aproxima-se do filhote de monstro, com quem trava várias provas de força e habilidade, em desafios sem palavras: luta com bastão, luta corpo-a-corpo, lançamento de flechas. Em todos os embates os jovens empatam, o que faz com que criem respeito mútuo. Ao fim da tarde, Nandyala vai embora, com a promessa de retorno no dia seguinte para mais jogos. A cena dos jovens é toda observada pelo Monstro-mãe, que trava um diálogo com o filho após a partida do visitante. A cena que se segue é composta, novamente, em dois planos cênicos, que mostra a trajetória do menino para casa, quando passa pelos mesmos

obstáculos do caminho anterior, enquanto o segundo plano é pontuado pelo diálogo do Monstro-mãe com seu filho e os planos para capturá-lo no dia seguinte:

MONSTRO-MÃE: Onde encontraste esse filho de gente? Então como é que ele está vivo e ninguém sabia? Por que é que não o agarraste?

MONSTRO-FILHO: Ele é forte e sabe disparar o arco. Ma amanhã ele vai voltar.

MONSTRO-MÃE (*regressando com o filho para casa*): Não digas nada a ninguém. Quando amanhã ele chegar, tu dizes para ele entrar em casa. Na entrada vou preparar uma armadilha com um dente meu. Quando ele pisar em cima, não escapa mais... se falhar, vais tirar ginguba do saco e comes. Quando ele pedir, dizes para tirar ele mesmo do saco. Aí tu empurras o filho de gente e fechas muito bem o saco. Logo que eu voltar vamos matá-lo e comê-lo. Mas não deixes ninguém te ver, senão vão querer roubar.

MONSTRO-FILHO: Ele é muito esperto. E se falhar também com o saco?

MONSTRO-MÃE: Não pode falhar, mas se falhar vou fazer cair uma chuva muito forte, para que ele não possa correr para casa. Quando sentires a chuva cair, finges que estás com sono e que queres dormir. Ele também vai querer. Como fica muito escuro, eu ponho-lhe uma marca e logo que o fogo esteja pronto, meto-o na panela... percebeste tudo o que eu lhe disse? (ABRANTES, 1999, p. 143).

A tensão no desenvolvimento da ação dramática aumenta na medida em que o conflito principal se estabelece (STAIGER, 1993): define-se que o jovem Nandyala deve seguir sua trajetória de crescimento e que o obstáculo maior passa pelo enfrentamento dos perigos junto aos monstros. O retorno a casa marca a mudança de relação com a mãe, a quem se mostra impaciente em reação às repreensões. Ao tentar adverti-lo sobre os perigos do desconhecido, ela é surpreendida com sua resistência, e afirma: “Cresceste, está agora mais em cima, nasceram-te as asas do orgulho”; para, a seguir, aconselhar: “As armas que tu empunhas, não são essas com que vais lutar” (ABRANTES, 1999, p.144); essa frase é enfatizada na repetição do coro, para exaltar as qualidades de caráter e inteligência, enquanto a mãe e Nandyala se retiram para finalização da cena.

Na cena seguinte, o narrador faz breve pausa no curso da ação para contar como se tornou ferreiro, bem como a importância de sua função. Conforme a narração, foi através do segredo do ferro e do fogo, que ele conseguiu salvar todos da tirania dos monstros. O regresso à tradição e crença nos rituais se evidencia em sua narrativa:

FERREIRO: (...) Quando eu ainda era um rapaz, um dia adoeci. O adivinho que me consultou disse que o causador do mal era um

antepassado meu, ferreiro, que só me largaria se eu seguisse a mesma arte. Matou-se, então, um grande boi e eu bebi o seu sangue quente, para que o espírito do meu antepassado tomasse posse de mim e me ensinasse a sua arte (ABRANTES, 1999, p.145).

A seguir, ele explica o ritual de extração do ferro e sua fundição, atividade sagrada e de subsistência, sempre acompanhada e protegida pelos espíritos da natureza. Em cena, as mulheres da comunidade levam os minérios ao forno e os homens cavam os buracos onde colocam foles para que o “vento macho” sopra durante muitas horas sobre as “brasas fêmeas” que fazem nascer o ferro (ABRANTES, 1999). Depois disso, o ferreiro ajoelha-se, volta-se ao nascente e, de braços erguidos ao céu, deve implorar em voz alta o favor dos grandes espíritos:

FERREIRO: *Hailikana, hailikana, hailikana*/Imploro, imploro, imploro/todos vós, grandes espíritos/O invejoso que fique afastado!/O generoso que venha!/A pedra de ferro anda como a tartaruga.../Anda depressa como a rapariga que vai à água!/A pedra de ferro traz-nos sorte: um escravo, um boi, um cabrito, missangas, pulseiras de braços e argolas dos pés./Que a quantidade de ferro seja semelhante a um monte de lagartas de comer/A uma nuvem de gafanhotos!/Uma cabeça grande, grande/Muito bem fundido!/Hailikana, hailikana, hailikana (ABRANTES, 1999, p.146).

Ao dar prosseguimento à cerimônia, o Ferreiro executa várias ações dentro do ritual de fundição: abençoa os instrumentos com água, marca os homens com giz na testa, no nariz, em torno da barriga e marca, também, o fole; coloca no fogo ervas, raízes e tabaco e obtém, através da fumaça, a confirmação de que os espíritos eram favoráveis à ação. Depois disso, volta-se ao público e assume novamente papel de narrador para contar como, ao pôr-do-sol, afirmou que o ferro já se encontrava fundido e como fez com que o ferro líquido escorresse sobre a areia fria. Há, a partir daí, nova intervenção em cena, com mulheres que cantam e gritam de alegria para comemorar o feito. Num recurso intertextual, o autor insere versos de um poema do autor angolano Henrique Abranches (1981) intitulado *Osimanha*, extraído do livro *A Khonkava de Feti*: “Cantemos ‘Osimanya de Namgombe’, filho de Kambulukutu. /Cantemos o ferro que mora na Handa/e que se espalha pela montanha/em coágulos de pedra vermelha”. Ou então: “Não fiques calado ‘Osimanya’/que das mãos milagrosas do ferreiro/não sai mutunga de guerra/sai o ferro redondo da enxada!” (p. 166).<sup>45</sup>

<sup>45</sup> Sobre a importância da atividade com o ferro, Davidson (1981) afirma que, por volta de 1000 d.C., a produção desse metal já havia se alastrado por grande parte do continente africano. As pontas de ferro destinadas aos instrumentos eram um grande avanço em relação às de pedra, osso ou madeira. Gradualmente, o crescente fornecimento de equipamentos de pontas de ferro tornou possível ao homem aumentar o seu domínio sobre a natureza e expandir as possibilidades de desenvolvimento. “Na vasta mitologia dos povos da África



Após o momento de narração, há mudança de cena com a saída do Ferreiro e do grupo de homens e mulheres. Na última cena, intitulada *Nandyala e os monstros*, retoma-se o espaço cênico que representa o caminho em direção à aldeia dos monstros. Através dele, o jovem transpõe os obstáculos e encontra-se com o mesmo Monstro-filho do dia anterior, com quem segue até a casa na aldeia. Lá, já estão armadas pelo Monstro-mãe diversas armadilhas para capturar Nandyala, das quais ele se desvencilha com destreza e inteligência. Na impossibilidade de capturá-lo, ela então forja uma chuva para que os dois jovens recolham-se e durmam até que o tempo melhore. Nesse momento do drama, o autor cria um jogo de tensões ao colocar a mãe do monstro a preparar o fogo com o intuito de cozinhar Nandyala; este, por sua vez, percebe a artimanha, troca de lugar com o Monstro-filho, faz se passar por ele e engana o Monstro-mãe que, assim, cozinha e come o próprio filho. Ao perceber a troca e a fuga de Nandyala, chama os outros monstros e iniciam uma perseguição. O jovem vai até sua casa, busca sua mãe e correm até o plano cênico dos antepassados - formado por um círculo de mãos dadas - dentro do qual, conforme indicação de Mena Abrantes, se “permite a perseguidores e perseguidos girar durante um tempo indeterminado, serpenteando por baixo de seus braços” (ABRANTES, 1999, p. 150-151). A ação culmina no socorro do Ferreiro que, num recurso fantástico da narrativa, os esconde dentro de seu fole para despistar os monstros. Esses, a seguir, ameaçam o Ferreiro e um deles engole o fole onde estão escondidos Nandyala e sua mãe e depois engole o próprio Ferreiro. A partir daí, há, no drama, uma rubrica que indica a sequência de ações sem diálogos das personagens:

*No interior da barriga do monstro, o ferreiro começou a atizar o fogo. O calor faz os monstros começarem a ter sede. Vendo uma lagoa ao longe – a ‘lagoa’ é a roda anteriormente descrita, só que com pessoas deitadas de costas no chão, com as mãos dadas e levemente erguidas – correm para beber água. Quando os monstros se aproximam para beber, a roda fecha-se, ‘secando’ a lagoa. (ABRANTES, 1999, p.151).*

A ação se repete até a morte dos monstros, sedentos com a lagoa seca. Em seguida, conforme definição do autor, “o ferreiro abre a barriga do monstro e sai ileso, com Nandyala, sua mãe e o fole. (...) Todos se abraçam e festejam o acontecimento” (ABRANTES, 1999, p.152). Comemoram, também, a morte de todos os monstros e o fim do

---

Central ocidental, não são raros os exemplos em que a arte do ferreiro é considerada uma dádiva dos deuses, ou lhes está, de alguma forma, associada. (...) O ferro entrava nos mais diversos rituais, e a metalurgia era muitas vezes considerada uma atividade de prestígio, praticada pelos mais nobres, enquanto que o ferreiro era tido como uma personagem sobrenatural, mediadora entre a sociedade e os espíritos dos antepassados” (PARREIRA, 1997, p. 71).

perigo. Reconstitui-se, a partir disso, a cena inicial, com todos sentados à volta da fogueira a ouvir um ancião contar histórias. A aparente normalidade, quando todos já voltaram às suas atividades e encontraram a tranquilidade, a exemplo do Ferreiro, a fumar seu cachimbo num canto, é quebrada com a entrada em cena da mãe de Nandyala, preocupada com o sumiço do filho:

MÃE: São horas de dormir e ele desapareceu. Onde é que terá ido? Ele nunca sai a estas horas...

FERREIRO (*irônico*): Se calhar foi procurar outros monstros para brincar...

MÃE: (*sem achar graça, subitamente mais preocupada, preocupação que se vai estender depois ao ferreiro*): Não terá sido antes levado por novos monstros que vieram para se vingar? Não estou a gostar nada desse silêncio (ABRANTES, 1999, p. 152-153).

O drama e suas características têm profunda ligação com o sentido trágico, diferente da tradicional convenção das tragédias. O trágico surge com a destruição da razão da existência humana e quando uma causa final e única pára de existir. Assim, “há no trágico a explosão do mundo de um homem, de um povo, ou de uma classe” (STAIGER, 1993, p. 147). Para reconhecer o trágico como “catástrofe mundial” deve-se definir um mundo e compreendê-lo como ordem generalizada. O sentido trágico deverá atingir um homem que viva coerentemente com sua idéia, sem vacilar, e é somente o espírito dramático que satisfaz essas exigências. Segundo o autor, o homem trágico traz consigo a coragem da culpa, sendo esta intrínseca ao ser humano. O novo sumiço de Nandyala deixa a comunidade novamente em alerta, com o prenúncio de novos ataques de monstros.

Na sequência da cena, todos se preocupam com o jovem e, num pressentimento de que o perigo retornará, saem à procura dele. A tensão aumenta, escuta-se um zumbido crescente acompanhado pelo som de pás de helicóptero e a finalização do drama acontece com o ápice de tensão, num clímax no qual todos chamam pelo nome de Nandyala. A ação evolui em luz decrescente até a escuridão total; o som atinge o máximo de intensidade e depois se interrompe subitamente; e o autor indica, com isso, a interrupção da encenação e o acendimento das luzes na sala de espetáculo. Pressupõe-se, assim, novo ataque dos monstros e, ao contrário dos finais tradicionais de contos Nyaneka, quando os humanos vencem a força bruta dos monstros, Mena Abrantes (1999) afirma ambiguidade nessa mensagem de

otimismo e faz com que a idéia de paz instável e do perigo iminente marque o ciclo incessante de lutas num mundo hostil, mas necessárias para o exercício da sobrevivência.

### 6.3 NA NZUÁ E AMIRÁ OU DE COMO O PRODIGIOSO FILHO DE NA KIMANAUEZE SE CASOU COM A FILHA DO SOL E DA LUA: A PRESENÇA DA TRADIÇÃO NA FORMAÇÃO DE UMA NOVA ORDEM SOCIAL

O drama, escrito por Mena Abrantes em 1998, estrutura-se a partir da união de dois contos tradicionais de Angola: Na Nzuá dia Kimanaueze e O filho de Kimanaueze e a filha do sol e da lua. Conforme o autor indica no início do texto, há, ainda, a inserção de outros contos tradicionais dos Camarões que expressam afinidades temáticas. Unem-se, aqui, a história da origem de Nzuá – que narra a tradição da maldição da *kyanda* - e a história de seu casamento com Amirá, ambas presentes nos contos recolhidos pelo missionário Héli Chatelain e publicados na edição *kimbundu*-inglês, em 1894, nos Estados Unidos. Constam, atualmente, em edição brasileira reorganizados por Viale Moutinho (2006) numa publicação sobre contos populares de Angola de folclore *kimbundu*.

Na construção dramática, a união das narrativas dá ênfase ao choque entre dominação e dominado, bem como evidencia a importância da retomada de preceitos tradicionais, através da relação com os antepassados e da ação que se humaniza e interage com o universo. Ao traçar um paralelo com a história de Angola, Mena Abrantes enfatiza a discussão sobre poder e autoridade, além de tratar das questões de discriminação e de valorizar uma utopia fundamentada na solidariedade e no amor como base para o surgimento de uma nova ordem social.

Na primeira parte, denominada *No reino de Na kimananaueze*, o autor apresenta o *Quadro 1*, de cena única, que denomina A árvore dos frutos. De natureza simbólica, a cena tem como elemento central uma cobiçada árvore que é vigiada por um guarda. Através de rubrica inicial, Mena Abrantes caracteriza a terra e seus cuidados e coloca em cena um ser na forma de pássaro que surge, sorrateiro, para roubar um fruto. A entrada de Na Kimanaueze marca a presença do “grande chefe do reino”, cuja ação, que expõe sua forma

tirânica de governar, caracteriza a personagem ao tratar o guarda com violência e ameaçar cortar sua cabeça. A chegada dos seus três filhos mais velhos, seguidos por Nzuá, o mais novo, enfatiza essa relação ao afirmarem que o castigo ao vigilante é justo, pois sem os frutos da árvore mágica teriam que voltar a cultivar campos, pastorear bois, caçar e pescar para sobreviver. Na tensão da cena, Nzuá é o único que não compactua com as ameaças e assusta-se diante do abuso de poder do pai e dos irmãos:

Na Kimanaueze: Desgraças, só desgraças!... (*para os filhos, apontando o Guarda*) Agarrem-no com força. Ele vai ter que pagar o mal que fez.

Guarda: Perdão, senhor! Piedade! Não volta a acontecer...

Na Kimanaueze: Disso tu podes ter certeza! (*os três filhos ajudam-no e ele corta com gestos exageradamente teatrais a cabeça do Guarda; esta rola para o chão, com olhos dilatados; Nzuá assiste com uma expressão de horror*) Agora é que te lembras de abrir os olhos?... Agora é tarde! Devias tê-lo feito antes, para descobrires quem anda a roubar os meus frutos...

(*Atira a cabeça para o 1º filho, que passa ao 2º, que a dá ao 3º filho; este tenta entregá-la a Nzuá, que foge e se esconde; o 3º filho atira a cabeça de longe para o dentro de um cesto.*) (ABRANTES, 1999, p. 185).

A cena propõe, conforme indicação do texto secundário definido por Ingarden (1977), que a ação seja ‘exageradamente teatral’, visto que a morte do Guarda é construída de forma a afastar-se de uma encenação realista. Nesse sentido, toda ação é construída com função simbólica e sempre converge para a denúncia do excesso de poder instituído. Ryngaert (1996), em relação ao conflito principal da trama, estabelece que “existe conflito quando um indivíduo é contrariado por um outro (uma personagem) ou quando se depara com um obstáculo social, psicológico, moral” (p. 64). Esse conflito pode ser travado ainda por forças morais, ideológicas ou metafísicas, na medida em que o homem esbarra num princípio ou desejo que o ultrapassa. Para Abrantes (1999), “Na Nzuá é confrontado desde o nascimento com uma ordem social autoritária e discriminatória” (p. 220), e é essa mesma ordem que caracteriza o lugar onde Nzuá cresce e ao qual, de forma sensível, opõe-se. Ainda em família, ele tenta demonstrar a importância dos laços afetivos ao pai e aos irmãos – focados unicamente na sucessão do poder – e é veementemente rechaçado por Na Kimanaueze: “A ti ninguém pediu opinião... com tua mania das águas paradas, se calhar ias dizer-me que o teu amor por mim é tão aguado como um maruvo mal fermentado” (ABRANTES, 1999, p.187).

No quadro seguinte, intitulado *O homem gato*, os três filhos mais velhos vigiam a árvore dos frutos sob ordens do pai. Estes mostram preocupação, pois o tirano decretara sentença de morte àquele que deixasse a árvore ser roubada e manteve a sentença mesmo ao tratar-se dos seus filhos. O ser em forma de pássaro, por fim, retorna e consegue burlar a vigilância para roubar mais um fruto. Os irmãos saem desesperados em busca do Pássaro e encontram, no caminho, uma família de camponeses que os acolhe. A relação apressada e interesseira dos três filhos de Na Kimanaueze com a família humilde evidencia a sabedoria popular, que, na reação da camponesa, valoriza a terra e as tradições: “Não é com pressa que a mandioca fica gorda e sumarenta, meu senhor. O melhor é sentar-se e descansar um pouco” (ABRANTES, 1999, p. 189). Os irmãos de Nzuá, ao seguirem viagem, são capturados e presos por bandidos e não retornam mais para casa. Desse modo, a intriga da peça é construída a partir de diversos fatos, que se entrelaçam e se desenrolam de acordo com o conflito principal: o confronto de Nzuá com a ordem instaurada:

Fazer aparecer a intriga de uma peça consiste em colocar-se no núcleo da ficção e desenredar-lhe os fios para desnudar sua mecânica subjacente. A intriga está ligada à construção dos acontecimentos, suas relações de causalidade, quando o enredo considerava apenas uma sucessão temporal dos fatos (RYNGAERT, 1996, p. 63).

De acordo com Ryngaert (1996), identificar a intriga de uma peça equivale a avaliar a progressão exterior de uma ação dramática e examinar como as personagens resolvem as suas situações de conflito. Observa-se, assim, a cena seguinte que se situa no reino de Kimanaueze: esse se encontra profundamente abatido com o roubo do fruto e o sumiço dos três filhos. O caráter heróico de Nzuá manifesta-se quando este se dispõe a ir à procura dos seus, ação que é desacreditada por seu pai: “Bastará o primeiro charco de água no caminho para te desviar da tua missão, mas seja. Faz o que quiseses. Perder não se perde muito. E de qualquer modo já não tenho esperanças de voltar a ver os teus irmãos” (ABRANTES, 1999, p.191). Dessa forma, o filho menor inicia sua missão e mostra-se bem mais eficaz que o restante da prole de Na Kimanaueze: encontra os mesmos camponeses, demonstra respeito e gratidão e, num recurso mágico, o gato daquela família, antes maltratado pelos visitantes, transforma-se num homem e propõe-se a auxiliar Nzuá em sua empreitada:

HOMEM-GATO: Quando chegares a uma encruzilhada, não te desvies da tua rota. Segue sempre em frente. Mas cuidado, não te deixes tentar pelo elemento que tanto te atrai – a água. Vais encontrar muitos rios pelo caminho. Desvia-te de todos eles e contorna cuidadosamente todas as nascentes. Está escrito que o teu destino se cumprirá no meio da água, mas

por agora tens de a evitar. Só assim a minha ajuda te poderá ser útil. E não te esqueças nunca: quando fores chamado a julgar sê justo e imparcial. Não tenhas medo da força nem das ameaças (ABRANTES, 1999, p. 192-193).

A presença do elemento água como fator fundamental no curso do destino de Nzuá, remete à leitura mítica e à idéia de integração do homem e da natureza com os mundos visível e invisível, de acordo com os fundamentos da filosofia *bantu*. A figura do homem-gato, por sua vez, evoca os princípios de prudência e atenção para com a própria água, inclusive por ser, esse elemento, comumente repellido pelos felinos. Para Abrantes (1999), o contato com a água, sobretudo nesse caso, representa um interdito cultural imposto pela presença da *kyanda*: de acordo com a tradição *bantu*, *kyanda* são sereias que aparecem na forma de pessoa, peixe ou objeto e trazem bons ou maus agouros (ALTUNA, 1993); também podem ser espíritos da natureza que habitam as águas ou outros lugares naturais e se personificam para estabelecer comunicação com os seres humanos. No conto recolhido por Chatelain (MOUTINHO, 2006), a origem da maldição de Nzuá é explicada, desde a gravidez de sua mãe, através da aparição da Kyanda em sua personificação do rio Lukala, que afirma:

Tu, Na Kimanaueze Kia Tumb'a Ndala, meu amigo, quando vieste construir aqui, quiseste ver-me. Estabeleceste-te na minha terra. Agora a tua mulher está grávida e não come outro alimento a não ser peixe todos os dias. Assim dará cabo de todo o meu povo (MOUTINHO, 2006, p. 69).

Como forma de compensação pela perda dos peixes, a *kyanda* determina que, caso nasça uma mulher, ela deverá, no futuro, casar-se com o espírito daquele rio que lhes fala; caso seja homem, deverá tornar-se seu amigo e permanecer em sua companhia, no fundo do rio. Nzuá, portanto, passa parte de sua trajetória a esquivar-se das águas para, assim, evitar que a determinação do espírito do rio se cumpra.

Ao retomar o drama de Mena Abrantes, percebe-se que o caráter de Nzuá, ao despedir-se do homem-gato no final da cena, se expressa através da bondade e do agradecimento: “Obrigado, amigo. Não me esquecerei dos teus bons conselhos” (ABRANTES, 1999, p. 193). Em seu percurso, o jovem se depara com dificuldades variadas. O *Quadro 3*, intitulado *Perigos e Obstáculos*, constrói a cena de uma clareira onde diversos animais, conforme a indicação do autor, discutem a melhor forma de dividir entre si uma peça de caça. Distribuídos no espaço cênico, estão o Elefante, o Jacaré, a Hiena, a Cobra, a Águia, o Leão e o Cágado. Cada um deles tenta pegar para si a maior parte da caça e, para isso, expõem os argumentos que justificam as suas necessidades: o tamanho do

corpo, da boca, o apetite, a força física. Durante a discussão, a presença de Nzuá é percebida e ele é chamado a auxiliar na resolução da questão, pois, conforme afirmam os próprios animais, possui inteligência humana que o diferencia dos demais ali presentes. Dessa forma, o Jacaré aponta para ele e afirma: “Queremos apenas que nos ajude a dividir esta pacaça. Dizem que vocês, os filhos-de-gente, têm uma cabeça bem melhor do que esse corpo tão fraquito e sem pelos” (ABRANTES, 1999, p. 195).

Diante da responsabilidade e do risco de vida que corre, pois é o ser de menor força física entre os presentes, Nzuá reflete e alega que as razões de cada um são fortes e ponderosas. O Leão, com isso, reage com veemência: “Não venhas já com a conversa mole de quem nos pretende enganar. Conhecemos bem de mais os truques dos homens” (*Idem, Ibidem*, p. 196). Com isso, colocam-se na posição defensiva e crítica em relação às ações do homem na natureza. Nesse caso, a fábula expressa o choque e o desequilíbrio gerado pela exploração que não respeita o meio natural, os animais e suas características. Na posição de herói da trama, Nzuá vem provar o que é possível ser justo, respeitar e integrar-se ao meio e agir de acordo com os valores e crenças individuais para o bem coletivo:

NZUÁ: Não é minha intenção enganar-vos, mas vejam se não é verdade. Entre vocês existem criaturas da terra, da água e do ar, cada uma com uma diferente visão do que é o mundo... Muitos de vocês comem carne, mas não da mesma maneira... Uns rasgam-na com os dentes ou com o bico, outros simplesmente a engolem... Uns querem a carne para si, outros para os seus hóspedes... Como dividir a pacaça?... Para mim era mais fácil dar a maior parte aos mais fortes, para não me fazerem mal, mas isso não seria justo para os outros... Reparti-la por igual também não me parece a melhor solução... (ABRANTES, 1999, p. 196).

E assim, entre o ceticismo de uns e a defesa de outros, Nzuá demonstra seu senso de justiça e propõe a divisão da caça em sete partes e de acordo com as características de cada animal:

NZUÁ: (...) a cabeça para a Águia, já que tem um bico forte e vive nas alturas; o tronco para o Elefante, que é de todos o maior e mais forte; as duas patas de trás para o Jacaré e o Leão, porque têm mais carne, e as duas da frente para o Cágado e a Cobra, que são animais ‘mais pequenos’ (sic); as entranhas, finalmente, podem ficar para a Hiena, que gosta de comer os... restos... (*perante a reação ofendida da Hiena*) Ou, antes, as partes mais soltas... (ABRANTES, 1999, p. 197).

A divisão é aceita e, na inserção de um recurso mágico no drama, como forma de agradecimento cada animal decide dar a Nzuá um de seus poderes para que ele possa

enfrentar os perigos futuros. Na construção de um jogo de palavras, cada um propõe que seu nome seja chamado no sentido inverso, como uma palavra mágica, para que os poderes funcionem: Elefante, portanto, é “Etnafele”; Cágado é “Odagác”; Leão torna-se “Oãel” e assim por diante. Ao chamado, assim, a carapaça do Cágado servirá de escudo, a tromba do Elefante se transformará em ponte, as garras do Leão servirão de instrumento cortante.

Para Cassirer (2004), a relação original entre homem e animal, a partir do princípio mítico, não é uma relação unilateral e nem uma prática empírico-causal: é uma relação puramente mágica, na qual os animais possuem mais forças especiais do que os outros seres. Assim, os animais são associados a determinadas forças através de suas características, e cita como exemplo a tradicional reverência malaia aos grandes animais, ao elefante, ao tigre e ao rinoceronte, que possuíam forças “demoníacas”. Os mitos africanos, em diferentes partes do continente, salientam a simbologia dos animais em suas lendas e fábulas, e os utilizam na análise e compreensão dos comportamentos humanos. Compreende-se, assim, a influência que o animal é capaz de exercer sobre a natureza e o homem e, por outro lado, compreende-se, também, o comportamento ativo e prático do homem com relação ao animal.

A *Parte II* do drama se intitula *No reino do Sol e da Lua* e inicia com o *Quadro 4: A Corte de Na Nzuá*. Há, na sequência dos acontecimentos, uma ruptura no andamento da trama - que não prejudica a compreensão do drama - e que confirma o fato de que “não só a ação, em nome da verossimilhança, deve ser contínua no palco, como o espectador deve encontrar no texto elementos suficientes para imaginar como ela prossegue quando a personagem não está mais em cena” (RYNGAERT, 1996, p. 40). O quadro único mostra cinco mulheres que desejam casar-se com Nzuá e, para isso, expõem a ele os motivos pelos quais desejam o casamento. Diante de suas recusas e do aspecto abatido, seu pai, Na Kimanaueze, demonstra preocupação com o filho que, nesse momento da trama, já o sucede no governo. O jovem, assim, demonstra sensibilidade e responsabilidade em suas escolhas ao não aceitar nenhuma das pretendentes em favor das questões de reinado e de sucessão. A constituição familiar e sua continuidade através de filhos e netos é uma preocupação nas sociedades tradicionais, inclusive nas questões de manutenção do poder, e é expressa através do diálogo entre pai e filho:

NA KIMANAUEZE: Na Nzuá! Não podes continuar a recusar casamento. O povo todo já comenta. Ninguém percebe porque razão mandas pra trás as mulheres mais cobiçadas da nossa região e de outras terras, próximas e distantes. Tens de decidir. A segurança e a harmonia do nosso reino



também dependem disso. O povo gosta de ver o seu chefe bem casado e feliz. E com muita descendência!..

NA NZUÁ: Não insista, meu pai. Quando chegar a hora certa, eu vou saber. Ainda nenhuma mulher me fez sentir a tentação de ser melhor do que sou agora. Acho que só nesse dia é que vou tomar uma decisão...

NA KIMANAUEZE: E estás a espera de quê? Que ela traga algum sinal na testa?

NA NZUÁ: Não é na testa que ela vai ter o sinal, meu pai. É no olhar! Ela há de ter no fundo dos olhos a última chispa que o sol lança antes de desaparecer no horizonte, a luz azul que a lua tem em certas noites de muito silêncio, aquele brilho tremido que o luar sempre deixa nas águas... (ABRANTES, 1999, p. 202).

A partir do *Quadro 5*, há transição espacial e a cena é transposta para um ambiente externo, localizado à beira de uma lagoa. É a primeira aparição da personagem Amirá, a filha do Sol e da Lua, que desce à terra acompanhada de cinco ninfas para buscar água e levar ao céu. Em meio à natureza, as meninas conversam sobre o futuro casamento dela, com um pretendente arranjado por seus pais, cujo homem guerreiro é definido pelas ninfas como um “brutamontes” e afirmam: “Tu mereces coisa bem melhor do que ele. A única coisa que sabe fazer é lutar” (ABRANTES, 1999, p. 204). E, diante da reação indiferente de Amirá, provocam-na em seus desejos ocultos:

NINFA 5: E nós sabemos que tu ficas acordada todas as noites até muito tarde, a olhar as estrelas...

AMIRÁ: Se fico a olhar as estrelas é porque elas me contam histórias de que vocês nem suspeitam... (*Idem, Ibidem*).

A finalização da cena se dá com o retorno delas ao céu, sem saber que eram observadas por Nzuá. A seguir, na cena 2, na sequência da situação, surge na ação a personagem de uma Rã, que também observara os movimentos e a conversa das meninas. O autor utiliza-se da inserção deste um novo personagem animal para inserir no texto a temática da tradição da Kyanda e, finalmente, explicar no drama a maldição de Nzuá, cuja origem consta no já citado conto folclórico Na Nzuá dia Kimanaueze (MOUTINHO, 2006). Dessa forma, o dramaturgo retoma a tradição através da fala de Nzuá:

NZUÁ: (...) a *kyanda* chamou o meu pai e disse-lhe que o povo das águas ia ser exterminado, por causa dos desejos de minha mãe. Disse também que, quando eu nascesse, teria de lhe pertencer... Depois que eu fiquei crescido, a *kyanda* apareceu em sonhos aos meus pais e ordenou: “Tragam-me Na Nzuá. Eu o conservarei em minha companhia. Se não o

apresentarem, matá-lo-ei”... É por isso que eu fiquei marcado pela força e atracção das águas, mas não posso atravessar nenhum rio nem entrar em nenhuma lagoa. A *kyanda* continua a querer-me para si (ABRANTES, 1999, p. 206).

A Rã, por conseguinte, reconhece a história de Nzuá e suas virtudes, pois o bom filho de Kimanaueze já era famoso na comunidade por seus feitos e boas ações. A personagem decide, assim, auxiliá-lo na conquista de Amirá. Novamente, a simbologia da água surge pela voz da Rã, ao afirmar a força de sua relação com o mundo das águas e sua importante ligação com os antepassados: “O fundo das águas, como os sonhos, ou a sombra de certas árvores, é o lugar ideal para os antepassados nos transmitirem os seus anseios e preocupações em relação aos vivos” (ABRANTES, 1999, p. 208). Ela dá a ele um anel e um entrançado de ervas, recursos mágicos para torná-lo invisível e protegê-lo, respectivamente. Na sequência da trama, já na *Cena 1* do *Quadro 6*, intitulado *O rapto de Amirá*, Nzuá utiliza-se dos recursos oferecidos pela Rã e consegue subir ao céu agarrado nas vestes de uma das Ninfas companheiras da jovem. Essa ação ocorre através de indicação cênica e propõe uma transição espacial importante na construção da narrativa dramática, pois é o momento em que o herói consegue transpor o seu próprio espaço cênico, sai da convenção de seu reino e trava, efetivamente, o primeiro contato com Amirá. De acordo com Ryngaert (1996):

A decupagem em atos e em cenas que organiza a ação e dá ritmo ao texto, corresponde ao que é dado a ver. O que se passa alhures (fora do texto e fora do palco) ou em outros momentos (intervalos) é considerado como fazendo parte da ação. A verossimilhança decide também sobre as ligações entre as cenas, justificadas como ‘ligações de presença’ (saídas ou entradas), ‘ligação de procura’ (a personagem que entra em cena procura uma outra que sai), ‘ligação pelo ruído’ (a personagem é atraída por um ruído), ‘ligação pelo tempo’ (quando não há outra justificação a não ser uma necessidade horária) (p. 40-41).

Ao alcançar a filha do Sol e da Lua, ele o faz de forma invisível, auxiliado pelo anel da rã. O modo de encadeamento da trama justifica os movimentos espaciais e temporais e dá ênfase ao encontro do casal, que trava um breve diálogo até ela exigir que ele apareça. A materialização rápida de Nzuá marca o encontro entre os dois, expresso com cumplicidade e encantamento mútuo, porém a ameaça da chegada do noivo de Amirá traz o prenúncio de um novo conflito e faz com que ele fique invisível novamente. O diálogo com o noivo, Guerreiro do Sol, evidencia o compromisso arranjado pelo pai dela; há alternância de cena e o retorno de Nzuá, com a utilização do anel da visibilidade. O reencontro dos dois afirma os sentimentos, enfatizados nas palavras dele: “Vi que os teus olhos viram que sou eu aquele

que está sempre presente que nas histórias que as estrelas te costumam contar...” (ABRANTES, 1999, p. 213). A tensão no desenrolar da trama aumenta e o casal, conforme a rubrica, se aproxima para um beijo que é interrompido pela chegada da Lua, mãe de Amirá.

Inicia-se um dos momentos de maior tensão do drama, quando se dá a entrada das demais personagens envolvidas no conflito: o pai dela, o Sol, e o noivo Guerreiro. A descoberta do amor dos jovens e a ameaça do Sol ao ordenar que joguem Nzuá ao mar evocam novamente, no drama, a ameaça da morte pela *kyanda*. Diante da súplica da filha, ele decide realizar um duelo entre os dois pretendentes, cuja ação é descrita por indicação do autor: “Na Nzuá recolhe-se a um canto e esfrega o corpo com o entrançado de ervas que a rã lhe deu; depois enfrenta o Guerreiro; ambos vão evoluir numa dança/combate que o primeiro acaba por vencer” (ABRANTES, 1999, p. 216). A situação é construída pelo dramaturgo no sentido de dar um desfecho rápido à cena: há, a partir disso, um aumento na tensão dramática que impele a evolução da ação e seu encaminhamento ao desfecho do drama, quando ocorre, de acordo com Ryngaert (1996), “uma inversão das últimas disposições do espetáculo, a derradeira peripécia, e um regresso de acontecimentos que modificam todas as intrigas” (p. 66).

Assim, o jovem vencedor reclama para si o merecimento: “Com a ajuda dos meus antepassados, que sabem tudo o que estava em jogo neste combate, venci o teu melhor guerreiro, Rei Sol. Cumpre agora a promessa que fizeste!” (*Idem, Ibidem*). O Rei, no exercício de sua tirania, não aceita a solução e exige o sacrifício de Nzuá. Segue-se uma cena sem diálogos cujo ritmo acelerado prepara o desfecho da trama: “Os ‘dragões’ avançam para Na Nzuá, que põe o anel e se torna invisível; agarra então na mão de Amirá e arrasta-a na fuga, ajudado pelas ‘ninfas’; o Sol gesticula e grita ordens desencontradas; a Lua desfalece” (ABRANTES 1999, p. 216).

A cena final é situada à beira de uma lagoa, onde estão sentados Nzuá e Amirá, ofegantes. A Rã sai da água e junta-se a eles para dar a notícia de que, do mundo das águas, a *kyanda* decidira acabar com a maldição lançada sobre Nzuá, nas palavras repetidas pela personagem: “nem mesmo ela pode lutar contra um amor tão grande como o vosso” (ABRANTES, 1999, p. 217). E assim, conforme o autor afirma no posfácio da obra, a finalização do drama, com a criação de um novo reino pelo casal protagonista, define a

simbologia do surgimento de uma nova ordem, baseada nos valores humanos e éticos, que vem para confrontar uma ordem social autoritária e discriminatória.

RÃ: (...) podem continuar a vossa fuga sobre as ondas do mar e fixarem-se numa ilha situada ao Sul do mundo que eu te vou indicar. Aí, por vontade de teus antepassados, construirás um novo reino, liberto de todas as tiranias, pesares e aborrecimentos... Não te preocupes com o Sol. Teimoso como é, há de querer continuar à procura de Amirá no seu curso de sempre, de Leste para Oeste, do ocaso para o poente, do oriente para o ocidente, até o fim dos tempos... Agora venham comigo. O futuro não gosta muito de esperar!... (ABRANTES, 1999, p. 217).

Finalmente, na trama, a Rã enfatiza o tempo cíclico do Sol, que segue seu curso e orientação, para relacionar, dentro do pensamento mítico, as ações do homem e da natureza. No drama, há a valorização da ação dos antepassados e da interação entre os mundos visível e invisível, assim como são exaltados os eventos naturais, o caráter dos animais e a superação de desafios; evoca-se a tradição, através do mito da *kyanda*, e valores como inteligência, coragem pessoal, respeito pelo outro e sentido de justiça:

Na Nzuá consegue ir além da tradição e do 'stato quo' e instaurar, com recurso ao maravilhoso e ao saber acumulado pelos antepassados (a rã, o anel e o entrançado de ervas), uma nova ordem social (a ilha no mar), concretizando assim uma utopia fundada na solidariedade e no amor (ABRANTES, 1999, p. 219).

De acordo com Staiger (1993), o autor dramático ordena as particularidades do drama e faz com que tudo gire em torno de uma idéia. A índole do drama tende a ter uma forma aparente de julgamento: o herói patético se esforça por uma decisão, decide-se e vai à ação. Decisão e ação são condenadas e a própria ação se penitencia com o desfecho: no monólogo se expressam intenção e razão do agir, enquanto nos diálogos discutem-se os prós e os contras, um questiona e outro discorre, um acusa e o outro defende. O móvel do drama pressupõe, portanto, coerência entre a questão final, que vem a ser no fundo a mesma inicial, e a liberdade do homem em romper com ela ou se resignar. O papel do herói no drama visa um objetivo que, através da ação, solucione o problema ou faça a própria justiça.

Assim, e de acordo com Eliade (1992), a regeneração da história de um povo começa cada novo reinado, com a consumação de cada casamento ou com o nascimento de uma criança e assim por diante. Cada ação de Nzuá e Amirá, portanto, com o intuito de fundar um novo reino livre da tirania, instaura, no drama de Mena Abrantes, um ato cosmogônico:

através da esperança de regeneração do homem e do cosmos, bem como da destruição dos males do passado, refaz um contínuo retorno *in illo tempore*, à época primordial.

#### 6.4 PEDRO ANDRADE, A TARTARUGA E O GIGANTE: DA TRADIÇÃO SÃO-TOMENSE AO MI-SOSO ANGOLANO

Em *Pedro Andrade, a tartaruga e o gigante* (1989), José Mena Abrantes se apropria de contos populares de São Tomé e Príncipe para construir um texto dramático que exprime, através da construção da fábula, as relações entre os seres humanos, os animais e o universo que habitam. A ênfase aos laços culturais e a forma de pensar as origens, que remetem ao pensamento mítico, se manifestam no comportamento das personagens da trama, através da busca das tradições e vivências ancestrais e da presença de seres simbólicos, sejam eles um gigante, uma fada ou animais que interagem com os seres humanos. Dessa forma, dentro do pensamento mítico que trata do retorno às origens e sua construção simbólica, o autor agrega elementos da fábula que, através do caráter prático de ação externa das personagens, falam à conduta e à convivência social.

A partir da divisão textual em cinco cenas curtas, o autor trabalha com a transcrição dramática dos contos e estrutura o espaço cênico de forma a transpor, no decorrer da narrativa dramática, tempos e lugares. Utiliza-se de elementos da fábula, através da ação de animais, para, com a inserção de provérbios, construir um drama que remonta diretamente à tradição oral africana através do *mi-soso*. Conforme Ervedosa (1979), as histórias tradicionais de ficção em Angola, recolhidas por Héli Chatelain, são frutos de “faculdades imaginativas e especulativas, e o seu objetivo é mais entreter do que instruir” (p.9). Em contraponto a essa afirmação percebe-se, nesse caso, a intenção do autor em inserir os provérbios no sentido de dar à trama teatral uma tendência também didática, sem perder o sentido extraordinário da narrativa. Para Ervedosa, o *mi-soso* de origem *kimbundu* deve conter, em sua construção, aspectos do maravilhoso e do sobrenatural, bem como personificar os animais, características que fazem parte do enredo de *Pedro Andrade, a tartaruga e o gigante*. Já os *ji-sabu*, de acordo com o mesmo autor, são os provérbios que

representam a filosofia moral da comunidade e, no drama de Mena Abrantes, são inseridos através dos diálogos das personagens.

A simbologia do enredo remete às características do imaginário e da filosofia de vida do povo são-tomense e narra a história do casamento de Maria Penéta, filha de Pedro Andrade: de acordo com o conto original, este era um homem muito rico que decidiu escolher o marido da filha para poder resolver, assim, com quem ficaria sua fortuna. Na construção da trama, inicia-se a primeira cena na casa de Pedro Andrade, antes do nascimento de sua filha, quando se estabelece o primeiro conflito: a necessidade dele de ter alguém a quem transmitir sua herança. O homem, por sua vez, revela que está farto de ter mulheres que não conseguem engravidar e demonstra, assim, num primeiro momento, a frustração em relação à sua condição. Já no momento seguinte, ainda na mesma cena, surge uma personagem disposta a dar um filho a Pedro Andrade. Caracterizada com o nome de “Mulherzinha”, ela é extremamente pobre e propõe-se a viver com ele e melhorar de vida. Há, nesse caso, a ocorrência de um primeiro fato mágico com o surgimento da figura de uma Fada que, conforme Chevalier & Gheerbrant (1996), expressa uma das principais simbologias do imaginário:

Mestra da magia, a fada simboliza os poderes paranormais do espírito ou as capacidades mágicas da imaginação. Ela opera as mais extraordinárias transformações e, num instante, satisfaz ou decepciona os mais ambiciosos desejos. Talvez por isso ela represente a capacidade que o homem possui para construir, na imaginação, os projetos que não pôde realizar (*Idem, Ibidem*, p. 415).

A magia aparece, também, no poder que a fada dá à mulher para que ela seja capaz de conquistar Pedro Andrade: poder que se estabelece através de uma flor, que deve ser beijada e oferecida com um sorriso. Num sentido psíquico, é a transição que a torna apta a situar-se entre os “processos de adaptação ao real e da aceitação de si mesmo com suas limitações pessoais” (*Idem, Ibidem*). Assim, a mulher, na trama, é capaz de tomar a iniciativa da conquista e atingir o seu objetivo. Na visão tradicional, o surgimento da fada está ligado diretamente à presença desta nos espaços da natureza, o que se relaciona à idéia sagrada de interação entre mundos visível e invisível, próprios da ontologia negro-africana e, portanto, utilizado com propriedade na construção narrativa do *mi-soso*.

A filiação das fadas, tal como acabamos de indicar, demonstra que elas eram, em sua origem, expressões da Terra-Mãe. Mas, ao longo da história, (...) elas foram pouco a pouco subindo do fundo da terra até chegarem à

superfície, onde se tornam, na luminosidade do luar, espíritos das águas e da vegetação. Entretanto, os lugares de suas epifanias mostram-lhes claramente a origem; com efeito, na maior parte das vezes, as fadas aparecem nas montanhas, perto de gretas e de torrentes, nas inumeráveis mesas de fadas (rochas de superfícies planas) ou nas mais recônditas profundezas das florestas, à beira de uma gruta, de um abismo, (...) junto às águas bramantes de um rio, ou à beira de um manancial ou de uma fonte (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1996, p. 416).

Após o momento de conquista, segue-se a cena do amor e transformação temporal: ao entrar na rede, o casal inicia o namoro; ao sair, a mulher ostenta uma pequena barriga de grávida. A seguir, Pedro Andrade cuida e ampara mulher e, numa nova transformação, retornam após os meses terem transcorrido: ela, a seguir, exhibe uma grande barriga, prestes a dar à luz. Na problemática do tempo cênico, percebe-se a codificação através da inserção de elipses, conforme afirma Ryngaert (1995), ao tratar das estruturas temporais do texto dramático: de início, há o estabelecimento da cronologia do enredo, seu desenvolvimento e sucessão. A partir disso, o tempo no drama pode ser extenso, concentrado ou tratado em elipses, como no caso do texto de Mena Abrantes.

As rápidas transições temporais, por conseguinte, marcam o tempo ágil da narrativa e conduzem o desenvolvimento da tensão dramática ao clímax da cena. Nesse momento da trama, inicia o trabalho de parto da mulher de Pedro Andrade:

MULHERZINHA (*andando com dificuldade*): Pedro Andrade, já passou nove ‘mêsis’ e três dias, depois que fiquei aprenhada... estou já a sentir as minhas dores...

PEDRO ANDRADE: Aguenta aí, mulher, que vou chamar o médico! (*ouve-se depois o ruído do galope de um cavalo a afastar-se*) (ABRANTES, 1999, p. 207).

O efeito cômico enfatiza o ritmo da narrativa e prepara o nascimento de Maria Pénetra, a filha. De acordo com Pavis (2005), o cômico não pertence exclusivamente ao gênero da comédia. Ao ser apreendido por vários ângulos, responde ao instinto de jogo, “ao gosto do homem pela brincadeira e pelo riso, à sua capacidade de perceber aspectos insólitos e ridículos da realidade física e social” (p. 58). Destaca-se, assim, através do estímulo ao riso, um dos momentos de importância na evolução do drama:

(*O parto, que deve ser cômico, com muitos gemidos e gritos à mistura, é feito com a mulher sentada no chão de costas para o público; da barriga sai uma enorme boneca de trapos.*)

MULHERZINHA (*abraçando a boneca*): Agora que você nasceu, seu nome vai chamar-se como eu, Péneta !

(*Ouve-se o galope do cavalo a regressar; Pedro Andrade entra afogueado.*)

PEDRO ANDRADE: Vim na frente! O médico já vai chegar!..

MULHERZINHA: Já não precisa médico, Pedro Andrade. Já nasceu!.. Seu nome chama-se Péneta!..

PEDRO ANDRADE: Já que deu seu nome à filha, segue assim com o mesmo nome: é Maria Péneta! (*abraçando a mulher*) Tiveste sorte! Mãe da filha do homem é herdeira do homem. Mulher que não pariu, herda o cacete e o chapéu... (*Saem os dois de cena com a boneca*) (ABRANTES, 1999, p. 207-208).

A finalização de cena com o provérbio sobre a maternidade caracteriza o discurso moral da sociedade retratada, e o tom cômico da fala de Pedro Andrade salienta o aspecto crítico. A saída de cena do casal com a boneca, por sua vez, faz a transposição da cena para um novo espaço cênico caracterizado, através de indicação cênica, como o exterior da casa do Gigante. Nessa cena, a presença de duas figuras simbólicas dá o tom da fábula: uma Tartaruga e o próprio Gigante. Um diálogo jocoso caracteriza as personagens, que terão papel fundamental no decorrer da trama: nessa cena, a Tartaruga, com medo de ser devorada pelo Gigante, promete transformá-lo num belo jovem e apresentar-lhe Maria Penéta, agora uma moça cujo casamento será decidido pelo pai.

No decorrer da narrativa dramática, as personagens dão margem à leitura simbólica de suas ações, o que se evidencia através do Gigante e da Tartaruga, cujas figuras em geral fazem parte do imaginário popular. Dessa forma, o Gigante, como um ser representante da “bestialidade terrestre” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1996), exerce sua maldade de maneira disfarçada e devora outros seres à sua volta. Conforme a mitologia, os gigantes devem ser exterminados pelo próprio homem – mesmo que um deus o golpeie e fulmine, é dada ao homem a tarefa de acabar de matá-lo. Já a Tartaruga é associada ao fato de ser o carregador do mundo, devido à sua morfologia, pois carrega o planeta às suas costas; é, também, tradicionalmente associada aos aspectos de longevidade, experiência e inteligência. No desenrolar do drama, a metamorfose do Gigante, em magia realizada pela Tartaruga, é o ponto de tensão máximo da situação.



A terceira cena, já na casa de Pedro Andrade, é construída com diálogos breves e trata do acerto do casamento do “belo” rapaz com Maria Penéta. O pai da moça aceita que ela seja levada à casa do esposo, ação que cumpre contrariada, pois tem o pressentimento de que ele é um “gingante”, como ela própria afirma. O diálogo, assim, fornece indicações que inserem o desenrolar da ação num determinado tempo e, de acordo com Ryngaert (1996), dá sentido a esse tempo. A transição temporal remete à cena seguinte situada na casa do Gigante: durante um diálogo com a tartaruga, ele revela que ainda possui a necessidade de devorar mais seres humanos, o que coloca Maria Péneta em perigo. Na sequência, na cena final, a Tartaruga, para defender a vida da jovem – e a sua própria – sugere a fuga da casa. Ambas, a partir daí, movimentam-se pelo palco, conforme indicação do autor, como se estivessem a nado; há, desse modo, a revelação de que a casa do Gigante localizava-se nas profundezas do mar.

TARTARUGA (*entrando*): Se me dá licença... Olha, vamos conversar: melhor sentar-se aí nesse banco... (*grave*) Minha senhora: o tal homem que teu pai aceitou de casar com a senhora é um ‘gingante’, não é criatura!..

MARIA PENÉTA: Um ‘gingante’? Ai, minha mãe! Bem que a minha natureza me dava que ele não é criatura...

TARTARUGA: Onde que nós estamos agora, não é na terra: estamos no fundo do mar... Nem a senhora saberá nunca onde é que estamos...

MARIA PENÉTA: E o meu marido... Quer dizer, o ‘Gingante’... onde é que ele está?..

TARTARUGA: Ele anda a comer gente... Todas as noites sai para comer gente... Criança, rapaz e rapariga, gente adulto... Já nem quer mais os meus carapau... Está a haver muito choro, muita queixa dos pobre coitado... Por isso é que vim te avisar, minha senhora... se é para matar tanta gente, também tu não vais escapar... (ABRANTES, 1999, p. 218).

A fuga de Maria Penéta e da Tartaruga inicia um movimento de cena composto por várias transições espaciais, cuja simbologia do espaço é definida através da indicação do gesto das personagens. Para Ryngaert (1996), “todos os advérbios de lugar, verbos que indicam o movimento, imagens, comparações, metáforas e, de maneira geral, todo o léxico do espaço constitui um sistema revelador” (p.90), e o ambiente se define, nesse caso, a partir das breves e objetivas indicações do autor. Por conseguinte, de um lado do palco o Gigante chega à sua casa e percebe, furioso, que a mulher não está; do outro lado da cena, a dupla que nadava chega à terra firme. O jogo cênico final propõe pequenas ações de aproximação e fuga entre as personagens e dá a dinâmica do desfecho. Assim, quando o Gigante, ao

persegui-los, sai do mar e chega à terra, a tartaruga, mais lenta, aconselha a moça a correr para a casa do pai; o Gigante, por sua vez, alcança a Tartaruga e vai atrás do rasto de sua mulher. O jogo de ação e de troca de ambientes continua: num instante de distração, o animal mais lento consegue despistar o mais rápido e fugir; este, revoltado, vai até a casa da Tartaruga no intuito de devorá-la e vingar-se:

GIGANTE: (...) Ah, compadre, desta vez não escapas! Vou tirar a minha vingança!... (*para si*) Como sou mais rápido, vou-te esperar mesmo em tua casa... (desloca-se rapidamente e acocora-se no fundo do palco, onde se supõe ser a casa da Tartaruga)

TARTARUGA (*chamando*): Minha casa!.. Minha casa!.. (*pausa*) Engraçado, eu costumava chamar minha casa de longe e ela sempre respondia... Hoje se não responde nada é porque alguém está lá dentro dela...

GIGANTE: Iôôôô!

TARTARUGA: Hã...hã...hã...Compadre está aí dentro? Bom , então governa a casa, que eu vou para o mato fora... (ABRANTES, 1999, p. 221).

O desfecho se dá com a chegada ao local de Pedro Andrade, sua esposa e Maria Penéta, que dão uma surra no Gigante e o põem para correr. Assim, a moça se liberta do marido e ganha autonomia para escolher o próprio pretendente. A Tartaruga, por sua vez, recebe como recompensa, por salvar Maria Penéta das mãos do Gigante, a metade da fortuna do pai dela. E, numa lição final, ao ser indagada se não tivera medo de enfrentar a situação e nem de ser devorada, responde com um provérbio: “O mar pode ser grande, senhor Pedro Andrade, mas ele não engole a canoa!..” (ABRANTES, 1999, p. 222). Assim, o autor encerra o drama com um ditado popular e transpõe, através da figura simbólica da Tartaruga, a tradição de agir com coragem e prudência ante as adversidades, postura que identifica a visão de mundo e a filosofia de formação *bantu*.

## 7 ASPECTOS DO DRAMA PÓS-COLONIAL: MEMÓRIA, TRADIÇÃO E AS QUESTÕES DE FORMAÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL

### 7.1 TEATRO E EXPRESSÃO EM ÁFRICA DE LÍNGUA PORTUGUESA: A DRAMATURGIA EM FOCO

O teatro, como prática expressiva, liga-se a seu tempo, espaço e cultura, e as mudanças nas sociedades em geral levam a novas formas de expressão dramática. O teatro africano atual manifesta a diversidade das sociedades devido à existência simultânea de tipos diferentes de comunidades. Na maioria das formas contemporâneas, a tradição oral constitui uma fonte importante para a criação da dramaturgia, na qual a palavra se une a outros elementos dramáticos com o intuito de constituir uma unidade harmoniosa.

Em *Para um conhecimento do teatro africano*, Carlos Vaz (1978) afirma que, ao realizar-se o estudo do teatro em África, não há afastamento entre arte, cultura e política. Nesse caso, esses se reúnem num mesmo meio de expressão coletiva, através do espírito crítico em relação às vivências da comunidade. O dinamismo e a tendência polêmica da arte teatral, independente das formas de representação a que se utiliza, transformam-na em meio de afirmação resistência, e a destaca em períodos de conflitos sociais.

Ao refletir sobre o panorama do teatro africano de língua portuguesa, Vaz (1978) enfatiza as principais manifestações culturais daqueles países, como práticas fundamentais para a criação de uma futura dramaturgia que participaria da construção da identidade nacional, através da retomada dos mitos, heróis e fatos históricos locais. Ao considerar o teatro como uma forma de expressão que acumula um processo histórico - ainda que muitas vezes implícito em sua construção - há a aproximação com a essência mimético-mágico-religiosa que, ao longo do tempo, adquiriu, de maneira evolutiva, várias formas autônomas. Em África, as primeiras manifestações de fundo teatral encontram origem em aspectos de animismo e magia, pela imitação ritmada de gestos de animais e de “movimentos imitados de determinado indivíduo, real ou imaginário, cujo espírito se pretendia captar, donde resultam os ritos, as cerimônias e os cultos” (VAZ, 1978, p. 15).

As primeiras formas de representação remetem às necessidades de subsistência: nas comunidades onde as forças exteriores e da natureza dominam o cotidiano, tornaram-se fundamentais os rituais em prol da abundância, fecundidade e fertilidade. Elementos como fogo, sombras e máscaras fazem parte de ações de comunicação com o mundo invisível sempre em prol de benefícios coletivos. O caráter mimético, por conseguinte, é via de expressão plástica, religiosa, poética, dramática e rítmica, e tem por base a literatura oral tradicional, bem como a música instrumentada. Vaz (1978) atenta para a evolução desses aspectos da representação para contrapor a afirmação colonialista de que não havia teatro em África antes da chegada dos europeus: as controvérsias que surgem dessa idéia fundamentam-se em conceitos relativos às características do próprio teatro que era feito na Europa, sobretudo à forma italiana de origem greco-romana, uma das principais referências na história do teatro ocidental.

Ao observar a afirmação do autor de que "a África conheceu e praticou teatro desde suas origens" (VAZ, 1978, p.16), considera-se que as manifestações ritualísticas transitaram entre vivência e representação, como nas danças guerreiras e pantomimas de amor, o que evidencia, portanto, a existência de teatralização. Porém, há que considerar outros fatores para chegar a uma associação com o teatro nos dias de hoje: os aspectos evolutivos que agregam tanto os fundamentos tradicionais e de origem quanto as bases de manifestação que se construíram após alguns séculos de evolução e involução histórica. Assim sendo, para a análise dessa dramaturgia contemporânea, é imprescindível que se recuperem os princípios de representação primordiais, calcados na visão de mundo tradicional e de suma importância na realização de uma atual reavaliação cultural e identitária. Por outro lado, deve-se levar em consideração que toda e qualquer construção cultural está inserida em tempo e espaço próprios e que, inevitavelmente, traz consigo a carga de informações histórico-temporais que proporcionam a visão distanciada e crítica, por mais implícita que seja.

Para tanto, cabe ressaltar os aspectos importantes para uma análise da dramaturgia contemporânea africana - dos países aqui estudados e dos demais países africanos de língua portuguesa. Nas manifestações locais, e em suas construções estéticas e dramáticas, a prática teatral é importante meio de entendimento e afirmação das realidades histórica, social e cultural, e reativa valores anteriores ao período de dominação colonial. Em termos de manifestação cultural, o teatro frequentemente busca, em suas origens, formas expressivas que atuem como afirmação da identidade de determinados grupos sociais em épocas

distintas. Por esse motivo, ao considerar a presença do mito na narrativa dramática, afirma-se que o drama, desde suas origens, sempre foi povoado por elementos míticos, simbólicos e alegóricos - presentes em boa parte da literatura dramática contemporânea e que se evidenciam nos dramas de Fernando de Macedo e Mena Abrantes. Assim, o caráter fundador e cíclico do próprio mito age, através de suas re-atualizações e aplicações, em diferentes contextos históricos e literários.

Além dessas considerações, cabe salientar a importante base da escrita do drama para que esses aspectos sejam expressos. Por conseguinte, cada autor dá forma ao texto dramático a partir de códigos de escrita sistematizados: a teoria do drama é, dessa forma, de suma importância para o embasamento e estruturação da narrativa dramática, bem como foi para o direcionamento da análise dos textos em questão.

Para efeito de análise dramática, é importante definir primeiro, em termos temáticos, as bases da narrativa. A partir da idéia de que o cerne da literatura oral carrega elementos de drama, considera-se que o ato de contar uma história é sempre um acontecimento, quando o narrador, muitas vezes, transforma-se de uma só vez em poeta, cantor, músico e ator. O narrador é um poeta porque recria seus próprios textos; é um cantor porque canta o texto completo, ou partes dele; é um músico, quando acompanha a cena em seus próprios instrumentos; nesse contexto, o contador de histórias é também um ator quando interpreta diferentes papéis com a sua voz e a mímica. A tradição oral tem grande influência no drama em África, de onde o dramaturgo se utiliza de fontes como mito, epopéia, história, fábulas, provérbios, expressa práticas culturais tradicionais, bem como insere um narrador ou contador de histórias, utiliza coro e instrumentos musicais, dança, mímica, figurinos e máscaras. Observa-se que os elementos da cultura tradicional africana desempenham papel fundamental na dramaturgia dos países estudados - cujos elementos dramáticos ocupam espaço importante na escrita teatral, mesmo que sua construção, na maior parte das vezes, siga os padrões teóricos europeus da dramaturgia clássica.

Mitos são contados em profusão em toda a África, como afirma Schipper (1990). Caracterizam-se como histórias da criação, que explicam porque o mundo tornou-se como é, e possuem um objetivo mais sério e profundo do que simplesmente contar uma história. Eles incluem a "verdade", têm autoridade e são aceitos como tal, dentro dos grupos em que são narrados, e explicam não só as origens do mundo, mas também as relações entre os

deuses e os ancestrais, as relações com a terra, o desenvolvimento da cultura e dos costumes. Os mitos são interpretados de formas diferentes de acordo com o tempo e o local, pois as formas como são expressos estão diretamente ligadas à situação social em que são apresentados. Assim, o retorno à cultura tradicional se fortifica com a presença de referências contemporâneas que dialogam com a realidade da sociedade na qual o espectador/leitor se insere. Os mitos, portanto, relacionam-se à história ou a elementos e personagens históricos, para construir, em cena, realidades que avançam em questões de formação cultural e identidade local.

A tradição se manifesta na retomada de personagens ou fatos históricos da história de um povo, das migrações, guerras, conquistas, derrotas e vitórias, e são elementos que fazem parte da temática de representação contemporânea na qual os mitos heróicos são recontados. Também as intervenções mágico-religiosas se apresentam na construção das narrativas, e atestam as bases da crença animista e do pensamento tradicional africano; deuses e espíritos se manifestam com frequência através de personagens e efeitos da natureza; há a presença de histórias tradicionais sobre animais, ou fábulas, que expressam as filosofias locais.

Os exemplos acima ilustram a ligação entre a tradição oral e o teatro, bem como a relação dos dramaturgos com gêneros, temas e técnicas da literatura oral. Por outro lado, essas tradições dialogam com os elementos do teatro criado dentro de uma acepção européia de drama, e agregam elementos cênicos e convenções textuais na composição de parte da dramaturgia publicada atualmente. Nesse sentido, é fundamental a análise em termos estruturais dramáticos, sem os quais as funções teatrais nessa forma de drama não se estabeleceriam. No curso da análise, a partir da definição da temática apresentada, estuda-se a maneira como o autor a expressa através das camadas textuais, dos diálogos e da tensão dramática.

De acordo com a teoria de Roman Ingarden (1977), existem duas camadas textuais que estabelecem a função de representação do texto teatral: a primeira refere-se às palavras pronunciadas pelas personagens, ou seja, as falas, e se caracteriza como texto principal; a segunda camada, ou texto secundário, define-se pelas indicações cênicas ou rubricas. A análise da estrutura formada pelas falas e indicações cênicas pressupõe a organização textual do drama que, efetivamente, se complementa na encenação. É importante observar, porém, que essa classificação do autor é variável, de acordo com formas e estilos de escrita e

funciona como ponto de partida para a análise textual. Nem sempre essa estrutura é explícita ou equilibrada: há dramas compostos apenas por falas e com pouca ou nenhuma rubrica, o que não significa que não haja indicações cênicas do autor implícitas, e cabe ao leitor ou encenador decifrá-las. O mesmo pode acontecer com textos constituídos por extensas rubricas e nenhuma fala. Nesse caso, as palavras assumem a dimensão de ação da personagem, e podem expressar-se através dos demais elementos da encenação, seja na sonoplastia, cenário, figurino, iluminação, coreografias ou em todos eles. Ainda assim, a divisão do drama em texto principal e texto secundário, proposta por Ingarden (1977), direciona a análise e abre possibilidades de aprofundamento e foco no material textual em si.

Em *A obra de arte literária* (1977,) o autor fundamenta a análise textual na divisão em quatro níveis distintos, porém interligados: O nível fônico das palavras, o nível semântico das frases, o dos quadros visuais esquematizados e, por fim, das realidades representadas. Isso se aplica à teoria dramática que, como obra literária, apresenta essa formação estratificada: palavra, construção de sentido, formação de imagem e significação. Ao focar a análise na dramaturgia africana estudada, observa-se que o texto é a forma última de uma série de representações e manifestações de ordem cultural, e apresenta-se de forma muito específica num estágio de re-atualização das tradições. Percebe-se, nesse caso, a utilização de fontes das narrativas orais ou de utilização de personagens mitificados, fatos recriados da história ou organização textual das práticas culturais, como danças, ritos, músicas e representações tradicionais. Ainda assim, a estruturas das peças seguem os princípios básicos de construção do texto teatral e evidenciam a presença de fundamentos artísticos e literários.

Nesse caso, é importante fazer distinção entre a sucessão das partes – capítulos, cenas, quadros e atos – e a estrutura que envolve a obra em seu todo, do início ao fim. No palco edifica-se um espetáculo teatral cujos objetos, personagens e ações aparecem sob forma sensível, enquanto as palavras, que formam o texto principal, são apresentadas sob forma fônica concreta e constituem um elemento do universo representado. Ao tomar como base o fato de que o espetáculo teatral é concebido e representado para um público, as palavras pronunciadas devem ainda preencher outras funções junto a esse público, e considera-se os conceitos de *cena aberta* e *cena fechada*. Assim, quando o espaço representado é concebido em função do espectador e a presença deste é percebida pelos atores, inclusive com falas direcionadas a esse público, temos a chamada *cena aberta*. Por

outro lado, quando existe em cena a dimensão de uma “quarta parede” invisível, onde, por trás dela, o ator dá a impressão de que só é visto e ouvido pelas personagens com as quais dialoga, então há a *cena fechada*. Percebe-se, nos textos de Fernando de Macedo e de Mena Abrantes, a alternância desses dois aspectos, principalmente quando os autores inserem a figura de uma personagem-narradora, que comenta e/ou participa da trama. A esses tipos de cena juntam-se as funções de comunicação e persuasão, que se aliam às características já citadas do discurso representado.

Com origem nas funções de persuasão e comunicação, Käte Hamburger (1986) caracteriza o gênero dramático a partir de sua construção através do diálogo. A posição do drama no sistema da criação literária resulta da presença da criação dialógica das personagens, o que define as suas qualidades estéticas e a possibilidade mímica e de encenação. As personagens criam-se e representam a si mesmas a partir da fala, mudam o conceito de ação e tornam esse ponto de vista lógico e fenomenológico predominante na literatura dramática. O sistema dialógico como forma lógica do drama possibilita a passagem do modo da imaginação ao modo da percepção, e sua construção é fundamental na transposição das narrativas orais para a dramaturgia. Assim, as personagens passam do domínio infinito da imaginação para o espaço limitado da realidade, em ação concretizada em espaço e tempo reais, porém concentrados no teatro. Esse espaço real que, por sua vez, requer a concentração da ação, passa a ser o núcleo da ação dramática. Percebe-se isso ao retomar o princípio da ritualização, no qual a representação fundamenta-se na ação e na fala ou cântico, e pode ser destacado nos dramas são-tomenses e angolanos em questão.

Na análise dos dramas compete observar, ainda, o movimento de criação calcado no já citado sentido mágico-religioso, em termos dramáticos, os momentos de intervenção da visão do sagrado e sua influência no curso da ação, seja como motivo ou solução dos conflitos do drama. Assim, um percurso de ações de determinada personagem pode ser influenciado pela interação entre os seus atos e as manifestações externas que provoca, seja nas reações das forças da natureza, nos atos zoomórficos, nas manifestações de espíritos e antepassados ou no surgimento de monstros ou outros seres inumanos.

Em *Conceitos Fundamentais da Poética*, o autor Emil Staiger (1993) trabalha com duas expressões relativas ao estilo de tensão na dramaturgia: o *pathos* e o problema. A partir disso, situa o clímax do *pathos* no drama, através do patético, que conduz o discurso numa



elevação de um ponto a outro. Na definição do termo, *pathos* pode ser traduzido por vivência, desgraça, sofrimento, paixão. O autor dá ênfase, ainda, ao conceito de divisão da alma humana, dividida em *páthe*, *dynámeis* e *héxeis* e que se encontra na *Ética a Nicômano - Livro II*, de Aristóteles, obra que trata das virtudes éticas. Essa divisão corresponde às três partes da alma, sendo que *páthe* é referente à paixão; *dynámeis* é referente às faculdades da alma e *héxeis* é referente às disposições ou estados habituais do caráter.

O homem, portanto, é movido por paixões, e Aristóteles (s/d) retoma, em sua *Arte Retórica*, a qualidade do discurso patético, ou seja, do discurso que atua sobre as paixões que dominam o homem. Na definição moderna, porém, a expressão toma um sentido diferente do sentido grego e passa-se a considerar como termo *pathos* não tanto a paixão em si, mas o tom patético que provoca paixões. Com relação à segunda expressão do estilo de tensão dramática, nominado de “problema”, Staiger (1993) assume essa expressão com a acepção real de “proposto” - *das vorgeworfene*. O dramaturgo, em sua construção, deve atingir esse “proposto” ao longo de seu percurso escrito através do desenvolvimento da ação dramática: inicia a sua construção num ponto de partida e a desenvolve, em linha reta, até seu desfecho, numa interdependência das partes textuais. Essa correlação das partes é o que gera a tensão. No estilo problemático, o objetivo da história está no fim - e cada parte deve ser examinada, exclusivamente, em função do todo que se estabelece ao final. Assim, segundo Emil Staiger (1993), a criação dramática se resume a partir das perspectivas de criação problemática e patética.

Na análise dramática, então, há dois pontos relevantes a serem observados: no sentido do termo patético, pelo fato das obras africanas aqui analisadas tratarem da ênfase a valores tradicionais, percebe-se a forte presença do discurso construído com base no *pathos*; já a organização desse discurso pressupõe a manutenção da tensão dramática através da evolução do “problema”. Para o andamento da trama e reafirmação de fatos e personagens relevantes à tradição oral local, o clamor, os cânticos evocativos, o recurso intertextual de inserir trechos de obras de autores – poemas ou narrativas – que são parte da construção da identidade cultural, bem como danças e demais expressões artísticas, se constroem no drama através do tom discursivo movido, em última análise, pelo impulso das paixões humanas. Por conseguinte, a percepção de que esses impulsos devem ser ordenados no drama, de maneira a manter uma linha de tensão que sustente a ação dramática, é fundamental para que a etapa da encenação não se torne apenas uma demonstração de manifestações artísticas

tradicionais sucessivas. A temática, que justifica a construção dramática, precisa ser ordenada em acontecimentos que compõem a trama textual, organizam as partes e desenvolvem o “problema”.

E finalmente, como quarto item de análise do drama, cabe ressaltar a inserção do texto em seu contexto histórico de escrita. Dessa forma, se destacam as relações entre dramaturgia e expressão de fatos sociais e culturais, momentos históricos, crenças e valores comuns, bem como percepções particulares dos autores. A necessidade de reafirmação da própria tradição através da discussão, em cena, de conflitos pertinentes às questões de formação da identidade, encontra nas manifestações teatrais e na simbologia do drama um meio de reflexão que se potencializa pela lente do conflito dramático. Anne Ubersfeld (2005), por sua vez, afirma que o teatro reflete o mundo através emoção, como uma espécie de espelho que provoca estranhamento ao aumentar, aproximar e suprimir a matéria dramática. É no teatro onde se encontram as contradições do real exibidas através do oxímoro, ou tempo teatral. É a contradição entre o tempo do drama, escrito, e o tempo de encenação, partilhado com o público, que transforma a representação do texto dramático num acontecimento em tempo e espaço reais. Assim, ao retomar os mitos através de nova organização espacial e temporal, o drama aproxima o leitor – e o público - do tema com o qual esses se identificam e, por consequência, se envolvem.

A retomada das narrativas orais através dos dramas analisados, portanto, remonta à realidade mítica e re-atualiza os meios de produção de sentido de acordo com cada autor e época. Tanto em São Tomé e Príncipe como em Angola, as dramaturgias dos autores estudados seguem os princípios de construção teóricos, de acordo com as considerações acima. O teatro africano, por conseguinte, através das representações míticas e reconstruções dramáticas observadas em tais países, manifesta artisticamente os valores, os anseios e as perspectivas das comunidades através de uma ligação direta com tradição oral, e origina uma dramaturgia que acompanha, em suas particularidades, as mudanças socioculturais locais.

## 7.2 REFLEXÕES: A REPRESENTAÇÃO CULTURAL E O LOCAL DA TRADIÇÃO

Para definir do termo “cultura”, Edward Said (1995) distingue-o de duas formas: primeiro, para designar práticas como as artes de descrição, comunicação e representação que possuem determinada autonomia em relação aos campos econômico, social e político; são artes que existem sob formas estéticas e têm o próprio prazer estético como um de seus objetivos - o autor inclui, também, o saber popular e o conhecimento especializado através de estudos de etnografia, historiografia, filologia, sociologia e história literária; em segundo lugar, há a utilização do termo para conceituar “um elemento de elevação e refinamento, o reservatório do melhor de cada sociedade” (SAID, 1995, p. 13). O autor afirma que, com o transcorrer do tempo, a cultura associa-se, muitas vezes, de forma agressiva em relação à nação e ao Estado: o retorno à cultura e à tradição, através de códigos rigorosos de conduta intelectual e moral, como fonte de identidade pode gerar fundamentalismos religiosos e nacionalistas. Esses últimos aspectos, porém, não se aplicam aos dramas aqui estudados, pois o que se verifica é a ação de autoconhecimento das origens, num retorno mítico, mais do que movimentos de resistência operados pelos textos e seus autores. Nesse caso, as obras se relacionam com o primeiro significado do termo cultura, designado por Said, e afirmam suas tradições através do próprio estudo etnográfico, histórico e social, sem que para isso necessitem estar vinculadas ao sentido de nacionalismo instituído pelo Estado durante o período colonial.

A afirmação de que “a cultura e suas formas estéticas derivam da experiência histórica” (SAID, 1995, p. 23), fundamenta a memória cultural e relaciona os escritores à história social, “moldando e moldados por essa história e suas experiências sociais em diferentes graus” (*Idem, Ibidem*). Nesse sentido, a análise das tradições na atualidade é válida a partir de sua inserção num contexto atual, onde a prática do drama estabelece-se no momento presente de representação, e dialoga com um público de formação híbrida, inserido em maior ou menor grau num contexto cultural pós-colonial. A noção de identidade, assim, deixa de ser estática para compor-se de valores que se agregaram através dos tempos às modificações culturais, e que compuseram, a partir de então, novas formas de representação da tradição.

Ao levar em conta a questão da permanência do imperialismo – que age na atualidade em diferentes contextos, mesmo ao considerar o fim oficial da dominação colonial após libertação das colônias africanas – percebe-se, então, a situação do teatro em questão, nesse contexto. Said (1995) afirma que, no contexto mundial, estão em jogo territórios e possessões, geografia e poder: por base, o imperialismo significa pensar, colonizar, controlar terras alheias, distantes, que são possuídas e habitadas por outros. Essas são terras que, conforme o autor, atraem algumas pessoas e, muitas vezes, trazem miséria indescritível para outras. O dramaturgo Mena Abrantes, nos três dramas analisados, salienta a questão da terra e sua dominação na retomada dos mitos locais: Há a presença dos ‘monstros’ que comem os nativos em *Nandyala ou a tirania dos monstros*; há a exploração dos frutos da terra e a formação de uma sociedade injusta em *Na Nzuá e Amirá ou de como a prodigioso filho de Na Kimanaueze se casou com a filha do sol e da lua*; e, na dramatização da fábula *Pedro Andrade, a tartaruga e o gigante*, a dominação disfarça-se sob as pretensas ‘boas’ ações do gigante.

A luta pela geografia, conforme Said (1995), é parte da experiência histórica e abrange não só a luta armada, mas também inclui idéias, formas, imagens e representações. Como já se salientou, embora as colônias tenham se tornado independentes, as atitudes imperialistas ainda persistem, o que faz com que as ações culturais, inseridas no contexto atual, sofram influências dessa situação. Por conseguinte, o que resta do imperialismo na atualidade é “o resíduo de uma história densa e interessante, paradoxalmente global e local ao mesmo tempo, e é também um sinal da sobrevivência do passado imperial, gerando argumentos e contra-argumentos com uma intensidade surpreendente” (SAID, 1995, p. 52). O confronto entre o pensamento imperialista oitocentista e as culturas que o impuseram resistência faz surgir um movimento cultural de escritores e artistas, atuantes no período pós-colonial, que refletem sobre o próprio passado e têm visões potencialmente revistas, com tendências a um novo futuro, e em experiências que necessitam ser reinterpretadas e rerepresentadas. Nesse sentido, os dramas de Fernando de Macedo evocam esse passado, seja na formação das ilhas de São Tomé e Príncipe e sua povoação, através do enfoque da formação do povo angolar em *O rei do obó*, ou mesmo nas tradições rerepresentadas do danço congo no drama *Capitango* ou das práticas ritualísticas de cura em *Cloçon Son*, como parte da cultura tradicional local. Ainda assim, a retomada de valores, o retorno aos fundamentos míticos e a continuidade das tradições se renovam a partir do curso histórico e da interação cultural, o que constitui a própria identidade nacional.

O retorno à tradição sofre, assim, as inevitáveis transformações temporais fundamentais para sua sobrevivência. Eric Hobsbawm (2008) em *A Invenção das tradições* critica a tentativa de dar um caráter estático às práticas de natureza ritual ou simbólica, que se fixam ao passado através de repetições dos valores e normas de comportamento na tentativa de estabelecer a sua continuidade. Essa continuidade, portanto, se apresenta de forma bastante artificial, pois caracteriza “reações a situações novas que ou assumem a forma de reverência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória” (p. 10). Assim, torna-se importante atentar para o fato de que essa tentativa de estruturar os aspectos sociais de forma imutável se opõe às mudanças do mundo atual, e a tradição realmente representativa de determinada comunidade acompanha essas transformações sem perder o aspecto genuíno. Hobsbawm (2008) destaca a nítida diferença entre práticas antigas e inventadas: “As primeiras eram práticas sociais altamente coercivas, enquanto as últimas tendiam a ser bastante gerais e vagas quanto à natureza dos valores, direitos e obrigações que procuravam inculcar nos membros de um determinado grupo” (p.19), cabe lembrar a ênfase a aspectos de patriotismo, dever e lealdade, apregoados durante o período colonial.

A perspectiva dos missionários europeus ao chegarem à África era de que os estudos antropológicos proporcionariam o entendimento das sociedades locais, bem como da religião. Porém, a diversidade das formas religiosas africanas pré-coloniais não era compreendida em sua totalidade, o que gerou idéias pré-concebidas a respeito do que efetivamente se considerava como tradição. Dessa forma, muitos registros e relatos foram pertinentes a uma visão eurocêntrica, criada por antropólogos coloniais, e que deve ser observada nos estudos atuais. O que se verifica nos dramas analisados, é o fato de serem escritos por autores que evidenciam as questões culturais locais a partir do ponto de vista africano, e que trazem aspectos de formações e experiências particulares e atuais. Bhabha (2005) afirma que “o reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação” (p. 21), pois os aspectos que afastam uma pretensa identidade original sofrem a ação das temporalidades, de uma re-encenação do passado que jamais tornará a sê-lo de fato. Ainda assim, os hibridismos culturais e suas transformações redirecionam e reposicionam as práticas culturais no sentido de reafirmar valores originais através da retomada de mitos e do passado histórico, como se observa em Angola ou São Tomé e Príncipe. Em contrapartida, “os próprios conceitos de culturas nacionais homogêneas, a transmissão consensual ou contíguas de tradições históricas, ou comunidades étnicas

“orgânicas” – enquanto base do comparativismo cultural -, estão em profundo processo de redefinição” (BHABHA, 2005, p. 24).

Cria-se o novo, com o intuito de reaver o antigo; a retomada da tradição reinscreve no imaginário social possibilidades de renovação do passado para insurgir no presente: “o passado-presente torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver” (BHABHA, 2005, p. 27). Há, assim, o olhar local que se desloca para encontrar no princípio da alteridade uma visão particularizada da realidade. Já não é possível localizar determinadas manifestações culturais como meras reproduções de um passado histórico, mas há que considerar a distorção de seus reflexos e adições inevitáveis. Isso não significa romper a coerência das representações, mas levar em conta que a distância percorrida entre passado e presente agrega valores ao processo de retomada mítica, como no caso dos dramas em questão. É, porém, necessária a análise das origens para que se estabeleça a visão de mundo do sujeito que quebra a fixidez das tradições - instituídas como modelo ou referência - e articula novos significados e estratégias culturais que funcionam, muitas vezes, como práticas de dominação ou resistência.

É importante, para isso, retomar características do discurso colonial que se apropria, dirige e domina as esferas de atividade e joga com o poder ao situar o colonizado como “o outro”: aquele que ocupa uma posição específica, num espaço específico e sobre o qual se exerce vigilância. “Os sujeitos são sempre colocados de forma desproporcional em oposição ou dominação através do descentramento simbólico de múltiplas relações de poder que representam o papel de apoio, assim como o de alvo ou adversário” (BHABHA, 2005, p. 113), o que articula o histórico e a fantasia na produção de efeitos políticos do discurso. Assim, estratégias de relações de forças articulam-se na esfera da sistematização de conhecimentos e princípios para gerar estereótipos e falsas representações, que simplificam e fixam formas, negam o jogo das diferenças e provocam problemas nas representações do sujeito e significações das relações psíquicas e sociais. Assim, representar a nação como um processo temporal, o que se manifesta nas manifestações artísticas, não significa atrelar-se a um passado instituído de forma pedagógica e fixa, mas em ações e sujeitos que compõem um processo vivo e reproduzido no presente, com todas as contradições, conflitos e heterogeneidades. Portanto, opera-se em zona de instabilidade onde significação cultural e cultura nacional se articulam em dialéticas de temporalidades diversas, do pré ao pós-colonial, e se expressam na contemporaneidade. Dessa forma, como bem afirma Homi

Bhabha (2005), a cultura se transforma em prática que perturba e desestabiliza ao confrontar passado e presente, público e privado, arte e política, e aflora em momentos de prazer, esclarecimento e libertação.

Ao afirmar que as sociedades são compostas não de um, mas de muitos povos, e que suas origens não são únicas, mas diversas, Stuart Hall (2003) critica a idéia de que identidade cultural seja fixada no nascimento, como parte da natureza, do parentesco ou da linhagem dos genes. Evidentemente, seria uma idéia simplista querer identificar cada sujeito sem levar em conta suas vivências, deslocamentos e contatos com o atual mundo globalizado: o retorno às origens, porém, faz parte dessas vivências e prova, através da dramaturgia em análise, o quanto essas questões estão latentes e necessárias na busca pela auto-afirmação individual e coletiva. Em termos de identidade cultural, Hall associa-a ao núcleo temporal e imutável da tradição, que propõe autenticidade e fidelidade às próprias origens. A tradição tratada como mito surge, então, “com todo o potencial real dos nossos mitos dominantes de moldar nossos imaginários, influenciar nossas ações, conferir significado às nossas vidas e dar sentido à nossa história” (HALL, 2003, p. 29). Por outro lado, o entrelaçamento de culturas resulta em caráter híbrido, que não se desagrega apenas em elementos tidos como autênticos ou de origem: a soma da tradição e de elementos transculturais caracteriza a atualidade e particularidade das próprias representações culturais dos países em foco, bem como amplifica a visão das práticas artísticas, que já não podem se restringir a uma idéia de África criada a partir de preceitos colonialistas.

As mudanças estruturais que transformaram as sociedades modernas a partir do final do século XX alteram as sólidas localizações do homem como indivíduo social. Essas mudanças se iniciam com a fragmentação de paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que modificam as identidades pessoais e abalam a idéia de sujeitos integrados. Inicia-se, então, um processo de “crise de identidade” a partir da perda de um “sentido de si” estável, também chamado de deslocamento ou descentramento do sujeito: isso caracteriza um duplo deslocamento, na medida em que ocorre a descentração do indivíduo tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmo. Em *A identidade cultural na pós-modernidade*, Hall (2005) distingue três concepções diferentes de identidade: do sujeito do iluminismo, do sujeito sociológico e do sujeito pós-moderno. A primeira concepção, do sujeito do iluminismo, define um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, consciência e ação e que permanece

essencialmente o mesmo ao longo de sua existência; a noção de sujeito sociológico parte de uma concepção interativa da identidade e do indivíduo, e ocorre quando o sujeito possui um núcleo ou essência interna, um “eu real”, mas que se forma e modifica ao dialogar com mundos culturais exteriores e suas identidades; a terceira concepção de sujeito, o sujeito pós-moderno, identifica o indivíduo fragmentado, composto não de uma, mas de várias identidades, por vezes contraditórias ou não resolvidas. Esse sujeito não tem uma identidade fixa, essencial ou permanente, pois essa se transforma e se define mais em termos históricos do que biológicos. Assim, o sujeito passa a assumir identidades diferentes, contraditórias e deslocadas em diferentes momentos de sua existência.

Essa revisão do conceito de pluralidade do sujeito pós-moderno é importante para que se situe o processo de afirmação das origens, uma das principais características dos movimentos culturais africanos nas transições entre os séculos XX e XXI. Os novos olhares lançados à tradição e o local que ela ocupa nas sociedades pós-coloniais abrangem conflitos históricos e sociais e manifestam-se nas representações culturais e, conseqüentemente, no teatro. Tanto na dramaturgia de Fernando de Macedo quanto na de Mena Abrantes, há a abertura de um espaço consciente e atual de reflexão a partir das realidades particulares e globais. Sendo assim, a recriação do passado histórico no teatro de Macedo, ao reconstruir o universo social de São Tomé e Príncipe, diferencia-se da retomada, por parte de Abrantes, da simbologia das narrativas tradicionais de Angola. Ambos, porém, através de seus dramas, reconstroem aspectos da identidade local e posicionam-se na perspectiva do mundo atual, como forma de preservar valores e crenças locais característicos, que dialogam com as contradições da época contemporânea enfatizada por Hall.

Nessa perspectiva, o fato de que as culturas são historicamente particulares não significa que estão isoladas em relação a outras: mesmo numa época em que impera a “imagética empacotada da cultura global visionária” (SMITH, 1999, p. 24), é importante que os mitos e as tradições, que fazem parte da memória coletiva, se afirmem ainda mais, no intuito de formar a identidade nacional, e se posicionem em frente à cultura global trivial e vazia, como a caracteriza Anthony Smith em *Nações e nacionalismo numa era global* (1999). Sendo assim, os mitos e as tradições devem ser retomados ao longo de várias gerações para pertencerem efetivamente à memória coletiva de determinados grupos sociais, pois o tempo é fundamental para suas manutenções. Portanto, a identidade global, em processo de formação de uma cultura cosmopolita plana, não substitui as culturas profundas



existentes, nas quais a permanência da memória é fator importante para a construção da identidade. Por outro lado, não há como afirmar a fixidez dessa memória coletiva, ou seja: seus significados e conteúdos tendem a alterar de acordo com a época, circunstâncias políticas e econômicas e são recriados e relidos de acordo com as necessidades da comunidade.

Dentro desse contexto, surge a etno-história, referente à “visão subjetiva que as gerações posteriores de um dado conjunto cultural de população têm da experiência dos seus antepassados, reais ou imaginários” (SMITH, 1999, p. 55). Essa visão compõe o significado dos mitos para as comunidades, e esses não se tratam de invenção ou ficção, pois, sobretudo os mitos políticos, “contêm núcleos de fatos históricos, em torno dos quais proliferam acrescentos de exageros, idealização, distorção e alegoria” (*Idem, Ibidem*). Por conseguinte, servem a uma necessidade coletiva, presente e futura. É, assim, um amálgama da realidade histórica selecionada e idealizada em diversos graus de fatos documentados e de mitos políticos, que apresentam um retrato emocionalmente próximo da história da comunidade construída na perspectiva das sucessivas gerações de seus membros. O passado histórico, assim, é codificado, sistematizado e organizado nessa etno-história de acordo com as tradições, mitos e memórias coletivas transmitidas ao longo do tempo. Deve-se prestar atenção nessa ação, todavia, quando é utilizada com a idéia de regeneração nacional, que evolve o processo de politização da cultura e purificação da comunidade: nesse caso, a “vernacularização” tenta demonstrar o papel insubstituível dos valores culturais étnicos dentro de uma economia global, bane tudo que é estrangeiro e ameaçador à tradição e propõe a purificação do povo à imagem de um ideal perfeito de passado esplendoroso e heróico.

Nesse caso, e de acordo com Chabal (2009), não se pode relegar à tradição um lugar num passado superado pela modernização, nem considerar as tradições como causadoras de atraso e sofrimento. A tradição deve ser considerada sob a ótica da cultura: em primeiro lugar, deve-se considerar a abordagem de significados culturais para que se compreendam as mudanças mais profundas; em segundo, é importante observar a situação cultural pelo qual transitam os significados e compreender de que maneira esse quadro muda o tempo todo; em terceiro, a abordagem cultural evita a fixação de dicotomias como “tradição x modernidade”, uma vez que afirma que determinadas modernidades encontram-se enraizadas em suas próprias tradições.

A ideologia dominante do período colonial previa que a população baseasse suas condutas de acordo com a tradição, para facilitar o controle das ações pelo governo, e essa mesma população deveria obedecer a uma categoria, também dominante, de cidadãos ‘modernos’. Essa dicotomia foi assim institucionalizada através da distinção entre “nativos” e “civilizados”: os governantes coloniais instituíam uma forma dual de subjetividade na qual o discurso de modernização criava uma corrompida forma de controle político, conforme atesta Patrick Chabal em *Africa: the politics of suffering and smiling* (2009). Após a independência das colônias, o sistema dual ajusta-se à realidade do Estado pós-colonial: a maioria da população percebe que, mesmo com as alterações políticas, as desigualdades econômicas e sociais permanecem, e os ideais nacionalistas, com promessas de emancipação esboçadas na luta pela libertação das colônias, provocam desencanto. Como resultado, surge necessidade de buscar outros caminhos para expressar opiniões e garantir proteção política, o que provoca a retomada da tradição, dessa vez sujeita às novas circunstâncias da situação pós-colonial.

A dominação cultural deve ser considerada no contexto da dominação imperialista. Aijaz Ahmad (2002) salienta que lógica dos nacionalismos em geral não vai em direção da diversidade cultural, da inclusão e da heterogeneidade e da idéia de uma civilização humana igualitária e universal; vai na direção da exclusividade, purificação ou majoritarismo. Por outro lado, o nacionalismo, segundo Aijaz Ahmad “não tem qualquer essência própria que determine sua trajetória, mas que uma essência lhe é dada, em situações específicas, pelo bloco de poder que se apodera dele” (AHMAD, 2002, p. 224), o que depende de sua presença em tempos e espaços determinados. É importante salientar que relação entre nação, cultura e tradição, mais do que uma ação ofensiva e essencialmente anti-imperialista, apresenta-se, aqui, como forma de auto-representação e afirmação dentro do processo histórico.

## 8. CONCLUSÃO

Ao propor o estudo da dramaturgia atual em Angola e São Tomé e Príncipe, com foco na expressão da situação social e da busca pela identidade, centra-se a análise nas narrativas tradicionais locais e nas transformações ocorridas nesses dois países após a independência nacional. A ênfase recai sobre três aspectos temáticos relevantes: a busca da identidade da nação através da tradição e da situação cultural nos ecos da colonização; a definição, através do drama, de uma visão crítica da condição das nações angolana e são-tomense e suas diversidades socioculturais; a função do teatro como forma de expressão e entendimento da realidade, na construção da narrativa dramática dos autores, a partir do estudo de suas obras.

Observa-se que a produção de dramaturgia cresceu, nas últimas décadas, nesses países: as circunstâncias do longo período de submissão colonial fez despertar em seus artistas a tendência à busca de uma identidade onde prevaleçam valores africanos imersos nas origens, o que direciona para o estudo do mito no contexto cultural e suas significações dos possíveis desempenhos do homem na história, de tudo que ele é e de tudo que possa vir a ser e realizar. Os textos desses autores propõem ao leitor/espectador uma reflexão sobre transformações culturais e encontram nas raízes das narrativas orais tradicionais o subsídio para a reflexão crítica.

O movimento de “remitologização”, iniciado no século XX, atua diretamente na literatura e re-atualiza a questão do mito em planos gerais e em relação à poética: de um lado, para manter e reforçar os valores nacionais e culturais; de outro, para retomar esses valores de forma crítica, de maneira a criticar a própria nação. A relação entre as formas clássicas do mito com a realidade histórica que as gerou, traz à atualidade a diferença entre o mito primitivo e a mitologização atual, bem como suas ligações. A situação histórico-cultural dos povos africanos, principalmente no período pós-guerra, possibilitou a coexistência e a interpenetração de elementos de historicismo e mitologismo, realismo social e folclore. O mitologismo, portanto, como fenômeno característico na literatura do século XX, acarreta a superação dos limites histórico-sociais e espaço-temporais. Através da retomada de seu caráter funcional, o mito se torna fundamental para revelar as estruturas da realidade e os diferentes modos de existência humana.

Sendo assim, através da permanência dos mitos que justificam os comportamentos e as atividades do homem, percebe-se o reflexo do estado primordial das sociedades arcaicas, pois, ao relatar a manifestação dos poderes sagrados dos entes sobrenaturais, o mito funciona como forma de revelar os modelos exemplares de ritos e atividades humanas significativas. Através do princípio de sacralização do pensamento mítico, encontra-se toda consciência teórica, prática e estética, do mundo da linguagem e do conhecimento, da arte, do direito e da moral, assim como as formas fundamentais da comunidade e do Estado – ligadas, em suas origens, à consciência mítico-religiosa.

A arte, assim como a linguagem, também se mostra entrelaçada ao mito, pois o sentido mítico experimentado pela palavra é partilhado pela imagem e pelas demais formas de representação artística. A imagem, por conseguinte, alcança a função de representação estética quando rompe o círculo mágico da consciência mítica e passa da configuração mítico-mágica a uma forma particular de configuração. Com base na ação de transposição da narrativa oral à escrita da literatura dramática, salienta-se a passagem da consciência mítica à característica imagética como um dos principais subsídios para que a ação dramática se defina como formadora de imagens e de estética teatral.

Ao retomar nesse estudo os aspectos da ontologia negro-africana, enfatiza-se a forte presença dos princípios do animismo. O termo deriva-se da palavra latina *anima* (alma), e fundamenta a idéia de que todos os seres são animados por alma própria, de onde tudo na natureza é provido de energia vital e interage entre dois mundos: o visível e o invisível. O sentido animista e suas características abrangem a situação do homem e sua ocupação no universo, além do compromisso coletivo que exige a vida social e as ações de responsabilidade individual. A concretização religiosa, quando indivíduo e sociedade interagem com o mundo visível e invisível, caracteriza-se em ritos de comunicação entre os dois mundos e experimentam a reciprocidade de realizações.

Através da necessidade de manter e aumentar a união com as forças que interferem na existência, o indivíduo se torna praticante de atividades religiosas que regem a vida com os princípios éticos da vida comunitária, cujo controle dessas forças se concretiza através da presença dos antepassados, dos espíritos, feitiços e das ações mágicas.

As forças telúricas, sobretudo na filosofia *bantu*, possuem papel determinante em relação aos aspectos do mundo invisível e comandam as relações entre homem e forças

naturais. Estão diretamente ligadas à potência divina como personificações simbólicas, através de forças que mantêm certa vida eminente e que são capazes de fortificar ou danificar o indivíduo e sua comunidade. São os entes sobrenaturais que efetuam as manifestações do sentido de sacralidade vivenciado pelo homem africano dentro da crença animista. A classificação desses seres categoriza-os em diversas divindades que coabitam o universo de forma integrada e interagem com a idéia da presença divina em todas as ações vitais. O dualismo do pensamento ocidental, que separa homem e natureza, não faz parte da crença animista, cuja força motriz, o ser humano, é parcela da natureza e integra-se a ela para constituir o cosmos, sem a intenção, nesse caso, de exercer o caráter de domínio ou de posse. Essa filosofia fundadora, por sua vez, emerge sob forma de expressão cultural e da tradição, e resulta não apenas numa recriação estética, mas de fundamento vital.

Estabelece-se, a partir disso, a necessidade de retomada do tempo mítico e sua manifestação através do ritual: ao alterar a noção de tempo e espaço, através da realização ritualística, recobra raízes e embasa técnicas artísticas que reproduzem as forças vitais, através de variadas formas de expressão, como a música, a poesia, a dança ou o drama. Portanto, empreender a relação dos mitos com a realidade histórico-cultural torna-se de suma importância, não só nas formas de existência das mais diferentes civilizações, mas nas suas posteriores manifestações e expressões artísticas.

Na relação entre mito e cultura, tem-se como fator básico a idéia do mito como um ingrediente fundamental na civilização humana ao reviver a mentalidade primordial. A satisfação de necessidades religiosas, aspirações morais, exigências práticas e de ordem social caracterizam proposições míticas nas quais o mundo, o homem e a história podem ser constituídos como realidades significativas. Assim, quando a necessidade de uma análise histórica de determinada sociedade surge, esta já se encontra culturalmente constituída através da visão de mundo direcionada a um tempo de origem, um tempo mítico.

A dimensão mítica corresponde à maneira de específica de ser, de ver o mundo, de procurar conhecer a verdade das coisas, formular princípios e valores. Essa dimensão existe como instância insuperável e irreduzível na consciência de todos os homens é fundamental na construção da própria identidade. A formação da realidade histórica de um povo ou de uma cultura, portanto, abrange imagens e símbolos, valores morais e religiosos, organização social e política, visão de mundo e constituição de sentido. Nesse percurso, percebe-se a

evolução da perspectiva ontológica para a perspectiva histórica sem que se perca o vínculo com a sacralidade das origens, pois ambos os aspectos se integram na experiência mítica do mundo: de um lado o caráter infinito e imutável do sagrado, do outro a mutabilidade temporal e espacial do mundo e da existência humana. Cada povo possui os paradigmas próprios do seu princípio de realidade, revela as origens e determina a presença do homem no mundo, mesmo que esses paradigmas permaneçam recolhidos aos arquétipos do inconsciente: as realidades significativas são constituídas por bens e realidades culturais que abrangem o princípio de realidade e o estilo de cada cultura.

A partir disso, há a necessidade de compreender as questões que surgem a partir de formação das nações e do nacionalismo, que deve ser considerada não só como aspecto político, mas como fenômeno cultural. No universo das nações cada nação é singular, pois carrega valores culturais que, reinterpretados e reconstituídos, formam uma única identidade nacional, entre muitas outras identidades culturais. Dessa maneira, ao retomar o passado, o mito torna-se um meio eficaz de manter a memória coletiva: faz parte da tradição oral e funciona como elemento de coesão social.

Percebe-se, nas origens africanas, essa permanente necessidade de reaver, através das narrativas míticas, os fatos originais, através fenômenos que envolvem aspectos naturais, de acontecimentos históricos ou mesmo de heróis ou personagens das culturas locais que foram mitificados ao longo dos tempos. O estabelecimento de um espaço sagrado, que busca a terra genuína como fonte de poderes vitais, tem função fundamental e a busca da identidade afirma-se na instauração de um paraíso próprio, num espaço que identifique a comunidade e sua terra como tal, como locais históricos de referência. Identifica-se, nos países analisados, o valioso patrimônio cultural formado pelas particularidades regionais e pelas diversidades sociais que, observado no âmbito da literatura de tradição oral, interligam as referências socioculturais e histórico-geográficas. Essas narrativas buscam no passado os eventos formadores das diferentes identidades para, na re-atualização dos enredos, identificar as forças intrínsecas da terra e do povo.

Em São Tomé e Príncipe, os enredos imaginários retomam fatos históricos e de origem do arquipélago e tratam dos valores tradicionais dos povos de diferentes origens que lá vivem. Na temática dessas narrativas, percebem-se ações e costumes populares normalmente simbolizados por personagens humanos, animais ou por eventos naturais, que

retomam ensinamentos ou momentos de gênese e reapresentam os mitos tradicionais. A presença do mágico e do fantástico enfatiza aspectos sobrenaturais, e dá aos enredos os fundamentos sagrados que particularizam cada história com forte construção de identidade. Se as manifestações culturais nos países africanos em geral expressam aspectos de historicidade, no caso dos países africanos de língua portuguesa estudados o histórico de dominação colonial impõe a necessidade de dramatizar feitos históricos ou fatos tradicionais para que se discutam, através deles, as relações de poder, a necessidade de manutenção do espírito original e sagrado, as constituições sociais, econômicas e políticas da nação.

Ao analisar a representação teatral em São Tomé e Príncipe e Angola e as características das dramaturgias que originam, é possível perceber influências históricas do teatro europeu, ou seja, os ecos de dominação que se sobrepuseram às formas locais de manifestação cultural amplamente utilizadas pelo governo colonial e pela Igreja para exercer o controle sobre a população. Por outro lado, através dos autos populares ou religiosos, herança da ocupação portuguesa, a idéia de representação dialoga com os valores da terra e exprime as características de cada localidade. Cada um desses países expressa, através do teatro, à sua maneira e ao seu tempo, as marcas de suas identidades históricas, fundamentais para desenvolvimento de uma dramaturgia local. Tanto na literatura produzida em São Tomé e Príncipe como em Angola, percebe-se intensa ligação com os princípios da literatura oral, fundamentada na tradição, que se expressa tanto nos gêneros literários de produção local, como o drama, a poesia e a narrativa e suas variantes, como nas diferentes formas de manifestação cultural.

A dramaturgia de Fernando de Macedo dá voz à tradição do povo angolano, cujo reino foi originado ao sul da ilha de São Tomé, onde os angolares mantiveram-se em isolamento para realizar as ofensivas contra os colonos. Durante vários séculos, essa guerrilha criou a resistência portuguesa e originou as guerras do mato e as tentativas de ocupação da capital, com conflitos que duraram desde fins do século XVI até 1878, ano em que a capital do reino, Anguéné, é ocupada e extinta. Com a expulsão de suas terras, os angolares voltam-se para as atividades piscatórias nas praias do sul da ilha de São Tomé, inicialmente, depois em outras praias e por último no ilha do Príncipe e nas demais. O afastamento das terras do antigo reino plantou na memória coletiva a noção do território sagrado, com a permanência dos antepassados e a sobrevivências de seus mitos.

O primeiro drama da trilogia denominada *Teatro do imaginário angolano* (2000), fruto de investigação e registro de mitos, tradições, crenças e referências portuguesas publicadas inicialmente em *Anguéne: gesta africana do povo angolano de S. Tomé e Príncipe* (1989), a peça *O rei do obó* (1999) mostra a saga mítica do Rei Amador, figura lendária do imaginário da população de São Tomé e Príncipe, cuja personagem tornou-se figura mítica na tradição local por ser um célebre guerreiro que, ao comandar grupos de angolares, avançou sobre a capital de São Tomé. O mito de Amador, como símbolo da resistência colonial, alargou-se a ponto de muitos afirmarem ouvir o trote do seu cavalo a rondar as praias durante a noite. Para além do sentido mítico, Amador tornou-se um símbolo nacional, principalmente após a independência do país. Nesse drama, a retomada da presença do herói defensor dos angolares, uma minoria ameaçada e excluída da realidade das ilhas, recria o mito e toda sua capacidade imagética, remitologiza e afirma a identidade cultural.

Já em *Capitango* (1998), o dramaturgo desenvolve a trama a partir das relações entre as figuras tradicionais de conhecida manifestação cultural de São Tomé e Príncipe, o Danço Congo. Essa dança, de origem angolana, tem fundamentos de guerra, personagens com funções bem definidas e disposição espacial específica para assumir, assim, a reconstituição livre da história e organização daquele povo e foi retratada pelo artista plástico são-tomense Pascoal Viegas Vilhete, nome de referência do período colonial, também conhecido como Canarim. O pintor, em sua obra, fixou e ordenou as figuras fundamentais para a dramatização que narra a trajetória do rei do Congo, deportado para a ilha como escravo durante a colônia. Dessa forma, ao transformar em drama o quadro cuja obra faz parte da história e do imaginário local, Fernando de Macedo reconstrói o ritual, retoma o tempo mítico e os apresenta sob forma de escrita e ação teatral.

Em *Cloçon Son* (1997), o autor retoma o pensamento mágico religioso ao trazer à cena aspectos das crenças espirituais de cura. O título faz alusão ao nome de um tubérculo utilizado em infusão como tônico revigorante e cujo significado literal é, de acordo com o autor, “coração do chão”. O drama dá ênfase à importância do resgate das origens e da manutenção da memória cultural, através da reconstrução de fatos do cotidiano e das práticas sociais: nesse drama, a recorrência do pensamento sagrado acontece ao longo das representações dos rituais, ao mesmo tempo em que a narrativa dramática expõe as características do cotidiano da população angolana. Os elementos de identificação



aproximam-se dos fatos da realidade em maior grau em relação aos textos anteriores, sem perder, porém, os valores locais e o sentido de sacralidade expressos nos rituais de cura.

Os dramas angolanos de José Mena Abrantes destacam-se por fazerem parte de um grupo de textos que expressam, através de forma simbólica, as transformações da sociedade desde as formações tradicionais: o povoamento africano, a estruturação social, as conseqüências da expansão e domínio europeus, o choque de culturas, o desmantelamento de laços e comunidades. A memória manifesta-se, dessa forma, pelas narrativas de tradição oral, no caso de contos e lendas de Angola, e evidencia a presença do caráter mítico na construção dos dramas. A simbologia na caracterização das personagens, a transposição da ação para espaços generalizados e simbólicos - evidenciados por lugares da natureza - por tempos cíclicos e pela presença de seres do mundo invisível, retoma a tradição e reconstrói a história a partir de uma visão crítica e atualizada. Os contos e lendas das narrativas orais são tratados como meio de reflexão a todas as ações e conseqüências dos períodos de dominação estrangeira, escravidão e exploração, bem como os processos daí deflagrados que se estenderam por séculos e culminaram nas guerras coloniais e nos conflitos do período pós-colonial.

Em *Nandyala ou a tirania dos monstros* (1985), a trama é construída com base num conto tradicional dos Nyaneka e traz à cena a trajetória do jovem Nandyala, sobrevivente de um massacre à sua aldeia. A personagem enfrenta as experiências e aprendizagens da vida, bem como busca a auto-afirmação ao enfrentar as ameaças de monstros. Na obra, o autor expressa as interações do homem com o mundo dos antepassados e discute a idéia de paz instável e do perigo iminente num mundo hostil, bem como as lutas necessárias para o exercício da sobrevivência. A presença em cena dos rituais e das interações com o universo sobrenatural reafirma valores e expressa crenças individuais e coletivas, bem como analisa as relações do homem com o meio social.

No drama *Na Nzuá e Amirá ou de como o prodigioso filho de Na Kimanauze se casou com a filha do Sol e da Lua* (1998) o autor une dois contos tradicionais de Angola e insere outros contos tradicionais dos Camarões e, ao traçar um paralelo com a história de Angola, Mena Abrantes enfatiza a discussão sobre poder e autoridade, trata de questões de discriminação e de valores formadores de uma nova ordem social. Os mitos se manifestam através da retomada dos contos e da recriação imagética de tempos e espaços próprios,

diferentes do real. As ações das personagens e seus dilemas, porém, confrontam a realidade histórica e reatualizam discussões latentes na sociedade angolana atual, focadas em conflitos de dominação e luta pela liberdade, bem como fundamentam e expressam os anseios da coletividade e o sentido mítico de retorno a um tempo primordial.

Na última obra analisada, *Pedro Andrade, a tartaruga e o gigante* (1989), a partir da apropriação de contos populares de São Tomé e Príncipe, o autor relaciona os dois países em questão num texto que exprime, através da construção da fábula, as relações entre os seres humanos, os animais e o universo que habitam. O drama dá ênfase aos laços culturais e à forma de pensar as origens, remete às vivências ancestrais e à presença de seres simbólicos do pensamento mítico. Através das características das personagens, seus entrecruzamentos e embates, o drama retrata as relações sociais e as ações que reafirmam a posse da terra e seu histórico de exploração, e utiliza-se de provérbios tradicionais para enfatizar os propósitos entre homens e animais, de acordo com a simbologia da fábula.

Para finalizar, afirma-se que o teatro, como prática expressiva, está relacionado a seu tempo, espaço e cultura, através das mudanças nas sociedades em geral, e acumula um processo histórico que leva a novas formas de expressão dramática. Para a análise da dramaturgia dos países estudados, é imprescindível que se recuperem os princípios de representação tradicionais, importantes para na uma atual reavaliação cultural e de identidade. Os mitos, interpretados de formas diferentes de acordo com o tempo e o local, são expressos de acordo com a situação social em que são apresentados. Assim, o retorno à cultura tradicional se fortifica com a presença de referências contemporâneas que dialogam com a realidade da sociedade na qual o espectador/leitor se insere.

Nesse sentido, a análise das tradições na atualidade é válida a partir de sua inserção num contexto atual, onde a escrita do drama se afirma no momento presente de representação, e dialoga com um público de formação híbrida, inserido em maior ou menor grau num contexto cultural pós-colonial. A noção de identidade, assim, deixa de ser estática para agregar-se a valores que compõem, através de atualizações culturais, novas formas de representação da tradição. A auto-representação e afirmação dentro do processo histórico trazem possibilidades de renovação do passado para insurgirem no presente através da retomada dos estudos míticos e culminam numa nova forma de consciência nacional.

O teatro, por sua vez, tem a capacidade de absorver e de questionar a realidade imediata através dos princípios da ilusão e da expressividade artística. Isso se evidencia na obra de Fernando de Macedo e Mena Abrantes, através da ampla utilização das narrativas tradicionais no âmbito da criação dramática. Como consequência, os autores explicitam os valores nacionais e a visão crítica em relação às condições histórico-culturais de seus países: na dramaturgia de Fernando de Macedo, a sociedade são-tomense expressa sua história e formação em aspectos fundadores baseados na ocupação e geografia das ilhas, bem como nas relações entre o povo angolar, o mato e o mar. A recriação dos mitos locais, por conseguinte, através de obra ficcional, propicia a valorização e afirmação do povo e da terra. Já na dramaturgia de Mena Abrantes, a formação da sociedade angolana abrange a temática da expansão de povos, através do território africano - e a transformação dos contos tradicionais em drama expressa a identidade através da visão de mundo e da filosofia de formação *bantu*. Assim, o autor recria a sociedade angolana através de narrativas dramáticas que enfocam dilemas e conflitos, remonta a discussão ao plano da atualidade e, em contrapartida, valoriza os aspectos ontológicos.

Em ambas as dramaturgias prevalecem as tradições orais: a memória se afirma pela tradição histórica, em São Tomé, e pelas narrativas tradicionais de contos e lendas, em Angola. No estudo do gênero dramático, a análise da estrutura textual das seis obras selecionadas relaciona forma textual e estilo dramático de cada autor, em seu contexto particular. Logo, a partir do entrecruzamento das análises temáticas e textuais, afirma-se a importância da criação dramática em termos de estímulo, explicação e afirmação da tradição, da retomada dos valores matriciais e, principalmente, da crítica à atual condição dos países africanos de língua portuguesa aqui estudados.

## REFERÊNCIAS

### **Corpus de estudo**

ABRANTES, José Mena. *Nandyala ou a tirania dos monstros*. In *Teatro I*. Coimbra: Cena Lusófona, 1999.

\_\_\_\_\_. *Na Nzuá e Amirá ou de como a prodigioso filho de Na Kimanaueze se casou com a filha do sol e da lua*. In *Teatro II*. Coimbra: Cena Lusófona, 1999.

\_\_\_\_\_. *Pedro Andrade, a tartaruga e o gigante*. In *Teatro I*. Coimbra: Cena Lusófona, 1999.

MACEDO, Fernando de. *Capitango*. In *Teatro do imaginário angolano*. Coimbra: Cena Lusófona, 2000.

\_\_\_\_\_. *Cloçon son*. In *Teatro do imaginário angolano*. Coimbra: Cena Lusófona, 2000.

\_\_\_\_\_. *O rei do obó*. In *Teatro do imaginário angolano*. Coimbra: Cena Lusófona, 2000.

### **Teorias do mito**

CASSIRER, Ernst. *Antropologia filosófica: ensaio sobre o homem*. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

\_\_\_\_\_. *Filosofia das formas simbólicas – vol. II: o pensamento mítico*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

\_\_\_\_\_. *Linguagem, mito e religião*. Porto: Rés, 1976..

CRIPPA, Adolpho. *Mito e cultura*. São Paulo: Convívio, 1975.

ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, 1963.

\_\_\_\_\_. *Dicionário das religiões*. São Paulo Martins Fontes, 1999. (2ª ed.)

\_\_\_\_\_. *Imagens e símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

\_\_\_\_\_. *Mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992.

- \_\_\_\_\_. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2002. (6ª ed).
- \_\_\_\_\_. *Mitos, sonhos e mistérios*. Lisboa: 70, 1957.
- \_\_\_\_\_. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Origens: história e sentido na religião*. Lisboa: 70, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- GRASSI, Ernesto. *Arte e mito*. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.
- GUSDORF, Georges. *Mito y metafísica*. Buenos Aires: Nova, 1970.
- KOLAKOWSKI, Leszek. *A presença do mito*. Brasília: Edu, 1981.
- MALINOWSKI, Bronislaw. *Myth in primitive psychology*. London: London, 1926.
- MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Rio de Janeiro: Forense, 1987.
- MONNEYRON, Frédéric & THOMAS, Joël. *Mitos y literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2004.
- SEABRA, Zelita. *Tempo de camélia*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- SCHÜLER, Donald e GOETTEMES, Míriam Barcellos (Org.). *Mito ontem e hoje*. Porto Alegre: UFRGS, 1990.

### **Teorias do drama**

- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. (14ªed.).
- BARBA, Eugenio. *Além das ilhas flutuantes*. Campinas: Hucitec, 1991.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2006. (3ª ed.)
- BROOK, Peter. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. (4ª ed.).
- \_\_\_\_\_. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970.
- INGARDEN, Roman. *As funções da linguagem teatral*. In *O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática*. Porto Alegre: Globo, 1977. p. 3-12. Organização e tradução Luiz Arthur Nunes et al.
- MUKAROVSKÝ, Jan. *Sobre o diálogo cênico*. In: *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988. (2ª ed.) p. 209-213.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005. (2ª ed.).

PEACOCK, Ronald. *Formas da literatura dramática*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ROUBINE, Jean Jacques. *A Linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. (2 ed.).

\_\_\_\_\_. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

\_\_\_\_\_. *Teoria do drama moderno*. S.P, Cozac & Naify, 2001.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VASQUES, Eugénia. *O que é teatro*. Lisboa: Quimera, 2003.

VELTRUSKI, Jiri. *O texto dramático como componente do teatro*. In: *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988. (2ª ed.) p. 163-189.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. S.P, Cozac & Naify, 2002.

### **Contexto africano: literatura, história, cultura e sociedade**

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Fronteiras múltiplas, identidades plurais: um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural*. São Paulo: SENAC, 2002.

\_\_\_\_\_. *Literatura: história e política*. São Paulo: Ática, 1989.

ABRANCHES, Henrique. *A Khonkava de Feti*. Luanda: UEA, 1981. (2ª ed.).

ABRANTES, José Mena. *Caminhos des-encantados*. Lisboa: Caminho, 2000.

\_\_\_\_\_. *Teatro (I volume)*. Coimbra: Cena Lusófona, 1999.

\_\_\_\_\_. *Teatro (II volume)*. Coimbra: Cena Lusófona, 1999.

\_\_\_\_\_. *Teatro em Angola - volume I*. Luanda: Nzila, 2005.

\_\_\_\_\_. *Teatro em Angola - volume II*. Luanda: Nzila, 2005.

ALBUQUERQUE, Carlos. *Angola: a cultura do medo*. Lisboa: Livros do Brasil, 2002.

ALEXANDRE, Valentim. *Origens do colonialismo português moderno (1822-1891)*. Lisboa: Sá da Costa, 1979.

\_\_\_\_\_ (org). *O império africano: séculos XIX e XX*. Lisboa: Colibri, 2008. (2ª Ed.)

ALMEIDA, Eugenio Costa. *África: trajectos políticos, religiosos e culturais*. Azeitão; Autonomia 27, 2005.

ALTUNA, Pe. Raul Ruiz de Asúa. *Cultura tradicional banto*. Luanda: Secretariado Arquidiocesano de Pastoral, 1993. (2ª ed)

ARAÚJO, Maria Benedita A. de Almeida. A ilha de S. Tomé: alguns problemas históricos. *Revista da Universidade de Coimbra*, Coimbra, v. 36, p. 261-276, 1991.

BANHAM, Martin. *A history of theatre in Africa*. Cambridge: Cambridge-USA, 2004.

BRANCO, João. *Nação teatro: história do teatro em Cabo Verde*. Cabo Verde: Instituto Nacional da Biblioteca e do Livro, 2004.

CHABAL, Patrick. *Africa: the politics of suffering and smiling*. London & New York: Zed, 2009.

CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

CHAVES, Rita & MACÊDO, Tânia (org). *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006.

CRUZ, Duarte Ivo. *O teatro em português: da expansão às independências in Teatro: digressões em língua portuguesa*. Lisboa: Camões - Revista de Letras e Culturas Lusófonas, nº 19, 2006.

DAMMAN, Ernest. *Les religions de l'Afrique*. Paris: Payot, 1962.

DAVIDSON, Basil. *À descoberta do passado de África*. Lisboa; Sá da costa, 1981.

DIOP, Birago. *Os contos de Amadou Comba*. Lisboa: 70, 1979.

ESTERMANN, Pe. Carlos. *Cinquenta contos bantos do sudoeste de Angola*. Luanda: Instituto de Investigação Científica de Angola, 1971.

ERVEDOSA, Carlos. *Roteiro de literatura angolana*. Lisboa: 70, 1979. (2ª ed.).

ESPÍRITO SANTO, Carlos. *A coroa do mar*. Lisboa: Caminho, 1998.

FANON, Frantz. *Em defesa da revolução africana*. Lisboa: Sá da Costa, 1980.

FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. São Paulo: Ática, 1987.

FRANCHINI, A.S. & SEGANFREDO, C. *As melhores histórias da mitologia africana*. Porto Alegre: Artes e ofícios, 2008.

FROBENIUS, Leo. *Histoire de la civilization africaine*. Paris: Gallimard, 1952.

GALLET, Dominique. *São Tomé et Príncipe: les îles du milieu du monde*. Paris: Karthala, 2001.

GLÉLÉ, Maurice Ahanhanzo. *Religion, culture et politique em Afrique Noire*. Paris: Economica, 1981.

GLISSANT, Édouard. *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard, 1996.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. *Amkoullel, o menino fula*. São Paulo: Pallas Athena & Casa das Áfricas, 2008. (2ª ed.).

HARROW, Kenneth W. *Thresholds of change in african literature: the emergence of a tradition*. Portsmouth: Heinemann, 1994.

HENRIQUES, Isabel de Castro. *O pássaro do mel: estudos de história africana*. Lisboa: Colibri, 2003.

\_\_\_\_\_. *São Tomé e Príncipe: a invenção de uma sociedade*. Lisboa: Vega, 2000.

\_\_\_\_\_. *Território e identidade: a construção da Angola colonial (1872-1926)*. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa, 2004.

HONWANA, Alcinda. *Espíritos vivos, tradições modernas: possessão de espíritos e reintegração social pós-guerra no sul de Moçambique*. Maputo: Promédia, 2003.

JULY, R. *The origins of modern african thought*. London: Faber & Faber, 1967.

LARANJEIRA, Pires. *De letra em riste: identidade, autonomia e outras questões na literatura de Angola, Cabo Verde, Moçambique e S. Tomé e Príncipe*. Porto: Afrontamento, 1992.

\_\_\_\_\_. *Literatura calibanesca*. Porto: Afrontamento, 1985.

\_\_\_\_\_. *Literaturas africanas de língua portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

LAMBO, Gonzaga. *Da criação popular angolana*. Luanda: Maiadouro, s/d.

LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003.



LIENHARD, Martin. *O mar e o mato: histórias da escravidão*. Luanda: Kilombelombe, 2005.

MACEDO, Fernando de. *Anguéne, gesta africana do povo angular de São Tomé e Príncipe*. Lisboa: Sá da Costa, 1989.

\_\_\_\_\_. *Mar e mágoa*. São Tomé: Rei Andreza, 1994.

\_\_\_\_\_. *O povo angular de S. Tomé e Príncipe*. S. Tomé: Instituto Rei Andreza para a Cooperação e Desenvolvimento, 1996. (3ª ed.)

\_\_\_\_\_. *Sobre o conceito de angularidade*. Analisa o processo de escrita do Teatro do imaginário angular de São Tomé e Príncipe. s/d. 6 f. Mimeografada.

\_\_\_\_\_. *Teatro do imaginário angular*. Coimbra: Cena Lusófona, 2000.

MACÊDO, Tânia. *Angola e Brasil: estudos comparados*. São Paulo: Arte & Ciência, 2002.

MAKOUTA-MBOUKOU, Jean-Pierre. *Spiritualités et cultures dans la prose romanesque et la poésie négro-africaines (de l'oralité à l'écriture)*. Dakar: Les Nouvelles éditions Africaines, 1983.

MARKOVITZ, I. L. *Power and class in Africa*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1977.

MATA, Inocência. *A suave pátria: reflexões político-culturais sobre a sociedade são-tomense*. Lisboa: Colibri, 2004.

\_\_\_\_\_. *Bendexa: 25 poemas de São Tomé e Príncipe para os 25 anos de Independência*. Lisboa: Caminho, 2000.

\_\_\_\_\_. *Diálogo com as ilhas (sobre cultura e literatura de São Tomé e Príncipe)*. Lisboa: Colibri, 1998.

MATA, Inocência & PADILHA, Laura (org). *A poesia e a vida: homenagem a Alda Espírito Santo*. Lisboa: Colibri, 2006.

MITRA, Luís. *The islands (Cape Verde and São Tomé and Príncipe) in A history of theatre in Africa*. Cambridge: Cambridge-USA, 2004.

MOURÃO, Fernando Augusto Albuquerque. *A sociedade angolana através da literatura*. São Paulo: Ática, 1978.

MOUTINHO, J. Viale (org.). *Contos populares de Angola: folclore quimbudo (apresentação)*. São Paulo: Landy, 2006.

NDAW, Alassane. *La pensée africaine: recherches sur les fondements de la pensée négro-africaine*. Dakar: Les Nouvelles Éditions Africaines, 1983.

NASCIMENTO, Augusto. Conflitos de europeus em S. Tomé e Príncipe em 1910. *Revista Internacional de Estudos Africanos*, nº 12-13, dez.-jan. 1990.

NEGREIROS, Almada. *Historia ethnographica da ilha de S. Thomé*. S. Thomé: s/n, 1893.

NEVES, Carlos Agostinho das. *S. Tomé e Príncipe na segunda metade do séc. XVIII*. Funchal: Secretaria Regional do Turismo, Cultura e Emigração; Lisboa: Centro de Estudos de História do Atlântico, 1989.

NEVES, João Alves das (org.). *Poetas e contistas africanos de expressão portuguesa*. São Paulo: Brasiliense, 1963.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Rio de Janeiro: EDUF: Pallas, 2007. 2ª Ed.

\_\_\_\_\_. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

PARREIRA, Adriano. *Economia e sociedade em Angola na época da Rainha Jinga (século XVII)*. Lisboa: Estampa, 1997.

PEREIRA, Renato Pignatari. *A construção do nacionalismo em São Tomé e Príncipe*. Disponível em: <<http://www.klespsidra.net/klespsidra13/saotome.doc>>. Acesso em 04 jan. 2009.

PINGUILLY, Yves. *Contos e lendas da África*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

RENDINHA, José. *Etnias e culturas de Angola*. Luanda: Instituto de Investigação Científica de Angola & Banco de Angola, 1974.

REIS, Fernando. *Folclore de São Tomé e Príncipe*. Bissau: Boletim Cultural da Guiné Portuguesa, separata do nº109 do ano XXVIII, 1973.

\_\_\_\_\_. *O povô flogá (o povo brinca): folclore de São Tomé e Príncipe*. São Tomé e Príncipe: Câmara Municipal, 1969.

RIBAS, Oscar. *Ecos da minha terra: dramas angolanos*. Lisboa: Ramos, Afonso & Moita, 1952.

\_\_\_\_\_. *Ilundo: espíritos e ritos angolanos*. Luanda: Ministério da Cultura, 2009.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Africanidade: contornos literários*. São Paulo: Ática, 1985.

\_\_\_\_\_. *Estórias africanas: história & antologia*. São Paulo: Ática, 1985.

SCHIPPER, Mineke. *Beyond the boundaries: text and context in african literature*. Chicago: Ivan R. Dee, 1990.

SEIBERT, Gerhard. A verdadeira história do célebre Rei Amador, líder da revolta dos escravos em 1595. *Piá*, São Tomé e Príncipe, s/nº, fev. 2005. 3 f. Mimeografada.

\_\_\_\_\_. A questão da origem dos angolares de São Tomé. *CEsA: Brief Papers*, Lisboa, nº 5, 1998.

\_\_\_\_\_. Os angolares: náufragos, autóctones ou cimarrones? *Piá*, São Tomé e Príncipe, ano 3, nº 33, p. 16-23, fev. 2006.

SILVA, Fernando Correia da (org.). *Contos africanos*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

SILVA, Otilina. *São Tomé e Príncipe: ecos da terra do Ossobó*. Lisboa: colibri, 2004.

\_\_\_\_\_. *São Tomé e Príncipe: ecos de ontem e de hoje*. Lisboa: Colibri, 2006.

SOARES, António Filipe. *Poesia angolana: antologia*. Porto Alegre: Instituto Cultural Português / Escola Superior de Teologia São Lourenço Brindes, 1979.

SOYINKA, Wole. *Myth, literature and the african world*. London: Cambridge, 1976.

TENREIRO, Francisco. *A ilha de São Tomé*. Lisboa: Memórias da Junta de Investigações do Ultramar, 1961.

VALE, Fernando. *Contos tradicionais dos países lusófonos*. Lisboa: Instituto Piaget, 2001. (2ª ed.)

\_\_\_\_\_. *Histórias portuguesas e são-tomenses para as crianças*. Lisboa: Instituto Piaget, 2005.

VALVERDE, Paulo. *Máscara, mato e morte: textos para uma etnografia de São Tomé*. Oeiras: Celta, 2000.

VAZ, Carlos. *Para um conhecimento do teatro africano*. Lisboa: Ulmeiro, 1978.

### **Aporte teórico geral**

AHMAD, Aijaz. *Linhagens do presente*. São Paulo: Boitempo, 2002.

ANDERSON, Benedict. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. New York: Verso, 1991.

\_\_\_\_\_. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.

BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1972. (2ª ed.)

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

- CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2004. (10ª ed.).
- CARPENTIER, A. *A literatura do maravilhoso*. São Paulo: Vértice, 1987.
- CAZENEUVE, Jean. *Sociologia do rito*. Porto: Rès, s/d.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1996. (10ª ed.).
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- GELLNER, Ernest. *Nações e nacionalismos*. Lisboa: Gradiva, 1993.
- FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de Consumo e Pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 2007. (2ª ed.).
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. (10ª ed.).
- \_\_\_\_\_. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- HAMBURGER, Kate. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1986. (2ª ed.).
- HOBBSAWM, Eric J. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2004. (4ª ed.).
- HOBBSAWM, Eric J. & RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008. (6ª ed.).
- HEISENBERG, Werner. *La nature dans la physique contemporaine*. Paris Gallimard, 1962.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1990. (2ª ed.).
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- INGARDEN, Roman. *A bidimensionalidade da estrutura da obra literária*. Porto Alegre: Centro de Pesquisas Literárias do Curso de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, 1995. Tradução de Maria Aparecida Pereira.
- \_\_\_\_\_. *A obra de arte literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965. (3ª ed.) Tradução de Albin E. Beau et al.
- JAMESON, Fredric. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, s/d.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

REBELLO, Luiz Francisco. *Breve história do teatro português*. Lisboa: Europa-América, 2000. (5ª ed.)

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SMITH, Anthony D. *A identidade nacional*. Lisboa: Gradiva, 1997.

\_\_\_\_\_. *Nações e nacionalismo numa era global*. Oeiras: Celta, 1999.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993. (2ªed.)

TURNER, Victor. *The ritual process: structure and anti-structure*. New York: Aldine de Gruyer, 1997.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2007. (3ª ed.)

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 2000. (2ª ed.)

## CURRÍCULO

### Luciana Morteo Eboli

possui graduação em Artes Cênicas Bacharelado Hab Direção Teatral pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1997), mestrado em Lingüística e Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2007) e doutorado em Lingüística e Letras pela PUCRS (2010). Foi professora substituta do Departamento de Arte Dramática da UFRGS (2007-2009) e realizou estágio de doutorando PDEE/CAPES no Departamento de Língua e Cultura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (julho a outubro 2009). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Dramaturgia, Direção e Interpretação Teatral, atuando principalmente nos seguintes temas: teatro, dramaturgia africana.


**(Texto informado pelo autor)**

**Última atualização em 25/06/2010**

Endereço para acessar este CV:

<http://lattes.cnpq.br/5098664596150909>

### Formação Acadêmica/Titulação

- |             |   |
|-------------|---|
| 2007 - 2010 | <p>Doutorado em Lingüística e Letras.<br/>Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Porto Alegre, Brasil<br/>com período sanduíche em Universidade de Lisboa (Orientador: Inocência Mata)<br/>Título: Memória e Tradição nos dramas de São Tomé e Príncipe e Angola: os teatros de Fernando de Macedo e José Mena Abrantes, Ano de obtenção: 2010<br/>Orientador: Maria Luíza Ritzel Remédios - coorientador Inocência Mata<br/>Bolsista do(a): Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior</p> |
| 2005 - 2007 | <p>Mestrado em Lingüística e Letras.<br/>Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Porto Alegre, Brasil<br/>Título: Dramaturgia angolana no pós-colonialismo: Sujeito, Nação e Identidade na obra de José Mena Abrantes, Ano de obtenção: 2007<br/>Orientador: Maria Luíza Ritzel Remédios <br/>Bolsista do(a): Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico</p>   |
| 1992 - 1997 | <p>Graduação incompleto(a) em Letras Bacharelado Hab Tradutor Português Italiano.<br/>Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil<br/>Ano de interrupção: 2006</p> <p>Graduação em Artes Cênicas Bacharelado Hab Direção Teatral.<br/>Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil</p>   |

Título: Dona Rosita: a composição da imagem no teatro de Federico García Lorca  
Orientador: Irene B. M. Brietzke

### Formação complementar

1998 - 2001	Curso Di Lingua e Cultura Generale Italiana Per Ad. Associazione Culturale Italiana Del Rio Grande do Sul, ACIRS, Brasil
1986 - 1995	Inglês Básico Complementar Avançado Avançado Esp.. Instituto Cultural Brasileiro Norte Americano, ICBNA, Brasil
1994 - 1994	Extensão universitária em Seminário Internacional Teatro em Fim de Milênio. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil
1983 - 1986	Extensão universitária em Extensão Em Instrumentos /Piano. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil

### Atuação profissional

1. Universidade de Lisboa - UL

#### Vínculo institucional

2009 - 2009	Vínculo: estágio de doutoramento , Enquadramento funcional: pesquisador, Regime: Dedicção Exclusiva
-------------	---

#### Atividades

10/2009 - 10/2009	Graduação, Letras <i>Disciplinas Ministradas:</i> <i>Temas de Literaturas Africanas, Módulo II (12h): Dramaturgias Africanas de Língua Portuguesa</i>
-------------------	---

2. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS

#### Vínculo institucional

2007 - 2010	Vínculo: Livre , Enquadramento funcional: Pesquisadora do NEL Bolsista da CAPES , Carga horária: 40, Regime: Integral
2005 - 2007	Vínculo: Livre , Enquadramento funcional: Bolsista do CNPQ, Regime: Dedicção Exclusiva

#### Atividades

06/2009 - 06/2009	Graduação, Letras <i>Disciplinas Ministradas:</i> <i>Literaturas de Língua Portuguesa: História e Nacionalidade - Tópicos de Literatura Africana: Angola e Moçambique (8h)</i>
03/2006 - Atual	Projetos de pesquisa, Faculdade de Letras <i>Participação em projetos:</i>

*Pesquisador integrante do Grupo Estudos Culturais e Literaturas Lusófonas*

03/2005 - 02/2007 Projetos de pesquisa, Faculdade de Letras

*Participação em projetos:*

*Grupo Memória das Gentes - O sentido e o alcance da narrativa de língua portuguesa: a história, a identidade, a nação e o gênero*

### 3. Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

#### **Vínculo institucional**

2007 - 2009 Vínculo: Contrato por tempo determinado , Enquadramento funcional:  
Professor Substituto , Carga horária: 40, Regime: Integral

#### **Atividades**

03/2009 - 07/2009 Graduação, Teatro

*Disciplinas Ministradas:*

*Drama Brasileiro , Fundamentos da Dramaturgia do Encenador*

08/2008 - 12/2008 Graduação, Teatro

*Disciplinas Ministradas:*

*Drama Comparado , Dramatologia , Dramaturgia do Encenador , Projeto de Estágio , Drama Brasileiro*

03/2008 - 07/2008 Graduação, Teatro

*Disciplinas Ministradas:*

*Drama Brasileiro - turmas A e B , Espetáculo Teatral I , Fundamentos da Dramaturgia do Encenador , Seminário de Atuação I , Seminário de Encenação III*

08/2007 - 12/2007 Graduação, Teatro

*Disciplinas Ministradas:*

*Drama Comparado , Dramaturgia do Encenador , Laboratório de Texto Dramático , Projeto de Estágio*

#### **Projetos**

2006 - Atual **Pesquisador integrante do Grupo Estudos Culturais e Literaturas Lusófonas**

Descrição: O grupo de pesquisa é interinstitucional pois os pesquisadores são docentes de diferentes Universidades do Rio Grande do Sul, como PUCRS, UFRGS, UPF, UNIFRA, entre outras com grande alcance e amplitude geográfica. Por esse motivo e porque a investigação visa a constituir uma reflexão teórica sobre culturalismo e pós-colonialismo, pensamento mais recente na área da Teoria da Literatura, dedicado à relação entre literatura e sociedade, literatura e cultura, acredita-se que as discussões resultarão em ensaios e artigos, além de teses de Doutorado e dissertações de Mestrado A pesquisa será desenvolvida através do estudo de alguns casos fundadores do atual pensamento pós-colonial, tendo em vista, em primeiro lugar, a compreensão de obras literárias que, intencionadas a opor-se ao universo de consumo de larga escala, parodiando ou violando convenções não apenas artísticas, mas também sociais e nacionais, sem dúvida, acabam ocupando espaços de leitura não programados e exercem um potencial contestador de hábitos e atitudes de auto-encerramento, regimes



discricionários de toda espécie e expõem, a partir de temas muito localizados, os males da civilização global. Pretende-se na pesquisa observar como teorias pós-coloniais poderiam sustentar a interpretação de fenômenos recentes da produção literária mundial, como os textos de metaficção historiográfica, a disseminação de uma lírica idiossincrática, a exploração de intertextualidades não apenas literárias, mas provenientes de outros gêneros discursivos, além da influência das comunidades leitoras e dos aparatos técnicos de edição e circulação nos processos de composição das obras.

Situação: Em Andamento Natureza: Pesquisa

Alunos envolvidos: Mestrado acadêmico (1); Doutorado (4);

Integrantes: Luciana Morteo Eboli; Maria Luíza Ritzel Remédios (Responsável)

Financiador(es): Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico-CNPq

2005 - 2007

**Grupo Memória das Gentes - O sentido e o alcance da narrativa de língua portuguesa: a história, a identidade, a nação e o gênero**

Descrição: Este projeto tem por finalidade examinar o modo como a identidade cultural de literaturas de língua portuguesa é definida, (re) configurada, moldada e representada no discurso narrativo, com base numa teorização fundada em pressupostos que discutam os diferentes modelos de construção cultural e questões relacionadas com o destino, a essência e o caráter da nação, assim como sua identidade, a sua gênese e o seu futuro. Sua meta principal é preparar recursos humanos para a graduação e pós-graduação em Letras habilitados para o trato das questões lusófonas, a partir da experiência de centros de pesquisa ligados a instituições universitárias com tradição de pesquisa nessa área, cuja característica principal é a focalização da literatura de expressão portuguesa. Como operacionalização desses propósitos, a tentativa é de estreitar os vínculos de colaboração entre pesquisadores de instituições diferentes em torno de um objeto comum, já inicialmente trabalhado por elas, de modo a fortalecer a produção de conhecimento e a formação de especialistas num campo fundamental não só para a atividade acadêmica de Letras, mas para a discussão da identidade cultural de países que de certa maneira partilham de uma história comum e de práticas culturais subjacentes a todas as outras diferenças superficiais.

Integrantes: Maria Luíza Ritzel Remédios (coordenadora – PUCRS), Inara de Oliveira Rodrigues (UNIFRA), Jane Tutikian (UFRGS), José Luís Giovanoni Fornos (FURG), Luís Antonio de Assis Brasil (PUCRS), Márcia Helena Saldanha Barbosa (UPF), Mauro Gaglietti (UPF), Miguel Rettenmaier da Silva (UPF), Miriam Denise Kelm (UNIPAMPA); Isadora Dutra (PUCRS), doutorandos de Teoria da Literatura da PUCRS: André Luís Mitidieri, Francisco José Sampaio Melo, Karen Backes, Roberto Carlos Ribeiro; mestranda Luciana M. Eboli

Situação: Concluído Natureza: Pesquisa

Alunos envolvidos: Mestrado acadêmico (1); Doutorado (4);

Integrantes: Luciana Morteo Eboli; Maria Luíza Ritzel Remédios (Responsável)

Financiador(es): Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico-CNPq

**Áreas de atuação**

1. Dramaturgia
2. Direção Teatral
3. Interpretação Teatral

**Idiomas**

Inglês	Compreende Bem , Fala Razoavelmente, Escreve Razoavelmente, Lê Bem
Espanhol	Compreende Bem , Fala Razoavelmente, Escreve Pouco, Lê Bem
Francês	Compreende Razoavelmente , Fala Pouco, Escreve Pouco, Lê Razoavelmente
Italiano	Compreende Bem , Fala Razoavelmente, Escreve Razoavelmente, Lê Bem

**Prêmios e títulos**

2009	Bolsa PDEE - Programa de Doutorado no País com Estágio no Exterior, CAPES
2008	Prêmio Açorianos de Teatro: Melhor Espetáculo 2007 - Medéia, Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre
2007	Bolsa Integral de Doutorado no País CAPES/PPGL-PUCRS, CAPES
2006	Prêmio Funarte de Montagem Teatral (espetáculo A Casa das Quatro Luas), Funarte - Fundação Nacional de Arte
2006	Prêmio Tibicuera de Teatro: Melhor Direção 2005 por Locomoc e Millipilli, Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre
2006	Prêmio Tibicuera de Teatro: Melhor Espetáculo 2005 - Locomoc e Millipilli, Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre
2005	Bolsa Integral de Mestrado no País - CNPQ/PPGL-PUCRS, CNPQ
2004	Prêmio Caravana Funarte de circulação/regional - sudeste/sul (espetáculo Bonequinha de Pano), Funarte - Fundação Nacional de Arte
2004	Prêmio Tibicuera de Teatro: Melhor Atriz 2003 por Bonequinha de Pano, Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre
2004	Projeto Fumproarte (montagem do espetáculo Locomoc e Millipilli - um quebra-cabeças cheio de aventuras), Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre

**Produção em C, T& A**

## Produção bibliográfica

## Artigos completos publicados em periódicos

- EBOLI, Luciana M.
1. Raquel e o percurso do herói em A Bolsa Amarela. Letrônica: Revista Digital do PPGL - PUCRS. , v.1, p.200 - 214, 2008.
- EBOLI, Luciana M.
2. Teatro dos instantes de um tempo perpétuo: À Manhã, de José Luís Peixoto. Letras de Hoje. , v.43, p.61 - 64, 2008.
  3. EBOLI, Luciana M.

A construção da personagem e o hibridismo narrativo: O rapaz de Botticelli, de Mafalda Ivo Cruz. *Letras de Hoje.*, v.41, p.169 - 175, 2006.

#### Capítulos de livros publicados

EBOLI, Luciana M.

1. Mar me quer: o teatro que se vê pela porta do sonho In: *Redes e capulanas: identidade, cultura e história nas literaturas lusófonas* ed.Porto Alegre: UniRitter, 2009, p. 147-154.
2. Sem herói nem reino ou o azar da cidade de S. Filipe de Benguela com o fundador que lhe tocou em sorte: ecos do domínio territorial em Angola In: *Espaços de encontro: literatura, cinema, linguagem, ensino* ed.Novo Hamburgo: Feevale, 2009, p. 227-241.

#### Trabalhos publicados em anais de eventos (completo)

EBOLI, Luciana M.

1. Um olhar pós-moderno na literatura portuguesa contemporânea In: **VIII Seminário Internacional em Letras: Linguagem, Sujeito e Representação**, 2008, Santa Maria.

**VIII Seminário Internacional em Letras: Linguagem, Sujeito e Representação.** 2008.

EBOLI, Luciana M.

2. Mar me quer: a dramaturgia de Mia Couto In: **VII Seminário Internacional em Letras: Linguagem, Cultura e Identidade**, 2007, Santa Maria.

**VII Seminário Internacional em Letras: Linguagem, Cultura e Identidade.**, 2007.

EBOLI, Luciana M.

3. Teatro angolano na atualidade: sujeito, história e expressão cultural na dramaturgia de José Mena Abrantes In: **III Encontro de Professores de Literaturas Africanas: Pensando África - crítica, ensino e pesquisa - UFRJ/UFF**, 2007, Rio de Janeiro.

**III Encontro de Professores de Literaturas Africanas: Pensando África - crítica, ensino e pesquisa - UFRJ/UFF.**, 2007.

#### Trabalhos publicados em anais de eventos (resumo)

EBOLI, Luciana M.

1. Dramas of Angola: history and indentity in the theatre of José Mena Abrantes In: *Africa - In Search of Alternatives*, 2009, Trondheim, NO.

**NAD 2009.** Nordiska Afrikainstitutet, 2009. v.1. p.92 -

#### Artigos em revistas (Magazine)

EBOLI, Luciana M.

1. Bosco Brasil. Cheiro de chuva. Novas diretrizes em tempos de paz. *Brasil/Brazil - Revista de Literatura Brasileira/A Journal of Brazilian Literature*. Porto Alegre/Providence, US, p.102 - 105, 2009.
2. EBOLI, Luciana M.  
Setembros Em Cena. *Palpitar Literatura e Cultura*. Site internet, 2008.

## Apresentação de Trabalho

1. EBOLI, Luciana M.  
**A Literatura Dramática em África de Língua Portuguesa: História e Cultura**, 2009.  
(Comunicação,Apresentação de Trabalho)
2. EBOLI, Luciana M.  
**Drama português contemporâneo: Medéia, de Mário Cláudio**, 2009.  
(Comunicação,Apresentação de Trabalho)
3. EBOLI, Luciana M.  
**Dramas of Angola: history and identity in the theatre of José Mena Abrantes**, 2009.  
(Comunicação,Apresentação de Trabalho)
4. EBOLI, Luciana M.  
**Teatro e escrita: novos olhares sobre a dramaturgia brasileira**, 2009. (Conferência ou palestra,Apresentação de Trabalho)
5. EBOLI, Luciana M.  
**Drama e narrativa em Mia Couto**, 2008. (Seminário,Apresentação de Trabalho)
6. EBOLI, Luciana M.  
**José Luís Peixoto e Bosco Brasil: visões da dramaturgia contemporânea**, 2008.  
(Comunicação,Apresentação de Trabalho)
7. EBOLI, Luciana M.  
**Manuel Rui e a atual literatura angolana**, 2008. (Seminário,Apresentação de Trabalho)
8. EBOLI, Luciana M.  
**Nenhuma esperança, nenhum pensamento, nenhum consolo: Nenhum olhar (José Luís Peixoto)**, 2008. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)
9. EBOLI, Luciana M.  
**Quem me dera ser onda: conquista e contradição no pós-independência angolano**, 2008. (Simpósio,Apresentação de Trabalho)
10. EBOLI, Luciana M.  
**Um olhar pós-moderno na literatura portuguesa contemporânea**, 2008.  
(Seminário,Apresentação de Trabalho)
11. EBOLI, Luciana M.  
**Mar me quer: a dramaturgia de Mia Couto**, 2007. (Seminário,Apresentação de Trabalho)
12. EBOLI, Luciana M.  
**Teatro angolano na atualidade: sujeito, história e expressão cultural na dramaturgia de José Mena Abrantes**, 2007. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)
- EBOLI, Luciana M.  
13. **A construção da personagem e o hibridismo narrativo: O Rapaz de Botticelli, de Mafalda Ivo Cruz**, 2006. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)

14. EBOLI, Luciana M.  
**O ideal revolucionário e a reconstrução da história: A geração da utopia, de Pepetela**, 2006. (Comunicação, Apresentação de Trabalho)

Demais produções bibliográficas

1. EBOLI, Luciana M.  
**De Eurípedes a Racine: a evolução do trágico em 'Andrômaca'**. Ensaio.:Site Palpitar - Literatura e Cultura, 2008. (Outra produção bibliográfica)

- EBOLI, Luciana M.  
 2. **Dramaturgia Angolana no Pós-Colonialismo: Sujeito, Nação e Identidade na obra de José Mena Abrantes**. Dissertação.:Site da AIL - Associação Internacional de Lusitanistas, 2007. (Outra produção bibliográfica)

Produção Técnica

Trabalhos técnicos

1. EBOLI, Luciana M.  
**Parecerista/ referee da Revista Disciplinarum Scientia. UNIFRA-Santa Maria/RS**, 2008

Demais produções técnicas

- EBOLI, Luciana M.  
 1. **Oficina de Iniciação ao Teatro: presença e expressividade em cena. URI, evento: Novos olhares ao texto dramático/ Nuevas miradas al texto dramático**, 2009. (Outro, Curso de curta duração ministrado)
2. EBOLI, Luciana M., DUTRA, I., MELO, F.J.  
**Sujeito, Etnia e Nação nas Literaturas Lusófonas. PUCRS, evento: I Colóquio de Linguística e Literatura**, 2008. (Outro, Curso de curta duração ministrado)
3. EBOLI, Luciana M.  
**Workshop de Produção Teatral - Projeto Lâmpada Mágica**, 2008. (Outro, Curso de curta duração ministrado)
4. EBOLI, Luciana M., VERGO, V., SILVA, N.  
**Especial Clarice Lispector: Objeto Gritante, instantes de Clarice Lispector**, 2007. (Outra, Programa de Rádio ou TV)
5. EBOLI, Luciana M.  
**Teatro Hoje. PUCRS, evento: Semana de Letras**, 2006. (Outro, Curso de curta duração ministrado)
- EBOLI, Luciana M., BERTON, P., MODINGER, C.  
 6. **Uma abordagem do fazer teatral. Instituto Estadual do Livro/RS**, 2005. (Outro, Curso de curta duração ministrado)

7. EBOLI, Luciana M.  
**Oficina Básica de Direção Teatral. Instituto Estadual de Artes Cênicas/RS**, 1999. (Outro, Curso de curta duração ministrado)

Produção artística/cultural

1. EBOLI, Luciana M., TCHEKHOV, A.  
**A Gaivota**, 2010.
2. EBOLI, Luciana M., SCHABBACH, V., TCHEKHOV, A.  
**As três irmãs**, 2010.
3. EBOLI, Luciana M., SUASSUNA, A.  
**O Santo e a Porca**, 2009.
4. EBOLI, Luciana M., ALABARSE, L., SUASSUNA, A.  
**Uma mulher vestida de sol**, 2009.
5. EBOLI, Luciana M., LAGARCE, J.  
**Apenas o Fim do Mundo**, 2008.  
 EBOLI, Luciana M.
6. **Leitura Dramática de encerramento da Oficina de Criação Dramatúrgica de Ivo Bender. UFRGS/PROREXT**, 2008.
7. EBOLI, Luciana M., LOPES, M., LUFT, L.  
**O Silêncio dos Amantes**, 2008.
8. EBOLI, Luciana M., GONZATTO, C.  
**4 Destinos**, 2008.
9. EBOLI, Luciana M., GUIMARAES, J.  
**A Casa das Quatro Luas**, 2007.
10. EBOLI, Luciana M., LISPECTOR, C., ALABARSE, L.  
**Água Viva**, 2007.
11. EBOLI, Luciana M., PEDROSO, M., TUTIKIAN, J.  
**Fica Ficando**, 2007.
12. EBOLI, Luciana M., ALABARSE, L.  
**Medéia**, 2007.
13. EBOLI, Luciana M., ROTH, P., ALABARSE, L.  
**O Animal Agonizante**, 2007.
14. EBOLI, Luciana M., LISPECTOR, C.  
**Objeto Gritante - Instantes de Clarice Lispector**, 2007.
15. EBOLI, Luciana M., FOGACA, J., FOGACA, I.  
**Um Natal em Família**, 2007.
16. EBOLI, Luciana M., IBSEN, H.  
**A Dama do Mar**, 2006.
17. HACHFELD, R., LUDWIG, V., EBOLI, Luciana M.  
**Locomoc e Millipilli: Um Quebra-Cabeças Cheio de Aventuras**, 2005.
18. EBOLI, Luciana M., ALABARSE, L., ROSENFELD, Kathrin H  
**Antígona**, 2004.  
 EBOLI, Luciana M., NASCIMENTO, P., SEQUEIRA, P., ALMADA, I.,
19. ZIMMERMANN, P., MULLER, P.  
**Segredo**, 2004.
20. EBOLI, Luciana M., NASCIMENTO, P.  
**A Escola Mágica**, 2003.

21. EBOLI, Luciana M., PINTO, Ziraldo Alves, MESSIAS, D.  
**Bonequinha de Pano**, 2003.
22. EBOLI, Luciana M., QUINTANA, M., DIAS, P. Guerra  
**Pé de Pilão**, 2002.
23. EBOLI, Luciana M., DIAS, P. Guerra, PINTO, A.  
**Cara de Anjo**, 2001.
24. EBOLI, Luciana M., DIAS, P. Guerra, SANTANA, P.  
**O Gênio Idiota**, 2001.
25. EBOLI, Luciana M., MESSIAS, D.  
**Circo Teatro Girassol**, 2000.
26. EBOLI, Luciana M., SPOLIDORO, G.  
**Domingo**, 2000.
27. EBOLI, Luciana M.  
**Inclassificáveis: Poemas e Palavras de Arnaldo Antunes**, 2000.
28. EBOLI, Luciana M., DIAS, P. Guerra, PINTO, A.  
**O Diário da Bruxa Elvira**, 2000.
29. EBOLI, Luciana M., MESSIAS, D., VERÍSSIMO, L.F.  
**Tudo por Roma**, 2000.
30. EBOLI, Luciana M., KARAM, V., ANTUNES, D.  
**Ano Novo, Vida Nova**, 1999.
31. EBOLI, Luciana M., LAITANO, C., LIMA, J.C.  
**Crônica da Paixão Inútil**, 1999.
32. EBOLI, Luciana M., MESSIAS, D.  
**O Retrato de Oscar Wilde**, 1999.
33. EBOLI, Luciana M.  
**A Princesa e a Lua**, 1998.
34. EBOLI, Luciana M., LIMA, J. C.  
**A Torre**, 1998.
35. EBOLI, Luciana M., VERÍSSIMO, E., MESSIAS, D.  
**As Aventuras do Avião Vermelho**, 1997.
36. EBOLI, Luciana M., BENDER, I., ANTUNES, D.  
**Auto da Várias Gentes no Dia de Natal**, 1997.
37. EBOLI, Luciana M., SILVEIRA, R., DÍAZ, J.  
**A Escova de Dentes: uma comédia romântica**, 1996.
38. EBOLI, Luciana M.  
**Dona Rosita**, 1996.
39. EBOLI, Luciana M., MARCOS, P.  
**Jornada de Um Imbecil até o Entendimento**, 1996.
40. EBOLI, Luciana M., ROCHA, R., ALSINA, C.  
**O Rezinho Mandão**, 1996.
41. EBOLI, Luciana M., MAETERLINK, M.  
**A Intrusa**, 1995.
42. EBOLI, Luciana M., ARAÚJO, A.  
**Augusto Jantar**, 1995.
43. EBOLI, Luciana M., CARVALHO, C., LIMA, J.C.  
**Boneca Teresa: Canção de Amor e Morte de Gelsi e Vadinete**, 1995.
44. EBOLI, Luciana M., LIMA, J.C.  
**Diário da Noite**, 1995.
45. EBOLI, Luciana M., VIANNA FILHO, O., BARRETO, M.

- Bilbao Via Copacabana**, 1994.
46. EBOLI, Luciana M.  
**Olhos Negros**, 1994.
  47. EBOLI, Luciana M., VIANNA FILHO, O.  
**Se Correr o Bicho Pega Se Ficar o Bicho Come**, 1994.
  48. EBOLI, Luciana M., RODRIGUES, N., OLIVEIRA, R.  
**Boca de Ouro**, 1993.
  49. EBOLI, Luciana M., BARBOSA, J.A.  
**Corações a Mil**, 1993.
  50. EBOLI, Luciana M., PINTO, Ziraldo Alves, BARBOSA, J.A.  
**O Bichinho da Maçã**, 1993.
  51. EBOLI, Luciana M., WEDEKIND, F., BARBOSA, J.A.  
**O Despertar da Primavera**, 1993.
  52. EBOLI, Luciana M., BARBOSA, J.A.  
**Ai de ti, Dorothy Parker!**, 1992.
  53. EBOLI, Luciana M., MACHADO, M.C., BARBOSA, J.A.  
**Pluft, o Fantasminha**, 1992.
  54. EBOLI, Luciana M., MARRA, P.  
**A Margarida e a Poluição**, 1991.
  55. EBOLI, Luciana M., MÁXIMO, J.  
**Pequena Notável**, 1991.
  56. EBOLI, Luciana M., POÇAS, I.M., OLIVEIRA, R.  
**O Vôo da Liberdade**, 1990.

Orientações e Supervisões concluídas

Orientação de outra natureza

- Paola Morais Corrêa. '**Zona Contaminada**' de Caio Fernando Abreu - Estágio de
1. **Atuação I**. 2008. Orientação de outra natureza (Bacharelado em Teatro: Hab. Interpretação Teatral) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul
  2. Beliza Gonzales Rocha. '**Zona Contaminada**' de Caio Fernando Abreu - Estágio de **Montagem I**. 2008. Orientação de outra natureza (Bacharelado em Teatro: Hab. Direção Teatral) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Demais Trabalhos

1. EBOLI, Luciana M.  
**XV Porto Alegre Em Cena: Curadoria dos espetáculos locais**, 2008.
- EBOLI, Luciana M.
2. **VII Porto Alegre Em Cena: Produção de palco Théâtre des Bouffes du Nord/Direção Peter Brook**, 2000.
3. EBOLI, Luciana M.
3. **VI Porto Alegre Em Cena: Produção de palco dos espetáculos do Mercosul**, 1999.
4. EBOLI, Luciana M.
4. **V Porto Alegre Em Cena: Produção de palco dos espetáculos do Mercosul**, 1998.
5. EBOLI, Luciana M.
5. **IV Porto Alegre Em Cena: Produção de palco dos espetáculos locais**, 1997.



## Eventos

## Participação em eventos

1. Apresentação Oral no(a) **II Simpósio Mundial de Estudos de Língua Portuguesa. Universidade de Évora**, 2009. (Simpósio)  
A Literatura Dramática em África de Língua Portuguesa: História e Cultura.
2. Apresentação Oral no(a) **Jornada de Pesquisa em Estudos Culturais e Literaturas Lusófonas. PUCRS**, 2009. (Seminário)  
Drama português contemporâneo: Medéia, de Mário Cláudio.
3. Apresentação Oral no(a) **Africa - In Search of Alternatives. Nordic Africa Days. NTNU**, 2009. (Congresso)  
Dramas of Angola: history and identity in the theatre of José Mena Abrantes.
4. Conferencista no(a) **Novos Olhares ao Texto Dramático - Nuevas Miradas al Texto Dramático. URI**, 2009. (Encontro)  
Teatro e Escrita: Novos Olhares sobre a Dramaturgia Brasileira.
5. **A Literatura Africana e a Crítica Pós-colonial. Curso ministrante Inocência Mata/ PUCRS, UL**, 2009. (Outra)
6. **Corpo: instrumento de expressão. Curso com Ivaldo Bertazzo. (15h) DAD/UFRGS**, 2009. (Oficina)
7. **Novas abordagens sobre as literaturas africanas de língua portuguesa. Palestra com Pierre Rivas/PUCRS**, 2009. (Outra)
8. Apresentação Oral no(a) **Infinito particular: a poesia de Sapho**, 2008. (Outra)  
A poesia de Sapho.
9. Apresentação Oral no(a) **Literaturas Afro-Asiáticas**, 2008. (Seminário)  
Drama e narrativa em Mia Couto.
10. Apresentação Oral no(a) **I Colóquio Internacional Relações Literárias Brasil-Portugal. PUCRS**, 2008. (Encontro)  
José Luís Peixoto e Bosco Brasil: visões da dramaturgia contemporânea.
11. Apresentação Oral no(a) **I Colóquio de Linguística e Literatura. PUCRS**, 2008. (Seminário)  
Linha de pesquisa: Sujeito, Etnia e Nação nas Literaturas Lusófonas.
12. Apresentação Oral no(a) **XXVI Seminário Brasileiro de Crítica Literária e XXV Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul. PUCRS**, 2008. (Seminário)  
Manuel Rui e a atual literatura angolana.
13. Apresentação Oral no(a) **Modernidade e Pós-Modernidade nas Literaturas Lusófonas**, 2008. (Encontro)  
Nenhuma esperança, nenhum pensamento, nenhum consolo: nenhum olhar (José Luís Peixoto).
- 14.

- Apresentação Oral no(a) **VII Fórum de Literatura Brasileira e II Fórum de Literatura Portuguesa e Luso-africanas**, 2008. (Simpósio)  
Quem me dera ser onda: conquista e contradição no pós-independência angolano.
15. Apresentação Oral no(a) **VII Seminário internacional em Letras: Linguagem, sujeito e representação**. UNIFRA, 2008. (Seminário)  
Um olhar pós-moderno na literatura portuguesa contemporânea.
16. **A ficção portuguesa atual. Curso 12h. Ministrante José Candido de Oliveira Martins**, UFRGS/Univ Católica Portuguesa, 2008. (Oficina)
17. Apresentação Oral no(a) **Ciclo Ivo Bender**, 2007. (Encontro)  
A Cartas Marcadas.
18. Apresentação Oral no(a) **A Hora da Estrela Clarice Lispector. Extensão Universitária**. UFRGS, 2007. (Outra)  
Laços de Família: leitura e comentários.
19. Apresentação Oral no(a) **VII Seminário Internacional em Letras: linguagem, cultura e identidade**, 2007. (Seminário)  
Mar me quer: a dramaturgia de Mia Couto.
20. Apresentação Oral no(a) **Jornada de Pesquisa do CECLIP**, 2007. (Encontro)  
Pós-colonialismo & Literaturas Lusófonas.
- Apresentação Oral no(a) **III Encontro de Professores de Literaturas Africanas**:
21. **Pensando África - crítica, ensino e pesquisa**. UFRJ, 2007. (Encontro)  
Teatro angolano na atualidade: sujeito, história e expressão cultural na dramaturgia de José Mena Abrantes.
22. **Figuras da Ficção. Curso 30h. Ministrante Carlos Reis, Universidade de Coimbra/ PUCRS**, 2007. (Oficina)
23. **Intelectuais, vida pública e literatura: palestra com Profª Dr. Mª Zilda F. Cury** - UFMG, 2007. (Outra)
24. **Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Curso 60h. Ministrante Jane Tutikian**, UFRGS, 2007. (Outra)
25. **Literatura é assim: palestra com Cíntia Moscovich**, 2007. (Encontro)
26. **Jornada de Qualificação de Segunda Área**, 2007. (Outra)
27. **Colóquio Figuras da Ficção**, 2007. (Seminário)
- Apresentação Oral no(a) **I Jornada de Estudos da Teoria da Literatura: Pesquisa e Criação Literária**, 2006. (Encontro)  
O ideal revolucionário e a reconstrução da história: A geração da utopia, de Pepetela.
29. Apresentação Oral no(a) **Jornada de Estudos do CECLIP**, 2006. (Seminário)  
Personagens, Pós-Colonialismo e Literaturas Lusófonas.

30. Apresentação (Outras Formas) no(a) **VI Semana de Letras. PUCRS**, 2006. (Oficina) Teatro Hoje/ ministrante de oficina.
31. **Brasil Contemporâneo**, 2006. (Seminário)
32. **20 anos sem Josué Guimarães**, 2006. (Seminário)
33. **Josué Guimarães: vencendo tempos e fronteiras**, 2006. (Seminário)
34. **XXIV Seminário Brasileiro de Crítica Literária**, 2006. (Seminário)
35. **XXIII Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul: Homenagem a Mario Quintana**, 2006. (Seminário)
36. Apresentação (Outras Formas) no(a) **PET Letras**, 2005. (Seminário) O Evangelho Segundo Jesus Cristo/José Saramago.
37. Apresentação (Outras Formas) no(a) **Uma abogadagem do fazer teatral**, 2005. (Oficina) Oficina IEL/ministrantes L. Eboli, C. Mödinger, P.R. Berton/ RS, Brasil.
38. **Tópicos de Narratologia - palestra ministrante Prof. Dr. Carlos Reis- Universidade de Lisboa/PUCRS**, 2005. (Outra)
39. **Travessias - Encontro de Escritores Atlânticos - Açores/Brasil**, 2005. (Encontro)
40. **XXIII Seminário Brasileiro de Crítica Literária**, 2005. (Seminário)
41. **XXII Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul**, 2005. (Seminário)
42. **Deslocamentos e Hibridismo, Pós-Colonialismo e Literaturas Lusófonas**, 2005. (Seminário)
43. Apresentação (Outras Formas) no(a) **Oficina de Leitura Dramática**, 2004. (Oficina) Ministrante Fernanda Montenegro/ RJ, Brasil.
44. Apresentação (Outras Formas) no(a) **VI Estação da Cena Lusófona**, 2003. (Encontro) Coimbra, Portugal.
45. Apresentação (Outras Formas) no(a) **Voz-Terapia**, 2003. (Oficina) ministrante Sônia Prazeres/ RJ, Brasil.

46. **Curso de Direção de Atores Para Cinema**, 2000. (Oficina)  
Direção de Atores para Cinema/ ministrante Walter Lima Jr./ RJ, Brasil.
47. Apresentação (Outras Formas) no(a) **Oficina Básica de Direção Teatral/ ministrante de oficina/ Osório, RS, Instituto Estadual de Artes Cênicas**, 1999. (Oficina)  
Oficina Básica de Direção Teatral/ ministrante de oficina/ Osório, RS, Instituto Estadual de Artes Cênicas.
48. Apresentação (Outras Formas) no(a) **V Semana Aberta de Teatro Universitário/ UFRGS**, 1995. (Encontro)  
Boneca Teresa: canção de amor e morte de Gelsi e Valdinete.
49. **Oficina Odin Teatret. Ministrantes Eugênio Barba e Julia Varley**, 1995. (Oficina)
50. Apresentação (Outras Formas) no(a) **POA Em Cena**, 1994. (Oficina)  
A Farra dos Atores/ ministrante Márcio Viana/ RJ, Brasil.
51. **Seminário Internacional Teatro em Fim de Milênio**, 1994. (Seminário)
52. 1993. (Oficina)  
Iluminação Cênica/ ministrante Fernando Ochôa/ RS, Brasil.
53. **O Ator e o Texto**, 1993. (Oficina)  
O Ator e o Texto/ ministrante Marcos Barreto/ RS, Brasil.
54. **Oficina de Interpretação**, 1992. (Oficina)  
O Uso da Palavra/ ministrante Zé Adão Barbosa/ RS, Brasil.
55. **Técnica Vocal para o Ator**, 1992. (Oficina)  
Técnica Vocal para o Ator/ ministrante Carlos Simioni/ SP, Brasil.
56. **Oficina de Acrobacia e Malabarismo**, 1991. (Oficina)  
Acrobacia e Malabarismo/ ministrante Renato Coelho/ RJ, Brasil.
57. **Oficina de Exercícios Teatrais**, 1991. (Oficina)  
Exercícios Teatrais/ ministrante Ciça Reckziegel/ RS, Brasil.
58. 1991. (Oficina)  
Introdução à Interpretação Teatral/ ministrante Gina Tochetto/ RS, Brasil.
59. 1991. (Oficina)  
Oficina de Contact Improvisation/ ministrante Gabriela Entin/ Argentina.
60. 1991. (Oficina)  
Treinamento Cotidiano do Ator/ ministrantes Carlos Simioni e Ricardo Puccetti/ SP, Brasil.
61. 1990. (Oficina)  
Construção do Personagem/ ministrante Roberto Oliveira/ RS, Brasil.
- 62.

1990. (Oficina)  
Oficina Teatral/ ministrante Fabiane Fogliatto/ RS, Brasil.

63. 1990. (Oficina)  
Workshop de Teatro/ ministrante Olga Reverbel/ RS, Brasil.

64. 1988. (Oficina)  
Oficina de Teatro/ ministrante Tânia Wolf/ RS, Brasil.

#### Organização de evento

1. REMEDIOS, M. L. R., EBOLI, Luciana M.  
**A literatura africana e a crítica pós-colonial. Curso ministrado pela Profª Dr. Inocência Mata, da Universidade de Lisboa**, 2009. (Outro, Organização de evento)
2. REMEDIOS, M. L. R., EBOLI, Luciana M.  
**Modernidade e Pós-Modernidade nas Literaturas Lusófonas**, 2008. (Outro, Organização de evento)
3. REMEDIOS, M. L. R., EBOLI, Luciana M.  
**Pós-Colonialismo & Literaturas Lusófonas**, 2007. (Outro, Organização de evento)

#### Bancas

Participação em banca de trabalhos de conclusão

#### Graduação

1. TUTIKIAN, J., SILVA, M. I. L. E., EBOLI, Luciana M.  
Participação em banca de André Cesar Pereira. **Percursos de Don Juan nas Américas**, 2007 (Letras) Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Participação em banca de comissões julgadoras

#### Concurso público

1. **Prova Específica de Teatro - Concurso Vestibular 2009 - Universidade Federal do Rio Grande do Sul**, 2008

#### Outra

1. **Prêmio Tibicuera de Teatro/Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre**, 2010
2. **Comissão de Avaliação do Projeto de Estágio de Atuação I**, 2008  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
3. **Comissão de Avaliação do Projeto de Estágio de Montagem I**, 2008  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
4. **Estágio de Atuação I - Banca de avaliação de Paola Morais Corrêa ('Zona Contaminada' de Caio Fernando Abreu)**, 2008  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
5. **Estágio de Montagem I - Banca de avaliação de Beliza Gonzales Rocha ('Zona Contaminada' de Caio Fernando Abreu)**, 2008

- Universidade Federal do Rio Grande do Sul
6. **XI Festival Estadual de Teatro Infantil de Guaíba, 2001**  
Instituto Estadual de Artes Cênicas
  7. **Premio Açorianos de Teatro/Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, 2000**  
Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre
  8. **Prêmio Tibicuera de Teatro/Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, 2000**  
Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre
  9. **X Festival Estadual de Teatro Infantil de Guaíba, 2000**  
Instituto Estadual de Artes Cênicas
  10. **Festival Comunitário de Teatro de Caxias do Sul, 1999**  
Instituto Estadual de Artes Cênicas
  11. **Prêmio Açorianos de Teatro/Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, 1999**  
Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre
  12. **Prêmio Tibicuera de Teatro/Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, 1999**  
Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre
  13. **X Festival Gaúcho de Teatro Amador/Caçapava do Sul, RS, 1999**  
Instituto Estadual de Artes Cênicas
  14. **IX Festival Gaúcho de Teatro Amador/Maximiliano de Almeida,RS, 1998**  
Instituto Estadual de Artes Cênicas

### Totais de produção

Produção bibliográfica	
Artigos completos publicado em periódico	3
Capítulos de livros publicados	2
Revistas (Magazines)	2
Trabalhos publicados em anais de eventos	4
Apresentações de Trabalhos (Comunicação)	8
Apresentações de Trabalhos (Conferência ou palestra)	1
Apresentações de Trabalhos (Seminário)	4
Apresentações de Trabalhos (Simpósio)	1
Demais produções bibliográficas	2
 Produção Técnica	
Trabalhos técnicos (parecer)	1
Curso de curta duração ministrado (outro)	6
Programa de Rádio ou TV (outra)	1
 Orientações	
Orientação concluída (orientação de outra natureza)	2
 Eventos	
Participações em eventos (congresso)	1
Participações em eventos (seminário)	18
Participações em eventos (simpósio)	2
Participações em eventos (oficina)	24
Participações em eventos (encontro)	11
Participações em eventos (outra)	8
Organização de evento (outro)	3
Participação em banca de trabalhos de conclusão (graduação)	1
Participação em banca de comissões julgadoras (concurso público)	1

Participação em banca de comissões julgadoras (outra)	14
Produção cultural	
Apresentação de obra artística (literária)	17
Apresentação de obra artística (musical)	2
Apresentação de obra artística (teatral)	32
Apresentação de obra artística (outra)	1
Programa de rádio ou TV (outro)	3
Demais trabalhos relevantes	5

Página gerada pelo Sistema Currículo Lattes em 27/06/2010 às 22:12:17.