

## Teatro angolano em perspectiva: a dramaturgia de José Mena Abrantes

Vanderlei José dos Santos/UEMS<sup>1</sup>  
Daniel Abrão/UEMS<sup>2</sup>

**Resumo:** O presente texto resulta de um estudo acerca do conjunto da obra do dramaturgo angolano José Mena Abrantes em que apresentamos ao final uma leitura mais aprofundada do texto *O Grande Circo Autêntico* (1977-78). A produção literária de Mena Abrantes é em sua maioria dramática, alcançando um total de dezoito textos teatrais produzidos a partir de 1977, ou seja, com Angola já liberta de Portugal. A partir de uma investigação bibliográfica, procuramos colher entrevistas concedidas pelo dramaturgo em Angola e no Brasil, entrelaçando-as à antologia de doze dos seus textos que fora publicada em dois volumes, assim como também, a produções acadêmicas que versam sobre a literatura em África e em Angola. Amparamo-nos ainda em teóricos da dramaturgia como Pavis e Rosenfeld, em estudos acadêmicos que antes de nós analisaram diversos textos teatrais do dramaturgo e em produções outras que auxiliam na compreensão de assuntos específicos da literatura e cultura angolana. Assim, pudemos perceber que Mena Abrantes é um dos maiores dramaturgos de Angola e sua obra privilegia as oraturas angolanas/africanas, personagens e situações históricas que entrelaçadas a fantasias convergem para textos histórico-fantásticos, produções escavadas/adaptadas em/de outras obras literárias e temáticas que tratam das questões contemporâneas em Angola no campo da política, do meio social e da cultura.

**Palavras-chave:** Literatura Angolana; Dramaturgia Angolana; Teatro Angolano; Mena Abrantes.

---

<sup>1</sup> Mestrando em Letras pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). Especialista em Arte-educação e Cultural Regional pela Faculdade Novoeste de Campo Grande/MS. Graduado em Artes Cênicas e Dança pela UEMS. E-mail: [leivanderbittencourt@gmail.com](mailto:leivanderbittencourt@gmail.com)

<sup>2</sup> Doutor e Mestre em Teoria da Literatura pela UNESP – IBILCE – São José do Rio Preto. É professor efetivo da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS) e líder do Grupo de Pesquisa UEMS/CNPq Literatura e Humanidades desde 2002. E-mail: [danielabrao7@gmail.com](mailto:danielabrao7@gmail.com)

## 1 Introdução: caminhos do estudo

O presente estudo, surge no âmbito da disciplina *Tópicos especiais em Historiografia Literária: a Literatura Angolana em Perspectiva* do Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande (PPG Letras-UEMS/UUCG).<sup>3</sup> Trata-se de um artigo que pretende relacionar os estudos realizados na e a partir da disciplina, com a literatura dramática Angolana, em sentido mais específico com a obra do dramaturgo José Manuel Mena Feio Abrantes.

A produção literária de Mena Abrantes é notadamente dramática, ou seja, suas publicações são na maioria peças teatrais. Foram dezoito textos produzidos, dos quais tivemos acesso a doze publicações por meio de dois volumes editados pela Cena Lusófona no ano de 1999 e que, portanto, serão as obras que permearão o estudo que ora partilhamos juntamente com mais seis obras mencionadas em outros estudos a que tivemos acesso. No entanto, vale registrar que o autor publicou para além do teatro, outras obras<sup>4</sup> que perpassam pela ficção, poesia, crônicas e estudos sobre o teatro e cinema angolano.

Em questão teórico-metodológica, construímos este estudo a partir da colheita de entrevistas concedidas por Mena Abrantes entrelaçando-as com a antologia de doze peças teatrais publicadas pela Cena Lusófona em dois volumes, estudos acadêmicos sobre literatura africana de língua portuguesa (com foco na literatura angolana), produções acadêmicas que analisam suas obras teatrais, teóricos da dramaturgia como Rosenfeld (1985) e Pavis (2008) e produções outras que auxiliam na compreensão de assuntos específicos da literatura e cultura angolana.

O trabalho está organizado em quatro grandes momentos: no primeiro momento tratamos em nível amplo da questão da constituição da literatura angolana que se assemelha aos demais países africanos de língua portuguesa; a constituição histórica da dramaturgia angolana apresentamos no momento segundo; no terceiro momento será a vez de tratarmos da carreira de Mena Abrantes apresentando um panorama de sua criação dramatúrgica e; de *O grande Circo Autêntico* (1977-78) trazemos uma leitura mais aprofundada no quarto momento.

---

<sup>3</sup> Disciplina eletiva do programa, ministrada no segundo semestre de 2018 pelo professor Dr. Altamir Botoso e pela professora Dr<sup>a</sup> Susylene Dias.

<sup>4</sup> Em ficção/poesia publicou: *Meninos* (1991), *Caminhos Des-encantados* (1996), *Objetos musicais* (1997), *O gravador de ilusões* (2000), *Na curva do cão morto* (2001) e *A poeira do tempo* (2014). No campo teórico publicou os estudos: *Cinema Angolano: um passado a merecer melhor presente* (1986), *O teatro angolano hoje* (1994), *O Teatro em Angola, volumes I e II* (2005), *Elinga-teatro - Performances do Teatro Angolano* (2009). De seus textos jornalísticos na luta pela consolidação da independência angolana compilou e publicou *Em nome Próprio, Volumes I e II* (2009). Ainda foi o organizador de *Angola em Paz (2005)*, *José Eduardo dos Santos e os desafios do seu tempo – Vol. I e II* (2005) e *Angola em Paz* (2005). Demais produções não estão aqui registradas por se tratar este trabalho de um breve estudo, indicando-se aqui o vasto campo para a pesquisa em se tratando de José Mena Abrantes.

Por fim, apresentamos algumas impressões de carácter conclusivo suscitadas no decorrer do estudo, sendo que elas apontam para uma produção teatral que se constitui desde o marco inicial da independência de Angola até os dias atuais.

Abarcam temas que versam sobre as oraturas angolanas/africanas, sobre personagens e situações históricas entrelaçadas a fantasias que convergem para textos histórico-fantastas, sobre produções escavadas/adaptadas em/de outras obras literárias e sobre peças que tratam das questões contemporâneas em Angola no campo da política, do meio social e da cultura como é o caso em *O grande Circo Autêntico*.

Solicitam e carecem por vezes, de curtas e longas notas de rodapés para se tentar minimamente comunicar e amparar-se teoricamente a entrançatura da dimensão dos textos e a envergadura do conjunto da obra deste angolano branco, José Manuel Feio Mena Abrantes.

## 2 Literatura em Angola: da assimilação/alienação à individualidade do escritor

[...] as minhas narrativas envolviam pequenos personagens anónimos, vítimas indefesas de situações que não desejaram nem criaram, e quase sempre excluídos da grande história que é normalmente feita na perspectiva de quem conquista ou detém o poder (ABRANTES, 2009, p.200-201).

Pensar a Literatura dramática em Angola requer em primeira instância um entendimento do processo de construção da literatura angolana em sentido amplo. Nesta perspectiva, a epígrafe acima que foi extraída da entrevista *Depois de Descobertos, os Nossos Novos Caminhos só Podem Ser Encantados* (2009), concedida por Mena Abrantes à Agnaldo Cristóvão e publicada pela União dos Escritores Angolanos (UEA) quando o dramaturgo se referia a obra *Caminhos Des-encantados*,<sup>5</sup> traduz em certa medida o pensamento dos escritores angolanos no período entre o marco inicial da independência de Angola até a atualidade, ou seja, no momento em que Angola se liberta do domínio português e vivencia uma produção literária que, segundo Maria Nazareth Soares Fonseca e Terezinha Taborda Moreira, no texto *Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa* (2007),

[...] corresponde à fase histórica da [recente] independência nacional, quando se dá a reconstituição da individualidade plena do escritor africano: é o momento da produção do texto em liberdade, da criatividade e do aparecimento de outros temas, como o do mestiço, o da identificação com África, o do orgulho conquistado. (FONSECA; MOREIRA, 2007, p.15).

A produção literária dramática de Mena Abrantes corresponde exatamente a este período de que falam Fonseca e Moreira (2007), a partir de Manoel Ferreira (1989) - que discute a emergência da literatura nos países africanos colonizados

---

<sup>5</sup>Obra de Ficção em forma de prosa poética que foi escrita em Luanda no ano1994. Abarca 33 estórias que versam sobre o cotidiano luandense após a guerra civil de 1992.

por Portugal-, pois, seus textos teatrais, de ficção, teórico-reflexivos e de poesia são construídos objetivamente a partir da independência de Angola.

Sendo que o dramaturgo deste estudo se insere no momento pós-colonial que pode ser visto ainda, segundo Fonseca e Moreira (2007) a partir da visão historicista de Patrick Chabal (1994) como sendo a fase “[...] da consolidação do trabalho [...] em que os escritores procuram traçar os novos rumos para o futuro da literatura [...]” (FONSECA; MOREIRA, p. 15-16) angolana, havemos portanto, de considerar pertinente relatar que anteriormente houveram outras fases da produção literária em Angola e que estas assemelham-se ao que ocorreu nos demais países africanos colonizados por Portugal: Cabo Verde, Guiné Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe.

Se traçarmos um paralelo entre o pensamento historicista e o que discute a emergência literária, chegaremos ao entendimento de que ambos apontam para três fases anteriores às que já citamos: assimilação e alienação; resistência e percepção da realidade; afirmação do escritor e desalienação.

A fase primeira para a visão historicista é tratada de ‘*assimilação*’ em que os escritores tendiam a copiar e reproduzir os modelos vindos da metrópole, isto é, apenas assimilavam o que lhes eram impostos sem refletir, e isto equivale a afirmar que de certa forma corresponde ao que a segunda visão denomina de fase da ‘*alienação*’ em que, o sujeito que escreve não possui uma consciência de si próprio e do espaço no qual está inserido, é um alienado, culturalmente falando.

Na segunda fase verifica-se que tanto a assimilação quanto a alienação já não predominam nas produções literárias, percebe-se a construção de um entendimento por parte dos escritores de que devem eles mesmos, pensarem uma literatura que emergja do interior de sua gente e não mais do que lhes é externo, ou seja, há uma percepção da realidade (visada que discute a emergência literária) e uma resistência (visada historicista) que levam os textos a se traduzirem nos “[...] primeiros sinais de sentimento nacional: a dor de ser negro, o negrismo e o indigenismo” ou que podem ser vistos ainda por um movimento literário engajado que busca um “[...] rompimento com os moldes europeus e [trata de criar o início] da conscientização definitiva do valor do homem africano” (FONSECA; MOREIRA, 2007, p. 14-15).

A fase que antecede a que estamos vivendo (da qual tratamos inicialmente) corresponde segundo o pensamento historicista, ao período posterior à independência dos países de língua portuguesa ocorrida na década de 1970<sup>6</sup> e calha com a ocasião da afirmação do escritor em que o mesmo “[...] procura marcar o seu lugar na sociedade e definir a sua posição nas sociedades pós-coloniais em que vive” (FONSECA; MOREIRA, 2007, p.15). Sendo que para a perspectiva da discussão da emergência literária, esta é a fase em que o escritor “[...] adquire a consciência de colonizado. A prática literária enraíza-se no meio sociocultural e geográfico: é o momento da desalienação e do discurso da revolta” (FONSECA; MOREIRA, 2007, p. 15).

Em Angola especificamente, este processo de tomada de consciência, desalienação e conseqüente discurso de revolta e afirmação do escritor de

---

<sup>6</sup> A independência se consolidou de fato na Guiné-Bissau em 1973-74 e em Angola, São Tomé e Príncipe, Cabo Verde e Moçambique em 1975.

Angola, tem como forte contribuinte e marco principal o movimento “Vamos descobrir Angola” (1948) que

[...] tinha como objetivos romper com o tradicionalismo cultural imposto pelo colonialismo; debruçar-se sobre Angola e sua cultura, suas gentes e seus problemas; atentar para as aspirações populares, fortalecendo as relações entre literatura e sociedade; conhecer profundamente o mundo angolano de que eles faziam parte mas que não figurara nos conteúdos escolares aos quais tiveram acesso. (FONSECA; MOREIRA, 2007, p.31).

O movimento “Vamos descobrir Angola” pode ser entendido ainda conforme Benjamin Abdala Júnior afirma no texto *Panorama histórico da literatura angolana* (2016) em que

por meio de atividades marcadamente colectivas procura-se reatar o combativismo do século XIX, com uma diferença: a busca da cultura popular com o olhar centrado na própria maneira de ser de Angola, afastando-se, enfim, do padrão eurocêntrico. (ABDALA JÚNIOR, 2016, 213).

Foi a semente no seio da sociedade angolana dos ideais da libertação do jugo do colonizador, sementes estas que se valiam de publicações em revistas como a *Mensagem* (1951-1952), a *Voz dos Naturais de Angola* (1951-1952) e *Cultura* (1957- 1961), para criar “[...] as condições para a emergência de uma atividade literária mais enraizada” (ABDALA JÚNIOR, 2016, p.213), consolidando assim o sistema literário angolano.

Como se vê, toda tentativa de configurar a história da literatura angolana nos dias atuais, significa “[...] vê-la como um processo de ruptura político-cultural contra a dependência colonial e de afirmação, sobre as particularidades regionais, de um horizonte mais amplo” (ABDALA JÚNIOR, 2016, p.211).

Nesta perspectiva é que deve ser vista também a produção literária dramática angolana, que se volta para o registro do drama em e de Angola, num teatro que se confunde com a realidade do povo angolano quer seja ele um sujeito negro, branco ou mestiço, nascido em Angola ou não.

### **3 Teatro Angolano: constituição Histórica em breves citações**

[...] só comecei a escrever com mais regularidade depois de regressar a Angola em Dezembro de 1974. Em primeiro lugar, como jornalista. Depois como dramaturgo e mais tarde como autor de poesia e de prosa (ABRANTES, 2009, p.191).

O que menciona Mena Abrantes na epígrafe deste subtítulo é um fato que confirma que a produção literária dramática em Angola se constituiu de forma mais consistente após a independência do país, ou seja, somente a partir da quarta fase que mencionamos anteriormente - consolidação do trabalho e reconstituição da individualidade plena do escritor africano.

Em se tratando de antecedentes históricos, verifica-se que anteriormente a este período a partir de Luciana Morteo Éboli em sua tese *Memória e tradição nos dramas de São Tomé e Príncipe e Angola: os teatros de Fernando de Macedo e*

José Mena Abrantes (2010) e em sua dissertação *Dramaturgia angolana no pós-colonialismo: sujeito, nação e identidade na obra de José Mena Abrantes* (2006), ambas defendidas no Programa de Pós-graduação em Letras da PUC/RS, que as primeiras manifestações dramáticas eram

[...] 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. (ÉBOLI, 2006, p.14).

Os registros históricos apontam segundo a pesquisadora, para encenações de narrativas orais com a replicação e ou danças dessas oraturas e “ 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” (ÉBOLI, 2006, p.14). As diversas cerimônias ligadas a entronizações, lutos e as danças coletivas em rituais de possessão ou de passagem, obedeciam a um caráter sagrado ou mágico-religiosa com o predomínio do segundo. Em suma,

As primeiras formas de representação remetem às necessidades de subsistência: nas comunidades onde as forças exteriores e da natureza dominam o cotidiano, tornaram-se fundamentais os rituais em prol da abundância, fecundidade e fertilidade. Elementos como fogo, sombras e máscaras fazem parte de ações de comunicação com o mundo invisível sempre em prol de benefícios coletivos. O caráter mimético, por conseguinte, é via de expressão plástica, religiosa, poética, dramática e rítmica, e tem por base a literatura oral tradicional, bem como a música instrumentada. (ÉBOLI, 2010, p.148).

Muito semelhante ao Brasil, o teatro nos moldes tradicionais praticado na Europa foi introduzido em Angola pelos colonizadores portugueses por meio da catequese jesuítica empreendida via Igreja Católica e seu plano contra reformista, ou seja, o teatro ocidental chegou para os angolanos como uma estratégia de dominação e poder da fé cristã que servia e se servia do imperialismo. Neste sentido, esta prática

[...] 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. (ÉBOLI, 2006, p.15).

A questão que envolve a prática cênica existente desde sempre em África/Angola versus àquela imposta pelos colonizadores portugueses gerou segundo Cíntia Reanata Gatto Silva em sua tese *Dramaturgia do angolano José Mena Abrantes em Perspectiva Pós-colonial* (2015) defendida no Programa de Pós-graduação da Universidade Estadual de Londrina (UEL), uma discussão sobre a existência ou não de um teatro que possa ser chamado de genuinamente africano/angolano, ou seja, se as manifestações cênicas de antes seriam ou não teatro. Essa discussão surgiu por conta de que estudiosos como por exemplo, Carlos Vaz, defenderam que não havia teatro em África antes da chegada do europeu, a quem a autora contrapõe-se.

Em outras palavras, se não puderem ser etiquetadas como Teatro, elas perdem o seu valor cultural e artístico? Na verdade, essa pode ser mais uma evidência do rebaixamento cultural promovido pelo imperialismo, afinal, procura-se encontrar na África manifestações semelhantes às encontradas no Ocidente; contudo, as manifestações artísticas africanas partiam de outro paradigma e não precisam encontrar formas correlatas no Ocidente para que possam ser consideradas “civilizadas”, autênticas e ricas. (SILVA, 2015, p.18).

No entanto, conforme reflete a própria pesquisadora a partir de Mena Abrantes, que se nominarmos todas as manifestações performáticas de teatro não estaríamos causando um esvaziamento do conceito que se tem sobre teatro em todo o mundo. Neste sentido, afirma a autora, que no embate teatro **versus** não teatro,

[...] ou se admite que as manifestações não sejam propriamente teatrais sem depreciá-las por não poderem receber essa denominação, ou se admite se tratar de um quadro de referência completamente diverso ao ocidental e, sendo assim, a África [e Angola] conheceu o teatro de maneira diferente do Ocidente. (SILVA, 2015, p.20).

Ou como diz o próprio Mena Abrantes citado pela pesquisadora: “Para mim, o essencial do Teatro está, mais do que na sua origem, na verdade humana e na qualidade artística do produto final. Sem cores, raças, credos, ideologias ou nacionalidades” (ABRANTES, 2004, p.49, *apud*, SILVA, 2015, p.20).

Como se observa, traçar um panorama da constituição do teatro angolano é tarefa complexa e demandaria investigação de maior envergadura do que este estudo. Outra questão que se apresenta é uma dificuldade apontada pelos estudiosos “[...] devida a falta de publicações na área e também pela irrisória quantidade de autores que publicaram literatura dramática” (SILVA, 2015, p.21).

Neste sentido, afirma Éboli (2006) que as primeiras manifestações da literatura dramática angolana –nos moldes europeus- se estabelecem a partir da ação de ‘dialogar’ (transformar em diálogos) as obras literárias de outros gêneros como as obras de José Laudino Vieira, Oscar Ribas. Esta iniciativa foi se solidificando nas poesias dramáticas de Costa Andrade.

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 europeias em No Velho ninguém toca (1978), texto escrito após a independência. Na mesma época, Ruy Duarte de Carvalho escreve Noção Geográfica (1974), numa orquestração sinfônica de vozes e coros de conteúdo telúrico. (ÉBOLI, 2006, p.18).

O primeiro texto teatral escrito por um autor angolano só veio ocorrer “[...] três séculos depois da colonização portuguesa e pouco antes da independência, tem como tema o nascimento de Cristo, porém musseque<sup>7</sup> transposto para o cotidiano de um luandense” (ÉBOLI, 2006, p.15). O texto intitulou-se *Auto de Natal* e foi escrito em 1972 por Domingos Van-Dúnem – que esteve ligado ao movimento negro no teatro brasileiro – e todas as principais personagens foram interpretadas por atores negros. Ainda se destacou deste autor o texto *O Panfleto*, escrito em 1988, que trata da resistência anti-colonial em Luanda.

---

<sup>7</sup> Segundo Éboli (2006), “Musseque em kimbundo significa “local arenoso” e o termo passou a ser utilizado para descrever as regiões habitacionais periurbanas construídas de maneira informal (ÉBOLI, 2006, p.15).

A seguir destaca-se Pepetela, conhecido romancista atuante na guerrilha anticolonialista, 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 que 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. (ÉBOLI, 2006, p.19-20).

Na dissertação *O teatro político angolano e A revolta da casa dos ídolos, de Pepetela* (2013), apresentada por Adilson Vagner de Oliveira ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL), da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), o autor afirma que é na década de 1970 que começam a surgir em Angola, a partir de Mena Abrantes, produções teatrais que se propunham a denunciar o não cumprimento por parte das elites angolanas das promessas feitas no movimento pela independência do país.

Como produto da fase de espetáculos de denúncia, o grupo de teatro Tchinganje, precursor da dramaturgia na Angola independente, sofreu com o cerceamento de atuação já nos anos de 1976 em que atos repressivos se intensificaram devido às incoerências da administração política pós-independência. Em 29 de novembro de 1975, o grupo Tchinganje apresentou na Liga Nacional Africana o espetáculo *Poder Popular*, de grande repercussão na política do país, porém, Luanda já havia presenciado apresentações desenvolvidas para estudantes e trabalhadores, peças como *As duas caras do patrão*, *A Província de Angola*, *Manifestação no Jardim da Celeste*, *Combate de Box* e *Uma lição de Portugalidade*. (OLIVEIRA, 2013, p.76).

Afirma ainda o autor que várias outras obras teatrais foram produzidas, contudo não foram publicadas, o que torna toda tentativa de registro da literatura dramática em Angola um trabalho que carece de maior investigação

[...] existiram ainda obras de outros autores que foram encenadas, porém, ainda não editadas em livro, podem registrar-se as peças *Tutumbagem* de Jorge de Macedo; *Meninos do Huambo* de Manuel Rui; *Kakila e Nga Mda* de Correia Domingos Lobão; [...] *Cunene, uma estrela cintilante* e *Natureza viciada* de David Filho; *Quem tudo quer, Quem ficará no lugar?*, *Tradição* e *Velhas Profissões* de António Pedro Cangombe; *O matrimónio azul* de Santos Cardoso; *Primeira Lição*, *Conflito*, *A vida é mesmo assim* de Nôa Wete. E foram levados ao

palco, alguns consagrados romances e contos adaptados à dramatização, podendo citar *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, *Canção para Luanda* e *A estória da galinha e do ovo* de Luandino Vieira; *Sagrada Esperança* de Agostinho Neto; *A praga e Uanga* de Óscar Ribas; *Lueji* de Pepetela; *Nzinga Mbaldi* de Manuel Pedro Pacavira; *A morte do velho Kipacaça* de Boaventura Cardoso; *Kahitu*, *Manana*, *A-kaulende* e *O ministro* de Uanhenga Xitu. (OLIVEIRA, 2013, p.77).

Nesta senda, há ainda que registrar os vários grupos teatrais de diversas instituições religiosas que passam a surgir na década de 1990 o que indica uma nova (?) forma de se fazer/pensar o teatro em Angola,

[...] entre os mais importantes dessa época estão o grupo Julú (1992), Etu Lene (1993), Pérola Real (1994), Êxodo (1989), Mukengenji ia Mundo (1992), Tudizole (1992), Lumière (1993), Mais um (1994), Caminheiros Negros de Emaús (1995), Tujingenji (1995), Grupo Experimental do INFAC (1995) e Nguizane Tuxicane (1996) entre outros. (OLIVEIRA, 2013, p.78).

Especificamente em se tratando de José Mena Abrantes, percebemos claramente que o dramaturgo é aquele que mais produziu texto teatral em Angola e também é o artista que mais contribuiu para o desenvolvimento do teatro angolano que está florescendo e produzindo frutos de qualidade ímpar, ou seja, a obra de Mena Abrantes situa-se no contexto histórico pós-colonial angolano<sup>8</sup>.

Cronologicamente, a literatura dramática de Mena Abrantes obedece, portanto a seguinte ordem: *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*

---

<sup>8</sup>Ao se libertar de Angola em 1975, assumiu como presidente o proclamador da libertação, político e escritor Agostinho Netto, sendo que o mesmo permaneceu no cargo até sua morte em 1979, num hospital de Moscou vítima de complicações ocorridas durante uma operação a um câncer do fígado. Assumiu interinamente a presidência Lúcio Lara, que ficou poucos dias na interinidade até a posse de José Eduardo dos Santos. Segundo Éboli (2006), “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” (ÉBOLI, 2006, p.25). Com a negação da UNITA, nova guerra civil se instalou no país tendo se estendido até 2002, quando foram assinados acordos internos de paz. Em 2008 e 2012 com novas eleições legislativas, o MPLA continuou com a maioria dos eleitos garantindo a continuidade da presidência para José Eduardo dos Santos que somente encerrou seus 38 anos de governo em 2017, quando da eleição de José Manuel Gonçalves Lourenço também do MPLA. O Movimento pela Libertação de Angola (MPLA) teve desde sua origem na luta pela independência, orientação ideológica socialista pensada por Marx e, a partir da década de 1990, adotou um sistema de democracia multipartidária e economia de mercado, ou seja, houve uma transição do socialismo para o capitalismo.

*Sol e da Lua* (1998); *O naufrago da Angofita* (2003); *Kimpa Vita, a profetiza ardente* (2007); *O moribundo que não queria morrer enquanto não explicassem o sentido da vida* (2008); *Tari-Yari, misericórdia e poder no Reino do Congo* (2009); *Kwasi ou o jovem que por amor perdeu no mundo e se encontrou dentro de si mesmo* (s/d); *O armário e a Cama* (2011) e *Quotidiano – esta não é uma história de amor* (2015). Apresento a seguir, dados relevantes sobre o dramaturgo angolano.

#### **4 Mena Abrantes: as oraturas, o histórico-fantasia, a adaptação e a Contemporaneidade**

*[...] eles [os colonizadores portugueses] tinham especial cuidado com os **alunos que vinham das colônias africanas** e preocupavam-se mais com a nossa participação em qualquer atividade política. Depois de ter participado em algumas manifestações estudantis, **eu fui ... condenado a ... a fazer o serviço militar numa unidade disciplinar e também fui proibido de sair das fronteiras portuguesas, nem sequer podia ir a Angola visitar a família.** [...] Em 1970 como já estava a concluir o curso [ em filologia germânica] e logo após a conclusão do curso, eu ia ser chamado para o serviço militar, para a tal companhia disciplinar para fazer a **guerra contra o meu próprio povo**, eu fugi de Portugal... **Fugi de Portugal com meu grupo de Teatro** [...]. (<https://globoplay.globo.com/v/2774466/>, grifos meus)*

A partir do que foi dito por Mena Abrantes em entrevista ao *Programa do Jô*, percebemos de início que este angolano sentiu na própria pele as estratégias do imperialismo português em impor seu domínio via assimilação dos ideais colonialistas. O fato de ter o dramaturgo conseguido estudar na metrópole não o tornou menos sofrendor das amarras do dominador, ao contrário, o tornou alvo de maior proximidade dos olhos da imposição. José Mena Feio Abrantes

Nasceu em Malanje, no ano de 1945, onde inicia os estudos primário e secundário indo posteriormente para Luanda. Licenciou-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 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. (ÉBOLI, 2006, p.26-27).

A partir dos anos de 1980, o dramaturgo dirige, entre 1985 a 1987, o Grupo de Teatro da Faculdade de Medicina de Luanda e em 1988, funda aquele que seria o seu grupo de maior consistência, me referindo ao Elinga-teatro, que iniciou suas atividades com a montagem de *A Revolta da Casa dos Ídolos, de Pepetela* e ainda hoje continua em plena atividade.

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 a 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. (ÉBOLI, 2006, p.27).

Além de dramaturgo, conforme Silva (2015), Mena Abrantes é também jornalista tendo fundado a Agência de Notícias Angolana (Angop), tendo sido chefe de redação e diretor geral da mesma. Foi responsável pela Cinemateca Nacional de Angola.

Recebeu diversos prêmios, entre os quais três Sonangol de Literatura<sup>9</sup> (1986 [por Ana, Zé e os Escravos], 1990 [por Meninos] e 1994 [por Caminhos Des-encantados]) e o Diploma de Mérito da Cultura Angolana, por sua obra, em 2006. Foi homenageado na quinta edição do FESTLIP – Festival de Teatro da Língua Portuguesa ocorrido no Rio de Janeiro em 2003. (SILVA, 2015, p.28).

Assumiu ainda a Assessoria de Imprensa da Presidência da República a partir de 1993, depois se tornou Assessor para assuntos relacionados à cultura, tendo permanecido servindo ao governo angolano até o final de 2016. Segundo o *Jornal Correio Angolense*<sup>10</sup>, quando publicou uma matéria sobre a recusa do dramaturgo ao prêmio “Globo de ouro” por posições artístico-políticas,

---

<sup>9</sup>Segundo a página do prêmio-<http://www.sonangol.co.ao/Portugu%C3%AAs/Sociedade%20e%20Ambiente/Pr%C3%A9mio%20de%20Literatura/Paginas/Pr%C3%A9mio-de-Literatura.aspx> - “Com o objectivo de valorizar e reconhecer a criatividade dos escritores Angolanos, em estreita colaboração com a União de Escritores Angolanos (UEA), em 1987 a Sonangol criou o 'Grande Prémio Sonangol de Literatura'. O mesmo proporciona ao vencedor, para além de compensação financeira, visibilidade e promoção da obra e carreira do autor. Inicialmente com atribuição anual, em 2006 o Prémio passou a ser atribuído de cinco em cinco anos e foi alargado a certos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP) - Cabo Verde e de São Tomé e Príncipe. Com o êxito alcançado nesses três países, em 2009 o concurso foi aberto a participação de escritores dos restantes membros dos PALOP - Guiné Bissau e Moçambique”.

<sup>10</sup> Disponível em: <https://www.correioangolense.com/artigo/sociedade/mena-abrantes-recusa-distincao-dos-globos-de-ouro-2018>.

atualmente Mena Abrantes trabalha no setor de Comunicação Institucional do governo Angolano.

Em se tratando do conjunto de sua obra, há algumas tentativas de organiza-las por conjuntos temáticos por parte do próprio dramaturgo e de alguns pesquisadores de sua obra. Há estudos que apontam três grupos de peça - como é o caso de Silva (2015)-, no entanto quando o autor publicou sua primeira ontologia em *Teatro Volume I e II (1999)*, fez a indicação de quatro grupos temáticos: peças inspiradas nas narrativas tradicionais africanas, textos histórico-fantasia, versão adaptada de romance para o teatro e as peças que versam sobre atualidades de ordem política, social e cultural de Angola.

Recentemente, na entrevista *Mena Abrantes, diretor do Grupo “Elinga Teatro” (Luanda/Angola): sobre texto e encenação (2013-2014)* concedida ao brasileiro Everton Machado Paim de Oliveira, o dramaturgo reforçou o alinhamento de suas obras nestes quatro grupos.

As 18 peças que já escrevi podem ser alinhadas em quatro grandes grupos: [1] **peças histórico-fantásticas** (sobre personagens ou situações da história de Angola); [2] **peças sobre temas da actualidade imediata** (política, social ou outra); [3] **peças inspiradas em contos da tradição oral angolana e africana**; e [4] **adaptações de obras literárias** conhecidas. (ABRANTES, 2014, p.182, grifos meus).

Sendo assim, optamos por fazer minha breve descrição do conjunto da obra de Mena Abrantes, a partir dos quatro grupos inscritos (1999) e alinhados (2014) pelo próprio autor.

#### 4.1 As oraturas africanas no teatro de Mena Abrantes

Um dos fatores de grande influência nas letras angolanas passa pelas narrativas de tradição oral em que diferentes oraturas emergem por todo o espaço africano, especialmente no meio rural. Neste aspecto, “[...] é a tradição da oralidade na África, que marca, inclusive, uma identidade cultural expressa na literatura” (FONSECA; MOREIRA, 2007, p.29).

Para Susana Dolores Machado Nunes, a partir do texto *A Milenar Arte Da Oratura Angolana e Moçambicana* (2009), o conceito/termo que melhor se aplica à questão da tradição oral e à literatura é a oratura. Segundo a pesquisadora,

[...] a oralidade e a escrita são dois processos diferentes de produção e transmissão da própria tradição que, não raras vezes, interagem, visto que muitos textos, antes de circularem oralmente, já tiveram um registo escrito e o contrário também se observa. [...] pensamos que o conceito oratura traduz esta interação, associando, num fenómeno de amálgama lexical, os lexemas “oral” e “literatura”. (NUNES, 2009, p.36).

Neste sentido, as narrativas da tradição oral na sociedade africana, em especial no meio campesino, possuem valores inestimáveis e devem ser consideradas como a cacimba inesgotável dos valores culturais das diferentes comunidades de raízes e traços regionais. E assim segundo a autora,

As diferentes oraturas apresentam uma visão desses mundos situados etnicamente e são elas próprias resultado de múltiplas intersecções de

conteúdo e de graus diversos de aculturação. O carácter exemplar adquirido pelas narrativas de tradição oral permite a transmissão de todos os valores, quer educacionais, sociais, político-religiosos, económicos quer culturais. O conteúdo semântico destas narrativas encerra, de forma indirecta, regras e interdições que são transmitidas ao público ouvinte. Este assimila-as e contribui para preservar, deste modo, o bom funcionamento da comunidade. A narrativa funciona como um dos principais veículos de transmissão do conhecimento, conseguindo a ligação entre as gerações de uma mesma comunidade. Torna-se, ao longo do tempo, um meio pedagógico poderoso ao serviço da educação e da formação das gerações mais novas. (NUNES, 2009, p.46).

Neste contexto, a dramaturgia de Mena Abrantes possui um grupo de textos cujo labor dramático relaciona-se intrinsecamente com contos tradicionais, ou seja, com a oratura do povo angolano, são-tomense e camaronês. No início da carreira, com a montagem de *Foi assim que tudo aconteceu*, -não datada e nem publicada, ao menos não encontramos registos sobre – Mena Abrantes afirma o seguinte:

Uma das primeiras peças de teatro que montei em Luanda, com o grupo Xilenga, baseava-se directamente em quatro contos tradicionais tchokwe <sup>11</sup> (Ndalakalitanga, O falcão e o cágado, A mão e a boca e Os sapos), agrupados sob o título de *Foi assim que tudo aconteceu*, frase que nos originais encerrava todas as narrativas. A ideia era tentar resgatar, nessa sabedoria acumulada oralmente ao longo de séculos, valores e princípios que se aplicassem à situação no presente. (ABRANTES, 2009, p.194).

Nesta mesma perspectiva, o texto *Nandyala ou a Tirania dos Monstros* (1980) foi inspirado num conto tradicional do povo *Nyaneka* que vive na porção sudoeste de Angola e se subdividem em dois grupos: Muíla e Ngambwe. Segundo Mena Abrantes (1999 a) Os Nyaneka pertencem ao grupo étnico Nyaneka-Nkumbi<sup>12</sup>, que abarca dez tribos distintas, cuja conexão entre elas se estabelece por meio de uma coesão linguística bastante definida.

---

<sup>11</sup> Tchokwe ou Chokwe, segundo Cuxima-Zwa (2014), “[...] é o nome da língua e cultura de um dos mais importantes grupos étnicos na cultura angolana [...]. O povo Chokwe fazia parte do Império-Lunda ou de ‘Mwata Yanvo’ Muatianvuas, cuja ascensão e queda na região central africana ocorreu entre os séculos 17 e 19. [...] fugindo de doenças epidémicas e fome, viajaram em bando [...] e se estabeleceram perto da fonte dos rios Cuango, Cassai e Alto-Zambeze [...] em proximidade com os territórios da Zâmbia, do Congo, do Zimbabwe, do Botswana e de Moçambique, com quem compartilham estes recursos naturais [...] possuem uma forte crença religiosa, associada com a sua história [...] mantem vivas as tradições dos ancestrais [...] são a comunidade mais bem-sucedida na preservação de valores culturais ancestrais (CUXIM-ZWA, 2014, p. 1-11).

<sup>12</sup> “[...] cultivam a terra e são grandes criadores de gado. Entre eles, no entanto, o ofício mais estimado é do de ferreiro, razão pela qual todos os mestres são iniciados nessa arte por um rito espírita” (ABRANTES, 1999 a, p. 125). No entanto, não são extratores do minério de ferro o que os levam a adquirir a matéria prima dos seus vizinhos de origem Kwanyama. Cabe destacar também que os Nyaneka-Nkumbo acreditam que as almas de seus antepassados (principalmente aquelas que deixaram boas lembranças) habitam o soba (líder local) que em contacto com o sagrado é o centro religioso e político a representar as tribos ou parte delas. Estas almas habitantes do soba formam uma comunidade entre os mortos e os vivos que protegem as tribos e por isto mesmo cultos lhes são celebrados. Ainda há que se registrar que “[...] são muito apegados às tradições e o lugar de origem, o que explica que tenham sido os últimos na região a entrar em contacto e adaptar-se à vida urbana (ABRANTES, 1999 a, p.127).

Em relação à arte dramática, observa-se que os Nyaneka-Nkumbi se manifestam por meio da dança em que apresentam simulacros da guerra ou da caça. Nestas “encenações”, uma representação pode ter um ou vários protagonistas a ocupar o espaço cênico. Ainda integra os “espetáculos” o grupo que em segundo plano entoa cantigas ritmadas pelo bater das mãos, formando numa espécie de coro – ressalvadas as especificidades- das tragédias e comédias gregas antigas.

No que concerne especificamente à oratura, nota-se também a presença das cantigas de que falamos acima e segundo Abrantes,

Entre os Nyaneka-Nkumbi a maior parte dos contos da tradição oral são cantados e são uma espécie de melopeia [Canto rítmico em forma de toada ou cantiga simples que acompanha uma declamação] bastante monótona, quase sem ritmo, que convém ao género narrativo. Por vezes os narradores alternam as passagens faladas com as partes cantadas. Pode se dizer sem exagero que não existe na vida destes povos nenhum acontecimento de alguma importância [...] que não seja marcada e celebrada por melodias ritmadas. (ABRANTES, 1999a, p.126).

Nos vários contos dos Nyaneka-Nkumbi, há a presença de “monstros”, os omakisi – seres somaticamente semelhantes aos humanos, mas com cabelos compridos e pelos que cobrem todo o corpo e tem pigmentação de cor bronze; uma ou duas cabeças e dois ou três estômagos o que lhes facilitam a devoração de homens e animais inteiros; uma voracidade que denota absoluta falta de respeito para com a vida dos humanos o que os levam a recorrer a todo tipo de falsidade, coação e força bruta para seus fins, já que não possuem quase nenhuma inteligência.

Em todos estes contos, a vitória dos humanos é recorrente e sempre há uma restituição à vida das vítimas dos Oma-Kisi e na obra da qual nos referimos, os monstros destroem todas as pessoas de uma aldeia, deixando viva apenas uma mulher grávida que, sozinha dá à luz ao menino Nandyala. Ela educa-o longe de qualquer contato com o meio exterior. Crescido, sua natural curiosidade leva-o a ultrapassar os limites estabelecidos pela mãe e nesta descoberta do mundo exterior acaba por se reencontrar e ser perseguido pelos monstros e sua salvação se deverá ao fogo e esperteza de um ferreiro que é quem narra a história conforme Abrantes.

Na minha peça, coloquei o ferreiro a narrar a história, acrescentei a participação física dos antepassados mortos no apoio à mulher e ao seu filho e deixei no ar a dúvida sobre se no final o rapaz tinha sido raptado por novos monstros ou se ele próprio se transformara num deles. Isto para deixar subentendido que muitos dos 'monstros' que nos ameaçam nem sempre vêm do exterior [...]. (ABRANTES, 2009, p.198).

Ou como insinua a obra, são monstros que são “[...] gerados no nosso meio social ou mesmo no interior de nós próprios (ABRANTES, 1999a, p.07), fato que se confirma, pois, segundo o autor, (na entrevista a UEA, da qual estamos nos valendo neste trabalho) o massacre feito pelos sul-africanos aos namibianos refugiados em Kassinga (cidade angolana que se localiza na província de Huíla) já estava presente no imaginário do povo em que ele se deu e poderia perfeitamente serem estes ‘monstros, confundidos com os Oma-kisi do conto tradicional.

Da fusão de vários contos populares de São Tomé e Príncipe – *A tartaruga e seu compadre gigante* e *A tartaruga e Pedro Andrade* - com os provérbios e ditados populares locais, o texto *Pedro Andrade, a tartaruga e o gigante* (1989), evidencia numa comédia despretensiosa determinadas especificidades do imaginário e da filosofia de vida do povo são-tomense.

Em *Na Nazuá e Amirá ou de como o prodigioso filho de Na Kimanaueze se casou com a filha do Sol e da Lua* (1998), a inspiração adveio de dois contos tradicionais de Kimbundo (área cultural próxima a Luanda) e para além de Angola, o autor foi buscar em mais dois contos camaroneses as condições necessárias para construir a partir das semelhanças temáticas entre eles, esta obra que

[...] retrata a afirmação social de um jovem que, confrontado desde o seu nascimento com uma ordem social autoritária e discriminatória, à qual se acrescentam interditos culturais impostos pela tradição, consegue romper o “**statu quo**” e concretizar, com recurso ao maravilhoso e ao saber acumulado pelos antepassados, uma utopia fundada na solidariedade e no amor. (ABRANTES, 1999a, p.08, grifos meus)

Ainda integram este grupo mais dois textos aos quais não tivemos acesso direto, mas que possamos descrever via pesquisa de Silva (2015):

*O náufrago da Angonafta* (2003) tem como enredo um homem perdido em uma ilha deserta, desacordado, desmemoriado, nu e perseguido de morte por questões de trabalho. Há a presença mítica de uma cobra/mulher que não pronuncia nenhuma palavra, acompanha o rapaz e passa a proteger o náufrago, colocando em risco sua própria vida. É inspirado no conto Merlin das falésias, de Henrique Abrantes. [e] *Kwasi ou jovem que por amor perdeu no mundo e se encontrou dentro de si mesmo* [(?)] é uma obra inspirada em uma fábula “achanti” (África Ocidental). Tem como enredo a morte de todas as esposas de Kwasi e a sua dor desesperada. Somente indo ao mundo dos mortos e conversando com suas quatro esposas é que ele conhece o seu destino, casa-se, tem filhos e finalmente vive feliz até a sua morte. (SILVA, 2015, p.35-36).

No processo criativo de Mena Abrantes, as narrativas orais foram adaptadas ou recriadas à luz do contexto histórico-geográfico onde elas se originaram e nessa escrita, a utilização do recurso de adivinhas, provérbios e demais aforismos populares permeiam o enredo dos textos fazendo emergir obras completamente novas sem que se perca a estrutura e o encadeamento original das narrativas.

Dos Contos, o dramaturgo aproveitou ainda os elementos da intriga e o fundo das histórias de modo a situa-los no interior dos textos teatrais a partir de um contexto que busca por uma maior originalidade possível, sem deixar de dar voz à inventividade no que tange aos elementos internos e externos da cena tanto no plano dialógico quanto no imaginário, possibilitando a (re)criação nas peças de uma série de outras peripécias.

E assim, a oratura em Angola é terreno fértil e rico material para a produção literária dramática do povo angolano, como diz Abrantes: “acho que os contos tradicionais se prestam bem a essa recriação e nos permitem recuperar e perpetuar aspectos relevantes da nossa cultura” (ABRANTES, 2009, p.194), cultura esta que traz em sua história enquanto nação, outra potente e inesgotável fonte para uma produção teatral abrantiniana de caráter histórico-fantástico.

## 4.2 Dramaturgia e história: o teatro histórico-fantasia de Mena Abrantes

Se no primeiro grupo de textos a oratura foi ator/atriz principal, verifica-se agora que o protagonismo serão as personagens reais da história angolana e ou as situações históricas concretas do país que servirão de pretexto para fazer surgir textos teatrais que misturam buscas em fontes documentais (de forma mais exaustiva possível) e em fontes de especulação fantasiosa de natureza sobrenatural. Estes dois elementos convergem para um grupo de obras que o dramaturgo caracteriza como histórico-fantasia.

O primeiro texto que traz em sua tessitura este caráter é *Ana, Zé e os Escravos* (1980), cuja composição se realizou a partir de uma investigação histórica feita pelo dramaturgo em colaboração com Ana Filomena Ferreira e Viriato Coelho. Valeu-se ainda o autor do texto teatral *Zé do telhado* e do romance histórico<sup>13</sup> *José do telhado em África* escritos pelos portugueses Helder Costa (ex-colega de Mena Abrantes no Grupo Cênico da Academia da Faculdade de Direito de Lisboa) e Eduardo de Noronha.

Segundo o dramaturgo o texto aproveitou-se descaradamente de algumas cenas e situações presentes nas obras dos portugueses e estruturando-se em cinco momentos e vinte situações apresenta “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) [...] (ABRANTES, 1999a, p. 59, grifos nossos) no período da história angolana que abarca a época entre o fim do tráfico de escravos em 1836 e a abolição oficial da escravidão no país ocorrida em 1878. E nas palavras do próprio dramaturgo:

Ao escrever *Ana, Zé e os Escravos* pretendi mostrar que nem sempre as coisas são tão claras como parecem e como em pleno século XIX um degredado como o Zé do Telhado, português e branco, foi quase deificado como defensor dos escravos pelas populações da área em que se estabeleceu, quando, quase na mesma região e pouco anos antes da sua chegada ao país, uma angolana mestiça como D. Ana Joaquina se dedicava despidoradamente ao comércio desses mesmos escravos. O interesse pelo personagem de Zé do Telhado também se deve ao facto de ter ouvido o meu pai falar dele durante toda a minha infância, sendo o seu túmulo em Xissa (agora incluída na Lunda-Sul) também motivo de muitas excursões para quem vivia em Malanje. (ABRANTES, 2009, p.196).

O texto mistura figuras reais a personagens fictícios e pode ser entendido em certa medida como uma revisitação à aspectos da história angolana que antes eram conhecidos do ponto de vista oficial, somente sob versão dos colonizadores portugueses.

Uma discussão entre cinco atores e duas atrizes que estão realizando uma montagem teatral que investigam as possíveis razões pelas quais a figura

---

<sup>13</sup> Pode parecer que esta obra poderia somar-se a *Calanga, a doida dos cahoios* (1987), única peça a compor o grupo que se dedica à dramaturgia de Mena Abrantes resultante de adaptação do romance para o teatro (como veremos adiante), no entanto, o seu conteúdo histórico e fantasia supera a temática da adaptação. É que a dramaturgia de Mena Abrantes por vezes é assim: uma entrançatura de conteúdos e formas.

histórica do oficial mestiço Luís Lopes de Siqueira morreu em combate, desencadeia o enredo de *Sequeira, Luís Lopes ou o Mulato dos prodígios* (1991). A discussão investigativa dos atores permeia toda a peça fazendo como que surjam situações fantasiosas a partir do relato de historiadores época (século XVIII), com a possibilidade inclusive da inserção de seres extraterrestes para (re)contar

A atormentada, trágica e desconcertante trajetória de um mulato filho de escrava que, ao ajudar a destruir em pleno século XVII os três principais reinos de Angola (Congo/1665, Ndongo/1671 e Matamba/1681, **não sabia (?)** ainda que preparava já a existência futura de uma Nação. (ABRANTES, 1999b, p.29, grifos nossos).

Com uma distensão dos fenômenos relatados pelos historiadores que dão conta de milagres, aparições e fenômenos estranhos durante alguns combates em que o protagonista esteve envolvido “Não custa[va] nada esticar a coisa um pouco mais e inventar alienígenas saídos de discos voadores a actuar ao lado do nosso herói. Tudo para no fim prevalecer a verdade que cada espectador da peça escolher para si” (ABRANTES, 2009, p.200).

A situação das primeiras mulheres brancas que aportaram nas colônias portuguesas (e nessa questão se inclui o Brasil), é desvelada em *A Órfã do Rei* (1991). Segundo pesquisas de Mena Abrantes, as órfãs reais eram jovens portuguesas que por diversas circunstâncias da vida acabavam indo parar nos asilos reais, lá eram criadas e preparadas para quando atingissem a idade núbil, fossem enviadas às colônias com um dote e um marido empregado no funcionalismo público colonial. Em Luanda, as primeiras doze órfãs chegaram em 1593 e “durante toda a primeira parte do século XVII foi este o sistema que permitiu a existência de mulheres brancas em Angola” (ABRANTES, 1999b, p.86). O texto é um monólogo que foi dedicado à atriz brasileira Paula Passos<sup>14</sup> e a todas as atrizes que possam um dia sentirem tentadas a representa-lo.

Para íris Maria da Costa Amâncio que no texto *Dramaturgia Angolana: Exercícios De Enrançatura Em Obras De Mena Abrantes* (2002), faz uma breve análise da peça, Mena Abrantes adota

[...] como pano de fundo a trajetória de uma jovem navegante portuguesa em suas inseguranças quanto ao futuro incerto de sua suposta viagem para Angola, a serviço do rei [...]. Esse contexto das grandes navegações permite que, na peça, o grande cenário seja o mar, espaço de sonhos, expectativas e contradições. A forte presença do mar na vida da personagem remonta os tempos de infância, quando, junto da mãe, observava a partida do pai, como ela mesma relata ao rei, seu interlocutor. Portanto, é doloroso o processo de fragmentação das sólidas referências indenitárias da órfã; da mesma forma, fica marcada também a saída da jovem para o encontro com o outro. Percebe-se isso, no texto, como um momento de devaneio por meio do qual a personagem expele, aborta o que a incomoda. É, então,

---

<sup>14</sup> Atriz que que trabalhou na embaixada do Brasil em Luanda e ajudou Mena Abrantes a construir o Elinga-teatro. Paula Passos, segundo Mena Abrantes, possuía uma experiência e um sotaque (português brasileiro?) que destoava dos atores angolanos, o que frustrava sua tentativa de atuar nas montagens do grupo. Certo dia ela pediu a Mena Abrantes que escrevesse um texto para ela atuar sozinha. Sem pensar no pedido o dramaturgo escreveu *A Órfã e o Rei* e achou por bem dedica-lo publicamente à atriz brasileira que já o representou diversas vezes, inclusive recebendo em 1996 o prêmio Luís Estevão de Cultura em Brasília.

a partir daí que lhe é possível abrir-se. Tendo expelido de dentro de si as referências que a amarravam a valores e crenças sacralizados, a jovem órfã abre-se definitivamente para o outro. Livre do olhar eurocêntrico sobre a África, a viajante portuguesa pode olhar, agora, para um homem negro e com ele entrecruzar/interagir através do olhar. (AMÂNCIO, 2002, p. 2-3).

No enredo, há dúvidas se a Órfã tenha nalgum dia aportado em terras angolanas, como sugere o próprio autor em nota introdutória ao texto, no entanto, a questão da situação das órfãs reais no que diz respeito à condição da mulher branca e pobre a quem não cabia outra escolha que não fosse a ida para as colônias para garantir a continuidade da raça branca nos territórios dominados, fica evidente, possibilitando outras leituras.

Ambientado na azáfama de um enorme e habitual mercado de escravos do século XVII em que, a depender de cada cena ou ao gosto de um encenador criativo este ambiente poderá ser mais ou menos intenso, surge *Sem herói nem reino ou O azar da cidade de São Felipe de Benguela com o fundador que lhe tocou em sorte* (1997). O texto é uma biografia fantasiada de Manuel Cerveira Pereira, considerado o fundador da cidade de Benguela a “[...] serviço do rei Filipe III de Espanha e II de Portugal, no início do século XVII” (ABRANTES, 1999a, p.09).

O texto também atesta a presença da mulher branca na colônia, só que agora na condição de esposa (a “primeira” branca que se presta a tal ato) de um alto funcionário real que juntamente com sua filha acompanhou o venal e truculento marido para as terras angolanas. Ainda cabe destacar a figura de uma outra mulher nesta peça, uma mulher negra e rainha, é Nzinga Mbande<sup>15</sup> que de ambientes cênicos isolados, irreais e mágicos ganha o poder da fala e erige o seu discurso sobre os fatos histórico-fantásticas postos em cena.

Segundo Mena Abrantes a obra faz ainda uma ironia sobre a possibilidade de ter sido a filha de Cerveira Pereira e sua esposa a responsável pelo princípio de uma linhagem famosa entre os angolanos, conhecida como as “mulatas de Benguela”.

Compõe também este grupo o texto *Kimpa Vita, a profetiza Ardente* (2007), que conta a história de uma jovem congoleza que após ficar doente teve um “encontro” com Santo Antônio e, ao recuperar a saúde lutou contra as forças do mal, dos desmandos da Igreja Católica e a decadência do Reino do Congo no século XVII, e que acabou por morrer queimada, depois de condenada à morte

---

<sup>15</sup> Conforme a *Série UNESCO mulheres na história de África* (2014), “Njinga a Mbande (1581 - 1663), rainha do Ndongo e do Matamba, marcou a história de Angola do século XVII. [...] A sua tática de guerra e de espionagem, as suas qualidades como diplomata, a sua capacidade para tecer múltiplas e estratégicas alianças, e por fim o seu conhecimento das implicações comerciais e religiosas, permitir-lhe-ão opor resistência tenaz aos projectos coloniais portugueses até a sua morte em 1663 (UNESCO, 2014, p.8). Njinga ou Nzinga? De acordo com a série, “São vários os nomes atribuídos a Njinga por razões ortográficas ligadas à transcrição da língua kimbundu, mas também porque a própria rainha assinava a correspondência com diferentes nomes. Os últimos nomes que lhe são atribuídos derivam da sua conversão ao catolicismo, em 1623, em Luanda. Eis uma lista não-exaustiva dos diferentes nomes que lhe são dados: Njinga a Mbande, Nzinga Mbande, Jinga, Singa, Zhingá, Ginga, Njingha, Ana Nzinga, Ngola Nzinga, Nzinga de Matamba, Zinga, Zingua, Mbande Ana Nzinga, Ann Nzinga, Dona Ana de Sousa. Na língua portuguesa, o verbo gingar refere-se a um movimento corporal. Em sentido figurado, o verbo evoca a leveza perante os obstáculos, nomeadamente nas negociações, referindo-se à rainha Njinga (UNESCO, 2014, p.48)

pelo rei do Congo, D. Pedro IV Nsanu-a-Mbemba. Mena Abrantes “[...] encena as contradições do sistema pré-colonial, que já dá passos importantes para a colonização e aponta sua perversidade” (SILVA, 2015, p.39).

Ainda faz parte deste grupo outro texto em que Kimpa Vita aparece como personagem, esse texto é *Tari-Yari, misericórdia e poder no Reino do Congo* (2009). A história decorre no Reino do Congo, no início do século XVIII, durante a luta pelo poder real e surgimento do Movimento Antoniano, liderado por Dona Beatriz “Kimpa Vita”, defensora da reunificação daquele reino e africanização da religião católica. Durante o conflito, as intrigas dos frades capuchinhos italianos levaram à morte de Kimpa Vita na fogueira, sob as acusações de subversão e heresia. “A peça retrata os jogos de poder que terminaram por levar o Rei D. Pedro IV a condená-la à morte” (SILVA, 2015, p.95).

A capacidade criativa, investigativa e inventiva de Mena Abrantes, que lhe possibilitou a construção de textos teatrais que misturam história e fantasia, é a mesma que lhe rendeu condições necessárias para escavar em uma outra obra literária rico material para fazer brotar por meio da adaptação uma obra outra, o texto dramático.

### 3.3 A adaptação de outra obra literária: o surgimento de uma obra outra

Adaptação de romances para o cinema é uma constante nas produções audiovisuais, no entanto, o mesmo não é muito comum em relação ao teatro. Mena Abrantes com grande capacidade inventiva e criativa encontrou em *O segredo da Morta*, um romance angolano de costumes publicado nos anos de 1940 por António de Assis Júnior, o material necessário para materializar *Cangalanga, a doida dos cahios* (1987) a única obra pertencente a este grupo textual.

É interessante notar e vale a pena registrar que Mena Abrantes, enfatiza que o texto dramaturgico é uma livre adaptação para o teatro do romance de Assis Júnior no qual há uma advertência feita pelo próprio autor do romance anos antes, inclusive da publicação do próprio romance, cujo registro aparece nas notas iniciais da peça.

Tirada a parte puramente literária, no fundo nada acrescentei: impressas ficaram as frases, até as próprias palavras dos figurantes, como também não omiti os nomes dos que nesta história intervieram, circunstância que decerto, constituirá novidade de peso no nosso acanhado meio, onde pouco se lê, pouco se pensa e pouco se aprende. Penso porém, que, constituindo esse trabalho um meio de vulgarização do que o indígena tem de mais puro e são na sua vida, eu não devia resistir à revelação do facto que ele encerra, por constituir um forte apoio para a formação da história das coisas, ainda mal conhecidas, e das pessoas que, em poder e merecimento, nasceram, passaram e viveram nesta terra. Gabela, Amboim, 1929. (ASSIS JUNIOR, 1929, *apud*, ABRANTES, 1999a, p.156)

E logo adiante é a vez do autor da adaptação incluir sua advertência a respeito da obra teatral, sendo este um claro indicativo de como se deu o processo criativo.

Alguns dos figurantes desta peça mantêm os nomes e grande parte das frases que lhes emprestou Assis Júnior. Muitos dos que

intervinham no livro desapareceram, pura e simplesmente (bem dizia um deles que esta é uma terra de feitiços...). Por ser necessário dar unidade à acção dramática resumiram-se situações, fundiram-se personagens, trocaram-se e inventaram-se diálogos, condensaram-se conflitos, em fim, arrumou-se tudo de uma outra maneira...[...] Luanda, 26/1/1987. (ABRANTES, 1999a, p.156)

Na finalização da advertência do adaptador, há as citações da advertência do romancista quanto ao carácter de (re)formação da história de ambas as obras, o que nos leva a perceber que tanto o romance quanto a obra teatral se estabelecem a partir dos costumes do povo angolano (conhecidos e desconhecidos) e atuam no objetivo de contribuir para com a formação da consciência de uma angolanidade do sujeito de Angola.

A obra teatral em particular, “[...] permite explorar o contraste entre uma realidade muito prosaica e uma atmosfera enigmática em que se diluem as fronteiras entre o sonho e a realidade, entre este mundo e um ‘Além’ não menos concreto [...]” (ABRANTES, 1999a, p.09), contraste este que ainda hoje subsiste de forma intensa na mentalidade do ‘angolano médio’.

Se já na obra resultante de uma livre adaptação é notória uma realidade subsistente ainda hoje no povo angolano, esta questão será amplamente discutida, e refletida no grupo de obras que trata especificamente de temas da contemporaneidade de Angola.

#### **4.4 Teatro e contemporaneidade: política, sociedade e cultura angolana**

Questões relacionadas a situação política, social e cultural em África e particularmente em Angola sempre ofereceram amplo e farto material para suscitar reflexões nos grandes artistas nacionais. Quando entrelaçadas às temáticas que emergem na contemporaneidade vislumbrando a busca de um entendimento e conseqüente tomada de consciência da realidade do povo angolano enquanto sujeitos inseridos num contexto de recém libertos do colonialismo, favorecem o surgimento de obras que contribuem sobremaneira para uma sólida construção da nação de Angola.

O quarto e último grupo de textos teatrais de Mena Abrantes, se insere neste contexto, pois, em nota introdutória de *A última Viagem do “Príncipe Perfeito”* (1989), um texto que abriga um conjunto de quatro exercícios dramáticos, o autor contextualiza:

Em 1974/75, o navio ‘Príncipe Perfeito’ realizou sua última viagem de passageiros de Lisboa para Luanda. As situações que aludem estes 4 exercícios dramáticos poderiam ter ocorrido nessa época. Na intimidade de cada um **começava já a esboçar-se o fim agónico do Império** que o rei D. João II de Portugal, congominado o ‘Príncipe Perfeito’, tão decisivamente ajudara a construir. (ABRANTES, 1999a, p.226, grifos meus).

A nota é o prenúncio das contradições entre a prática e a teoria das grandes mudanças sociais do povo angolano – que se traduzem nos quatro exercícios da obra: *A Vigia, Oh Mar!... O Clandestino e Do outro Lado do Mar* que pode ser visto como um Epílogo da peça - no momento em que ocorre a última viagem,

bem como anuncia os limites entre a razão e a vontade ante a força dos anseios e das emoções vividas em Angola no momento em que já ecoava o grito de liberdade face ao imperialismo português em seu agonizante estado terminal.

As contradições e limites (des)encadeados na luta pela liberdade do sujeito angolano revelou por vezes a “[...] dualidade da condição humana e a oscilação entre o optimismo e o pessimismo no processo que levou da luta de libertação anti-colonial ao conturbado período imediatamente anterior e posterior à independência de Angola” (ABRANTES, 1999a, p.10). É como pode ser entendida *Amêsa ou A Canção do desespero* (1991), um monólogo escrito para ser representado por duas atrizes.

Num cenário vazio, uma mesa que depois vai se transformar em canoa, nos permite apreciar a viagem da vida de Amêsa que nos é contada ora por Amêsa 1 (A1), ora por Amêsa 2 (A2) e em dados momentos pelas duas ao mesmo tempo, reforçando a ideia de uma perspectiva dualista de uma mesma personagem. Falam-se como alguém que quando sozinho fala consigo mesmo e quando a palavra não é suficiente cantam, o desespero da guerra, o desespero da prisão e o desespero ante a perda da vida no campo.

Se antes a condição dual do sujeito foi matéria de esgarçamento para o e no texto teatral, em *O pássaro da morte* (1994), Mena Abrantes esmiúça o tema da morte na pós-colonialidade do povo angolano em três momentos: **(1)** decorrência da avassaladora guerra civil após a independência, **(2)** das tentativas de fuga e entrada clandestina na Europa e, **(3)** quando não se há mais esperança de dias melhores no horizonte decadente, resta ao sujeito lançar-se no vazio de um abismo imaginário rumo à morte.

O texto aborda a temática da morte e as questões que nela implicam a partir de um tríptico teatral, ou seja, são três peças teatrais independentes cujo único elo entre elas se estabelece a partir da “[...] curta duração e a presença de um pássaro negro, que de algum modo, pode simbolizar a Morte. Ou talvez haja mais do que parece....” (ABRANTES, 1999b, p.102).

*Vala Comum* que foi dedicado por Mena Abrantes às memórias de Bill Veríssimo e Santos Cardoso (mortos à toa em Luanda na guerra dos três dias em Outubro de 1992), relaciona-se diretamente com a realidade angolana. Citando as considerações do crítico português Manuel João Gomes elucida a questão, se trata de

[...] um drama tão enraizado no quotidiano [do povo angolano] 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 da Eríneas e o duplo do morto que fala com a mãe podia ser uma personagem do teatro Nô<sup>16</sup>. (GOMES, *apud*, ABRANTES, 1999a, p.10).

---

<sup>16</sup> Segundo notas de Anatol Rosenfeld sobre o teatro asiático na obra *O Teatro Épico* (1985), o teatro Nô pode ser considerado como um clássico drama lírico da teatralidade japonesa em que há a culminância de diversas configurações de dança e de pantomima. “Surgindo no século XIV ou XV, o espetáculo se inicia com uma espécie de prólogo coreográfico em que um ator, apresentando-se ao público, dançando e proferindo palavras num sânscrito incompreensível, coloca a máscara, como que querendo significar que a função teatral principia. [...] É, portanto, caracterizado como teatro e ‘faz de conta’. [...] A ação é geralmente recordada e não atualizada. Trata-se de peças sobre uma ação e não da ação propriamente dita. [...] Cada personagem

Na busca para dar ao filho um enterro digno comumente dado aos mortos, a mãe retira da vala o cadáver e o disputa em seguida com seres sobrenaturais e quando o tem só para si, descobre que a vala comum será o funeral mais honrado que o filho poderia receber, pois, lá estão todos os companheiros conhecidos e desconhecidos do filho e, lá também encerra-se a cena com o pássaro negro assentado de asas abertas por sobre a pilha de cadáveres, como se eles fossem ovos a serem chocados.

*O Contêiner* (*O contentor* para os angolanos) é uma recriação teatral inspirada num *'fait-divers'*<sup>17</sup> publicado em Maio de 1989 na imprensa portuguesa sobre três africanos que tentavam clandestinamente entrar por via marítima em Lisboa. Os sujeitos “[...] foram encarcerados por ordem do comandante do navio num contentor durante cinco dias, suportando temperaturas que variaram entre os 60 graus centígrados, de dia, e alguns graus abaixo de zero, à noite” (ABRANTES, 1999b, p.103). Focalizado na questão central (encerramento dos sujeitos no contêiner) o texto trata de um mundo inerte na vertigem e no desespero ante a morte que se materializa na figura do pássaro negro que tudo observa silenciosamente e é o último a desaparecer antes da escuridão final da peça.

*O suicidota* (*O suicida* para os brasileiros), se estabelece a partir do humor absurdo de um sujeito que intencionando a suicidar-se hesita ao lançar-se no vazio das contradições interiores de si mesmo ante a vida. No enredo ele questiona aqueles que tentam persuadi-lo a não saltar para a morte, além de autoquestionar-se e, no final, ao indagar todos os persuasores que somente voltam para observar a situação, acaba por desequilibrar-se e cair no abismo imaginário cênico, soltar um grito assombroso e dilatado e, ser coberto pelas asas do negro pássaro.

Ele, o pássaro da morte, permeia e age nos três textos sem exprimir uma só palavra, um som que seja, apenas observa imóvel, e quando se move revela-se como a corporificação da morte transfigurada em um pássaro de longas asas negras. Tão silencioso e silenciador quanto funesto e inexplicável, como é a própria morte que conduz o sujeito para o instante final deste plano. Ele, o pássaro da morte, é a figura que encarna os autênticos e viscerais pesadelos dos angolanos no encontro entre ‘vivos, mortos, mortos-vivos, semi-vivos e semi-mortos’.

Neste grupo ainda se configura também *O moribundo que não queria morrer enquanto não explicassem o sentido da vida* (2008): “É um homem diante da morte iminente que está decidido a não morrer enquanto não descobrir” (SILVA, 2015, p.33) porque nasceu, porque veio ao mundo, porque existe neste planeta com tanta gente, animais, plantas, estrelas e sabe se lá o que mais.

---

apresenta-se a si mesmo, de modo que a exposição não é inserida numa ação dramática, tendo direção narrativa para o público. Também o ambiente é descrito de forma narrativa. Um coro ao lado e músicos no fundo do palco acrescentam outros comentários acerca da situação, atmosfera, emoções. Numa sessão apresentam-se, em geral, cinco peças *Nô*, interrompidas por interlúdios cômico-populares, com fortes críticas à aristocracia (*kyogen*).” (ROSENFELD, 1985, p.110-111).

<sup>17</sup> Jargão do meio jornalístico de expressão francesa que significa “fatos diversos”, é utilizada para identificar aquelas notícias que só são destacadas pelos jornais porque são curiosas e ou inusitadas.

Integra ainda este grupo, *O armário e a Cama* (2011) que é uma comédia sobre os equívocos do amor e da amizade. A história de um triângulo amoroso onde nada é o que parece, explorando conflitos entre casais e seus melhores amigos. “A mulher, que se apaixonou por dois homens que são grandes amigos, acaba optando por casar-se com um sem renunciar ao outro, sexualmente falando” (SILVA, 2015, p.34).

Por último ainda há que se registrar uma publicação de Mena Abrantes como coautor, trata-se o texto *Quotidiano – esta não é uma história de amor* (2015), segundo o site da editora Maymaba é

[...] um jogo de palavras entre ‘quotidiano’ e ‘amor’, porque a peça fala de um casal cuja relação se vai deteriorando por causa dos problemas do dia-a-dia, da crise económica à própria rotina de uma vida a dois. A verdade é que parece já não termos tempo para o amor, apenas para o ódio. A história é contada em (des)continuidade, é nisso que reside a sua inovação. Com a exclusão óbvia do primeiro, cada escritor teve de a continuar a partir do ponto em que os outros a deixaram. Pode haver algumas nuances de estilo porque se trata de escritores com percursos e culturas distintas, mas a situação criada é universal e todos se revêem nela. Assim, Rui Zink, de Portugal, iniciou a peça; José Mena Abrantes, de Angola, e Abraão Vicente, de Cabo Verde, deram-lhe seguimento e Ivam Cabral, do Brasil, encerrou-a. (<http://maymaba-editora.com/shop/product/quotidiano-esta-nao-e-uma-historia-de-amor-pdf/>)

Esta seria uma possível apresentação sucinta de ordem geral da obra teatral de Mena Abrantes, das quais o leitor brasileiro e em particular o sul-mato-grossense (lugar de onde falamos), não dispõe de muitas referências. Fato que não é somente uma problemática nossa, mas também do povo angolano/africano como diz o dramaturgo: “este, infelizmente não é um problema pessoal, mas também do meu país e do continente em geral” (ABRANTES, 1999a, p.11).

Uma apresentação mais específica de questões sobre o ambiente político, cultural e social do povo angolano - se é que isto é possível dada a multiplicidade de questões que emergem entrelaçadas/entrançadas umas às outras em todos os textos teatrais do dramaturgo - na dramaturgia de Mena Abrantes, somente pode ser possível se olharmos para uma obra em separado, observando na eleita os ecos em e de outros textos. Assim, elegemos para o momento seguinte, uma possível leitura mais aprofundada escavada em *O grande circo autêntico* (1977-78) a partir de nossas próprias impressões e de outros que já o fizeram anteriormente.

## 5 O Grande Circo Autêntico: uma possível leitura

A História dirá um dia a sua palavra, não a História ensinada em Bruxelas, Paris, Washington ou nas Nações Unidas, mas a que se ensinará nos países libertados do colonialismo e dos seus fantoches. A África escreverá a sua própria História, que será – ao Norte e ao Sul do Sahara- uma História de glória e dignidade. (LUMUMBA, apud, ABRANTES, 1999a, p.15).

O pensamento/discurso de Patrice Lumumba, um congolês e herói africano<sup>18</sup> se traduz numa questão fundamental para se fazer uma leitura mais aprofundada

---

<sup>18</sup> Segundo o jornalista Carlos Lopes Pereira no texto *Patrice Lumumba, um herói africano* (2011) publicado no jornal *Avante* depois republicado em vários outros jornais de pensamentos socialistas, a figura de Lumumba “[...] emerge hoje como a de um patriota íntegro e corajoso, de um lutador anticolonialista e anti-imperialista. Na África, na Ásia e na América Latina, diferentes gerações de revolucionários admiram-no, a par de Kwame Nkrumah, Amílcar Cabral, Agostinho Neto ou Samora Machel, como um herói da libertação africana cujo legado se mantém atual e inspira novas lutas pela emancipação social dos povos do continente e de todo Mundo. A biografia de Patrice Lumumba pode ser resumida em poucas linhas. Nasceu em 2 de Julho de 1925, filho de camponeses pobres, na aldeia de Onalua, na província do Kasai, na então colônia do Congo Belga (mais tarde República do Congo, depois Zaire e hoje República Democrática do Congo). Fez os estudos primários numa escola missionária católica - a única possibilidade para muitos jovens africanos da época - e, na juventude, trabalhou como funcionário dos correios e empregado de algumas companhias belgas. A partir dos 23 anos, participou ativamente na vida política da sua terra, então uma possessão belga, desenvolvendo os seus ideais independentistas e sofrendo com isso a repressão dos colonialistas belgas - esteve várias vezes preso. Foi sindicalista, escreveu em jornais como o “Uhuru” (Liberdade) e “Independence” e, em 1958, fundou e tornou-se líder do maior partido nacionalista congolês, o Movimento Nacional Congolês (MNC) - o único constituído em bases não tribais. Em 1958-1959 assistiu, em Accra, capital do recém-independente Gana, de Nkrumah, à primeira conferência pan-africana dos povos - onde foi eleito para o seu secretariado permanente -, e em Ibadan, na Nigéria, a um seminário internacional sobre cultura, onde fez um discurso defendendo a unidade africana e a independência nacional. No começo de 1960, em Bruxelas, participou na conferência belga-congolesa em que foi acordada, entre os nacionalistas congolezes e a potência colonial, a independência do Congo, imposta pela longa resistência popular e pelas reivindicações das forças nacionalistas. Nas eleições parlamentares de Maio de 1960, o MNC e partidos que o apoiavam conquistaram a maioria dos votos. A 30 de Junho o Congo tornou-se independente e Patrice Lumumba foi nomeado primeiro-ministro do governo da república. O seu discurso nesse dia permanecerá nos anais da diplomacia mundial como uma peça oratória magnífica, em que o jovem dirigente africano, na presença do rei Balduino, da Bélgica, e de outros dignitários estrangeiros, denunciou abertamente os crimes hediondos do colonialismo belga sobre o povo congolês e traçou as perspectivas do futuro Congo, liberto das grilhetas da dominação estrangeira. Em Setembro desse ano Lumumba foi demitido pelo presidente Kasavubu, apoiado pelos Estados Unidos e por militares golpistas comandados por um certo coronel Mobutu. Em Novembro é preso e, a 17 de Janeiro de 1961, depois de meses de detenção ilegal, é barbaramente torturado e assassinado. Não tinha ainda completado 36 anos de idade. Historiadores e jornalistas que investigaram as circunstâncias do assassinato de Patrice Lumumba convergem na descrição do que se passou nesse deplorável 17 de Janeiro de 1961. De manhã, a polícia política mobutista foi buscar Lumumba à prisão de Thysville e meteu-o num avião, com mais dois companheiros, Mpolo e Okito, enviando-os para a capital do Katanga “independente”. Durante a viagem para Elizabethville (depois Lubumbashi), os presos sofreram agressões selváticas e, chegados ao aeroporto, foram recebidos por militares secessionistas catangueses e mercenários belgas. Atirados para dentro de um jipe e levados para uma quinta próxima, foram fuzilados nessa noite por um pelotão comandado por um oficial belga. Os seus verdugos fizeram desaparecer os corpos de Lumumba e seus dois companheiros. Mais tarde, uma comissão das Nações Unidas encarregada de investigar o assassinato do jovem líder congolês responsabilizou pelo crime a administração de Léopoldville chefiada pelo então presidente Kasavubu e onde pontificava já Mobutu; as autoridades do Katanga; responsáveis da empresa belga Union Minière du Haut Katanga; e um grupo de mercenários ao serviço de Tchombé, líder dos secessionistas catangueses. É conhecido também que uma outra comissão, esta do Senado dos Estados Unidos, que em meados dos anos 70 do século passado investigou as atividades dos serviços de “intelligence” norte-americanos, descobriu que a CIA organizou em Agosto de 1960 - o Congo era independente há apenas dois meses! - uma conspiração com o “objetivo urgente e prioritário” de assassinar o primeiro-ministro congolês. Para Allen Dulles, o então diretor dos serviços secretos norte-americanos, Patrice Lumumba era “um perigo grave” que os Estados Unidos tiveram que eliminar.” (<http://www.avante.pt/pt/1938/temas/112228/>).

de *O grande Circo Autêntico* (1977-78). A fala de Lumumba é a *previsão do dia em que o texto da História dos africanos seria escrito pelos próprios africanos*, é exatamente isso que Mena Abrantes tenta fazer em sua peça. “Escrevi-a para tentar denunciar, através do humor e da sátira política, o processo neocolonial na vizinha República Democrática do Congo (então ainda com o nome de Zaíre)” (ABRANTES, 2009, p.194-195). O fato de Mena Abrantes, um angolano, tratar de questões políticas e neocoloniais do povo Congolês, o coloca na condição de um africano a falar de África, logo, o que fora previsto por Lumumba se confirma com o texto dramaturgico de Abrantes.

Por se tratar o texto de uma realidade da República Democrática do Congo, é que entendemos por bem explicar inicialmente numa grande nota de rodapé um entendimento sobre a vida Lumumba, o grande responsável pela libertação do povo congolês do julgo colonialista/imperialista belga, pois, conhecendo a História – do ponto de vista divergente do discurso do poder colonialista/imperialista/capitalista - de Lumumba é que cremos ser possível uma aproximação ainda que de maneira elementar, do contexto geral que antecede e permeia o conteúdo desta obra.

Assim, passamos a entrelaçar as nossas impressões às informações da obra em si, a partir sobretudo da proposta Brechtiniana por entendermos que este texto em específico trata essencialmente de um teatro político o que condiz com a proposta epicizante formulada por Brecht<sup>19</sup> e, é claro que no processo reflexivo outras abordagens serão possíveis. Ainda há que informar ao leitor que ora tratamos os personagens, os espaços e demais situações com respectivas denominações originais, ora do ponto de vista metafórico e alegórico, ou seja, com as correspondências entre o teatro e realidade.

Sinopticamente falando, o texto é uma “farsa tragi-cômica<sup>20</sup>, meio a sério meio a brincar, [de] como um modesto tratador de leopardos ascendeu, sem quaisquer

---

<sup>19</sup> Oferecer uma definição do Teatro Épico de Brecht não é tarefa fácil, me valho de Rosenfeld (1985) que afirma que “o teatro e a teoria de Brecht devem ser entendidos no contexto histórico geral e principalmente levando-se em conta a situação do teatro após a primeira guerra mundial. Há raízes que o ligam ao teatro naturalista, mas o seu antiilusionismo e o marxismo atuante separam-no radicalmente do ilusionismo e passivismo daquele movimento. Por sua vez, o antiilusionismo e antipsicologismo dos expressionistas são totalmente ‘transformados’ na obra de Brcht, despidos do apaixonado idealismo e subjetivismo desta corrente. Brecht absorveu e superou ambas as tendências numa nova síntese, à semelhança do marxismo que absorveu e reuniu o materialismo mecanicista e o idealismo dialético de Hegel numa nova concepção” (ROSENFELD, 1985, p.146). Esta nova concepção de teatro, por vezes, é entendida erroneamente de forma crassa, como um combate à teoria da catarse em que as paixões humanas são purgadas via descarga de emoções emergidas nas próprias emoções suscitadas no espectador quando do contato com o espetáculo teatral. “[...] o que pretende é elevar a emoção ao raciocínio. O que Brecht combate, ao combater a ilusão é uma estética que encontrou a sua expressão mais radical na filosofia de Schopenhauer: a arte como redentora quase religiosa do homem atribulado pela tortura dos desejos, a arte como sedativo da vontade, como paliativo em face das dores do mundo, como recurso de evasão nirvânica e paraíso artificial [...] excessivamente ilusionista e de tremenda força hipnótica e entorpecente” (ROSENFELD, 1985, p.148).

<sup>20</sup> A propósito, a farsa está presente no teatro ocidental e oriental ressaltadas as especificidades/diferenças de cada mundo. No ocidente remonta como percebido em Margot Berthold na obra *História Mundial do Teatro* (2001) da idade antiga, tendo sido incorporada aos clássicos gregos - criadores da tragédia, da comédia e da tragicomédia-, apropriadas pelos romanos e amplamente difundida na idade média, chegando até os nossos dias. Segundo a

escrúpulos e por vontade alheia, a dono de circo e ainda hoje continua a rodopiar num carrossel multicolor” (ABRANTES, 1999a, p.19).

A ação da peça se ambienta num espaço geográfico dito por Mena Abrantes como país fictício, claro que as razões são óbvias, pois, não era seguro afirmar que se tratava da realidade congoleza na época em que foi escrita. Neste sentido, há que se revelar a gravidade da questão pela qual a montagem deste texto empreendida por Mena Abrantes não pode ser levada a cena depois de quase finalizada.

A obra foi concebida como um espectáculo de circo, com palhaços, lutadores, feras e bailarinas, mas com referências muito rigorosas do ponto de vista histórico a todos os eventos que levaram Mobutu a conquistar e a eternizar-se no poder. Estávamos numa fase avançada da montagem da obra, com o grupo Xilenga, quando o Presidente Neto se deslocou em 1978 a Kinshasa, buscando dessa forma esvaziar as razões para a constante instabilidade que era criada nas nossas fronteiras pelos responsáveis desse país. A aproximação foi tão frágil e precária que qualquer tentativa de a pôr em causa podia ser interpretada na delicada situação política desse momento como uma provocação gratuita. Foi com a consciência plena desse facto que suspendemos voluntariamente a montagem, sem qualquer imposição do exterior. Um acto de autocensura, no fundo, mas que derivava do nosso desejo de ver o país pacificado a todos os níveis. Acabámos por nunca a pôr em cena, embora imodestamente considere que ela continua actual e se pode aplicar a qualquer processo neocolonial. (ABRANTES, 2009, p.195).

A autocensura praticada pelo dramaturgo e seu grupo de teatro pode ser entendida não como um emudecimento negligente ante a realidade latente, mas como uma expertise necessária e pertinente na época, o que mostrou quão grande sensatez já possuía o dramaturgo no início da carreira. Isto nos leva a reafirmar o que defendemos no início deste texto, Mena Abrantes é claramente um autor da fase atual da literatura angolana em que o escritor já desalienado e consciente de sua condição diante do recente passado de dominação do imperialismo/colonialismo, pôde enfim, consolidar seu trabalho de forma plena e individual, inclusive para o ato corajoso da opção pela autocensura no desejo de um objetivo maior: a paz.

Enquanto espaço físico, o texto se ambienta a partir da estrutura do Circo que exerce também uma função metafórica. Segundo Agnaldo Rodrigues da Silva no texto *O grande circo autêntico (José Mena Abrantes/Angola) e A árvore dos*

---

historiadora teatral “A crítica social e a sátira encontraram uma benvinda válvula na farsa. (BERTHOLD, 2001, p.256). Para Patrice Pavis em seu *Dicionário de Teatro* (2008) “Na origem realmente intercalavam-se nos mistérios medievais momentos de relaxamento e de riso: a farsa era concebida como aquilo que apimenta e completa o alimento cultural e sério da alta literatura. Excluída assim do reino do bom gosto a farsa pelo menos consegue jamais deixar-se reduzir ou recuperar pela ordem, pela sociedade ou pelos gêneros nobres, como a tragédia ou a alta comédia. À farsa geralmente se associa um cômico 'grotesco e bufão um riso grosseiro e um estilo pouco refinado: qualificativos condescendentes e que estabelecem de imediato e muitas vezes de maneira abusiva que a farsa é oposta ao espírito que ela está em parte ligada ao corpo, à realidade social, ao cotidiano. [...] Encontram-se farsas desde a época grega (ARISTÓFANES) e latina (PLAUTO); mas ela só se constitui enquanto gênero durante a Idade Média (PAVIS, 2008, p.164). Já o ‘tragi-cômico’ – Tragicômico para nós - a que Mena Abrantes se refere é um gênero misto “[...] que responde a três critérios: as personagens pertencem às camadas populares e aristocráticas, apagando assim a fronteira entre comédia e tragédia (PAVIS, 2008, p.420).

*antepassados* (Licinio Azevedo/Moçambique): representações do Pós-colonialismo no Teatro e no Cinema (2017),

O circo é uma metáfora de uma nação que perdia novamente a sua autonomia política, diante de interesses de compatriotas que ainda se beneficiavam com aquela situação. [...] o dramaturgo faz o uso da metáfora de circo, apegando-se ao escárnio para discutir uma situação conflitante. O escárnio é uma arma poderosa quando se fala em confrontos políticos, sociais e religiosos, pois o riso desqualifica o objeto da crítica [...]. (SILVA, 2017, p.3200).

A tessitura do texto se constrói com personagens que para além das características intrínsecas às relações cotidianas com o Circo, materializam a representatividade metafórica das figuras/tipos sociais que se estabelecem no espaço sócio histórico congolês a partir da tensiva relação – entendendo esta relação como o conflito principal do texto - entre o colonizador neocolonialista e o assimilador neocolonizado.

Além disso, há uma figura dramática que ocupa uma posição de mediação do conflito. Com amplitude alegórica, “[...] desfilam-se na peça de Abrantes personagens que aludem à vida subumana, em um contexto de opressão e censura pertinentes ao momento histórico sobre o qual o dramaturgo coloca em questão” (SILVA, 2017, p.3200).

O Coro – que no Teatro Épico de Brecht opera como uma possibilidade narrativa que causa o distanciamento (estado de surpresa), mas que desde o teatro grego já era visto como elemento dramático e recurso cênico e ainda hoje é amplamente usado - é o povo congolês. No início são quatorze figuras no total dentre as quais, duas vozes se destacam, a do Líder popular e a do Novo Líder que quando mortos voltam a operar a partir de outra dimensão junto ao grupo que usam máscaras, pois era perigoso revelar-se/desnudar-se ante o opressor.

Percebidos, o Coro/Povo sofrerão as consequências da invasão estrangeira que se apossará de seu espaço, o círculo negro/Terra que ocuparam desde sempre e, conseqüentemente serão reduzidos a doze, pois, dois deles aceitam/assimilam o que lhes é oferecido/imposto por um Domador/Potência Colonial, um Mago/Agente do Imperialismo e por um Palhaço Rico/Ideologia Colonial. E assim, ambos assimiladores são aculturados e se tornam em um Palhaço Pobre/Chefe Fantoche e um Tratador de Leopardos/Ditador, respectivamente.

Os dois animais, que passam a ser alimentados/incentivados pelo tratador/ditador, são Leopardos/Forças Repressivas que avançarão contra o Coro/povo, mas, num bailado de vai e vem com avanços e recuos estratégicos, o Coro/povo tem a força suficiente para fazer recuar os animais (e nem sempre conseguem) que operam a serviço do tratador/ditador.

Face a tensiva relação na zona de contato do choque cultural entre colonizadores e colonizados, intervirá no conflito uma Bailarina/Comunidade Internacional que atuará num bailado oscilante entre os dois lados, ora seus passos serão fulgurantes rodopios ao ritmo frenéticos do Líder Popular, ora serão compassados e marcados ao ritmo ditado pelo Mago/Agente do Imperialismo.

Há ainda que registrar que tanto o Palhaço Rico/Ideologia do Imperialismo quanto o Palhaço Pobre/Chefe Fantoche alienado e aculturado, transformar-se-

ão na segunda parte do enredo em dois Novos Artistas/Mercenários a serviço do capital.

É com personagens desta envergadura e complexidade metafórica que Mena Abrantes propôs discutir/pensar a realidade política congoleza – mas que sugere pensar na própria realidade Angolana e ainda poderia servir para pensar o Brasil - entrelaçando e entrançando em seu texto literário dramático três linguagens das artes cênicas: Teatro, Dança e Circo.

Chamam a atenção no texto, as longas e detalhadas rubricas que instruem o leitor na compreensão do enredo. Pensando cenicamente, ou seja, do ponto de vista do texto levado a cena<sup>21</sup>, são indicações que permitem a encenadores e técnicos das artes da cena, uma compreensão profunda da encenação proposta por Mena Abrantes, sem a qual toda tentativa de montagem desta obra seria prejudicada.

Pensamos que muitas delas poderiam ser assumidas ou (re) criadas para a cena como efeitos de distanciamento de recurso cênico-literário<sup>22</sup> proposto por Brecht em seu teatro épico. Especificamente falando das indicações para o ofício do ator, as didascálias deixadas pelo dramaturgo são uma bússola para guiar o processo criativo da constituição das personagens.

Em termos de informações sobre os elementos cênicos, ou seja, indicações de cenários, figurinos, musicalidade cênica e adereços, Mena Abrantes deixou registrado nas notas que antecedem o texto e no decorrer do próprio texto, ricos detalhes – são *signus* que poderiam oferecer a partir da semiótica uma leitura de perspectiva outra a qual deixamos como indicação para aqueles que queiram se aventurar nas delícias doloridas de se analisar esta obra emblemática-proporcionam àqueles que se aventurem em colocá-lo em cena, largo suporte para imaginação e (re)criação.

CENOGRAFIA:

Um círculo negro em material plástico, com 5 m de raio;  
6 triângulos equiláteros (5 verdes e um amarelo), com 2,5 m de lado;  
1 jaula de ferro redonda com grades, de 0,70 m de raio e 0,70 m de altura;  
24 paus de 2,5 m de altura.

ADEREÇOS:

1 bola de cristal (Mago);  
1 chicote de couro (Domador);  
1 vara flexível, 1 tambor e u corneta (Palhaço Rico);  
1 balde de lata (Tratador de Leopardos);  
3 a 5 bolas de diferentes tamanhos, prateados e cor de cobre;

---

<sup>21</sup>“O paradoxo da literatura dramática é que ela não se contenta em ser literatura, já que, sendo “incompleta”, exige a complementação cênica” (ROSENFELD, 1985, p.35).

<sup>22</sup> Concepção cênica pensada por Brecht que aproxima teatro e literatura. Segundo Rosenfeld (1985) “entre os recursos teatrais, mais de perto cênicos, se distinguem os títulos, cartazes e projeções de textos os quais comentam epicamente a ação e esboçam o pano de fundo social. Se Brecht tende a teatralizar a literatura ao máximo – traduzido nas suas encenações os textos em termos de palco – por outro lado procurou também ‘literalizar’ a cena. Exige que se impregne a ação de orações escritas que, como tais, não pertencem diretamente à ação, que se distanciam dela e a comentam e que, ademais, representa, um elemento estático, como que à margem do fluxo da ação. São pequenas ilhas que criam redemoinhos de reflexão” (ROSENFELD, 1985, p.158).

Outros, a indicar no texto. (ABRANTES, 1999a, p.23).

Pensando na estrutura do texto, se verificam seis etapas, seis momentos de transição entre elas e um epílogo infundável(?), todos(as) eles(as) sem exceção, metaforizam-se esquematicamente em correspondências histórico-políticas da República Democrática do Congo. Cada uma das seis etapas está subdividida em situações que metaforizam os pormenores das correspondências histórico-políticas, a cada etapa findada há momentos transitivos de carácter também metafórico como no exemplo a seguir:

- I. O GRANDE CIRCO (fim do Período Colonial)
  1. O AMANSAR DAS FERAS (Definição do Poder Político)
  2. A EDUCAÇÃO DO PALHAÇO (Aculturação)
  3. O DESPERTAR DO CORO (Início da tomada de consciência do Povo)
- TRANSIÇÃO “O Circo vai acabar” (Previsão da Independência)  
(ABRANTES, 1999a, p.21).

Cabe informar também que este esquema é todo ele descrito antes do texto teatral em si, intentando uma orientação do leitor sobre a evolução da peça que tal qual no Teatro Épico, não obedece a linearidade cênica da dramática rigorosa mais ligada a tradição aristotélica<sup>23</sup>, ao contrário, conforme afirma Sinei Boz em *Arte e Política no Teatro Angolano: A corda e O grande circo autêntico* (2016), a peça

[...] estrutura-se de uma forma musical, na qual a interação entre teatro, dança e música são componentes essenciais para o espetáculo. As falas dos personagens são importantes, mas necessitam das demais ações/encenações, da poesia e da imagem criada por estas, para o entendimento do público. (BOZ, 2016, p.294).

Na etapa primeira – **I. O GRANDE CIRCO (fim do período colonial)** - o espaço que inicialmente está ocupado somente pelo Coro, mais especificamente o círculo negro, aos poucos vai ganhando ação pelo coro que se faz ouvir e quando já produz um som único, tem seu um espaço invadido por grupo formado pelo Domador, pelo Mago e pelo Palhaço rico que trazem com eles adereços circenses. É visível o choque entre eles dada as diferenças/especificidades culturais, a partir daí uma luta pelo espaço é travada.

Abandonando a jaula, o PALHAÇO RICO foge precipitadamente. O MAGO recua também com ligeireza. O CORO mantém posições anteriores, mas agora em silêncio. O DOMADOR, que por vir mais atrás só agora vê o CORO, dá uns passos atrás, alarmado. (ABRANTES, 1999a, p.25).

Nesta luta, o Coro é tratado pelo grupo invasor como feras a serem amansadas, e é assim que se define o poder político na relação entre quem já estava no espaço e quem chegou depois, ou seja, entre o povo congolês e os imperialistas belgas.

PALHAÇO RICO  
O que é isto? .... gente?  
DOMADOR (categórico)  
Qual gente! São bichos!...  
[...]

---

<sup>23</sup> Ver em Poética de ARISTÓTELES.

DOMADOR

Fora daqui! Precisamos deste local para ensaiar.

[...]

O PALHAÇO RICO endireita então a jaula, dentro da qual – desde o princípio! - se encontravam dois Leopardos, e sobe para cima dela, [...]

Do auto da Jaula grita para o DOMADOR:

PALHAÇO RICO

Sobe! Daqui podemos controlar tudo isto! (ABRANTES, 1999a, p.26-27).

Com o domínio do neocolonialismo estabelecido, o grupo dominante trata logo de alienar o povo e consegue aculturar dois sujeitos: um após a educação/alienação perpetrada pelo Palhaço Rico passa a ser o personagem do Palhaço Pobre, um fantoche nas mãos dos dominadores, o outro, que tem mais habilidades no trato com os animais, se torna o Tratador dos Leopardos. No entanto, o Coro/povo resiste apesar da aparente passividade e no momento certo, após tomada de consciência ataca.

Com o ataque faz-se a transição para a fase segunda – **II. AMEAÇA AO GRANDE CIRCO (independência)** - e a luta recomeça, desta vez, o Coro/Povo obtém a vitória, ou seja, é chegado o momento da independência congoleza que pode ser entendida na fala daquele que liderou a reação do povo. Esta fala/discurso será ainda a exortação do povo e a transição para a etapa seguinte.

LÍDER POPULAR

Homens e mulheres do meu Povo, que haveis lutado e conquistado este espaço que agora é nosso, eu vos saúdo! Nenhum de nós poderá algum dia esquecer que este lugar só foi conquistado com luta: uma luta de todos os dias, uma luta de fogo e idealismo, uma luta indispensável para pôr fim à humilhante situação que nos era imposta. Tudo isso vai acabar! A nossa querida terra está já nas nossas mãos... Honra aos que deram o seu sangue e lutaram por esta liberdade!' (ABRANTES, 1999a, p.35).

A independência Congoleza vislumbrada por Patrice Lumumba não encerrou a questão das disputas pelo poder político e pelas riquezas naturais do país (aqui representada nos *signus* nas bolas cor de prata e bronze), ao contrário, acirrou disputas internas sob influências dos dominadores de antes em face de uma lógica capitalista sem escrúpulos mínimos de humanidade.

Após o discurso do Líder Popular o enredo entra em sua fase terceira – **III. MINI-CIRCO (Tentativa de Secessão)** – em que há agora uma tentativa por parte dos derrotados na batalha anterior de se estabelecer um segundo espaço politicamente independente, fora do círculo negro configurado no triângulo amarelo que será objeto/espaço de nova disputa. Desta vez os Leopardos escapam das mãos do Tratador e avançam sobre ambos os grupos e na confusão decorrente desta irrupção, o Domador salta para o triângulo amarelo e cai subitamente sobre o mesmo fazendo com que o Palhaço Pobre se encolha num canto em pânico temendo que o Domador tenha caído e uma possível punição por algo que não cometera – algo cotidiano para o Pobre Palhaço - poderia lhe ocorrer.

No entanto, para seu grande espanto, o PALHAÇO RICO levanta-o, limpa-lhe a poeira do fato, trata dele com todos os cuidados, enquanto, ao mesmo tempo, o DOMADOR lhe faz grandes vénias (embora

visivelmente contrariado) e lhe concede o melhor lugar do triângulo, o vértice apontado para o círculo negro. (ABRANTES, 1999a, p.37-38).

Na verdade, o fato de uma mudança súbita no tratamento por parte da Potência Colonial Belga via Ideologia Colonial para com o Chefe Fantoche oprimido, é apenas mais uma estratégia para equilibrar a luta pela recessão. Nesta estratégia, o opressor vai se utilizar do fantochismo em que o aculturado/alienado que tudo do dominante assimilou, falará à sua gente (que resistiu a dominação) numa tentativa fálica de convence-los a dividir seu espaço/País, ou seja, é mais fácil dominar um grupo quando um dos seus se apresenta como líder da oposição. Claro que este “líder” é apenas agora um Líder fantoche, isto se verifica no seu discurso, que é inteiramente influenciado pela Potência Colonial.

#### PALHAÇO POBRE

Este nosso espaço é como se fosse também todo livre. E, além disso é amarelo e tem bolas cor de cobre que gostaríamos de partilhar com quem nos ajudou. Espero que fiquem sempre, sempre, do nosso lado. Eu sofro por vocês! Saibam mostrar-se dignos de mim'. (ABRANTES, 1999a, p.38).

Além disso, ao final do discurso há uma festa postiça em que o Palhaço Pobre desfalece feito uma marionete a quem se cortam os fios de repente. Rapidamente os manipuladores tratam de colocá-lo de pé novamente sob triângulo amarelo (novo território independente que na História congoleza é Katanga).

Com a percepção por parte do Coro do surgimento de um segundo espaço político consolidado na cena (criação do Estado Secessionista Katanguês), a luta recomeça, mas, desta vez haverá o equilíbrio de forças no embate entre os dois grupos. Percebendo a não resolução da questão por meio da luta entre os dois grupos, o Líder Popular apela de forma dramática para que uma Bailarina interfira na situação. É a intervenção da Comunidade Internacional que é convidada para intermediar o conflito no território congolês.

O convite à Bailarina/Comunidade Internacional é a transição para a fase seguinte – **IV. O FIM DA AMEAÇA (Eliminação do Líder Popular)**-, sendo este reforçado no apelo do Coro que engrossa o apelo com um discurso silabado e mecânico, o qual é posto por Mena Abrantes em letras garrafais. Observamos ainda que o texto do apelo se assemelha com os antigos telegramas cujas mensagens eram curtas, o que denota uma sintonia da obra com os meios possíveis de comunicação na época.

“[...] SOLICITAMOS ENVIO URGENTE DE AJUDA STOP NOSSO PEDIDO JUSTIFICADO TENTATIVA FRAGMENTAÇÃO NOSSO ESPAÇO VITAL STOP SOMOS AGREDIDOS DO EXTERIOR ESTOP EXTREMA URGENCIA STOP’. (ABRANTES, 1999a, p.39).

A mediação da Bailarina é oscilante, de início ela dança conforme o ritmo do Líder Popular em movimentos rodopiantes, depois seus passos são marcados pela música do Mago e seus gestos são insinuantes e lascivos para com os estrangeiros e seus alienados.

O povo Congolês percebe o caráter ambíguo da mediação feita pela Comunidade Internacional e toma uma posição no intuito de proteger o seu líder Lumumba, mas a tentativa não produz efeito, pois, cumprindo uma ordem do

Agente do Imperialismo, o futuro Ditador Mobutu desfere um golpe naquele que liderava o povo, fazendo-o tombar por terra.

Abatido o Líder Popular é preso na jaula dos Leopardos e a perplexidade toma conta do Coro que já não consegue mais reagir, a jaula então é levada pelo Tratador de Leopardos para o triângulo amarelo. Lá ele é retirado com violência de sua prisão política, “O DOMADOR e o PALHAÇO RICO agarram-lhe as mãos atrás das costas, enquanto o PALHAÇO POBRE, o TRATADOR e o MAGO lhe cravam uma mesma vara no peito. O LÍDER POPULAR cai Morto! (ABRANTES, 1999a, p.41).

Sua morte é comemorada pelo aspirante a Ditador que apanha o chicote esquecido pela Potência Colonial e baila chicoteando o vento como que sonhando acordado com o poder. Em *off* um discurso do Líder Popular é proferido, são os ideais de Lumumba que ecoa por sobre o Povo que em seguida, imbuídos pelo discurso dos ideais da liberdade e antes de enterrarem seu líder, olham fixamente para os expectadores e os fazem refletir tal qual se porpõe no teatro Brechtiniano<sup>24</sup>.

É A NOSSA TERRA, É A NOSSA POBRE GENTE, A QUEM TRANSFORMARAM A INDEPENDENCIA NUMA JAULA, para nos observar do exterior, ora com compaixão benévola, ora com prazer e alegria. A minha fé continua inabalável. Sei e sinto no fundo de mim próprio que, mais tarde ou mais cedo, o meu povo se desembaraçará de todos os seus inimigos internos e externos, levantar-se-á como um só homem para retornar à luz do sol puro. (ABRANTES, 1999a, p.42).

Nesta ilha reflexiva, pode vir na lembrança do expectador e assim o é na cabeça dos autores deste estudo, a confirmação da História de Lumumba (aquela da nota de rodapé), especificamente nas questões e situações que cercaram a sua morte, envolvendo o presidente congolês Kasavubu, os Estados Unidos da América, o coronel Mobutu, os secessionistas Katangueses e ‘um certo oficial belga’; fica evidente a clara ligação/denúncia desta fase com/ao o assassinato do líder congolês ocorrido naquele deplorável dezessete de janeiro de 1961. Neste sentido, se faz necessário deixarmos continuar o eco de ao menos três perguntas para se pensar: Onde estava a Bailarina/Comunidade Internacional enquanto o Líder Popular/Lumumba era perseguido e assassinado? Onde estão e quais são as ações objetivas dos organismos internacionais que se intitulam defensores dos direitos da humanidade? Não são os congolezes dignos de nosso amor e consideração? Não temos as respostas prontas, perguntar já é o início para o processo de construção de uma consciência que privilegia a igualdade entre todos os povos.

A transição da fase anterior para a presente – **V. AS BASES DO NOVO CIRCO (Promoção do Ditador)** – ocorreu na intervenção do Coro junto à plateia que em seguida leva o corpo do Líder Popular para fora, provocando nesta, um redemoinho reflexivo importante para o entendimento da denúncia ao neocolonialismo proposta por Mena Abrantes.

Sem seu líder, o Coro emudece e enrola-se até o solo em posição fetal, buscando junto a mãe terra proteção e refúgio. Irrompe a cena o Mago que paradoxalmente ao clima trágico do momento incita o público a alegrar-se e tenta

---

<sup>24</sup> “Um dos recursos mais importantes de distanciamento é o do autor se dirigir ao público através de coros e cantores” (ROSENFELD, 1985, p.159).

convencer o espectador de que o ocorrido foi apenas um incidente, ou como diríamos em nossos dias, um fato isolado que não representa a realidade do todo (?).

MAGO

*(falando ao público)* Alegrem-se! Alegrem-se! Mas o que se passa aqui? Que caras são estas? Vamos, vamos, tristezas não pagam dívidas... Alegrem-se! Enquanto mandarmos nós o espetáculo continua!... Alegrem-se! *(mudando de tom)* Ah, já percebi. Foi por causa...? Realmente, peço que nos desculpem por aquele... pequeno incidente, mas creiam que também lamentamos. Enfim.... Há sempre quem não queira colaborar.... *(outra vez ao tom inicial)* Mas não falemos de coisas tristes. Alegrem-se! Alegrem-se que o melhor ainda está por vir. Isto não é nada! Isto é apenas o princípio.... A nossa grande família está agora reunida e junto vamos celebrar a nossa e... porque não?... a vossa vitória. Alegrem-se!...[...]. (ABRANTES, 1999a, p.45).

O discurso do Agente do Imperialismo estende-se também aos que estão no triângulo amarelo (que representa o território do Estado secessionista), mas estes (Potência Colonial, Ideologia Colonialista e Chefe Fantoche) hesitam inicialmente. O Agente do Imperialismo recorre então à Comunidade Internacional que, com sua dança agressiva e sedutora, consegue a reunificação da nação congoleza.

A reunificação é festejada com grande alarido e pelo revezamento por sobre a jaula (lugar de onde se exerce o poder) de números circenses executados de acordo com as características de cada personagem – é o cômico causador de reflexão em cena - e nesta ordem respectivamente: Ideologia Colonial, Chefe Fantoche, Agente do Imperialismo, futuro Ditador, Comunidade Internacional e Forças Repressivas.

A Potência Colonial (Bélgica/EUA) não faz o seu número, ela já conseguiu perpetrar a sua estratégia de poder e dominação no Congo, apenas observa e baila distanciada a dança de quem comemora a continuidade do seu domínio via influências que poderá exercer ao seu bel prazer naqueles que acreditam equivocadamente ter dominado a nação a custas do sangue do povo.

É uma festa sórdida em que todos, menos o povo (que continua nos braços da mãe terra), dão-se as mãos e cantam a música do cinismo desmedido

O Circo não mudava  
mas agora mudou...  
O Circo não mudava  
mas agora mudou...  
Era por causa de...  
Que o circo não mudava!  
Era por causa de...  
Que o circo não mudava! (ABRANTES, 1999a, p.46).

Dado o alto grau de segundas intenções encarnadas nos personagens desta festa, a busca pelo poder desprovida de qualquer escrúpulo de civilidade se inicia. Um a um vão sendo expulsos do espaço, primeiro o Palhaço Rico, depois o Palhaço Pobre, depois o Domador e por último a Bailarina, restando apenas o Tratador com seus Leopardos numa dança lasciva e debochada, ou seja, o ditador e as forças repressivas assumem o poder absoluto, está instalada a barbárie no Congo.

É então que dentre os integrantes do Coro um Novo Líder Popular se levanta ao som crescente de um tambor e, quando já está ereto e com forças o suficiente explode num grito em língua própria: “MAYEEEE!” O coro se levanta e responde: “MAYEEEE!” E assim, insurrecionam-se, avançam, ocupam o espaço e fazem o Tratador e os Leopardos recuarem assombrados e além disso os cercam por completo. Só o Mago consegue escapar e corre para junto do público se prestando ao seu papel de sempre, o de Agente do Imperialismo.

MAGO

Atenção! Atenção, por favor! Atenção! Precisamos urgente de novos artistas. Urgentemente. Novos Artistas. Pagamos bem. Atenção! [...] Atenção, please! Attention! Pagamos bem! Precisamos urgentemente de novos artistas. Dólares. Pagamos bem. Libras, francos. Novos artistas. Atenção, please, merci, se faz favor... Pagamos...(ABRANTES, 1999 a, p.47-48).

É assim, com a lógica do capitalismo selvagem que visa o lucro fácil independente de quanto sangue inocente ele possa custar, que o Agente do Imperialismo bate à porta dos vários grupos de mercenários de distintas nacionalidades na busca de Novos Artistas que possam impedir o avanço e a retomada do poder pelo povo. E eles é claro, surgem,

[...] lançam um urro terrível e saltam para o cenário. [...] O MAGO quase os beija, quer que eles sigam imediatamente para a jaula, mas os MERCENÁRIOS exigem aos urros ser pagos antecipadamente. O MAGO tira montes de notas dos bolsos e só então os MERCENÁRIOS avançam, derrubando violentamente todos os elementos do CORO que se encontram no caminho. [...] Só o NOVO LÍDER POPULAR permanece de pé. Quando vão para tentar derruba-lo, os MERCENÁRIOS são paralisados por uma força invisível e desistem. Lentamente, no entanto, o NOVO LÍDER POPULAR assenta um joelho no chão e fica nessa posição de cabeça baixa. Vencido, mas não derrotado. (ABRANTES, 1999a, p.49).

Juntando-se aos Novos Artistas/Mercenários que já estão em cima da jaula, o Ditador, as Forças Repressoras e o Agente do Imperialismo festejam nova vitória e consolidação da ditadura no Congo<sup>25</sup>. É a transição para a próxima fase – **VI. O GRANDE CIRCO AUTÊNTICO (Ditadura do Novo Poder)**- que é nada mais que um retorno ao grande circo do início do texto, só que desta vez ele será “autenticado/legitimado” junto ao Povo que cederá ante o discurso da paz e do amor do Ditador que lhes fala em nome de Deus.

[...] Como vocês sabem, esta é a primeira vez que tenho a oportunidade e o prazer de vos falar directamente. Não foi por mal que demorei tanto tempo. Só que vocês tinham ouvidos tão tapados com tantos sons tão mentirosos, que eu tinha medo que vocês não ouvissem as palavras de amor, compreensão e carinho que tenho para vos dizer... Aqui onde me vêem, eu sou um simples instrumento de uma vontade superior à minha. *(olha de esguelha para o MAGO, e depois levanta os olhos para o céu)* A vontade de Deus! Deus inspirou-

---

<sup>25</sup> Em busca rápida na internet – <https://educacao.uol.com.br/biografias/mobutu.htm> - por não ser este o nosso objeto de estudo, mas que pode oferecer diversas faces investigativas, é possível perceber que a ditadura no Congo teve diversos atores, dentre eles destaca-se aquele encarnado na pessoa do ditador Mobutu. O mesmo que fora anunciado como primeiro-ministro quando da queda e morte do jovem Lumumba na década de 1960. Seu nome: Joseph Désiré Mobutu. Também conhecido como Mobutu Sese Seko que com um Golpe de Estado dissolveu o Parlamento em 1965, se estabeleceu no poder, mergulhou a sociedade congoleza em sangue e corrupção e de lá só saiu “praticamente” para a morada última em 1997.

se e colocou-me à frente dos vossos destinos caros cida- (*hesita um instante*) – dão, para acabarmos de uma vez por todas com as convulsões que abalam este pedaço privilegiado da Natureza, prejudicando a extracção harmoniosa de todas as riquezas que Ele, na sua infinita sabedoria e generosidade, enterrou sob os nossos pés descalços e gretados. (ABRANTES, 1999a, p.50).

E quando alguns elementos do Coro esboçam alguma reação de descrença no discurso do Domador, ele tenta convencer os demais de que há sempre algumas ervas daninhas que insistem em contaminar o jardim florido que cultivara com suas próprias mãos para todos.

Ressurge então em cena o Líder Popular – aquele fora assassinado - que retira sua máscara, toca o Novo Líder Popular e o faz ficar ereto. O Coro responde a este retorno estendendo no chão duas varas em formato de uma cruz na qual o Líder Popular se deita, é erguido e passa a ser carregado em tom solene. Este ato é mais uma oportunidade para o Domador continuar seu discurso quase convincente.

[...] Mas que bela idéia! Que excelente idéia! Vocês são mesmo... especiais, especialistas, especiarias, espécimes. Um povo diferente. Um grande povo. (com falsa modéstia) O meu Povo! (*apontando o LÍDER POPULAR*) Glória e honra a esse ilustre filho da Mãe.... África, o primeiro mártir da nossa independência e liberdade. Em nome de todos nós, do nosso circo e do alto desta belíssima jaula, pedimos que guardem agora um minuto de silêncio em memória daquele que, neste dia, proclamamos oficialmente [Patrice Lumumba] nosso Herói Total, Absoluto e Sem Igual. (ABRANTES, 1999a, p.51).

A autenticação do grande circo já está quase concluída, isto só não ocorre porque o Novo Líder Popular fita de forma desafiadora o Ditador durante seu discurso de heroização do Mártir Líder Popular (Lumumba). Mas o desafiante será convencido/enganado com belas palavras que apelam para a irmandade entre os africanos, a comunhão em torno do mesmo herói nacional e a busca do bem-estar para todos os congolese. Rendendo-se ao Ditador, ele sobe na jaula/palanque e é recebido com gestos amigáveis. “De repente, o NOVO LÍDER POPULAR é agarrado pelas costas pelos LEOPARDOS e atirado violentamente para cima dos elementos do CORO que assistiam desconfiados à cena” (ABRANTES, 1999a, p.52).

De fato, o discurso do Ditador representava um sonho no qual muitos acreditaram pensando em dias melhores no Congo; era a esperança de uma vida melhor, mais justa e mais digna para todos, no entanto, foi um completo engano, uma falácia. Sua verdadeira face foi percebida quando já era tarde (?). Se bem que antes ele já havia dado declarações semelhantes a esta: “Disse-o e volto a repeti-lo, para que nunca mais esqueçam. Eu não estou aqui para discutir ou conversar, mas para castigar. À menor extravagância, zás! [faz um gesto de degola] Ponto final e é tudo! (ABRANTES, 1999a, p.52).

O gesto do Ditador é tão violento que assusta até mesmo os Mercenários os quais são “acalmados” com a promessa de maiores investimentos e, o mercado reage positivamente, a economia se põe a crescer e indústrias estrangeiras são instaladas no país. “[...] Os MERCENÁRIOS saem a correr de cena e voltam a entrar com um boné ou outro símbolo qualquer que aluda a uma grande empresa multinacional. Repetem várias vezes a ação mudando apenas o símbolo [...] (ABRANTES, 1999a, p.53).

Com isso, não há mais como não perceber que – parafraseando Mena Abrantes - o ‘tam-tam do Capital’ já está no Grande Circo que, por sua vez, já se tornou autêntico e que um Tratador de Leopardos já está devidamente legitimado com um novo poder. Poder este que é absoluto, o suficiente para “compartilhar” às grandes multinacionais o que julgar ser seu.

TRATADOR (*do alto da jaula, eufórico*)

Venham, juntem-se a nós! (*vai se tornando aos poucos lúbrico e vulgar*)  
A minha terra, o meu circo, as minhas minas de bolas prateadas e cor de cobre são fêmeas insaciáveis à espera de vossas picaretas, dos vossos martelos, de todo o vosso tesão! Venham, venham, venham-se.... a nós! Venham-se! Venham-se! Venham-se!... (ABRANTES, 1999a, p.53).

O clima de “euforia” que tomou conta do espaço cênico é o instante de transição para a última fase – **VII. O FIM DO CIRCO? (Enfraquecimento da Ditadura)**. O Povo neste instante, não esboça alegria, fica calado, não participa e se recolhe de volta a seus respectivos lugares em torno da jaula.

Tamanha foi a euforia do Tratador e de seus aliados que agora o cansaço lhes cai sobremaneira. Desajeitado e cambaleando como se estivesse bêbado, o Tratador se põe a rebatizar tudo o que encontra pela frente, inclusive integrantes do Coro.

[...] a sociedade das minhas minas, que todos conheciam por “SÓ-MINAS”, fica a partir de agora a chamar-se “SÓ-MINHAS”. [...] Quem duvidar que me desminta... Ou que me desmonte... Ou que me desbote... Ou que me dê o bote...[...] Agora só queremos nomes nossos, nomes jáulicos, cirquicos, originais, autênticos e fulminantes. (ABRANTES, 1999a, p.54-55).

E assim, pregando o amor à pátria com vistas a estabelecer um sentimento de nacionalidade, o ditador vai contraditoriamente recebendo e colando em si e no povo todo tipo de fitas coloridas, etiquetas e símbolos que vão sendo oferecidos pelos Mercenários a mando do Agente do imperialismo, é o nacionalismo de fachada operando sem ser percebido. O Povo acaba por aderir à ideia de novas cores e novos símbolos e se põe a troca-las e disputa-las entre si e, quando se dão conta da grande enrascada em que se meteram, caem no chão esgotados.

A queda do povo é o enfraquecimento da ditadura, pois quem mantém uma nação é o povo (base social) e este fora empobrecido progressivamente devido à corrupção generalizada no país. Agora, sequer esboça algum desejo de liberdade, sucumbiu quase que por completo ante a devastação causada pela ditadura. No entanto, após a queda, “[...] Um elemento do Coro soerguendo-se lentamente e, ainda no chão, começa a emitir o mesmo som vibrado do início, que os outros – um de cada vez! – retomarão sempre um tom mais acima do que o anterior, até produzirem um SOM ÚNICO (ABRANTES, 1999a, p.55).

A este ponto pode parecer que finalmente o Povo encontrou um caminho possível para o seu drama no Congo e que o enredo já está resolvido, ledo engano, porque Mena Abrantes com sua capacidade de percepção das questões políticas e sociais em África, oferece ao público **um epílogo<sup>26</sup> infundável(?)**.

---

<sup>26</sup> “Discurso recapitulativo no final de uma peça para tirar as conclusões da história, agradecer ao público, estimulá-lo a extrair as lições morais ou políticas do espetáculo, ganhar sua benevolência (PAVIS, 2008, p.130).

Nele, o Agente do Imperialismo e os Mercenários conseguem fugir do último cerco do Povo e

[...] reaparecem com uma espécie de carrossel portátil (por exemplo o esqueleto de uma sombrinha), que o MAGO faz girar rapidamente nas mãos. Esse movimento de rotação deve ser acompanhado por rajadas de metralhadoras. Os elementos do CORO ficam de repente petrificados em estátuas, posição que irão manter até o final da peça. Aproveitando essa imobilidade o MAGO e os MERCENÁRIOS instalam o carrossel improvisado no centro da jaula e fazem-no rodar para grande alegria do TRATADOR e dos LEOPARDOS. Nesse carrossel vão ser a seguir pendurados vários bonecos e objetos – um militar de uniforme camuflado, armas diversas, um boneco com vestes árabes, notas de dólar, etc., etc.,<sup>27</sup> – que o MAGO faz surgir por ‘artes mágicas’. (ABRANTES, 1999a, p.56).

Indica ainda Mena Abrantes, que no final o carrossel deve adquirir a capacidade de rodopiar sozinho por tempo indefinido ao som de uma feira, enquanto o Ditador, os Mercenários, o Agente do Imperialismo e as Forças Repressoras, dançam com movimentos exagerados por entre os corpos petrificado do Povo. É a dança da reificação<sup>28</sup> atuando na sociedade congoleza.

---

<sup>27</sup> É a contemporaneidade globalizada revelando sua face perniciosa.

<sup>28</sup> Reificação é uma teoria formulada por Lukács (crítico literário húngaro) a partir do pensamento de Marx que a chamava de fetichismo da mercadoria. Reificação em termos mais simples pode ser entendida como a transformação da cultura em mercadoria com vistas a obtenção de lucro, ou seja, todo construto cultural para além do seu valor de uso traz consigo o valor do mercado. Além da produção cultural, o próprio homem se torna mercadoria ao ter sua força de trabalho ofertada no mercado do trabalho. Segundo Lucien Goldman no texto *A reificação* (1991) “Em qualquer economia não mercantil, o que leva os homens a dedicarem parte de seus esforços à produção de certos bens são as qualidades naturais destes, seu valor de uso. Numa economia mercantil caracterizada pela ausência de plano ligando a produção ao consumo, as mercadorias também são bens úteis e possuem um valor de uso. No entanto, se elas chegam ao consumidor que procura esse valor de uso, chegam antes a um mercado onde são comparadas a outras mercadorias sob o aspecto puramente quantitativo de seu valor de troca. [...] É por isso que hoje, os industriais não produzem mais os bens tornados mercadorias em função de seus valores de uso diversos e múltiplos, que permitiriam satisfazer as necessidades variadas de seus semelhantes, mas sim para alcançar seu valor de troca comum qualitativamente idêntico em todas as mercadorias que chegam ao mercado. [...] Isto é o fenômeno social fundamental da sociedade capitalista: a transformação das relações humanas qualitativas em atributo quantitativo das coisas inertes, a manifestação do trabalho social necessário empregado para produzir certos bens como valor, como qualidade objetiva desses bens; a reificação que conseqüentemente se estende progressivamente ao conjunto da vida psíquica dos homens, onde ela faz predominar o abstrato e o quantitativo sobre o concreto e o qualitativo. [...] Em resumo, a economia mercantil, e em particular a economia capitalista, tende a substituir na consciência dos produtores o valor de uso pelo valor de troca e as relações humanas concretas e significativas por relações abstratas e universais entre vendedores e compradores, o qualitativo pelo quantitativo. [...] Com o passar do tempo, à medida em que a reificação foi fazendo progressos, a Ruptura entre a realidade social e a busca do humano acentuou-se a tal ponto – pelo menos no mundo capitalista – que a expressão dessa busca teve que dar lugar à simples constatação e descrição de uma realidade social reificada inumana e privada de significação. [...] A reificação rompe a unidade entre o sujeito e objeto, produtor e produto, espírito e matéria e o pensador apenas constata essa ruptura, tomando-a por um fenômeno fundamental e natural da vida humana. [...] um conjunto de graves problemas humanos e sociais, em primeiro lugar o das garantias da liberdade e da dignidade dos indivíduos face ao poder do aparelho estatal, problemas cujo estudo realista e, se possível, resolução constituem uma das tarefas mais importantes entre as que se apresentam aos pensadores de nossa geração, problemas, porém,

É a vitória final (?) do Grande Circo Autêntico imperialista do capital que se instalara no Congo há séculos e que em nome do que chamaram colonizar (dominar), civilizar (alienar), educar (aculturar), descobrir (surrupiar), desenvolver (explorar) e tantos outros verbos, valeu-se de todo o tipo de estratégias atrozés que brotam no interior do homem perverso que funda sua existência no ódio e na elevação de uns em detrimentos de outros.

Não há escrúpulos mínimos que inspirem uma ínfima intensão de respeito para com o outro, o diferente, o não igual. Não há grito de piedade que se faça hesitar ante a eminência do derramamento do sangue do outro e este quando jorra é tão vermelho quanto qualquer sangue outro, por vezes dito como azul. Não há emudecimento implorador por compaixão que torne no coração benevolente e receoso da prática da disseminação do ódio, do medo, da exploração, do extermínio da vida alheia. Não há muito menos o remorso, tão próprio do ser humano ao cometer ilicitudes.

E assim, a luz vai baixando lentamente até a mais absoluta escuridão no/do Grande Circo Autêntico, mas, a música estridente da feira reificada que se tornara o Congo, continuará a tocar até que os espectadores abandonem o teatro.

## 6 Considerações finais

A literatura angolana, e também a realidade real do país, só as comecei a descobrir fora de Angola, nos primeiros anos da Faculdade de Letras de Lisboa. (ABRANTES, 2009, p.189)

Pensando no que afirmou Mena Abrantes a Agnaldo Cristóvão – epígrafe acima-concluimos que de fato, o escritor em Angola somente consegue compreender o valor de seu país a partir da desalienação e construção de uma consciência que passa a vislumbrar a plena valoração do sujeito angolano em sua multiplicidade de diferenças/especificidades culturais. É esta consciência que permite ao escritor uma individualidade na escrita, contribuindo para a afirmação do mesmo enquanto produtor do saber e conhecimento como é o caso de José Mena Abrantes.

Nesta senda, o teatro angolano que desde sempre existiu em sua especificidade, entrou em contato –via imposição- com o teatro europeu e modificou-se sem deixar de ser autêntico, legítimo e digno. Apesar de quase trezentos anos de dominação em que nenhum texto foi escrito, a partir da década de 1970 – mais tarde que as demais literaturas- o texto teatral passa a ser escrito e encenado pelos angolanos e passa a construir uma história que pode enfim contar a sua versão como queria Lumumba o herói africano.

---

para cujo estudo é evidente que o aparelho conceitual do pensamento marxista tradicional se revela insuficiente e que poderiam, e deveriam, por causa disto mesmo, ser o principal ponto de partida para um progresso e uma renovação do pensamento dialético.” (GOLDMAN,1991, p. 105-152).

É nesse contexto que se insere a produção de Mena Abrantes – em nosso entendimento, o maior dos dramaturgos de Angola – que, abarca temas que versam sobre as oraturas angolanas/africanas, sobre personagens e situações históricas entrelaçadas a fantasias que convergem para textos histórico-fantásticas, sobre produções escavadas/adaptadas em/de outras obras literárias e sobre peças que tratam das questões contemporâneas em Angola no campo da política, do meio social e da cultura.

É como afirma Silva (2105), José Mena Abrantes pode ser “[...] considerado um dos principais dramaturgos angolanos da atualidade e um dos grandes nomes da cultura angolana, atuando incessantemente em prol do teatro há mais de trinta anos (SILVA, 2015, p. 28).

E com este espírito elevado é que pôde construir já em sua estreia oficial como dramaturgo *O Grande Circo Autêntico* (1977-78), que não pôde ser encenado- e parece-nos que até hoje ainda não o foi, ao menos não encontramos registros-, mas que oferece a todos os povos privados ou ameaçados de liberdade uma reflexão potente. Reflexão esta, que pode suscitar a luta pela igualdade entre os homens e ainda que esta luta seja o grito mudo da resistência eterna, estará sempre a ecoar mesmo depois que os espectadores tenham abandonado o teatro.

## REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. Panorama histórico da literatura angolana. In: CHAVES, Rita e MACÊDO, Tania (orgs). **Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa**. São Paulo: Alameda, 2006, p. 211-216.

ABRANTES. José Mena. **José Mena Abrantes Teatro** (I e II Volumes) Angola. Coimbra: Cena Lusófona, 1999.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida ao Programa do Jô Soares. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/2774466/>> Acesso em: 09 Set. 2018.

\_\_\_\_\_. Depois de descobertos, os nossos novos caminhos só podem ser encantados. In: **Pessoas Com quem Falar Tomo III**. Luanda: Imprinta Express, 2009, p. 185-213. Entrevista concedida a CRISTÓVÃO, Agnaldo; UEA, União dos Escritores Angolanos.

\_\_\_\_\_. Mena Abrantes, diretor do Grupo “Elinga Teatro” (Luanda/Angola): sobre texto e encenação (2013-2014) in: **Repertório, Salvador, nº 22**, p.181-183, 2014.1. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/12629/8898>>. Acessado em: 28 set. 2018.

AMÂNCIO, Íris Maria da Costa. Dramaturgia Angolana: Exercícios De Entrançatura Em Obras De Mena Abrantes. In: **VIII Congresso Internacional ABRALIC, 2002, Belo Horizonte**. Mediações - VIII Congresso Internacional ABRALIC. Belo Horizonte: UFMG Faculdade de Letras, 2002. Disponível em: <<https://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/114-dramaturgia-angolana>>

exerc%C3%ADcios-de-entran%C3%A7atura-em-obras-de-mena-a%E2%80%A6> Acesso em: 28 Set. 2018>

ARISTÓTELES. **Poética**. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2004.

BOZ, Sidnei. Arte e Política no Teatro Angolano: A corda e O grande circo autêntico. In: **Revista Athena**. v. 10, n. 1 (2016). Disponível em: <<https://periodicos.unemat.br/index.php/athena/article/view/1906>> Acessado em: 09 Set. de 2018.

CUXIMA-ZWA, Chikukuanga. **Chokwe: Dança, Música e Ancestrais do Nordeste de Angola**. Disponível em: <[http://www.contramare.net/site/pt/chokwe-dance-song-and-ancestors-from-north-east-angola/#\\_edn1](http://www.contramare.net/site/pt/chokwe-dance-song-and-ancestors-from-north-east-angola/#_edn1)> Acesso em: 29 set. 2018.

Éboli, Luciana Morteo. **Dramaturgia angolana no pós-colonialismo: sujeito, nação e identidade na obra de José Mena Abrantes (2006)**. Disponível em: <<http://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/4317>> Acessado em: 09 set. 2018.

\_\_\_\_\_. **Memória e tradição nos dramas de São Tomé e Príncipe e Angola: os teatros de Fernando de Macedo e José Mena Abrantes (2010)**. Disponível em: <<http://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/4074>> Acessado em: 09 set. 2018.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; MOREIRA, Terezinha Taborda. Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa. In: **Cadernos CESPUC de Pesquisa, Série ensaios**. Belo Horizonte, n. 16, p. 13-69, set. 2007. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/view/14767/11446>>. Acesso em: 26 set. 2018.

GOLDMANN, Lucien. A reificação. In: GOLDMANN, Lucien. **Dialética e cultura**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 105-152.

NUNES, Susana Dolores Machado. **A Milenar Arte Da Oratura Angolana e Moçambicana** Aspectos Estruturais e Receptividade dos Alunos Portugueses ao Conto Africano. Coleção: e-books. Porto: CEAUP, 2009. Coleção: e-books. Disponível em: <[https://www.africanos.eu/images/publicacoes/livros\\_electronicos/EB015.pdf](https://www.africanos.eu/images/publicacoes/livros_electronicos/EB015.pdf)>. Acessado em: 08 Set. 2018.

OLIVEIRA, Adilson Vagner de. **A revolta da casa dos ídolos, de Pepetela**. 2013. Disponível em: <<http://portal.unemat.br/media/files/ADILSON-VAGNER-DE-OLIVEIRA.pdf>>. Acessado em: 09 Set. 2018.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**; tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEREIRA, Carlos Lopes. Lumumba, um herói africano in: **Avante**. N.º 1938 de 20 de Janeiro de 2011. Disponível em: <<http://www.avante.pt/pt/1938/temas/112228/>>. Acessado em: 11 Out. 2018.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo, Perspectiva, 1985.

SILVA, Agnaldo Rodrigues da. O grande circo autêntico (José Mena Abrantes/Angola) e A árvore dos antepassados (Licínio Azevedo/Moçambique): representações do Pós-colonialismo no Teatro e no Cinema. In: **Anais**. XV Congresso Internacional ABRALIC. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/anais/?ano=2018>> Acessado em: 09 Set. 2018.

SILVA, Cíntia Renata Gatto. **Dramaturgia do angolano José Mena Abrantes em Perspectiva Pós-colonial**. Londrina, 2015. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000205573>>. Acessado em: 21 de Ago. 2018.

UNESCO. Njinga A Mbande: Rainha do Ndongo e do Matamba in: **Série UNESCO mulheres na história de África**; 2014. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0023/002309/230931por.pdf>> Acessado em: 02 Out. 2018.