

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS

LUCIANA MORTEO ÉBOLI

**DRAMATURGIA ANGOLANA NO PÓS-COLONIALISMO:
SUJEITO, NAÇÃO E IDENTIDADE
NA OBRA DE JOSÉ MENA ABRANTES**

PORTO ALEGRE
2006

LUCIANA MORTEO ÉBOLI

**DRAMATURGIA ANGOLANA NO PÓS-COLONIALISMO:
SUJEITO, NAÇÃO E IDENTIDADE NA OBRA DE JOSÉ MENA ABRANTES**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras na área de concentração de Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof^a Dr. Maria Luíza Ritzel Remédios

Data da defesa: 05/01/2007

Instituição depositária:
Biblioteca Central Irmão José Otão
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Porto Alegre, novembro de 2006

*Para minha mãe,
exemplo de firmeza e dedicação na formação de seus filhos.*

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Prof^a Maria Luíza Ritzel Remédios, união suprema de sabedoria e humanidade.

Ao CNPQ, pela bolsa que viabilizou este estudo.

Aos professores do PPGL-PUCRS, pela compreensão e apoio no período de gestação e nascimento do Mateus, em especial à Prof^a Vera Teixeira de Aguiar.

Aos queridos colegas do CECLIP.

Aos amigos Marcelo Adams e Luiz Paulo Vasconcellos.

À minha família e seu apoio constante.

A meus pais, por tudo.

E, principalmente, ao Lutti, Lucas e Mateus: na imensa compreensão, no companheirismo diário, na cumplicidade essencial, por uma vida cheia de amor e estímulo.

RESUMO

O presente trabalho analisa, através do teatro, a expressão cultural da herança colonial e das conseqüências da crise político-social em Angola com base na análise de três dramas de José Mena Abrantes: *Sem Herói nem Reino ou o Azar da Cidade de S. Filipe de Benguela com o Fundador que lhe Tocou em Sorte* (1997), *Ana, Zé e os Escravos* (1980) e *Amêsa ou a Canção do Desespero* (1991). Observa, na expressão da dramaturgia, a trajetória que vai da situação colonial à guerra civil pós-independência, suas conseqüências humanas, culturais e artísticas, e estabelece uma visão crítica da condição da nação em sua diversidade social e na busca da própria identidade. O estudo interpretativo tem como base as teorias de Stuart Hall, Homi Bhabha e Benjamin Abdala Júnior, nos estudos culturais, e Roman Ingarden, Emil Staiger, Käte Hamburger e Anne Ubersfeld, no estudo do gênero dramático, e se estabelece a partir do entrecruzamento das análises temáticas e textuais. Na constatação de que todo período de conflito estimula a expressão artística, percebe-se que, através do teatro, é possível provocar a identificação direta e imediata do leitor/espectador com a situação proposta, estabelecendo uma postura crítica tanto por parte do artista como do público.

Palavras-chave: Literatura africana. Teatro. Angola. Dramaturgia.

ABSTRACT

The present study analyzes, through the theater, the cultural expression of the colonial inheritance and the consequences of the political and social crisis in Angola, based on the analysis of three dramas written by Jose Mena Abrantes: *Sem Heroi nem Reino ou o Azar da Cidade de S. Filipe de Benguela com o Fundador que lhe Tocou em Sorte* (1997), *Ana, Zé e os Escravos* (1980) and *Amêsa ou a Canção do Desespero* (1991). In the expression of the drama, it observes the trajectory from the colonial situation to the civil war after independence, its human, cultural and artistic consequences and establishes a critical vision of the nation's condition in its social diversity and the search for a proper identity. The dissertation has basis on the theories of Stuart Hall, Homi Bhabha and Benjamin Abdala Junior, on the cultural studies, and Roman Ingarden, Emil Staiger, Kate Hamburger and Anne Ubersfeld, on the study of the dramatical sort, and it establishes through the intersection of the thematic and literal analyses. As the evidence that all period of conflict stimulates the artistic expression, it's perceived that, through the theater, it is possible to promote the direct and immediate identification of the reader/spectator with the proposal, establishing a critical position on the part of the artist as on the public.

Keywords: African literature. Theater. Angola. Drama.

SUMÁRIO

PARTE I

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 A OBRA DE JOSÉ MENA ABRANTES E O TEATRO ANGOLANO NO FINAL DO SÉCULO XX.....	14
2.1 Panorama histórico do teatro angolano.....	14
2.2 A produção teatral em Angola e a questão sociocultural.....	22
2.3 O desenvolvimento da dramaturgia de José Mena Abrantes.....	25
3 A CONDIÇÃO CULTURAL E SOCIAL DA AÇÃO	31
3.1 A identidade cultural.....	31
3.2 Os tempos pós-coloniais.....	36
3.3 A idéia de nação.....	37

PARTE II

4 ANÁLISE DA DRAMATURGIA.....	42
4.1 Camadas textuais, diálogos e tensão dramática.....	42
4.2 O domínio territorial em <i>Sem Herói nem Reino ou o Azar da Cidade de S. Filipe de Benguela com o Fundador que lhe Tocou em Sorte</i>	47
4.3 A herança da escravidão em <i>Ana, Zé e os Escravos</i>	60
4.4 Os conflitos da Angola independente em <i>Amêsa ou a Canção do Desespero</i>	73

PARTE III

5 CONCLUSÃO	89
REFERÊNCIAS	98
Referências bibliográficas.....	98
Meio eletrônico.....	101
ANEXOS	103
ANEXO A - <i>Sem Herói nem Reino ou o Azar da Cidade de S. Filipe de Benguela com o Fundador que lhe Tocou em Sorte</i> (1997).....	104
ANEXO B - <i>Ana, Zé e os Escravos</i> (1980).....	117
ANEXO C - <i>Amêsa ou a Canção do Desespero</i> (1991).....	155
CURRÍCULO	165

PARTE I

A expressão artística não pode alienar-se à situação atual do mundo e mascarar sua existência sob a forma única de entretenimento. Sabe-se que o ser humano possui caráter lúdico e, nesse caso, o entretenimento torna-se algo relaxante e vital, sendo inclusive uma das características do jogo teatral. Porém, acredita-se que o artista não existe apenas para entreter, mas para propor a ampliação de horizontes, estimular o diálogo e a reflexão crítica. O artista tem como função criar a partir do complexo universo da existência humana e suas relações, e exprimi-lo, independente do enfoque, forma, estilo ou época. Pretende-se que o dramaturgo, portanto, em sua arte literária, faça de sua obra um universo de significações sensível e funcional à arte teatral e que sirva primordialmente de estímulo à reflexão. Estímulo sem o qual o papel do artista não teria sentido. (L.M.E.)

*O teatro é um dos mais expressivos e úteis instrumentos
para a edificação de um país.*

Federico García Lorca.

1 INTRODUÇÃO

O foco desta dissertação será a análise, sob o ponto de vista cultural e social, da obra dramática de José Mena Abrantes, um dos principais dramaturgos angolanos da atualidade. Observando as transformações ocorridas em Angola após a independência das colônias portuguesas na década de setenta, o estudo analisa a expressão da situação social e a busca da identidade da nação através do drama.

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, 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-fantasiada”, tendo como pretexto personagens ou situações históricas concretas e documentadas que originam uma especulação fantasiada; os que fazem uma reflexão sobre temas de atualidade política, social e cultural dos últimos vinte e cinco anos; por último, um único texto, versão dramática de *O segredo da morta*, de Antônio Assis Júnior, um conhecido romance angolano de costumes que explora o contraste entre a realidade prosaica e uma atmosfera enigmática, diluindo as fronteiras entre sonho e realidade.

A proposta é submeter três desses doze textos à análise temática e estrutural com base em teorias fundamentadas em estudos culturais e nas teorias do drama. A ênfase recairá sobre três aspectos temáticos relevantes em se tratando da literatura angolana atual: a busca da identidade da nação através dos ecos da colonização e dos conseqüentes conflitos políticos, sociais e econômicos; a definição, através do drama, de uma visão crítica da condição da nação angolana e sua diversidade social; e, por fim, a função social do teatro como forma de expressão e entendimento da realidade na construção da narrativa dramática de José Mena Abrantes.

A análise tomará como base as teorias de Stuart Hall a respeito da busca da identidade das nações e Homi Bhabha, com os tópicos sobre estudos culturais, apoiando-se também nas referências de Benjamin Abdala Junior sobre história e política na literatura. A análise literária do *corpus* será fundamentada pelas teorias de Roman Ingarden, Emil Staiger, Käte Hamburger e Anne Ubersfeld, sobre narrativa dramática, pretendendo-se, com

o auxílio desses teóricos, empreender uma relação entre os tópicos abordados e as características da dramaturgia do autor africano, que surge aqui como importante meio de expressão social.

Ao escolher trabalhar com um autor dramático contemporâneo, objetiva-se focalizar a análise na dramaturgia de língua portuguesa. A produção dramática nos países lusófonos cresceu consideravelmente nas últimas décadas, sobretudo após a independência das colônias portuguesas, tornando-se assim muito importante para os estudiosos de dramaturgia, voltar-se para essa produção e tornar conhecidas essas obras, cujo valor centra-se na ação sobre o povo africano (angolano) destacando-se como forte expressão social de seus povos.

A guerra civil em Angola, iniciada após o longo período de submissão político-econômico-social dos tempos de colônia, fez despertar em seus artistas uma forte tendência à busca da identidade nacional. José Mena Abrantes surge aqui como uma das figuras que utiliza a arte teatral e a literatura para expressar o sentimento de um povo que passou por terríveis ameaças, desde conflitos e rupturas internas, dominação estrangeira até a mutilação e morte de grande parte da população. Os textos de Mena Abrantes retomam situações históricas e existenciais desse povo e remetem o leitor/espectador a uma reflexão maior sobre a condição humana e seus choques culturais.

Como bolsista de pesquisa do **CECLIP** – Centro de Estudos de Culturas de Língua Portuguesa, considera-se de extrema relevância levar a público o que tem sido produzido pelos artistas dos países lusófonos. Dentro da linha de pesquisa *Sujeito, Etnia e Nação nas Literaturas Lusófonas*, destaca-se a obra de Mena Abrantes como representativa da atual produção literária em Angola e a opção pela dramaturgia deve-se à formação pessoal como diretora e atriz de teatro. Os países africanos têm sido foco de pesquisa na área de Estudos Culturais com análises baseadas em suas histórias e diversidade cultural, fornecendo amplo material para estudo. Nesse caso, a nação angolana destaca-se por seu povo formado por negros, mulatos e brancos, numa mistura de diversas tribos e costumes, pela expressão dessa herança multirracial, assim como pelo potencial de riquezas naturais que contrasta com um histórico de dominação e exploração estrangeiras. As bases teóricas se fundamentam, portanto, nas questões pós-coloniais e socioculturais e nas teorias do drama, que embasarão a análise da criação dramática no contexto cultural angolano.

Poucos estudos científicos foram realizados nos últimos anos sobre dramaturgia angolana, visto tratar-se de uma produção literária bastante recente, pois a maior parte da base teatral daquela cultura vem da tradição da narrativa oral e dos ritos autóctones. Assim, o drama escrito e publicado em português teve ênfase a partir de 1970, após os conflitos deflagrados com a luta pela independência e a partir dela. No Brasil, foram encontradas três produções que enfocam a dramaturgia de Mena Abrantes: *Angola: drama e encenação no teatro de Mena Abrantes*, dissertação de mestrado 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.

Quanto ao dramaturgo José Mena Abrantes, sua obra tem sido publicada em Portugal e Angola a partir do trabalho do grupo Elinga Teatro, um dos mais importantes grupos teatrais de 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 encenando, 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* e as obras *Meninos*, poesia, e *Caminhos Desencantados*, contos, ambos vencedores do Prêmio Sonangol de Literatura, respectivamente, nos anos de 1990 e 1994.

O *corpus* escolhido para análise constitui-se de três textos dramáticos que expressam tematicamente três momentos de transformação na história da nação angolana, através dos processos de conquista territorial, colonização e independência. O primeiro texto, segundo a ordem cronológica dos períodos históricos abordados, é *Sem Herói nem Reino ou o Azar da Cidade de S. Filipe de Benguela com o Fundador que lhe Tocou em Sorte*, escrito em 1997, e caracteriza-se como uma fantasia do truculento e venal fundador da cidade de Benguela, a serviço do rei Filipe III de Espanha e II de Portugal, no início do século XVII. Pelo fato de ter sido o primeiro alto funcionário real a levar a sua própria

esposa e filha para Angola, a obra ironiza sobre a possibilidade desta última ter sido a responsável pelo início de uma estirpe famosa em toda a Angola, que é a das “mulatas de Benguela”.

O segundo texto, *Ana, Zé e os Escravos*, escrito em 1980, aborda as “reais e supostas” venturas e desventuras de uma filha do país, comerciante angolana de escravos angolanos (D. Ana Joaquina), e de um “bandido social” português tornado colono pela força das circunstâncias (José do Telhado), no período que vai da abolição do tráfico da escravatura (1836) até o fim da condição de escravo (1878). A obra ganhou o prêmio Sonangol de Literatura em 1986.

Por fim, o terceiro texto escolhido é *Amêsa ou a Canção do Desespero*, de 1991, classificado pelo autor como “um monólogo para duas vozes”, nas quais se revela a dualidade da condição humana. Trata da oscilação entre o otimismo e o pessimismo no processo que ocorreu desde a luta de libertação anti-colonial ao conturbado período imediatamente anterior e posterior à independência de Angola.

Assim, a partir da análise destas três obras, será possível caracterizar as ligações históricas e tradicionais que mobilizam a atual dramaturgia angolana, assim como sua relação com a realidade cultural, social e artística do período pós-colonial.

2 A OBRA DE JOSÉ MENA ABRANTES E O TEATRO ANGOLANO NO FINAL DO SÉCULO XX

2.1 Panorama histórico do teatro angolano

A origem da representação teatral em Angola parte tradicionalmente de ações expressivas que remetem a um período anterior à expansão colonial e dominação portuguesa. São manifestações diretamente relacionadas aos ritos autóctones, criados na diversidade populacional das tribos de origem, pertencentes à formação étnica e cultural do país. Ainda que não sejam comumente classificadas como teatro, propriamente dito, na sua acepção 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*, os registros dessas manifestações teatrais se dão 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 européia foi introduzido pela Igreja, no período da colonização territorial por parte de Portugal, e se difundiu 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, estimulou o exercício da representação teatral numa época em que a principal herança cultural vinha basicamente, como já foi dito, 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’ – Judas, Diabo, Herodes, etc. 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 musseque¹ luandense. Nessa peça, escrita por Domingos Van-Dúnem em 1972, todos os papéis principais eram representados por atores negros, propondo uma inovação em relação ao que se via em termos de encenação. Essa iniciativa,

¹ *Musseque* em kimbundo significa “local arenoso” e o termo passou a ser utilizado para descrever as regiões habitacionais periurbanas construídas de maneira informal. Segundo Pantoja e Saraiva (1999, p.211), o termo *bairro*, dado tradicionalmente às áreas de habitação africana enquanto os “brancos” moravam em casas situadas em ruas, foi substituído pelo termo *musseque*. Assim, os bairros tradicionais que abrigavam as massas populares africanas passam a *musseques* e os bairros de classe média africana, como os Ingombotas, são evacuados, dando lugar ao bairro Operário. Mais tarde surgem os chamados bairros indígenas. A própria nomenclatura mostra uma involução na relação com a população africana, rumo à divisão entre a “cidade branca” e a “cidade negra” ou, mais usualmente, a “cidade do asfalto” e a “cidade dos musseques”, designações de natureza técnica que exprimem a ruptura social e racial.

segundo consta, 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 dentro das acepções estéticas ocidentais de origem grega. Essa ação pode ser vista por dois lados: O primeiro, numa tentativa de abafar o impulso de representação original através da imposição de valores ditos “universais”, que na realidade eram definidos pela visão do teatro europeu da época. Por outro lado, o estímulo à representação teatral por parte da igreja mostrou à população uma visão diferente da criação artística, inserindo-a na realidade do teatro ocidental da época. Ainda assim, a cultura autóctone angolana subjaz a esse período através da permanência de dezenas de diferentes agrupamentos sociais, desenvolve-se em paralelo com a dita cultura “branca”² e, posteriormente, trava um embate com ela para finalmente chegar a uma tentativa de diálogo através do hibridismo. O fato é que, durante um longo período, o que ficou registrado em termos de teatro angolano foram 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 convencionado e controlado pela classe dominante da época. Assim, durante o longo período de dominação colonial as encenações teatrais passaram a ser utilizadas como instrumento na prática da exclusão e alienação social, como observa o dramaturgo César Teixeira em matéria no *Diário de Luanda*, em 12 de junho de 1976:

O teatro (pouco) que se fazia em Angola era um produto do colonialismo cultural: era um teatro escrito por europeus, representado por atores europeus à maneira européia. O seu público era, naturalmente, o burguês europeu que por acaso vivia em Angola e que (por acaso?) podia dar-se ao luxo de pagar oitenta escudos para ver teatro. (ABRANTES, 2004, v.2, p. 32).

² Os habitantes de Angola são atualmente, em sua maioria, negros (90%), que vivem ao lado de 10% de brancos e mestiços. A maior parte da população negra é de origem banta, destacando-se os kimbundos, os bakongos e os chokwe-lundas, porém o grupo mais importante é o dos ovimbundos. No Sudoeste existem diversas tribos de boximanes e hotentotes. A densidade demográfica é baixa (8 habitantes por quilômetro quadrado) e o índice de urbanização não vai além de 12%. Os principais centros urbanos além de Luanda, capital, são Huambo (antiga Nova Lisboa), Lobito, Benguela, e Lubango (antiga Sá da Bandeira). Foi uma colônia portuguesa até 1975. Esteve em guerra desde 1961 até 2002. O poder político manteve-se na posse do MPLA – Movimento Popular para a Libertação de Angola - desde 1975, embora a oposição UNITA – União

A expressão teatral na sua essência foi bastante prejudicada pelas imposições coloniais, que insistiam em “abafar” toda e qualquer manifestação que instigasse um mergulho mais profundo nas origens populares. Ainda assim, a reação à imposição cultural sempre esteve latente e instigadora das idéias de independência, no sentido primeiro, ainda que oculto, de manter vivas as raízes da população.

Para se implantar, no seu esforço de nos desumanizar e dividir, o colonialismo tudo tentou para abafar e destruir os valores e formas artísticas que, no passado, orientaram e deram expressão aos nossos Mais-Velhos. Não pretendemos que tudo que ele impôs (e aqui reside um problema de certa complexidade) tivesse sido negativo. Muitas vezes era a forma como os novos valores eram impostos que gerava espontaneamente a reação e a revolta contra eles. (ABRANTES, 2004, v.1, p. 21).

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 subseqüentes à Independência encontrou, ainda no final da década de setenta, muita incerteza em relação aos rumos do panorama cultural da nação. Em 1979, Mena Abrantes publica um breve balanço sobre a atividade teatral na Angola pós-colonial, na revista *África/Portugal*:

Em Angola sobrevive, embora ameaçado, um ambiente teatral autêntico, no sentido de plástica e ritmicamente expressivo, comunicativo e direto na expressão dos sentimentos, rico na qualidade do seu imaginar poético – que permanece desaproveitado e disperso nas suas expectativas. (ABRANTES, 2004, v. 1, p. 25).

Em termos de literatura dramática, pode-se afirmar 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 Oscar 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. Essa transição da poesia ao drama vai-se dar a partir da escrita de Costa Andrade em *Réquiem para um Homem* (1973) e *O Povo inteiro* (1974), culminando na organização da ação a exemplo das alegorias medievais européias 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 vão se destacar na literatura dramática, ainda no período anterior à independência, são Antonino Van-Dúnem, Armando Correia de Azevedo e Domingos Van-Dúnem. Conforme Mena Abrantes, 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 traz uma versão teatral do nascimento de Jesus segundo a Bíblia. Foi publicado e teve sua encenação destacada pelo fato de ter sido feita por um elenco de atores negros, em contraste com o que se fazia na época. Posteriormente se destaca a peça *O Panfleto*, escrita 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 o respeito às tradições, abordando a luta clandestina pela independência no início da década de sessenta em Luanda.

A seguir destaca-se Pepetela, conhecido romancista atuante na guerrilha anti-colonialista, com dois textos teatrais de publicação conhecida: *A Corda*, peça escrita em 1976, logo após a independência de Angola e *A Revolta da Casa dos Ídolos*, de 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.

Neste levantamento, salientamos ainda a obra de José Mena Abrantes, dramaturgo com maior número de publicações teatrais em Angola atualmente. A obra, até então escrita e publicada no período de 1977 a 1998, compreende doze textos dramáticos e pode ser subdividida, segundo o próprio autor, 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 dos últimos vinte e cinco anos; por último, um único texto, versão dramática de *O segredo da morta*, de Antônio Assis Júnior, um conhecido romance angolano de costumes que explora o contraste entre a realidade prosaica e uma atmosfera enigmática, diluindo as fronteiras entre sonho e realidade.

A literatura dramática de Mena Abrantes segue, portanto, a seguinte cronologia: *O Grande Circo Autêntico* (1977-78); *Ana, Zé e os Escravos* (1980); *Nandyala ou a Tirania dos Monstros* (1985); *Cangalanga, a Doida dos Cahaios* (1987); *Pedro Andrade, a Tartaruga e o Gigante* (1989); *A Última Viagem do “Príncipe Perfeito”* (1989); *Âmesa ou a Canção do Desespero* (1991); *Sequeira, Luís Lopes ou o Mulato das Prodigios* (1991); *A*

Órfã do Rei (1991); *O Pássaro e a Morte* (1994); *Sem Herói nem Reino ou o Azar da Cidade de S. Filipe de Benguela com o Fundador que lhe Tocou em Sorte* (1997); *Na Nzuá e Amirá ou de como o Prodigioso Filho de Kimanaueze se Casou com a Filha do Sol e da Lua* (1998).

Conforme Mena Abrantes, pode-se constatar ainda um número expressivo de textos teatrais encenados sem terem sido efetivamente publicados e cujas montagens são relevantes para traçar um panorama geral do teatro em Angola nas últimas décadas. Dentre eles podemos destacar: *Tutumbagem*, de Jorge Macedo; *Meninos do Huambo*, de Manuel Rui; *Kakila e Nga Mda*, de Correia Domingos; *Cunene, uma estrela cintilante e Natureza viciada*, de David Filho; *Quem tudo quer, Tradição e Velhas Profissões*, de António Pedro Cangombe; *Tristezas não pagam dívidas e Upika*, de Armando Rosa; *O Matrimónio Azul*, de Santos Cardoso; *Fabiana*, de Jeli Costa; *Michornas de Chongoli*, de Victória Soares “Totonha”.

A situação de teatro africano em geral passa por momentos semelhantes, porém em épocas cronológicas distintas conforme a evolução – ou involução – histórica de cada país. Abrantes faz um paralelo entre o teatro feito na África francófona a partir da década de sessenta e traz breves semelhanças com o desenvolvimento teatral na Angola lusófona da década seguinte. Conforme define Jean-Pierre Guingané, dramaturgo e diretor teatral de Burkina Faso (ABRANTES, 2004, v. 1, p. 177), o desenvolvimento do teatro em África, que vai refletir de fato na evolução do teatro em Angola, passa por três fases distintas: a fase dos “espetáculos-celebração”, dos espetáculos-denúncia” e dos “espetáculos da África harmônica”.

Na primeira fase, é possível perceber o estabelecimento de uma comunhão entre o novo poder e os criadores teatrais, fundamentalmente com base na prevalência do entusiasmo pela conquista das independências políticas. É o período dos “espetáculos-celebração”, que têm a função de tentar restaurar a identidade cultural dos povos antes oprimidos. A temática gira em torno da glorificação de heróis africanos do presente e do passado, numa crença comum na possibilidade de banir os traumas do período colonial.

Já na década de setenta, com o agravamento da crise social e política dos novos Estados independentes em África, se inicia um processo de questionamento dos novos poderes por parte da comunidade artística, no sentido de denunciar o não cumprimento das promessas

feitas pelas novas elites dirigentes. O resultado disso é o surgimento de um novo estilo de teatro, menos ufanista e mais provocativo, cuja reação do governo foi instaurar a repressão e censura teatral. São os “espetáculos-denúncia”, que levaram muitos artistas a serem exilados.

Numa terceira fase, como reação à censura instaurada, passa-se então a representar uma espécie de “África harmônica” a partir de espetáculos amplamente distanciados da realidade. Criam-se espetáculos que retratam aspectos das raízes culturais e dos valores do passado e que estimulam de forma velada princípios de nacionalidade e liberdade. O silêncio aparente dos criadores provoca uma reação interna que vai eclodir na década seguinte, apesar da censura.

A década de oitenta, portanto, marca a afirmação do teatro na África, a partir de três fatores decisivos, segundo Guingané: o caráter visionário do teatro, que possibilita o exercício da tomada de consciência coletiva; o acolhimento das obras africanas por parte da Europa; a “capacidade de adaptação do teatro às realidades sociais”, na busca pelo desenvolvimento da sociedade e da afirmação da identidade africana através de um teatro intervencionista e militante. Já na década de noventa a temática teatral já estará bem delineada, numa afirmação da identidade formal e de sua função social:

Assim, durante os anos 90, o teatro africano (francófono) terá finalmente encontrado a sua temática prioritária e a sua especificidade formal, libertando-se de influências alheias. O seu papel passou a ser o de ajudar a sociedade a identificar os seus males, a determinar as suas causas e a situar a responsabilidade de uns e de outros, ao mesmo tempo em que valorizou o regresso às línguas africanas locais e às tradições e formas expressivas suscetíveis de lançarem luz sobre os problemas da atualidade e de estabelecerem uma comunicação mais profunda com a comunidade. (ABRANTES, 2004, v. 1, p. 178).

Pode-se afirmar que a evolução do teatro em Angola passou também por essas três fases distintas, ainda que muito mais lentamente e sutilmente do que na realidade concreta da África francófona. Percebe-se a mesma situação, porém numa escala menor, nos “espetáculos–celebração” realizados nos primeiros anos da independência, com uma mistura de teatro, dança e música de onde se destacaram os espetáculos *Angola e África Liberdade*, da Escola Nacional de Dança, além das criações do GAT- Grupo de Amadores de Teatro.

Mais de uma década depois do início da guerra anti-colonial e pouco antes da independência de Angola, os artistas já reagiam à situação do país através de posições revolucionárias e da defesa por um teatro popular e de origem. Seria a fase dos “espetáculos-denúncia” que vieram com menos força ‘abafados’ pelo ufanismo dos “espetáculos-celebração”, na mesma época. Ainda assim, a intelectualidade do país se articulava em movimentos paralelos de conscientização social, trilhando um caminho oposto ao teatro de idéias coloniais e burguesas que ainda persistia, como escreve Costa Andrade às vésperas da Independência de Angola, em 1974:

O Portugal fascista, país em regressão cultural, não pôde compreender que a cultura verdadeira de cada povo é um processo de humanização e entendimento, de formação da consciência do todo nacional para a igualdade, para o progresso universal. Cultura é libertação. Não é sem razão que a cultura válida em Portugal está abertamente contra o sistema e contra o colonialismo, ao mesmo tempo em que se encontra prisioneira, emigrada ou obrigada a monologar. (ABRANTES, 2004, v. 2. p. 36) .

2.2 A produção teatral em Angola e a questão sociocultural

Pode-se afirmar que o impulso à atividade artística parte de três necessidades fundamentais: necessidade de expressão humana, de interação social e de recriação da consciência social. Essas necessidades são observadas no ato de representação teatral independente do estilo dramático, pois mesmo o mais intimista e psicológico espetáculo baseia-se na expressão artística de pessoas integrantes de determinada esfera social e, conseqüentemente, moldadas por uma consciência coletiva. Assim, o que varia de artista para artista é a forma como ele expressa essa consciência desde suas vivências individuais, e essa particularização é que torna sua obra expressiva artisticamente.

Deste modo, a primeira necessidade destacada, a necessidade de expressão do homem, pode ser inserida como elemento da busca pela satisfação de necessidades vitais através do ato de comunicar-se, e surge de forma precisa através do teatro e das possibilidades de promover uma vivência crítica através da interação entre artista e espectador. Essa expressão artística vem através de situações que geram a identificação ou

a repulsa de quem assiste e estimulam o diálogo sensorial e o suprimento da necessidade expressiva do artista e do público gerados pela troca de idéias e emoções. Essa troca vai caracterizar a necessidade de interação social.

Sendo assim, a segunda necessidade fundadora da expressão artística, definida como necessidade de interação social, gera a evolução do jogo dramático em si. Através da expressão individual e sua ação no espectador, o diálogo com o público se estabelece no princípio de ação e reação, identificação e negação, concordância e discordância, numa relação dialética que faz com que o indivíduo, através da arte, ganhe “consciência da sua existência como ser individual e, simultaneamente, como ser social” (ABRANTES, 2004, v. 1, p.20). Dessa forma o indivíduo se percebe como parte integrante de um todo onde “a sua existência como ser único e original atinge plena justificação” (Idem, Ibid.).

Tomando como base a idéia da representação teatral como um acontecimento social proposto através da aglutinação de diferentes indivíduos que interagem particularmente e ao mesmo tempo socialmente com o espetáculo apresentado, tem-se aqui a idéia de recriação e reinvenção da própria sociedade, explícita em diferentes graus, tanto por quem faz como por quem assiste. O dramaturgo César Teixeira, no ano seguinte à independência de Angola, defende a arte popular como expressão genuína da voz reprimida do povo angolano, numa ênfase ao sentido revolucionário:

Exaltar os valores da Cultura Angolana é, neste momento, um ato de resistência contra o imperialismo.

Defender a cultura nas mãos do Povo, é a melhor garantia de que a cultura servirá esse povo.

E a cultura a serviço do povo é uma arma poderosa.

É um passo importante para a revolução cultural. (ABRANTES, 2004, v.2. p. 30).

O surgimento do teatro de cunho popular foi uma forma de mostrar à população as possibilidades da revolução cultural. Nos trilhos da idéia de mudança e no cerne das lutas civis que horrorizavam o país, o estímulo artístico surge como forma de entendimento e análise crítica dos acontecimentos políticos e sociais posteriores ao colonialismo. Nesse sentido, os grupos ativos de vanguarda da época tiveram papel decisivo na comunicação entre artistas e povo, ainda que, no final da década de setenta e início de oitenta, o panorama teatral em Angola apresentasse muitas incertezas quanto ao futuro

desenvolvimento daquela arte. É compreensível que as atenções do poder público estivessem voltadas com mais força para as incertezas políticas e administrativas do país e deixassem de lado as estratégias de fomento cultural, principalmente no que dizia respeito aos novos grupos de vanguarda que surgiam. Ainda assim, a arte de resistência se proliferou rumo às origens artísticas, na busca de bases culturais, como podemos ver neste artigo de Mena Abrantes publicado no *Semanário do Jornal de Angola*, em 1978:

Em Angola sobrevive ainda (embora ameaçado) um ambiente teatral autêntico – no sentido de plástica e ritmicamente expressivo, comunicativo e direto na expressão dos sentimentos. Rico na qualidade do seu imaginar poético – totalmente desaproveitado e disperso nas suas perspectivas. Só com uma radical descentralização oficial e mais justa distribuição dos meios de produção teatral – o que implica necessariamente o fomento e o ativo apoio de agrupamentos experimentais – se vai poder explorar, com um fim revolucionário, toda essa imensa riqueza. (ABRANTES, 2004, v. 1, p. 21).

Segundo o autor, “o teatro é vida e gera vida, é ação e promove ação” (ABRANTES, 2004, vol.1, p. 24). Assim, dentro desse princípio vital da arte teatral, percebe-se a capacidade de estímulo da própria tomada de consciência do indivíduo como ser integrante de uma coletividade maior. Isso ocorre no momento em que o sujeito se torna presente na representação em si, sendo como ator ou espectador, dentro da experiência ritual de sentido estético, emotivo e lúdico. É o sentido de grupo que remete aos rituais de origem e suas evoluções no sentido mimético e é essa união de forças e estímulos dentro de um princípio criativo que vai possibilitar o reconhecimento do eu e do outro, das semelhanças e diferenças, do olhar crítico que estimula essa tomada de consciência do lugar que o sujeito ocupa na sociedade em que vive.

Em relação ao teatro que é feito em África, mais especificamente em Angola, a partir da independência do país e ainda que sob a herança do teatro burguês colonial, essa tentativa de tomada de consciência através da expressão teatral já começa a se delinear em manifestações isoladas dos artistas e nas possibilidades de comunicação que vão surgindo. A busca por um sentido artístico que encontre a realidade do país e que se comunique de forma direta com o povo é o caminho que a arte teatral aponta como instrumento de mudança social, como escreve César Teixeira para o *Diário de Luanda*, em 1976:

Se o nosso ator procura um TEATRO AFRICANO e que sirva os interesses do seu Povo, nada tem a aprender com um teatro burguês e ocidental, instrumento direto do colonialismo e imperialismo cultural. (...) Então, o ator angolano é um ator sem teatro? De modo nenhum: O TEATRO ESTÁ AÍ: Na alma do povo e na voz dos seus poetas; no grito da quitandeira e na tensão sofrida dos musseques; no suor ultrajado dos monangambas³, no ritmo frenético das festas de quimbos⁴ e senzalas; nas antigas crenças, nas histórias de todas as avós Kialas⁵; nos dedos hábeis dos escultores quiocos⁶; nas mãos humildes e raivosas que construíram as primeiras armas de libertação.

Que o nosso ator aprenda a linguagem do Povo e o teatro que vier há de ser POPULAR. Que o nosso ator procure a música, a poesia e a dança na Cultura Angolana – e construirá um TEATRO AFRICANO. Que o nosso ator procure responder com a sua arte às necessidades reais e fundas de seu Povo – e o teatro será REVOLUÇÃO. (ABRANTES, 2004, v. 2, p. 32).

2.3 O desenvolvimento da dramaturgia de José Mena Abrantes

Em termos de contexto histórico, é importante ressaltar que Angola esteve permanentemente em guerra desde 1961, com o início das guerras anti-coloniais, até 2002, quando foi estabelecido o tratado de paz vigente. Depois que o MPLA declarou a Independência em 1975, a luta pelo domínio territorial continuou ao norte com a FNLA – Frente Nacional de Libertação de Angola – e ao sul com a UNITA – União Nacional para a Independência Total de Angola. Com a ajuda das tropas cubanas, o MPLA derrotou o FNLA e conseguiu ainda evitar a invasão dos sul-africanos. Durante a década de oitenta, porém, uma grande parcela do país ainda era ocupada pela UNITA, além de sofrer com as constantes invasões sul africanas. Um acordo de paz entre MPLA e a UNITA foi assinado em 1991 e realizou-se então uma eleição multipartidária em setembro de 1992, que foi vencida pelo primeiro. A UNITA negou-se a reconhecer o resultado e reiniciou a segunda guerra civil, passando a controlar cerca de 70% do território. Atualmente, o poder político está concentrado na Presidência cujo ramo executivo do governo é composto pelo presidente José Eduardo dos Santos, do MPLA, pelo primeiro-ministro e pelo Conselho de

³ Monangamba: aquele que executa trabalhos forçados.

⁴ Quimbo: povoado rural tradicional

⁵ Kiala: unha na língua kimbundo. Sem demais registros; provavelmente relativo a alguma comunidade.

Ministros. Os governadores das dezoito províncias são nomeados pelo presidente e executam as suas diretivas e a Lei Constitucional de 1992 estabelece as linhas gerais da estrutura do governo delineando os direitos e deveres dos cidadãos. Há previsão de nova eleição para presidente até o final de 2006. Nesse contexto, é importante ressaltar que a guerra civil causou grandes danos às instituições políticas e sociais do país durante os vinte e seis anos de duração. A ONU estima em quase dois (2) milhões o número de pessoas internamente deslocadas, enquanto o número de pessoas atingidas pela guerra chega aos quatro (4) milhões. As condições de vida em todo o país e especialmente na capital Luanda espelham o colapso das infra-estruturas administrativas bem como de muitas instituições sociais.

É dentro dessa realidade histórico-social que o panorama artístico angolano pós-colonial desenvolve-se, num impulso criativo baseado na força das vivências do país aterrorizado pela guerra. A arte, em suas manifestações, surge então como um meio de tornar consciente os problemas e conseqüências da condição do país.

José Mena Abrantes se insere no panorama histórico da dramaturgia angolana como um dos mais expressivos artistas de sua geração, classificado por Martin Banham em *A History of Theatre in Africa* como o mais importante dramaturgo angolano da atualidade. Nasceu em Malanje, no ano de 1945, onde inicia os estudos primário e secundário indo posteriormente para Luanda. Licencia-se em Filologia Germânica pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, iniciando sua atividade teatral em 1967, no Grupo Cênico da Associação Acadêmica da Faculdade de Direito de Lisboa, a cuja direção pertenceu e com o qual participou, em Maio de 1970, no *1º Festival Internacional de Teatro Independente de San Sebastian*, Espanha. No período de 1969 a 1970 cursa atuação e direção teatral na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, sob a direção do argentino Adolfo Gutkin. Vive exilado na Alemanha Federal de 1970 a 1974 e participa de seminários de dramaturgia e direção teatral orientados pelos teatrólogos franceses Bernard Dort e Denis Bablet, na Universidade Católica de Louvain, Bélgica, entre 1972 e 1973. Em Frankfurt/Main colabora com um grupo alemão de teatro de rua, *FAUST*, e dirige o grupo *La Busca*, de trabalhadores e estudantes espanhóis, com o qual representou Espanha no *1º Festival*

⁶ Quioco: falante da língua quioco e que pertence ao grupo etnolinguístico Lunda-Quioco.

Internacional de Teatro Operário, em 1973. Nesse mesmo ano é assistente-convidado do diretor argentino Augusto Fernandez, no principal teatro da cidade de Frankfurt/Main.

Ao retornar do exílio, em 1974, se torna um dos fundadores do grupo *Tchinganje*, que encena no final de novembro de 1975 a peça *O Poder Popular*, sendo considerada a primeira realização teatral após a independência do país. Em 1977 foi um dos cofundadores do *Xilenga Teatro*, grupo que pode ser considerado pioneiro no aproveitamento teatral de temas de tradição oral, constituído basicamente por trabalhadores que dedicavam o tempo livre ao teatro. A trajetória do grupo baseia-se na encenação do espetáculo *Foi assim que tudo aconteceu*, composto por quatro narrativas de origem tchokwe,⁷ sendo elas: *A mão e a boca*, baseada na explicação mítica que os tchokwe dão à escravização da mão à boca, num quadro revelador dos níveis de exploração; *O falcão e o cágado*, onde é abordado o tema da exploração através da astúcia e o respeito passivo a certos valores da sociedade tradicional; *Ndalakalitanga*, que coloca em cena o conflito entre a ética e os sentimentos, a importância do compromisso assumido e a necessidade de contar com as próprias forças para sobreviver; e por fim *Os Sapos*, parábola sobre a verbosidade e a repetição mecânica de palavras que encobrem a realidade.

Na década de oitenta, Mena Abrantes dirige, durante dois anos - de 1985 a 1987 -, o *Grupo de Teatro da Faculdade de Medicina de Luanda* e no ano seguinte, em 1988, funda então o *Elinga-Teatro*, com a encenação de *A Revolta da Casa dos Ídolos*, de Pepetela. O grupo se mantém até hoje, tendo encenado diversas peças do autor, algumas, inclusive, escritas para a encenação da própria companhia. Com o *Elinga-Teatro*, já montou treze peças, oito das quais da sua autoria. Com o grupo, ou a título individual, participou em 1988 no *II Encontro de Teatro Africano*, na Itália; em 1992 na EXPO-92 em Sevilha; em 1995, no *XVIII FITEI*, na cidade do Porto, na *1ª Mostra de Teatro da Língua Portuguesa*, em Lisboa, e na *1ª Estação da Cena Lusófona*, em Maputo; em 1996 e 1997 na *2ª e 3ª Estação da Cena Lusófona*, respectivamente no Rio de Janeiro e Recife e no Mindelo/Cabo Verde; em 1998, no *I Encontro Internacional de Dramaturgos*, no Rio de Janeiro e Fortaleza; na EXPO-98, em Lisboa, no projeto *Navegar é Preciso: Portugal-Brasil-Africa*, em S. Paulo, e no *Encontro das Escolas de Teatro dos Países Lusófonos*, na Amadora.

⁷ O chocué ou tchokwe é a língua falada por excelência ao leste de Angola. Teve maior expansão territorial, desde a Lunda Norte ao Cuando Cubango, se sobrepondo a outras línguas da região leste (Disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Angola>> Acesso em: 30 mai 2006. 15:45).

Nesse mesmo ano dirigiu igualmente a primeira co-produção teatral entre dois países africanos lusófonos, com o grupo do *Centro Cultural Português do Mindelo*. Dentre os registros mais recentes, destaca-se uma turnê do grupo pela Itália, onde apresentou, em outubro de 2005, o espetáculo *Na Nzuá e Amrá ou de como o prodigioso filho de Na Kimanaueze se casou com a filha do Sol e da Lua*, com dramaturgia de sua autoria.

O conjunto da dramaturgia de Mena Abrantes abrange, portanto, além dos três textos que compõem o *corpus* deste estudo, os seguintes dramas cujas temáticas são definidas pelo autor na apresentação dos volumes:

O Grande Circo Autêntico (1977-78): Farsa tragicômica sobre o processo neo-colonial na ex-República do Zaire, com a indicação do uso de recursos, situações e personagens da técnica circense.

Nandyala ou a Tirania dos Monstros (1985): Inspira-se num conto tradicional nyaneka (do sudoeste de Angola) e trata da afirmação e aprendizagem de vida de um jovem, único sobrevivente juntamente com sua mãe de um massacre de sua aldeia perpetrado por monstros. A obra insinua que os verdadeiros “monstros” nunca vêm do exterior, mas são gerados no próprio meio social do homem ou no interior de si próprio.

Cangalanga, a Doida dos Cahaios (1987): versão dramática de um conhecido romance angolano de costumes, publicado no início da década de quarenta, intitulado *O Segredo da Morta*, de António Assis Júnior. A obra permite explorar o contraste entre a realidade prosaica e a atmosfera enigmática através da diluição das fronteiras entre sonho e realidade, entre o mundo em que vivemos e um “além” não menos concreto, num confronto que “subsiste hoje com toda a sua intensidade no quadro mental do angolano médio”. (ABRANTES, 1999, v. 1, p. 9).

Pedro Andrade, a Tartaruga e o Gigante (1989): É uma comédia que funde vários 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.

A Última Viagem do “Príncipe Perfeito” (1989): o texto se constitui num conjunto de quatro exercícios dramáticos sobre as contradições entre a teoria e a prática num momento de grandes mudanças sociais, nos textos *A Vigia e o Clandestino*, e sobre os

limites da vontade e da razão face à força dos sentimentos e emoções em *Oh, Mar!* e *Do outro lado do Mar*.

Sequeira, Luís Lopes ou o Mulato das Prodígios (1991): o texto faz uma investigação das ações que podem ter determinado a morte em combate do oficial mestiço que derrotou militarmente, em pleno século XVII, os três principais reinos de Angola que se opunham à penetração colonial (Congo – 1665, Ndongo - 1671 e Matamba – 1681).

A Órfã do Rei (1991): É um monólogo que retrata a situação desesperada de muitas jovens órfãs criadas nos asilos reais a quem, na primeira metade do século XVII, eram concedidos um dote e um marido já colocado na África ou no Brasil, a fim de garantirem com sua presença a continuidade da raça branca nessas paragens. A montagem dessa obra ganhou o Prêmio Luís Estevão de Cultura, em Brasília, no ano de 1996.

O Pássaro e a Morte (1994): nesta obra o autor cria uma trilogia sobre o tema da morte, apesar das peças serem completamente independentes umas das outras. A seu respeito, é importante destacar o que escreveu o crítico português Manuel João Gomes:

O espetáculo consta de três peças breves, três olhares sobre a morte – e morte é o que mais se tem visto em Angola nos últimos trinta anos. O “sketch” mais diretamente relacionado com o real angolano é o *Vala Comum*, um drama tão enraizado no cotidiano quanto universal. A mãe que procura recuperar na vala comum o cadáver do filho é um *mythos* recorrente em Homero, em Sófocles... As almas penadas que lhe disputam o cadáver são as sucessoras angolanas das Eríneas e o duplo do morto que fala com a mãe podia ser uma personagem do teatro Nô. Mas quem viu os atores angolanos encarnarem todas estas figuras de pesadelo percebeu a autenticidade visceralmente africana deste encontro entre mortos, vivos, mortos-vivos, semi-vivos e semi-mortos. O humor absurdo de *O Suicidiota* (o “quase” monólogo do suicida que hesita em suicidar-se) e o desespero de *O Contentor* (o “huis clos” sartriano transferido para o drama dos africanos clandestinos encerrados num contentor num porto de Lisboa) são duas provas indubitáveis da destreza e energia com que Mena Abrantes recria teatralmente o absurdo de um mundo entregue à vertigem da morte. (ABRANTES, 2004, v. 1, p.10)

Na Nzuá e Amirá ou de como o Prodigioso Filho de Kimanueze se Casou com a Filha do Sol e da Lua (1998): Drama inspirado em dois contos tradicionais da área cultural kimbundo, 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 o ordem vigente e concretizar uma utopia fundada na sabedoria e no amor, sempre recorrendo a recursos do “fantástico” e à base do saber acumulado pelos antepassados.

Todos esses textos e suas temáticas partem de raízes muito fortes do autor com seu país, sendo este um dos mais representativos dramaturgos de Angola atualmente. Este fato tem estimulado as encenações de seus textos em vários países de língua portuguesa, cujas evoluções históricas se assemelham, entrelaçam ou dependem diretamente umas das outras, como no caso de Portugal, Angola e Brasil. A construção dramática contemporânea, por sua vez, dá a obra de Mena Abrantes o equilíbrio entre tradição e atualidade, e se baseia no confronto entre as visões internas e externas da nação e na busca da identidade local e diaspórica.

Destacam-se na dramaturgia de Mena Abrantes algumas características da literatura pós-moderna definidas por Linda Hutcheon na *Poética do Pós-modernismo*, sobretudo no que se refere à retomada e análise de fatos históricos. Através da metaficção historiográfica, tem-se o confronto do passado e do presente e vice-versa de forma crítica, repensa-se o valor das experiências passadas, julga-se passado e presente um à luz do outro numa interrelação entre história e ficção e numa “dupla camada de reconstrução histórica, cujas duas partes são apresentadas com uma autoconsciência metaficcional”. (HUTCHEON, 1991, p. 147). Assim, o autor constrói uma dramaturgia que vai além da reconstrução de fatos e tradições, e faz uma profunda análise sociocultural e histórica, com ênfase nas conseqüências das relações de poder e dominação.

3 A CONDIÇÃO CULTURAL E SOCIAL DA NAÇÃO

3.1 A Identidade Cultural

Segundo Stuart Hall, a partir do final do século XX uma nova mudança estrutural passa a transformar as sociedades modernas, alterando as sólidas localizações do homem como indivíduo social. Essa mudança se inicia com a fragmentação de paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, e que acabam modificando as identidades pessoais e abalando a idéia que temos 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 descentração do sujeito e que vai se caracterizar como um duplo deslocamento, na descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos. Esses processos de mudança representam uma transformação tão fundamental e abrangente que questionam a própria transformação do conceito de modernidade.

Pode-se distinguir 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. Já a noção de sujeito sociológico parte de uma concepção “interativa” da identidade e do eu, 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, portanto, não tem uma identidade fixa, essencial ou permanente. Nele, a identidade se transforma e é definida historicamente, e não biologicamente. Assim, o sujeito passa a assumir identidades diferentes, contraditórias e deslocadas em diferentes momentos de sua existência.

As sociedades modernas são, por definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente. Elas sofrem impacto sobre a identidade cultural através da globalização. Ernest Laclau, segundo Hall, utiliza o conceito de “deslocamento” onde uma estrutura tem seu centro deslocado para ser substituído por uma pluralidade de centros de poder. As sociedades da modernidade tardia são caracterizadas pela “diferença”, atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem diferentes identidades para os indivíduos. Assim, seus diferentes elementos podem ser articulados em conjunto, mas a identidade em si permanece aberta.

Ao analisar relação do “sujeito fragmentado” e suas identidades culturais, Stuart Hall parte do princípio de identidade nacional para afirmar que a identidade cultural é metafórica, não está impressa em nossos genes. Nesse sentido, a nação passa a ser sistema de representação cultural, onde as pessoas participam da idéia de nação tal como representada em sua cultura nacional, numa forma de comunidade simbólica. Portanto, as diferenças regionais e étnicas foram aos poucos sendo colocadas no que Ernest Gellner chama, segundo Stuart Hall, de “teto político” do estado-nação, num discurso próprio que organiza e constrói sentidos com os quais o sujeito se identifica e forma a própria identidade. O termo etnia é utilizado como referência às características culturais de língua, religião, costume, tradições, sentimento de “lugar” de um povo. Essa forma “fundacional” do termo, porém, passa a ser um mito no que se refere às nações modernas, hoje consideradas híbridos culturais.

Em suas reflexões sobre a diáspora, o autor define a sensação de “des-locamento” sofrida através dos movimentos migratórios, que levam o sujeito a fixar-se num local culturalmente diferente do original. Nesse novo local, o sujeito se adapta, cria comunidades, mas nunca se torna um autêntico habitante. Por outro lado, mesmo que retorne à sua terra de origem, o sujeito levará consigo características culturais adquiridas no novo local, fazendo com que se sinta deslocado de sua cultura original.

Ao fazer a distinção dos termos “multicultural” e “multiculturalismo” observa-se que o primeiro é um termo qualificativo, responsável pelas características sociais e de governo em sociedades formadas por diferentes comunidades culturais. Por outro lado, o termo multiculturalismo é um substantivo, refere-se às estratégias políticas que governam e administram problemas de diversidade e multiplicidade gerados pelas sociedades

multiculturais. Tais sociedades surgiram através da migração e deslocamentos dos povos e se tornaram étnica ou culturalmente mistas. São várias as razões desses deslocamentos: alterações ecológicas e climáticas, desastres naturais, guerras, conquistas, exploração do trabalho, colonização, escravidão, semi-escravidão, repressão política, guerra civil, subdesenvolvimento econômico.

Benjamin Abdala Junior analisa o uso do termo *crioulidade*, que surge como resposta às imposições da situação de dependência colonial dos países africanos lusófonos. O termo, como forte recurso ideológico, passou a representar uma “profunda miscigenação cultural que originou formas de resistência e de promoção dos valores da nacionalidade” (ABDALA JR., 1989, p. 39). Assim, tanto na esfera lingüística como no plano cultural em geral, o processo de miscigenação teve papel fundamental na formação de uma cultura africana que mescla fatores culturais externos com forte dominante nacional. Deste modo, *crioulidade* se percebe na expressão dos dialetos crioulos africanos e nos estudos comparativos das literaturas lusófonas africanas. Isso se deu através de um processo interno, através de “grupos sociais mais dinâmicos e progressistas da África” (Ibid., p. 39) que tomaram por base a apropriação das ditas culturas tradicionais e européias. Essa população, por sua vez, busca a construção de uma nova nação, unitária em sua essência, surgida dos fragmentos das antigas nações. Assim, a procura da identidade através de uma *crioulidade* pré-definida torna-se bastante difícil e questionável, na medida em que o hibridismo cultural não é estanque, e torna-se difícil falar numa cultura unificada a partir do momento em que intensificaram as ações migratórias e diaspóricas nas ex-colônias portuguesas .

O processo de *aculturação*, que partiu da desigualdade colonial na imposição de padrões externos e na assimilação de valores da metrópole, como coloca Abdala Junior, causou a *desculturação* em termos de relação com os valores nacionais. Muito se perdeu em termos de práticas culturais e línguas originais africanas a partir da catequização e da imposição da língua portuguesa, mas a projeção de novos limites e valores que surge a partir da independência dos países africanos lusófonos promove o surgimento de culturas particularizadas e novamente embasadas em raízes próprias:

O “branco” é o colonialista (em Cabo Verde a significação do sintagma não é de dominância racial, mas social). E, com o descarte das formas

coloniais, a língua (chamada) portuguesa pertence hoje também a africanos lusófonos e a brasileiros. Em suas estruturas projetam-se, em dominâncias variáveis, experiências significativas da vida social e da vida cultural que ultrapassam os antigos limites da ótica metropolitana imposta. (ABDALA JR., 1989, p. 86).

O dramaturgo angolano Costa Andrade - Ndunduma, afirma em *Considerações sobre Teatro em Angola*, publicado no ano de 1974, que o colonialismo estimulou o surgimento de grupos musicais ou teatrais que fossem completamente alheios ao conteúdo nacional angolano. Essa foi a forma encontrada pelo governo de enfraquecer o conceito de nação, que passa a então a ser uma consequência da oposição e da luta contra a ordem imposta, mais do que uma base de diálogo e afirmação cultural, histórica e social do povo. Essa inversão de valores é salientada pelo autor como uma forma de inibir as expressões culturais angolanas que viriam a estimular a conscientização rumo à idéia real de nação:

A idéia de nação nasceu do homem consciente, no meio social que o une a todos os homens da sua condição e vítimas do mesmo processo repressivo destruidor. É a cultura que ‘conscientiza’ o homem. E a idéia de nação é um fato cultural antes de ser moral e depois político. Por isso é que a sanha do colonialismo se abateu feroz e assassina sobre todas as expressões da cultura angolana que antecederam a reivindicação política de ser nação. Pretendia matar a idéia de nação que une os homens para a luta pela liberdade nacional. (ABRANTES, 2004, v. 2, p.35).

Nesse sentido, a busca pela identidade cultural de um povo passa pelas diversas etapas de construção da nação, dentro do processo inevitável de evolução e involução histórica. Segundo Abdala Junior, independente da situação em que se encontra, seja colônia ou antiga metrópole, as raízes de qualquer nação estão “nos múltiplos povos que a formaram e que conseguiram desenvolver culturas tão interessantes como qualquer outra” (ABDALA JR., 1989, p. 181). O que surge em questão, portanto, não é o tipo ou a forma de manifestar-se culturalmente dos povos formadores de uma nação, tampouco julgar o valor de cada manifestação para determinada sociedade, mas o fato de serem culturas fundadoras e, conseqüentemente, parte de um coletivo várias vezes reprimido ao longo da história. Com referência à cultura teatral, esta pode ser definida como aglutinadora de diversas forças e tendências dentro de um mesmo objetivo expressivo, num diálogo constante entre o individual e o coletivo caracterizado através da diversidade cultural. Em 1979, quatro

anos após a independência de Angola, a liberdade de pensamento e ação em busca da identidade cultural é estimulada por Mena Abrantes através do teatro:

Hoje, em face de novas e mais complexas contradições, é já o momento inadiável em que o teatro se deve assumir na sua missão mais profunda: a missão de servir de plataforma unificadora das tendências criadoras que fervilham no seio das grandes massas. O teatro vai ter finalmente o dever de ser o estímulo que desperte e estruture a cultura de que o povo é depositário. (ABRANTES, 2004, v. 1, p. 25).

Segundo Bhabha, o conceito de povo, mais do que um evento histórico ou componente de um corpo político patriótico, é uma estratégia complexa de referência social. Sua existência deve ser pensada de forma dupla: na ligação direta com o passado e sua origem histórica e no sujeito prodigioso, cuja existência contemporânea supera a nacionalidade tradicional e estabelece um processo “no qual a vida nacional é redimida e reiterada como um processo reprodutivo”. (BHABHA, 2005, p. 206-207). Assim, o povo não inicia nem termina a narrativa nacional, ele estabelece o limite entre o poder totalizador da sociedade como comunidade homogênea e os próprios e variados interesses desiguais no interior da própria população, caracterizando na narrativa o princípio da diversidade e, conseqüentemente, da desigualdade social.

Dessa forma, a questão torna-se mais complexa do que o princípio da individualidade da nação em relação à alteridade de outras nações. Ela está centrada nas divisões interiores e na heterogeneidade da sua população. Suas marcas internas tornam-se presente através dos discursos das minorias, dos povos em disputa e da tensão provocada pelas diferenças culturais. A nação, portanto, deixa de ser o signo da modernidade que homogeneiza a sociedade num sentido horizontal, mas afirma sua contemporaneidade através de uma representação ambivalente e vacilante.

A partir de uma citação de Kristeva, Bhabha afirma a existência da temporalidade dupla que se encontra nas fronteiras da nação, definida como processo histórico sedimentado, dito como pedagógico, e a própria perda da significação da identidade cultural, dito performativo. Assim, o tempo e o espaço que constroem a finitude de uma nação estão de acordo com a emergência do povo, numa ambivalência narrativa de tempos e significados independentes. Já a vontade de ser nação, segundo Ernest Renan (citado por BHABHA, 2005, p. 226), promove a unificação da memória histórica renovada a cada dia,

superando as identidades anteriores de raça, língua ou território. Esse autor afirma que o desejo de nação é o único critério legítimo na formação da própria identidade nacional sendo, porém, parte de o esquecimento da história passada e da violência que envolveu os inscitos dessa nação. Por outro lado, a partir do momento em que o povo é obrigado a esquecer sua própria história, sua identificação passa a ser problemática e visível.

3.2 Os tempos pós-coloniais

De acordo com Stuart Hall, o termo “pós-colonial” não sinaliza uma organização cronológica do antes/depois, mas sim a passagem de uma configuração ou conjuntura histórica de poder para outra. Portanto, isso significa que a mudança da colonização ao tempo pós-colonial não se caracteriza pela resolução dos conflitos, mas por um período de transição e reorganização das sociedades. Esse termo não se restringe a descrever uma determinada sociedade ou época, porém relê a colonização num processo transnacional e transcultural, produzindo uma reescrita descentrada, diaspórica ou global das narrativas imperiais do passado, centradas na nação.

Conforme Homi Bhabha, as perspectivas pós-coloniais surgem do testemunho colonial dos países do terceiro mundo e dos discursos das minorias dentro de divisões geopolíticas. Para reconstituir o discurso da diferença cultural é necessário não apenas uma mudança de conteúdos e símbolos culturais, mas uma visão radical da temporalidade social na qual histórias emergentes possam ser escritas; é necessária, ainda, a rearticulação do signo no qual se possam inscrever identidades culturais. A cultura, de acordo com Bhabha, em termos de estratégia de sobrevivência é tanto transnacional como tradutória. É transnacional ao enraizar o discurso colonial em histórias específicas de deslocamento como diáspora, deslocamento e recolocação; e é tradutória ao tornar o processo de tradução cultural uma forma complexa de significação. Assim, a perspectiva pós-colonial resiste às formas totalizantes de explicação social e deixa de lado as teorias de dependência ou da sociologia do subdesenvolvimento. A relação entre o Terceiro e o Primeiro mundo passa a ser vista, portanto, como um reconhecimento entre fronteiras culturais e políticas complexas que se distinguem de uma estrutura binária de oposição.

A cultura, a partir de então, surge como prática perturbadora entre arte e política, passado e presente, público e privado, em contraste com os sentidos de prazer, esclarecimento ou libertação. A nova dimensão de colaboração, seja no interior da nação ou nas fronteiras entre nações e povos, é ampliada e afirmada pelo pós-colonialismo. Exemplo disto é a análise de Benjamin Abdala Junior a respeito da situação lingüística de Angola, onde a língua oficial portuguesa coexiste com outras onze línguas tradicionais que permanecem ao nível da oralidade, enquanto a alfabetização é feita em português. Algumas dessas línguas, porém, possuem caracteres gráficos, “o que tem possibilitado um processo de alfabetização mais eficaz, coexistente com a aprendizagem da língua portuguesa”. (ABDALA JR., 1989, p. 99). É uma forma de estreitamento de laços entre as fronteiras internas e o caráter multicultural que vem à tona no momento pós-colonial. O mesmo pode-se considerar com relação às formas de expressão artística angolanas e nos demais países africanos de língua portuguesa, onde a classe intelectual passou a promover a consciência crítica nacional, democrática e popular, rompendo radicalmente com os preceitos coloniais. Assim, os participantes dessa vanguarda ideológica tentam ser também uma vanguarda artística, com a finalidade de modernização desses países.

3.3 A idéia de nação

Segundo Anthony Smith (1997), as nações e o 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 e uma linguagem específica. Assim, a identidade nacional é encarada como um fenômeno cultural coletivo. A identidade individual, por sua vez, que vai compor esse coletivo, é formada por múltiplos papéis sociais e categorias culturais baseados em classificações de caráter móvel. Essas categorias, segundo Smith, são classificadas, conforme as identidades, em familiar, territorial, de classe, religiosa, étnica e de gênero sexual. Dentro dessa 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. Possuem estreitas ligações com as identidades étnicas, pois derivam de critérios de classificações culturais semelhantes, que se sobrepõem e reforçam mutuamente, mobilizando fortes comunidades.

O conceito ocidental de nação passa também por uma concepção predominantemente 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. Junta-se a isso a idéia de pátria, que se expressa freqüentemente através de instituições reguladoras comuns, no intuito de dar expressão a sentimentos e objetivos políticos coletivos, e no ideal da existência mínima de direitos e obrigações recíprocos entre os membros.

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, portanto, 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). Parte 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.

Anthony Smith (1997) 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 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.

PARTE II***Mutilações***

*a mão
o pé
um braço
o sorriso
a tua meninez*

*só não
te mutilaram*

o espanto.

(José Mena Abrantes, in *Meninos*)

4 ANÁLISE DA DRAMATURGIA

4.1 Camadas textuais, diálogos e tensão dramática

Para Roman Ingarden (1977), é possível definir 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 didascálias. Partindo-se do princípio de que toda obra literária se estabelece numa forma lingüística de duas dimensões, temos, 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. Por outro lado, é importante fazer distinção entre a sucessão das partes – capítulos, cenas 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, constituindo um elemento do universo representado.

O universo representado, por sua vez, 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, exigindo do espectador o sentido de “percepção”. O segundo é o das realidades objetivas que tomam duas vias distintas: a representação das didascálias ou 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 acedem à representação por meio da linguagem, fazendo parte do texto principal.

Pode-se definir 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.

Considerando que o espetáculo teatral é concebido e representado para um público, as palavras pronunciadas devem ainda preencher outras funções junto a esse público, levando-se em conta os conceitos de *cena aberta* e *cena fechada*. 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 temos a *cena fechada*. A estes tipos de cena juntam-se sempre outros tipos de função de comunicação e persuasão às funções já citadas do discurso representado. De toda forma, na formalização do discurso no teatro as palavras pronunciadas devem preencher de forma harmônica as funções assinaladas, sejam no universo representado ou na platéia, se adaptando aos objetivos da arte teatral em suas formas, estilos e épocas.

É importante salientar que o objetivo final do texto dramático é a encenação. Ainda que nem todo texto dramático termine por ser encenado, pois isso depende de questões práticas de produção e execução quase sempre alheias ao dramaturgo, o que diferencia a literatura dramática de outros gêneros é justamente o fato de ser escrita com esse objetivo, através de uma construção textual com características peculiares a ela.

Dessa forma, ao analisar a relação da ficção dramática com a ficção épica, Käte Hamburger (1986) caracteriza o gênero dramático a partir do caráter mimético-funcional e o diferencia a partir de sua característica estrutural principal, que é a construção através do diálogo. Assim, a posição do drama no sistema da criação literária resulta da ausência da função narrativa e 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, mudando o conceito de ação e tornando esse ponto de vista lógico e fenomenológico predominante, sobre o qual é realizada a literatura dramática.

O sistema dialógico como forma lógica do drama possibilita a passagem do modo da imaginação ao modo da percepção. Dessa forma, as personagens passam do domínio infinito da imaginação para o espaço limitado da realidade, em ação concretizada no espaço

real e concentrado do teatro. Esse espaço real que, por sua vez, requer a concentração da ação, passa a ser o núcleo da ação dramática.

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. Não é a forma que está dentro da palavra, como na ficção épica, mas a palavra é que está no meio da forma. A função narrativa ficcional desaparece, pois no lugar do enunciado da realidade entra a própria realidade como fator preponderante da ficção dramática que, por sua vez, tem caráter ficcional mais compacto e intensivo. O lugar do drama se define, portanto, não pela palavra em si, mas pela problemática da personagem.

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 a constituem e se expressa com os meios da realidade física, representando ilusão e semelhança de vida. Dessa forma, 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.

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, abrigando a diferença entre tempo fictício e tempo real. Portanto, a *eu-origo* do espectador/leitor do drama permanece deslocada do mundo fictício imaginário que se desenrola à sua frente, assim como a do leitor de um romance. Essa teoria do presente corresponde à do passado referente à épica, e o palco teatral corresponde ao pretérito da narração, pois “vivendo a ação que se desenrola, esquecemos o palco como simples palco, assim como esquecemos a forma pretérita dos verbos narrativos e, mais expressamente, a própria narração”. (HAMBURGER, 1986, p.152). O mundo dramático representado cenicamente, assim como 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, 1986, 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.

O autor Emil Staiger (1993) trabalha inicialmente 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 freqüentemente 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*⁸, sendo que a patética compreende as “paixões”, no sentido geral do termo. O homem, portanto, é movido por paixões, e Aristóteles retoma, em sua *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.

Com relação à segunda expressão do estilo de tensão dramática, o “problema”, Staiger coloca que essa expressão 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

⁸ Definições da alma segundo Aristóteles presentes na obra *Ética a Nicômano - Livro II*, que trata das virtudes éticas. Essa divisão corresponde às três partes da alma, sendo: *Páthe* referente à paixão; *Dynámeis* referente às faculdades da alma; *Héxeis* referente às disposições ou estados habituais do caráter.

exclusivamente em função do todo que no final se estabelece. Assim, segundo Emil Staiger, a criação dramática se resume a partir das perspectivas de criação problemática e patética.

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.

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.

Com relação à divisão tripartida dos gêneros lírico-épico-dramático, temos que: a lírica recorda, o épico torna presente e o dramático projeta. No drama a existência se tenciona na direção do que virá a ser, a saída, o fim em si. “A compreensão no sentido de um fato existencial fundamental manifesta-se poeticamente no estilo dramático”. (STAIGER, 1993, p.173).

Para Abdala Junior (1989), em se tratando de literaturas de ênfase social, o caráter ideológico se organiza através do discurso articulado por organizações sintagmáticas que privilegiam as aspirações de classe. São estruturas construídas pela *praxis* que interpenetram vários planos da construção textual. Assim, relações de homologia são estabelecidas entre os vários níveis discursivos e definem a ambigüidade do jogo artístico, que se efetiva na fusão dos horizontes do sujeito da enunciação e do leitor implícito. Essa

"ponte comunicativa" constrói um espaço textual de intersecção de expectativas, na intenção de atuar sobre o tempo presente ou futuro. Assim, temos a idéia de leitor implícito, que se define como um leitor ideal imaginado pela enunciação e com o qual a própria enunciação dialogará através da escrita. O mesmo sentido pode ser aplicado à dramaturgia, ao prever a encenação e a necessária interação com o público, em todos os seus níveis.

4.2 O domínio territorial em *Sem Herói nem Reino ou o Azar da Cidade de S. Filipe de Benguela com o Fundador que lhe Tocou em Sorte*

Sem Herói nem Reino ou o Azar da Cidade de S. Filipe de Benguela com o Fundador que lhe Tocou em Sorte situa-se à época da expansão territorial europeia em Angola, no período compreendido entre 1602 a 1621, época da União Ibérica, na qual Portugal encontrava-se sob o governo do Rei Filipe III de Espanha, também conhecido como Filipe II de Portugal. Neste drama, escrito no ano de 1997, Mena Abrantes focaliza vários perfis do arquivo historiográfico de Angola, relaciona-os a aspectos culturais e sociais daquele país no início do século XVII e ressalta, partir daí, o choque cultural sofrido por ambos os lados, dominador e dominado, assim como as conseqüências disso na construção da identidade nacional.

Os registros históricos da ocupação do território pelos portugueses⁹ remetem ao início do século XVI, cuja rota empreendida foi a descida da costa africana em direção ao sul e a posterior entrada no planalto rumo ao norte do rio Kwanza. Através do rio, os exploradores europeus atingiram o reino de Ndongo, ao qual chamaram Angola (Ngola), cujo rei chamava-se Ngola Kiluanje. Primeiramente os interesses de Portugal recaíram no grande potencial de minerais da região e posteriormente passaram à conquista do interior e ao comércio de escravos. Em função desse comércio, o êxodo de trabalhadores e o conseqüente esvaziamento dos campos causaram grande instabilidade social e política nas comunidades locais, provocando a reação de Ngola Kiluanje que não admitiu submeter-se à Coroa Portuguesa. Iniciaram-se assim diversos movimentos militares no intuito de

⁹ Disponível em <http://www.netangola.com/guia/guide1_2.html> Acesso em: 19 out 2006, 17:40.

recuperar o poder à força, sempre com a ajuda da Rainha Nzinga Mbandi¹⁰, conhecida por ter de grande habilidade em estratégias políticas e que, após a morte de seu irmão Ngola Mbandi, foi capaz de manter-se no poder durante várias décadas. Manuel Cerveira Pereira, por sua vez, chega à costa Sul no ano de 1617, onde domina alguns sobas¹¹ e funda o Reino de Benguela que, assim como Luanda, funciona como colônia administrativa.

Os fatos históricos retratados no drama têm origem no ano de 1580, quando se instala uma crise sucessória em Portugal: o rei Dom Sebastião I morrera em batalha no norte da África, em 1578, sem deixar herdeiros e seu tio-avô, o cardeal Dom Henrique, assumira o trono português como regente. Ele, porém, morre em 1580 e extingue-se a dinastia de Aviz. Vários candidatos por ligações de parentesco apresentam-se para a sucessão e Filipe II, Rei da Espanha, por ser neto de Dom Manuel, o Venturoso, julga-se o candidato com mais direito ao trono português. Assim, as forças espanholas invadem Portugal naquele mesmo ano e Filipe II toma a Coroa portuguesa, une Portugal e Espanha e cria a União Ibérica. Nesse período, que se estenderia até 1640, os reis espanhóis eram representados em Portugal por um vice-rei ou um corpo de governadores. Com a morte de Filipe II da Espanha, sobe ao trono seu filho, Filipe III, no ano de 1598, com os títulos de *Rei de Espanha e Rei de Portugal e dos Algarves daquém e dalém-mar em África*, tendo reinado até 1621.

A trama se estabelece a partir da biografia “fantasiada”, segundo expressão do próprio autor, de Manuel Cerveira Pereira, fundador da cidade de Benguela, capital da atual província de Benguela, que trabalhava a serviço do rei Filipe III de Espanha e II de Portugal no ano de 1602. Cerveira Pereira tornou-se uma figura conhecida da história de Angola, caracterizado como um homem severo, lutador, ambicioso e violento, com uma vida conturbada, cheia de adversidades e de inimigos. A personagem ficou conhecida ainda por ter sido o primeiro alto funcionário real a levar sua esposa e filha para Angola, e o autor brinca com a possibilidade de ter partido da filha de Cerveira Pereira a descendência das

¹⁰ Conforme a tradição kimbundo, a Rainha Nzinga a Mbande tinha como nome completo Nzinga a Mbande kya Ngola - pois as mulheres não podiam usar o nome Ngola antes do nome próprio -. Viveu de 1582 a 1663, sendo rainha de Matamba e Angola, e tornou-se símbolo da resistência à ocupação do território africano pelos portugueses que lá aportavam para o tráfico de escravos. Seu pai era Ngola Kiluanje kya Samba. Seu irmão era Ngola a Mbande. Há registros de alterações na grafia dos nomes ao longo da história. Nesta análise segue-se a grafia utilizada por Mena Abrantes.

¹¹ *Soba* na língua Kimbundo significa *chefe local*.

mulatas de Benguela que, segundo ele, fazem parte de uma estirpe conhecida em todo o país.

Mena Abrantes retoma as personagens históricas para compor a trajetória de dominação do povo de Angola por Portugal e Espanha, a exploração da terra e a tentativa de impor a doutrina cristã através da catequização. A partir da presença dessas personagens símbolo de cada categoria, de onde se destacam o próprio Rei Filipe III de Espanha, um Padre Jesuíta, um jurista português vindo do Brasil, a rainha africana Njinga Mbande, representante da terra, e o governador interino e principal personagem da trama, o português Manuel Cerveira Pereira, inicia-se uma reconstituição dos fatos daquele período, que enfocam a trajetória de fundação do reino e da cidade de Benguela, o jogo político e o processo de mestiçagem que se inicia através da colonização européia.

O autor utiliza-se de personagens narradoras para situar a trama historicamente, e faz justamente desse recurso um meio para mostrar os diferentes pontos de vista e as contradições que existiam entre os próprios colonizadores. O jogo cênico se estabelece a partir de monólogos apresentados em seqüência, que estruturam a ação em breves quadros intercalados por cenas curtas de diálogo. A estrutura textual não possui divisão em cenas ou atos, seguindo uma linha de desenvolvimento da ação que encadeia os fatos através de relatos intercalados por diálogos. Essa composição textual é justificada pelo autor em função de que toda a ação concentra-se num mesmo cenário, apenas com alternâncias do foco narrativo.

Retomando as definições de Ingarden (1977), tem-se que o texto dramático é composto de duas partes significativas: O texto principal, ou aquele que é dito pelas personagens e que vem carregado de espaços de significação, e o texto secundário, definido pelas rubricas do autor, ou didascálias, e que descreve lugares e ações dessas personagens, dando indicações de encenação à direção. Estas duas camadas textuais encontram-se bem definidas quando da escrita dramática em geral e têm função de representação apenas quando lidas, na medida em que desaparecem na encenação da obra. A partir da encenação, portanto, inicia-se um processo de preenchimento das significações e subtextos do próprio texto, que vai culminar em leituras bastante distintas: a leitura do espectador advinda da encenação do texto principal, que corporifica as falas das personagens, e do texto secundário, a voz direta do autor que tem a particularidade de tornar-se imagem através da

encenação. Esse contexto relaciona-se com a teoria dos extratos presente em *A Obra de Arte Literária* (1965), ainda que, na análise do texto dramático, as quatro camadas originalmente propostas pelo autor terminem por fundir-se, na maior parte das vezes, tornando mais importantes os próprios referentes simbólicos e espaços de significação.

No drama *A Sem Herói nem Reino ou o Azar da Cidade de S. Filipe de Benguela com o Fundador que lhe Tocou em Sorte* é possível perceber a existência de duas camadas de texto, principal e secundária, conforme definição de Roman Ingarden, e uma terceira, que se ramifica do texto principal e que se caracteriza pelas falas das personagens que têm por objetivo principal narrar e comentar a ação do drama. Estas falas estão deslocadas cenicamente do tempo e do espaço da fábula e remetem aos moldes do teatro épico, que tem como uma de suas principais características a presença de um narrador-personagem. Esta terceira camada, por sua vez, surge com as particularidades do texto de Mena Abrantes e relaciona-se, ainda, a um estilo de narrativa fragmentada recorrente na dramaturgia contemporânea que, apesar de não constar explicitamente na teoria dos extratos de Ingarden, é também afirmada por ele ao estudar a multistratificação da obra dramática. Essa multistratificação propicia o surgimento de novas relações de narração ao multiplicar ou suprimir as camadas textuais com o objetivo de transformá-las em representação dramática.

Ao levar-se em consideração que na análise do texto dramático há a multiplicação de alguns extratos e a fusão de outros, neste drama percebe-se claramente a alternância entre narração, diálogo e indicações cênicas/rubricas, e através dessa construção formal surgem relações de sentido que vão nortear o desenrolar da trama e dar subsídios para que o leitor, o encenador e o espectador identifiquem e interpretem as intenções do autor. Portanto, essa alternância estrutural modula a representação do objeto na obra ou em parte dela e permite a visualização geral do desenvolvimento da fábula e o encadeamento e evolução da narrativa dramática.

O texto inicia com uma grande rubrica que define a cenografia da encenação. O autor propõe a utilização de um único espaço cênico com alguns estrados e figurantes para caracterizar um grande mercado de escravos, apenas com alterações em termos de movimentação e iluminação nos momentos em que as cenas individualizadas necessitam maior enfoque. Essa unidade do espaço justifica a ausência de indicação das mudanças de

cena na estrutura do texto, segundo o autor, dando liberdade para que cada encenador organize seu próprio tempo e espaço e recrie o andamento da narrativa.

O texto principal, de acordo com Ingarden (1977), inicia-se a partir das falas de diferentes personagens que, com breves monólogos, apresentam-se ao espectador através de um jogo narrativo que se estende por todo o drama. Essas personagens situam a trama em termos históricos e expõem diferentes posturas perante a conquista do território angolano ao representar os grupos envolvidos, em última análise, em prol dos próprios interesses.

Focaliza-se assim a primeira personagem narradora, na figura do Rei Filipe III de *Espanha*¹², que situa a ação no ano de 1602 e expõe os principais interesses da Espanha na exploração de Angola naquele período, ao designar funções ao novo governador e capitão geral nomeado, João Rodrigues Coutinho. Ele salienta como importantes tarefas o fornecimento anual de escravos para as “colônias espanholas do novo mundo”, assim como a exploração das minas de Cambembe e o monopólio do comércio angolano.

A narração seguinte é do Padre Jesuíta, personagem que defende o comércio de escravos realizado pela igreja como forma de catequizar a população e faz sua justificativa em nome da Santa Madre Igreja e da Companhia de Jesus: “Desde que batizado e integrado no seio da Igreja não há mal nenhum em fazer um negro escravo, pois desse modo ele pode conquistar a redenção” (ABRANTES, 1999, v. 2, p. 158). E antes de anunciar Cerveira Pereira, sucessor de João Coutinho, como personagem e assunto principal do drama, o padre afirma: “A escravização é ‘justa’, pois através dela se trabalha em prol da organização, se civiliza. Ficam os negros cobertos pelo nosso manto protetor”. (Ibid., p.158). O autor vale-se dessa situação para criticar a forma como sucedeu a dominação territorial de Angola na união de forças da Igreja com o governo ibérico, e apresenta um discurso amplamente utilizado que priorizava o olhar unilateral do colonizador, ainda que mascarado sob uma aura de benevolência em relação aos povos de origem.

Conforme destaca Chaves (2005), o ponto de vista utilizado no processo de colonização era sempre "do homem europeu, culto, cristão, superior na civilização de que se fazia representante" (CHAVES, 2005, p.47), instaurando um processo de alienação que objetivava o apagamento da história anterior à chegada dos europeus. A cultura local ficava

¹² Grafia conforme consta no drama.

em segundo plano, em detrimento de uma nova referência cultural, que se estenderia pelos séculos de colonização:

E o processo de alienação ia mais longe, ao impor também a geografia da metrópole como repertório de conhecimento: nas escolas eram ensinados os nomes dos rios de Portugal, descritas as suas montanhas e as estações climáticas. O espaço africano ficava apagado e o homem que ali vivia, jogado na abstração de referências impalpáveis. (CHAVES, 2005, p. 47-48).

O processo de colonização ocasionou, portanto, forte choque cultural nas sociedades africanas, que passaram a conviver com ordens culturais distintas e com a cisão dos próprios modelos e valores, substituídos por símbolos e objetos de outras vivências que não as suas. As noções de civilização, segundo Chaves, eram trazidas pelos europeus aos poucos, numa apreensão feita em pedaços, "deixando também em bocados o próprio patrimônio acumulado" (Ibid., p. 41).

O relato de Manuel Cerveira Pereira no drama de Mena Abrantes apresenta-o como sucessor do Governador João Rodrigues Coutinho, morto por uma epidemia ao chegar em Luanda. Ele toma posse em 1603 com o apoio dos jesuítas e recebe a incumbência de continuar a missão de seu antecessor de "desbaratar as forças do soba Cafuxe da Quissama" (ABRANTES, 1999, v. 2, p. 159). A ação frívola e a forma como agiam em relação aos grupos locais pode ser expressa na última frase desse relato, ao narrar o ataque ao soba: "Quando o vi derrotado e submisso, prometi que lhe poupava a vida, a troco de 40 'peças', ou seja, quatro dezenas de escravos fortes e saudáveis, mas acabei por lhe mandar cortar a cabeça. Por que? Ora essa... porque a tinha sobre os ombros!" (Idem, Ibid.).

A ironia empregada pelo autor na retomada dos fatos e no comportamento das personagens propõe uma reconstrução histórica com base no senso crítico de um povo que, séculos mais tarde, sofreria as conseqüências da expansão colonial e da dominação européia. Hutcheon (1991) ao definir a paródia como característica da arte pós-moderna relaciona-a diretamente com os sentidos político e histórico. Assim, o paradoxo da paródia surge a partir de uma irônica ruptura com o passado ao mesmo tempo em que, ao assinalar suas diferenças, afirma seu vínculo com ele. No drama de Mena Abrantes, a visão dos fatos passados é exposta através das contradições entre o discurso evolucionista do colonizador e suas ações prejudiciais ao povo dominado e sua cultura.

Observa-se na primeira parte do drama o jogo estrutural proposto pelo autor ao distribuir no texto, de uma só vez, cinco relatos consecutivos, dando ao encenador a possibilidade de jogar com a movimentação dos focos de atenção em termos de tempo e espaço de cena. A narrativa se estrutura, assim, a partir de diferentes vozes que dão sentido à trama e simultaneamente caracterizam as personagens. O relato que se segue é de Ngola Kiluanje, rei dos mbundus em Matamba, na região oriental do país e rei dos bantos no território ndongo (Angola), região centro-ocidental. Ele foi um dos principais representantes das forças locais enfraquecidas pelas chacinas e saques dos invasores, mas que resistiu à ocupação portuguesa até morrer no ano de 1617. É pai de Ngola Mbandi, que o sucede, e da histórica rainha Nzinga Mbandi Ngola, que reinou em Matamba e Angola nos séculos XVI-XVII (1587-1663), tornando-se símbolo tradicional da resistência à expansão colonial. O rei Kiluanje refugia-se em Cabassa, no interior de Matamba, e luta para reter o avanço dos portugueses. Em seu depoimento, criado por Mena Abrantes, ele destaca as forças da terra e as invasões sofridas, e coloca suas estratégias para conter a exploração e escravização da população, principalmente no que diz respeito às medidas de proteção contra o governador interino Manuel Cerveira Pereira.

O último relato da primeira parte é o de Domingos de Abreu e Brito, jurista português que chega do Brasil com o objetivo de fazer um inquérito sobre a conquista do território de Angola. Ele faz um relato das propostas enviadas por ele à coroa, onde constam medidas econômicas, estratégias de exploração, a realização da ligação terrestre entre a costa ocidental e oriental, a instalação da Santa Inquisição e a ampliação a Companhia de Jesus. Comenta ainda a densidade da população no interior de Luanda, de onde poderiam retirar escravos “até o fim do mundo” e critica as torpezas dos homens brancos lá presentes. Ao final de sua fala conta que, após o relatório feito, ele “abalou-se” de volta para o Brasil. Assim, cria-se a definição de deslocamento espacial da personagem, que não está mais em Angola no momento da narração, ainda que utilize o mesmo espaço de encenação.

Ao utilizar deslocamentos espaciais e temporais, o autor propõe uma narrativa ágil, que dá subsídios para que o leitor - e posteriormente o espectador - construa seus próprios tempo e espaço imaginários a partir da realidade apresentada pelas personagens. De acordo com Hamburger (1986), o tempo da ação e o da representação abrigam a diferença

existente entre os tempos fictício e real, independente da duração ou forma de medida, que pode ser de dias, horas, semanas, anos, ou mesmo coincidentes. "O espectador com a sua *eu-origo* não está presente no mundo fictício, imaginário, que se desenrola à sua frente, quer a seus olhos interiores, fantasiantes, quer a seus olhos sensoriais". (HAMBURGER, 1986, p. 150). Assim, o jogo espacial e temporal se solidifica através desse olhar externo, que reconstrói uma narrativa dramática particular, fruto da relação e interpretação das diferentes realidades temporais e espaciais propostas no texto dramático e apresentadas na encenação.

A primeira cena de diálogo acontece após indicação cênica que coloca o ambiente do mercado de escravos em primeiro plano, situando o leitor/espectador em termos sociológicos. Mostra a relação que se dava entre o vendedor e o comprador de escravos, as expressões utilizadas e a forma como tratavam os habitantes locais que eram capturados e enviados às demais colônias como escravos¹³. Após um diálogo curto que revela essa negociação, uma família recém comprada é enviada ao batismo coletivo antes de ser embarcada, ritual no qual um padre deposita um pouco de sal na língua dos batizados enquanto, com o auxílio de um intérprete, declara: "Considerai-vos agora filhos de Deus. Ides partir para o país dos portugueses, onde aprendereis as coisas da fé. Deixai de pensar na vossa terra de origem. Não comei cães, nem ratos, nem cavalos. Sede felizes e embarcai de forma organizada." (ABRANTES, 1999, v. 2, p. 163-164). E diante da desorganização com que os escravos eram levados à plataforma do navio, aos empurrões, a cena é encerrada com as seguintes palavras do padre: "Organizados!... Eu disse organizados!..." (Ibid. p. 164). A relação da Igreja com os escravizados é tratada pelo autor através da crítica à hipocrisia nas relações que se criavam a partir da ocupação do território, numa forma de dominação não apenas física, mas moral.

Novamente num salto temporal e espacial, tem-se outra vez o foco da ação incidindo na comunicação de um funcionário oficial que lê um edital no qual há uma ordem de prisão a Manuel Cerveira Pereira por favorecer algumas tribos em troca de favores. A

¹³ A classificação dos escravos por idade era a seguinte: *o velho* (mais que 35 anos), *o barbado* (25-35 anos), *a peça* (homem de 15-25 anos), *moleção ou molecona* (8-15 anos), *moleque ou moleca* (inferior a 8 anos). As crianças de peito ou *crias de peito* eram geralmente incluídas no preço das mães. Disponível em <<http://www.jbcultura.com.br/Anibal/escravidao.htm>> Acesso em: 10 out. 2006, 16:48.

personagem a seguir faz seu depoimento de defesa e indica o seu envio sob prisão a Lisboa. Na seqüência seguinte, Cerveira Pereira encontra-se dando explicações ao Rei Filipe III, que expressa a ele sua confiança na conquista do território de Benguela. A prisão de Cerveira Pereira e sua posterior libertação e absolvição pelo próprio Rei enfatiza o jogo de poder e interesses que movia as cortes de Espanha e Portugal. Segue-se o depoimento de sua mulher, que relata a absolvição do marido das infâmias que o acusavam e revela sua intenção de acompanhar Cerveira Pereira em seu retorno a Angola, sendo uma das primeiras “mulheres brancas”, segundo a fala da própria personagem, a acompanhar o esposo em terras africanas, pressupondo o início da colonização.

Encerra-se a narração da mulher de Cerveira Pereira e passa-se a uma cena dialogada entre os dois, num salto temporal e espacial. Ele questiona a ida da mulher e da filha para Angola e os riscos de tal ação, expondo, assim, a visão comum do colonizador: “Aqueles terras são inóspitas e cheias de mil perigos: indígenas, doenças, carências de toda a ordem” (ABRANTES, 1999, p.166). Segue-se um diálogo que situa historicamente os reinos de Benguela, Angola – naquela época reinos separados - e o governo interino de Luanda. Decidem, por fim, que as duas partirão com ele.

Através da indicação cênica de um ambiente irreal, o foco narrativo muda a partir do relato da futura rainha Nzinga Mbandi, isolada em um ambiente próprio, segundo definição do autor. Ela relata seu envolvimento na guerra contra o governador Luís Mendes de Vasconcelos, que sucedeu o segundo mandato de Cerveira Pereira¹⁴, contra os Jagas, aliados dos mercadores de escravos, e em oposição à construção de novos fortins portugueses em Angola. Demonstra sua oposição também a Cerveira Pereira quando este ataca os povos Helelos após ter fundado a cidade de Benguela-a-Nova, um dos fatos ocorridos durante a dominação territorial.

Inicia-se uma nova rubrica situando-se o governador e sua família já em África, onde a menina dança animadamente ao som de tambores numa roda de escravos, indicando a fácil integração com a população local. O diálogo do casal corre em paralelo, e exprime a

¹⁴ Registro histórico dos Governadores de Angola no período em que se desenvolve a trama, de 1602 a 1621: 1602 a 1603: João Rodrigues Coutinho / **1603 a 1607: Manuel Cerveira Pereira (1º mandato)** / 1607 a 1611: Manuel Pereira Forjaz / 1611 a 1615: Bento Banha Cardoso / **1615 a 1617: Manuel Cerveira Pereira (2º mandato)** / 1617 a 1621: Luís Mendes de Vasconcelos.

exaltação e revolta de Cerveira Pereira em relação às acusações sofridas, prometendo vingar-se dos responsáveis. Faz ainda articulações sobre as formas de ocupação do reino de Benguela e demonstra desprezo em relação à população, advertindo a mulher para que não confie nos habitantes locais:

- Cerveira P. - Não se deixe levar pelas aparências. Estou farto de lidar com esses animais, não se pode confiar neles. E não entre em muitas intimidades, que eles em seguida abusam. Digo-lhe isto para sua própria proteção e, sobretudo, da nossa filhinha, que anda para aí sempre metida com essa gentalha.
- Mulher - Sei lá. Toda essa terra é tão estranha. São todos tão amáveis para ela...
- Cerveira P. - Depois não diga que não avisei... Já estará arrependida de ter vindo?
- Mulher - Não! Pelo contrário. Nunca vi uma luz assim... e este sopro quente no ar... (*inquieta, sem saber porquê*) Abrace-me com força. Com muita, muita força! (ABRANTES, 1999, v. 2, p. 169-170).

Ao contrário do marido e da maioria dos colonizadores, a mulher de Cerveira Pereira demonstra empatia com o povo local e com a terra e suas características naturais. A rubrica do autor, ao propor duas cenas simultâneas, apresenta o diálogo entre Cerveira Pereira e sua esposa e salienta o enfraquecimento de forças devido às disparidades entre os próprios colonizadores, enquanto a filha de ambos dança feliz entre os escravos, ao som de tambores, e enfatiza a força dos ritos e culturas daquela terra. Assim, as desconfianças de Cerveira Pereira não se sustentam, pois contrastam com visão positiva da mulher em relação à população local e ao território africano. Num salto temporal e na mudança de ação, a mulher narra para o público a fundação da cidade de São Filipe de Benguela, em 17 de maio de 1617, cujo nome é colocado em homenagem à “Sua Majestade Filipe III de Espanha e II de Portugal”, e termina o relato prevendo a transformação pela qual passaria seu marido:

- Mulher - Eu por mim estava deslumbrada com tudo o que via, apesar da secura da região. Aquele mar tão azul, aquela luz, como podia haver maldade numa terra como aquela? E a maldade, comecei a compreendê-lo muito tempo depois, começava afinal dentro das paredes da nossa própria casa... (ABRANTES, 1999, v. 2, p. 170).

Após breve quebra de ritmo na narrativa dramática, cuja acentuação se dá na parada da ação para comentário da mulher do governador, a trama continua a desenvolver-se através de uma cena dialogada do casal. Ele reclama das contradições e oposições políticas internas, no governo e na própria Companhia de Jesus, fatos que abalam a sua autoridade local. Inicia-se o declínio de Cerveira Pereira através da frustração e da falta de apoio por parte das autoridades, que demonstram cada vez mais hostilidade, além das dificuldades em enfrentar a resistência dos africanos e a insubordinação de seus homens no objetivo de comandar Benguela e Luanda. A mulher assusta-se com o comportamento agressivo do marido, salientando que não é da terra e nem das pessoas de lá que ela queixa-se, mas sim da forma como ele reage frente às dificuldades.

Indicação de passagem do tempo sugerida por rubrica que indica a escuridão no palco. Ao retornarem as luzes, vê-se Cerveira Pereira completamente fora de si, revoltado com um de seus militares por ter tentado abusar de sua filha. Num breve diálogo a mulher tenta acalmá-lo, mas ele está convicto de que vai matar o homem com suas próprias mãos. Ele mostra-se cada vez mais descontrolado e tomado por um forte sentimento de traição, visto que a ameaça terminou por vir de um de seus homens, dentro de sua própria casa. A cena que se segue é toda baseada em ação sem texto. Caracteriza-se por um dos momentos de maior tensão no desenrolar do drama, pois é justamente quando Cerveira Pereira chega ao ápice de seu descontrole: esfaqueia o Capitão brutalmente até a morte na presença da mulher e da filha e depois é retirado por um grupo de homens aos empurrões e com violência.

Dois personagens que presenciam a cena, um padre africano e um franciscano, comentam entre si os motivos de tanta fúria. Salientam que o capitão morto, na tentativa de abusar da filha do fundador de Benguela, pagou com a vida pelo erro que cometeu e ainda por todas as frustrações de Cerveira Pereira ao perceber-se desonrado e destituído de poder, além de fracassado por não encontrar o ouro e a prata prometidos ao rei. A derrocada de Cerveira Pereira mostra como os conflitos internos desarticularam alguns colonizadores, que brigavam entre si pelos domínios de Luanda e Benguela. Há aqui o questionamento a respeito da validade do uso da violência, questão pertinente àquele período, que se revelaria extremamente atual quando da escrita do drama. A fala em tom de piedade do franciscano

expõe, através de seu diálogo, a forma como o assassino foi punido ao ser mandado num barco à mercê do oceano apenas de posse de um cantil com água e na companhia de um soldado. Diz-se que essa situação no mar durou alguns dias. No drama de Mena Abrantes, a cena seguinte ao comentário do padre e do franciscano situa-se em alto mar, com Cerveira Pereira prostrado num pequeno barco ao lado do soldado.

Durante o diálogo dos dois, percebe-se que ele delira e extravasa a pressão política sofrida durante seu governo. O fato de não conseguir enviar ao rei a prata e o ouro prometidos revelam o fracasso da missão e o próprio fracasso pessoal, golpe que o derruba moralmente e psicologicamente:

- Cerveira P. (*meio delirando*) - Prata e ouro em quantidades nunca vistas... Serras de prata a brilhar ao sol... Juro-lhe Majestade... E até no mar... o mar está cheio de ouro e prata... de luzes... Ouro... prata... tudo só para Vossa Majestade... para mim... para nós...
(...)
- Soldado - Pare mas é de abanar tanto o barco, que isto mal agüenta com os dois e já está a meter água...
- Cerveira P. - Cala-te, servo! Nunca ousarias falar-me nesse tom se estivéssemos em terra firme, se me olhasses em todo o esplendor da minha grandeza... Sua Majestade honrou-me com a confiança de lhe construir um novo reino, o Reino de Benguela!...
- Soldado - Aqui não valem de muito essas honrarias. Só gostava de saber se esta corrente e esta brisa nos vão conduzir a porto seguro...

Após a punição de Cerveira Pereira, o drama encaminha-se para a finalização, quando o autor retoma a estrutura inicial do texto com depoimentos de personagens narradoras. Surgem o Padre Jesuíta, a futura Rainha Nzinga Mbande, um bailarino Tchinganje e a Mulher de Cerveira Pereira. O primeiro a entrar, o Padre, conta do milagre de terem encontrado o barco e os dois homens vivos. Comenta o desequilíbrio psicológico de Cerveira Pereira, seu restabelecimento e as ameaças que fazia a seus inimigos, sempre pedindo reforços ao Rei. Surge depois Nzinga Mbande, com nova indicação de que se encontra em ambiente irreal, em contraste com as demais personagens do drama. A futura rainha narra o retorno de Cerveira Pereira a Benguela junto com tropas do Rei Filipe III e alguns jovens recrutados pelos jesuítas, no ano de 1620, numa invasão infrutífera, visto que a coroa espanhola se desinteressou por misturar os domínios de Angola e Benguela. Seu

depoimento é base para que seja narrado um fato importante da história angolana, quando Nzinga Mbande foi a Luanda representando seu irmão, o então rei Ngola Mbandi, fazer um “pacto de amizade” com os enviados especiais da Coroa, numa estratégia política com o intuito de reorganizar as forças e criar um reino maior. Nessa ocasião, ela terminou por ser batizada e recebeu o nome cristão de Dona Anna de Souza.

Na seqüência, entra em cena um Tchinganje, definido em rubrica como um bailarino típico da região de Benguela, propondo a presença e a resistência de uma cultura autóctone forte através de sua dança. Ele movimentava-se ao som de tambores e faz seu relato ao público, segundo indicação do autor, em “tom de gozo”. Conta que Manuel Cerveira Pereira, ainda no ano de 1621, defendia em carta enviada ao rei que os governos de Benguela e Luanda deveriam unificar-se, mas que para isso necessitava do apoio de Luanda. Ao morrer, cinco anos mais tarde, verificou-se que a guarnição de Benguela estava reduzida a 16 soldados e, a partir daí, Luanda passou a participar da escolha daquele governo. O bailarino ri-se perdidamente, numa sutil ironia que revela o equívoco do fundador de Benguela ao ser alvo de estratégias políticas que o derrubaram.

O drama encerra-se com uma indicação do autor sobre o retorno da roda de escravos, onde a filha de Cerveira Pereira dança, que ocorre em paralelo com a fala final de sua mulher. Indicação de dois planos que agora se complementam: a filha de Cerveira Pereira, que neste ponto do drama já morrera, dança animadamente na roda de escravos e se mostra exímia bailarina, representando a assimilação da cultura africana pelos europeus - demonstrando de que a força da cultura local sempre esteve latente apesar da dominação estrangeira. Ao mesmo tempo, a Mulher de Cerveira Pereira assume a permanência sua e da filha em Angola, simbolizando o processo de miscigenação racial que vai permear a busca da identidade do país até os dias de hoje.

A partir da construção de um discurso com base em diversas referências históricas de seu país, Mena Abrantes em *Sem Herói nem Reino ou o Azar da Cidade de S. Filipe de Benguela com o Fundador que lhe Tocou em Sorte* propõe uma dramaturgia que busca nas origens da colonização fatos relevantes na formação da identidade nacional, e que permanecem na memória do povo de Angola até hoje. Ao retomar aspectos do início da ocupação daquele território, o autor constrói uma narrativa dramática que questiona a situação social, política e econômica não só daquela época, mas da atual. Assim, a

necessidade de retomada dos fatos históricos, ainda que de maneira ficcional, procura afirmar cada vez mais as origens de um povo que continua fortemente ligado ao passado violento e a um futuro repleto de incertezas.

4.3 A herança da escravidão em *Ana, Zé e os Escravos*

No texto *Ana, Zé e os Escravos*, escrito em 1980, Mena Abrantes utiliza-se de duas personagens históricas da Angola do século XIX para tratar do período que vai da abolição oficial da escravatura, em 1836, ao final efetivo do tráfico de escravos, em 1878. Para estabelecer essa linha temporal, o autor inicia a trama com a caracterização da personagem Ana, famosa comerciante de escravos da época e, através dela, traça um panorama da situação social e econômica da colônia portuguesa e suas relações com a metrópole. Numa trajetória que expõe e questiona a situação da dominação da cultura branca e do nativo escravizado, chega-se à tradicional história de Zé do Telhado, bandido português preso e enviado à colônia, conhecido por dividir o que roubava com os necessitados.

Sabe-se que o final oficial da escravatura em Angola não determinou a extinção do comércio de escravos, muito pelo contrário. A partir dessa decisão do governo e da reação das demais classes dominantes, o decreto transformou a prática legal em prática ilegal, trazendo mais lucro aos comerciantes que lotavam navios rumo à América do Norte e ao Brasil. Em nome da riqueza de uma minoria, inúmeras famílias foram dizimadas, inclusive com parentes que vendiam seus próprios parentes em intermediações que envolviam traficantes locais e representantes estrangeiros.

No início do século XIII, através da expansão marítima, os países ibéricos iniciam a disputa pelo domínio dos mares navegados e pelo controle dos territórios descobertos na África, atraídos pela possibilidade de riqueza, de exploração dos recursos naturais e aproveitamento da mão de obra barata. Conforme Pantoja e Saraiva (1999, p. 15):

O comércio de escravos angolanos começou em uma pequena escala, em meados de século XVI, mas veio a se tornar fluxo substancial de seres

humanos apenas por volta de 1600, depois de o açúcar em Pernambuco e na Bahia se tornar o principal produto agrícola mundial. Ao mesmo tempo, as décadas de secas e guerras entre exércitos africanos e conquistadores portugueses por ilusórias minas de prata no interior, saques de africanos fugidos de instituições sociais e políticas arrasadas, e a reorganização da administração colonial durante a União Ibérica (1580 – 1640) ajudaram a elevar o tráfico para mais de 10.000 cativos por ano.

Durante o século XVII, o desenvolvimento do tráfico de escravos angolanos ocorreu em várias etapas, alternando-se entre períodos de confrontos armados e de trocas mercantis pacíficas entre fornecedores britânicos no Brasil, portugueses encarregados das mercadorias dos navios que iam do Rio de Janeiro e Pernambuco rumo a Luanda, comerciantes angolanos, príncipes comerciantes africanos e caravanas de comerciantes pequenos burgueses africanos. A exploração se dava nas florestas da África Central e o objetivo era a busca por escravos e outras mercadorias passíveis de lucro nos mercados da costa atlântica. Durante esse período, o tráfico de escravos em Angola tornou-se um negócio entre os plantadores de cana no Brasil, que necessitavam de mão de obra barata, e os militaristas luso-africanos caçadores de escravos. Esses utilizavam a violência na captura da mão de obra e recebiam em troca dos portugueses mercadorias como vinho, lã e têxteis mas "difícilmente foram capazes de controlar o volume ou a direção do comércio." (PANTOJA e SARAIVA, 1999, p.44)

A proibição do tráfico de escravos trouxe mudanças ao panorama da economia angolana, beneficiando os traficantes que passaram a atuar ilegalmente na colônia. Assim, passaram de comerciantes de escravos a comerciantes lícitos de mercadorias, sem deixar de lado, porém, a atividade ilegal. Essa estratégia de investimentos durou de 1846 a 1860, quando o tráfico de escravos foi efetivamente abolido, tendo como um dos nomes importantes dessa prática a comerciante Ana Joaquina dos Santos Silva, personagem histórica retratada por Mena Abrantes em *Ana, Zé e os Escravos*.

É importante destacar que a prática do tráfico ilegal não se restringia apenas ao eixo Angola-Brasil, mas fazia parte de uma organização em escala muito maior, com traficantes distribuídos por Lisboa, Havana e Nova Iorque. Os carregadores dos navios, porém, eram os próprios africanos donos de escravos, como no caso de Ana Joaquina, que formavam a base de ação do tráfico.

A partir da situação da escravatura em Angola, Mena Abrantes enfoca a questão da dominação da cultura branca sobre a cultura negra e remete a questionamentos atuais sobre a identidade do povo angolano. Ao centrar a ação nas personagens de Ana Joaquina e Zé do Telhado o autor faz uma retomada histórica dentro de uma estrutura ficcional do drama contemporâneo. Como enfoca Linda Hutcheon (1991) em seu conceito de *metaficção historiográfica*, o autor da época pós-moderna não rejeita nem separa dados do passado, mas reconhece-os e identifica-os em suas multiplicidades e heterogeneidades. Assim, as informações não são apenas recuperadas, mas reavaliadas e apresentadas através do posicionamento crítico do autor.

A personagem de Ana Joaquina dos Santos Silva já em sua primeira aparição em cena situa historicamente o enredo e exprime a relação dos comerciantes de escravos com sua mercadoria e com a sociedade em si:

Então vocês não sabem que neste histórico ano de 1836 a escravatura já acabou?... (*Arranca o chicote da mão de um dos servidores e olha de frente o escravo preso. Este sustenta o olhar. D. Ana chicoteia-o*) Acabou, mas não para os escravos de D. Ana Joaquina!... (ABRANTES, 1999, vol 1, p. 66).

Conforme o escritor Leonel Cosme em seu artigo intitulado *Pedras e Símbolos*, que trata da memória cultural de Luanda, D. Ana Joaquina era uma figura emblemática da sociedade crioula luandense do século XIX. Era uma mestiça rica em cujo palacete se reuniam governadores e a alta burguesia, num tempo ainda em que os negros e os mestiços ricos de Luanda conviviam sem preconceitos com os seus "iguais" brancos, pertencentes às mesmas categorias sociais: comerciantes, funcionários públicos, proprietários, mercadores de escravos e armadores de navios negreiros, com bens e interesses repartidos entre Angola e Brasil. O palacete de Dona Ana Joaquina dos Santos Silva, chamada de "rica-dona de Luanda" tornou-se um símbolo do tempo em que a escravatura ainda era defendida por alguns notáveis, embora o tráfico de escravos já estivesse abolido desde a legislação de 1836 do marquês de Sá da Bandeira e, àquela época, sobrevivesse de forma clandestina.

A personagem Zé do Telhado, bandido português de nome original José Teixeira da Silva, preso e enviado à prisão de Angola, surge no texto de Mena Abrantes após uma transição temporal de sete anos a partir da última cena de D. Ana e mostra uma outra faceta

da ordem social de Angola no período final do tráfico de escravos. Segundo registros históricos, antes de tornar-se bandido Zé do Telhado recebeu a *Ordem da Torre e Espada, do Valor, Lealdade e Mérito*, alta condecoração que ainda hoje vigora em Portugal, pelos atos de bravura, despojamento e apurado instinto militar. Após ser exilado e posteriormente perdoado pelo governo, torna-se líder militar da insurreição na revolta contra o governo Costa Cabral. A derrota faz com que ele tire as divisas de sargento, passe a ser perseguido e acabe por ser expulso das Forças Armadas. A partir daí, envolve-se com a quadrilha do bandido Custódio Boca Negra e logo passa a coordenar assaltos, escolhendo cuidadosamente suas vítimas e o destino do dinheiro e jóias roubados: normalmente roubava de pessoas muito ricas e enviava parte de seu roubo aos “desgraçados”, como ele mesmo chamava.

Assim, Zé do Telhado ficou marcado no imaginário popular como o bandido que roubava dos ricos para dar aos pobres, numa espécie de “Robin Wood” de Portugal, com características heróicas que se contrapunham à prática ilegal dos assaltos. Após ser capturado e preso é condenado a cumprir pena de trabalhos públicos forçados na costa ocidental da África. Em Angola ele se casa, torna-se negociante de borracha cera e marfim, tenta regenerar-se e acaba se tornando respeitado pela população local, passando a ser conhecido como Kimuezo – o homem de barbas grandes. Através do discurso da personagem é possível perceber a contradição entre a postura ideológica de Zé do Telhado e sua forma de agir. Ubersfeld (2005) coloca que ao ler-se a fala de uma personagem dramática é necessário contextualizá-la para perceber, com distanciamento crítico, o fato de que nem sempre a personagem age de acordo com o que diz. Kate Hamburger (1986) afirma que, sendo a palavra o “meio” pelo qual o personagem existe na literatura dramática, “não é pela palavra em si, mas pelo problema da personagem que se deve determinar o lugar do drama” (HAMBURGER, 1986, p. 141). Assim acontece com o bandido que, apesar de seu discurso heróico, termina por destruir uma aldeia repleta de velhos, mulheres e crianças:

Eu não gosto de derramar sangue. Quem o fizer sem motivo justificado, acabará às minhas mãos... As mulheres serão respeitadas. Ai de quem as maltrate!... Eu não quero ser rico. Os pobres terão sempre uma quinta parte do produto dos nossos roubos... Serei justo e imparcial com qualquer de vocês. Quem não cumprir com escrupulosa exatidão as minhas ordens, fuzilo-o sem dar tempo a rezar o ato de contrição. Eis as

minhas idéias e sentimentos. Quem não aceitar este Evangelho, pode desligar-se. Juro pela minha antiga honra que observarei e farei observar quanto disse. (ABRANTES, 1999, v. 1, p.87).

O texto se divide, segundo terminologia do próprio autor, em cinco *Momentos*, com os seguintes subtítulos: 1) *Introdução*; 2) *D. Ana Joaquina*. 3) *Transição*; 4) *Zé do telhado*; 5) *Final*. As histórias das duas personagens seguem linhas de evolução distintas, sem nunca entrecruzarem-se. Há a referência a Zé do Telhado na primeira parte do drama como bandido atuante em Portugal. Depois, quando já está efetivamente preso em Angola, o próprio Zé do Telhado refere-se à assinatura da abolição da escravatura, vinte e seis anos antes. O elo de ligação é o momento de número três, designado como *transição*, quando o autor retrata um navio negreiro de forma figurativa e onde supostamente o bandido preso é transportado. A linha da evolução histórico-social de Angola no período abordado permeia toda a narrativa dramática.

A construção textual de *Ana, Zé e os Escravos* remete a fatos históricos com base numa alternância de formas narrativas. Dessa forma, as indicações cênicas de cenografia são dadas previamente e anexadas à estrutura textual propriamente dita, assim como a descrição da distribuição do espaço cênico. Tem-se, portanto, diferentes camadas intertextuais que compõem esta narrativa dramática de Mena Abrantes, a começar pela função narrativa de cada um dos momentos, que alternam diferentes vozes de acordo com os diálogos das personagens e as indicações cênicas do autor. Assim, o primeiro momento se caracteriza por uma longa descrição, através de didascália, que trabalha no plano simbólico sem situar a cena em termos espaciais ou temporais. O que se apresenta são indicações de movimentação e caracterização dos atores, fonte sonora e iluminação.

Roman Ingarden em *A Obra de arte Literária* (1965) faz uma divisão interna do texto dramático separando-o em texto principal e texto secundário: o primeiro, o texto principal, é composto por todas as falas das personagens e o segundo é dado pelas indicações cênicas do autor. Essa característica tem importante função de representação na leitura da dramaturgia e dilui-se na montagem do espetáculo. Ainda assim, torna-se essencial para o entendimento da proposta do dramaturgo, além de uma peculiaridade do gênero dramático que, segundo Ingarden, se constitui em um caso limite da obra literária. Essa afirmação toma como base o fato de que a representação do texto dramático vai além da linguagem e da estrutura escrita e propõe uma finalização através da interpretação dos

atores e dos quadros visuais que se formam com a própria encenação do texto. De acordo com Anne Ubersfeld (2005), essas duas partes distintas, porém indissociáveis do texto dramático, os diálogos e as didascálias, sofreram variação na sua relação textual ao longo da história do teatro de acordo com a época, aparecendo em maior ou menor escala, porém tendo importante papel no teatro contemporâneo. Assim, *Ana, Zé e os Escravos* inicia-se com uma grande indicação de ação cênica, formando um quadro pleno de significações ao problematizar a chegada do colonizador à África no final do século XV e o choque cultural provocado em relação à cultura de origem.

Tem-se, então, o início da obra no “MOMENTO 1 (Introdução)”:

1. NOSSOS PAIS VIVIAM... (FINS DO SÉC. XV)

Luz azul. Um grupo de atores vestidos de escuro está curvado em posição fetal à volta de uma caixa negra, cilíndrica. Têm todos a mão direita sobre a caixa, como se dela recebesse uma qualquer energia vital. (...) De súbito é a surpresa, a ofuscação. Sobre uma tela branca que cobre uma estrutura metálica a um canto, projeta-se um imenso foco de luz branca. Todos protegem os olhos vacilantes. Vindos da parte de trás da tela, ainda banhados pelo mesmo foco de luz, saem vários guerreiros trajados de branco e com a cara pintada da mesma cor. (...) Os atores de escuro encolhem-se, ajoelham-se, de algum modo se fecham sobre si mesmos. (ABRANTES, 1999, v. 1, p. 63).

Segue-se uma longa indicação de cena baseada em ações dos atores, que apresenta a seqüência de defesa da terra, ameaça do colonizador: “os guerreiros de branco avançam então com um passo marcial” (p.64) e passa-se à dominação cultural “(...) depositam no chão uma imensa peça de tecido branco. (...) O grupo de escuro começa a avançar cautelosamente (...) vão desdobrando o tecido (...) começam a envolver-se e a enredar-se” (Idem, p. 64). O quadro é finalizado com a narração de um texto adaptado da tradição oral dos Bapende orientais, um dos povos de origem da África, que conta o desembarque do homem branco, o assassinato do povo e a exploração dos recursos naturais. Ao final deste primeiro momento, o grupo de escuro já está preso e identificado como grupo de “escravos” e compõe durante a narrativa dramática a função de coro. Um membro do grupo é chicoteado e esta ação dará a seqüência para o momento seguinte. Segue-se então o “MOMENTO 2 (D. Ana Joaquina)”, assim denominado, que apresenta pequenas cenas dialogadas com a inserção de uma grande cena mimada, segundo indicação do autor, com base numa adaptação da *Lenda da Damba Maria*, cuja adaptação é narrada por Oscar Ribas

na tradicional obra angolana *Ecos da Minha Terra* (1952, p.25). Esse “Momento 2” é estruturado através de quinze “situações”, terminologia definida pelo próprio autor, que divide a peça em “cinco momentos e vinte situações”. Assim, a partir da subdivisão do “Momento 2 (D. Ana Joaquina)” temos: situação “2.Tortura e decreto (1836)¹⁵”, “3.Missa”; “4.Tribunal do escravo”; “5.Diálogo com a Ama”; “6.Lenda da Damba Maria”; “7.Visita aos subterrâneos (1842)”; “8.Jantar(es) com o(s) Governador(es)”; “9.Salão de D. Ana (por volta de 1855)”, sendo esta última “situação subdividida em três pequenas cenas: “a)Conversa sobre Zé do Telhado (Governador + Militar e esposa)”; “b)Conversa sobre epidemias a bordo dos navios negreiros (Padre + Capitão)”; “c) Poema e atração”.

Na Situação “2. TORTURA E DECRETO (1836)”, acontece a primeira definição efetivamente temporal do texto, quando D. Ana, ao citar o “histórico ano de 1836”, deixa claro que a escravatura acabou, mas não para os seus escravos. A partir daí, passa-se à situação “3. MISSA”, numa cena que revela, através da prédica de um padre e de seu diálogo posterior, a adesão da igreja ao tráfico ilegal de escravos. Em “4. TRIBUNAL DO ESCRAVO, o autor trata da reação dos comerciantes ao decreto de abolição do tráfico de escravos para fora da província e apresenta personagens símbolo de funções sociais como o Magistrado, o Militar, o Degradado e os próprios Comerciantes, todos posicionando-se ao decreto. Através dos diálogos, o autor mostra a relação entre senhor/escravo, ou branco/negro, que marcou profundamente o desenvolvimento social de Angola assim como a busca da identidade da população. Percebe-se o posicionamento dominante e discriminatório da época através da fala da personagem denominada *Comerciante I*: “No momento em que uma lei injusta pretende restituir a liberdade a quem não merece, acuso os escravos de serem bárbaros, assassinos, bêbados e ladrões! Hoje matam-se entre eles. Amanhã, com a nova liberdade, só Deus sabe!...” (ABRANTES, 1999, v. 1, p. 69). Também o autor remete a uma citação histórica de Antônio Correia em *Angola: da escravatura ao trabalho livre* (1977) e a coloca como fala da personagem Magistrado: “Demonstradamente, na área tropical, o branco não possui resistência física para a execução de tarefas manuais duras. Tem forçosamente de utilizar o nativo para levar a efeito o progresso do território” (ABRANTES, 1999, v. 1, p. 69).

¹⁵ Note-se que a numeração das situações seguem uma única seqüência ao longo da obra, indo do *Momento 1* ao *Momento 5 (final)*, totalizando um número de vinte.

Em “5. DIÁLOGO COM A AMA” volta à cena a personagem de D. Ana em conversa com sua Ama sobre o decreto. A cena é base para que se conheça a história pessoal da personagem ao comentar o evento do casamento de sua filha com o ajudante do Barão de Santa Comba, Governador de Angola, acontecimento verídico que resultou numa carta de D. Ana ao Governador. Traços da personalidade de D. Ana são definidos através de sua reação aos fatos apresentados.

Na situação “6. LENDA DA DAMBA MARIA” Mena Abrantes propõe a encenação dessa passagem tradicional da literatura angolana, num recurso intertextual e através de ações indicadas por ele na peça. Segundo a lenda, uma escrava chamada de Damba Maria é vendida por seu tio a um comerciante branco e torna-se sua mulher, o que na época da escravatura significava ser a escrava preferida de seu amo. Certo dia, um soba chega à casa na ausência do comerciante e pede água. A escrava, para não utilizar o copo de vidro que, segundo ela, era “só para o branco”, manda que ele beba água em seu chapéu. O soba ofendido decide vingar-se da escrava e faz uma oferta ao comerciante que a vende a contragosto, porém sempre com vistas à vantagem e ao lucro. Damba Maria, então, passa a sofrer nas mãos do soba por ter sido fiel a seu antigo dono sem entender exatamente o que acontecia, porém resignada em sua condição de escrava ou, em última análise, de mercadoria. Assim, acaba sendo assassinada por seu novo amo que executa sua vingança. Essa passagem, narrada por Oscar Ribas em *Ecos da Minha Terra* (1952) e reescrita por Mena Abrantes na forma dramática, aponta a situação de inúmeras mulheres africanas tornadas escravas ainda criança ao serem vendidas pela própria família e a forma de submissão ao amo que as comprava. Ainda que subjugadas e resignadas dentro de uma estrutura sociocultural, essas mulheres mantinham valores como lealdade, afeto e dedicação que em última análise eram assolados por uma estrutura social que as tornava mera mercadoria aos olhos de seus amos. E foi essa diferença entre valor pessoal e social que deu fim à vida da escrava e que é tratada em sua profundidade na narrativa de Oscar Ribas e retomada em *Ana, Zé e os Escravos*.

Em “7. VISITA AOS SUBTERRÂNEOS (1842)”, a cena entre D. Ana, o Padre e o capitão de um navio de escravos mostra a situação do tráfico ilegal seis anos após a proibição. Os três conversam sobre os túneis construídos que levam os escravos aos porões dos navios e o sucesso dos negócios. A situação é expressa através de um diálogo curto e

objetivo, pontuado pela ação das personagens de atravessar corredores imaginários escuros e estreitos. A referência temporal se dá na primeira fala de D. Ana:

Passaram-se já seis anos desde a abolição do tráfico e nunca deu tanto lucro embarcar estas ‘cabeças de alcatrão’ para o Brasil. Com receio que a fonte se esgote, até os mais tímidos se meteram no negócio. Não há como uma boa proibição para espezitar a iniciativa criadora dos comerciantes. (ABRANTES, 1999, v. 1, p. 75).

A partir da referência ao jantar com o governador, as personagens preparam a situação da cena seguinte, que vem a ser a situação “8. JANTAR(ES) COM O(S) GOVERNADOR(ES)”. Nesta “situação”, através das indicações cênicas, percebe-se que é realizado um jogo narrativo paralelo, através da presença constante de escravos em cena, que se colocam de acordo com a organização espacial de cada situação. Durante o jantar com o Governador, a mesa de refeições é colocada sobre uma grade sob a qual estão presos os escravos. Enquanto jantam, D. Ana e o Governador falam das maravilhas da terra produzidas na fazenda dela. Ao final do jantar, ambos sobem no banco onde estão enquanto os escravos passam por baixo e se colocam num canto do palco para formar o navio negreiro do momento posterior. Essa cena se repete mais duas vezes para sugerir a troca de governo e a manutenção do tráfico de escravos.

Na última situação deste “Momento 2”, denominada de “9. SALÃO DE D. ANA (POR VOLTA DE 1855)” o autor utiliza-se de uma construção heterogênea em termos narrativos para focalizar um baile na casa de D. Ana. É a partir daí que se tem a primeira referência de Zé do Telhado, a personagem que dará continuidade à trama. Em três planos diferentes tem-se: a) Conversa sobre Zé do Telhado; b) Conversa sobre epidemias a bordo do navio negreiro; c) versos que um poeta recita, retirados pelo autor da obra de J. Cândido Furtado (1864, In *Poesia de Angola*, 1976, s/p) e que determinam a ação simbólica de D. Ana ao se despir para o escravo que ela própria havia chicoteado no início da peça num sentido de atração e entrega, ou de fusão social. O final da cena coincide com o final dos seguintes versos: “Qu’importa a cor, as graças, se a candura, se as formas divinais do corpo teu se escondem se adivinham, se apercebem sob esse tão gentil ligeiro véu?” (ABRANTES, 1999, v. 1, p. 81).

Terminado o que se poderia chamar de primeira parte da peça, inicia-se o a transição entre a história de D. Ana Joaquina dos Santos Silva e a trama do bandido Zé do Telhado, mostrando uma outra faceta da situação político-social da Angola colonial do século XIX. O “MOMENTO 3(Transição)” através da situação “10. NAVIO NEGREIRO” compõe-se de uma grande indicação cênica que propõe a formação espacial de um navio negreiro com partes do cenário e ações corporais dos atores. Há indicações objetivas de movimentação dos atores e do cenário e transições de climas através de recursos de iluminação, resultando no que o próprio autor define como “uma visão dantesca”. Segundo Anne Ubersfeld, um dos traços fundamentais do discurso teatral é o fato de ser entendido como “uma série de ordens com vistas a uma produção cênica” (2005, p.164). Assim, Mena Abrantes cria uma dramaturgia que evidencia a ação dramática e enfatiza a necessidade de um destinador-mediador, segundo Ubersfeld, que tem o objetivo de retransmitir esse discurso ao destinatário-público de teatro. Esse mediador pode ser o encenador, o ator, o diretor, ou alguém que assuma a função de interpretar o texto dramático, preenchendo as lacunas de representação que o gênero propõe.

No “Momento 4(José do Telhado)”, há um salto de temporal de sete anos na narrativa, passando-se ao ano de 1862, com a ação situada na Fortaleza de S. Miguel, em Angola. Esse “momento” inicia-se com a situação “11. CELA E MEMÓRIA DE PORTUGAL”. A situação é dividida em seis cenas curtas que mostram a trajetória de Zé do Telhado de Portugal à prisão em Angola, ordenadas e denominadas da seguinte forma: a) Cela na fortaleza de S. Miguel (1862); b) Memória de Portugal: a Taberna; c) Assalto ao avarento; d) Denúncia do Zé do Telhado; e) Vingança do Zé do Telhado; f) Detenção de Zé do Telhado e viagem para Angola. É importante ressaltar que as cenas b, c, d, e, que fazem parte do desenvolvimento da situação, são adaptadas da peça *Zé do Telhado*, de Helder Costa (1978), que narra a história do bandido com base em fatos reais. A narrativa se estrutura numa linha temporal que se inicia na cena “b” e mostra as situações que levaram o bandido a ser capturado e preso, chegando então à fusão, da cena “f” com “a”, na qual o bandido se encontra já preso na Fortaleza de S. Miguel, em Angola. A cena faz transição com os versos proferidos pelos bandidos retirados da peça de Helder Costa: “(...) Agora que o levam preso/ Sobre o sal e azul do mar/ De bandido a colono/ Sua vida vai mudar.”

(ABRANTES, 1999, vol 1, p. 97). Passa-se então ao anúncio da visita do Governador à fortaleza, que mudará o destino de Zé do Telhado nas situações seguintes.

Na situação “12. LIBERDADE CONDICIONAL”, o autor constrói o diálogo entre o Governador e o bandido, estabelecendo a Zé do Telhado a liberdade condicional através de participação numa missão militar. Em poucas falas o autor define a situação temporal e histórica, vinte e seis anos após a assinatura do decreto de abolição do tráfico de escravos, e relata fatos passados da vida do bandido. A cena retrata, através da forma dialogada, uma situação fundamental para o desenvolvimento da trama. Segundo Jan Mukarovsky “o diálogo cênico é semanticamente muito mais complexo do que a conversa normal” (1988, p. 211), o que faz com que a construção dialógica proposta por Mena Abrantes, ainda que aparentemente simples e objetiva, concentre significados que caracterizam as personagens e definem suas ações e funções na trama: no caso do Governador, ao dar ao bandido a possibilidade de regeneração, a definição como detentor da ordem e do poder; no caso de Zé do Telhado, na ação de assumir a missão a ele delegada, a possibilidade da própria ascensão social.

A situação seguinte, denominada “13. MASSACRE NA ALDEIA”, retoma o estilo de cena mimada anteriormente proposto pelo autor. Na cena, uma aldeia é composta corporalmente pelos atores através de ações que caracterizam velhos, mulheres e crianças. Chegam Zé do Telhado e seus companheiros que confirmam ser aquele o lugar que deve ser dizimado. Segue-se uma cena mimada em câmara lenta, para destacar o massacre e a presença dos cadáveres. Patrice Pavis (2005, p. 244) define *Mimo* como “a arte do movimento corporal” e faz distinção entre *Mimo* e *Pantomima*. O primeiro, amplamente utilizado por Mena Abrantes, 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. No caso de *Ana, Zé e os Escravos*, o autor propõe o encadeamento de episódios gestuais para que a fábula se construa, dando a ela o sentido trágico proposto sem ser explicativo, mas provocando sensações no espectador. Nesse sentido, as indicações cênicas de Mena Abrantes vão bem além do texto dramático em si, trabalhando com camadas de significação que vão da materialidade textual à recepção do espetáculo.

Segue-se uma cena cujo espaço cênico se transforma num acampamento no mato. Assim, os corpos dos cadáveres da cena anterior passam a caracterizar o mato e os obstáculos de locomoção dos demais atores. O diálogo entre Zé do Telhado e o Comandante caracteriza a postura dos colonizadores, através do enunciado do chefe: “Regra número um em África: não se fie nas aparências... O indígena mais inofensivo transforma-se de repente num animal selvagem, num assassino...” (ABRANTES, 1999, v. 1, p. 103). Na segunda parte da cena, Zé do Telhado caminha sozinho pela mata e encontra seu companheiro, assim denominado de “Empacasseiro”. Eles vão em busca da aldeia do Soba, com quem o bandido deve fazer alguns acertos, conforme sua missão. A caracterização dessa aldeia é feita novamente com a ação dos atores que estavam deitados no chão como cadáveres e que se levantam, ou “ressuscitam”, como descreve o próprio autor, mimando a festa na aldeia. A idéia de dominação por parte do bandido se dá pela ação corporal, ao proferir o último texto da cena sobre as costas do prisioneiro, como se estivesse montado em um cavalo.

A situação “15. CONVERSA DOS MILITARES” é uma cena curta de diálogo entre o Comandante, o Governador e o Oficial que exaltam a coragem do bandido e decidem explorá-lo em nova missão para poupar homens e recursos. Quando, porém, ele está em nova missão, o Governador interino volta para Portugal e o novo Governador de Angola manda recolher todos os bandidos que se encontram fora da Fortaleza de S Miguel. Zé do Telhado não se entrega e embrenha-se no mato. Na situação “17. MITOLOGIA”, o autor propõe uma cena em que o bandido é mitificado e passa a ser chamado em sua aldeia de “Zambi, o Deus das barbas”, a partir de falas soltas e comentários do povo. Percebe-se a relação de poder que o bandido passa a ter com o povo da aldeia, ainda que necessite impor-se sempre através da violência. Isso fica mais evidente quando ele assassina o Soba e escraviza seus filhos na situação “18. A MORTE DO SOBA” depois de disputar poder e propriedades.

A última situação do “Momento 4” é a própria morte do bandido em “19. MORTE DE ZÉ DO TELHADO (1875)”, que ironicamente é fulminado por um ataque cardíaco. A cena da morte se dá através da indicação de ações, numa nova cena mimada que se contrapõe simultaneamente a uma “cena de violência qualquer”, como indica Mena Abrantes (Ibid., p. 115). Nesse fechamento, o autor expõe uma contradição existencial no

momento em que o bandido, depois de matar friamente tantas pessoas, termina por morrer por si só, sem sofrer um assassinato. Nessa mesma rubrica, o autor dá um salto temporal e espacial, situando a ação “muitos anos mais tarde”, na presença do personagem “Empacasseiro”, que leva um Militar ao túmulo do bandido. Segue-se a execução de um fado cuja letra narra a trajetória de Zé do Telhado enquanto lamenta sua morte. Fim da cena com indicação de escuridão total no palco.

Passado esse instante em que o autor conduz a tensão dramática da encenação a seu clímax, há uma quebra na ação e o retorno ao quadro inicial. No “Momento 5 (final)”, há uma única e última situação denominada “20. PROCURA DA VIDA”, onde uma grande indicação cênica remete ao cenário do início, porém com algumas alterações em termos de disposição espacial. Agora eles retiram as grades e vão em busca da caixa negra, simbólica, numa procura coletiva pela própria essência de si e da terra onde nasceram. Já não existem guerreiros brancos para prendê-los e a ação só depende do impulso de cada um. Há a procura de um som, de tambor ou flauta, e de uma luz, que são seguidos pelos atores. A peça termina com a ação de caminhada em direção à caixa e a possibilidade de alcançá-la, dessa vez sem obstáculos. Junta-se a esses elementos o poema recitado pelos atores com versos retirados de *Adeus a hora da largada*, de Agostinho Neto: “(...) Hoje/ somos nós mesmos/ teus filhos/ com fome/ com sede/ com vergonha de te chamarmos Mãe/ com medo dos homens/ nós mesmos/ nós vamos em busca de luz/ os teus filhos Mãe/ (todas as mães/ cujos filhos partiram)/ vamos em busca da vida!” (ABRANTES, 1999, v. 1, p. 119).

De acordo com Emil Staiger (1993), o autor dramático em seu estilo problemático depende de um percurso que se estende na narrativa, em linha reta, até o desfecho final, assim como a interdependência das partes textuais gera a tensão dramática. Neste texto de Mena Abrantes, as partes textuais apresentam-se aparentemente independentes, ainda que ligadas por um desenvolvimento e enfoque históricos comuns. O *problema* do texto, termo utilizado por Staiger para designar a proposta dramática e seu desenvolvimento textual, torna-se aqui o referencial de dois protagonistas, em duas partes bem definidas estruturalmente e no desenvolvimento da ação.

Assim, o herói patético, ou seja, aquele que vivencia o *pathos* através da desgraça, sofrimento ou paixão, empenha-se numa decisão, decide-se e vai à ação. Decisão e ação são condenadas, segundo Staiger, pelo fato de que a ação penitencia-se com o desfecho. Tanto

a personagem de D.Ana quanto Zé do Telhado sofrem o desfecho da ação que remete à esperança da formação de uma nova ordem social. Staiger (1993, p. 142-143) compara a ação dramática em geral a um tribunal, caracterizado através das falas das personagens: o monólogo comunica a intenção e as razões ocultas ao agir, esclarece-nos sobre como uma ação deve ser apreciada, quais as suas circunstâncias agravantes ou atenuantes. Já no diálogo se discutem os prós e os contras, quando um questiona e o outro discorre um acusa o outro defende, numa espécie de julgamento da vida. Pode-se somar a isso as indicações cênicas do autor, participante direto deste julgamento, que ocupa diferentes posições ao acusar, defender, mediar e abrir possibilidades de discussão.

As referências intertextuais utilizadas por Mena Abrantes, como inserções de trechos de poemas e dados históricos, servem de base para uma análise crítica ao inseri-los no contexto do drama contemporâneo. No texto *Ana, Zé e os Escravos*, o autor evidencia a funcionalidade da arte teatral ao levantar questões pertinentes à situação social e cultural, origens e identidade da nação, numa construção textual com vistas à encenação e ao diálogo com o espectador. O dramaturgo utiliza-se de uma linguagem cênica contemporânea para tratar com profundidade das relações sociais e da necessidade de reedificação da estrutura social e econômica da Angola de hoje.

4.4 Os conflitos da Angola independente em *Amêsa ou a Canção do Desespero*

Amêsa ou a Canção do Desespero foi escrito em 1991, num momento importante do período pós-colonial, quando, após mais de quinze anos da independência de Angola, fechava-se o ciclo da primeira guerra civil, que durou de 1975 a 1991. A nação angolana olhava desolada e desacreditada para os efeitos da guerra e mantinha um fundo de esperança nas tratativas de paz, ainda que os conflitos permanecessem. No ano seguinte, 1992, seria realizada a primeira eleição do país, fato que se confirmou, mas cujo desfecho foi a continuação da guerra que se estenderia, entre idas e vindas, até o ano de 2004. O texto, expressão direta de uma realidade vivenciada, trata justamente da ambigüidade de

sentimentos que dominou a população do país, na oscilação entre o otimismo e o pessimismo desde o processo da luta de libertação colonial.

Classificado pelo autor como “um monólogo para duas atrizes” o texto se divide nas falas de duas personagens de mesmo nome, Amêsa¹⁶, classificadas como Amêsa 1 e Amêsa 2. Num jogo de contradições e no confronto dos opostos, o autor simula duas vezes para uma mesma realidade, e transita de forma poética e repleta de musicalidade numa construção textual que remete a seu título: *A Canção do Desespero*. O monólogo, segundo Pavis (2001), define-se como o discurso que a personagem faz de si mesma, e se destaca do contexto conflitual e dialógico em falas de grande extensão. Normalmente essa forma de discurso se distingue do diálogo através da ausência de intercâmbio verbal com outras personagens dentro da estrutura textual. A classificação como “monólogo para duas vozes”, porém, vai além das definições tradicionais da teoria da dramaturgia e realiza o diálogo da personagem com outra parte de si, que se personifica e estabelece as próprias características dialógicas do texto.

O drama coloca em cena a realidade de uma mulher, Amêsa, e seus conflitos, numa trajetória que se inicia na infância, quando vive a fuga para a cidade com os pais, e passa pelos piores momentos sofridos no longo período da guerra. Amêsa simboliza a própria nação angolana e sua degradação, que sofre ao perceber que é destruída pelos próprios conflitos internos e vive na tênue linha divisória entre esperança e desesperança. O texto faz uma abordagem crítica da situação nacional vivenciada e seus sistemas político e social, e transforma a proposta dramática num meio para sensibilizar o leitor/espectador a essa realidade.

O início da luta anti-colonial se deu no ano de 1961, quando, após cinco séculos de dominação portuguesa, parte da população passou a se posicionar contra o regime colonial e a favor da retomada do país através da independência. O surgimento de diferentes grupos, através dos movimentos pró-independência, deflagrou a passagem da luta contra o regime externo para uma violenta luta interna. Assim, conforme registra Albuquerque (2002), em 4 de fevereiro de 1961 inicia-se a Luta Armada de Libertação Nacional contra o regime colonial português através do ataque à Casa de Reclusão Militar e a Cadeia Civil de Luanda

¹⁶ Não foram encontrados registros da origem e significado desse nome que justificasse sua utilização no contexto do drama.

pelo Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), conflito que duraria 14 anos. Em 1975, a partir da independência, o MPLA, a Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA), e a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA) iniciam um outro conflito que se caracteriza primeiramente pela sua internacionalização, transformando-se depois numa guerra civil comandada pelas forças do MPLA e da UNITA que, em 1991, ainda devastava o país.

As conseqüências dos conflitos coloniais e pós-coloniais logo foram percebidas em termos econômicos e sociais: o conflito armado possibilitou promoções rápidas de políticos e militares, criou oportunidades de valorização pessoal e profissional e gerou fortunas rápidas e fáceis através da hipocrisia dos que o fomentaram. Dessa forma, a desigualdade social se afirmou na eclosão da miséria e da fome, enfatizada pela necessidade de inúmeros povos de abandonar suas terras e procurar refúgio nos grandes centros urbanos, aumentando consideravelmente a densidade populacional desses centros. Populações inteiras empreenderam grandes marchas e cruzaram as matas do país fugindo da guerra, sendo que milhares de pessoas morreram antes de chegar a seu destino e outras tantas foram mutiladas pelo caminho. Aos sobreviventes restou como única alternativa ocupar as periferias das cidades em musseques de condições sub-humanas, excêntricos a outros já existentes¹⁷.

É importante salientar, porém, que a situação pós-colonial, como define Hall (2003), não fica estagnada em conceitos de sucessão cronológica do tipo antes/depois. O que há é a transição de uma configuração histórica ou de forma de poder para outra, sendo que problemas como dependência, subdesenvolvimento e marginalização originam-se no “alto” período colonial e persistem no período pós-colonial. A mudança ocorre, porém, nos tipos de relações que configuram esses problemas: se antes essas relações eram baseadas nas desigualdades entre sociedades colonizadoras e colonizadas, hoje se baseiam nas “lutas entre forças sociais nativas, como contradições internas e fontes de desestabilização *no interior* da sociedade descolonizada, ou entre ela e o sistema global como um todo”. (HALL, 2003, p.56).

¹⁷ No primeiro trimestre de 1991, a Organização Mundial da Saúde revelava ser a esperança de vida dos angolanos de 42 anos e a taxa de mortalidade infantil de 92%. Por cada 100 nascidos, sobreviviam nove. Por milagre, ou maldição, muitos angolanos dos musseques excêntricos tinham idade superior àquela. Era gente

A grande maioria do povo angolano encontrou-se, portanto, com o tormento das conseqüências de uma guerra que não desejava, mas contra a qual não tinha condições de resistir. O conflito era imposto por uma minoria interna e apoiado por países externos, estimulados por seus próprios interesses. Assim, durante anos o país sofreu com a destruição de seus bens, com a perda de milhares de vidas e com uma devastação imensurável. Essa situação repercutiu com tamanha intensidade em todas as camadas da população, que foi impossível tornar-se indiferente a ela, e com razão. Enquanto manifestações surgiram mundo afora, dando visibilidade aos conflitos e trazendo ao país grande numero de estrangeiros interessados em reportá-lo, assim como entidades de auxílio humanitário, internamente a inquietação se manifestou também através da arte.

Considerando que a manifestação teatral, segundo Schipper (1990), sempre esteve relacionada aos diferentes tempos, espaços e culturas, as mudanças das sociedades geralmente conduzem a novas formas de expressão dramática. Assim, o teatro passa a ser um instrumento através do qual diversos artistas, sejam eles atores, diretores, dramaturgos, bailarinos, cantores e tantos outros se permitem interpretar e exprimir a própria visão da realidade.

Em *Amêsa ou a Canção do Desespero*, Mena Abrantes exprime o conflito pela qual a sociedade angolana vinha passando até o ano de 1991, através da perspectiva do sujeito inserido numa situação que o coloca frágil e à mercê de um futuro incerto, sublinhado por uma realidade triste e estéril. Na trajetória narrada a partir da reflexão da personagem – ou personagens, sendo que ambas representam duas faces de uma só – o autor transforma essas duas figuras num recurso cênico que utiliza duas personagens simbólicas de mesmo nome, porém com numeração seqüencial: Amêsa 1 e Amêsa 2. A partir do jogo de palavras e da ação entre as duas, forma-se o sentido de uma única narração, onde a segunda normalmente questiona ou complementa as proposições da primeira. Amêsa 1 conta sua história, age e propõe novas situações, enquanto Amêsa 2 trabalha com a percepção e com sentido mais emotivo. As diferenças entre ambas, expressas com sutileza ao longo do drama, podem assim ser interpretadas como a tradicional relação entre razão e emoção. Ao penetrar na esfera da duplicidade humana, o autor analisa os conflitos existenciais de uma mulher

sem esperança, parecendo desconhecer a sua própria existência. Da vida, haviam também perdido a memória. (ALBUQUERQUE, 2002, p. 28).

que vê ruir seu universo na perda do espaço, de suas referências e da própria identidade, e propõe, a partir daí, o trânsito de sensações que vai do desespero à esperança e vice-versa.

A musicalidade das falas alternadas entre Amêsa 1 e Amêsa 2 propõe uma espécie de cantiga cadenciada que embala a encenação nas suas variações rítmicas, intercaladas por breves rubricas do autor. A ação se desenvolve em um espaço único e vazio cuja significação é dada através da interpretação gestual e da utilização de um único objeto, uma mesa, que se transforma em outros indicadores de espaço, como um barco e uma cama. Dessa forma, portanto, o texto inicia com uma rubrica que situa o espaço cênico através de uma única mesa num cenário completamente vazio. A partir daí, a indicação do autor evolui para a ação de entrada das duas atrizes e na proposição de um jogo gestual, onde medem forças, equilibram-se e mimam a tentativa fracassada de auto-organização através da mesa posta e no contraste da ação de atirar tudo ao chão. Em seguida o autor indica a apresentação das personagens, que iniciam um diálogo cujo interlocutor é o público. Esse diálogo mantém-se durante todo o drama, com pouquíssimas intervenções através de rubricas breves que indicam um gesto, uma pausa ou um tom de fala, tornando o texto secundário, definido por Ingarden (1977), bastante reduzido em detrimento do texto principal. O autor define breves ações de base que estruturam as falas das personagens e carregam em si um universo de significação, através de frases curtas e objetivas.

Conforme Ubersfeld (2005), o texto teatral contém em si matrizes textuais que definem sua capacidade de representação, cuja análise dos núcleos de teatralidade parte de uma leitura específica. O autor dramático, portanto, propõe as situações textuais e abre espaço para que o leitor, o encenador e, posteriormente, o público, delimite as diretrizes de interpretação da obra a partir da situação dialógica proposta. Sendo assim, o sistema dialógico, conforme Hamburger (1986), possibilita a passagem do modo da imaginação ao modo da percepção, que se estabelece a partir do tempo de narração do drama na encenação.

Apesar de não conter divisão formal em cenas, a evolução da narrativa dramática pode ser dividida, analisando-se as estratégias de mudança de intenção do autor, a partir das seguintes etapas e conseqüentes denominações: 1) apresentação; 2) abandono do espaço de origem; 3) morte dos pais; 4) solidão; 5) exploração estrangeira; 6) desesperança; 7) reação;

8) esperança; 9) revolta; 10) dúvida; 11) tortura e violação; 12) fuga e retorno; 13) desespero; 14) retorno à infância; 15) realidade e impotência.

No texto de Abrantes (1999) a apresentação se dá pela ação cênica indicada pelo autor, através de didascália (ou rubrica), que define a personagem e seu duplo como duas forças iguais que se opõem e equilibram através de um jogo que se estabelece. Elas identificam-se através do nome e da indicação de suas origens (p. 11):

A1 – O meu nome é Amêsa. Nasci junto de um rio grande...

A2 – Eu chamo-me Amêsa e nasci junto de um grande rio...

É importante observar que em nenhum momento as personagens apresentam-se como personagem 1 ou 2, essa denominação fica estritamente a cargo da escrita textual. É um código utilizado como forma de diferenciação que se transforma no momento da encenação, propondo a dualidade em termos cênicos, mais do que a ordenação em si. Abre-se, então, a possibilidade interpretação dessa realidade, por parte do espectador, com base na relação de complementação das personagens. A seguir, a rubrica indica a utilização da mesa como objeto cênico para, virada, transformar-se num barco imaginário. A personagem Amêsa 1 e seu duplo, Amêsa 2, narra o abandono da terra e a ida para a cidade grande:

A1 – Eu era muito nova quando meu Pai me levou para a cidade...

A2 – Muito nova ainda, o meu Pai levou-me para a cidade grande...

A1 – Foi uma viagem triste...

A2 – Eu olhava tudo com tristeza...

A1 – As árvores...

A2 – O capim...

A1 – O verde tão verde das margens do rio...

A2 – As palmeiras...

A1 – A distância ficando mais longe...

A2 – A vida acabando...

A1 – As águas...

A2 – O céu...

A1 – As nuvens...

A2 – O movimento leve da morte... (Ibid., p. 11-12).

O sentimento de desolação ante a mudança involuntária para o centro urbano é sucedido pela situação de choque cultural: medo dos aviões que cruzam o céu, a solidão e o individualismo dos habitantes da cidade. Inicia-se uma nova etapa na vida de Amêsa, comum a tantas famílias que tiveram que abandonar suas casas para fugir da guerra. A

doença e a morte dos pais tornam-se conseqüências dessa mudança e da tentativa infrutífera de retomar um passado cada vez mais distante. Não há mais referências e nem perspectivas de uma vida melhor. Os pais de Amêsa, distanciados de si mesmos e representantes de um passado destruído não mais se reconhecem como integrantes de uma nação e tampouco compreendem os motivos que os levaram a tal situação.

- A1 – Desde que cheguei à cidade a minha Mãe nunca mais falou...
 A2 – (*enquanto A1 mima a mãe*) Só olhava, olhava, e eu via que ela estava a ver o rio que ficou para trás, o verde tão verde das margens do rio que ficou para trás...
 (...)
 A1 – (*sentando-se*) O meu Pai fez igual... Gritou, gritou, gritou e foi-se embora...
 A2 – Deixou-me sozinha, com o silêncio dos seus gritos... (ABRANTES, 1999, v. 2, p. 13)

A morte dos pais coloca Amêsa em situação de profunda solidão e imobilidade diante das adversidades. A salvação parece vir do exterior, da chegada pelo mar de um homem imaginário a quem ela se entrega emocional e sexualmente, numa breve alusão ao período de colonização. A exploração estrangeira diante da fragilidade do momento mostra-se como princípio de uma esperança crescente, simbolizada cenicamente pelo ato sexual. Este ato mimado, por sua vez, evolui no aumento do ritmo e da tensão dramática para, em seguida, quebrar a evolução através do orgasmo e da passagem a uma situação posterior de nascimento e morte prematura:

- A1 – E ele sussurrava-me aos ouvidos um vento quente e bom, palavras mágicas de mundos distantes, a prometer, a prometer...
 A2 – (*mimando a relação em crescendo*) O que é que eu podia fazer?...
 A1 – (*mimando a relação em crescendo*) O que é que eu podia fazer?...
 A1+A2 – (*atingindo o orgasmo*) O que é que eu podia fazer?...
 A2 – (*meio ausente*) A criança morreu em menos tempo que levou a fazer... Morreu sem protestar, nem chorou...
 A1 – (*mesmo tom*) Parece que olhou a vida e entendeu... Melhor voltar mais tarde... Noutra nascimento... Talvez num outro lugar... (Ibid., p. 14-15).

A questão do nascimento e morte da criança torna-se aqui muito significativa na medida em que trata da interrupção prematura de uma nova vida. No texto, é a morte da própria esperança, do surgimento de uma nação pós-colonial que se desenvolveria caso não

tivesse se perdido nos próprios conflitos internos. A desesperança que se instala vem acompanhada da narração do choro sofrido de Amêsa, expressão da dor em sua profundidade, e da constatação de que o único elemento que ainda tem a perder é a própria vida. Seguindo-se a linha de ação, surge na personagem a forte necessidade de reagir àquela situação, e essa reação vem através da ira e da necessidade de voltar a si e encontrar a essência de sua existência. A partir disso a personagem se fortifica e inicia a retomada da própria identidade nas lembranças de suas raízes, através do som de tambores ao longe, que altera a pulsação da cena:

(Pausa longa. Começam a soar ao longe, muito ao longe, tambores).

A1 – Foi então que longe, muito longe se começou a ouvir o surdo ferver de uma vertigem tão funda, tão funda, que me turvava o coração e os sentidos... (ABRANTES, 1999, v.2, p. 16).

A revolta é intercalada por momentos de renovação da esperança, quando a idéia de força vital renasce e se atenua a tensão. Em breves momentos, Amêsa vê a vida com olhar confiante, num jogo de palavras que brinca com a significação da cor verde e seus matizes, numa alusão à natureza e seus componentes. O ímpeto da ação constrói uma possibilidade de futuro, na certeza de que ela depende única e exclusivamente da própria capacidade individual de ação. Outras facetas da cor verde surgem, porém, para instalar a dúvida: o verde da raiva, da cor da bÍlis, o verde esmaecido do apodrecimento das frutas, os olhos verdes do verdugo (novamente numa relação de caráter étnico e de dominação estrangeira) ou, como o autor coloca, da sucessão dos “muitos e muitos tipos de verde”, num jogo de significados que estimula a interpretação por parte do leitor/espectador. A dúvida, então, dá lugar à certeza de que o sofrimento ainda não findara, e novamente o horizonte (verde!) turva-se e desaparece dando lugar a momentos de tortura e violação:

A1 – Matem-me, se quiserem, de mim apenas terão o silêncio...

A2 – *(provocadora)* Não tenho medo da morte... Toda a minha vida ela girou insinuante e estonteada ao alcance da minha mão... (Ibid., p. 18).

A cena de violência se desenrola numa tensão crescente, através de indicação de cena mimada onde as atrizes devem representar, de forma alternada, movimentos de tortura

e a violação. Abrantes salienta a importância da mesa, o único objeto cênico utilizado que, segundo o autor, “cumpre importante papel” (p.18). Abrem-se aqui diversas possibilidades de encenação, através da indicação da mesa como elemento principal do espaço e como base para ações de tortura, sendo de fato muito utilizada nessas situações - os registros das suas formas de utilização se iniciam na idade média e se estendem às ocorrências de tortura política na história recente -. Ao pesquisar as origens da presença da mesa em situações de tortura, chega-se aos registros da antiga mesa de evisceração da idade média¹⁸, bastante utilizada, quando o torturado, amarrado à mesa, tinha suas vísceras retiradas e expostas numa longa e inconcebível agonia. Situação terrível, vinda da própria ação do homem sobre seu semelhante. Mas o pior é constatar que a prática de tortura explícita se transformou através dos séculos e encontrou seu lugar nos horrores da guerra. Em *A Canção do Desespero*, Amêsa também sofre de forma visceral, quando perde violentamente suas principais referências: suas origens, seus pais, seu filho e seu país. Presencia a tortura física e psicológica ao acompanhar a morte e a mutilação de incontável número de pessoas, adultos e crianças inocentes que, estarecidos, pagaram com a própria vida e de seus familiares, além destruição dos bens e da dignidade, a conta de uma minoria.

Esse momento do texto é um dos pontos centrais no desenvolvimento da narrativa, pois encaminha a ação dramática ao clímax. A cena se dá em tom forte e trágico, ainda que as falas mantenham o sentido poético proposto, e com ritmo crescente:

- A2 – E a morte ceifava as vidas que bem queria, pessoas e animais, as casas, os campos, até mesmo os cactos-candelabros e as altaneiras palmeiras...
- A1 – E engrossava os rios que levavam lá para bem longe, para o mar, a marca e o sinal das suas vítimas...
- A2 – (*gritando*) As plantas apodrecidas e as carcaças inchadas de animais iguais a vós...
- A1 – (*mesmo tom*) Os restos imundos que são hoje os vossos rostos...
(*Consuma-se a violação, tragicamente violenta. Silêncio longo*).
(ABRANTES, 1999, v. 2, p. 19).

¹⁸ Este terrível suplício era levado a cabo em um aparelho especial, constante de uma mesa ou tábua sobre a qual havia uma roldana e um sistema de cordas e pequenos ganchos. O verdugo abria o ventre da vítima amarrada sobre a tábua, de maneira a não poder debater-se; em seguida, introduzia-lhe os ganchos na abertura, prendendo-os firmemente às entranhas do condenado. Ao manipular a roldana, as entranhas eram puxadas para fora, com a vítima ainda viva; esta era então abandonada e deixada para morrer neste estado. A

Na seqüência, após o ápice da tensão, tem-se silêncio profundo. O esmaecimento e a possibilidade de fuga através do mar apontam para o desfecho do drama. O sentido de tragicidade se evidencia na impossibilidade de uma outra solução que não seja o abandono do país e a refúgio nas terras do antigo colonizador, como acontecia na maioria das vezes. Conforme afirma Peter Szondi (2004) em seu *Ensaio sobre o Trágico* “só é trágico aquilo que não pode declinar, algo cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável” (p.85). Assim, a devastação da nação e a fuga para outros países - para Portugal, principalmente – transformou-se na realidade de milhares de angolanos durante os conflitos coloniais e, posteriormente, nas décadas de guerra civil. Como tantas pessoas o fizeram, Amêsa parte de Angola rumo ao mar, num simbolismo contraditório entre o abandono trágico e a idéia de purificação e recomeço, enfatizado pela presença da chuva e da ação de desaguar, diluir, enviar para as profundezas os restos indesejáveis do sofrimento:

A2 – Mas continuava a haver o mar, Amêsa, o mar onde desaguavam todos os rios e todas as chuvas...

A1 – As chuvas e os rios que finalmente me indicaram o caminho do mar...

A2 – Pelo mar parti... Pelo mar regressei...

A1 – Pelo mar andei e, ao voltar, encontrei nas praias restos de tempestade e bocas sangrentas de peixes... (ABRANTES, 1999, v. 2, p. 20)

O retorno à terra e a forte presença do mar são enfatizados através das falas da personagem e do som do próprio mar na musicalidade dos versos recitados em seguida. A visão da realidade, porém, traz a constatação de que o sofrimento ainda permanece e de que os “restos de tempestade”, como escreve o autor de forma metafórica, estão mais presentes do que nunca. Amêsa já não reconhece completamente aquele lugar, assim como já não reconhece completamente a si mesma, pois há o desencanto com a realidade encontrada. Homi Bhabha (1998) ao tratar do retorno do migrante, retoma o momento em que o sujeito, após a experiência de viver em outro lugar e absorver as diferenças culturais, muda a percepção sobre o seu próprio país. Vive a experiência do que ele chama de “entre-lugar”: não mais se identifica totalmente com sua terra, ainda que as raízes permaneçam intrínsecas, e tampouco se identifica totalmente com a terra estrangeira, justamente em

morte demorava por horas ou até dias. Quanto mais tardasse - isto é, quanto mais o condenado sofresse, maior

função dessas raízes. O hibridismo cultural transforma-o em um ser que já não pertence a uma nação em si e destaca esse retorno na citação de Salman Rushdie, como: “um interstício iniciatório; uma condição de hibridismo que confere poder; uma emergência que transforma o ‘retorno’ em reinscrição ou redescrição” (p.311). Surge, a partir daí, uma nova redefinição espacial que vai caracterizar o sujeito inserido no contexto pós-colonial.

Cenicamente há indicação de que a postura corporal das atrizes deve ser a mais aberta possível, mostrando receptividade ao que está por vir. No momento seguinte, os corpos começam a fechar-se até chegarem à posição fetal, num misto de defesa e isolamento, proteção e segurança. O autor propõe, a partir disso, a alternância entre as idéias de desespero e esperança, que permeia o texto até seu final. Durante a ação, as falas vão questionando as decisões tomadas e a postura de Amêsa, nas figuras de Amêsa 1 e Amêsa 2, perante o conflito:

(Estão ambas numa postura física o mais aberta possível. Depois, em câmara lenta e em silêncio, vão começar a minguar até o fechamento completo, à posição fetal).

A2 – *(erguendo apenas a cabeça)*. Que fizemos daquele mar, Amêsa? Como pudemos deixar um mar tão imenso tornar-se neste deserto de areia e sol?...

A1 – Não devíamos ter olhado tão fixamente o sol, Amêsa. Também o sol pode matar... (ABRANTES, 1999, v. 2, p.21).

Essa alternância de sensações se reflete no dilema da incapacidade de ação na medida em que o desencanto toma conta da personagem e as únicas alternativas parecem ser uma nova fuga ou a espera pela morte. A reflexão desemboca na busca de cumplicidade entre a personagem e seu duplo, revelada nesse encontro e na ação de dar as mãos. A partir daí Amêsa, representada na figura das duas mulheres, canta, como criança, uma cantiga de roda:

A1 + A2 - Pingos de sol

Não molham o chão

Chuva miúda

Não mata ninguém

A1 – *(soltando-se)* Fui ao jardim lá da selva

Celestes não vi nem verei...

A2 – Na guerra dos animais o leão é sempre rei... (Ibid., p. 22)

era considerada a habilidade do carrasco. (VILARINO, 2006).

A retomada da infância através da expressão da pureza e ingenuidade frente às agruras do mundo é o último recurso utilizado pelo autor para marcar a realidade e seus contrastes. Ao contrapor lembranças da infância e atualidade, Mena Abrantes cria metáforas da realidade, através dos versos da música, e enfatiza, assim, o sentido trágico do texto na contradição do espírito lúdico da brincadeira infantil:

(mesmo jogo)
 (...)

 A1 – *(soltando-se)* Um, dois, três, nove, quinze
 corro atrás de ti e mato...

 A2 – Vinte, cem, quantos mil anos
 tem a sola do sapato?...

 A1+A2 – *(mesmo jogo)*
 Pingos de sol...

 (...)

 A1 – *(soltando-se)* Olha a triste viuvinha
 Que anda na roda a chorar...

 A2 – De todos nós é a Mãe
 Com ela vamos cantar... (ABRANTES, 1999, v. 2, p. 25).

Através da rubrica final, uma das maiores de todo o texto, o autor indica a inserção de sonoplastia que reproduz som de chuva. Amêsa 2 tenta chamar a atenção de Amêsa 1, que está completamente imóvel, indica-lhe a chuva, mas ela não sai da posição em que está até o final. Indicação de mudança de luz, que vai baixando de intensidade em oposição ao som de chuva, que aumenta. Escuridão total. Indicação do Fim.

Percebe-se que o movimento e a força da água é recorrente em vários momentos do texto, desde a relação com a infância até o luto final. O autor joga com sentido de vitalidade dos rios, da salvação do mar e da chuva torrencial que se relaciona diretamente com a morte. O choro que se inicia nos olhos da mãe, “sempre cheios de água, mas secos e abertos na tarde em que morreu” transfere-se ao lamento do recém nascido, que morre num “soluço frágil, magoado, um simples fungar dorido, com as lágrimas ainda paradas nos olhos ardendo”. (Ibid., p. 14). A seguir, a própria personagem, sempre duplicada, narra seu próprio choro:

A1 – Chorei como não chorava há muitos anos, como nunca tinha chorado antes...

A2 – Chorei por razões novas e antigas, chorei por tudo, chorei por nada.
Chorei até ao silêncio e à calma mais profunda... (Ibid., p. 15).

No momento em que se retrata a tortura, novamente tem-se a referência à água, dessa vez em relação à simbologia das lembranças de chuva da infância e seu sentido de prenúncio:

A1 – (...) Teria medo da morte, se não a arrastasse comigo desde as chuvas da minha infância...
A2 – Não direi nada... Nunca direi nada... As chuvas da minha infância ensinaram-me a não temer a morte...
A1 – E isto num tempo em que as águas ignoravam ainda a sua força futura...
A2 – Era um tempo em que elas caíam pesadamente do céu, todas de uma só vez...
A1 – Como um jorro imenso que se entornava de repente sobre nós e nos impedia mesmo de respirar...
A2 – Os raios e os trovões apenas iluminavam e musicavam o festim...
A1 – O trágico festim da morte...(Ibid., p. 19)

Depois das chuvas da infância a forte referência da água vem com o relato sobre as torrentes dos rios, que carregavam em direção ao mar os restos da guerra. O mar também surge de forma significativa ao receber a água dos rios e da chuva, representando, ainda, um caminho para a suposta liberdade de partir e retornar –ao retornar, porém, ela se depara na praia com “restos de tempestades e bocas sangrentas de peixes” -. O autor faz ainda a inserção de uma frase de *Balada da Nora*, de Bertold Brecht, quando Amêsa questiona-se se deve partir novamente. Ela repete: “a água liberta a força que a si mesma faz andar...” numa alusão à sua situação solitária, de onde a força primordial deve surgir. No devaneio de retorno à infância a cantiga de rodas repete o verso: “Pingos de sol não molham o chão, chuva miúda não mata ninguém...”. Quando ao final da cantiga as duas se separam, Amêsa 1 se afasta, cobre-se de negro, toma postura de desespero e fica imóvel. Uma parte de si quer dançar e insiste, outra parte está de luto, imóvel. Amêsa 2 faz a dança final sozinha e modifica o estribilho, num trocadilho final que contrasta realidade (Pingos de chuva...) e inocência (miúdos ao sol...), sempre com sentido de dualidade da personagem:

A2 – Pingos de chuva
Já molham o chão
Miúdos ao sol

Não matam ninguém... (ABRANTES, 1999, v. 2, p. 25).

A situação de guerra em Angola, após a escrita desse drama, em 1991, se seguiria por mais de uma década, confirmando a apreensão e o medo da população frente a um futuro que se mostrava completamente incerto. As condições de sobrevivência tornavam-se cada vez mais precárias, principalmente nas camadas mais pobres da população, enfatizadas pela imensa desigualdade social. Para completar, as instalações de saneamento básico sofriam recorrentes depredações, agravando situações que já eram dramáticas. As cisternas abasteciam a população mais afortunada, enquanto nos musseques, conforme relata Albuquerque (2002), sobrevivia-se durante vários períodos com a pouca água disponível, sem qualidade mínima para consumo humano, retirada quase sempre de charcos estagnados sujeitos a todo tipo de contaminação. “Enfermidades infecto-contagiosas, como o tifo e a hepatite, depressa se espalharam. A acrescer a tudo aquilo, o banditismo multiplicava-se dia a dia”. (Ibid., p. 276).

Nas ruas presenciavam-se cenas dramáticas: jovens temerosos com a guerra tentavam a todo custo escapar à Lei do Serviço Militar Obrigatório e eram perseguidos, apanhados, agredidos, acorrentados e atirados ao interior de viaturas que os transportavam para os quartéis, segundo relato de Albuquerque (Idem, Ibid.). Nesse período conflituado, que se estenderia até período entre 2003/ 2004, quando a paz se instauraria oficialmente, a situação social de Angola permaneceu praticamente insustentável. De acordo com o testemunho feito pelo jornalista Carlos Albuquerque em 2001, o país passava por um momento terrível:

Angola continua mergulhada numa situação dramática. Quatro milhões de desalojados e deslocados; quinhentos mil deficientes de guerra; quatrocentos mil infectados pela AIDS; famílias divididas, e em luto permanente; fome e doenças endêmicas mortais; esperança de vida de quarenta e poucos anos (inferior à média da África subsariana); indigência, banditismo e corrupção; violência juvenil; conceito de cidadania não adquirido; Administração do Estado por chegar a todo o país; não circulação, livre e segura, de pessoas e bens; falta de garantia dos níveis mínimos de sobrevivência, apesar de serem cada vez maiores as receitas da venda de diamantes e do petróleo, com produção superior à da Arábia Saudita. (...) Como se não bastasse, dez milhões de minas antipessoal, ou próximo disso, segundo as Nações Unidas, espalhadas por mais de um milhão e duzentos mil quilômetros quadrados.” (ALBUQUERQUE, 2002, p. 359).

Esses fatos ilustram uma parcela do caos instaurado no país após anos de guerra civil. O fato é que as conseqüências tiveram forte repercussão na população angolana, que tenta ainda livrar-se das marcas de um período tão trágico. A luta para reerguer-se é árdua, e toma conta de diversas parcelas da sociedade. O teatro angolano, assim como outras formas de expressão artística, carrega em si traços marcantes dessa época pós-colonial e articula-se na função de alertar, denunciar, criticar, e fazer refletir. Além disso, busca a identificação com o sujeito que luta para reerguer-se e flutua numa gama de sensações, de certezas e incertezas, que trazem a expectativa da existência de um futuro melhor:

Extraordinário e forte nervo o daquele povo, que renascia das cinzas e teimosamente se agarrava à sua terra, pronto para viver o futuro com esperança, sorrindo à vida (ALBUQUERQUE, 2002, p. 303).

PARTE III

O bebê e a mãe

*crescera dentro
da mãe
como todos os bebês*

*uma faca grande
talvez suja
como tantas vezes acontece
cortara
o cordão da vida
que o ligava
à mãe*

*uma manhã
aninhado
no calor das costas
da mãe
acordou de repente*

a mãe corria

*depois a mãe caiu
e ele com ela
a mãe ficou
quieta
muito quieta
e ele
chorou alto*

*sentiu então
que o uniam de novo
à mãe
com uma faca grande*

*talvez suja
como tantas vezes acontece.*

(José Mena Abrantes, in *Meninos*)

5 CONCLUSÃO

Ao analisar-se a evolução da representação teatral em Angola, é possível empreender um retorno às suas origens e perceber que suas ações expressivas tradicionais existiam com força já muito anteriormente à expansão territorial e dominação colonial. As formas de teatralização existentes através de ritos autóctones, ainda que não efetivamente classificadas como teatro de acordo com as acepções europeias de origem grega, partiam da essência de formação étnica e cultural do país. Assim, a essência da expressão dramática mantinha-se através da presença de rituais que possuíam características da arte teatral, como gesto, mímica, palavra, dança e ritmo. Essas raízes expressivas mantiveram-se fortes através das tradições das comunidades locais e resistiram às diversas intervenções políticas, culturais e sociais no período de dominação colonial, que tentavam ostensivamente impor uma cultura exterior.

A chegada da Companhia de Jesus à Angola iniciou um período de catequização da população, que era, em sua maioria, convertida à religião cristã e batizada mesmo na condição de escravidão. Em paralelo à ação colonialista surgem as primeiras dramatizações litúrgicas dentro dos colégios jesuítas, que pregavam valores considerados “universais”, mas que na verdade tentavam impor a própria visão europeia e civilizatória, através de uma realidade que muito se diferenciava dos valores de origem do povo angolano e suas formas expressivas. O resultado de tais ações foi o surgimento de um teatro burguês colonial, feito para as elites estrangeiras que habitavam Luanda e completamente distanciado da essência da arte local. Essas duas formas culturais, europeia e local, existiam em paralelo permanecendo a cultura autóctone local forte em suas comunidades, ainda que oprimida pelo modo de pensar da cultura “branca” europeia, dominante e convencional, que durante longo período utilizou-se da arte teatral elitista, iniciada pela Igreja, para impor a alienação e a exclusão social.

Ao iniciar-se a crise colonial, que culminaria nos diversos conflitos pré-independência e na guerra civil pós-colonial, uma nova consciência social se iniciava, e com ela o surgimento de novas formas de expressão artística através da arte popular. A necessidade de retomada de valores próprios originais fez com que se iniciassem diversas

formas de movimentos contestatórios contra o regime político vigente, que eclodiam através das mais variadas manifestações. Aos poucos, uma nova força expressiva parecia retomar suas raízes, que ressurgiam e afirmavam-se latentes apesar da opressão. A necessidade de transformação tornou-se intensa e inerente ao processo revolucionário que se instaurou, sobretudo na segunda metade do século XX, fazendo com que os artistas manifestassem seu engajamento através da busca do diálogo entre as culturas externa e interna. Assim, uma nova linguagem surgia a serviço desse diálogo, que necessitava exprimir-se, aproximar-se e também encontrar suas diferenças dentro do contexto comunicativo que se estabelecia naquele período.

Uma nova forma teatral surge, então, em contraponto ao tradicional teatro colonial, a partir de três necessidades que se fortaleciam nas idéias de transformações políticas e sociais que começavam a afirmar-se: a necessidade de expressão, de interação social e de recriação da própria consciência social. A primeira necessidade, de exprimir-se, aparece como essencial a todo e qualquer ser humano, em qualquer época, e já traz em si toda uma gama de vivências e aspectos socioculturais do indivíduo, ainda que a liberdade expressiva por muitas vezes esteja à mercê dos regimes governamentais, em diversas épocas e países. A segunda necessidade, de interação social, é o estímulo para que se estabeleçam as bases do jogo dramático a partir da relação que nasce entre artista e público e do caráter de integração do indivíduo com o espetáculo, através do acontecimento social que se propõe a recriar um universo e a reinventar uma nova sociedade durante a encenação. A partir disso tem-se a recriação da consciência nacional, a terceira necessidade que surge com base na reflexão proposta pela análise crítica e pelas condições de recepção e interpretação do espectador ou mesmo do leitor do drama. No caso de Angola, o estímulo artístico trouxe, através do teatro de cunho popular, as possibilidades de posicionamento crítico relacionado aos fatos políticos e sociais posteriores à época colonial, que culminaram nas trágicas guerras civis e suas conseqüências.

A partir da independência do país, em 11 de novembro de 1975, novas possibilidades de comunicação despontam através de breves manifestações artísticas que retomavam a autenticidade e expressão rítmica do imaginário poético buscando estruturar-se, porém, nas formas do teatro tradicional então conhecido.

A criação da literatura dramática angolana em si se dá num momento tardio, em que outros gêneros literários já se encontravam bem estruturados e difundidos no país e fora dele. José Mena Abrantes, que iniciou suas atividades teatrais no período crítico da transição colonial à independência, surge como referência dessa nova literatura dramática na busca por uma nova estética teatral. Tornou-se um dos mais representativos e atuantes dramaturgos de sua geração em Angola, cujos textos têm sido amplamente encenados por grupos, não só angolanos, mas oriundos de outros países de língua oficial portuguesa cujos passados históricos se assemelham.

O autor tornou-se expressivo e representativo de Angola justamente por criar uma dramaturgia contemporânea, que parte das convenções formais da dramaturgia ocidental, para expressar o sentido das origens de seu povo, os momentos de transformação da história e suas conseqüências na atual condição sócio-cultural da nação. Ao recriar fatos e personagens históricos em seus dramas, confrontados com a realidade trágica do homem contemporâneo, Mena Abrantes encontra o diálogo entre passado e atualidade, entre as raízes da cultura local e o mundo, através do equilíbrio entre tradição e atualidade e na busca das identidades local e diaspórica.

A crise de identidade que se instaura nas sociedades modernas a partir do século XX tem seu ponto fundamental no caráter de descentração do sujeito, num duplo deslocamento de si mesmo e de seu lugar original no mundo social e cultural. O que Stuart Hall vai chamar de “sociedade da modernidade tardia” caracteriza-se pelas diferenças sociais e seus antagonismos, que têm como conseqüência a produção de diferentes identidades para indivíduos de um mesmo grupo social. Considerando-se que a identidade cultural é sempre híbrida, pois resulta de formação histórica e repertórios culturais específicos, é possível afirmar que cada história de identidade baseia-se no caráter de posicionamento e identificação em relação à realidade proposta e suas especificidades.

No caso dos países colonizados, a busca por essa identidade cultural vai muito mais além do que a condição de independência política. Ela ajusta-se ao caráter nacional de reconquista cultural que permeia as condições de subdesenvolvimento herdadas pelo longo processo de submissão externa e aculturação, conseqüência da desigualdade na imposição e assimilação dos valores externos em detrimento dos valores nacionais.

Durante o período colonial em Angola, o estímulo ao surgimento de grupos musicais e teatrais que atuassem de forma completamente alheia ao conteúdo sociopolítico do país foi uma das formas encontradas pelo governo para enfraquecer a retomada da análise da identidade nacional. Ao inibir as expressões culturais angolanas que viriam estimular a conscientização rumo à idéia real de nação, havia a negação da base de diálogo na afirmação cultural, histórica e social do povo. Isso não permitiu, porém, que as raízes culturais subjacentes viessem à tona no momento propício em que a necessidade de expressão popular tornou-se latente. Com sensibilidade para as questões de crise e desenvolvimento social, Mena Abrantes fez de sua dramaturgia um meio de análise e retomada das condições socioculturais de seu país ao focar aspectos do passado remoto e da história recente, expressando as angústias e incertezas de uma sociedade vitimada pelas guerras e pela violência.

As estratégias complexas de referência social permeiam o conceito de povo e sua existência, conforme afirma Homi Bhabha. Assim, há a necessidade de pensá-las sob dois aspectos distintos: na ligação direta e objetiva com o próprio passado e suas origens históricas e, por outro lado, na presença do sujeito contemporâneo, que supera a nacionalidade tradicional e a recompõe no processo reprodutivo de uma nova realidade. Dessa forma, a idéia de nação de acordo com as perspectivas pós-coloniais surge a partir da própria experiência colonial e dos discursos das minorias que se instalam em determinadas fronteiras geopolíticas, no discurso da diferença cultural e na visão da temporalidade social.

Ao retomar-se a idéia pós-colonial de nação e suas manifestações no campo da cultura angolana, observa-se que a literatura estabelece um diálogo com a história objetivando o entendimento dessa própria realidade histórica e suas implicações. Os fatos da conquista territorial, da aculturação, da exploração humana e do terrível sofrimento causado a milhares de vítimas inocentes das guerras civis, traçam uma linha temporal dos últimos seis séculos de transformação daquele país e permitiram, ao longo das últimas décadas, revelar-se através das manifestações literárias e artísticas, evidenciando a necessidade cada vez maior do estímulo à reflexão crítica. As questões mobilizadas pelas contradições da realidade sociocultural tornam-se, assim, fundamento para que a arte encontre o caminho da expressão e focalize essas contradições, exibindo-as além de seus

limites. Percebe-se no teatro, portanto, mais do que a reprodução de um mundo concreto, a análise crítica das relações sociais estabelecidas pelo próprio homem e seus conflitos.

Através da análise das três obras do dramaturgo José Mena Abrantes empreendidas ao longo deste estudo, percebe-se as transformações da sociedade angolana desde os primeiros contatos com a civilização européia, as implicações desses contatos nas transformações da sociedade e suas conseqüências na atualidade. O autor propõe, através de seus textos, um processo de reconhecimento dessa própria realidade, recriando-a na retomada histórica através das características da construção dramática.

Em *Sem Herói nem Reino ou o Azar da Cidade de S. Filipe de Benguela com o Fundador que lhe Tocou em Sorte* os aspectos da dominação territorial solidificam a visão do jogo político estabelecido entre Portugal, Espanha e o território angolano no início do século XVII, que culminou no choque cultural e seus reflexos na reconstrução da identidade nacional. O autor compõe seu drama a partir da presença de personagens históricos representativos de vários grupos sociais e utiliza-se da narrativa baseada num discurso que enfatiza as diferentes visões desses grupos sobre o processo de dominação colonial. A partir disso, exprime, nas conseqüências históricas dessa dominação, a ação européia sobre as comunidades locais, o comércio de escravos, a ocorrência da união ibérica e seus reflexos na conquista territorial assim como a ação da Igreja através da presença da Companhia de Jesus. A resistência local centra-se na figura da Rainha Nzinga Mbande, que se contrapõe à representatividade do reinado de Felipe II de Espanha e II de Portugal na figura do Governador Manuel Cerveira Pereira, dando ênfase aos conflitos políticos internos. E, finalmente, ao retratar a permanência em Angola da mulher e da filha de Cerveira Pereira após a sua morte, o dramaturgo destaca a integração de parte dos colonizadores com a cultura local e a conseqüente miscigenação racial que se seguiu. Esta narrativa dramática de Mena Abrantes, ao focar o período de início da ocupação do território angolano pelos colonizadores, seus conflitos culturais e os aspectos de dominação e desigualdade social, termina por remeter a problemas atuais da situação social, política e econômica da atual nação, que se intensificaram durante e após as décadas de guerra civil.

No segundo texto em análise, intitulado *Ana, Zé e os Escravos* o autor retoma o período do comércio ilegal de escravos para tratar da situação social e econômica da colônia portuguesa e suas relações com a metrópole. Parte da abordagem de dois momentos

distintos do período do tráfico de escravos nas figuras de D. Ana Joaquina dos Santos Silva, famosa comerciante de escravos da época, e do bandido português Zé do Telhado, preso e enviado à colônia, conhecido como o bandido que roubava dos ricos para dar aos pobres. No drama, Mena Abrantes expõe de forma crítica a situação do final oficial da escravatura em Angola cuja decisão do governo, ao invés de extinguir a venda de escravos, a fez aumentar em termos de volume. Com a decisão do governo e a reação das demais classes dominantes, o decreto fez com que a prática legal se tornasse ilegal, o que aumentou ainda mais o lucro dos comerciantes, visto que praticavam o comércio sem o pagamento de impostos. O impacto social foi grande na medida em que a ampliação do tráfico fez aumentar ainda mais a captura de escravos, através circuitos que envolviam traficantes locais e representantes estrangeiros, e dizimou um número ainda maior de comunidades locais.

Em *Amêsa ou a Canção do Desespero* as conseqüências da guerra civil em Angola, a partir dos conflitos coloniais até os dias de hoje, são expressas pela personagem de nome Amêsa, que se divide na atuação de duas atrizes que interpretam Amêsa 1 e Amêsa 2. Ao confrontar duas vezes para uma mesma realidade o drama mostra a trajetória da personagem numa vida permeada pela desesperança e pelo desespero, através das marcas das tragédias sofridas pela sociedade.

Nos dois primeiros dramas, a estrutura textual segue uma alternância de quadros e momentos distintos que situam a época retratada através da expressão de personagens representativas de diferentes grupos sociais. O recurso utilizado pelo autor intercala quadros de ação sem texto com cenas dialogadas, num estilo próprio de sua dramaturgia, que dá um caráter móvel à narrativa. Não há necessidade de um cenário descritivo ou pictórico, pois a definição espacial do drama se dá a partir da ação das próprias personagens que constroem e transformam o espaço cênico.

Em *Amêsa ou a Canção do Desespero* a estrutura textual se modifica em relação às anteriores na proposta de Mena Abrantes em realizar um “monólogo para duas vozes”. Não há uma representação de várias personagens históricas que destaquem vozes sociais distintas, porém há a voz do indivíduo integrante de um único grupo social: o povo inocente em meio aos conflitos deflagrados, uma geração que cresceu numa sociedade conturbada e que vivenciou incontáveis tragédias. Na figura de uma mesma mulher,

Amêsa, dividida em duas no ato da encenação, o autor expõe as contradições, os conflitos e anseios dessa geração que se estendem a grande parte da atual população do país.

As camadas textuais são bastante explícitas nos três dramas em questão, nos quais percebe-se o uso pertinente e funcional das rubricas anexadas previamente à estrutura dialógica do texto principal. Assim, destacam-se as indicações cênicas de cenografia, ação e distribuição espacial, de acordo com a proposta do autor, além de quadros que alternam cenas de narração e diálogo. A evolução dramática de cada um dos dramas parte dos problemas propostos a partir da realidade sociocultural angolana: a conquista territorial e a dominação colonial em *Sem Herói nem Reino ou o Azar da Cidade de S. Filipe de Benguela com o Fundador que lhe Tocou em Sorte*, o tráfico ilegal de escravos em *Ana, Zé e os Escravos* e os conflitos existenciais deflagrados pela guerra civil em *Amêsa ou a Canção do Desespero*. Os fatos são construídos e encadeados numa sucessão rumo ao clímax, cuja linha de ação segue em direção à finalização da obra. Os momentos finais nos três dramas primam não por proporem soluções, mas por estimularem a reflexão e o senso crítico do leitor ou espectador, através situações que ultrapassam a realidade do drama e questionam a própria realidade do receptor.

Ao alinhar-se a análise dos três dramas, percebe-se uma evolução temporal que expressa tematicamente três momentos de transformação na história da nação angolana, através dos processos de conquista territorial, colonização e independência. O autor se expressa diretamente, através de indicações cênicas, ou indiretamente, através das personagens e suas relações e contradições, para evidenciar a funcionalidade da arte teatral e seu caráter comunicativo. Assim, através de uma linguagem cênica contemporânea, José Mena Abrantes permite-se levantar questionamentos relativos à situação social e cultural, origens e identidade da nação, e realiza uma construção textual que visa, em última análise, ao diálogo com o espectador através da encenação.

Ao definir-se a essência do teatro como exercício do pensamento crítico, independente de seu estilo ou forma, percebe-se que a neutralidade ou o descompromisso com a própria arte teatral não existiu nem mesmo no teatro colonial, feito para entreter a platéia europeia e fazê-la esquecer de seu comprometimento com a realidade social da época. Nesse sentido, a funcionalidade da arte teatral tornava-se presente e subvertia-se aos ideais colonizadores, que exerciam seu senso crítico através da negação.

O teatro da atualidade em Angola, por sua vez, transita por um caminho híbrido, rumo ao amadurecimento e ao encontro do equilíbrio entre o impulso autêntico de representação, com todos os questionamentos referentes à realidade histórica e social da nação, e uma estética aberta ao diálogo com as formas contemporâneas de representação teatral. Assim, percebe-se que os artistas angolanos das últimas décadas vêm trilhando um caminho que estabelece forte comunicação com outras culturas e exprimem, assim, os males aos quais a sociedade angolana se submeteu desde a o período colonial, durante as guerras de independência e, posteriormente, nas guerras civis.

Ao constatar-se os fatos da história recente percebe-se a repetição constante do quadro de guerra e profunda miséria, num desrespeito à vida. A desigualdade social acirrada mostra o paradoxo da civilização: quanto maior a conquista do avanço tecnológico e da melhora da qualidade de vida, maior também é o número de pessoas que não tem acesso a isso. Os conflitos determinados por ganância, poder, lucro, mau uso de tudo o que o homem criou para pretensamente viver melhor, culminaram numa tentativa de impor um pensamento hegemônico através da exploração e dominação de determinadas nações sobre outras mais frágeis.

Assim, a dramaturgia de José Mena Abrantes estabelece-se como referencial do panorama teatral angolano, em primeiro lugar, por registrar efetivamente por meio de publicações o teatro que se realiza atualmente em Angola. Em seguida, salienta-se sua origem nas experiências teatrais que marcaram toda a vivência de uma época, e eclodiu na força expressiva do teatro em suas manifestações humanas mais profundas e no exercício de conscientização social. Encontra-se, a partir daí, a base do artista e de sua percepção sensível como ser inserido e atuante na sociedade. Ao estabelecer níveis de comunicação com determinado público, o artista exprime seu comprometimento com a realidade através da estética e na busca por uma arte que analise os comportamentos humanos e mobilize efetivamente as profundezas do ser.

Para que o teatro tenha função e objetivos verdadeiros ao lidar com questões humanas e sociais, como no caso dos dramas analisados neste estudo, ele deve partir de uma dramaturgia com raízes fortes e que busque o que há de mais essencial na realidade retratada. Pode-se afirmar, portanto, que a dramaturgia angolana realizada no período pós-colonial expressa-se, principalmente, através de uma estética com base na identificação do

sujeito e da nação, e afirma-se com sensibilidade ao concentrar questões existenciais universais.

REFERÊNCIAS

Referências bibliográficas:

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Literatura: história e política*. São Paulo: Ática, 1989.

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

ABRANTES, José Mena. *Ana, Zé e os escravos - in Teatro I*. Coimbra: Cena Lusófona, 1999.

_____. *Amêsa ou a canção do desespero – in Teatro II*. Coimbra: Cena Lusófona, 1999.

_____. *Sem herói nem reino ou o azar da cidade de S. Filipe de Benguela com o fundador que lhe tocou em sorte – in Teatro II*. Coimbra: Cena Lusófona, 1999.

_____. *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.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. (14ªed.).

BANHAM, Martin. *A history of theatre in Africa*. Cambridge: Cambridge-USA, 2004.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BROOK, Peter. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. (4ª ed.).

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre o estudo cultural*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

COSTA, Helder. *Zé do Telhado*. Coimbra: Centelha, 1978.

ERVEDOSA, Carlos. *Roteiro de literatura angolana*. Lisboa: Edições 70, 1979. (2ª ed.).

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. *Literatura em cena*. In: *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988. (2ª ed.) p. 191-207.

FURTADO, J. Cândido et al. *Poesia de Angola*. Luanda: Ministério da Educação e Cultura, 1976.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. (10ªed.)

_____. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1986. (2ªed.).

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.).

_____. *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.

MOURÃO, Fernando Augusto Albuquerque. *A sociedade angolana através da literatura*. São Paulo: Ática, 1978.

MUKAROVSKÝ, Jan. *Sobre o diálogo cênico*. In: *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988. (2ª ed.) p. 209-213.

PANTOJA, Selma e SARAIVA, José Flávio S. (organizadores). *Angola e Brasil: nas rotas do atlântico sul*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

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

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

PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. (13ª ed.).

RIBAS, Oscar. *Ecos da minha terra: dramas angolanos*. Lisboa: Ramos, Afonso & Moita, 1952.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

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.

SCHIPPER, Mineke. *Beyond the boundaries: text and context in african literature*. Chicago: Ivan R. Dee, 1990.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993 (2ªed.)

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

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

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

Meio Eletrônico:

CAETANO, Íris Maria da Costa Amâncio. *Entrançamentos discursivos na literatura angolana dos anos 90: a enunciação elinga em obras de Mena Abrantes e Agualusa*. Belo Horizonte: UFMG, 2001. Apresentada como tese de doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais, 2001. Disponível em <http://www.capes.gov.br/capes/portal/conteudo/10/Banco_Teses.htm> Acesso em 02 dez. 2005, 15:30.

COSME, Leonel. *Pedras e símbolos*. Disponível em “A página da educação” <<http://www.apagina.pt/arquivo/Artigo.asp?ID=1266> .> Acesso em 20 ago. 2006, 14:19.

GUIA DE ANGOLA. *História: das origens à independência*. Disponível em <http://www.netangola.com/guia/guide1_2.html> Acesso em 19 out. 2006, 17:40.

HILDEBRANDO, Antonio Barreto. *O épico no teatro: entre os escombros da quarta parede*. Rio de Janeiro: UFF, 2000. Apresentada como tese de doutorado, Universidade Federal Fluminense, 2000. Disponível em

<http://www.capes.gov.br/capes/portal/conteudo/10/Banco_Teses.htm.> Acesso em 02 dez. 2005, 15:35.

SERRANO, Carlos M. H. *Angola: nasce uma nação, sua origem e identidade*. Compilação da palestra proferida no seminário “Angola 24 anos depois, o sonho de uma nação continua...” São Paulo: Associação dos Estudantes Angolanos no Estado de São Paulo, S/d. Disponível em <<http://mnoticias.8m.com/destaque1.htm>> Acesso em 14 out. 2006, 10:45.

_____. *Ginga, a Rainha Quilombola de Matamba e Angola*. São Paulo: Revista da USP, nº 28, 1995/1996 (Dossiê Povo negro – 300 anos). Disponível em <<http://www.usp.br/revistausp/n28/numero28.html>> Acesso em 14 out. 2006, 10:30.

VARELA, Claudine de Macedo. *Angola: drama e encenação no teatro de Mena Abrantes*. Rio de Janeiro, UFF, 2003. Apresentada como dissertação de mestrado, Universidade Federal Fluminense, 2003. Disponível em <http://www.capes.gov.br/capes/portal/conteudo/10/Banco_Teses.htm.> Acesso em 02 dez. 2005, 15:40.

ANEXOS¹⁹

¹⁹ Reprodução dos textos na íntegra, mantendo-se a grafia do português utilizado em Angola.

ANEXO A - Sem Herói nem Reino ou o azar da cidade de S. Filipe de Benguela com o Fundador que lhe tocou em sorte.

SEM HERÓI NEM REINO OU O AZAR DA CIDADE DE S. FILIPE DE BENGUELA
COM O FUNDADOR QUE LHE TOCOU EM SORTE

JOSÉ MENA ABRANTES

(Fevereiro de 1997)

(O cenário é o de um enorme mercado de escravos, com a azáfama habitual: bastam uns estrados e os figurantes característicos. Esse cenário permanece constante, alterando-se apenas a Intensidade do seu movimento e a sua iluminação, nos momentos em que a apresentação dos personagens e outras cenas individualizadas solicitem uma maior atenção dos espectadores. Uma vez que toda a acção se vai concentrar num mesmo cenário não haverá indicação de mudança de cenas. A cada encenador a liberdade de organizar o seu tempo e o seu espaço)

FILIPE III DE ESPAÑA

En este año de 1602 he nombrado Gobernador y Capitán General de Angola a Joao Rodrigues Coutinho. Sus más importantes tareas serán:

Uno: Fornecer anualmente 4.250 esclavos para las colónias españolas del Nuevo Mundo, en razón de la “renta de los negros” que le he dado;

Dos: Explotar las minas de Cambambe, que él se compromete a conquistar en el período de seis años, y

Tres: De algún modo asegurar el monopolio del comercio angoleño.

Para eso lleva consigo 800 hombres, caballos y cañones, la más grande forza militar jamás desembarcada en Angola.

Que Dios lo ayude a él y a todos nosotros. Para quién no me conoce, yo soy Filipe III, Rei de España y poco más me toca decir en esta obra.

PADRE JESUITA

João Rodrigues Coutinho foi aqui recebido como um dos nossos. Compreendeu logo de seguida o que estava em jogo em Angola. Antes dele, outros haviam criticado a nossa Companhia, a Companhia de Jesus, por esta fazer o comércio de escravos. Mas eu pergunto: será um escândalo os padres de Angola pagarem as suas dívidas em escravos?... E respondo: Não! Porque assim como na Europa o dinheiro corrente é ouro e prata amoedada, e no Brasil o açúcar, assim o são em Angola e reinos vizinhos os escravos. Os escravos que nós vendemos não são somente os que nos dão os sobas, mas também os que nos dão de esmola, ou nos deixam em testamento, dos quais não têm necessidade para o seu serviço, como quem manda vender trigo e outras coisas que não há mister para a sua casa.

Não saberão os que contra nós investem, aqui e nas alfândegas do Brasil (onde, se não pagamos direitos, é por privilégio de Sua Majestade!) que a melhor forma de converter um negro é vendê-lo para as plantações da América, onde melhor poderão ser introduzidos na Cristandade? Sim, porque «desde que baptizado e integrado no seio da Igreja não há mal nenhum em fazer de um negro um escravo, pois desse modo ele pode conquistar a redenção». É esta a verdade da Santa Madre Igreja e da nossa Companhia, a Companhia de Jesus. A escravização é «justa», pois através dela se trabalha em prol da organização, se civiliza. Ficam os negros cobertos pelo nosso manto protector.

De qualquer modo esta obra também não vai tratar propriamente desse assunto, mas sim do sucessor de João Rodrigues Coutinho, de sua graça Manuel Cerveira Pereira, o qual, aliás merecidamente, também gozou sempre (ou quase sempre) da simpatia da nossa Companhia de Jesus.

CERVEIRA PEREIRA

O Governador João Rodrigues Coutinho, que Deus tenha sempre em seu Santo Seio, nomeou-me em testamento seu sucessor, a mim, Manuel Cerveira Pereira, filho do honrado fidalgo Gaspar Pereira. Coitado do Coutinho!, quase não teve tempo de desempenhar o seu cargo. Uma epidemia fulminante atacou os seus homens, dizimando grande parte deles. Ele próprio veio a falecer, poucos meses depois de cá ter chegado a Luanda. Lá está, sepultado na Muxima...

Tomei interinamente posse do meu cargo no começo do ano seguinte, o ano de 1603, não sem antes ter de enfrentar outros capitães que pretendiam a sucessão. Valeu-me na ocasião o apoio do bom padre Jorge Pereira, jesuíta de profunda fé e sabedoria, que, ao contrário do que possam pensar, não era sequer meu parente.

Mas o João Rodrigues Coutinho deixou-me uma pesada herança: não o arrendamento do “contrato dos negros” (esse ficou, infelizmente, para o seu irmão), mas o encargo de desbaratar as forças do soba Cafuxe da Quissama.

Quando o vi derrotado e submisso, prometi que lhe poupava a vida, a troco de 40 “peças”, ou seja, quatro dezenas de escravos fortes e saudáveis, mas acabei por lhe mandar cortar a cabeça. Porquê? Ora essa... porque a tinha sobre os ombros!

NGOLA KILUANJE

Eu, Ngola Kiluanje, mandei sim uma embaixada a Luanda em 1604, para falar com o Governador interino Manuel Cerveira Pereira. Não estávamos nesse momento em condições de o combater, depois de termos perdido tantos homens nas anteriores chacinas e saques dos nossos invasores. Não queria continuar a ver os meus guerreiros ficarem sem os seus narizes, mesmo depois de mortos, apenas porque os portugueses queriam saber com certeza quantos de nós tinham matado. Nem ver os seus corpos destroçados pelos dentes afiados de matilhas de cães bravos. Não! Mandei que fossem falar com ele para o distrair e se esquecer que era eu o inimigo a abater. Não admito, pois, que ninguém me julgue ou me condene por esse acto.

Mais de dez anos antes fui eu o primeiro a ter a ideia de coligar num só exército os guerreiros do Ndongo, os Jagas da Matamba e os homens de Nimi Ne Mpangu, do Congo. Juntos desbaratámos as forças portuguesas que ousaram penetrar nos nossos domínios e obrigámos os poucos sobreviventes a fugir, deixando no terreno todas as mercadorias com que pretendiam comprar os nossos irmãos e levá-los para lá do mar. Mas os Jagas abandonaram-nos e emigraram para Benguela e para o Sul, onde passaram a fazer escravos e a vendê-los aos portugueses...

Quem é que me vai julgar a mim?...

DOMINGOS DE ABREU E BRITO

Eu estou aqui um pouco por acaso. Sou jurista de profissão e vim do Brasil em 1591 com o encargo de fazer um inquérito sobre a conquista do território de Angola. No meu relatório fiz várias propostas à Coroa, designadamente as seguintes:

- ocupar de forma sistemática o reino de Angola com uma força de 1000 soldados, 1000 escravos de guerra do Congo e 500 criminosos mamelucos e condenados do Brasil, empresa para a qual serão necessários pelo menos 70 mil cruzados;
- conceder aos interessados o benefício e labor das minas, pagando o quinto à Fazenda Real, porque em Angola há para cima de mil fidalgos tão ou mais importantes em riquezas que o maior senhor de Portugal;

- construir três bergantins, no valor de 12 mil cruzados, para o resgate de escravos no reino de Benguela e o seu transporte no Cuanza;
- dar maiores gratificações aos soldados, porque em Angola há mais riscos do que em Marrocos, «pois aqui o soldado que é apanhado é cortado aos bocados e até comido»;
- construir 12 fortalezas e nomear três governadores, um para o Congo, outro para Angola e outro ainda para Benguela;
- tomar posse da Ilha de Luanda, porque é ela a fonte do zimbo;
- instalar a Santa Inquisição e alargar a Companhia de Jesus;
- povoar diversos portos e fazer a ligação terrestre entre a costa ocidental e a costa oriental da África, “pois os indígenas já a fazem em apenas 15 dias”...

Isto e outras coisas disse eu à Coroa serem imprescindíveis para a efectiva ocupação de Angola, a qual, Coroa, também está informada por outras fontes que o interior de Luanda é tão densamente povoado que poderá fornecer uma imensidade de escravos “até ao fim do mundo”. Outras coisas não lhe disse. Por exemplo: que nos homens brancos que aqui se encontram, sobretudo no Congo, “há tantas torpezas que por vergonha da Pátria não aponto”...

Não sei se seguiram os meus conselhos. Feito o relatório, abalei de volta para o Brasil. Não me culpem a mim pelo resto.

(O mercado de escravos ganha o primeiro plano. Alguém acaba de fazer uma escolha de diversos escravos, mas discute ainda os termos do acordo)

COMPRADOR DE ESCRAVOS

Não! Não! Não!... Comigo não é assim! Eu pago o que for preciso, mas a mercadoria tem de ser rigorosamente classificada. Não vou dar por um “escravo mascavado” o preço de um “molecão” ou de uma verdadeira “peça”.

VENDEDOR

“Escravo mascavado”, este aqui? Vossa Senhoria não está certamente a querer dizer-me que este “molecão” tem qualquer defeito, pois não? *(apalpa-o ostensivamente)* Veja-me estes músculos, este peito, esta largura de ombros, estes dentes... E ademais, de “seis palmos para cima”! Onde é que lhe está a ver qualquer aleijão?

COMPRADOR

Ó homem! Ainda é preciso mostrar-lhe? Você acha que esta perna é igual à outra? Ora veja lá bem. Este homem tem um membro atrofiado. Não se aguenta em pé nem metade de um dia. Como é que quer que o ponha depois a labutar do amanhecer até ao sol-pôr? Vossemecê a mim não me engana, olhe que eu ando nisto há muitos anos.

VENDEDOR

Mas Vossa Senhoria deseja o escravo para cortar a cana ou para o fazer correr pelo canavial afora? Estou-lhe a dizer que este “molecão” tem a robustez suficiente para lhe render serviços por muitos e muitos anos. E até lhe faço uma redução no preço se acaso quiser levar a fêmea dele, esta magnífica “molecona de peito atacado”, mais a “cria de peito” dos dois. Fica com a família completa!

COMPRADOR

Não sei. Cheira-me a que me está a tentar enganar. A “molecona” ainda vá que não vá, mas o macho dela (*se é que é mesmo o macho dela*) já tem idade para ser seu avô. (*examinando melhor*) Até cabelos brancos já tem... Ouve lá, mulher. Este é mesmo o teu homem, o pai do teu filho? (*depois da tradução do vendedor, a escrava acena afirmativamente*) Não sei ... Ainda vou pensar. Isto de “crias de peito” não me agrada muito. Quase nunca aguentam a viagem.

VENDEDOR

Vai ver Vossa Senhoria que não se arrependerá. Se comprar a família inteira, conto a mãe e a cria como uma só cabeça...

COMPRADOR

Está bem! Fechamos então o negócio!

(A família recém-comprada é encaminhada para um grupo de escravos que espera o baptismo colectivo antes do embarque. Um padre coloca-lhes um pouco de sal na língua. Um intérprete 'traduz' as palavras do padre.)

PADRE

“Considerai-vos agora filhos de Deus. Ides partir para o país dos portugueses, onde aprendereis as coisas da fé. Deixai de pensar na vossa terra de origem. Não comais nem cães, nem ratos, nem cavalos. Sede felizes” e embarcai de forma organizada. (*os escravos são levados aos empurrões para a plataforma do navio; o Padre grita*) Organizados!... Eu disse organizados!...

FUNCIONÁRIO OFICIAL

(lendo um edital)

Neste ano de 1607, por ordem do Senhor Governador Manuel Pereira Forjaz, é mandado sob prisão para o Reino o seu antecessor interino, Manuel Cerveira Pereira. Este é declarado culpado de suspender a guerra contra as tribos do Ngola e outros potentados locais, a troco de favores pagos em escravaria; de dar guarida a criminosos que estavam sob a alçada da justiça; de notificar para a guerra aqueles que sabia de antemão que o iriam presentear generosamente para não irem; de...

CERVEIRA PEREIRA

(interrompendo a leitura; para o público)

Disse-lhes já que me entregaram 40 “peças” para não exercer represálias sobre os homens de Kaffixe, não disse? É certo que deixei de os combater depois disso, disso e de ter cortado a cabeça ao seu chefe, mas não merecia tamanha humilhação. Fui eu que construí a fortaleza de Cambambe e desbaratei os gentios, “para que ficassem em conhecimento do valor português e respeitassem a nossa fortaleza como coisa sua”. Fui eu também o primeiro que cavei nalgumas partes da serra que lá existe à procura de prata para o Reino...

Se mais não houvesse, só por isso não merecia ser enviado sob prisão para Lisboa pelo meu sucessor, um miserável que acreditou nas patranhas duns poucos invejosos que de

há muito queriam a minha perda... Não importa! Eu sou lá homem de engolir humilhações. Deixai-os falar! O que lhes rói é que dormi com metade das mulheres brancas residentes no território... Como se fossem muitas! Não chegavam a cinquenta, contando já com as orfãzinhas do Rei que começaram a chegar ultimamente... E depois ficavam tão ansiosas, tão carenciadas, quando precisavam de ver despachados com urgência os seus assuntos ... Mas isso eles não me perdoam, quando têm de se contentar com a prata da casa, que aliás nem sequer é prata, é minério escuro... *(ri-se)* Quando voltar verão com quem se meteram! Não me chame eu Manuel Cerveira Pereira!

CERVEIRA PEREIRA

(ao Rei)

Não cuide Vossa Majestade da opinião dos moradores de Luanda, porque são costumados a papeladas e intrigas e tão mesquinhos e limitados que não conseguem ver além dos seus interesses egoístas, sem atender à causa maior de Vossa Majestade e dos desígnios da Coroa naquelas paragens tão ricas de ouro e prata e tão abandonadas de gente dedicada e capaz. Juro-lhe, Majestade! São “serras altas e mui compridas de penedia com veias de prata, com vergas tão grossas que é só martelá-las e juntarem-nas umas às outras para fazerem argolas”...

FILIPE III

Creo y tengo confianza en vos, D. Manoel. Por ello haré saber que le he encargado, para mi satisfacción y servicio, de la conquista de Benguela. Para el buen efecto de esta empresa conviene que se preparen en Angola las cosas necesarias para mejor y más facilmente se poder cometer este negocio y conseguirse lo que en el se pretende. Mientras esté en Luanda tendrá interinamente los poderes de Gobernador de ese Reyno.

MULHER DE CERVEIRA PEREIRA

O homem que havia de ser meu marido e que jurei, perante Deus, acompanhar em todos os momentos bons e maus da nossa existência, foi absolvido em 30 de Março de 1609 de todas aquelas infâmias de que o acusavam. Foi aliás dado como provado que sempre mostrara grande zelo pelo bem público. Foi com orgulho que presenciei, já a seu lado, o enorme triunfo que teve na Corte, em Madrid, quando convenceu Sua Majestade da sua inocência e da existência de prata e cobre no interior Sul do rio Cuanza.

Não podia deixar de partir com ele para África. Estava excitadíssima. Dizem que fui uma das primeiras mulheres brancas a acompanhar o seu esposo para África. Como podia ser de outra maneira? A nossa menina foi também. Onde estiver ele, lá estaremos nós também!

CERVEIRA PEREIRA

Senhora, tem a certeza de que não se vai arrepender? Aquelas terras são inóspitas e cheias de mil perigos: indígenas, doenças, carências de toda a ordem. E ainda por cima há a pequenita. Tenho medo que aconteça algo de mal às minhas duas mulherzinhas.

MULHER

Se não quer que eu vá, começo a acreditar nas histórias que contaram de si... aquelas histórias sobre as mulheres que o procuravam para pedir os seus conselhos e os seus favores...

CERVEIRA PEREIRA

Os favores que consenti foram os estritamente legais e... quanto aos conselhos... aqueles que uma mulher desprotegida e decente podia esperar de uma autoridade de Sua Majestade em ambiente tão hostil...

MULHER

Então porque é que não quer que eu vá? Porque não quer que enfrente ao seu lado o nosso destino?...

CERVEIRA PEREIRA

Não é só pelo que já lhe disse. Sabe perfeitamente que Sua Majestade me deu instruções precisas para a conquista de Benguela, uma região que não está ainda pacificada, que precisa ainda de ser integralmente recuperada para a Coroa. Só por essa razão assinou a provisão a separar o reino de Benguela do de Angola e me nomeou seu Governador, Conquistador e Povoador.

MULHER

Mas não precisa de começar imediatamente essa tarefa. Também lhe entregou o governo de Luanda...

CERVEIRA PEREIRA

Interinamente...

MULHER

Não importa! Uma vez lá sois vós que mandais. Serei a vossa sombra e o vosso regaço. Zelarei para que vos não falte nada. Deixai-me partir convosco, mais a nossa filhinha. Se não o fizerdes, morreremos de desgosto e de saudade.

CERVEIRA PEREIRA

Arriscam-se mais a morrer se para lá forem. Mas seja: o que eu não faço para vos ver feliz.

MULHER

Vai ver que não se arrependerá.

CERVEIRA PEREIRA

Prouva a Deus!

NZINGA MBANDI

(isolada, em ambiente irreal)

Quando esse homem para aqui voltou, em 1617, estava eu envolvida numa guerra contra o governador Luís Mendes de Vasconcelos e contra os Jagas e os mercadores de

escravos, seus aliados, por não aceitar que os portugueses construíssem mais fortins, como o de Ambaca, nesta nossa terra. Eu, Nzinga Mbandi, futura rainha do Ndongo e da Matamba. Se nessa altura soubesse o que esse homem de que estão a falar andava a fazer, também teria combatido contra ele. Por exemplo: logo após ter fundado Benguela-a-Nova, sei agora que atacou os povos Helelos, roubando-lhes mais de 2.000 cabeças de gado. Vale a pena continuar a falar de um homem assim?

(Enquanto durar o diálogo seguinte entre Cerveira Pereira e a Mulher, a filha pequenina de ambos está a dançar animadamente ao som de tambores numa roda de escravos)

CERVEIRA PEREIRA

(para a sua Mulher)

Por muito que lhes custe, vão ter de me aguentar. Eu bem lhes disse que havia de me vingar. Agora ficam a saber quem manda aqui. Amanhã seguimos outra vez para Benguela. Com os poderes extraordinários que me confere a provisão real eu próprio nomeei o meu sucessor no governo interino de Luanda: Antônio Gonçalves Pita. Quero ver agora quem ousará contrariar-me!

MULHER

Não estais a ir muito depressa, a querer fazer tudo ao mesmo tempo?

CERVEIRA PEREIRA

Eu aqui sou mais do que eu. Cumpro ordens de Sua Majestade. Por isso ninguém aqui se pode opôr a que leve para Benguela quatro naus, um patacho e mais de 200 homens...

MULHER

Degredados!... Sabe que me assustam mais esses homens do que os negros da terra? Olham de lado, têm cara de poucos amigos, acho que não hesitarão em matar, se tiverem ocasião para isso...

CERVEIRA PEREIRA

E o que é que acha que os da terra fazem?

MULHER

Não sei. A mim parecem-me até agradáveis, simpáticos... quase humanos.

CERVEIRA PEREIRA

Não se deixe levar muito pelas aparências. Estou farto de lidar com esses animais, não se pode confiar neles. E não entre em muitas intimidades, que eles em seguida abusam. Digo-lhe isto para sua própria protecção e, sobretudo, da nossa filhinha, que anda para aí sempre metida com essa gentalha.

MULHER

Sei lá. Toda esta terra é tão estranha, São todos tão amáveis para ela...

CERVEIRA PEREIRA

Depois não diga que não a avisei... já estará arrependida de ter vindo?

MULHER

Não! Pelo contrário. Nunca vi uma luz assim... e este sopro quente no ar... (*inquieta, sem saber porquê*) Abrace-me com força. Com muita, muita força!

MULHER DE CERVEIRA PEREIRA

(*para o público*)

No dia 17 de Maio de 1617 o meu marido lança na Baía de Santa Maria os fundamentos de S. Filipe de Benguela, numa homenagem ao nome de Sua Majestade, Filipe III de Espanha, II de Portugal. Construiu um castelo na parte alta da povoação e procurou colocar sob o seu domínio as terras do Ndombe. Por causa do sal, os povos da região da Huíla, junto da serra da Chela, cedo contactaram connosco. Muitos seriam mais tarde apanhados como escravos. Eu por mim estava deslumbrada com tudo o que via, apesar da secura da região. Aquele mar tão azul, aquela luz, como podia haver maldade numa terra como aquela? E a maldade, comecei a compreendê-lo muito tempo depois, começava afinal dentro das paredes da nossa própria casa...

CERVEIRA PEREIRA

O infeliz do Gonçalves Pita, que nomeei meu sucessor em Luanda, está a revelar-se um ingrato. Os homens que em número cada vez maior me fogem daqui passeiam-se lá na cidade sem serem incomodados, e há mesmo quem esteja a oferecer dinheiro para que outros me abandonem, sobretudo os oficiais.

MULHER

Não tendes a certeza. Como podeis confiar nesses cínicos e interesseiros que vos trazem essas notícias?

CERVEIRA PEREIRA

Não é só isso. E o Mendes de Vasconcelos?... Passou aqui ao largo de Benguela e nem sequer fez uma paragem para uma visita de cortesia. Isto já não são somente intrigas. Trata-se de uma verdadeira conspiração. E além disso parece-me que o Bispo e a Companhia de Jesus não estão lá muito interessados em conceder-me o apoio que lhes solicitei. Sem esse apoio, tudo se complica.

MULHER

Vós sois forte! Não vos deixes desanimar dessa maneira. Podem ter sido as correntes...

CERVEIRA PEREIRA

(*com agressividade*)

As correntes... Que correntes que nada! Quando o Luís Mendes de Vasconcelos ignora até as instruções reais de envio de reforços para a campanha de Benguela, como

quereis que enfrente a resistência dos africanos, a insubordinação dos meus homens e a hostilidade das autoridades de Luanda?

MULHER

Não vos reconheço. Começais a meter-me medo. (chora)

CERVEIRA PEREIRA

Faltavam ainda mais as vossas lágrimas... Não vos avisei que isto aqui não era como lá no Reino?

MULHER

Não é da terra nem das gentes que me queixo. Sois vós quem me assustais!

CERVEIRA PEREIRA

Ora, Senhora, deixai-vos de lérias e lamúrias!...
(*Escuridão*)

CERVEIRA PEREIRA

(*fora de si*)

Não quero sequer ouvir! Vai morrer! Não me faltava mais nada. Abusar da minha honra na minha própria casa, com a minha própria filha.

MULHER

Não cometa nenhuma desgraça! Ele não chegou a abusar. Só fez uma leve tentativa.

CERVEIRA PEREIRA

(*gritando*)

Não vejo onde está a diferença! Esse homem tem de ser morto. E vai ser morto com as minhas próprias mãos. Tragam-me esse capitão à minha presença!

(*Entra o capitão, agarrado por dois guardas, Cerveira Pereira esfaqueia-o até à morte, na presença da mulher e da filha, depois cambaleia e põe um joelho em terra; as duas mulheres fogem aterrorizadas*)

(*Entra um grupo de homens, incluindo militares, degredados, um franciscano e um padre africano. Agarram em Cerveira Pereira com violência e levam-no aos empurrões para fora de cena*).

PADRE AFRICANO

Nunca vi na vida um homem com tanta força. Nós éramos mais de uma dúzia e quase não o conseguíamos segurar. E havia no grupo militares e degredados, que não são propriamente fracos como nós, os religiosos, que passamos grande parte do nosso tempo a orar e a meditar. Que brutalidade. Mas de facto já estava a passar das marcas. Onde já se viu? O pobre do capitão só esboçou um gesto mais atrevido (*pelo menos é o que dizem agora*) e pagou por todas as frustrações e angústias do Capitão-mor, que anda cada vez mais isolado e enlouquecido por não encontrar a prata e o ouro que prometeu a Sua

Majestade. Só uns vestígios de cobre e sal, muito sal, que é coisa que também não falta em Portugal e Espanha...

FRANCISCANO

O meu irmão africano tem toda a razão, mas eu acho que a violência de uns não justifica a violência dos outros. Eu, que também lhe bati, no meio de toda aquela confusão, acho agora que não lhe devíamos ter imposto uma punição tão severa. Praticamente foi condená-lo à morte. Deixá-lo apenas com um cantil e na companhia de um soldado à mercê do oceano não é acção digna de um ser humano... E além do mais, que mal fez o soldado para merecer a mesma sorte?

(Cerveira Pereira está prostrado num barco, em pleno mar, com um soldado a seu lado)

CERVEIRA PEREIRA

(meio delirando)

Prata e ouro em quantidades nunca vistas... Serras de prata a brilhar ao sol... Juro-lhe Majestade... E até no mar... o mar está cheio de ouro e prata... de luzes... Ouro ... prata... tudo só para Vossa Majestade... para mim... para nós ...

SOLDADO

Continue assim e ainda cai de vez ao mar. Se não é de livre vontade, eu próprio lhe faço esse favor... Ora a minha vida!...

CERVEIRA PEREIRA

Ninguém me rouba o que é meu! ... Nem o ouro nem a minha filhinha... *(ergue-se aos gritos)* Malditos! Malditos que não sabem com quem se metem!... EI-Rei há-de saber, EI-Rei vai ajudar-me a degolar esta corja de bandidos sem nome, que tem inveja da minha grandeza...

SOLDADO

Pare mas é de abanar tanto o barco, que isto mal aguenta com os dois e já está a meter água...

CERVEIRA PEREIRA

Cala-te, servo! Nunca ousarias falar-me nesse tom se estivéssemos em terra firme, se me olhasses em todo o esplendor da minha grandeza... Sua Majestade honrou-me com a confiança de lhe construir um novo reino, o Reino de Benguela!...

SOLDADO

Aqui não valem de muito essas honrarias. Só gostava de saber se esta corrente e esta brisa nos vão conduzir a porto seguro...

CERVEIRA PEREIRA

Lá vem outro com a história das correntes. Não são as correntes nem o vento que podem iludir o destino de um homem que nasceu para servir a Deus e a Sua Majestade!

SOLDADO

Não me parece que qualquer dos dois esteja a ser agora de alguma ajuda, senhor.. Digo isto, porque me parece que as ondas estão a aumentar..

CERVEIRA PEREIRA

Elas que aumentem.... Quanto mais altas se elevarem, mais depressa me colocarão nos trilhos da glória...

SOLDADO

Pelo sim, pelo não, deixe-me ser eu a levar o cantil!...

PADRE JESUITA

Quando o encontrámos, era um farrapo humano. Valeu-lhe os préstimos do soldado que o acompanhava, que o cuidou e impediu que o mar o levasse. Foi um autêntico milagre. Até hoje estou para saber como sobreviveram durante tanto tempo no alto mar, naquele barquito que mais parecia um barril cortado ao meio. Ficou lá no convento até se restabelecer, sempre ruminando vinganças e ameaçando os seus inimigos, principalmente o Governador, com o Apocalipse. Nós próprios nos encarregámos que as cartas em que pedia apoio e reforços a Sua Majestade chegassem ao seu destino. Devíamos-lhe muitos favores.

NZINGA MBANDE

(de novo em ambiente irreal)

Não me obriguem a falar de quem não conheço. Os meus inimigos directos eram outros. Não estava lá muito preocupada com o que se passava fora dos meus domínios, sobretudo depois de em 1620 o meu irmão, Ngola Mbandi, ter sido forçado pelos portugueses a abandonar o seu território e a refugiar-se numa ilha do rio Cuanza... Por ironia do destino, precisamente no ano em que esse outro invasor, Manuel Cerveira Pereira, regressou ao Reino de Benguela com os reforços recebidos do rei Filipe III e um grupo de jovens que os jesuítas o ajudaram a recrutar. De nada lhe valeram. A Coroa espanhola não considerou necessário misturar os domínios de Angola e Benguela e o apoio a esta foi considerado “não rentável”...

Sempre me deram um especial prazer tais contradições. Entretanto, no ano seguinte, eu própria conduzi uma importante embaixada a Luanda e fiz, em representação de meu irmão Ngola Mbandi, um “pacto de amizade” com os enviados especiais da Coroa. Acabei por me demorar quase um ano e até fui baptizada com um nome cristão... Porque não, se os meus deuses continuaram a ser os mesmos e se esse compasso de espera nos permitiu reorganizar as nossas forças para o futuro, para a criação de um reino maior que não poderia nunca incluir heróis que não fossem os nossos?

Quem é que me vai julgar a mim?...

(Um 'tchinganje', bailarino mascarado típico da região de Benguela, executa uma das suas espectaculares danças, ao som frenético de tambores)

TCHINGANJE

(ao público, em tom de gozo)

Em carta escrita ao Rei Filipe III nesse mesmo ano de 1621 Manuel Cerveira Pereira continuou a defender a união do governo de Luanda e Benguela num só, garantindo que a conquista do Reino de Benguela estaria dependente do apoio que Luanda lhe prestasse ... Acabou por morrer cinco anos mais tarde, com a guarnição de Benguela reduzida a 16 soldados. A partir daí o Governador de Luanda passou a participar na escolha do Governador de Benguela... *(ri-se perdidamente)*

(Volta a surgir a roda de escravos em que a filha de Cerveira Pereira dança animadamente ao som de tambores)

MULHER DE CERVEIRA PEREIRA

Agora que o Senhor meu esposo morreu, eu, por mim, vou continuar por cá. Já começo a estar velha para mais andanças. A minha filhinha há-de crescer, casar-se e quiçá ter descendência nesta terra, a única que ela conhece desde que despertou para a vida... Quem sabe Deus, na sua infinita misericórdia, não a ajudará a parir no futuro a primeira dessas... dessas... dessas tais famosas “mulatas de Benguela” !...

(A animação na roda de escravos atinge o auge, com a filha de Cerveira Pereira a demonstrar ser uma exímia bailarina)

FIM

ANEXO B - *Ana, Zé e os Escravos*

ANA, ZÉ E OS ESCRAVOS

ou

As reais e supostas venturas e desventuras de uma “filha do país”, comerciante angolana de escravos angolanos (D. Ana Joaquina), e de um “bandido social” português tornado colono pela força das circunstâncias (José do Telhado), no período que vai da abolição do tráfico da escravatura (1836) até ao fim oficial da condição de escravo (1878).

Peça em 5 momentos e 20 situações

JOSÉ MENA ABRANTES

(1980)

AO GRUPO XILENGA - TEATRO

Abraão Gourgel, Álvaro Costa (Tico), Anacleta Nunes, Ana Filomena Ferreira, Ana Isabel Brás, André Domingos (Passy), B. Cândido (Pitôrra), Bigó, Emanuel Curado (Quito), Fernanda Pereira, Filipe Sã, Francisco Silva (Chico), Gabriel João (Gaby), José Primo, Júnior, Luzia Castro (Jóia), Manuel Dionísio, Odete Correia, Orlando Sérgio, Paula Bessa, Paula Ferreira, Paula Santana, Simão Pedro (Alex), Teresa Costa, Teresa Luís Carvalho, Vítor Primo, Viriato Coelho.

Pela sua participação - em ensaios realizados durante os meses de Abril, Maio e Junho de 1980 - na recriação de quase todas as situações apresentadas nesta obra.

O autor agradece a colaboração de Ana Filomena Ferreira e Viriato Coelho na pesquisa e recolha do material histórico utilizado na elaboração da peça.

Ao mesmo tempo gostaria o autor de se desculpar junto do dramaturgo português Helder Costa (ex-colega do Grupo Cénico da Associação Acadêmica da Faculdade de Direito de Lisboa) e do escritor Eduardo de Noronha, autores respectivamente de "Zé do Telhado" (teatro) e "José do Telhado em África" (romance histórico), pelo aproveitamento descarado de algumas cenas e situações referentes a esse personagem.

ELEMENTOS DE CENOGRAFIA

Uma caixa negra de madeira, cilíndrica. Possui uma abertura no centro do tampo superior, onde poderá eventualmente ser colocado um pau.

Quatro estruturas rectangulares em tubo metálico, com rodas, cobertas na parte da frente por uma tela branca (retirável). Suspensa por ganchos da barra superior de cada estrutura, por trás da tela, pende uma grade grande de madeira (pintada de modo a imitar metal). Essa grade pode ser retirada e recolocada facilmente no lugar.

Seis cubos de madeira.

Uma tábua grande de contraplacado (sensivelmente do tamanho de uma porta normal).

No início da peça a caixa negra está colocada na parte da frente do espaço cénico, do lado direito, e as quatro estruturas estão no canto contrário (no fundo, à esquerda), colocadas de modo que só a primeira, com a tela voltada para a frente, é visível para os espectadores. A tábua e os cubos estão também escondidos por trás das estruturas. Todos estes elementos vão cumprir funções diversas durante a peça. As mudanças de cena fazem-se à vista do espectador e não há qualquer intervalo ao longo da obra.

MOMENTO 1
(Introdução)

1. NOSSOS PAIS VIVIAM... (FINS DO SÉC. XV)

Luz azul. Um grupo de actores vestidos de escuro está curvado em posição fetal à volta de uma caixa negra, cilíndrica. Têm todos a mão direita sobre a caixa, como se dela recebessem uma qualquer energia vital.

Ouve-se um som (de tambor ou de flauta) nascer quase inaudível num dos cantos do espaço cénico. Muito lentamente todos se vão erguer, estender os braços e procurar o som com a ponta dos dedos. Quando se aproximam da fonte sonora, agora mais audível, esta cessa e recomeça noutra Ponto, forçando uma nova procura. Os actores cruzam assim duas ou três vezes o espaço cénico.

De súbito é a surpresa, a ofuscação. Sobre uma tela branca que cobre uma estrutura metálica a um canto, projecta-se um intenso foco de luz branca. Todos protegem os olhos e recuam vacilantes.

Vindos da parte de trás da tela, ainda banhados pelo mesmo foco de luz, saem vários guerreiros trajados de branco e com a cara pintada da mesma cor. Estes perfilam-se em silêncio de ambos os lados da estrutura. A surpresa dá lugar a um receio quase sobrenatural. Os actores de escuro encolhem-se, ajoelham-se, de algum modo se fecham sobre si mesmos.

De todos, apenas um permaneceu de pé. Sempre fixando a «aparição», ele avança alguns passos, simula apanhar do chão uma lança e, retesando o corpo, atira-a contra os guerreiros de branco.

Nesse instante ouve-se um estrondo tremendo e o grupo de escuro é atirado violentamente para trás e foge em pânico para o outro extremo do espaço cénico.

Os guerreiros de branco avançam então com um passo marcial (embora articulado em câmara lenta) até ao centro do espaço cénico e depositam no chão uma imensa peça de tecido branco. Depois voltam do mesmo modo às suas posições anteriores.

Passado um longo momento de medo e expectativa, a curiosidade é mais forte. O grupo de escuro começa a avançar cautelosamente, hesitante, e aproxima-se do tecido. Todos querem apalpá-lo, sempre atentos a qualquer reacção por parte dos guerreiros de branco. Como estes não se movem, começam a ganhar confiança. Vão desdobrando o tecido e mostram-no entusiasmados uns aos outros. Com a animação, distraídos, começam a envolver-se e a enredar-se no tecido. Enquanto isso, quatro guerreiros de branco retiraram as grades das estruturas e, cada um do seu lado, vão avançando sobre o grupo, acabando finalmente por encerrá-lo dentro de uma cela quadrada (que os próprios prisioneiros, agarrando-se às grades, vão manter de pé).

Esta última acção coincide com as últimas palavras do actor de escuro que antes atirara a lança e que, desinteressado do tecido, subira a seguir para a caixa negra, narrando aos espectadores o seguinte¹:

Nossos pais viviam numa grande planície junto ao mar ...
Tinham animais e culturas. Tinham salinas e bananeiras ...
De repente viram sobre o mar surgir um grande barco...

¹ Texto adaptado da tradição oral dos Bapende orientais

Este barco tinha asas muito brancas, brilhantes como facas...
 Os homens brancos saíram da água e ficaram imóveis na praia...
 Os nossos antepassados tiveram medo. Disseram que eram os “vumbis”I os espíritos que regressam...
 Repeliram-nos para o mar com frechadas...
 Mas os “vumbis” vomitaram fogo com um barulho de trovão...
 Muitos homens foram mortos. Muitos fugiram. Outros ficaram junto do grande mar..
 Então os homens brancos desembarcaram de novo. Pediam galinhas e ovos. Davam tecidos e missangas...
 Pediam ouro, marfim, escravos!...

No momento em que terminam estas palavras e todos os restantes elementos do grupo de escuro estão já encerrados entre as grades, um dos guerreiros de branco aproxima-se por trás do narrador e amarra-lhe as mãos a um pau longo, que depois espeta na caixa negra. É este o “escravo” que está a ser chicoteado no início da cena imediata. Todos os elementos do grupo de escuro, a partir de agora identificados como “escravos”, são empurrados com a ajuda das grades para o fundo do espaço cénico. Estarão permanentemente em cena, implorando, protestando, cantando, ouvindo, numa palavra, participando activamente na acção.

MOMENTO 2
 (D. Ana Joaquina)

2. TORTURA E DECRETO (1836)

(Dois servidores de D. Ana chicoteiam um escravo. Entra D. Ana numa tipóia - tábuas com um dos cubos, em cima do qual está sentada D. Ana -carregada por dois escravos.)

D. ANA

Parem com isso! *(desce da tipóia)* Então vocês não sabem que neste histórico ano de 1836 a escravatura já acabou?... *(Arranca o chicote da mão de um dos servidores e olha de frente o escravo preso. Este sustenta o olhar. D. Ana chicoteia-o.)* Acabou, mas não para os escravos de D. Ana Joaquina!...

(começa a soar um cântico religioso, que se prolonga pela cena seguinte)

3. MISSA

PADRE ²

(falando em cima de um dos cubos)

O Cristianismo, primeira religião que proclamou todos os homens irmãos, teve de lutar durante séculos contra a força das tradições, dos códigos, dos costumes, dos interesses e da vaidade animal, para impor a eliminação da injustíssima distinção entre senhores e escravos...

Hoje sentimo-nos recompensados por tais esforços, nem sempre muito bem compreendidos...

Sofrendo aqui, contemporizando acolá, impondo-se e ordenando mais além - como naturalmente aconselhava a tática da razão, em ordem a um fim necessário que só pela caridade podia conseguir-se -, assistimos neste momento à justa e cristã decisão de abolir de uma vez por todas o odioso tráfico da escravatura...

Neste momento em que as nossas almas rejubilam, não podemos deixar de humildemente sublinhar qual o papel da Santa Madre Igreja de Jesus Cristo na extinção desse flagelo atrozíssimo como instituição europeia e colonial...

Abençoado seja para sempre o nome do Senhor!

(no termo desta prédica, D. Ana aproxima-se do padre e brinca com ele)

D. ANA

Acredita no que acaba de dizer, Padre?

PADRE

Acreditar, acredito apenas naquilo que um dos meus colegas no Brasil chamou “a pregação com a espada e a vara de ferro”... *(agarra na cruz como se fosse uma espada)* mas é preciso estarmos com o tempo, As coisas mudam para tudo poder ficar na mesma. A propósito, como vão os negócios?...

D. ANA

Não tenho tido razões para me queixar, nem pretendo tê-las no futuro. Com prudência e inteligência tudo se consegue. E com esta lei da abolição do tráfico, a procura vai de certeza aumentar.

PADRE

Ainda bem! Pelo menos no cativo têm um contacto mais directo com a religião. São almas que se ganham para a fé de Cristo...

D. ANA

Absolve-me então de eu ter maltratado pessoalmente um dos meus escravos?

PADRE

² Prédica adaptada de declarações de D. Antonio Tomás da Silva Leitão e Castro, bispo de Echino, antigo prelado de Moçambique com o título de bispo de Angola e Congo (1892).

Por Deus, D. Ana! Cada um é livre de celebrar à sua maneira o decreto da abolição da escravatura.

4. TRIBUNAL DO ESCRAVO

(Os cubos estão colocados numa série de 3, 2, 1, uns em cima dos outros, de modo a formar uma espécie de escada. Um magistrado lê o Livro das Leis. Ao lado, no chão, está sentado um cipaio. Ouve-se uma grande gritaria. Distinguem-se frases soltas, como “Abaixo a lei!”, “Isto é uma afronta!”, “Traição!”, “Esta lei é o fim da civilização” etc. Entram à força no local dois comerciantes, um militar e um degredado.)

COMERCIANTE 1

Isto é uma traição do Governo a todos os que aqui trabalham, longe da Pátria e dos seus. Um insulto, uma afronta aos nossos sacrifícios.

COMERCIANTE 2

O que será de nós neste ambiente hostil? Quem nos vai trazer a cera, a borracha e o marfim do interior? Quem nos vai buscar a água e a lenha? Quem carregará as nossas mochilas? Quem despejará a merda das nossas casas nas marinhas? Quem?

MAGISTRADO

(acalmando-os)

Calma! Eu compreendo-vos! “Demonstradamente, na área tropical, o branco não possui resistência física para a execução de tarefas manuais duras. Tem forçosamente de utilizar o nativo para levar a efeito o progresso do território”.³ Eu dou-vos, razão, senhores. Isto é o fim da civilização em África!

COMERCIANTE 1

No momento em que uma lei injusta pretende restituir a liberdade a quem não a merece, acuso os escravos de serem bárbaros, assassinos, bêbados e ladrões! Hoje matam-se entre eles. Amanhã, com a nova liberdade, só Deus sabe!...

COMERCIANTE 2

Eu, pelo meu lado, acuso-os de preguiçosos e... venais. Se agora, apesar da nossa autoridade, passam a vida a mandriar e a tocar marimba, o que farão amanhã com os seus instintos desregrados?

MILITAR

Uma coisa é certa: “todos estes povos pagãos não são governados nem obedecem por amor, mas somente pela força bruta. São necessárias medidas drásticas para os manter no seu lugar. Pois estes pagãos, mais do que os de qualquer outra nação, agem sob o

³Antonio Correia, in “ANGOLA - da escravatura ao trabalho livre” (1977).

princípio de “viva o vencedor”, e como negros nada temem além do castigo corporal e do chicote”.⁴

DEGREDDADO

Eu, apesar da minha situação, junto aqui a minha voz e a de todos os degredados. Os nossos crimes não merecem a injustiça de uma sentença que concede a essa gente bestial uma condição igual à nossa na escala humana.

TODOS

Queremos a protecção do Reino. Queremos voltar para a nossa terra. Exigimos transporte para o retorno das nossas pessoas e bens. Exigimos...

(entra D. Ana, de tipóia)

D. ANA

O que se passa aqui? Porquê tanta agitação?

MAGISTRADO

(impondo-se aos que tentam falar)

Então ainda não é do seu conhecimento que o Governo acaba de divulgar um decreto a abolir o tráfico de escravos para fora da Província?

D. ANA

(rindo-se)

O problema é vosso. “Conheçam, se de tanto são capazes e se os calos dos vícios ainda não vos embotaram a sensibilidade que os homens em sociedade não se escravizam”.⁵

Eu, por mim, tenho a consciência tranquila... *(sai a rir-se, deixando todos consternados e boquiabertos)*.

5. DIÁLOGO COM A AMA

AMA

O que é, minha filha? Pareces preocupada.

D. ANA

Não sei, minha ama. “Este ano veio cheio de azares, acidentes, assaltos pelos caminhos, mortandade de gado, fuga de escravos, eu sei lá...”⁶

AMA

Mas tem sido sempre assim, minha filha.

D. ANA

⁴ António Cardonega, in “História Geral das Guerras Angolanas” século XVII.

⁵ De uma carta de D. Ana ao Barão de Santa Comba, in jornal “O Futuro de Angola” de 115/1888.

⁶ Frase extraída de “O Segredo da Morta” de Assis Jr.

Sim, mas a agravar tudo isso o Governo publicou uma lei a proibir o comércio de escravos para o Brasil e Nova Espanha. Pode ser a ruína de todos nós...

AMA

Ruína, tu? Não brinques, minha filha, que Nosso Senhor pode castigar-te. Ruína, tu?

D. ANA

(animando-se, depois de um momento de reflexão)

Tens razão. Já sobrevivemos a provas piores. E ruína maior do que aquela que a minha filha me provocou no coração, ao casar com aquele incapaz do ajudante do Barão de Santa Comba, não pode haver. Um bom traste, esse Governador. E a esposa não era melhor... Cada vez que me lembro... proporem-me um candidato à mão da minha filha no próprio dia em que ela chorava a morte do seu primeiro marido. Ganancioso, embusteiro, monstro!

AMA

Ainda me lembro como se fosse hoje da carta que lhe escreveste. Eu até já tinha aprendido de cor o final...

(tenta lembrar-se)

“Ilustríssimo e Excelentíssimo Barão de Santa Comba Dão... eu sou uma viúva, não tenho Pai, nem filhos, nem irmãos; a fraqueza do meu sexo me não permite o que a honra me tem ditado, mas para uma afronta há um punhal. O homem que no meio das suas impunidades...

D. ANA

(sorrindo)

... imunidades...

AMA

“O homem que no meio das suas imunidades, se declara verdugo dos seus semelhantes, é servil e cobarde nas adversidades...

(D. Ana recorda com ela o final)... Conheço em Vossa Excelência estas belíssimas qualidades, e acompanha-me o desgosto de não ser varonil, para vingar o ultraje, que me fez, e fazer-lhe conhecer que o ter à cinta uma espada não lhe valeria a imunidade!...⁷

D. ANA

... impunidade, minha ama!

AMA

Seja lá o que for. Era uma carta muito valente.

⁷ De uma carta de D. Ana ao Barão de Sta. Comba, Gov. de Angola.

D. ANA

E eu não me chame D. Ana Joaquina dos Santos Silva, se algum dos futuros Governadores de Angola se voltar a intrometer no meu caminho. A partir de hoje, nesta terra, manda apenas a minha vontade!...

6. LENDA DA DAMBA MARIA ⁸

(Cena mimada, representada pelos escravos, para insinuarem a D. Ana a efemeridade de certas posições, quando adquiridas por pessoas de origem social modesta).

(Durante a última fala de D. Ana, soam no pátio da casa gritos, palavras soltas, risos. D. Ana vai ver o que se passa. Um escravo adianta-se, pede a D. Ana o lenço que esta traz ao pescoço. D. Ana entrega-o, intrigada. Os escravos cantam e dançam com alegria. Organizam um mercado fingido de escravos. Chega um “comerciante branco” com o lenço de D. Ana. Compra a escrava Damba Maria, leva-a para casa, dá-lhe o lenço, torna-a sua mulher. Na ausência do comerciante, um soba com sede pede água a Damba Maria. Esta quer pôr-lhe a água no chapéu ou numa lata, indicando que o copo de vidro é só para o “branco”. O soba recusa, ofendido, e jura vingar-se. O “comerciante”, entretanto arruinado, revende Damba Maria no mercado, onde ela é acolhida com alegria. Um escravo devolve o lenço a D. Ana que, enojada, o deita fora. Aparece o soba no mercado de escravos, compra a Damba Maria e, no caminho, apanha o lenço que D. Ana deixou cair e põe-no ao pescoço de Damba Maria. Depois fá-la cair de joelhos e mata-a com um punhal. Horrorizada, D. Ana desce ao pátio e apanha com brusquidão o seu lenço. Os escravos dançam e cantam.)

7. VISITA AOS SUBTERRÂNEOS (1842)

(Os escravos são trazidos aos empurrões para debaixo de uma grade assente, deitada, em cima de quatro cubos, formando uma espécie de mesa. Entram D. Ana, o Padre e o Capitão do Navio Negreiro, como se atravessassem corredores escuros e estreitos.)

ANA

Venha ver, Padre. Sem medo... Não lhe tinha dito? Passaram-se já seis anos desde a abolição do tráfico e nunca deu tanto lucro embarcar estas “cabeças de alcatrão” para o Brasil. Com receio que a fonte se esgote, até os mais tímidos se meteram no negócio. Não há como uma boa proibição para espreitar a iniciativa criadora dos comerciantes.

PADRE

Mas não corre o risco de mais tarde ou mais cedo ser envolvida nalgum escândalo legal? A Igreja de Lisboa, por exemplo, tem insistido comigo para que denuncie os maus tratos contra os escravos e condene o transporte de mão-de-obra para fora da Província.

⁸ Adaptação de uma lenda narrada por Oscar Ribas em “Ecos da minha terra”.

D. ANA
(ao capitão)

Dizemos-lhe, capitão?

CAPITÃO
(encolhendo os ombros)

Se o Senhor Padre fala de facto com Deus, com certeza que este já lhe contou tudo o que há para contar.

D. ANA
(ao padre)

Vê estes túneis? Levam directamente aos porões dos meus navios que partem para o Brasil... (apontando os escravos) Só aqui estão 200... o que vem a dar... aí uns 150 contos de reis. Depois, o resto é com o Capitão, que é pessoa discreta...

PADRE
(ao capitão)

Mas não tem receio de um dia ser apanhado? Com todos esses navios ingleses a patrulhar as nossas águas...

CAPITÃO

Eu cá não nasci para ter medo. No embarque da carga está tudo em ordem. Só entram cascos de... azeite com água doce. Lá fora, em viagem, só se deixa agarrar quem não tem unhas.

D. ANA

E quanto ao problema legal... Adivinhe quem vem cá jantar esta noite?

PADRE

Oh, D. Ana! Outra vez o Governador em sua casa?... Olhe que já se comenta na Igreja...

D. ANA

Invejas, Padre. O que lhes rói é eu estar de bem com o novo Governador. Mas venha também jantar, Padre. É uma ceia quase íntima...

PADRE

Como não, D. Ana. A propósito, ainda tem daquela aguardentezinha da sua fazenda?...

(D. Ana ri-se e acena que sim)

8. JANTAR(ES) COM O(S) GOVERNADOR(ES)

(A mesa é posta sobre a grade debaixo da qual estão os escravos. Estão sentados D. Ana, o Governador, o Padre e o Capitão do navio.)

GOVERNADOR

(depois de beber)

Que bela aguardente, senhora D. Ana!...

D. ANA

Produto totalmente da terra, senhor Governador. Da cana ao copo, é tudo feito na minha fazenda. Agora que foi abolido o tráfico, temos de nos começar a voltar para a agricultura...

GOVERNADOR

É em pequeninas coisas como esta que vemos realmente a civilização chegar a estas paragens... *(bebe)* Igual ou melhor do que as que nos chegam do Brasil.

D. ANA

Favores, senhor Governador. Não me faça sentir comprometida.

GOVERNADOR

Não estou a exagerar, D. Ana. Ainda esta manhã, na notificação que fiz para a Corte, voltei a elogiar a prontidão com que a senhora D. Ana cessou o tráfico da mão-de-obra indígena para se dedicar à valorização dos frutos da terra... É realmente um exemplo!

PADRE

A bebida é mesmo excelente, D. Ana. *(trocista)* O meu único receio é que os seus trabalhadores a bebam toda antes de chegar à cidade. Era capaz de lhes fazer mal à saúde...

D. ANA

Se não abusarem, até é um bom digestivo para aquelas porcarias que eles comem... *(ao Governador)* Mas passemos agora à sala de jantar, sim, senhor Governador?

(Toda esta cena se repete mais duas vezes, com ligeiras variantes, que insinuem que houve mudança do Governador. No fim de cada jantar, os actores sobem para o banco onde estão sentados, deixando que os escravos que estão debaixo da grade-mesa passem debaixo do banco e comecem a amontoar-se numa estrutura, ao fundo da cena, que vai ser o navio negreiro. Enquanto dura toda a cena seguinte, o navio vai-se deslocando pelo palco até ganhar o primeiro plano.)

9. SALÃO DE D. ANA (POR VOLTA DE 1855)

(Baile. Dança-se um "minuete", alterado em certos momentos pela introdução de um ritmo africano. Estão presentes: D. Ana, Governador, um Militar e a esposa (grávida, recém-chegada de Portugal), o Padre, o Capitão do navio, a Velha, um Dançarino e o Poeta assimilado. Eventualmente outras pessoas. A cena inicia-se com o baile e, em momentos distintos, distinguem-se as seguintes três conversas:

a) *Conversa sobre o Zé do Telhado*
(Governador + Militar e esposa)

ESPOSA DO MILITAR

O Senhor Governador vai permitir-me felicitá-lo pela paz e calma que se respira aqui na Colónia...

GOVERNADOR

Calma e paz que contudo não é nada fácil de manter. O seu marido que o diga.

ESPOSA

Eu cá ainda não vi nenhuns problemas. Os negros parecem-me tão dóceis. Depois de uma viagem tão longa e desagradável, de Lisboa para cá, é tão bom poder descansar e encontrar até pessoas civilizadas... Em Portugal está toda a gente agitada. Nem imagina os assaltos que lá se praticam. Ainda há bem pouco tempo, uma prima minha, coitada, a caminho de Viseu, foi interpelada por essa gentalha e levaram-lhe todo o ouro que tinha. Olhe que até os brincos lhe tiraram e a fivela de ouro dos sapatos. Não há segurança nenhuma. E o pior que anda por lá é um tal Zé do Telhado, um antigo militar que dirige uma quadrilha enorme e não há maneira de o prenderem. É um monstro. E depois há quem diga que distribui parte do dinheiro que rouba pelos pobres, veja lá. Miserável. Tudo para os voltar ainda mais contra nós e o protegerem a ele...

GOVERNADOR

Não se preocupe que mais dia menos dia acaba por ser preso como os outros.

ESPOSA

Assim o espero, mas queira Deus que neste ano de 1855 ele para Angola não venha. Gostava que o meu filhinho nascesse sem sobressaltos.

b) *Conversa sobre epidemias a bordo dos navios negreiros (Padre + Capitão)*

PADRE

Mas, capitão... Eu continuo com a minha que os riscos dessas viagens são demasiados. Fala-se de epidemias a bordo... já reparou que uma epidemia no alto mar o pode levar a si e a toda a tripulação?...

CAPITÃO

Nunca, Padre, que a gente não anda cá em misturas... Eles vão bem arrumadinhos no porão. Se algum morre, vai de cabeça para o mar... Não há azar.

PADRE

(receoso)

Antes pelo menos iam baptizados. Eram almas que se salvavam...

CAPITÃO

Qual alma nem meio alma, Padre. Aquelas carcaças nem cérebro têm, quanto mais alma...

PADRE

Não blasfeme, Capitão. Somos todos filhos do mesmo Deus...

CAPITÃO

Não queria ofendê-lo, Padre, mas se o seu Deus é pai daquela escumalha, antes prefiro ser filho do cavador que me pôs na terra. Com licença, sim?... *(afasta-se)*

c) Poema e atracção

(O Poeta assimilado há momentos que tenta isolar-se com D. Ana. Esta evita-o sempre, com um pretexto qualquer. Finalmente é obrigada a enfrentá-lo. O poeta recita-lhe os versos que lhe dedicou:)⁹

“Qu'importa a cor, as graças, se a candura
se as formas divinais do corpo teu
se escondem, se adivinham, se apercebem
sob esse tão subtil ligeiro véu?

(.)

É menos bela, acaso, a violeta
porque o céu não lhe deu nevada cor?
Não é gentil a escura peónia
ou do verde lilás a roxa flor?

(.)

Não tem encantos mil a noite escura
não deleita então mais o rouxinol?
Não serão do crepúsculo as sombras pálidas
mais belas do que a luz d'ardente sol?

(.)

Qu'importa a cor, as graças, se a candura
se as formas divinais do corpo teu
se escondem, se adivinham, se apercebem
sob esse tão gentil ligeiro véu?”

(Enquanto dura a recitação deste poema, as luzes vão-se esbatendo sobre o salão. O escravo que na cena 2 olhara de frente D. Ana, surge iluminado, destacado dos outros. D. Ana, como hipnotizada, vai caminhando na sua direcção e, enquanto caminha, vai despindo toda a roupa da festa. O final do poema coincide com a sua “nudez”. Escuridão.)

MOMENTO 3

(Transição)

⁹ Excertos de um poema de J. Cândido Furtado (1864) in “Poesia de Angola”.

10. NAVIO NEGREIRO

(Ainda no escuro ouvem-se gemidos e gritos abafados. O “navio negreiro” - a tábua atravessada sobre duas estruturas - chegou entretanto ao centro do espaço cénico, em primeiro plano. Deve estar iluminado com um foco baixo, deforma a projectar enormes sombras no fundo do cenário. Duas das telas das estruturas deverão servir de velas, ao mesmo tempo que as outras duas serão agitadas como se fossem ondas. O capitão do navio exige maior velocidade. Um escravo protesta e é chicoteado e depois lançado ao mar (as ondas feitas com as telas). A tentativa de revolta que se segue é anulada pelo eclodir de uma violenta tempestade que enche os escravos de terror. A cena está povoada de sombras e sons de tempestade, de rezas, cantos, gemidos e lamentos. Uma visão dantesca. As luzes apagam-se lentamente, mas os sons, atenuados, irão perdurar pela cena seguinte, na qual Zé do Telhado dorme um sono agitado na fortaleza de S. Miguel, em Luanda.)

MOMENTO 4
(José do Telhado)

11. CELA E MEMÓRIA DE PORTUGAL

a) *Cela na fortaleza de S. Miguel (1862)*

(A cela é definida por duas estruturas, com as grades colocadas. Deitado na tábua assente em dois cubos, Zé do Telhado dorme agitado, debatendo-se com um pesadelo e com o calor. Um degredado, seu companheiro de cela, olha-o em silêncio. Zé do Telhado grita e acorda de repente, sobressaltado.)

ZÉ DO TELHADO

Onde estou? O que se passa?

DEGREDDADO
(trocista)

Calma, amigo. Estás na fortaleza de S. Miguel, cidade de S. Paulo de Assunção de Luanda, colónia de Angola, ano de 1862... Não te preocupes. A primeira noite é sempre a mais difícil.

ZÉ DO TELHADO

Água ... Não há aqui água (o degredado estende-lhe uma lata e observa-o) Sonhei que estava de novo a ser preso... (começa a reconhecer a cela com o olhar) Como é isto aqui?

DEGREDDADO

Já te irás habituando... Está à vontade. (apresenta-se) O meu nome é Joaquim Figueiras. Mas todo o mundo me trata por "Figueirinhas"...

ZÉ DO TELHADO

A mim conhecem-me por Zé do Telhado...

DEGREDADO

(erguendo-se surpreendido)

Zé do Telhado? Tu é que és o Zé do Telhado? Então sempre é verdade que te apanharam...

ZÉ DO TELHADO

Falou-se disso, aqui?

DEGREDADO

Estão cá muitos dos que foram teus homens. As tuas histórias são conhecidas... Vem daí um abraço, homem, estás em tua casa!... *(abraçam-se)* Aqui dizia-se que estavas na prisão do Limoeiro, que tentaste fugir..

ZÉ DO TELHADO

Esteve por pouco. Mandaram-me para cá quando já só faltavam uns 10 centímetros de parede... *(inspecciona a cela)* E daqui, como é? Foge-se?

DEGREDADO

Para onde? O melhor é ficares quieto. Se te portares como eles querem, até te deixam passear à vontade pela cidade. Senão, apodreces aqui dentro até ter juízo. Às vezes somos piores que escravos...

ZÉ DO TELHADO

... Mas isso não acabou já?

DEGREDADO

Acabar? Os escravos? E depois quem é que trabalha nesta terra?... *(mudando de conversa)* Mas conta, como é que te agarraram, ao fim de todos estes anos?...

ZÉ DO TELHADO

Um dos meus próprios homens... Por causa da “massa” e de uma “gaja”. Nunca percebeu que não éramos bandidos iguais aos outros...

DEGREDADO

(interessando-se)

Isso de vocês repartirem sempre o que roubavam com os pobres, é mesmo verdade?

ZÉ DO TELHADO¹⁰

Quando escolhi a vida de salteador, foi porque a miséria me levou a isso... Perseguiam-me por ter combatido como sargento ao serviço do exército dos “patuleias”, dos “pés –descalços”, contra a ditadura... Afinal andei apenas a servir de moço de carga

¹⁰ Texto adaptado da peça “Zé do Telhado” de Helder Costa - (Falas de Custódio sobre Zé do Telhado, 1º Acto, cena 3, pgs. 17 e 18 e palavras de Zé do Telhado, pgs. 19 e 20).

para encher de riquezas aqueles que nunca arriscaram a pele na luta... Depois de nos darem na tromba, resolvemos continuar a guerra por outros meios. Os ricos tinham quadrilhas para perseguir os homens da Maria da Fonte... Nós organizámos outras para nos defendermos ... Assim sempre tirávamos dinheiro a essa gentilha.

(põe-se de pé em cima da cama e fala como se estivesse diante da quadrilha, no dia em que se tornou seu chefe)

Eu não gosto de derramar sangue. Quem o fizer sem motivo justificado, acabará às minhas mãos ... As mulheres serão respeitadas. Ai de quem as maltrate!... Eu não quero ser rico. Os pobres terão sempre uma quinta parte do produto dos nossos roubos... Serei justo e imparcial para com qualquer de vocês. Quem não cumprir com escrupulosa exactidão as minhas ordens, fuzilo-o sem dar tempo a rezar o acto de contrição. Eis as minhas ideias e sentimentos. Quem não aceitar este Evangelho, pode desligar-se. Juro pela minha antiga honra que observarei e farei observar quanto disse.

(voltando-se de novo para o companheiro de cela)

Isto foi o que lhes disse no dia em que assumi a chefia da quadrilha. E aquele grande filho da puta nunca percebeu...

DEGREDADO

Conta lá, homem. Talvez isso te alivie o coração e te deixe dormir.

b) Memória de Portugal: a Taberna¹¹

(A taberna é formada por um balcão -tábua assente sobre quatro cubos com uma estrutura ao fundo. Os dois cubos restantes servem de bancos. Três bandidos bebem e ouvem música. Um deles canta. A taberneira serve à mesa.)

BANDIDO 1¹²

(canta)

Quanto é doce, quanto é bom
No mundo encontrar alguém
Que nos junte contra o peito
E a quem nós chamemos Mãe.

Vai-se a tristeza, o desgosto,
Põe-se um ponto na tormenta,
Quando a Mãe nos acalenta.

E embora seja ladrão
Aquele que tenha Mãe

¹¹ Cena adaptada da peça "Zé do Telhado" de Helder Costa (1. Acto, Cena 1, pg. 9)..

¹²Canção da mesma peça.

Lá tem no meio da luta
Ternos afagos d'alguém.

TODOS

Lá tem no meio da luta
Ternos afagos d'alguém.

TABERNEIRA

Sempre a mesma choradeira. Peguem lá mais meio litro e uma côdea de pão, a ver se espevitam... *(serve o vinho e o pão)*

BANDIDO 1

Ainda dizem mal da nossa loiraça. O que era da gente, se não fosse ela.

BANDIDO 2

Também deixamos aqui quase tudo o que temos.

TABERNEIRA

E que vos custa muito a ganhar..

BANDIDO 3

Ai não custa? Experimenta vir daí co'a gente que logo vês...

BANDIDO 2

Olha, menina, que se a gente anda nesta vida é porque não temos outro remédio...
Eu por mim falo...

TABERNEIRA

Toquem mas é qualquer coisa mais alegre. Parece que estamos num cemitério...

(O Bandido 1, satisfazendo o pedido da taberneira, toca e canta uma música alegre. Entra Zé do Telhado no momento de maior animação.)

ZÉ DO TELHADO

Viva! Deixem-se de cantorias e despachem-se. Temos trabalho esta noite... *(repele a taberneira que se aproxima dele com ar lânguido, oferecendo-lhe de beber)* Sabes bem que nunca bebo em serviço...

(Saem todos. O Bandido 1 deixa-se ficar para trás e vai falar com a taberneira.)

BANDIDO 1

Por que é que insistes? Não vês que ele não te liga? Ao passo que eu... se me quisesses...

(A taberneira repele-o. Zé do Telhado volta a entrar na taberna e repreende o Bandido 1 pela demora. A taberneira finge de repente interessar-se pelo Bandido 1. Saem este e o Zé do Telhado.)

c) *Assalto ao avarento*¹³

(Sentado ao pé da cama, o avarento conta moedas, que vai metendo dentro de um saco. No quarto ao lado, ouvindo atrás de uma porta, está o criado. O avarento deixa cair uma moeda. Preocupado, vai investigar se o criado está a dormir. Este foge e mete-se debaixo do cobertor. O avarento observa-o e volta ao lugar, a resmungar.)

AVARENTO

Esses malandros... Andam sempre a espreita do que uma pessoa faz. Se ele adivinhasse o dinheiro que eu tenho... Deviam era estar todos presos.

CRIADO

(sentando-se na cama no quarto ao lado e falando para si)

O velho julga que me engana. Deve estar a contar o dinheiro que roubou ao outro. Foi dizer à tropa que o vizinho era contra a Rainha e que o tinha prejudicado. Pronto! Houve logo indemnização, ficou-lhe com uma horta... E a mim, faz-me andar a rabiar com fome...

(O avarento acaba de contar o dinheiro e esconde o saco a um canto. Vai de novo escutar à porta. Regressa satisfeito, ajoelha-se ao pé da cama, reza e benze-se. Depois apaga a luz e deita-se. Ouve-se um assobio. Surgem vários bandidos rastejando, que cercam a cama do avarento. Um bandido aponta-lhe um facalhão ao peito.)

AVARENTO

(acordando)

Bandidos. Bandidos. Quem me acode.

BANDIDO 2

Boca calada. Se te mexes, atravesso-te de lado a lado.

AVARENTO

Mas que querem? Que querem de um infeliz como eu?

ZÉ DO TELHADO

Diga lá onde tem o dinheiro e não lhe acontece nada.

AVARENTO

Não tenho nada. Não tenho nada. Isso são conversas que andam para aí. É tudo mentira.

¹³ Cena adaptada da pça “Zé do Telhado” de Helder Costa (1º Acto, Cena 2, pgs. 13-16).

BANDIDO 3

O melhor é dar-lhe já cabo da pele.

AVARENTO

Se eu tivesse, dava. Eu dava. Para que é que eu preciso de muito dinheiro? Aqui vivo só eu mais o meu criado...

BANDIDO 2

Cala-te, malandro, senão...

ZÉ DO TELHADO

Vão lá buscar o criado. Pode ser que ele saiba...

(Bandido 1 vai buscar o criado, que está escondido debaixo de um cobertor. Tapa-lhe a boca para ele não gritar. O criado esbraceja e tenta falar.)

ZÉ DO TELHADO

... Destapa lá a boca, para ele poder falar.

CRIADO

Ó, patrão! Diga lá onde tem o dinheiro, quando não acabam aqui co'a gente e até morremos sem confissão.

AVARENTO

Malvado! Estás feito com eles. Foste tu que os chamaste. *(começa de novo a gritar por "socorro")*

(Os bandidos batem-lhe para ele se calar e o avarento resolve confessar.)

Eu digo! Eu digo! O dinheiro está ali entre o soalho e o forro, na terceira tábua a contar da parede da esquerda.

(Bandido 3 vai verificar e encontra o saco)

BANDIDO 3

Cá está a "massa".

(Bandido 3 vai verificar e encastra o saco.)

ZÉ DO TELHADO

Toca a safar.

(Os bandidos fogem. O avarento e o criado rebolam pelo chão, dando gemidos.)

d) *Denúncia do Zé do Telhado*¹⁴

¹⁴ Cena adaptada da peça "Zé do Telhado" de Helder Costa (2º Acto, Cena 8, pgs. 110-111).

(Zé do Telhado aparece a jogar o pau contra alguns guardas imaginários. Simula deixar alguns estendidos e foge, gritando: “Ainda não foi desta!”. Ao fundo da cena o chefe da Guarda anda furioso de um lado para o outro. Surge a taberneira.)

TABERNEIRA

Bom dia, senhor guarda... Vossemecê não quer saber onde anda o Zé do Telhado?

GUARDA

(detendo-se)

Oiça, mulher... Eu já percebi que você passa aqui a vida a denunciá-lo, porque ele a tratou mal, ou não lhe deu o que você queria...

TABERNEIRA

Isso não interessa, senhor Guarda. Eu agora vou casar com um dos seus homens...

GUARDA

Deve ser uma boa bisca...

TABERNEIRA

Isso é comigo. Quer saber onde está o Zé do Telhado, ou não?

(O Guarda começa a interessar-se, escuta com atenção o que a taberneira lhe conta com grandes gestos mudos. Enquanto ela conta, vai procurando a arma. Noutra ponta da cena, vê-se Zé do Telhado a dormir com a cabeça sobre uma mesa. O Guarda dirige-se nessa direcção, em câmara lenta. Um dos bandidos entra a correr e acorda Zé do Telhado aos gritos.)

BANDIDO 3

Chefe! Chefe! Estamos cercados...

ZÉ DO TELHADO

Neste sítio? Fomos traídos... A espingarda... Agarra na outra, atira para o outro lado e trata de fugir. Não há outro remédio...

(Correm os dois para o lado de onde vem o Guarda e derrubam-no na passagem)

... Querias o Zé do Telhado? Toma, para beberes uns copos à minha saúde. *(atira-lhe algumas moedas)*

(O Guarda precipita-se para as moedas, depois arrepende-se e, furioso, atira com o boné ao chão.)

e) *Vingança do Zé do Telhado*¹⁵

¹⁵Cena adaptada de “José do Telhado” de Helder Costa (2º Acto, Cena 10, pgs. 113-115).

(De novo a taberna. O Bandido 1 e a taberneira estão num diálogo amoroso, gozando com a suposta detenção de Zé do Telhado. Riem alto. Uma menina brinca e canta à entrada da taberna: “Zé do Telhado vai-se vingar e o traidor vai ter que pagar”. Zé do Telhado entra na taberna.)

ZÉ DO TELHADO

Então, boa noite!

TABERNEIRA

(pouco à vontade)

Boa noite. Por aqui?

BANDIDO 1

(levantando-se)

Então, chefe, o que o traz por cá?

ZÉ DO TELHADO

Não tinha nada que fazer. Veio-me à ideia dar aqui um salto...

BANDIDO 1

Sente-se, Chefe! *(para a taberneira)* Traz aí um copo...

ZÉ DO TELHADO

Não é preciso...

BANDIDO 1

É do bom, chefe! Deixe-se disso.

TABERNEIRA

(trazendo o vinho e os copos)

Eu tenho de ir à despensa, ver se arranjo uns queijinhos... *(sai)*

ZÉ DO TELHADO

Prepara-te, meu sacana. Vais arrepender-te de teres dado com a língua nos dentes...

BANDIDO 1

(agarrando numa faca)

Safaste-te à Guarda, mas daqui não passas...

(Lutam ferozmente. O Bandido 1 consegue ferir Zé do Telhado num braço. Este derruba-o e aperta-lhe o pescoço. O Bandido 1 desmaia. Zé do Telhado corta-lhe a língua.)

ZÉ DO TELHADO

(atirando-lhe a ponta da língua cortada)

Essa língua nunca mais vai dizer onde eu estou a dormir..

(entra a taberneira. Pára na porta a ver a cena)

TABERNEIRA

Foste tu que ganhaste. Sempre o mais valente! *(agarra-se a ele)* Ama-me! Ama-me!
Já!

ZÉ DO TELHADO

(empurrando-a e fazendo-a cair sobre o bandido desfalecido) Porca!! *(sai)*

f) *Detenção de Zé do Telhado e viagem para Angola*

(Aparece Zé do Telhado preso atrás de grades, que se vão movendo em direcção ao ponto da cena onde se encontra o degredado da fortaleza de S. Miguel. Cruza uma procissão de escravos amarrados uns aos outros. Lentamente restabelece-se a cena inicial na cela. Durante todo o percurso de Zé do Telhado, os bandidos que levam as grades recitam ou cantam:)

“Nem trabalho, nem dinheiro
Só ódio e perseguição
Se alguém vira bandoleiro
Qual é a admiração”¹⁶

Zé do Telhado foi preso
Para Angola amargo vai
As águas choram por ele
No seu peito nem um ai.

“Pelos nobres era odiado
A eles sempre fez mal
E viva o Zé do Telhado
Um bandido social”¹⁷

Agora que o levam preso
Sobre o sal e azul do mar
De bandido a colono
Sua vida vai mudar.

(O fim da canção coincide com a chegada à cela. Soa distante uma corneta.)

ZÉ DO TELHADO

O que é isto?

¹⁶Versos da peça “Zé do Telhado” de Helder Costa (2º Acto, Cena 16, pgs. 137-138).

¹⁷Versos da peça “Zé do Telhado” de Helder Costa (2º Acto, Cena 16, pgs. 137-138).

DEGREDAO

Deve ser a visita de algum importante... *(voltando à conversa anterior)* Mas então se o mataste, como é que dizes que ele te denunciou?...

ZÉ DO TELHADO

O mal foi esse. Não o matei. Cortei-lhe apenas a língua e o manhoso voltou a denunciar-me... Por gestos, sei lá!...

(entra um "empacasseiro" a correr)

EMPACASSEIRO

O nosso Governador está visitar a fortaleza. Mandou para ir falar com ele um preso chegado ontem, o José do Telhado.

ZÉ DO TELHADO

Sou eu. Mas para o que é?... *(para o outro degredado)* Mais algum sarilho.

DEGREDAO

Pode ser que não. Vai já, pode ser que tenhas sorte.

(saem o empacasseiro e o Zé do Telhado)

12. LIBERDADE CONDICIONAL

(Gabinete do chefe da fortaleza. Sentado a uma mesa, o Governador assina papéis. Por detrás dele um oficial de braços cruzados diante do peito. O Governador finge não dar pela presença do Zé do Telhado. Ao fim de alguns momentos arruma os papéis e dirige-se a ele.)

GOVERNADOR

Então é vossemecê o famoso José do Telhado?

ZÉ DO TELHADO

O meu nome é José Teixeira da Silva. Chamaram-me do Telhado por viver na única casa com telhas que havia na minha aldeia...

GOVERNADOR

É então um nome-de-guerra?

ZÉ DO TELHADO

Na guerra andei sim, senhor Governador. Às ordens do senhor general Visconde de Sã da Bandeira... *(perfila-se ao dizer o nome)*

GOVERNADOR

Sã da Bandeira?... *(para o oficial)* Curioso. O mesmo que assinou o decreto da abolição do tráfico da escravatura, aqui há...

ZÉ DO TELHADO

(precipitadamente)

... 26 anos, senhor Governador!...

GOVERNADOR

Olááá!... Tem boa memória!... *(observa Zé do Telhado com curiosidade e depois muda de assunto)* Bem, não importa. *(convida Zé do Telhado a sentar-se)* Vamos ao caso: o comandante do navio em que você chegou de Portugal, e o Governador de Benguela que vinha a bordo, informaram-me da sua boa conduta no navio e disseram que salvou mesmo três pessoas de uma morte certa. Vejo por isso que está regenerado... ou a caminho disso. Vou, pois, submetê-lo a uma prova. Se sai bem dela, solicitarei do Governo de sua Majestade a comutação da sua pena.

ZÉ DO TELHADO

(levantando-se)

Estou pronto a fazer tudo quanto se dignar ordenar-me.

GOVERNADOR

(convidando-o a sentar-se)

A coisa explica-se em poucas palavras. *(dirige-se a um mapa)* Parte do gentio do Bembe, no interior do Ambriz - aqui a norte da cidade - apesar da lição recebida há dois anos, não está ainda de todo sossegado. Para esse porto vai partir uma coluna militar nossa... Vossemecê fará parte dela.

ZÉ DO TELHADO

(perfilando-se)

Muito obrigado fico a Vossa Excelência por me dar a honra de cumprir mais uma vez com o meu dever de soldado. Mas porquê eu? Se me permite a pergunta...

GOVERNADOR

Há aqui neste depósito cento e tanto degredados, homens válidos, alguns dos quais vossemecê conhece bem...

ZÉ DO TELHADO

Conheço sim, senhor Governador. Calculo eu...

GOVERNADOR

Pois bem! Vai adestrá-los, exercitá-los e fazer deles os melhores soldados que puder... Responde por eles?

ZÉ DO TELHADO

Respondo por eles, senhor Governador.

GOVERNADOR

Ótimo! De hoje em diante gozará de liberdade condicional, podendo ir à cidade com licença do senhor comandante da praça.

(Começam a rufar tambores que se prolongam pela cena seguinte.)

ZÉ DO TELHADO

Vossa Excelência verá que saberei corresponder à confiança que em mim deposita.

GOVERNADOR

Aqui o “empacasseiro” será seu guia e intérprete nas coisas da terra e das gentes... *(para o empacasseiro)* Trata dele como se fosse qualquer de nós, entendes? *(para o Zé do Telhado)* É tudo. Por ora pode retirar-se...

(Zé do Telhado sai, dando pequenos encontrões no empacasseiro, que lhe atrapalha o caminho com a sua solicitude.)

Coragem!! *(para o oficial)* Ainda há-de ser um bom mata-negros!...

13. MASSACRE NA ALDEIA

(Cena mimada. Vários actores mimam diferentes actividades numa aldeia africana, São em princípio -velhos, mulheres e crianças. Chegam Zé do Telhado, o empacasseiro e vários homens armados. Zé do Telhado pergunta ao empacasseiro: “Tens a certeza que é aqui?” e o empacasseiro confirma: “É aqui mesmo que estão os bandidos, patrão!”. Segue-se uma cena em câmara lenta de massacre de todos os elementos da aldeia. Apenas um é feito prisioneiro e conduzido por Zé do Telhado por entre os cadáveres dos outros.)

14. ACAMPAMENTO MILITAR NA MATA E ULTIMATO

(Todos os actores "mortos" na cena anterior se mantém imóveis no chão, Ao centro da cena o comandante das operações está descalço, com os pés sobre os ombros de um soldado. As botas estão ao lado. Chegam Zé do Telhado, o empacasseiro e o prisioneiro.)

ZÉ DO TELHADO

O meu Comandante dá licença?

COMANDANTE

(atrapalha-se por ter sido surpreendido e tenta calçar as botas)
Oh! Até que enfim! Já estava preocupado. Então, correu tudo bem?

ZÉ DO TELHADO

Sem problemas! Arrasámos tudo, como nos ordenou. Só que na minha opinião eles não pareciam assim tão perigosos...

COMANDANTE

Regra número um em África: não se fie nas aparências... O indígena mais inofensivo transforma-se de repente num animal selvagem, num assassino... *(vendo o prisioneiro)* E esse aí quem é?

ZÉ DO TELHADO

Foi o único que escapou com vida. Poupei-o porque pensei que podia ser útil para entrar em contacto com o soba que continua revoltado, o tal Nembamba.

COMANDANTE

Ah! Quer dizer que continua disposto a ir levar-lhe o nosso recado?

ZÉ DO TELHADO

Já antes me tinha oferecido, meu Comandante, e não costumo voltar atrás com a minha palavra.

COMANDANTE

Ótimo! Mas previno-o que pode ser perigoso. Vossemecê não conhece a língua nem os caminhos...

ZÉ DO TELHADO

Não faz mal, meu Comandante. Já pensei no caso. Faço o prisioneiro marchar a minha frente. Se pretender fugir mato-o...

COMANDANTE

Matando-o, fica sem guia e sem intérprete...

ZÉ DO TELHADO

Apanho outro pelo caminho e, como sei o nome do soba hei de lá chegar. Esteja descansado, eu cá me arranjarei.

COMANDANTE

Pois sim, vá! Você é um homem!

Se o matarem, pode morrer com a certeza que será retumbantemente vingado. O castigo há-de ressoar por todo o interior até à contra-costa, até Moçambique!...

ZÉ DO TELHADO

Não lhe darei esse trabalho, meu Comandante. Teria que ver, depois de ter encarado de frente tanto branco, amedrontar-me um preto, por mais retinto que seja...

(Zé do Telhado caminha pela mata - constituída pelos corpos dos actores "mortos" na cena 13 - com o prisioneiro à sua frente. A certa altura nota que está a ser seguido e faz uma espera. Era o empacasseiro que o seguia ...)

ZÉ DO TELHADO

Apanhei-te, canalha. *(agarra-o pelo pescoço)* Querias atacar-me pelas costas, não é?

EMPACASSEIRO

Não, patrão! Estava-te a seguir só para te proteger. Tu não conheces a mata, vais-te perder...

ZÉ DO TELHADO

Mandaram-te ou vieste de livre vontade?

EMPACASSEIRO

É de livre vontade mesmo, patrão. Então o nosso Governador não disse para eu tratar de ti?

ZÉ DO TELHADO

Está bem, vem, Mas se me estás a enganar... *(faz o gesto de quem o degola)*

(Caminham juntos)

EMPACASSEIRO

Um patrício que chegou das terras do Nembamba, disse parece o soba morreu e vão pôr outro no lugar dele.

ZÉ DO TELHADO

Falo com o novo soba.

EMPACASSEIRO

Já sei que não tens medo, patrão, mas as cerimônias que fazem pela morte de um soba joga derramam sempre muito sangue...

ZÉ DO TELHADO

Cantigas. Se tens medo volta para trás.

(Enquanto os três caminham, os "mortos" anteriores ressuscitam e compõem a aldeia onde o novo soba acaba de ser investido nas suas funções. Festa. Zé do Telhado irrompe de repente, derrubando os guerreiros e pronunciando um ultimato ao soba de cima das costas do prisioneiro, como se este fosse um cavalo.)

ZÉ DO TELHADO

Manda-me aqui o comandante da coluna que marcha sobre esta povoação dizer que tens de prestar vassalagem ao rei de Portugal... Consentir que se levantem presídios onde ele quiser... Pagar a multa de 300 bois... Entregar metade da borracha e outros produtos do mato que estiverem em teu poder...

15. CONVERSA DOS MILITARES

(O comandante da campanha, mais um oficial, fazem o relatório oral ao Governador das proezas de Zé do Telhado.)

COMANDANTE

É o nosso homem, senhor Governador. Garanto-lhe. Não se limita a cumprir escrupulosamente as ordens que recebe. Toma iniciativas. Oferece-se para as missões mais arriscadas.

GOVERNADOR

Muito interessante...

OFICIAL

Eu estava com ele quando arrasou uma aldeia inteira sem pestanejar.. Depois ofereceu-se para ir sozinho a aldeia do soba Nembamba. Não só não foi morto mas voltou com a promessa do seu sucessor colaborar com as nossas autoridades...

GOVERNADOR

Muito interessante... *(Para o comandante)* Acha então que ele tem condições para se encarregar de abrir caminho através do sertão para o interior da província de Moçambique?

COMANDANTE

Poupávamos homens e... recursos, senhor Governador. Aventureiro e individualista como é, não há-de querer levar muita gente com ele... E com isso abre-se uma nova rota comercial sem gastar muito dinheiro...

OFICIAL

E até acho que isso vai de encontro aos desejos dele, pois estava sempre a falar em ir caçar para o mato...

GOVERNADOR

Bem! Louvem-no da minha parte e comuniquem-lhe que continua em liberdade condicional. Podem dizer-lhe também que no termo desta nova missão à contra-costa lhe será concedido o perdão definitivo para os seus crimes anteriores.

COMANDANTE

Mas o senhor Governador acha que...

GOVERNADOR

Não interessa. O importante é que ele acredite nisso.

16. CANÇÃO DA MATA E PROSCRITO

(Zé do Telhado faz preparativos para a viagem. O empacasseiro chega.)

ZÉ DO TELHADO

Onde é que estavas metido?

EMPACASSEIRO

(vendo os preparativos)

Vais viajar, patrão?

ZÉ DO TELHADO

Vou tentar a ligação através da mata com a província de Moçambique. E como não há pressa, vou caçando pelo caminho...

EMPACASSEIRO

Patrão... *(Zé do Telhado olha para ele, interrogativo)* Podias levar-me contigo. Eu ficava como chefe dos teus caçadores...

ZÉ DO TELHADO

Ter que aturar-te outra vez?

EMPACASSEIRO

Esta vida na cidade eu não gosto. Se fico em Luanda ainda vou ter que ser machileiro, carregador, trabalhar na Alfândega ou andar a remar nos escaleres como os cabindas ... Eu gosto mesmo é andar na mata...

ZÉ DO TELHADO

Bom! Anda daí! Perder não se perde nada ...

(Cena mimada. Zé do Telhado e o empacasseiro embrenham-se por uma mata imaginária. Vão caçando. Abatem um veado, esquartejam-no, acendem uma fogueira, etc.. Enquanto isso vai sendo cantada a canção da mata.)

CANÇÃO DA MATA

Caçando pacaças e búfalos

Ao pontapé e à facada

Zé do Telhado desbravava

A mata e os trilhos da fama.

Grosso e desempenado

Com as barbas a esvoaçar

Zé do Telhado abria

Caminho ao comércio e não só.

Sempre valente e ousado

Com o empacasseiro ao seu pé

Zé do Telhado espalhava

A civilização e a fé.

(À volta da fogueira, Zé do Telhado e o empacasseiro.)

EMPACASSEIRO

Que tem, senhor? Anda preocupado?

ZÉ DO TELHADO

Não sei o que me adivinha o coração, pressinto qualquer desgraça...

(Chega um mensageiro, sem Zé do Telhado ver. O empacasseiro dirige-se a ele e volta para junto de Zé do Telhado, que entretanto já se apercebeu da presença do oficial.)

Quem é?

EMPACASSEIRO

Gente do Governo. Disse-me o sargento que comanda uma força que vem em tua procura, patrão...

ZÉ DO TELHADO

À minha procura?... *(o oficial aproxima-se)*

OFICIAL

Vossemecê é que é o degredado José Teixeira, mais conhecido pelo José do Telhado?

(Zé do Telhado acena afirmativamente)

Trago este ofício do novo Governador de Angola. O interino retirou-se para Portugal.

(Zé do Telhado lê o papel em silêncio, depois afasta-se. O empacasseiro vai atrás dele)

EMPACASSEIRO

Más notícias, patrão?

ZÉ DO TELHADO

O antigo Governador de Angola, por ordem superior, recolheu a Portugal. O novo Governador ordena-me que volte para a costa, para recolher ao depósito dos degredados na fortaleza de S. Miguel. E manda esses soldados para me levarem...

EMPACASSEIRO

E o patrão vai?

ZÉ DO TELHADO

A minha obrigação é cumprir as ordens recebidas.

EMPACASSEIRO

Eu sou preto e preto não pode falar onde está branco. Mas se preto pudesse falar dizia ao branco: - O novo “mueni” não é boa pessoa. Querer meter-te outra vez na prisão

depois de tudo quanto fizeste, não é justiça nem de branco nem de preto ... Vem para a minha terra, para Malanje. Não te faltará lá carne e milho para comer, marfim para vender, mulheres para cozinharem e para o resto, homens para te servirem. És um grande chefe. Depressa os sobas mais poderosos vão obedecer-te. Eu serei teu escravo...

ZÉ DO TELHADO
(*dirigindo-se ao oficial*)

Quando quiseres volta para a costa e diz, de viva voz, ao Governador que o José do Telhado queria emendar-se e ser útil a todos, mas que agora a sua resolução o impede de continuar no caminho do bem e da legalidade. Que não vai, que se internará no mato e que será o que Deus quiser que seja.

OFICIAL

Mas eu tenho ordens de o levar.

ZÉ DO TELHADO

Levarás tudo quanto pertence ao Governo. A mim não. Desde este instante só pertenço a mim mesmo. (*Ao empacasseiro*) Não disseste que na tua terra há muita caça? Vamos sair daqui. A partir de hoje não quero ver mais brancos ao pé de mim.

17. MITOLOGIA

(*Zé do Telhado passa altivo com o empacasseiro, na boca de cena, de um lado para o outro. Um grupo de actores vai comentando, alternadamente ...*)

- Lá vem o Zambi, o Deus das barbas!...
- Nunca veio aqui branco como ele!...
- Desde que por aqui anda o Zambi, não há mais “makas”. Todos obedecem às suas sentenças!...
- E não tem medo da autoridade. Pelo contrário: a autoridade é que tem medo dele!...
- Ele é tão poderoso como o raio!...
- É um homem terrível quando se zanga. Mata seja quem for como se fosse um macaco!...
- É! Mata mesmo só de abuso!...
- Mas quem é que ele já matou e o que é que fez para merecer essa fama?
- O cozinheiro dele é que conta que o patrão, o Zambi, tem uma voz tão forte que se ouve a quilómetro e meio de distância ... Só chama por qualquer criado ou escravo uma vez. Se ele não ouve, não o chama segunda vez. Quando ele aparece, mais tarde, já sabe o que o espera...
- O que é?
- Uma bala na cabeça. É por isso que ele dá esses berros tão altos, para que todos o oiçam e não se desculpem de não ter ouvido. Alguns, quando tal acontece, fogem e entranham-se nas florestas, mas aí deles se alguma vez Zambi os descobre...
- Isso não deve ser bem assim. O cozinheiro espalha esses boatos de propósito para terem ainda mais medo e respeito ao amo do que o que têm já.
- Ele é Kimuezo, o das longas barbas!...

18. A MORTE DO SOBA

(Todos os actores que faziam comentários na cena anterior, imobilizam-se numa "muralha" humana, que pretende representar a mata. O empacasseiro desaparece para além deles.)

EMPACASSEIRO

(voltando para junto do Zé do Telhado)

Patrão! O boi-cavalo que costumava montar, soltou-se e anda não se sabe bem por onde.

ZÉ DO TELHADO

Vai saber para que sítio fugiu. Naturalmente foi parar a alguma povoação e têm-no lá preso para receber recompensa.

(o empacasseiro parte e regressa tempos depois, ofegante)

Então?...

EMPACASSEIRO

O boi-cavalo encontra-se preso numa senzala pertencente ao soba Muteca.

ZÉ DO TELHADO

Bem, vai buscar o boi, mas não digas que pertence ao "Kimuezo".

(o empacasseiro parte. Regressa tempos depois, esgotado)

EMPACASSEIRO

O soba não entrega o boi-cavalo sem que lhe paguem cinquenta cabeças de gado.

ZÉ DO TELHADO

Só?

EMPACASSEIRO

O patrão fala só? São cinquenta...

ZÉ DO TELHADO

E por que é que ele pede esse preço?

EMPACASSEIRO

Pelo estrago que fez nas lavras, e ainda...

ZÉ DO TELHADO

Ainda o quê?...

EMPACASSEIRO

... para pagar multa pelo atrevimento.

ZÉ DO TELHADO

Volta lá e previne-o que é melhor entregar o boi-cavalo sem mais palavreado.

EMPACASSEIRO

Digo-lhe de quem é o boi-cavalo?

ZÉ DO TELHADO

Não dizes coisa nenhuma. Que entregue o boi e que não se atreva a perguntar mais nada.

(O empacasseiro parte de novo. Volta quase de rastos)

EMPACASSEIRO

O soba declara terminantemente que o boi-cavalo não sai das suas terras enquanto o dono não lhe pagar os prejuízos e a multa...

ZÉ DO TELHADO

Muito bem! Vou lá eu...

(Zé do Telhado agarra numa espingarda e avança em direcção da "muralha" humana estática que, nesse momento, se anima e se transforma no povo da aldeia do soba. Enquanto recuam, ouvem-se vozes: "Vem aí o 'Kimuezo'! Vem aí o 'Kimuezo'!" Os filhos do soba recebem Zé do Telhado...)

FILHO 1

Que pretendes, Kimuezo?

ZÉ DO TELHADO

Quero ver o soba, imediatamente!

FILHO 2

Não pode vir, está doente. Como ele é teu amigo e tu és grande e forte, manda-te dizer, pela minha boca, que te autoriza a levares não só o teu boi-cavalo, mas ainda tudo quanto quiseres desta povoação.

ZÉ DO TELHADO

Não pretendo nada. Só quero ver o soba.

(Quando o soba finalmente se resolve a aparecer, Zé do Telhado mata-o com uma coronhada da arma na cabeça. Todos ficam imobilizados.)

(ao empacasseiro) Vai buscar o nosso boi-cavalo. Toca diante de ti todo o gado que encontrares nesta povoação.

(aos filhos do soba) Andem lá para diante! De hoje para o futuro ficam sendo meus escravos...

19. MORTE DO ZÉ DO TELHADO (1875)

(Cena de violência qualquer. Zé do Telhado, como já antes acontecera várias vezes, sente uma dor no peito. Leva a mão ao peito, inclina-se para o lado e morre. Muitos anos mais tarde, um velho está sentado ao lado de uma campa e dormita. Um indivíduo fardado aproxima-se e interroga-o...)

MILITAR

Você há muitos anos que vive aqui em Xissa?

EMPACASSEIRO

(já velho)

Passei aqui quase toda a minha vida, senhor.

MILITAR

Conheceu então o José do Telhado, um antigo degredado que morreu em 1875?

EMPACASSEIRO

Ah, senhor, fui moleque do grande e bom rei branco. Não deixou de socorrer a pobreza e proteger os fracos. Quer ver, senhor, onde está enterrado?

(O velho empacasseiro conduz o militar até um túmulo tosco, ajoelha-se e começa a chorar de saudades. Canta...)

CANÇÃO DA SAUDADE

(fado com música de "A Severa")

Morreu José do Telhado
sabeis quem era?
Talvez ninguém...
Era bravo, era valente
Lutou por fracos e pobres
Mas a dor que tinha no peito
Nunca ninguém a ouviu.
Aiii!...

Serviu o povo na guerra
foi traído pelos senhores
matou, roubou, dividiu
e um dia teve azar...
Aiii!...

Partiu então para Angola
terra má de gente venal
condenado para a vida ...
“pacificou”, instruiu
em nome de Portugal ...
Aiii!...

Uma vez mais traído
pelos senhores seus patrões
foi para a mata
matar sobas
e caçar para os sertões...
Aiii!...

E um dia morreu de lado
com a dor
que tinha no peito
nunca ninguém soube
o que era
nem seremos nós também...
Aiii!...

Morreu José do Telhado
sabeis quem era?
Talvez ninguém!

(faz-se escuridão total)

MOMENTO 5 (Final)

20. PROCURA DA VIDA

A cena abre com a mesma luz do princípio. Os actores estão todos concentrados à frente e à direita do espaço cénico (onde estivera de início a caixa negra), de costas para os espectadores.

A caixa está agora colocada bem atrás, à esquerda. Entre os actores e a caixa negra estão colocadas, umas a seguir às outras, as estruturas metálicas com as grades penduradas. Ouve-se o som de um tambor (ou flauta). Um foco de luz branca começa a incidir verticalmente sobre a caixa negra. Vai subindo gradualmente de intensidade à medida que os actores atravessam em câmara lenta as diversas estruturas, retirando previamente as grades que impedem o caminho.

A cena inicial da procura do som é aqui acrescida da procura de luz. Essa procura é além disso reforçada por um novo conteúdo, expresso no poema que todos recitam. A luz

vai desaparecendo à medida que aumenta o foco de luz branca sobre a caixa. De preferência a peça deve terminar com o fundo da cena todo iluminado e com os actores avançando em contraluz em direcção à caixa negra.

POEMA¹⁸

“Minha Mãe
(todas as Mães
cujos filhos partiram)
tu me ensinaste a esperar
como esperaste nas horas difíceis...

mas a Vida
matou em mim essa esperança
eu já não espero
sou aquele por quem se espera

sou eu minha Mãe
a esperança somos nós
os teus filhos
partidos para uma fé que alimenta a Vida
Hoje (.)
somos nós mesmos
teus filhos
com fome
com sede
com vergonha de te chamarmos Mãe (.)
com medo dos homens

nós mesmos
nós vamos em busca de luz
os teus filhos Mãe
(todas as mães
cujos filhos partiram)
vamos em busca da Vida!”

FIM

¹⁸Excertos do poema "Adeus a hora da largada" de Agostinho Neto.

ANEXO C - *Amêsa ou a Canção do Desespero*

AMÊSA OU A CANÇÃO DO DESESPERO
(monólogo para duas vozes)

JOSÉ MENA ABRANTES
(1991)

*Para a Tati,
pela forma como tem
sofrido Angola
com tanto Amor ...*

(J.M.A.)

PERSONAGENS:

Amêsa 1 (A1) e Amêsa 2 (A2)

(Uma mesa no centro do cenário vazio. Silêncio. Música. Entram A1 e A2. Cada uma no seu canto, tentam empurrar a mesa. Em vão, porque as forças são equilibradas. Desistem depois de várias tentativas. Olham demoradamente a mesa. Conformam-se e mimam a acção de pôr uma mesa. Quando tudo está aparentemente no lugar, seguram ambas a ponta da suposta toalha e atiram tudo ao chão. Desesperadas sentam-se com a cabeça entre as mãos. Ao fim de um certo tempo parecem notar o público. Apresentam-se.)

A1 - O meu nome é Amêsa. Nasci junto de um rio grande ...

A2 - Eu chamo-me Amêsa e nasci junto de um grande rio ...

(Voltam a mesa ao contrário e instalam-se como se estivessem numa canoa, que fingem movimentar com um pau longo)

A1 - Era ainda pequenina, quando o meu Pai me levou para a cidade...

A2 - Muito nova ainda, o meu Pai levou-me para a cidade grande...

A1 - Foi uma viagem triste...

A2 - Eu olhava tudo com tristeza...

A1 - As árvores...

A2 - O capim...

A1 - O verde tão verde das margens do rio...

A2 - As palmeiras...

A1 - A distância ficando mais longe...

A2 - A vida acabando...

A1 - As águas...

A2 - O céu...

A1 - As nuvens...

A1 - o movimento leve da Morte...

(Atracam o barco, i. e., endireitam de novo a mesa)

A1 - Na cidade tive a minha primeira casa a sério perto do lugar onde aterram os aviões...

A2 - A princípio eu tinha medo e escondia-me debaixo da mesa (*A1 mima a acção*), julgando que eles iam cair em cima de mim...

A1 - (*debaixo da mesa*) Mais tarde aprendi a viver com o ruído e comecei a ter medo do silêncio...

A2 - (*ajudando-a a sair de baixo da mesa e afagando-a*) Do silêncio que há dentro das pessoas...

A1 - Desde que cheguei à cidade a minha Mãe nunca mais falou...

A2 - (*enquanto A1 mima a Mãe*) Só olhava, olhava, e eu via que ela estava a ver o rio que ficou para trás, o verde tão verde das margens do rio que ficou para trás...

A1 - (*enquanto A2 mima a mãe*) Os olhos dela estavam sempre cheios de água, mas estavam secos e abertos na tarde em que morreu... (*deita-se e faz de morta sobre a mesa*)

A2 - Morreu em silêncio no momento em que aterrava um avião que fez mais barulho do que todos os outros, que deixou o ruído atrás mesmo quando já se tinha ido embora... (*tapa desesperadamente os ouvidos*)

A1 - (*sentando-se*) O meu Pai fez igual... Gritou, gritou, gritou, gritou e foi-se embora...

A2 - Deixou-me sozinha, com o silêncio dos seus gritos...

A1 - (*andando pelo cenário*) Os minutos passam, as horas passam e não acontece nada... Porque é que não acontece nada?...

A2 - Por sorte havia o mar, Amêsa, havia o mar, o mar, o mar donde ele surgiu naquele inesquecível fim de tarde...

A1 - O que é que eu podia fazer?... Quando ele apareceu a prometer, a prometer, o que é que eu podia fazer?...

(Vão mimar ambas, alternadamente, carícias e uma relação sexual com um homem imaginário)

A2 - Ele encheu-me de um fogo bom, da luz azularanja que lhe incendiava os cabelos louros naquele inesquecível fim de tarde...

A1 - Ah, como eu o amei, como ele foi para mim o imenso sol vermelho daquele inesquecível fim de tarde...

A2 - Eu sentia a areia quente gemer sob o meu corpo em brasa, escutava o marulhar das ondas e via as folhas das palmeiras girar em turbilhão por entre as primeiras estrelas da noite...

A1 - E ele sussurrava-me aos ouvidos um vento quente e bom, palavras mágicas de mundos distantes, a prometer, a prometer..

A2 - *(mimando a relação em crescendo)* O que é que eu podia fazer?...

A1 - *(mimando a relação em crescendo)* O que é que eu podia fazer?...

A1+A2 - *(atingindo o orgasmo)* O que é que eu podia fazer?...

A2 - *(meio ausente)* A criança morreu em menos tempo que levou a fazer.. Morreu sem protestar, nem chorou...

A1 - *(mesmo tom)* Parece que olhou a vida e entendeu... Melhor voltar mais tarde... Noutro nascimento... Talvez noutra lugar...

A2 - *(aproximando-se de A1 por trás)* Amêsa, lembras-te?...

A1 - Começou por um soluço...

A2 - Um soluço frágil, magoado, um simples fungar dorido, com as lágrimas ainda paradas nos olhos ardendo...

A1 - De onde terá nascido aquele choro?...

A2 - Como é que a vida não vivida pode ser aquela torrente tormentosa, aquele lamento tão sem nome, aquela mágoa tão mortalmente imparável?...

A1 - Chorei como não chorava há muitos anos, como nunca tinha chorado antes...

A2 - Chorei por razões novas e antigas, chorei por tudo, chorei por nada. Chorei até ao silêncio e à calma mais profunda...

(Pausa longa. Começam a soar ao longe, muito ao longe, tambores)

A1 - Foi então que longe, muito longe se começou a ouvir o surdo ferver de uma vertigem tão funda, tão funda, que me turvava o coração e os sentidos...

A2 - *(olhando longamente A1)* Seríamos nós, Amêsa? ...

A1 - Seríamos nós o verso do reverso que tardava?...

A2 - Seríamos nós os nós da corrente que alastrava? ...

A1 - Seríamos nós, Amêsa? Seríamos nós os sons do vento, a chuva surda, a calema raivosa contra as rochas?...

A2 - Seríamos nós o sol ardente, o chão gretado, aquela sede imensa de viver?...

A1 - Seríamos nós, Amêsa? Seríamos nós?...

A2 - (*extasiada*) Eu só sei que o verde voltava a ser verde...

A1 - Como mangas verdes no capim, como musgo inchado de água, como camaleões sobre as folhas, como a brisa da manhã clara, como o frágil louva-a-deus...

A2 - O verde era verde e verde a nossa maneira de ver o verde...

A1 - O verde era também o horizonte que a distância azulava...

A2 - A lagoa parada ao sol, os sapos e as cobras verdes, a sombra fresca das palmeiras, um risco no arco-íris...

A1 - Seríamos nós, Amêsa?...

A2 - Bem sabes que não, Amêsa, bem sabes que ainda não éramos nós... O verde era também o olho cruel do verdugo, a bÍlis, a raiva da nossa verde maneira de ver o verde...

A1 - Dos verdes que o verde era só esse verde crescia...

A2 - Muitos e muitos verdes se sucederam...

A1- As mangas apodreceram, secou o musgo nas pedras, os camaleões mudaram de cor, à brisa sucedeu o vento, uma pedra esmagou o louva-a-deus...

A2 - Foi ficando madura a nossa maneira de ver o verde...

A1- O horizonte perdeu-se atrás de colinas...

A2 - Agitou-se a água da lagoa, esconderam-se os sapos e cobras, o sol queimou as sombras, apagou-se o arco-íris...

A1- Mas o verde amadurecia...

A2 - Injectaram-se os olhos verdugos, a bÍlis amargou mais vÓmitos...

A1 - E a raiva crescia, crescia, crescia...

A2 - A raiva crescia, crescia, crescia...

A1 - A explosão final foi de esperança...

A2 - Verde!...

A1 - Já éramos nós, Amêsa, já era o desespero que findava...

A2 - Ficámos tão outras nesses anos, ou foram as coisas à nossa voltam que ficaram tão outras?...

A1 - Calei o próprio nome que era o meu, para assinar com nome alheio o eu que eu então era...

A2 - E tudo para iludir os que buscavam o nós que havia no meu eu...

A1 - O eu que havia dentro de nós...

(Ambas vão mimar, alternadamente, uma cena de tortura e violação, na qual a mesa cumpre um importante papel)

A2 - Podem matar-me, que a minha boca não dirá uma única palavra...

A1 - Matem-me, se quiserem, de mim apenas terão o silêncio...

A2 - *(provocadora)* Não tenho medo da morte... Toda a minha vida ela girou insinuante e estonteada ao alcance da minha mão...

A1 - *(mesmo tom)* Teria medo da morte, se não a arrastasse comigo desde as chuvas da minha infância...

A2 - Não direi nada... Nunca direi nada... As chuvas da minha infância ensinaram-me a não temer a morte...

A1 - E isto num tempo em que as águas ignoravam ainda a sua força futura...

A2 - Era um tempo em que elas caíam pesadamente do céu, todas de uma só vez...

A1 - Como um jorro imenso que se entornava de repente sobre nós e nos impedia mesmo de respirar..

A2 - Os raios e os trovões apenas iluminavam e musicavam o festim...

A1 - O trágico festim da morte...

A2 - E a morte ceifava as vidas que bem queria, pessoas e animais, as casas, os campos, até mesmo os cactos-candelabros e as altaneiras palmeiras...

A1 - E engrossava os rios que levavam lá para bem longe, para o mar, a marca e o sinal das suas vítimas...

A2 - *(gritando)* As plantas apodrecidas e as carcaças inchadas de animais iguais a vós...

A1 - *(mesmo tom)* Os restos imundos que são hoje os vossos rostos...

(Consuma-se a violação, tragicamente violenta. Silêncio longo)

A2 - Mas continuava a haver o mar, Amêsa, o mar onde desaguavam todos os rios e todas as chuvas...

A1 - As chuvas e os rios que finalmente me indicaram o caminho do mar..

A2 - Pelo mar parti... pelo mar regresssei...

A1- Pelo mar andei e, ao voltar, encontrei nas praias restos de tempestade e bocas sangrentas de peixes...

A2 - Havia também os braços amantes do mar, amor maior, e o som, Amêsa, o som do mar naquele dia...

A1 - Pedra a pedra
dente a dente
se afia a lâmina
se constrói a roda...

A2 - Gesto a gesto
onda a onda
se desfralda a bandeira
se desdobra a maré

A1- Estrela a estrela
lua a lua
se ilumina a noite
se reflecte o sol...

A2 - E nas praias
enfim libertas
búzios na areia
guardavam em si
para todo o sempre
o som maior
do mar daquele dia ...

A1 - O som maior
do mar daquele dia ...

(Estão ambas numa postura física o mais aberta possível. Depois, em câmara lenta e em silêncio, vão começar a minguar até ao fechamento completo, à posição fetal)

A2 - *(erguendo apenas a cabeça)* Que fizemos daquele mar, Amêsa? Como pudemos deixar um mar tão imenso tornar-se neste deserto de areia e sol?...

A1 - Não devíamos ter olhado tão fixamente o sol, Amêsa. Também o sol pode matar..

A2 - Também o sol pode, pelo menos, cegar os olhos dos que o ousam desafiar..

(Vão alternar a seguir, até o final, a esperança e o desespero)

A1- Que faremos agora, Amêsa, deste desencanto de areia e sol que nos corre pelas veias?...

A2 - Cruzar os braços?... Morrer, talvez...

A1 - Partir de novo?...

A2 - Não, Amêsa, não! E então a força das águas?...

A1 - Não eras tu que dizias que “a água liberta a força que a si mesma faz andar”¹?...

A2 - Por que razão te pretendes ausentar de novo?...

A1 - Nem toda a ausência é renúncia, nem todo o querer é vontade...

A2 - Nem toda a luta é estar perto, nem todo o longe é estar longe...

(Dão as mãos e cantam, como crianças, com a música de "chuva vai, chuva vem"...)

A1+A2 - Pingos de sol
 não molham o chão
 chuva miúda
 não mata ninguém...

A1 - *(soltando-se)* Fui ao jardim lá da selva
 Celestes não vi nem verei...

A2 - Na guerra dos animais o leão é sempre rei...

A1+A2 - *(mesmo jogo)*
 Pingos de sol
 não molham o chão
 chuva miúda
 não mata ninguém...

A1 - *(soltando-se)* Perguntem ao senhor barqueiro quem que pode lá passar...

A2 - Às vezes um, não os outros
 Continua a marcha a andar..

A1 +A2 - *(mesmo jogo)*
 Pingos de sol
 não molham o chão
 chuva miúda
 não mata ninguém...

A1 - *(soltando-se)* Brincando em praias distantes o que está o lobo a fazer?...

¹B. Brecht, “Balada da Nora”.

A2 - Atrás de um, não dos outros
 Todos estamos a correr...

A1+A2 - (*mesmo jogo*)
 Pingos de sol
 não molham o chão
 chuva miúda
 não mata ninguém...

A1 - (*soltando-se*) Lá vai a nau arrogante
 com muito para contar..

A2 - Se chover e flizer sol
 bruxas se estão a pentear..

A1 +A2 - (*mesmo jogo*)
 Pingos de sol
 não molham o chão
 chuva miúda
 não mata ninguém...

A1 - (*soltando-se*) O barco virou no mar
 Quem salva o que ia lá dentro?...

A2 - Nas ondas vai baloiçar
 até que o afunde o vento...

A1 +A2 - (*mesmo jogo*)
 Pingos de sol
 não molham o chão
 chuva miúda
 não mata ninguém...

A1- (*soltando-se*) Um, dois, três, nove, quinze
 corro atrás de ti e mato...

A2 - Vinte, cem, quantos mil anos
 tem a sola do sapato?...

A1+A2 - (*mesmo jogo*)
 Pingos de sol
 não molham o chão
 chuva miúda
 não mata ninguém....

A1 - (*soltando-se*) Olha a triste viuvinha
 que anda na roda a chorar..

A2 - De todos nós é a Mãe
 com ela vamos cantar..

(A1 afasta-se, cobre-se de negro e senta-se com a cabeça entre as mãos, numa postura de desespero. A2 dança e canta sozinha, mas alterando ligeiramente o conteúdo do estribilho)

A2 - Pingos de chuva
já molham o chão
Miúdos ao sol
não matam ninguém ...

Pingos de chuva
já molham o chão
Miúdos ao sol
não matam ninguém ...

(Som de chuva. A2 corre contente para A1, sacode-a e chama-lhe a atenção para a chuva. A luz vai baixando à medida que aumenta o ruído da chuva. A1 não se move até ao final da posição em que está, apesar da insistência da A2. Escurece. Fim. A chuva aumenta de intensidade).

FIM