

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Christian Fernando dos Santos Moura

**A METATEATRALIDADE INTERCULTURAL**

**História, Teatro e Interculturalidade no teatro angolano contemporâneo:**

*O Cego e o Paralítico, A Órfã do Rei e As Formigas (2013-2014)*

BELO HORIZONTE

2016

Christian Fernando dos Santos Moura

## **A METATEATRALIDADE INTERCULTURAL**

**História, Teatro e Interculturalidade no teatro angolano contemporâneo:**

*O Cego e o Paralítico, A Órfã do Rei e As Formigas (2013-2014)*

Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Linha de pesquisa: Artes Cênicas: Teorias e Práticas

(Área de Estudo: Artes Cênicas)

Orientador: Prof. Dr. Antonio Barreto Hildebrando (UFMG)

Co-orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Iris Maria da Costa Amâncio (UFF)

BELO HORIZONTE

2016

MOURA, Christian Fernando dos Santos, 1977

A METATEATRALIDADE INTERCULTURAL História, Teatro e Interculturalidade no teatro angolano contemporâneo: O Cego e o Paralítico, A Órfã do Rei e As Formigas (2013-2014) / Christian Fernando dos Santos Moura – 2016.

296 f.: 8 il.

/ Christian Fernando dos Santos Moura – 2016.

296 f.: 8 il.

Orientador: Antonio Barreto Hildebrando.

Co-orientador: Iris Maria da Costa Amâncio

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Teatro angolano – Teses. 2. Teatro (Literatura) – Técnica. 3. Representação teatral – Teses. 4. Estudos interculturais – Teses. 5. Metalinguagem – Teses. 6. Teatro – Teses. I. Hildebrando, Antonio, 1961- II. Amâncio, Iris Maria da Costa, 1966 - III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. IV. Título.

CDD 792.09673

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de tese do aluno **CHRISTIAN FERNANDO DOS SANTOS MOURA** Número de Registro **2012731966**.

Título: "A METATEATRALIDADE INTERCULTURAL  
História, Teatro e Interculturalidade na dramaturgia angolana: O Cego e o Paralítico  
(2013), A Órfã do Rei (2013) e As Formigas(2014)"



Prof. Dr. Antonio Barreto Hildebrando – Orientador - EBA/UFMG



Prof. Dra. Iris Maria da Costa Amâncio - Titular – UFF



Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli - Titular – EBA/UFMG



Prof. Dra. Vanicleia Silva Santos - Titular – FAFICH/UFMG



Prof. Dr. José Luiz Ligiéro Coelho - Titular – UNIRIO



Prof. Dra. Tania Celestino de Macêdo - Titular – USP

Belo Horizonte, 30 de Agosto de 2016

## DEDICATÓRIA

“Sabe Meu menino sem juízo Eu já aprendi a te aceitar assim...” Alcione.

*In memoriam*, a dona Jacy, minha avó, e a Marcos Antonio, meu tio.

## AGRADECIMENTOS

Talvez essa seja a parte mais difícil do processo de escrita do presente trabalho. Tal dificuldade surge diante do medo de esquecer algum nome para agradecer, pois, de certo modo, variadas foram as pessoas que, de maneiras diferentes, contribuíram direta ou indiretamente para a elaboração desta tese. Assim agradeço:

Primeiramente... aos Deuses e aos meus e minhas ancestrais pela força e fé nos momentos de dificuldade.

A Cristiane, minha companheira, uma intelectual aguerrida, sensível e parceira –“ela eh uma mina zica memo”. E como ela mesma diz: “aqui é mais de mil lição”. Pelas primeiras leituras, escutas, sugestões, conversas, crença, compreensão e todo amor e dedicação nessa caminhada, acho mesmo que sem você eu não conseguiria... “Bésame, básame mucho / Que tengo miedo a perderte / Perderte después...”

A minha mãe dona Déia, pelas orações, cuidados, conselhos e livramentos. Ao meu pai seu Caciano, pela dedicação e alegria sempre constantes. A minha avó Maria que, mesmo distante, está sempre orando por mim. A Cristina e Christiana, que não formam uma dupla sertaneja, mas são minhas duas amadas irmãs e sem as quais o “corre” ficaria mais difícil. Ao meu cunhado Macalé, pela correria. As minhas queridas sobrinhas Rapha, Milly, Duda e Ana Julia, ainda espero que um dia possam ler e “viajar” com a pesquisa do tio.

A Maria das Neves, minha sogra, pelos domingos de sacrifícios e pelo novo amor de mãe. Ao Carlinhos, pela afetividade. Aos meus cunhados Rafael, Alexandre e Rodrigo, por toda força e alegria dessa família escolhida. Aos meus queridos sobrinhos Mateus e Leonardo, que possamos ter mais tempo para a diversão.

A Hortência, minha filha amada, e Juliana, sua mãe dedicada, meninas superpoderosas que fizeram e fazem valer a pena viver.

A minha prima Edite Negra Neves, pelas energias positivas nessa nova trombada da vida e à toda minha família, de um modo geral, tios, tias, primos e primas que estão sempre torcendo por mim.

Como diriam os Racionais Mc's “Eu sou apenas um rapaz latino-americano / Apoiado por mais de 50 mil manos / Efeito colateral que o seu sistema fez...”; por isso também preciso agradecer às parceiras e aos parceiros por todo o “corre” nas horas alegres e tristes desse rolê, em especial:

À família Chico, Carla e Cicinho, pelas horas de alegria e pelos desabafos teatrais e da vida; a Karina Fasson, pela leitura carinhosa de pedaços e emendas deste trabalho; a Adriana de Carvalho, Lenin, Ernesto e Catarina, pelas horas prazerosas vividas de alegrias e revolução; a Adriana de Cássia Moreira, pelas horas de parceria e por compartilhar os exercícios na academia do hotel; ao Carlos Carvalho, pelas trocas de ideias teóricas e metodológicas sobre a pesquisa e “isopores à deriva”; ao Artur Lauande Mucci, pelos ecos reverberados e as sonoridades trocadas; a Daniela Caetano, Kleber Adriano e sua filha Makeda, pelos regozijos e companheirismo nos momentos de crise; a Andreia Kelly e ao Gabriel Godinho Sampaio, pelos momentos de conversa e alegria; a Isadora Brandão, pelos debates monocromáticos, monotemáticos e emancipadores; ao Clécio Ferreira Mendes, por compartilhar as angústias e as delícias de ser um doutorando e pai; ao Fábio Marques, pela leitura desta pesquisa, ainda quando projeto, e por todo o companheirismo e risos; a Lilian Marta Grisólio, pelo companheiro e ativismo; a Juliana Martins, pelas trocas de experiências e pelo convívio “tranquilo e favorável” na militância; ao Felipe Dias Batista, pelas gelatinas deliciosas, pelos geniais bolos e pelas leituras sensíveis; ao André Luiz Sena Reis, pelos “sabaadaços”; ao Thiago Magalhães, pela música e parceria; a Dani Bosco, pelo amor e pela cumplicidade; ao Cleber Ferreira, pelo carinho e momentos revolucionários vividos juntos; ao professor Daniel Santiago, pelos ensinamentos e paciência com minhas ausências; ao Felipe Sammarco, pela esperança de outro mundo possível; a Renata Ribeiro Francisco, pela disponibilidade e pela parceria; aos artistas Janaína Barros e Wagner Leite Viana e seu filho Álvaro, por me fazerem acreditar que é possível uma arte negra; ao Jean Manuel, pela irmandade constante; a Flávia Rios pelas críticas e cumplicidade intelectual; a Janaína Machado, pela sonoridade intelectual negra; a Edilza Sotero, por compartilhar a posse de Dilma e pela possibilidade de sermos intelectuais; ao Ângelo Flavio Zuhale, pelo carinho e pela aprendizagem com o teatro; aos Crespos, Sidney Santiago, Lucélia Sérgio, Dani Nega, Dani Rocha, Joyce Barbosa, Adriano José, William Simplicio pela oportunidade de viver o teatro; a Bia Meira, pelas aulas de francês e pelos momentos de alegria compartilhados; ao Heitor Paladim, pelas confidências intelectuais, revolucionárias e de maturidade; ao Rafael Ferreira, mano firmeza e intelectual sério; aos colegas da gestão, educadoras; aos colegas da gestão, educadoras e educadores formadores do Núcleo de Educação Étnico-racial da Secretaria Municipal de Educação, pelo compartilhamento de momentos intensos de aprendizado; a Marcia Cordeiro e ao Marcos Ferreira Fonseca, Ana Paula Martins pela parceria no trabalho com o ensino de História; ao Rogério Vianna, pelos vinhos e pelas odes de ufanismos tupiniquins, “go Brazil”; ao Rogério Ba-Senga, pela conversas diaspóricas; ao

Mbuta "Prostituto Cognitivo", pelas ligações diáspóricas e transformadoras a Bruna Menezes, pelos cigarros, cafés e pelas conversas teatrais; aos colegas do curso de dramaturgia da SP Escola de Teatro, pelos momentos de aprendizado da arte de viver de teatro.

À professora Edna Roland, as queridas amigas Greice Oliveira e Tatiane Justo e toda a equipe de profissionais e parceiras do Centro de Referência da Cultura Negra e Igualdade Racial Xikelela, pela oportunidade de um primeiro diálogo desta pesquisa.

Aos irmãos e mestres Francisco Sandro da Silveira Vieira e Isis Aparecida Conceição, dois intelectuais que escolhi e que me escolheram para partilhar conhecimentos, amores e mudanças.

Ao amigo e revisor deste trabalho Ronaldo Galvão, pela paciência e carinho, e a sua companheira Rejane Moliterno, por ter me emprestado o marido em momentos impróprios.

Aos queridos companheiros e companheiras do curso de Teatro da Escola de Belas Artes, pela generosidade e pelo compartilhamento de conhecimentos que proporcionaram boas conversas acadêmicas e tornaram mais leves e divertidos os momentos vividos na UFMG. Em especial, Juliana Pautilla, Soraya Belusi, Michele Bernardino, Girlene Verly, Keila Doc, Ewerton Martins Ribeiro, Andreia Garavello, Marcos Coletta, Rainy Campos, Michele Bernardino, Anderson Ferreira, Brisa Marques, Ana Martins, Andréa Rodrigues e Isabella Assis.

À atriz e amiga Mel Gamboa, por me ciceronear em Luanda e pela gentileza da entrevista cedida e do diálogo estabelecido sobre o teatro angolano; ao diretor e encenador Rogério de Carvalho, pela gentileza da entrevista concedida para o trabalho; a José Mena Abrantes, pela carinhosa recepção em sua casa para conversarmos sobre minhas dúvidas a respeito da produção teatral angolana contemporânea; ao ator Meirinho Mendes, pelas conversas e disponibilidade para falar sobre ser ator angolano; ao Flávio Ferrão, pela amabilidade em conversar sobre o trabalho do grupo Henrique Artes e ao encenador Adelino dos Santos Caracol, pela conversa sobre o trabalho do Grupo Horizonte Njinga Mbande de Teatro.

À família Silveira Vieira, em especial, ao Nuno Abrantes, Belarmino e Jane Lopes, Miguel Vieira, Cleide Da Silveira, Danilo Jorge Trindade, pela recepção e hospedagem calorosa e fraterna durante minha estada em Luanda.

Aos professores Agnela Barros Wilper, Elisa Belém, Leda Maria Martins, Rosângela Ferreira de Souza, Tania Celestino de Macedo pela generosidade, interlocução e sugestões que contribuíram para esta forma final da tese.

À professora Vanicléia Silva Santos e ao professor Fernando Antonio Mencarelli, pela disposição para discutir o projeto, bem como por seus questionamentos e suas contribuições na etapa da qualificação do trabalho.

Sou muito feliz por ter dois intelectuais sinceros e comprometidos com o trabalho acadêmico. Agradeço a eles afetosamente, ao meu orientador, o professor Antonio Hildebrando, por acolher generosamente esta pesquisa e pela contribuição e compreensão dos objetivos deste estudo. E a minha orientadora, Iris Amâncio, pela competente orientação e pelos encaminhamentos valiosos feitos, os quais me ajudaram a ver melhor o funcionamento do teatro angolano.

A todas as trabalhadoras e trabalhadores da Escola de Belas Artes da UFMG.

Com certeza, não poderia ter realizado esta pesquisa sem o apoio, a crítica e a colaboração de todas essas pessoas.

Muito obrigado!

## RESUMO

Como acontecimentos e fatos do passado histórico de Angola aparecem retratados em três peças do teatro contemporâneo angolano? O que esse retrato oferta em termos de identidade cultural? Como essas peças operam a produção e a transmissão de práticas de incorporação sobre o passado histórico angolano e outros contextos? De que maneira as personagens, os conflitos e as temáticas históricas são tratadas por esse teatro? Em síntese, quais são as contribuições teóricas e identitárias oferecidas pelas relações feitas entre a o teatro angolano, a história e as trocas culturais? Por meio desses questionamentos, este estudo tem como objetivo principal analisar, comparar e compreender o funcionamento da dramaturgia de temática histórica em três espetáculos de diferentes grupos angolanos da atualidade, a saber: *O Cego e o Paralítico* (2013), do Elinga-Teatro, *A Órfã do Rei* (2013), do Grupo Teatral Henrique Artes, e *As Formigas* (2014), projeto de residência artística da Fundação Sindika Dokolo, com a finalidade última de investigar os tensos funcionamentos e expressões estético-discursivas da *metateatralidade intercultural*, operador teórico analítico-funcional conceituado e adotado nesta pesquisa, o qual diz respeito aos procedimentos e recursos dramaturgicos, principalmente, os metalinguísticos, utilizados estrategicamente por esses grupos, no processo de construção de suas respectivas dramaturgias, as quais possibilitam o estabelecimento de diálogos interculturais entre as múltiplas fontes e versões históricas em suas apropriações artísticas e literárias do passado noutras dramaturgias e culturas, a fim de viabilizar o acesso do pesquisador/espectador às vozes angolanas e ao conhecimento da história cultural do seu povo pela via da diferença cultural.

**Palavras-chave:** Teatro; Teatro angolano; História; Interculturalidade; Metalinguagem e Metateatralidade.

## ABSTRACT

*As events and facts Angola's historical past appear portrayed in three pieces of contemporary Angolan theater? What this picture offer in terms of cultural identity? As these parts operate production and transmission incorporating practices of the Angolan historical past and other contexts? How the characters, conflicts and historical themes are handled by this theater? In short what are the theoretical and identity contributions offered by the relationships made between the Angolan theater, history and cultural exchanges? Through these questions, this study aims to analyze, compare and understand the functioning of the historical theme of drama in three performances of different Angolan groups today, namely: O Cego e o Paralítico (2013), of the Elinga-Teatro, A Órfã do Rei (2013), of the Grupo Teatral Henrique Artes and As Formigas (2014), artist residency project Fundação Sindika Dokolo, with the ultimate aim to investigate tense runs and aesthetic-discursive expressions of "intercultural metateatralidade" analytical-functional theoretical operator for us conceptualized and adopted, which relates to procedures and dramaturgical resources, mainly the metalinguistic strategically used by these groups in the process of building their respective dramaturgy, which enable the establishment of intercultural dialogue between multiple sources and historical versions in their artistic and literary appropriation of the past in other cultures, in order to facilitate the reader's access / viewer to Angolan voices and knowledge of the cultural history of his people by means of cultural difference.*

**Keywords:** *Theatre; Angolan theater; History, Interculturalism; Metalanguage and Metateatralidade.*

## RÉSUMÉ

*Comment des événements et des faits du passé historique de l'Angola apparaissent-ils dépeint dans les trois pièces du théâtre angolais contemporain? Qu'est-ce que cette image peut offrir en termes d'identité culturelle? Comment ces parties opèrent la production et la transmission incorporant des pratiques du passé historique angolais et d'autres contextes? Comment les personnages, les conflits et les thèmes historiques sont-ils traités par ce théâtre? En bref, quels sont les apports théoriques et d'identité offertes par les relations établies entre le théâtre angolais, l'histoire et les échanges culturels? Grâce à ces questions, cette étude vise à analyser, de comparer et de comprendre le fonctionnement du thème historique du drame en trois performances des différents groupes angolais aujourd'hui, à savoir: O Cego e o Paralítico (2013), du Elinga-Teatro, A Órfã do Rei (2013), du groupe théâtral Henrique Artes, et As Formigas (2014), projet de résidence d'artiste Fundação Sindika Dokolo, dans le but ultime d'enquêter sur pistes tendues et expressions esthétiques-discursives de "metateatralidade intercultural" opérateur d'analyse fonctionnelle théorique pour nous conceptualisé et adopté, qui porte sur les procédures et les ressources dramaturgiques, principalement la métalinguistique stratégique utilisée par ces groupes dans le processus de construction de leur dramaturgie respective, qui permettent la mise en place du dialogue intercultural entre les multiples sources et versions historiques dans leur appropriation artistique et littéraire du passé dans d'autres cultures, afin de faciliter l'accès / le spectateur du lecteur sur les voix et les connaissances de l'histoire culturelle de son peuple angolais par le biais de la différence culturelle.*

**Mots-clé:** *Théâtre; Théâtre Angolais; Histoire; Interculturalité; Métalangage et Metateatralidade.*

## LISTA DE FIGURAS

Figura 2.1 – Metaforização .....	96
Figura 2.2 – Metateatralização .....	127
Figura 3.1 – Cena do espetáculo <i>O Cego e o Paralítico</i> .....	146
Figura 3.2 – Sequência de cenas do espetáculo <i>As Formigas</i> .....	203
Figura 3.3 – Cena do espetáculo <i>As Formigas</i> .....	208
Figura 3.4 – Cena do espetáculo <i>A Órfã do Rei</i> .....	237
Figura 3.5 – Cena do espetáculo <i>A Órfã do Rei</i> .....	243
Figura 3.6 – Cena do espetáculo <i>A Órfã do Rei</i> .....	244

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	16
 <b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>TENDÊNCIAS DO TEATRO ANGOLANO CONTEMPORÂNEO: reflexões sobre dramaturgia, história e interculturalidade</b> .....	32
1.1 TECENDO A CORDA DA CENA ANGOLANA .....	33
1.2 UM BUÉ DE OPERETAS, REVISTAS E <i>VAUDEVILLES</i> .....	44
1.3 “UM SÓ POVO, UMA SÓ NAÇÃO” - E OUTROS TEATROS NOS ANOS PÓS-INDEPENDÊNCIA.....	62
1.3.1 <i>O passado na cena contemporânea angolana</i> .....	73
1.3.2 <i>O teatro histórico e o teatro de temáticas históricas</i> .....	81
 <b>CAPÍTULO 2</b>	
<b>A METATEATRALIDADE INTERCULTURAL: performances do teatro angolano</b> .....	90
2.1 A METALINGUAGEM COMO RECURSO DRAMATÚRGICO PARA A ENCENAÇÃO DA HISTÓRIA .....	91
2.2 METALINGUAGEM, TEATRALIDADE E METATEATRALIDADE – uma discussão para aberturas e possibilidades interculturais .....	108
2.3 O QUE É A METATEATRALIDADE INTERCULTURAL? .....	125

## CAPÍTULO 3

### CENAS DO TEATRO ANGOLANO: história, memória e suas recriações ..... 142

#### 3.1 ESTILHAÇOS DE HISTÓRIA EM CENA: guerra, violência e utopia – *O Cego e o Paralítico*, do Grupo Elinga-Teatro ..... 143

3.1.1 *“Ainda falta muito?” – ou Quando as palavras não bastam para dizer* ..... 143

3.1.2 *“Ele usava os olhos para indicar o caminho e eu, as pernas para o seguir”* ..... 160

3.1.3 *“A vida de um homem nem sempre é aquilo com que ele sonhou”* ..... 189

#### 3.2 “JÁ COMEÇO A SENTIR O FORMIGUEIRO”: a performance e os roteiros da guerra – *As Formigas*, do Grupo de Teatro da Fundação Sindika Dokolo ..... 198

3.2.1 *“Jazz, tiros e muires nos campos do sul”* ..... 199

3.2.2 *“Esta guerra é muito má para os dentes”* ..... 215

3.2.3 *“Ecos da História, dos armazéns da Cruz Vermelha ao Mercado da Nação”* ..... 224

#### 3.3 AS “METAS” DE UMA ÓRFÃ: memória, arquivo e repertório em *A Órfã do Rei*, do Grupo Teatral Henrique-Artes ..... 234

3.3.1 *“Parecia que a água gelada se evaporava no contacto com a brasa acesa em que o meu corpo se tornara* ..... 234

3.3.2 *“Pode a órfã ex-cêntrica falar?”* ..... 250

3.3.3 *“Depois do sono pesado que se seguiu”* ..... 257

**CONSIDERAÇÕES FINAIS** ..... 261

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS** ..... 268

**ANEXOS**

ANEXO 1 – Entrevista com a atriz Mel Gamboa ..... 278

ANEXO 2 – Entrevista com o diretor e encenador Rogério de Carvalho ..... 280

## INTRODUÇÃO

A primeira vez que estive em Belo Horizonte foi em janeiro de 2003, quando estagiei como assistente de elenco no filme *Filhas do Vento*, de Joel Zito Araújo. Os dois meses das filmagens que aconteceram em Lavras Novas, uma cidade próxima à capital mineira, foram, então, os momentos das minhas primeiras experiências com as “muitas e várias Minas Gerais”, que eu conhecia apenas pela literatura de Guimarães Rosa. Nesse mesmo ano, estava terminando também minha graduação em História e resolvi dar continuidade aos meus estudos fazendo o mestrado em Teatro. E foi aí que tive meu primeiro contato acadêmico com o campo teatral, pois, até então, minhas experiências mais consistentes com as artes cênicas tinham se dado somente por meio do teatro feito na escola e da minha rápida carreira como ator amador durante a juventude.<sup>1</sup>

Ao final da graduação, essas experiências convergiram tanto para a escolha do tema do meu trabalho de conclusão de curso, quanto para a formulação das ideias do projeto que deu origem à minha dissertação de mestrado. Ambas as pesquisas investigavam, de modos distintos, alguns desejos e interesses que já me acompanhavam há muito tempo: a História e o Teatro.<sup>2</sup>

Desde criança sempre me interessei por escrever, ler e representar peças teatrais, ainda mais aquelas com temáticas históricas. Lembro-me, quando menino, especialmente, no quintal de casa onde morava com meus avós paternos, das vezes que eu, minha irmã e as primas que nos vinham visitar, pegávamos os restos das fantasias de carnaval para criarmos e representarmos nas nossas brincadeiras de faz de conta, os nossos próprios desfiles, a nossa performance infantil. Eram momentos de muito encanto, fantasia e magia, nos quais

---

<sup>1</sup> Em relação às minhas experiências como ator, é válido lembrar que já atuei como ator amador, iniciando minha breve carreira no Ensino Médio, na Escola Estadual Roldão Lopes de Barros, em 1999, e participando de festivais secundaristas. Nesse mesmo ano, fiz o curso de interpretação do Núcleo de Consciência Negra na USP (NCN-USP). Já na graduação, entre os anos de 2001 e 2003, integrei o grupo de teatro do SESI de Franca.

<sup>2</sup> MOURA, Christian Fernando dos Santos. *Trabalhando o Preconceito e a discriminação na Sala de aula: O Teatro do Oprimido como proposta pedagógica*. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em História). Faculdade de História, Direito e Serviço Social – FHDSS da Universidade Estadual Paulista, UNESP, Franca, 2003. MOURA, Christian Fernando dos Santos. *O Teatro Experimental do Negro – Estudo da personagem negra em duas peças encenadas (1947-1951)*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP. São Paulo, 2008.

podíamos, espontaneamente, reencenar à nossa maneira os desfiles das escolas de samba que assistíamos pela televisão.

Certa vez, esse interesse pelo teatro foi ainda mais acentuado quando desfilei na Avenida Tiradentes, na escola de samba em que minha família frequentava, no bairro do Cambuci, em São Paulo.<sup>3</sup> O tema e o samba-enredo da escola contavam a história da formação do povo brasileiro e da união das três raças, o africano, o português e o indígena. Eu tinha nove anos, mas ainda me recordo que atravessei toda a Tiradentes cantando efusivamente a letra do samba e coreografando os passos ensaiados do desfile. Quando cheguei à dispersão, apesar de toda a energia que um menino dessa idade possa dispor, eu estava exausto, mas, ao mesmo tempo, encantado com aquele “faz de conta”, um ato performático e teatral que tinha capacidade de ensinar-me sobre eventos históricos e que em nada lembravam as aulas de história chatas que eu tinha na escola primária, com a memorização das datas, fatos e nomes considerados importantes para a chamada história oficial.

Essas experiências me ensinaram desde então que aquilo que eu viria compreender e encontrar acolhimento teórico mais tarde, além dos arquivos textuais, as ações incorporadas ou as práticas expressivas como a língua falada, a dança, a música, as festas, os rituais, o teatro, todas essas expressões poderiam participar na produção e na transmissão de conhecimento cultural e memória social. Em outras palavras, que é possível conhecer o passado sob outro ponto de vista, não somente por meio daquilo que foi escrito e deixado como vestígio textual, mas também do que foi “experenciado” e permanece latente nos corpos e nas ações das pessoas, na forma de comportamentos expressivos.

Muitos anos depois dessas minhas primeiras aprendizagens e experiências com o teatro e a história, voltei novamente à capital mineira para fazer meus estudos de doutorado. Dessa vez, regressei como professor de História e pesquisador de Teatro, agora ainda mais interessado em estudar as relações entre essas duas áreas de conhecimento. Em certa medida, os motivos que me fizeram voltar às Minas Gerais são frutos desses interesses despertados na

---

<sup>3</sup> A referida escola de samba é a Império do Cambuci, fundada em 1963. Ela ainda é considerada uma das agremiações carnavalescas mais representativas do carnaval paulistano de sua época, além de ser o lugar de origem de importantes sambistas. A agremiação figurou durante as décadas de 1970 e começo de 1980 entre as escolas que se apresentavam no desfile principal, trazendo, em seus enredos, temáticas relativas à história do Brasil. Nos anos 1990 e 2000, ela passou por dificuldades impostas pelo processo de mercantilização e profissionalização do carnaval e acabou sendo rebaixada para os grupos de acesso, mudando seu nome para Império Negro.

infância e que foram sendo amadurecidos ao longo da minha trajetória acadêmico-profissional. Ou porque simplesmente também considere que haja um vínculo indissociável entre os desejos despertados durante a minha formação pessoal e universitária e os interesses surgidos ao longo da minha atuação profissional e política, uma vez que a natureza presente nessas esferas distintas da vida refletem nas escolhas feitas e nos caminhos tomados que orientaram os rumos desta pesquisa.

Esta investigação pensa principalmente sobre as hipóteses acerca de como é possível, por meio das trocas interculturais realizadas pelo teatro de temática histórica, produzir e transmitir o conhecimento crítico sobre o passado. Para tanto, aqui são estudadas as relações entre a história, a ficção e as trocas culturais mediante a análise dos procedimentos formais de linguagem utilizados para a construção performática do texto dramático angolano, a partir do núcleo da História.

Nesse sentido, uma publicação importante, além de referência inicial da pesquisa, é o livro *O arquivo e o repertório – Performance e memória cultural nas Américas*, de Diana Taylor, publicado pela primeira vez em (2003). Nessa obra, a autora trata o tema das memórias histórico-cultural nas Américas com base no estudo da performance e de suas relações com a escrita, a comunicação, a política e as tradições artísticas e culturais do continente. O trabalho foi o primeiro suporte teórico que nos ajudou a pensar sobre os modos pelos quais o conceito da metateatralidade intercultural age como um operador epistêmico dentro do funcionamento dramatúrgico de peças de temáticas históricas que permitem uma aprendizagem intercultural sobre o passado por meio das trocas entre contextos histórico-culturais diferentes.

Os demais referenciais teóricos, que também foram acolhidos logo no início da pesquisa, são a dissertação de mestrado *A Revolta da Casa dos Ídolos: a Nação em Cena*, estudo sobre o texto dramático do autor angolano Pepetela, de (1996), e a tese de doutorado *O Épico no Teatro: Entre os Escombros da Quarta Parede*, de (2000), que aborda a influência da obra de Bertold Brecht em Angola, em Portugal e no Brasil, ambos trabalhos de Antonio Barreto Hildebrando pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

Mas, antes de falar sobre esses trabalhos, a maneira pela qual eles forneceram evidências consistentes para comprovar a teoria aqui proposta e o modo como influenciaram, decididamente, os rumos seguidos pela pesquisa, é importante destacar o trajeto anteriormente percorrido. É preciso considerar que a narrativa que traduz essa trajetória seja produtora para

evidenciar ao leitor quais foram os interesses e as motivações que levaram ao tema e ao problema da investigação, da mesma maneira que também oferece pistas para compreender os procedimentos teórico-metodológicos adotados com a finalidade de comprovação da tese que se defende em todo este trabalho. Assim, propõe-se a ideia de que as relações entre o teatro de temática histórica e os processos de trocas culturais que se utilizam do expediente metateatral produzem discursos tanto inter-reflexivos quanto autorreflexivos acerca do passado. Além disso, nessa operação, apresenta-se uma tensão discursiva, a qual possibilita às pessoas reconhecerem suas memórias histórico-culturais e estabelecerem seus vínculos de identidade social pela via da diferença.

As coisas aconteceram mais ou menos dessa maneira. Com o término do mestrado, imaginei como seria interessante enveredar meus estudos pelas áreas da História ou do Teatro para completar o percurso de minha formação acadêmica, muito influenciado pela minha trajetória profissional. Desde 2007, eu trabalhava como professor em cursos de Licenciatura nas áreas de História e Pedagogia, lecionando a disciplina de História das culturas africanas e afro-brasileiras. Desse modo, meu desejo era fazer um tripé interessante em minha formação, aproximando meus interesses profissionais, minhas vivências acadêmicas e pensando a construção de um projeto de pesquisa que contemplasse tal aproximação.

No segundo semestre de 2011, fui convidado pela professora Edna Roland, coordenadora do Centro de Referência da Cultura Negra e Igualdade Racial Xikelela, ligado à Coordenadoria da Igualdade Racial (CIR), da cidade de Guarulhos, para ministrar um curso de extensão sobre a história de Angola para os professores da rede municipal de ensino.

Foi, então, que entre a bibliografia levantada para as aulas eu escolhi aleatoriamente algumas peças de teatro angolanas que vinha estudando para escrever o projeto do doutorado. Eram peças que falavam de temas ou personagens da história angolana e que eu tinha tomado contato por intermédio de um grande amigo, o professor Francisco Sandro da Silveira Vieira, que dividia as aulas do curso comigo e que havia me presenteado com duas publicações sobre o teatro angolano.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Uma compilação de doze peças teatrais da obra de José Mena Abrantes, reunidas em dois volumes, Teatro I e Teatro II, editados em 1999, em Coimbra, Portugal, pela Cena Lusófona.

Essas duas obras reúnem a produção dramática de José Mena Abrantes, considerado um dos principais dramaturgos angolanos. Ele é o atual diretor do Elinga-Teatro, um grupo criado em 1988, também estimado como importante referencial dentro da cena angolana contemporânea. Em geral, observei que tanto as peças do dramaturgo quanto o trabalho do grupo visavam à construção e à valorização do passado histórico angolano, bem como, a representação da cultura e as relações e valores sociais na história contemporânea do país.

Àquela época, ao tomar contato com essa dramaturgia, comecei a intuir sobre quais seriam os motivos de seu interesse por representar fatos e temas da história de Angola. Percebi, com base na leitura das peças e nas discussões realizadas com as professoras e professores do curso, que a ficcionalização da história nessas peças se dava por meio do uso de procedimentos de composição que possibilitavam conhecer e discutir o passado histórico angolano por meio de (re)leituras contemporâneas e críticas sobre a história de outros países. Ao final do curso, comecei a levantar hipóteses sobre o modo pelo qual se dava a presença da história de Angola nas peças desse autor e o que elas possibilitavam em termos de produção e transmissão de conhecimento sobre o passado histórico angolano.

Em grande parte, por conta de minha atuação como professor dessa disciplina, desenvolveram-se meus interesses acadêmicos em investigar como o teatro poderia transmitir os conhecimentos do passado, as memórias histórico-culturais que dão lastro e sentido à identidade cultural e à vida social das pessoas. Então, foi esse o momento no qual resolvi escrever um projeto de pesquisa para investigar essa questão. Dessa maneira, o teatro angolano apareceu enquanto tema para a escolha do problema de pesquisa do projeto de doutoramento.

A minha ideia inicial era estudar todas as peças de Mena Abrantes para verificar como elas produziam e transmitiam conhecimento sobre a memória histórico-cultural angolana. Considerava, assim, a hipótese de que os modos de funcionamento das peças revelavam uma leitura diferente do passado, que era percebida por mim através de uma tensão vista nos seus movimentos discursivos com interações de simultaneidade entre a referenciação ficcional, sobre os fatos históricos de outros países, e a referenciação ficcional a respeito da própria história de Angola.

Nesse sentido, decidi fazer uma pesquisa sobre linguagem optando, então, pela área dos Estudos Teatrais. Assim, a proposta apresentada no início do doutorado era realizar uma investigação sobre os modos de representação da cultura e da história angolana com base no

estudo das peças escritas de Mena Abrantes levadas à cena pelo grupo Elinga-Teatro. Foi justamente pensando nas relações de como a história angolana aparecia e era transmitida que surgiu o interesse por estudar essa dramaturgia, aliada ainda à intenção primeira de demonstrar que essas peças, ao se valerem do arquivo historiográfico e tematizarem os fatos históricos angolanos, aproximavam-se e dialogavam com as propostas artísticas e estéticas do teatro “pós-modernista” e “pós-dramático”, o qual questiona tanto a relação entre história e a realidade quanto a relação entre realidade e linguagem.

Contudo, no percurso inicial do doutoramento, após ter cursado duas disciplinas e vivenciado nelas debates intensos e reflexões importantes a respeito de meu plano inicial de proceder à análise somente dos textos teatrais desse único autor, duas mudanças consideráveis foram realizadas na delimitação do corpus da pesquisa e proporcionaram a ampliação do entendimento do objeto estudado.

A primeira mudança adveio durante a disciplina “Seminário do Laboratório CRIA – criação e pesquisa em Artes da Cena na contemporaneidade”, ministrada pelo professor Fernando Mencarelli, em cujas aulas, que eram dedicadas a leituras, análises e discussões coletivas sobre os projetos dos alunos, revi o conceito de dramaturgia que estava adotando. A partir de então, passei a pensar não somente nos textos escritos, mas também na importância de sinalizar outros elementos que não só o dramaturgico – ou até mesmo na questão para uma discussão de dramaturgia expandida –, entendendo que a cena, a imagem e o ator em si produzem dramaturgia e transformam o texto. Foi assim que o foco da pesquisa passou a ser, então, um estudo sobre as relações entre cena/texto, história e trocas culturais feitas com base na análise da trajetória dramaturgica do grupo Elinga-Teatro.

A outra alteração ocorreu no curso “Literatura brasileira e outras literaturas: o drama e as crises do sujeito no teatro contemporâneo”, sob responsabilidade da professora Leda Maria Martins. A disciplina tratava das questões sobre a literatura e o teatro em diversos contextos, e as possibilidades do reconhecimento da crise de um modelo enunciativo e narrativo no drama moderno, por meio da análise e da discussão de peças e performances desenvolvidas em teorias do drama pós-moderno. As discussões realizadas nas aulas me proporcionaram uma reflexão acerca das formas de interlocuções entre a literatura, o teatro e as suas relações com as artes performáticas enquanto campo de conhecimento teórico, conceitual e metodológico. Com base nisso, comecei atentar-me ao jeito particular que a História se apresentava nas peças que havia escolhido para compor o corpus deste estudo e aventar a possibilidade de que

o modo de funcionamento dramático presente nelas, que proporcionava a transmissão de conhecimentos incorporados do passado angolano em relação com outras culturas, poderia estar presente também em outras peças e grupos da cena angolana contemporânea.

Intuí, desse modo, que seria contraproducente estudar apenas a dramaturgia desse único grupo, até mesmo porque meu objetivo maior passou a ser a verificação dos modos de funcionamento que se operavam nas peças de temáticas históricas do Elinga e que poderiam estar presentes também em outras dramaturgias angolanas. Sendo assim, estabeleci que o corpo teórico da pesquisa deveria se construir por meio da pesquisa exploratória dentro do cenário teatral angolano. Em seguida, passei a buscar outras peças que se valiam do expediente metateatral para autorreferenciar as experiências do passado angolano simultaneamente com eventos e fatos históricos de outras épocas e lugares.

Nessa direção, conheci, por intermédio da professora da Universidade de São Paulo, (USP), Tania Celestino de Macedo, o projeto “Cena Lusófona” e a revista *Cena Aberta*, projetos nos quais obtive maiores informações relacionadas com o panorama teatral angolano da atualidade.<sup>5</sup> A partir dessa referência, comecei o desenvolvimento de minha pesquisa, investigando as produções angolanas inseridas no circuito dos festivais internacionais de língua portuguesa, mencionados pelo projeto e pela revista. No Brasil, os destaques são o Circuito de Teatro em Língua Portuguesa, em São Paulo, o Festival de Teatro Lusófono – FESTILUSO, no Piauí, e o Festival Internacional de Teatro da Língua Portuguesa – FESTLIP, no Rio de Janeiro.<sup>6</sup>

Diante disso, verifiquei que na academia brasileira, além das pesquisas já citadas, eram poucos os estudos e trabalhos referentes ao teatro angolano. Pode-se citar, entre as pesquisas mapeadas e acolhidas ao nosso corpo teórico, a tese de doutorado *Entraçamentos discursivos na literatura angolana dos anos 90: a enunciação Elinga em obras de Mena Abrantes e de Agualusa*, de 2001, de Iris Maria da Costa Amâncio, pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); a dissertação de mestrado *Dramaturgia angolana no pós-colonialismo: sujeito, nação e identidade* na obra de José Mena Abrantes, de 2007, e a tese de doutorado *Memória e tradição nos dramas de São Tomé e Príncipe e*

---

<sup>5</sup>O projeto da revista eletrônica foi criado no ano de 1996, na cidade de Coimbra, em Portugal, com a finalidade de fomentar o diálogo teatral entre os países de língua oficial portuguesa e construir um projeto de cooperação e intercâmbio das propostas dramáticas.

<sup>6</sup> Disponível em: <<http://www.cenalusofona.pt/cenaberta/index.asp>>. Acesso em: 18 dez. 2014.

*Angola*: os teatros de Fernando de Macedo e José Mena Abrantes, de 2010, ambas de Luciana Morteo Éboli, pela Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Nos dois trabalhos, a autora realizou, de modos distintos, investigações sobre a identidade e a cultura angolana na expressão da dramaturgia, examinando os sinais dos efeitos da literatura dramática para a configuração da nacionalidade angolana.

Com base na análise dessas duas pesquisas, realizadas a partir da obra de Mena Abrantes, juntamente com outras obras e autores do contexto africano, foi possível identificar que a produção teatral desse autor, muito mais do que utilizar a história como pano de fundo de suas narrativas, empregava uma combinação de intertextos da história de seu país e de outros com a finalidade de realizar uma operação crítica e metarreflexiva a respeito dos fenômenos da história (cultural, literária, política e social) de Angola.

Ao me situar dentro da dramaturgia de Mena Abrantes, percebi que ela não se constituía como um caso excepcional dentro da recente produção dramática angolana. As relações entre a história e a ficção na dramaturgia angolana contemporânea são vistas com considerável frequência em produções que tematizam fatos e personagens da história nacional.

Foram, entre os trabalhos produzidos fora do Brasil, que essa minha percepção se confirmou, especialmente na dissertação de mestrado de Agnela da Cruz Henriques de Barros Wilper, em 2010, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. O trabalho da autora ofereceu os primeiros indícios para a investigação do quadro de desenvolvimento do cenário teatral angolano entre o final do século XIX e o primeiro quartel do século XX, momento esse que foi incrementado com a presença de companhias portuguesas que passaram a excursionar pelo país. O estudo também aponta, resumidamente, que foi somente na segunda metade da década de 1970 que o teatro angolano feito por angolanos desenvolveu-se, especialmente, em Luanda, capital do país, com as ações da Liga Nacional Africana, em 1972 e da Escola de Teatro e Dança, criada em 1976. Com o desdobramento dessas experiências, teve início, entre os anos finais da década de 1970 e durante os anos de 1980, um teatro de agitação e propaganda política com viés socialista, por meio do surgimento de autores e da criação de grupos preocupados em retratar as raízes culturais, os valores e os perfis heroicos africanos e angolanos do presente e do passado, como meio de exorcizar os traumas da situação colonial e instaurar possibilidades futuras para uma ideia de consciência nacional.

Para a sociedade angolana, a década de 1970 foi marcada por contínuas e profundas transformações políticas e sociais, ocasionadas, especialmente, pelo processo de lutas de libertação nacional, que resultou na independência do país, conquistada em 11 de novembro de 1975. No dizer de Marcelo de Bittencourt (2002, p.714) “A proclamação da independência estaria longe de significar a paz”, pois com a emancipação política, o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) passou a comandar o novo Estado angolano, centralizando, para si, os poderes executivo, judicial e legislativo. Dentro do contexto histórico global da Guerra Fria, essa ação provocou a cisão dos movimentos que haviam lutado juntos no processo de Independência de Angola, colocando o controle político do país em disputa. Conseqüentemente, o conflito civil, então, se estabeleceu, de uma maneira geral, entre o governo de orientação político-partidária marxista-leninista, liderado pelo MPLA e alinhado ideologicamente ao bloco socialista mundial (com especial relevo para União Soviética e Cuba) e entre a UNITA, ideologicamente alinhada ao bloco capitalista, apoiada especialmente pelos Estados Unidos e a África do Sul. Mesmo, com as tentativas de acordos de paz, no final dos anos 1980, e após as primeiras eleições multipartidárias, durante os anos 1990, o país só encontraria a paz civil em 18 de março de 2002, quando do cessar-fogo que se seguiu à morte do líder da UNITA, Jonas Savimbi, em 22 de fevereiro de 2002, e a posterior instauração do multipartidarismo juntamente com o estabelecimento constitucional e formal do Estado democrático de direito (BITTENCOURT, 2010, p. 14).

Nesse ínterim de mudanças sociais e política por quais passou Angola, foi entre os anos de 1990 e 2000, que voltaram a surgir coletivos, grupos e companhias que procuraram destacar o papel da História nos momentos de desenvolvimento e de transformação do país, agora não só mais com base na investigação e na revisão crítica da situação colonial angolana, mas também tomando como referência o diálogo com a própria história de Angola e de outras culturas e países.

Durante o processo exploratório da pesquisa no recorte espacial do pós-1975, feito com base nas dramaturgias apontadas pela dissertação de Agnella Barros Wilper, assisti a três espetáculos levados à cena em dois festivais internacionais de língua portuguesa realizados no Brasil: *O Cego e o Paralítico*, do grupo Elinga-Teatro, no Teatro Municipal do Jockey, na 5ª edição do FESTLIP, no Rio de Janeiro, em agosto de 2013; *A Órfã do Rei*, do Grupo Teatral Henrique Artes, em novembro de 2013; e *As Formigas*, da Fundação Sindika Dokolo, em

novembro de 2014, sendo essas duas últimas peças apresentadas, respectivamente, nas oitava e nona edições do Circuito de Teatro em Português, em São Paulo.<sup>7</sup>

Depois de cada peça assistida, meu interesse maior era reconhecer como se dava a presença da memória histórico-cultural angolana nesses espetáculos. E, por conseguinte, demonstrar a maneira pela qual essas dramaturgias abordavam a História, capaz de levar o espectador a uma reflexão sobre a escrita do passado histórico a partir de um funcionamento reflexivo sobre a própria história angolana e, ao mesmo tempo, por meio da inter-relação, ora em semelhança, ora em diferença, com a produção dramática, a história e a cultura de outros países. Além disso, o desejo era provar que o processo de construção das peças possibilitava a afirmação da identidade angolana por movimentos discursivos na projeção da diferença cultural.

De tal modo, o texto produzido para o exame de qualificação continha em seu corpo teórico a proposta de análises dessas três peças, procurando se conformar diálogos entre elas sobre seus modos de funcionamento, os quais se relacionariam com a experiência histórica. *O Cego e o Paralítico* trata da história de dois deficientes saídos de uma guerra à procura de salvação; *A Órfã do Rei* dialoga com o passado colonial angolano por meio da história de uma jovem órfã portuguesa que, no século XVII, foi enviada a Angola para se casar com um colono branco; e *As Formigas* retrata, em duas línguas (portuguesa e mucubal), a visão de um soldado a respeito da história dos acontecimentos do Dia D, na Segunda Guerra Mundial.

Os resultados dos primeiros exames indicavam que nas três dramaturgias havia um procedimento metalinguístico de natureza semelhante, que lhes permitiam produzir um discurso autorreflexivo sobre a memória cultural angolana, a partir da inter-reflexão com outros contextos históricos. Essa produção seria gerada por um dispositivo que era conceituado até o momento da qualificação como metateatralidade historiográfica.

A conceituação era uma tentativa de aproximação teórica feita junto às produções teatrais contemporâneas que, dentre várias abordagens possíveis do passado, têm-se apresentado na forma de narrativas metaficcionalis, proporcionando reflexões sobre o próprio processo de criação artística, daí a característica metaficcional. Ao mesmo tempo, essas

---

<sup>7</sup> As peças escolhidas justificam-se em razão dos critérios de seleção relacionados às experiências práticas da pesquisa exploratória dentro do presente histórico. Assim, é importante destacar que os três espetáculos são situados dentro do meu duplo papel, o de participante ou testemunha, como espectador, e o de investigador ou pesquisador, trazendo a conceituação do termo pesquisador/espectador.

produções utilizam a história para, em seguida, questionar a própria ideia de verdade histórica. Tal análise operada por Linda Hutcheon (1999), nos campos da teoria e crítica do conhecimento nos estudos literários, resultou no termo cunhado pela autora de *metaficção historiográfica*, o qual se refere às produções artísticas ficcionais pós-modernas que se valem de fatos históricos para a sua ficcionalização e reinterpretação crítica no presente.

Depois do exame de qualificação, mas ainda em relação à primeira proposta do operador conceitual, o da metateatralidade historiográfica, percebi que ele aparecia muito colado ao conceito defendido por Linda Hutcheon. Era quase um diálogo que estava sendo proposto.

O professor Fernando Mencarelli, um dos arguidores da banca do exame, ao perceber o teor da minha proposta, observou que se eu optasse por continuar nessa direção e investir no meu operador teórico, talvez fosse interessante dialogar melhor com o trabalho da Linda Hutcheon para mostrar o paralelo que propunha naquele momento. Assim, seria possível também demonstrar o diálogo com essa conceituação para pensar a minha operação teórica, transformando-a, ou lendo-a de alguma maneira, não pelo viés da metaficção, mas, sim, recortando-a para o metateatral, indo, portanto, ao encontro do campo da Dramaturgia e da Teoria Teatral.

Nesse sentido, a adoção do conceito metateatral e suas implicações do uso historiográfico implicavam reconhecer o que eu estava chamando de historiografia ou, como indagou a professora Vanicléia Silva Santos, saber quem eram os historiógrafos angolanos que eu estava trazendo para o debate, uma vez que minha ideia era discutir com a historiografia sobre Angola, quer dizer, produzida pelos angolanos. Seria uma historiografia sobre Angola produzida em Portugal ou uma historiografia sobre Angola produzida, por exemplo, no Brasil?

Diante desses questionamentos, uma alternativa foi voltar à leitura das peças para perceber melhor o que elas falavam e quais eram os suportes metodológicos que eu estava usando para analisá-las e que estavam dando sustentação à minha conceituação do que era historiográfico. Como estava sendo usada a historiografia presente nas peças para tratar da metateatralidade historiográfica?

A resposta a essa problematização veio mediante a reflexão de que os enfoques dados pelo mecanismo de funcionamento dramaturgico, nas peças dos grupos teatrais luandenses, *O*

*Cego e o Paralítico* (Elinga Teatro), *A Órfã do Rei* (Grupo Teatral Henrique Artes) e *As Formigas* (Teatro Fundação Sindika Dokolo), produziam um discurso autorreflexivo sobre a história angolana com base na produção de um discurso inter-reflexivo sobre outros contextos históricos.

Percebi que o dispositivo que vinha chamando de metateatralidade historiográfica não dizia muito respeito a uma abordagem metateatral do estudo da escrita da história (a avaliação do que foi escrito a respeito do passado), mas se referia muito mais a uma abordagem teatral que se utilizava das trocas entre as culturas por meio de experiências de adaptação, tradução e transcrição de peças. Essa utilização tem o intuito de transmitir o conhecimento, a memória e um sentido de identidades histórica e social de outros contextos para autorrefletir sobre a própria história angolana.

O que havia percebido, então, nas três dramaturgias, era a tessitura de acontecimentos histórico-culturais, reorganizados ou reestruturados, com vias de manipulação, transformação e transmissão da memória histórico-social angolana, os quais provocam uma aprendizagem entre culturas diferentes no hoje.

Foi pensando dessa forma que desenvolvi o conceito da *metateatralidade intercultural*, a fim de pensar como os discursos produzidos pelas peças angolanas são inter-relacionados com outros movimentos e discursos, que interagem pelo fato de se encontrarem em relações históricas de contiguidade.

De tal forma, volta-se aqui às explicações sobre a maneira pela qual os trabalhos de Antonio Hildebrando e Iris Amâncio, orientadores desta pesquisa, deram pistas substanciais para considerar que as interações no contexto angolano, entre História e Teatro, encontram-se articuladas, não para a recriação mimética do passado, mas para uma leitura metateatral que se faz da história angolana.

Portanto, pensar a interculturalidade possibilitava identificar que o discurso de identidades nas peças era marcado pela diferença no ato performativo da cena. Isso quer dizer que passou a importar mais, não o que se pretendia definir como o conceito de metateatralidade intercultural, mas o que ele permitia fazer ao revelar em cena o caráter performático do discurso sobre o passado histórico entre culturas diferentes. Pois, em cada meada teatral, residem variadas possibilidades de leituras, escritas, releituras e reescritas da história e da cultura de Angola, em relação com outros contextos.

Dessa maneira, era chegada a hora de afunilar as escolhas da pesquisa referencial para conseguir encontrar um conjunto de identificação entre as peças no que tange às trocas culturais e aos modos de interpretação do passado pela via metateatral.

O que se propõe neste trabalho, portanto, é uma leitura da metateatralidade com base na análise de seu uso nas peças angolanas com o intuito de ampliar não somente a sua interpretação para além da definição do teatro que fala de teatro, mas também a partir da inserção do discurso crítico sobre as trocas culturais estabelecidas no discurso ficcional sobre a história. Isso quer dizer que a ideia de metateatralidade que se defende nas peças angolanas não se refere apenas à linguagem do teatro que comenta o teatro, mas, sobretudo, à linguagem teatral que interpreta e possibilita a crítica da linguagem sobre o passado, a história.

Essa possibilidade é vista no momento do emprego de processos dramaturgicamente teatrais de ficcionalização crítica do passado histórico angolano, construídos a partir de releituras contemporâneas dos registros e das fontes históricas de outros países e culturas. Todas as peças apresentam, em comum, o uso de uma metalinguagem para estabelecer uma inter-relação nos contatos e trocas culturais entre as experiências do próprio passado angolano, juntamente com o arranjo interacional de eventos e fatos históricos de outras épocas e lugares.

É por meio dessas relações estabelecidas entre história e teatro que as três dramaturgias angolanas imprimem um discurso, capaz de funcionar como uma espécie de reescrita metateatral da realidade histórica passada. Esse funcionamento ocorre mediante a construção de narrativas históricas que trazem à baila passagens e personagens da história angolana em diálogo com outros contextos. Nas peças angolanas analisadas, a noção de metalinguagem aparece referida a serviço da luta por identificação, no caso, a ação pela construção de um estilo de teatro angolano pautado nas ideias simultâneas de funcionamento dramaturgicamente intercultural, auto e inter-reflexivo.

A partir das peças analisadas e considerando, nelas, o tratamento que conferem ao passado histórico de Angola, levantei a hipótese de que a presença dos fatos históricos no teatro de temática histórica é emprestado de outras culturas e relacionado à história angolana, servindo como material criativo para a construção das personagens e de enredos híbridos. Porém, a qualidade de hibridez desses fatos históricos não serve apenas como fonte de inspiração textual dita “real” e “verdadeira”. Pelo contrário. Nesse teatro, os fatos e as

personagens do passado são engendrados à cena de modo a conferir uma crítica aos vestígios textuais do passado enquanto detentores do status de veracidade. Os temas do passado são usados para o processo de criação artística, tornando-se o mais relevante não a recriação mimética da realidade passada, mas o teor fictício, o estético, a leitura artística que se faz da história nacional com base nas histórias de outras nações como um exercício pleno de alteridade histórico-cultural.

De uma maneira geral, o que se destaca nessas dramaturgias e as torna interessante é o estabelecimento de uma reflexão sobre a escrita do passado histórico feito a partir de interfaces (ação inter-reflexiva) com a história e a cultura de outros países e povos, mas também – e ao mesmo tempo – por meio da reflexão crítica da própria história angolana (ação autorreflexiva). Esse fazer teatral possibilita a leitura do passado angolano por meio dos deslocamentos e dos encontros simultâneos entre as materialidades históricas textualizadas nas peças, que ampliam a noção tradicional da metateatralidade, uma vez que esta é comumente usada para descrever sobre uma reflexão discursiva em si mesma, não contemplando o potencial das relações de diferenças na constituição das identidades das pessoas. No caso do uso que as peças apontadas fazem da metateatralidade, esta é tensionada a partir de uma proposta crítica, que diz respeito à interação com o discurso do outro para referir-se a si mesmo pela via teatral, o que proponho denominar *metateatralidade intercultural*.

Para estudar essa concepção de funcionamento no teatro angolano, esta tese encontra-se estruturada em três capítulos que trazem uma introdução ao estado da arte e uma discussão a respeito das questões conceituais, teóricas e metodológicas da pesquisa.

No primeiro capítulo, a narrativa do desenvolvimento do teatro angolano foi organizada por meio da sistematização contextual de montagens, textos, dramaturgos, atores, grupos ou companhias na história teatral do país, tendo em vista as reflexões feitas sobre dramaturgia, história e interculturalidade. O objetivo é oferecer ao leitor uma visão abrangente desse cenário, no qual emergiu o tema e o problema da investigação, mostrando de que forma no teatro angolano de temática histórica as trocas culturais oferecem a produção de um discurso teatral sobre o passado que transmite a memória e a identidade cultural de maneira ambivalente. O final desse capítulo evoca uma discussão sobre as abordagens e as possibilidades metodológicas para análise dramática do teatro angolano contemporâneo. Esse movimento é feito pela tradução de uma narrativa a respeito de como o passado histórico

tem sido representado pela contemporaneidade ficcional, buscando estabelecer uma diferenciação entre o teatro histórico, tradicionalmente reconhecido por representar fatos e personagens do passado como realmente aconteceram, e o teatro de temáticas históricas, no qual os espaços passados vividos são teatralizados numa perspectiva não mimética, mas crítica, sobre eles.

No segundo capítulo, são discutidos os aspectos dessa ambivalência que geram, propriamente, a tensão discursiva presente no funcionamento do conjunto das peças analisadas e que possibilita a tomada das chaves explicativas necessárias para a compreensão de como se apreende e de como se transmite o conhecimento do passado por meio de ações ou práticas incorporadas. No caso aqui do teatro angolano, por meio das trocas culturais que permitem aos sujeitos angolanos reconhecerem suas memórias histórico-culturais em relação com outros contextos históricos. Trata-se de um processo de reconhecimento identitário que ocorre com base na produção social da identidade estabelecida nas relações entre história, diferença cultural e metateatralidade.

O terceiro capítulo centra-se num esforço empreendido no sentido da compreensão teórica sobre a operação da *metateatralidade intercultural* como um conceito analítico-funcional presente no teatro angolano. Para tanto, as reflexões desse capítulo estão divididas em três subcapítulos, que analisam respectivamente as três peças selecionadas para o estudo. São eles: o primeiro, chamado ESTILHAÇOS DE HISTÓRIA EM CENA: guerra, violência e utopia – *O Cego e o Paralítico*, do grupo Elinga-Teatro; o segundo chama-se “JÁ COMEÇO A SENTIR O FORMIGUEIRO”: a performance e os roteiros da guerra – *As Formigas*, do grupo de teatro da Fundação Sindika Dokolo; e o terceiro, denominado AS “METAS” DE UMA ÓRFÃ: memória, arquivo e o repertório em *A Órfã do Rei*, do Grupo Teatral Henrique-Artes.

Além da análise das características específicas de cada uma das peças, procuro relacioná-las a partir do uso que elas fazem da linguagem metateatral e intercultural para abordar temas históricos. Os três subcapítulos têm em comum a tentativa de fazer emergir nas peças, e em suas relações, a natureza do fenômeno da *metateatralidade intercultural* e os dados que comprovem seu funcionamento para a produção de discursos críticos sobre o passado. A meu ver, são discursos que possibilitam às pessoas o reconhecimento da memória histórico-cultural com sentido de identidade social.

Além disso, essa parte da tese dedica-se a demonstrar como o *corpus* de estudo, que são as três peças, sustenta totalmente a reflexão sobre a presença da história no teatro angolano. Essa demonstração é feita pela apresentação das possibilidades seguidas para “apreensão global e vetorização” das peças, com o objetivo de construir uma análise dramaturgica em decorrência do problema exposto na tese.

O terceiro e último capítulo do trabalho pretende ainda mostrar que essa discussão não está apenas dentro dessas três peças estudadas, pois não são exemplos isolados. Juntas estas revelam uma forma diferente de se relacionar com a história angolana.

Para compreender essa diferença, faz-se a operação de voltar à reflexão para o desenvolvimento do objeto da tese, a *metateatralidade intercultural*. Quando comecei minha trajetória atual de pesquisador em Teatro no final da minha graduação, sentia que era possível conhecer a história através de práticas artístico-expressivas voltadas para a ficcionalização do passado. Mas foi especialmente com as experiências compartilhadas, vividas e percebidas durante o processo epistêmico investigativo de exploração do funcionamento das três peças angolanas que pude confirmar minha hipótese de que é possível produzir e transmitir o conhecimento crítico sobre o passado histórico por meio das trocas culturais realizadas pelas práticas expressivas, como o teatro.

É por meio das narrativas desse processo que, ao tratar do conceito de *metateatralidade intercultural*, a pesquisa se ocupa de compreender os aspectos apreendidos sobre o passado histórico que as trocas culturais realizadas pelo teatro angolano oferecem. Em suma, volto às várias Minas Gerais, de Guimarães Rosa, citadas no início dessa introdução para realizar um trabalho de cruzamento epistêmico percorrido entre os campos de conhecimento da História e do Teatro que direcionam na exploração dos diversos caminhos de investigação. Embora haja diversas possibilidades para se proceder às etapas descritas e para empreender a análise, há que se pensar na escrita que traduz essa tese como uma das trilhas possíveis. Este texto é destinado a falar sobre esse caminho.

## **CAPÍTULO 1**

### **1 TENDÊNCIAS DO TEATRO ANGOLANO CONTEMPORÂNEO:**

#### **REFLEXÕES SOBRE A DRAMATURGIA, HISTÓRIA E INTERCULTURALIDADE**

CENA XII

*(Os grupos seguram na corda, os imperialistas tremendo, os revolucionários sorrindo, confiantes).*

LIKISHI: Fogo!

SAVIMBI: Eles vão ganhar, eles vão ganhar!

*(Antes que o lenço se mova, já os imperialistas largam a corda, aterrorizados).*

CHIPENDA: *(fugindo para a porta)* Eu levo a bala da FNLA, para proteger.

HOLDEN: Holden fugir, Holden fugir!

*(Holden fica a tactear o ar, à procura dos óculos. O Americano põe-lhos na cara e arrasta-o para a porta).*

AMERICANO: Vamos, vamos, ainda tenho outros sítios para onde ir.

SAVIMBI: *(recusando passo a passo)* Savimbi não trai o Povo. Savimbi não foge. Savimbi prefere morrer.

*(Os combatentes avançam para ele, o punho erguido).*

COMBATENTES: Hum!

SAVIMBI: *(dando meia volta e fugindo)* Aiué! Eles estão zangados!

*(Ouve-se de novo o ngoma e os chocalhos. O Likishi abraça os combatentes. Dançam todos juntos).*

COMBATENTES E LIKISHI: *(de braços erguidos, dançando)* **UM SÓ POVO, UMA SÓ NAÇÃO!**

*(Cai o pano)*  
Pepetela, 1980

## 1.1 TECENDO A CORDA DA CENA ANGOLANA

Quais pistas podem ajudar a encontrar um fio condutor para traçar-se um quadro sobre o estado da arte do teatro angolano? De que forma é possível construir-se um painel histórico-genético a respeito das concepções estéticas principais, hoje em voga nesse teatro? De que natureza são as preocupações formais e as tendências temáticas predominantes presentes num recorte feito sobre esse teatro? Até que ponto existe um diálogo entre o teatro angolano e o teatro de outras culturas? Como construir uma arqueologia do saber teatral angolano, tramando-se a ela as novas pistas e os novos achados de sua presença, que contribuirão para

incrementar a análise e a composição de seus quadros formais e temáticos, bem como cotejar a estampa crítica e os fios dos pensamentos artístico-teóricos cerzidos no tecido da cena angolana contemporânea? Como responder a essas perguntas?

Tarefa árdua essa! Ainda mais quando se considera que quase sempre arbitrárias e limitadas são as análises com escopos amplos e abrangentes que pretendem traçar sobre a história teatral de qualquer lugar, o marco de fundação, os momentos de transição, as linhas de continuidade. Ou, ainda, mesmo que tentem demarcar os pontos de rupturas ou, igualmente, oferecer mapeamentos das principais temáticas, tendências e estilos das diferentes expressões e formas relacionadas a um modo particular de fazer teatral.

São por essas razões, a fim de não correr-se o risco de se perder de vista as hipóteses diagnósticas que orientam este estudo, o qual se constitui como uma averiguação do funcionamento pelo qual são realizados os intercâmbios culturais nas dramaturgias angolanas contemporâneas, o que torna necessária a construção de aportes históricos, capazes de incrementar as críticas e os estudos sobre o teatro angolano atual. Vale lembrar que esta proposta de incremento tem como objetivo último verificar como certos procedimentos dramaturgicos e recursos estéticos adotados por esse teatro dialogam com outras dramaturgias e práticas teatrais de outras culturas e de outros países, promovendo a construção e a identificação de um movimento epistêmico, o qual chamo de *metateatralidade intercultural*.

A noção de *metateatralidade intercultural* que defendo é uma proposta de conceituação analítico-teórica feita aqui sobre o teatro angolano, e que diz respeito ao jogo epistêmico e interativo desse teatro com o discurso teatral do outro para referir-se a si mesmo. Ou, em outras palavras, essa ideia tem como referência aquelas dramaturgias angolanas identificadas, as quais partem do recurso metateatral, não somente para repensar o teatro, mas também para refletir a história de si, a partir da história do outro.

E, no caso aqui defendido, segundo esse axioma, estabelece-se aí uma tensão no estabelecimento do discurso teatral, que leva ao armazenamento e à disseminação do conhecimento incorporado da história. Além disso, situa novas dimensões discursivo-teatrais, construídas por meio da analogia, a homologia, a descentralização, a inter-relação entre os arquivos e repertórios históricos entre diferentes culturas.

Para o pesquisador/espectador que se detenha em investigar as origens e averiguar por quais caminhos têm se orientado a prática teatral em Angola, ao menos entre o espaço dos últimos quarenta anos, as possibilidades de respostas às perguntas colocadas, ou ainda, o encontro dos vestígios que permitem a especulação de suas variáveis explicativas, pode ser

averiguado, a partir de algumas reflexões feitas sobre o trecho destacado como epígrafe deste capítulo, o qual nos apresenta a cena final de *A Corda*, texto teatral de Pepetela, escrito em fevereiro de 1976 e publicado em 1978.

Na passagem da cena, vê-se o desenrolar do ápice do conflito dramático da história. Duas equipes competem entre si num teste de força, por meio do jogo de cabo de guerra, disputado com uma corda, em melhores de três, para decidir com quem deve ficar o prêmio do combate, que é a própria Nação angolana – de um lado estão os estrangeiros (os imperialistas) e do outro, o povo angolano, (os revolucionários) – e, ao final da disputa, depois de todas as peripécias e reveses acontecidos no desenvolver da trama, o grupo popular sagra-se vencedor.<sup>8</sup>

Observa-se que não só o desfecho de *A Corda* serve como indício plausível para a abertura de um processo investigativo sobre o desenvolvimento da cena angolana, mas a peça em si traz à tona uma prova circunstancial para a construção do paradeiro de análise e de desenvolvimento de uma narrativa histórica do teatro angolano.

A peça é considerada pelos estudos literários e teatrais angolanos como uma fonte de fundamental importância para a compreensão do desenvolvimento histórico da dramaturgia no país. Seu enredo apresenta um tom de forte engajamento político e didatismo narrativo trazendo à cena as personagens sociais mais representativas do cenário cultural angolano, aos anos seguintes às lutas anticolonialista e ao reconhecimento legal da autonomia administrativo-política, que foi conquistada frente a Portugal, em 11 de novembro de 1975 (AMÂNCIO, 2009, p.249). Assim, descreve Iris Amâncio, ao tecer um breve comentário sobre sua crença nos objetivos envolvidos na composição da peça:

Imediatamente após a independência, Pepetela publica, em 1978, aquela que é considerada a primeira peça de teatro angolana, intitulada “A Corda”. A partir da metáfora do cabo-de-guerra, o autor traz à cena as relações político-partidárias às vésperas da independência, com o fim maior de enaltecer e/ou infamar o desempenho de alguns vultos históricos durante as lutas de libertação. (AMÂNCIO, 2003, p.315)<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> O angolano Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, afamado pela alcunha de Pepetela (1941), é um autor notadamente reconhecido por sua produção na linha da narrativa ficcional, sobretudo, com os romances criados, parafrazeando Rita Chaves (1999), a partir de uma “indisfarçada preocupação com os problemas em torno da formação da nacionalidade angolana, retirando da experiência de escritores de outras terras, mas apoiado na sua própria experiência, para firmar o seu itinerário literário e organizando as linhas de um projeto ficcional onde se podem recolher fios expressivos da própria história de Angola”. (CHAVES, 1999, p.219).

<sup>9</sup> Talvez tenha sido pela análise do contexto histórico-social de produção da obra, que a autora Iris Amâncio (2009) reconheceu “não estranhar o tom panfletário que habita toda a ação dramática, impresso nas falas das personagens”, e que eclode de maneira explícita no final da peça, quando os COMBATENTES E LIKISHI, ao

Essa conjectura histórica do pós-1975 angolano, que, segundo a autora, influenciou a criação de *A Corda*, torna-se fácil de ser percebida mediante a observação da disposição didática que é feita pelo autor dos elementos dramáticos, especialmente por meio do uso da “metáfora do cabo-de-guerra”, a qual dá forma cênica a uma alusão histórica conferida ao tema do jogo antagônico de interesses político-partidários e projetos nacionais estabelecidos entre as forças atuantes no cenário de emancipação do país. De modo igual à assertiva de Iris Amâncio, Antonio Hildebrando (1996), ao descrever uma síntese do enredo da peça, defende ser o destaque principal de *A Corda*, o seu caráter pedagógico de “papel militante” ou, em mais detalhes, nas palavras do autor:

Em 1978, surge a publicação de *A corda, texto de Pepetela que não tem preocupação literária e assume claramente o seu papel de texto militante*. Estruturado a partir de uma competição de “cabo de guerra” na qual encontramos, numa ponta da corda: o imperialista americano, o racista sul-africano e personagens bem conhecidos dos angolanos, os oponentes do MPLA: Holden, Savimbi, Chipenda. Na outra ponta estão cinco combatentes: um kimbundu, um umbundu, um tchokuê, um mestiço e um branco, o juiz do combate é o Likishi, bailarino tchokuê. A partir do confronto entre esses personagens, Pepetela aproveitará para discutir de forma simples e direta os problemas étnicos e raciais que dividiam aqueles que, segundo o autor, deveriam unir-se em torno do MPLA para consolidar a independência. (HILDEBRANDO, 1996, p.26, grifos meus)

A proposição feita pelos autores, sobretudo aos desígnios do enredo e das características das personagens da peça, mesmo que problematizando os aspectos de seu aproveitamento literário, chama a atenção, em especial, a respeito do debate crítico desenvolvido acerca da composição étnico-racial angolana e suas influências no processo de Independência, retratado na história. Na visão de Hildebrando, por exemplo, esse retrato reflete o desejo de Pepetela de estabelecer um texto dramático de função crítico-didático sobre os dilemas culturais e identitários angolanos surgidos no contexto histórico-social do pós-1975.<sup>10</sup>

---

comemorarem a vitória da guerra de cabo são movidos pelo canto e a dança, e em uníssono, entoam e bradam coletivamente: “UM SÓ POVO, UMA SÓ NAÇÃO!” (PEPETELA, 1978/1980, p.49). Para a autora, essa passagem, que faz uma alusão histórica de caráter metafórico a uma das frases do discurso do Estado angolano, instituído após a proclamação da Independência do país, ratifica “a presença na dramaturgia da existência de lugares discursivos bem-demarcados, uma vez que o contexto de produção da obra era o de luta. E de luta armada”. (AMÂNCIO, 2009, p.249).

<sup>10</sup> Antonio Hildebrando, ao analisar a outra peça de Pepetela, *A Revolta da Casa dos Ídolos*, afirma que “mais do que apenas rever a história de um novo ângulo, transformando os heróis da historiografia colonial em vilões da

Em 1980, ainda próximo das reverberações provocadas pela edição da peça, Rita Desti oferece uma análise crítica ao esquema da dramaturgia, considerando-o como “*uma espécie de alegoria medieval*, na qual vemos concretizarem-se maniqueistamente em cena o Bem e o Mal.” (DESTI, 1980, p.92, grifos meus). Para a autora, a forma alegórica empregada à estrutura da peça tem a função didática e de “meta-sentido” ao expor a personificação e a metáfora manifesta no discurso e nas ações dos personagens sobre as identidades em conflito na Angola pós-guerra, condições dramáticas essas, então, percebidas também pela análise realizada por Hildebrando.

Porém, o mais interessante a ser notado na crítica da autora é sua consideração a respeito da forma alegórica introduzida na estruturação do enredo, o que permite, por meio dele, segundo “o método de pensar medieval”, colocar em cena a “resolução de dúvidas e problemas” (CARPEAUX, 2012, p.12). No caso retratado na peça de Pepetela, por exemplo, essa luta entre o “Bem e o Mal” é uma colocação que alude à crise de substituição das múltiplas identidades conflitantes frente à idealizada identidade nacional coletiva, que se configurou entre os atores sociais e políticos angolanos, no contexto da Independência do país. Tal representação é apresentada alegoricamente em cena pelo uso metafórico da simbologia cristã medieval, em que o povo angolano (os revolucionários) está do lado do Bem, e os estrangeiros (os imperialistas) estão do lado do Mal.<sup>11</sup>

Na visão de Rita Desti, a peça de Pepetela utilizou-se da forma dramática enquanto narrativa, com o intuito de trazer à tona um jogo sobre as experiências vividas pelo povo angolano durante a revolução, como pano de fundo para o estabelecimento de uma mensagem

---

história angolana e vice-versa, Pepetela vai descobrir a importância atribuída pela historiografia tradicional à ação do indivíduo no processo histórico – para a ação coletiva, buscando montar o heroísmo do grande número, aquela espécie de heroísmo anônimo de que fala Anatol Rosenfeld.” (HILDEBRANDO, 2000, p.198). Ainda, segundo o próprio Pepetela, a peça não foi criada para ser editada, mas para simplesmente ser representada nas escolas angolanas, como meio didático para a propagação do debate a respeito da proposta de união nacional do povo angolano. Diz Pepetela: “[...] tinha um objectivo didáctico, aqui, nos primeiros tempos, para a mobilização das pessoas, fundamentalmente.” (LABAN, 1991 apud CHAVES; MACEDO, 2009, p.40)

<sup>11</sup> A forma alegórica medieval explicada por Otto Maria Carpeaux (2012) é definida como aquela que visa como resultado da alegorização do mundo o estabelecimento de uma ordem perfeita na hierarquização do universo; em tudo age ao espírito de Deus. O mundo é o reino do Espírito Santo (CARPEAUX, 2012, p.12). Paul Zumthor (1978), por exemplo, define a alegoria medieval afirmando que “o sentido está nas coisas, à verdade não reside nelas. A verdade permanece paradigmática; o sentido se desenrola sintagmaticamente. A linguagem comunica o segundo, mas vela a primeira. Exige, portanto, uma dupla inteligência, a fim de manifestar o liame que os une. A inteligência das palavras que dizem as coisas permite aprender seu “sentido literal”; pela via da analogia, a inteligência do sentido literal faz aceder ao “sentido alegórico” [...], relativo a uma verdade concebida como transcendente ou essencial. (ZUMTHOR, 1978, p.79). Dentro das proposições apresentadas por esses dois autores, as quais compreendem o sentido da alegoria ao método de pensar medieval como prática ideológica de escrita ou de leitura do mundo, parece ser o lugar teórico que Rita Desti ancora sua interpretação da esquematização formal de *A Corda*.

de cunho didático-político-social, a respeito dos desacordos político-partidários surgidos no país durante o pós-Independência. Ao mesmo tempo em que o texto faz uso da *metáfora religiosa* vinculada à “tradição da escolástica medieval, a da concepção do bem e do mal, como princípios morais, ontológicos e cósmicos” (SANTOS; PINA, 1999), e serve-se da *alusão histórica* da Independência de Angola, como figuras de linguagens semânticas, as quais ensejam a referência de um tema considerado assíduo nas abordagens literárias e teatrais angolanas, que é o contexto da “história passada e presente de Angola e do seu povo” (DESTI, 1980, p.91). No dizer da autora:

O novo texto, isto é, a “peça num acto e doze cenas” *A Corda*, tem o mesmo tom didascálico e a mesma esquematicidade do romance. Duas equipas de crianças dos 12 aos 16 anos opõem-se em cena num jogo alegórico arbitrado por Likishi, o “bailarino”, que, a dançar, conta as histórias do povo, sendo ao mesmo tempo, *brechtianamente*, o seu crítico e juiz.

Do mesmo modo que o enredo, também o *meta-sentido* de *A Corda* é esquemático e exemplarmente identificável, constituindo o combate mero pretexto para o A. nos voltar a apresentar, *dentro dos rígidos limites do fictício microcosmo do palco, um dos temas recorrentes na literatura angolana actual: a história passada e presente de Angola e do seu povo.*

*Numa espécie de alegoria medieval*, vemos, com efeito, concretizarem-se maniqueistamente em cena o Mal e o Bem nas suas diferentes hipóteses. (DESTI, 1980, p.91-2, grifos meus)

De maneira análoga aos comentários de Desti, segundo Jorge Vicente Valentim (2012), a temática da trajetória dos conflitos identitários, insurgida no contexto das lutas de libertação em Angola, é trazida à cena em *A Corda* por meio de uma formalização estética que agenciou, através das práticas estéticas comuns à sua época, uma revisão crítica da história passada e presente do país. Dentre essas práticas, os caminhos seguidos foram além da “alegoria medieval”, trilhados também tanto nas ressonâncias do “efeito de distanciamento”, proposto pelo teatro épico de Bertold Brecht, quanto nas reverberações dos recursos dramáticos típicos de uma estética teatral vinculada aos pressupostos do “Teatro do Oprimido”, defendido e praticado por Augusto Boal (VALENTIM, 2012, p.74).

Por esse ângulo, o autor insere-se na discussão a respeito dos valores literários da peça, estabelecendo uma ampliação analítica frente às posições estabelecidas por Iris Amâncio (2003) e Hildebrando (1996; 2000). Na extensão do que defendem esses autores, Jorge Vicente Valentim (2012) argumenta que *A Corda* volta o olhar para a história recente

do país, mirando o foco para os usos e os trânsitos entre as diferentes culturas e formas teatrais, como o caso do teatro épico brechtiano, ou a poética do Teatro do Oprimido.

Para Valentim, Pepetela executa aí um trabalho dramaturgicamente intercultural, em prol de para além de um mero didatismo, mas também da proposição de uma formalização estética com base no diálogo crítico estabelecido entre tendências plásticas e temáticas nacionais e de outras realidades culturais de sua época. Deste modo, defende o autor na conclusão de seu trabalho, estabelecendo um questionamento sobre a proposta teatral do dramaturgo:

Pepetela, de certa forma, frustra salutarmente aqueles que procuram n' *A corda* apenas uma motivação ética para sua criação, quando, na verdade, esta aparece de forma atrelada a uma prática estética. Assim fundindo estas duas forças, não deixa o autor angolano de se inserir naquela linhagem do teatro atual, conforme sublinhado por Jean-Pierre Ryngaert: “A criação contemporânea e a escrita moderna se inscrevem já de início neste teatro da ruptura, da renovação e da interrogação.” (VALENTIM, 1998, p.39)

E ainda prossegue:

Desta forma, *estabelecendo uma ruptura com a comodidade, renovando a cena literária angolana e estimulando a interrogação, Pepetela traça diálogos dramáticos com as ideias brechtianas e boalianas, construindo com oprimidos e revolucionários uma corda utópica, resistente e mobilizadora. Afinal, não é este o propósito da própria criação literária?* Assim sendo, são com estes nós que o autor angolano amarra *A Corda* e com ela dá aos seus leitores uma Angola possível. (VALENTIM, 2012, p.84, grifos meus)

Vê-se aí que o autor recorre aos pressupostos teóricos de uma linha de tradição crítica teatral francesa, representada pelo pensamento de Jean-Pierre Ryngaert (2013), para defender a qualidade dramática da obra do dramaturgo angolano e inseri-la numa corrente de interpretação estética intercultural e metateatral, situada no contexto da história e da vida cultural e social angolana do pós-Independência.<sup>12</sup> Inserção essa que é decorrente da identificação, na peça, de diálogos e de interlocuções com a poética do Teatro do Oprimido de Boal, em que todas as personagens aceitam a realidade mágica criada e descrita pelo Coringa que, “para lutar usa arma inventada, para cavalgar inventa o cavalo, para matar-se crê no

---

<sup>12</sup> Ryngaert (2013), ao analisar as relações entre teatro, sociedade e política, na França, após a Segunda Guerra Mundial, aponta que nesse cenário, a clivagem entre o teatro que pensa, inova, provoca e procura dar conta do mundo ou agir sobre ele, e o teatro que distrai, deleita-se com a rotina ou ajuda a assimilar, tornou-se cada vez mais evidente. Sem dúvida, nenhum dos dois jamais se confessa enfadonho (RYNGAERTS, 2013, p.37). Parece-nos ser, sem dúvida, a primeira enunciação defendida por Ryngaert a que é acolhida por Valentim como modelo para inscrever *A Corda* na proposição de uma peça teatral de características contemporâneas.

punhal que não existe” (BOAL, 1991a, p.215), assim como faz a personagem, “LIKISHI – Bailarino tchokuê; juiz do combate” (PEPETELA, 1978, p.7): um dançarino, espécie de contador de histórias, que aproxima as estéticas do teatro europeu (em Brecht, no distanciamento) e latino-americano (em Boal, no Coringa) junto às expressões e formas da cultura do povo angolano.<sup>13</sup>

Para além das vozes dissonantes estabelecidas a respeito da importância estético-dramática de *A Corda*, observa-se que nas análises dos trabalhos até aqui agenciados existem indicações contundentes que atestam ser ele um paradigma entre os textos teatrais angolanos e um dos mais importantes do cenário histórico teatral do país, tornando-se uma verdadeira matriz dos discursos sobre o teatro angolano nos dias atuais.

A importância atribuída à peça deve-se à sua original proposta de levar aos palcos angolanos uma crítica de inspiração nacionalista, mesclando estéticas teatrais de outras culturas para descobrir a sua própria forma. Porém, ao certo, ela não é a única e nem a peça teatral mais representativa dentre as obras dramáticas escritas e encenadas nesse momento histórico em Angola. No entanto, igualmente, esses trabalhos registram-na como a primeira peça a ser encenada oficialmente no contexto do pós-Independência, a qual reuniu os elementos estruturantes de uma dramaturgia nacional consistente, assim como lançou os alicerces poéticos e as pistas estéticas para a compreensão e a composição do roteiro da gênese e o rol de desenvolvimento das tendências teatrais angolanas contemporâneas.

Tal consistência assenta-se no aspecto de uma composição dramática que envolveu, em linhas gerais, parafraseando os termos do uso da definição de dramaturgia proposta por Patrice Pavis (2005), um conjunto das escolhas estéticas e ideológicas disposto aos materiais da fábula no espaço textual e cênico, de acordo com qual temporalidade, ultrapassando, portanto, o âmbito do texto dramático para englobar também o texto e a realização cênica (PAVIS, 2005, p.113-4).

Pepetela procurou em sua peça alinhar os possíveis procedimentos de criação textual sendo bordados com base nas linhas formais peculiares às escritas dramáticas de matriz ocidental europeia e latino-americana, conjugando-as à experiência narrativo-histórica angolana, e preocupando-se em estampar no tecido da cena local, o uso ressignificado das

<sup>13</sup> Assim como à moda do Curinga (o facilitador do Teatro do Oprimido) (BOAL, 1991a), ou tal como o *trickster*, um dos arquétipos da teoria da psicologia junguiana (JUNG, 1976a; 2002, p. 251-2), Likishi é uma personagem que conduz o andamento da fábula narrando os fatos ocorridos no combate em tempo presente, desde o início da peça, mas também convida o público e as demais personagens a pensarem e tomarem decisões sobre o fim do conflito do espetáculo, conjuntamente, com reflexões a respeito do futuro histórico do país. “LIKISHI: (para o público) Abram os olhos, abram os ouvidos, a vossa vida depende deste combate. Quem vencerá? Ai, quem vencerá? Mas não esqueçam, continuem a pensar.” (PEPETELA, 1978, p.8)

tradições culturais, bem como, os dilemas e as contradições surgidas no contexto do pós-Independência. Para tanto, como dramaturgo, tratou de tramar uma narrativa conceptualizando e produzindo um efeito estético-teatral de irradiação de consciência crítica em direção a alguns reveses da história recente do país. Assim como foi feito, por exemplo, na abordagem das temáticas sociais angolanas associadas à época, tais como uma possível partilha do território e a substituição das razões da luta anticolonial pela predominância dos interesses particularistas dos movimentos de libertação, como também, os dilemas e desafios enfrentados pelas nações modernas em desenvolvimento, que é a busca por uma governança democrática e a estabilidade política e social.

Sobre o contexto sócio-histórico em que esse quadro temático foi pintado – estendendo-se por várias áreas de conhecimento, desde a arte, a cultura, a economia, a história e a política –, tem-se tomado como unanimidade reconhecer que ele ficou caracterizado pela ocorrência de uma série de transformações político-sociais em Angola, como nomeadamente a emergência flagrante de interesses antagônicos e a descrição dos projetos políticos e sociais nacionalistas e internacionais conflitantes que entraram na rota da disputa pelo controle político do país.

Entre os segmentos sociais influenciados por esse contexto de mudanças pelo qual passou Angola, encontra-se, por exemplo, o amadurecimento das reações criativas dos artistas angolanos que, em grande parte das vezes, incorporaram esse rol de eventos e de transformações aos espaços ficcionais e repertoriais de suas criações, principalmente – parafraseando o dizer de Carmen Lucia Tindó Secco (2014) –, na produção dos intelectuais, dos poetas, dos escritores, dos pintores, em que a poesia e as artes em geral deixaram a clandestinidade assumida durante a luta armada para ocuparem um lugar na reconstrução do país (SECCO, 2014, p.10).<sup>14</sup>

Na visão da autora, essas circunstâncias históricas afetaram a produção cultural e intelectual, que, a partir da Independência, colocaram-se em estado de animação e engajamento provocados pelos efeitos da “predisposição utópica”, instaurada pelo clima de

---

<sup>14</sup> A saber, por exemplo, os trabalhos de Cavazzini (2012), Pacheco (2011), Cunha (2011), Bittencourt (2010), Mbach (2010), Nganga (2008), cf. Serrano (2008), Araújo (2005), cf. Mateus (2004/2011), Rocha (2003), que reconhecem esse como um período especial vivido pelo povo angolano, caracterizado pelo desenvolvimento das crises de autonomia político-partidária, em concorrência do poder de gestão do Estado que criasse e administrasse os órgãos e as instituições, com condições sólidas para a efetivação das liberdades e dos direitos políticos, sociais e econômicos do povo angolano.

mudanças e que, até certo ponto, tomou conta do país, no período pós-Independência (SECCO, 2014, p.11).<sup>15</sup>

Em contrapartida, foi esse mesmo quadro de fatores conjunturais e estruturais internos e externos que levou ao comprometimento da legalidade do processo de transição política, com a subsequente deflagração da Guerra Civil pelo controle do poder administrativo-político do novo Estado angolano.

Nesse contexto analítico a respeito da produção artística angolana inserida no espaço da Independência de Angola, Iris Amâncio (2001b), de maneira aproximada a Carmen Lucia, aponta que as questões de História, Literatura e Teatro encontrar-se-ão articuladas desde as primeiras obras literárias do país, “como se uma estivesse a serviço da outra e vice-versa”. Assim, prosseguimos com as palavras da autora:

Devido ao fato de a dramaturgia e os romances angolanos abordarem, com considerável frequência, episódios da história nacional, acabam por serem evidenciadas personagens que participam diretamente da luta armada contra o colonialismo português, ou que, por suas atitudes, metonicamente representam segmentos e posturas ideológicas característicos da sociedade angolana desde o século XII, conforme sugerem as contextualizações das obras. (AMÂNCIO, 2001b, p.210)

Iris Amâncio realiza alguns apontamentos a respeito das ações discursivas estabelecidas na articulação e no diálogo frequente realizado entre as atividades literárias e dramático-teatrais angolanas com outros campos do saber, em especial, a História, sobretudo na produção do período entre as guerras anticoloniais e o pós-independência. Seus apontamentos são realizados, notadamente, por meio de uma inteiração reiterada com as adaptações e traduções de textos literários nacionais e de outros países, como o recorrente

---

<sup>15</sup> A autora constatou que “nos anos logo a seguir à Independência de Angola foram, de um modo geral, de regozijo e euforia com a liberdade conquistada. O sonho se realizara e a certeza da pátria a ser reconstruída animava grande parte do povo angolano. Até meados de 1985, essa *predisposição utópica*, até certo ponto, persistiu, refletindo-se, inclusive, num movimento literário novo que se alastrou, com força e entusiasmo, por quase todo o país, principalmente entre os anos de 1980 e 1988.” (SECCO, 2014, p.11, grifos meus) Essa constatação dada por Tindó Secco, a meu ver, reflete, em certa medida, o grande nível de imbricação entre o campo literário e o campo histórico-político do país no que se refere à possibilidade de a arte literária angolana apresentar-se como um expediente de compreensão dos ambientes, cenários e mentalidades oriundas do processo revolucionário e da construção do Estado-nacional. Isso explica, em grande parte, o exposto pela autora no que tange sobre a desilusão literária angolana pelos temas da revolução, já que o período final dos anos de 1980 foi marcado pelo enfrentamento das exposições das contradições e deficiências do poder político do Estado angolano, em instaurar um ambiente de paz propício para o desenvolvimento do país, diante das investidas bélicas dos movimentos opositores ao governo e de seus apoiantes estrangeiros. Esse cenário, o qual foi atrelado a disputas geopolítico-ideológicas, marcou o contexto da polarização que a Guerra Fria estabeleceu na rivalidade entre o Capitalismo norte-americano e o Socialismo soviético. (SOGGE, 2009, p.1-2)

emprego dos arquivos e repertórios de outras culturas para refletir sobre os efeitos dos processos histórico, social e cultural na memória coletiva dos angolanos.

Nessas realizações, Agnela da Cruz Henriques de Barros Wilper destaca que o teatro desenvolvido desde os tempos da luta anticolonial e durante o desenrolar do contexto histórico das quatro décadas de guerras vividas no país – partindo dos anos finais de 1950 até o começo da década de 1960, com o princípio da luta armada contra a presença portuguesa; passando pela germinação da guerra civil no pós-Independência, em 1975; e estendendo-se até 2002, com o fim dela – fez surgir um número expressivo de artistas, coletivos, companhias, dramaturgos e grupos experimentais, os quais procuraram avultar em suas dramaturgias as investigações cênicas e revisões crítico-poéticas sobre eventos, questões e temas do passado da situação colonial e do presente no pós-Independência angolano (BARROS WILPER, 2009, p.54).

Para Barros Wilper, esse foi um período frutífero e renovador da cena angolana, notadamente, marcado pelo desenvolvimento de um teatro que buscou o diálogo com as tendências teatrais de outros países, juntamente com a valorização das culturas e das tradições locais, assim como as adaptações livres de obras literárias nacionais e internacionais para construir uma cena de perfil moderno. Ainda segundo a autora, nos dias atuais, esse cenário é composto, majoritariamente, de experiências amadoras e populares formadas por “jovens e adultos das classes menos privilegiadas ou das zonas periféricas, que se associam em grandes grupos, apoiando-se uns nos outros” (BARROS WILPER, 2009, p.89), criando colaborativamente

[...] adaptações livres, ou muitas vezes criações coletivas com uma forte componente de improvisação individual ou colectiva, que vai continuar a ser uma das características deste teatro. Não falam as línguas africanas, mas utilizam-nas para as designações dos grupos. A preferência vai para o nível popular da variante local da língua portuguesa. Muitos não têm registos escritos das suas actividades e raramente fazem publicidade. O género teatral de mais sucesso é a comédia de costumes e constitui uma fonte de informações muito importante sobre a realidade das periferias [...] “os espectáculos dirigem-se a um público jovem, tal como os actores, em geral estudantes”. (BARROS WILPER, 2009, p.89)

A autora, nesse sucinto trecho sobre o quadro da análise das tendências da dramaturgia angolana, no final dos anos 2000, nos oferece uma ideia resumida, mas panorâmica e relevante sobre as características marcantes desse teatro, verificando sua proximidade com a “comédia de costumes” de crítica histórica, política e social, e as “criações coletivas de grupo

e adaptações literárias de caráter popular”. Ainda segundo o estudo de Barros Wilper, essa paisagem teatral configurou-se, especialmente, entre os anos de 1980 e 1990, seguindo uma linha de continuidade teatral que, em certa medida, dialogou e refletiu com a série de mudanças ocorridas no tecido social angolano, desde a ascensão do país à Independência – passando pela instalação do conflito civil e seu término, em 2002 –, até a consagração da democracia e a pluralidade político-partidária, com a aprovação da nova Constituição, em 2010 e a realização de eleições gerais em 2012.

Em sua boa parte, o teatro desenvolvido hoje em Angola resulta de um processo sócio-histórico de profundas mudanças na sociedade, provocadas pela Independência que veio a alterar o quadro histórico de desenvolvimento teatral no país. Tal transformação se deu com a diversificação dos gêneros e das temáticas, a partir de 1978 em especial, com as encenações e a publicação da peça de Pepetela, então considerada a pedra de toque da largada para o início da construção da modernidade teatral angolana.

Em termos de arqueologia teatral em Angola, o texto de Pepetela é o fio condutor encontrado na historiografia teatral para entrelaçar a trama do tecido da cena contemporânea. Em razão disso, ele pode ser considerado um legítimo símbolo divisor de águas, responsável por separar o teatro realizado no país antes de 1975, daquele que se desenvolveu, conjuntamente, com a construção do nacionalismo angolano, marcado essencialmente pelo desenvolvimento de um teatro de inspiração anticolonial e de valorização das culturas locais e da ressignificação crítica e poética da e sobre a história do país, até os dias atuais.

## **1.2 UM BUÉ DE OPERETAS, REVISTAS E VAUDEVILLES<sup>16</sup>**

No tecer da cena angolana, com a vitória dos movimentos nacionalistas envolvidos na luta de libertação e a conseqüente conquista da independência política, encontra-se a renovação do teatro, tanto nas regiões rurais por meio das práticas sociais e políticas das Organizações não Governamentais (ONGs), quanto nas regiões urbanas do país mediante a atuação de grupos amadores, estudantes e profissionais. Esse teatro foi caracterizado por rupturas com os paradigmas estéticos dominantes estabelecidos pela tradição teatral portuguesa, uma vez que é bem provável que foram os portugueses os responsáveis principais

---

<sup>16</sup> Bué” significa “muito” em Luanda, uma expressão popularmente utilizada pelos angolanos para representar abundância de algo.

pela introdução das primeiras práticas dramáticas europeias em terras angolanas, entre os séculos XVI e XVII. (ABRANTES, 2005, p.67).<sup>17</sup>

Foi, sobretudo, com o interesse catequético que as formas teatrais nos moldes europeus desembarcaram pela primeira vez no território que hoje se configura Angola, junto da atuação dos missionários cristãos europeus. Os homens de fé a serviço da Coroa de Portugal foram aqueles que ao longo do tempo passaram a atuar nos rastros da exploração desenvolvida pelo capital escravista-mercantil, como afirma Laura de Mello e Souza, “por meio da catequese, distribuindo ensinamentos, sacramentos, medalhinhas, rosários e crucifixos, ao lado de comerciantes que ofereciam e buscavam mercadorias com especial poder de atração”. (MELLO E SOUZA, 2011, p.5)

É sabido que a presença portuguesa em zonas da África atlântica, a exemplo de Angola, foi marcada pelo caráter comercial e político, e impulsionada pelo contexto religioso da Contrarreforma ou Reforma Católica, a partir da expansão da fé cristã. Imbuídos desse espírito aventureiro, cruzadista e mercantil, os funcionários do reino português, militares e mercadores, ancoraram na costa do Atlântico Sul da África ocidental, difundindo nessa região sua cultura por intermédio, principalmente, da atuação dos missionários. Desse modo, como afirma Duarte Ivo Cruz, “o teatro português praticado ou envolvido na problemática da Expansão” (20016, p.1) foi levado a cabo notadamente com a ação missionária.

É uma hipótese provável que o teatro desenvolvido pela missionação europeia em Angola tenha se desenvolvido como na Índia ou no Brasil por meio da difusão de um teatro de inspiração religiosa e jesuítico, expresso nos cultos e festejos agrários, ou ainda nas peças teatrais e nos jograis usados como instrumento doutrinário e pedagógico da população local.<sup>18</sup> Esse desenvolvimento ocorreu, sobretudo, nas escolas catequéticas, com a promoção dos autos e da literatura de cordel inspiradas nas alegorias e moralidades medievais e nos mistérios cristãos representados, em grande parte, por autores e textos associados à chamada Escola Vicentina, como comenta Alberto Figueira Gomes:

---

<sup>17</sup> Mena Abrantes aponta a existência de referências de que em 1605, na cidade de Luanda funcionava já uma escola religiosa junto do convento dos jesuítas da Companhia de Jesus. Ainda no século XVII, chegaram à região os Carmelitas e os Capuchinos. Entre as atividades do trabalho missionário e pedagógico dessas ordenações religiosas no ultramar desenvolvia-se o canto, a dança e o teatro destinados à catequese.

<sup>18</sup> Segundo Duarte Ivo Cruz (2011, p. 11) conclui que os jesuítas foram os grande obreiro, no Reino, a bordo e nos territórios de além-mar, das representações teatrais para efeitos de missionação. Dentro da tração erudita das tragédias neolatinas que sobretudo nos colégios de Lisboa de Évora e do Algarve irrompem entre os séculos XVI e XVIII, os Jesuítas adaptam esse sistema religioso e cultural a pregação de gentios e de reinos esquecidos da prática religiosa.

A chamada Escola de Gil Vicente não é uniforme, nem há qualquer espécie de compromisso ideológico ou cultural entre os seus membros. Alguns destes nem sequer se entreconhecem. A par da inspiração recebida do tradicional auto sacramental, aceitam o modelo legado por Gil Vicente e desenvolvem o tema a seu modo, na corrente das preferências manifestadas pelo público ou de acordo com as exigências de quem encomendou o trabalho. Há sempre uma sociedade de consumo a atender, em todos os tempos, e é para esta que o artista, na maior parte dos casos, trabalha, tendo em vista mais ou menos larga retribuição de um nobre munífico, ou a simples espórtula do comprador de ocasião — que é o caso dos autores dos folhetos de cordel. (GOMES, 1983, p.25)

Na conjuntura política e socioeconômica do expansionismo marítimo-comercial e territorial português, as influências das formas literárias legadas por Gil Vicente em Portugal foram transplantadas para o teatro feito em Angola, resultando aí na dominação quase exclusiva das representações de peças com temáticas cristãs cuja “ação e os atores ficam confinados numa caixa aberta frontal ao olhar do público” (PAVIS, 2005, p.133), ou o chamado palco italiano, que foi muito utilizado no programa da catequese religiosa europeia em terras do ultramar. Assim, ressalta Antônio Loja Neves, ao apontar que foram

[...] nos grandes espaços angolanos, como um pouco por toda a África, o desempenho teatral como herança da prática italiana, com um palco e uma representação como nos acostumaram na Europa, é obra de padres missionários. (NEVES, 1998, p.61)

Nessa seara interpretativa sobre o transplante teatral europeu para os espaços angolano, Carlos Vaz (1978) apresenta argumentos factíveis e similares para a sustentação da tese da predominância em Angola, entre os séculos XV e XIX, de dramas que seguiam as preocupações teatrais e literárias medievais. A argumentação oferecida pelo autor se dá por meio da nomeação cronológica da atividade cênica desenvolvida em terras angolanas traçada desde o final do século XV, com o teatro, intimamente, ligado às práticas missionárias da Igreja Católica Romana, até o final do século XIX e meados das primeiras décadas do século XX, (momento em que se deu o traslado para os palcos angolanos da tradição teatral revisteira, ligeira e comercial portuguesa). Nessa síntese cronológica e analítica, Vaz destaca o atrelamento da produção cênica local durante a virada do século XIX para o XX, quase que exclusiva, ao domínio de “frequentes digressões de caravanas teatrais destinadas aos

elementos das forças armadas coloniais portuguesas, não só as de ‘*music hall*’, como também de agrupamento de teatro ligeiro.” (VAZ, 1978, p.56)<sup>19</sup>

Embora Vaz não aponte nenhum autor considerado importante, ou ainda não nomeie alguma obra de destaque no período apontado, suas considerações orientam a identificação do último quartel do século XIX como o período das mudanças ocorridas nos centros urbanos de Angola e que levou ao incremento das atividades artísticas e culturais, tal como o teatro, caracterizado, em certa parte, pela acentuação da presença de colonos portugueses no país. Assim, como apontam as anotações feitas por Manuel Laranjeira Rodrigues Areia,

[...] até meados do séc. XIX Angola não aparece, não existe. De todo esse espaço sobressaem o reino de Angola e o reino de Benguela, com os quais Sá da Bandeira criou, em 1837, a Província de Angola. Mas, quando mais tarde, Portugal quis ocupar, de facto o território, encontrou a resistência de muitos outros potentados, entre os quais os do planalto central que a custo dominou, como o Bié (1890), o Bailundo (1902), o Huambo (1902), sem falar da enorme resistência dos Kwanyama e das duras batalhas com o seu líder, o rei Mandume. No que podemos hoje chamar “espaço angolano” havia, pois, um conjunto de nações, algumas com total autonomia, outras ligadas por laços de hegemonia e vassalagem. A presença portuguesa, que durante muito tempo se limitou à zona costeira, beneficiou dos movimentos de comércio a longa distância, fomentando com o tempo a criação de presídios e feiras nas proximidades das rotas comerciais. (AREIA, 2008, p.79-80)

A presença portuguesa em Angola até o término do século XIX havia se limitado ao povoamento de cidades consideradas estratégicas para a defesa dos interesses de Portugal no território, como as regiões de Benguela, no oeste de Angola, e Luanda, a capital do país. Essas eram áreas que, posicionadas no litoral, garantiam, por meio dos portos ali instalados, o trânsito comercial português em direção às comunidades do interior. Porém, esse quadro populacional português, que tinha permanecido praticamente inalterado desde os primeiros

---

<sup>19</sup> O trabalho de Carlos Vaz *Para um Conhecimento do Teatro Africano* foi publicado em 1978. Ele traça um sumário histórico-cultural sobre o teatro feito em África, no contexto da presença europeia na administração política, especialmente, nos países falantes da língua francesa e portuguesa. Para o autor, não só a tradição do teatro angolano, mas como a do teatro africano em geral, antes da influência europeia, esteve intimamente ligada ao desenvolvimento de suas “origens vivas” – expressão que indica a presença de tais origens não como um passado distante, mas como práticas existentes ainda hoje em muitas regiões da África, em ocasiões como ritos de caça, danças guerreiras, cerimônias cíclicas – colheitas, nascimentos, casamentos e mortes – cultos aos antepassados, pantomimas de amor e reuniões noturnas nas tabancas (aldeias da Guiné-Bissau), em que são feitas declamações de contos populares. Esse teatro é fundamentado na música, na dança e na literatura oral, cumprindo um papel artístico, mágico-religioso e pedagógico. É um teatro tradicional essencialmente popular, em que os temas são, com efeito, baseados na vida cotidiana e que as obras representadas requerem a participação efetiva dos espectadores, dirigindo-se, indistintamente, a toda a gente, pois são representadas gratuitamente ao ar livre, num lugar público, dando a cada um o sentimento de que pertence ao grupo. (VAZ, 1978, p.18)

tempos de seus contatos com os habitantes da região no século XV, mudou radicalmente a partir da segunda metade do século XIX. Segundo os estudos de Maria Teresa Filipe Cirne (1998), a intensificação da migração de portugueses para Angola no último quartel do século XIX e ao longo do século XX se deu, especialmente, por fatores relacionados ao panorama do processo de expansão do colonialismo e da competição comercial imposta por outras nações europeias e ao desenvolvimento tardio do capitalismo industrial em Portugal.<sup>20</sup>

As ações e os projetos portugueses tomaram realmente vulto em Angola, o que levou ao conseqüente e paulatino desenvolvimento da vida cultural e urbana do país. É justamente nesse momento que as presenças de produções teatrais profissionais portuguesas ganharam espaço nos tabladros angolanos.

Os registros historiográficos sobre a atividade dramática em terras angolana revelam que foi somente depois de mais de três séculos da aparente predominância de um teatro popular e religioso que a atividade teatral alterou-se e intensificou-se no país, especialmente, com a introdução do teatro de *boulevard*.<sup>21</sup> Em Luanda, esse era um teatro que tinha caráter comercial promovido por empresas privadas de teatro, que se dedicavam ao entretenimento, com a apresentação de muitas adaptações de trechos de óperas, comédias ligeiras, composições melodramáticas e musicais levados à cena, principalmente, por artistas e companhias portuguesas.

No final do século XIX, as turnês dos artistas portugueses e das companhias teatrais, que já percorriam os roteiros dos palcos da América Latina, Europa e Estados Unidos, com modalidades de teatro musicado, tais como as operetas, revistas e *vaudevilles*, passaram ter como escala em seu itinerário a ribalta angolana.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Para Maria Teresa Filipe Cirne, as causas que fomentaram essa tomada de atitude por parte de Portugal em relação aos territórios africanos, com os quais mantinham relações comerciais e políticas, são muitas e variadas. Entretanto, a autora destaca que, após a Conferência de Bruxelas (1876) e a Conferência de Berlim (1885), estabeleceram-se novas regras para o “domínio público colonial”, em que se colocou fim “definitivamente aos velhos padrões manuelinos ao substituir o critério do direito histórico pelo critério de ocupação efetiva”. Tal fato levou o Estado português a conduzir a colonização de suas possessões, reforçando com força os laços de sua presença nas províncias ultramarinas, como é o caso de Angola (CIRNE, 1998, p.496-7).

<sup>21</sup> Segundo Pavis, o *boulevard* era, no século XIX, o famoso *boulevard* do crime (destruído em 1862), os *boulevards* Saint-Martin e du Temple, onde os palcos da Gaité (Alegria), do Ambigu (Ambíguo) e dos Funambules (Funâmbulos) eram o teatro de inúmeros delitos e aventuras sentimentais: aí se representavam melodramas, pantomimas, espetáculos de *féerie* e de acrobacia, comédias burguesas (Scribe), já criticadas por artistas e intelectuais da época. O *boulevard* conheceu, antes da Segunda Guerra Mundial, seu período mais faustoso com uma vertente cômica *vaudevillesca* e uma vertente séria e psicológica (Berstein). Depois de 1930, o *boulevard* passa a ter qualidade: Guitry, Bourdet, Bataille, mais tarde Anouilh, Aymé, Achard, Marceau são escritores talentosos (PAVIS, 2005, p.380).

<sup>22</sup> De acordo com Filomena Chiaradia (2003, p. 01) “a expressão ‘teatro ligeiro’, ou gêneros ligeiros, começou a ser empregada pela crítica jornalística a partir da segunda metade do século XIX quando queria referir-se a espetáculos de revistas, burletas, *vaudevilles* ou mágicas. Para aqueles críticos, tais gêneros eram formas

Esse quadro teatral, que se desenvolveu juntamente com a cidade de Luanda, passou a servir não só mais ao entretenimento de militares portugueses em campanha, como também sobreveio a fazer parte do circuito cultural das elites da Angola colonial que, entre os últimos decênios do século XIX, emergiu da camada social urbana, especialmente na capital, onde estava instalado o centro administrativo e político do país. Segundo Andrea Marzano, era onde também habitava a maior parte das pessoas que, “formavam, ao lado de indivíduos provenientes do Brasil ou da metrópole, o segmento mais privilegiado da sociedade.” (2013, p.21).

Sobre esse circuito teatral que começou a fazer parte dos hábitos de cultura e lazer da vida social da fina flor da sociedade luandense, nas décadas finais do século XIX, José Mena Abrantes aponta que as referências sobre a audiência das companhias teatrais portuguesas em Luanda aparecem citadas pela primeira vez entre os anos de 1845 e 1865 nas críticas feitas no *Boletim Oficial do Governo-geral da Província de Angola*.<sup>23</sup>

No que se refere, por exemplo, às primeiras notícias registradas sobre digressões portuguesas em Angola, o Boletim Oficial traz notícias sobre a apresentação do drama em dois atos de *O Fugitivo da Bastilha*, de Rodrigo de Azevedo Souza da Camara, levada à cena no Teatro Providência, em 1845 (BGGPA, n. 1, 13 set. 1845 apud ABRANTES, 2005, p.69). Já no ano seguinte, o Boletim publicou notas sobre outros dois espetáculos, os quais foram levados à cena por diversas vezes nesse ínterim, sendo eles o drama *Joana de Flandres*, de Carlos Gomes, e a farsa *Pagar o mal que não fez*, de Joaquim Monteiro Ramos (BGGPA, n. 58, 17 out. 1846 apud ABRANTES, 2005, p.69).

Mena Abrantes ainda destaca, com base nos registros do Boletim dessa época, o funcionamento em Luanda das chamadas “Sociedades Dramáticas”. Essas “sociedades” eram instituições comerciais, que levaram aos palcos luandenses a maioria das peças encenadas durante o último quartel do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX. Dentre

---

simplificadas, criações não elaboradas, realizadas rapidamente, sem propósitos artísticos mais elevados, que se opunham ao ‘teatro sério’ ”.

<sup>23</sup> Segundo Antonio Hohlfeldt e Caroline Corso de Carvalho (2012), dentro do mercado de informação instaurado em Angola durante o século XIX, o *Boletim Oficial* foi o primeiro periódico angolano criado na capital, Luanda, em 1845, pelo Governador Geral Pedro Alexandrino da Cunha. De acordo com Júlio Castro Lopo (1964), além das críticas teatrais, e outros textos literários publicavam-se no órgão oficial “avisos de rifas de objetos que, entre si, organizavam os moradores de Luanda; declarações de credores a ameaçarem os devedores, a quem indicavam por iniciais e apelidos, com a promessa de o fazerem depois no boletim oficial, com os respectivos nomes e apelidos por extenso, se não solvessem as dívidas reclamadas por meio da imprensa; participações de casamentos, nascimentos e óbitos; declarações de comércio ao público geral etc; avisos de partidas e chegadas de navios e outras embarcações; avisos de pessoas partindo para o Reino ou para o Brasil, que assim se despediam de conhecidos e amigos, constituíam também seu conteúdo.” (LOPO [1964] 2002 apud HOHLFELDT; CARVALHO, 2012, p.92)

elas, o autor ressalva as atuações do “Teatro da Providência”, da “Sociedade União”, da “Sociedade Prazer Dramático” e da “Associação 31 de outubro” (ABRANTES, 2005, p.71-2).

É interessante notar que todas essas empresas eram dirigidas exclusivamente por artistas homens, não encontrando registros da participação de mulheres nesse cenário. Foram essas figuras masculinas que em grande parte contribuíram para o desenvolvimento do quadro artístico luandense da virada do século XIX para o XX. Tal contribuição se deu com o estabelecimento da atividade teatral realizada como um negócio e por meio da fixação dos rumos da representação cênica local notadamente marcada pelas formas do teatro revisteiro português.<sup>24</sup>

Nessa época, entre os principais nomes que figuraram na constituição e difusão do gênero teatral revisteiro em Luanda, são citados os nomes do médico brasileiro Saturnino de Sousa e Oliveira (?-1871), que ocupou diversos cargos públicos, tendo sido nomeado cônsul em Angola, lugar onde faleceu em 1871. Em Luanda, Saturnino tornou-se também autor, diretor e ator, dirigindo e estrelando várias criações, como a ópera em quatro atos *Il trovatore*, de Giuseppe Verdi, em 1869; o advogado e poeta português Ernesto Marrecos, funcionário e colaborador da imprensa local, que viveu em Luanda desde 1850, publicando textos importantes como *Maria: história de uma mulher* (1855), *Juca, a matumbolla: lenda africana* (1865) e *Folhas sem flores* (s.d.); e do ator Domingo José Pereira, “que nesse período somou êxitos na interpretação dos mais vários papéis”, como na farsa *O Judas em Sábado de Aleluia*, de Martins Pena, em 1848, e no drama *A Engeitada*, de José Rufino Rodrigues de Vasconcelos, em 1847 (ABRANTES, 2005, p.73).

A itinerância dessas figuras pela cena angolana na virada do século lançou as bases para que as produções teatrais e musicais vindas de fora ganhassem, gradativamente, espaço na vivência artístico-cultural da sociedade angolana, com especial atenção para a cidade de Luanda. Segundo os estudos de Marzano, a vitalidade cultural que a capital começou a demonstrar entre o final do século XIX e início do século XX gerou contrastes com a realidade artística desenvolvida anteriormente aos anos da tentativa de colonização

---

<sup>24</sup> Segundo Carlos Ceia, o teatro de revista é dicionarizado com o significado “de certo gênero de peças, em que o autor critica os costumes de um país ou de uma localidade, ou então faz passar à vista do espectador acontecimentos como revoluções, grandes inventos, modas, acontecimentos artísticos ou literários, espetáculos, crimes, desgraças, divertimentos, feitos e sucessos nacionais e dos seus protagonistas”. Em Portugal, foi grande a predileção pelo teatro de revista, sendo vasto o público que acorreu a este gênero pelo gosto de assistir a factos e situações da actualidade misturados com comentários cáusticos e picantes à base de trocadilhos. “[...] Torna-se difícil saber com exatidão quando chegou a Lisboa, que sendo então já a ‘velha criada do abade que se arrebia à francesa’, de que nos fala Eça, acolheu mais este parisiense de braços abertos, como era de esperar.” Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 24 jul. 2016.

portuguesa. No dizer da autora, “[...] Com tais ofertas, dificilmente a população de Luanda – ou a parcela dos colonos e das elites angolenses – teria um final de semana sem pelo menos uma peça ou sessão para assistir”. (MARZANO, 2013 p.23)

A presença expressiva de artistas e companhias teatrais portuguesas em Luanda entre as décadas finais do século XIX e nos primórdios do século XX influenciou decididamente o incremento das artes cênicas no país, tanto no que diz respeito às influências e às técnicas de criação e atuação teatral, quanto no tocante às estruturas formais da tradição teatral e aos temas europeus. Entre as décadas de 1910 e 1920, houve o aumento significativo de espaços destinados ao acolhimento das produções internacionais e ao desenvolvimento das criações artísticas locais, com as apresentações de cinema e peças de teatro. Ainda, segundo Marzano:

Como resultado do desenvolvimento de formas de sociabilidade presentes, mesmo que timidamente, desde fins do século XVIII, ou, mais provavelmente, em consequência de um modelo de modernidade que atingiria cidades de várias partes do mundo no início do século XX, opções de lazer nos moldes europeus se tornaram cada vez mais numerosas em Luanda, acompanhando a intensificação da presença de colonos. No início da década de 1910, o crescimento e a europeização relativa da cidade eram visíveis. No Club Naval, um grupo de amadores encenava, aos sábados e domingos, comédias em um ou três atos. Na Associação Beneficente dos Empregados do Comércio, a empresa Carlos Ervedosa oferecia espetáculos teatrais e sessões de cinematógrafo, geralmente acompanhadas da encenação de comédias, aos sábados, domingos e segundas. (MARZANO, 2013, p.23)

Seguindo esse movimento, um dos nomes de destaque no cenário artístico-cultural angolano foi o de Carlos Ervedosa. Segundo Mena Abrantes foi desse português, radicado em Luanda, a ideia da criação da primeira empresa local dedicada à exibição de filmes e espetáculos de teatro, chamada Empresa Carlos Ervedosa & Cia.<sup>25</sup> Tal empreendimento atuou durante as duas primeiras décadas do século XX, promovendo a produção e a vinda de espetáculos da Europa para a capital angolana e outras cidades do país. Segundo Mena Abrantes (2005, p.75), além de produtor, Ervedosa dedicou-se também a encenação, direção e atuação de peças de sucesso, levadas à cena por sua companhia, como o drama *A Reforma*, em 1910, e a comédia *Um amigo dos diabos*, em 1911.

Mais tarde, no início dos anos 1930, entre outros nomes que colaboraram de maneira substantiva para o amadurecimento das artes do palco em Angola estão as atrizes portuguesas

---

<sup>25</sup> Não confundir com o nome do escritor, jornalista e ensaísta angolano, Carlos Ervedosa, que nasceu em maio de 1932, e era filho do empresário português.

Hortense Luz (1900-1984) e Maria Helena Matos (1911-2002), destacando-se também como os primeiros registros da participação feminina nesse contexto. As duas eram consideradas intérpretes de destaque no cenário do teatro de revista português, tendo representado inúmeras comédias ligeiras e musicais de sucesso de alcance internacional. Em 1932, por exemplo, a Companhia de Hortense Luz viajou com o seu grupo até Angola para a inauguração da primeira sala de teatro de Luanda, o Cineteatro Nacional – hoje Chá de Caxinde –, com a revista *Zabumda*.<sup>26</sup> Assim, como comenta José Carlos Alvarez:

[...] há ainda notícia, através dos respectivos programas, de outros espectáculos em África, integrados na mesma digressão: na capital angolana, na inauguração do Nacional Cine-Teatro de Luanda, em 1 de Janeiro de 1932, com a revista *Zabumba*, no mesmo teatro em finais do mesmo mês com Revista das Revistas (uma selecção dos melhores números de 12 outras revistas aplaudidas em vários teatros de Lisboa) e com o já referido O Grão de Bico, também levado à cena ainda em Dezembro de 1931 no Cine-Teatro Barbara Volckart (não se encontrou qualquer informação sobre este teatro), em Benguela. (ALVARES, 2006, p.68)

Entre os anos de 1940 e 1950, o repertório teatral angolano foi marcado pela continuidade da presença das revistas musicais, melodramas e *vaudevilles*, ora importados da Europa ou do Brasil, ora levados à cena por artistas e produções locais. Contudo, foram sem dúvida as digressões artísticas portuguesas que asseguraram a fixação de tais formas teatrais nos palcos angolanos, onde nem mesmo durante a Segunda Guerra cessaram as excursões das produções metropolitanas, pois

Em plena II Grande Guerra, em 1941, empreende uma *tournee* teatral pelas colónias portuguesas de Angola e Moçambique a Companhia Embaixada da Saudade com a revista e “um dos maiores sucessos de Lisboa” *Iscas com Elas*. Nesta companhia, que actuou em Luanda no Club Transmontano de Angola, destacavam-se as actrizes Cremilda Torres (1899-1988) e Berta Monteiro (1898-1960) e o tenor portuense Morgado Maurício (1908-?). (ALVARES, 2006, p.69)

---

<sup>26</sup> Localizado em pleno centro histórico da cidade, o Cine-Teatro Nacional é considerado, ainda hoje, uma importante referência como equipamento cultural da cidade. A sala tem capacidade para aproximadamente novecentos espectadores, sendo quinhentos lugares na plateia e os outros restantes repartidos pelos camarotes. A 27 de Setembro de 1994, o Cine-Teatro Nacional foi classificado como Património Histórico-Cultural. (ARQUIVO DOS CINEMAS HISTÓRICOS EM ÁFRICA). Disponível em: <<http://www.cineafrika.net/>>. Acesso em: 22 mar. 2016.

O cenário teatral angolano, a partir do fim da Segunda Guerra e até meados dos anos de 1970, começou a sofrer alterações, embora lentas, mas significativas, muito em razão ainda das experiências das encenações de obras de outros países, trazidas pelos atores, autores e companhias portuguesas para as salas de teatro e clubes recreativos de Luanda. Entre elas estão a Companhia Dramática Berta de Bivar-Alves da Cunha, anotada como uma das primeiras companhias responsável por trazer à cena angolana espetáculos que se distanciavam das convenções do teatro de revista.

Foi, no entanto, em 1954 que esse distanciamento ganhou vulto com a companhia dirigida pelo casal José Maria Alves da Cunha (1889-1956), ator e realizador, e Berta Leonor de Bivar (1889-1964), atriz e cantora, com a apresentação da comédia *O Dr. Juiz*, do autor francês André Ferdinand, levada ao palco do recém-inaugurado Cine-Teatro Restauração, em Luanda.<sup>27</sup> Segundo Alvares, a encenação desse espetáculo, apesar de ser uma peça de costumes fugiu “ao habitual formato de revista-fantasia-mágica-*vaudeville* que representava, por certo, a quase totalidade da programação artística das diversas digressões a África até então.” (2006, p.71)

Dessa maneira, obtendo grande sucesso entre o público local com esse e outros espetáculos, a Companhia Berta de Bivar-Alves da Cunha excursionou, composta por um elenco de renome, o seu programa teatral pelos palcos de cidades importantes de Angola, como Benguela, Calulo, Lobito e Malange. A obtenção de tal êxito contagiou o desejo de outras companhias de teatro comercial e de revista existentes em Lisboa a fixarem na programação de suas temporadas estadas recorrentes nos palcos angolanos.

Fora o registro dessas experiências, até meados dos anos de 1950, quando ganhou força o processo de guerra anticolonial em Angola, a dinâmica da atividade teatral havia permanecido inalterada em relação à década anterior. Continuaram sendo produzidos os mesmos tipos de espetáculos calcados nas formas e nos conteúdos do teatro de revista e da comédia de costumes, por meio das digressões de artistas e empresas portuguesas, como a Companhia Teatro Alegre, dirigida por Henrique Santana e empresariada por Vasco Morgado, e a Companhia de Revistas, de Giuseppe Bastos (ALVARES, 2006, p.73-4). Segundo António Loja Neves, a presença dessas companhias foi estimulada pela administração

---

<sup>27</sup> Localizado na parte alta da cidade de Luanda, na antiga Avenida do Hospital, o Cinema Restauração foi idealizado e projetado pelos irmãos arquitetos João Garcia de Castilho e Luís Garcia de Castilho. A sala, considerada moderna para os padrões da época, teve presente em seu palco artistas de renome internacional, como o francês Charles Aznavour, a fadista portuguesa Amália Rodrigues, o Duo Ouro Negro, de Angola, espetáculos de ópera e de bailado. (ARQUIVO DOS CINEMAS HISTÓRICOS EM ÁFRICA). Disponível em: <<http://www.cineafrika.net/>>. Acesso em: 22 mar. 2016.

colonial portuguesa com o interesse de levar entretenimento e diversão aos soldados que combatiam na Guerra do Ultramar. Aduz o autor:

Com o início da luta armada no território, apressam-se as autoridades, especialmente as militares, a fazer vir troupes lisboetas, a distrair as tropas em campanha e a animar o burgo, que se desejava cosmopolita e longe dos horrores e privações dos combates: tiveram impacto a Companhia de Teatro Alegre, de Henrique Santana; a Sociedade Artística, de Florbela Queiroz e Artur Semedo; a de Raul Solnado. E até as marionetas de Gonçalo Navarro, um espanhol. [...] O “outro lado” respondia com uma prática de pendor nacionalista, desenvolvendo os autores e a cultura africanos. (NEVES, 1998, p.61)

É notável que o afastamento da cena revisteira e a busca por um teatro fora dos moldes tradicionais europeus alcançaram lugar nos palcos angolanos, especialmente quando os movimentos nacionalistas e de resistência angolanos contra o colonialismo português também entraram em cena. Foi a partir dessa ocasião que a sociedade angolana passou ainda mais a exprimir e a refletir sobre o desenvolvimento dos interesses nacionais particulares e sobre a constituição de uma identidade cultural angolana própria, em oposição ideológica às influências culturais que tinham origem em Portugal. Segundo Anabela Cunha,

“[...] Em meados da década de 1950, começou a crescer em Angola o processo de reivindicação pela independência. Registou-se nesse período o surgimento de diversas organizações políticas que reivindicavam a soberania política de Angola, tanto dentro como fora da colónia. Mesmo estando proibidos de fazer qualquer tipo de manifestação política contestatária e de criar associações, sindicatos ou partidos políticos, alguns angolanos criaram clandestinamente ou filiaram-se em partidos políticos, uns de efémera duração e outros que persistiram durante mais tempo devido ao empenho dos seus integrantes, a fusões partidárias e a apoios externos”. (CUNHA, 2011, p.1)

É fato também que o incremento de tais contornos artísticos e literários encontrou espaço significativo no seio da sociedade angolana a partir do momento em que Portugal procurou consolidar a sua presença no país, em especial, no final do século XIX. Desse momento em diante, a legitimidade do poder político e a soberania do território nas mãos portuguesas passaram enfrentar alguns questionamentos, sobretudo pelas ações de artistas e intelectuais cidadãos, movidos pelo sentimento de repúdio contra as tentativas de dominação colonial empreendidas pelo Estado português.

Foi nesse o período que não só o teatro, mas a produção artística do país, em geral, contagiou-se pelos ideais da revitalização da identidade cultural angolana. Nas artes, o nacionalismo esteve voltado à identificação de novas propostas estéticas que pudessem refletir um pouco mais sobre as temáticas caras à questão da luta contra a predominância cultural da metrópole, nos hábitos da vida cultural e social angolana.

Em certa medida, o enfrentamento da política colonial portuguesa se refletiu também nos modos do fazer teatral angolano, especialmente em relação à literatura dramática. Durante o surgimento dos movimentos nacionalistas, imprimiu-se uma dinâmica nova à vida literária no país, muito em razão da atuação de artistas e intelectuais que tiveram a produção de suas obras voltadas para a discussão da construção da identidade nacional.

Para Rita Chaves, o dinamismo da cena literária angolana, entre o início dos anos de 1950, passando pela década de 1960, até meados dos anos 1970, foi marcado pelo contexto da resistência anticolonial. Na visão da autora, a construção da identidade literária angolana, no contexto das lutas de libertação, possibilitou a reivindicação da autonomia e da soberania dos territórios colonizados por meio da afirmação do sentimento de angolanidade, desenhado dentro da concepção literária de cunho nacionalista. Segundo a autora:

Podemos observar três fases que se desenharam no projeto que se pode chamar de angolanização da literatura. Teríamos desse modo, um primeiro momento que se marca pelo Movimento dos Novos Intelectuais de Angola; um segundo que emerge no período de guerrilha; e um terceiro que se dimensiona já com a perspectiva de libertação. Angolanizar a literatura, tentativa configurada também como uma tradução local do sentimento de africanidade que percorria todo o continente, passava pela atitude de pensar a própria questão da língua em que iriam expressar as novas verdades. (CHAVES, 2005, p.71)

Desse modo, a produção teatral nessa época será também incrementada pela ideia de servir, a exemplo da literatura, como “um instrumento de afirmação da nacionalidade [...] um meio de conhecer o país, de mergulhar num mundo de histórias não contadas, ou mal contadas, inclusive pela chamada literatura colonial” (CHAVES, 2005, p.54). É nesse quadro epistêmico que o teatro angolano buscou estabelecer diálogos com obras literárias de autores locais que reivindicavam a legitimação de vozes angolanas pela via dramática, como discute Martin Banham.

*But the poetry that got to be written was bold, articulate and experimental. Very often it employed the full resources of indigenous*

*traditions of oral recitation. It also appropriated the images and metaphor of African cultures. One thinks of the work of José Craverinhinha. The same could be said of Luandino Vieira's highly poetic fiction from Angola. These are just two examples. The point is that in the context of such sheer creativity one would expect some sort of cross-over into the theatre. (BANHAM, 2004, p.399,<sup>28</sup> grifos meus)*

Segundo Mena Abrantes, esse cruzamento realizado entre a literatura e o teatro, o qual Banham discute como uma forma de criatividade local desenvolvida pela carência de uma produção propriamente dramática no país, teve suas experiências marcantes realizadas no diálogo estabelecido entre a produção teatral e a poética – ou ainda com a prosa de escritores representativos durante o contexto histórico de emancipação política do país –, destacando-se os trabalhos do Teatro Gexto (Grupo Experimental de Teatro) e do Grupo Músico-teatral Ngongo (ABRANTES, 2005, p.91).

Esses dois grupos surgiram e tiveram seus espetáculos levados à cena dentro da Liga Nacional Africana (LNA), uma sociedade criada em Angola no ano de 1930, com caráter assistencial, cultural e esportivo, que entre as décadas de 1950 e 1970 transformou-se num verdadeiro celeiro artístico cultural do país. É válido destacar que nessa associação nasceram diversos outros movimentos culturais ligados não só ao teatro, mas também à literatura e à música popular urbana, as quais contribuíram de modo expressivo para politização da luta anticolonial e com a configuração da identidade nacional angolana (ALVES, 2013, p.377; MELO; BITTENCOURT, 2013, p.200; SERRANO, 2008, p.73).

O Teatro Gexto contou com a articulação de autores angolanos importantes dessa fase da literatura angolana, como Gabriel Leitão (1928-2004), Antonio Van-Dúmen (1914-1995) e Domingos Van-Dúmen (1925-2003). Esse último afirmou que a inspiração para a criação do grupo derivou das influências recebidas do grupo carioca Teatro Experimental do Negro, uma trupe de artistas negros que reivindicavam a valorização social do negro no Brasil por meio da educação, da cultura e da arte (VAN-DUNEM apud LABAN, 1991, p.208).<sup>29</sup> Os objetivos do

---

<sup>28</sup> Mas a poesia que conseguiu ser escrita era corajosa, articuladora e experimental. Muitas vezes, empregaram-se os recursos das tradições locais e da oralidade. Ela também se apropriou das imagens e metáfora das culturas africanas. É o que pensou a obra de José Craverinhinha. O mesmo poderia ser dito da ficção altamente poética de Luandino Vieira de Angola. Estes são apenas dois exemplos. O ponto é que, no contexto de tal criatividade seria de esperar algum tipo de reversão para o teatro. Tradução minha.

<sup>29</sup> O TEN foi idealizado por Abdias Nascimento, em 1944, no Rio de Janeiro, sendo formado por um elenco, predominantemente, de homens e mulheres negras, em sua maioria funcionários públicos, empregadas domésticas e operários moradores dos bairros pobres da Baixada Fluminense e das favelas cariocas. O grupo procurou, durante seus dezessete anos de existência, problematizar e revisar a tradição cênica de representação social e artística cultural do negro brasileiro, levando aos palcos textos ligados aos temas das culturas afro-brasileiras, aos conflitos raciais e ao estigma da cor negra. Também denunciava a insuficiência da presença negra nos palcos brasileiros, ou a representação da pessoa negra apenas em papéis de segunda categoria, geralmente,

Gexto eram levar aos bairros suburbanos de Luanda espetáculos tradicionais de cunho nativista, que influenciassem mudanças nos processos de representação identitária do povo angolano.

Segundo Fragata de Moraes, o grupo Ngongo foi criado em outubro de 1961 por José de Oliveira de Fontes Pereira, bailarino do grupo de Bailado Teatral Fogo Negro, compositor e guitarrista. A criação ocorreu em parceria com outros integrantes do grupo carnavalesco Botafogo, que tinha sido fechado pela PIDE-DGS em fevereiro daquele ano, por conta da eclosão da guerra de libertação. Entre os integrantes angolanos do grupo estavam o dramaturgo Armando Correia Azevedo, o compositor e letrista Catarino Barber (1937-1985), o escritor Aristides Van-Dúnem (1937-2007) entre outros membros do Fogo Negro e da Escola do Semba. O conjunto contou ainda com a adesão de algumas mulheres, entre elas Amélia Mingas (1946), Dina Stella, Duda e Constantina Vieira. A estreia do Ngongo ocorreu em agosto de 1962, com o espetáculo *Muhongo-a-Kasula*, adaptada de um conto extraído do romance *Ecos da minha Terra*, de Oscar Ribas (MORAIS, 2003, p.32).<sup>30</sup>

As repercussões estéticas e políticas das experiências teatrais desses dois agrupamentos locais junto a um público tanto urbano quanto rural, permitiu que a cena local se desenvolvesse tendo em vista a possibilidade de se fazer germinar nos tablados angolanos um teatro nativo, calcado nas ideias de construção da narrativa nacionalista e do revisionismo da história colonial.

O começo da década de 1970 também se mostrou ao menos promissor para o rompimento com as digressões dos shows de variedades, comédias e revistas levadas a

---

bufões ou ridículos, que assim teatralizavam a posição socialmente subalterna do negro na estrutura social daquele período. (MOURA, 2008)

<sup>30</sup>Em 1961, O diretor da PIDE-DGS, São José Lopes sentindo-se derrotado moral e fisicamente manda encerrar as portas do Botafogo. Nessa altura aconteceram várias detenções. A PIDE abriu inscrição para uma série de agentes informadores e daí agravou-se a tensão nas cadeias, para onde eram levados negros detidos em consequência de denúncias dos próprios conterrâneos. Alguns meses depois, devido ao encerramento do Botafogo, José de Oliveira de Fontes Pereira, em conjunto com alguns elementos do centro recreativo, como Aristides Van-Dúnem, Lopo do Nascimento, Armando Correia de Azevedo e Quim Jorge, junta-se a membros do Fogo Negro e da Escola do Semba e criam o grupo cultural Músico-Teatral Ngongo, fundado a 4 de Outubro de 1961. O conjunto contava ainda com o apoio de algumas mulheres, entre elas Amélia Mingas, Dina Stella, Duda e Constantina Vieira. (OLIVEIRA, 2015). E PIDE-DGS é a sigla para a “Direcção Geral de Segurança da Polícia Internacional e de Defesa do Estado”. O estudo de Dalila Cabrita Mateus sobre a polícia secreta e a política portuguesa nas Guerras Ultramarinas analisa quando e como surgiu essa organização nas colónias e examina a composição, a mobilidade e a preparação do seu pessoal, determinando as suas funções e os seus poderes. Para a autora, a Delegação de Angola da PIDE foi formalmente constituída em território angolano em 1954, mas a sua presença foi mais ou menos residual até 1957, altura em que se começou a efetuar a transferência de pessoal do corpo da PSP (Polícia de Segurança Pública), que até então era quem cumpria as funções de vigilância e controle, e se cumpriam funções de polícia judiciária no aeroporto e porto de Luanda. (MATEUS, 2004, p.23 apud BLANES, 2013, p.36)

Angola pelas apresentações corriqueiras e habituais das companhias artísticas europeias, que, aproximadamente há um século, dominavam os palcos das casas de teatro do país. Assim, segundo Alvares é

[...] no início da década de setenta que se dá a primeira grande ruptura, e estamos a falar apenas no teatro “de cá para lá”; nas habituais digressões de tendência revisteira e comédia ligeira. Se, muito provavelmente, outros momentos existiram, refiro-me agora a duas históricas digressões, não só pelos actores que movimentaram mas, sobretudo, pelos repertórios que envolveram e por todo o trabalho técnico (tradução, cenografia, etc.) que as precedeu: a “a primeira digressão do Ultramar” do TNT – Teatro do Nosso Tempo e a digressão *Somos Dois*, de Eunice Muñoz (1928) e José de Castro (1931-1977). (ALVARES, 2006, p.75)

O Teatro do Nosso Tempo, TNT foi criado tendo sua produção voltada, especialmente, para a experimentação de novas abordagens temáticas e relações estéticas, com o intuito de dinamizar a cena local, capaz de expressar as feições modernas e a ruptura com a representação da escrita revisteira. Seu fundador foi o ator, encenador e cenógrafo português Jacinto Ramos (1917-2004), que já havia estado em turnê por Angola e Moçambique, em 1969. Porém, foi durante o primeiro quartel da década de 1970, período coincidente com o acirramento da luta pela independência de Angola, que a companhia estabeleceu estadas regulares na capital Luanda, com a apresentação de peças consideradas importantes do repertório dramaturgico mundial, como *Adorável Mentiroso*, de Jerome Kilty, *O Diário de Um Louco*, de Nicolau Gogol, e *O Porteiro*, de Harold Pinter (ALVARES, 2006, p.75-6).

Da mesma maneira, outra companhia que também estabeleceu a difusão de novos autores e textos modernos para os palcos angolanos foi a Companhia *Somos Dois*, fundada pelo casal de atores portugueses, Eunice Muñoz (1928) e José de Castro (1931-1977). Ambos não só atuaram, como também dirigiram e produziram os espetáculos da companhia, deslocando-se em caravanas pelos *musseques*, bairros pobres de Luanda, e pelas cidades do interior do país, nos moldes da

[...] velha tradição teatral da carroça de Therpis, procurando plateias mais longínquas onde a sua arte possa ser entendida: [...] iniciam, em Março de 1970, uma histórica digressão a Angola e Moçambique. Nos diferentes palcos onde actuaram apresentaram as peças *Dois num Baloioço* de William Gibson; *Os Dactilógrafos* de Murray Schisgal; *A Oração* de Fernando Arrabal; a *A Voz Humana* de Jean Cocteau [...] e *O Homem de Flor na Boca* de Luigi Pirandello. (ALVARES, 2006, p.76)

O impulso desafiante da modernização teatral, trazido à cena local pelas companhias dramáticas europeias e que, por conseguinte, legou o contato dos artistas nativos com os textos e os autores importantes do teatro estadunidense e europeu para além do teatro musical, contribuiu para o desenvolvimento do moderno teatro angolano.

A busca pela consolidação da modernização do teatro angolano nos anos 1970 ganhou ainda mais fôlego com a primeira vinda ao país do Teatro Experimental de Cascais (TEC). O grupo criado em 1965, pelo ator e encenador português Carlos Avilez (1935), teve seu projeto artístico em Portugal ligado ao teatro independente de experimentação cênica com a formação de atores. Em Angola, na turnê de 1973, o TEC estabeleceu uma programação voltada à apresentação de textos considerados clássicos da dramaturgia europeia.

Na ocasião, o grupo privilegiou textos como os autos vicentinos, *O Auto da Barca do Inferno* e o *Auto da Índia*, duas peças populares com sátiras à sociedade portuguesa do Século XVI; os dramas familiares do dramaturgo, cineasta e escritor espanhol Fernando Arrabal, a *Oração* e *Os Dois Verdugos*; a tragédia *Fedra*, do dramaturgo e poeta francês Jean Racine, peça do teatro clássico francês, inspirada no mito grego de Fedra e Hipólito; a comédia de costumes sobre uma família de vigaristas, *A Maluquinha de Arroios*, considerada um texto exemplar do teatro português, escrita por André Francisco Brun; e *Fuenteovejuna*, drama do teatro barroco espanhol, escrito pelo dramaturgo Félix Lope de Vega, no qual os habitantes da comunidade cordobesa de Fuente Ovejuna se levantam contra a injustiça e o abuso dos poderosos.

É dentro desse panorama da vinda e de recepção de autores e textos importantes do teatro europeu que as experiências modernas no teatro angolano foram se firmando. Nessa época, surgiram outras associações artístico-culturais influenciadas pelo contexto teatral internacional, que se dedicaram à promoção da atividade cênica no país, como são os casos do Clube dos Amigos do Teatro e, especialmente na capital, do Clube de Teatro de Angola.

[...] em Luanda é sobretudo com o Clube de Teatro de Angola, e com o excelente Boletim que durante alguns anos editou, que se vão criando pequenos núcleos de verdadeira resistência (social, estética e política) ao marasmo, ao cinzentismo e, sobretudo, à pouca qualidade então dominante na maioria desta arte, “importada”; sem qualquer critério para além do riso fácil, brejeiro e do sucesso comercial, numa metrópole onde o velho Império Colonial e o anacrónico Estado Novo agonizavam os seus últimos dias. (ALVARES, 2006, p.80)

Já não era mais somente sob a égide das digressões de companhias portuguesas de teatro que se davam o amadurecimento e a renovação das formas e dos temas nos palcos angolanos. A vida teatral angolana amadureceu juntamente com o fluxo dos acontecimentos históricos e das transformações culturais e sociais que se sucederam, desde meados dos anos 1950, que se estenderam por toda a década de 1960 e, sobretudo, ganharam mais ânimo durante os anos 1970. Essa época da luta de libertação nacional pela conquista da independência, caracterizada pelo início à experimentação de novas formas teatrais, deu fruto a uma das ações mais significativas para o estímulo ao desenvolvimento do teatro angolano, o Clube de Teatro de Angola.

Segundo Martin Banham, o Clube de Teatro foi criado por Norberto de Castro e Domingos Van-Dúnem e, apesar do curto período de existência, impulsionou a publicação do *Boletim do Clube de Teatro de Angola*, em 1972. O periódico se dedicou à cobertura e ao estímulo da produção teatral desenvolvida no período, envolvendo tanto a dramaturgia contemporânea vinda de fora, quanto àquela produzida pelos autores e grupos que se formavam pelas salas de teatros e que se multiplicava por todos os cantos do país. (BANHAM, 2004, p.389)

Um desses grupos multiplicados pela atuação das atividades do Clube de Teatro foi a Companhia Teatral Angolana, idealizada pelo ator português Rodolfo Neves no mesmo ano da publicação do Boletim, em 1972. O grupo fixou sede na capital e trouxe para a cena angolana um aproveitamento de obras do repertório clássico e moderno, com ênfase para o teatro estadunidense, latino-americano e europeu, lançando ideias novas sobre a dramaturgia e as encenações realizadas no âmbito local até então.

A Companhia Teatral Angolana apresentou um repertório rico e variado, com destaque para a encenação de *Antígona*, de Jean Anouilh, com direção de Antonio Cabo, no Teatro Avenida, em 1972. Segundo Mena Abrantes, “a peça, com efeito, apresenta uma oposição entre a liberdade individual e a tirania, facilmente extrapolável naquele momento para a luta de libertação que opunha já o povo angolano à ditadura colonial”. (ABRANTES, 2005, p.77)

A respeito da observação de Mena Abrantes sobre a coincidência temática da peça com o contexto sócio-histórico por qual vivia Angola, a CTA ainda levou à cena tantos outros textos importantes, a exemplo de *Boa Noite, Betina!*, da dupla de dramaturgos Pietro Garinei e Sandro Giovannini, com direção de Vasco Morgado; *O Santo e a Porca*, de Ariano Suassuna; *A Ratoeira*, de Agatha Christie; *Família até Certo Ponto*, de Gerald Savoy; *O Processo de Jesus*, de Diego Fabri; *Caíram do Céu Três Anjos*, de Albert Husson; *O Diário de Anne Frank*, de Frances Goodrich e Albert Hackett (ABRANTES, 2005, p.77).

Apesar do seu curto tempo de atuação, que durou até 1975, a CTA, assim como outros agrupamentos surgidos durante o primeiro quartel da década de 1970, foi responsável pela dinamização da vida teatral angolana, com a participação de profissionais e semiprofissionais e a aproximação das experiências criadoras locais aos repertórios importantes do teatro mundial. Estabeleceu-se, assim, uma tendência de atualização e de renovação dramatúrgica, até então, notadamente, marcada pela atuação do teatro de revista importado.

Entre os outros agrupamentos destacados que atualizaram e renovaram as bases teatrais preocupados com a inovação e a valorização da cena local, estão o Teatro Experimental de Luanda, que levou ao palco do Clube de Teatro de Angola o espetáculo *Dom Perlimplim com Belisa em Seu Jardim*, obra de Federico Garcia Lorca, com direção de Ruy Mesquita, em 1972; e o Grupo Experimental de Teatro da Fábrica de Tecidos Textang, que com a condução também de Ruy Mesquita desenvolveu um “teatro de operários para operários” (ABRANTES, 2005, p.79).

O ano de 1972 parece, com certeza, ter sido o mais produtivo para o teatro angolano que se modernizava. Nesse mesmo ano de dinamismo empreendido pela criação de tantos grupos, segundo Carlos Vaz (1978, p.57), em termos de literatura dramática, destacou-se a publicação e a encenação de *Auto de Natal*, de Domingo Vans-Dúnem, uma peça escrita na língua quimbundo, como parte do movimento de redescoberta dos valores culturais locais. Assim, como outras peças publicadas no período, *O Filho de Zambi* e *Ovinda*, de Orlando Albuquerque, ambas de 1974, tratou-se, acima de tudo, de, por meio da literatura, mobilizar a identidade cultural e nacional do povo angolano em oposição à cultura e à língua portuguesa de Portugal.

A partir desse processo de mobilização, especialmente marcados pelas agitações políticas e sociais aos anos que antecederam à independência de Angola, a cena teatral angolana ia sendo pouco a pouco modificada. As companhias, os centros artísticos, as associações culturais ou literárias que eram criadas, procuravam desenvolver um teatro endereçado aos interesses das camadas populares e que ia ao encontro do projeto socialista do novo Estado nacional (FILHO, 1998, p.242). Um exemplo desse desenvolvimento, como destaca Mena Abrantes, foi a criação da peça *Os pioneiros do Futuro*, encenada em 4 de fevereiro de 1974, pelo Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), na cidade de Dar es Salam, na Tanzânia (ABRANTES, 2005, p.92).

Sem dúvida, os últimos anos da ingerência portuguesa sobre a administração e na vida pública angolana foram os mais frutíferos para o surgimento de experiências ligadas aos movimentos políticos e comunitários, que se dedicaram à renovação dramatúrgica, estética e

temática do teatro angolano. A maior parte dessas experiências estava comprometida tanto com a atualização das formas das escrituras dramáticas e cênicas, quanto com a promoção de um teatro político e social. Com base nesse posicionamento, desdobraram-se novas experiências depois da Independência do país.

### **1.3 “UM SÓ POVO, UMA SÓ NAÇÃO” – E OUTROS TEATROS NOS ANOS PÓS-INDEPENDÊNCIA**

É tarde da noite, a Praça da Independência, em Luanda está ocupada por milhares de pessoas com a cabeça inclinada, olhando para o palanque, onde o líder do MPLA discursou: “Em nome do Povo angolano, o Comitê Central do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), proclama solenemente perante a África e o Mundo a Independência de Angola [...]”. Essa foi a frase inicial do discurso de Agostinho Neto, o primeiro presidente de Angola, a zero hora, do dia 11 de novembro de 1975, ao consagrar, no “Ato de Proclamação de Independência” (ARAUJO, 2005, p.10), a emancipação política do país do jugo colonial, após quase duas décadas de luta armada de libertação da sociedade contra as tentativas de dominação político-administrativa portuguesa. No sentido geral de seu discurso, o líder angolano conclamou todo o povo à promoção da ideia da unidade como meio para o processo da construção do Estado nacional.

Com a voz pausada e firme, Agostinho Neto discursou para os milhares de espectadores reunidos diante da tribuna instalada no Largo da Independência, a atual Praça do 1º de Maio em Luanda. Em toda a sua fala, ele frisou um tema que se tornou uma máxima, entoada tanto nesse, quanto em outros de seus discursos feitos enquanto presidente, que era “a necessidade do agenciamento dos ideais de renovação cultural angolana expressa na dimensão estratégico-política da sentença ‘de Cabinda ao Cunene, um só povo uma só nação’.” (NETO, 2010, p.9)<sup>31</sup>

Em certa medida, foi a partir do caminho aberto por essa máxima nacionalista amplamente difundida e utilizada pelos ideários da Independência, a qual pretendia unir o país de norte a sul, que os movimentos artísticos e culturais angolanos guiaram-se percorrendo uma passagem histórica, ao mesmo tempo marcada pelas contradições e expectativas políticas e sociais advindas do momento pós-emancipação.

---

<sup>31</sup> A palavra de ordem “Um só povo, uma só nação” também foi utilizada como verso do hino nacional angolano “[...] Coro Angola –, avante! Revolução, pelo Poder Popular! Pátria Unida, Liberdade, Um só povo, uma só Nação!”, composta com a letra do escritor Manuel Rui Monteiro e a música do cantor e compositor Rui Vieira Dias Mingas. (BERG, 2008, p.20)

De um lado, o estado de entusiasmo que atingiu a sociedade angolana se explicava pela possibilidade da transformação política ofertar a sua busca por justiça social e pela oportunidade da recriação e valorização da identidade cultural angolana, reprimida pela dominação colonial portuguesa. De outro, esse ânimo ficou, de certa maneira, comprometido no momento em que as fricções bélico-políticas, surgidas com o processo da independência, levaram o país à guerra civil pelo poder político do Estado.

Porém, apesar dessa contradição imposta pelos efeitos do conflito civil, os anos que se seguiram à independência foram caracterizados por uma lufada de novidades, que arejou o campo artístico-cultural do país. Esse arejamento, por sua vez, possibilitou às artes tornarem-se um espaço privilegiado para a afirmação dos valores social e cultural angolanos e para o fortalecimento da identidade nacional tão aspirada.

Em outras palavras, as mudanças dos rumos políticos pelos quais o país passou, com o processo da conquista pela autonomia político-administrativa, estabeleceram orientações estéticas e temáticas novas para as expressões artísticas, especialmente a partir da revalorização e da revitalização das culturas autóctones tradicionais e populares veiculadas pelo discurso nacionalista.

Tais modificações podem ser observadas quando nota-se um quadro de multiplicação das atividades artísticas no período, principalmente, nos meios literários e musicais, lugar onde se viu o desdobramento de inúmeras experiências de criações inspiradas no ideário nacionalista, articulado a um processo de afirmação e de valorização da cultura identitária angolana.

Segundo Amanda Palomo Alves, “com a chegada do MPLA ao poder, a música popular se tornou uma das ferramentas de legitimação política e ideológica do movimento e da construção de um projeto nacional para Angola” (ALVES, 2013, p.384).<sup>32</sup> A produção musical angolana, que desde as décadas de 1940 e 1950 já apresentava composições, resgatava, assim, os traços estéticos do regionalismo do país e imprimia uma poética nacionalista como forma de resistência cultural. Nos anos de 1960 e, notadamente, nos de 1970, com o ápice da luta de libertação, o movimento musical, expresso, sobretudo nas

---

<sup>32</sup> Para a autora, foi a partir da investigação e da revisão crítica da situação colonial angolana, que “vários compositores contribuíram, compondo temas relacionados à causa nacionalista, relatando os grandes feitos de compatriotas nas ações políticas e na guerrilha e relembrando as datas decisivas para a luta anticolonial. Um álbum importante é *Angola Ano 1*, gravado em 1975 por Carlos Lamartine. Politicamente engajado, Lamartine fez parte de uma geração de músicos que elegeram como princípios básicos de criação artística a exaltação da história política de Angola, a liberdade, a independência e a defesa dos valores culturais do país”. (ALVES, 2013, p.384)

criações de canções populares políticas e de protesto, convergiu com os ideais independentistas em favor do “nacionalismo musical angolano” (JÚNIOR, 1998, p.16).<sup>33</sup>

No caso da literatura, Rita Chaves afirma que “num mundo que a contaminação colonial povoou de colisões e desacertos, a literatura será uma das vias escolhidas para a formação de um mosaico capaz, ao menos, de sugerir alguma noção de unidade” (CHAVES, 1999, p.20), destacando, assim, o ideário nacionalista imposto pela revolução e sua relação com a produção literária, surgida nos tempos seguidos da Independência. Ainda nas palavras da autora:

Articulada com outras forças, a literatura seria, afinal, um dos móveis capazes de conduzir à superação do estatuto de colônia nos mais diversos níveis. Aliás, destaca-se, por sua inequívoca clareza, a dimensão ideológica do projeto literário angolano. Ali, a despeito dos limites que a realidade acabou por colocar, a perspectiva da ruptura, nunca radicalizada pelos escritores brasileiros, foi professada pela maioria dos autores angolanos, quase todos envolvidos, inclusive profissional e fisicamente, nas campanhas libertadoras. (CHAVES, 1999, p.55)

No caso específico do teatro angolano, os anos que se seguiram após a Independência marcaram um tempo de mudanças significativas em suas bases estruturais, tanto no teatro escrito, quanto no encenado, e, ao mesmo tempo, nas modalidades amador e profissional. Com o desenvolvimento do processo da Independência, os esforços empreendidos por artistas angolanos para a criação de um teatro popular com características nacionalistas convergiram no surgimento das experiências do teatro épico, esteticamente associado ao projeto de atualização das formas e temáticas da cena local.

Segundo Antonio Hildebrando, a renovação estética do teatro angolano na Angola independente aparece vinculada a uma aproximação artístico-teórica à forma épica de viés brechtiano, conferindo-lhe uma “face africana” (HILDEBRANDO, 2000, p.207), como no caso de *A Corda*, de Pepetela. Essa vinculação apareceu formalizada na “retomada da história de Angola, articulada livremente, e da tradição de seu(s) povo(s), defendendo costumes”, ofertada pela obra de autores como Pepetela e Mena Abrantes, que assim participam do processo de afirmação da nacionalidade angolana (HILDEBRANDO, 2000, p.197). Esse

---

<sup>33</sup> Pela ótica de Carlos Teles de Menezes Júnior, com a independência de Angola conquistada e o poder político posto nas mãos do MPLA, vemos a produção musical intimamente ligada à orientação política e ideológica oficial do partido, como, por exemplo, a produção e distribuição de LPs pelo Estado por meio do Instituto Nacional do Livro e do Disco (INALD).

vínculo também pôde ser visto na produção de textos dramáticos por autores angolanos, publicados em Angola, com temas angolanos, dirigidos ao público angolano e que estão inseridos no processo político de afirmação da nacionalidade angolana, portanto, o teatro angolano (HILDEBRANDO, 1996, p.21).

Por essa razão, pode-se dizer que o teatro angolano, nos anos posteriores à Independência, procurou liberar-se dos vestígios subjacentes das práticas estabelecidas no teatro da época da presença portuguesa, encontrando nessa busca pela epicização da cena teatral o paradigma estético e político para a atualização do palco angolano.

Essa liberação e busca se deram pelas mãos de artistas, escritores e dramaturgos locais, que empreenderam a aventura de atualização formal e temática da cena angolana, com a produção de obras pautadas por uma concepção teatral épica relacionada à introdução das abordagens sobre as contradições políticas e sociais angolanas.

Uma dessas primeiras experiências foi o grupo de Ação Teatral Tchinganje. O grupo teatral fundado por César Teixeira (?) e José Mena Abrantes (1945) teve seu trabalho voltado ao engajamento político e à transformação social, através da discussão teórica e prática sobre os problemas que afligiam a sociedade angolana e com a criação e as apresentações de espetáculos feitos por e para estudantes, populares e trabalhadores.

De tal modo, o Tchinganje, ao considerar o palco como espaço propício para a realização da crítica social e política, desenvolveu uma dramaturgia militante de resgate histórico, artístico e cultural dos valores caros para a luta social e política da classe trabalhadora. Segundo Luciana Morteo Éboli, a materialização cênica dessa proposta teatral se deu com “a encenação no final de novembro de 1975 da peça *O Poder Popular*, sendo esta considerada uma das primeiras realizações teatrais após a independência do país” (ÉBOLI, 2006, p.27). Nesse sentido, comenta Artur Queiroz, numa crítica sobre o espetáculo:

O grupo Tchinganje, neste seu primeiro trabalho, mostrou já que o plano de acção que propõe não é letra morta ou boca lançada à toa. Existe ali de facto criação colectiva, uma linguagem teatral que vai as massas porque carregada de expressão corporal (a linguagem falada não funciona para um Povo que fala uma série de línguas) e que em certos momentos de representação atinge pontos quase perfeitos. Exemplo: no quadro “O Povo reclama o Poder”. (*Diário de Luanda*, 28 nov. 1975 apud ABRANTES, 2005, p, 28)

Apesar de o espetáculo ser uma criação coletiva composta por canções de guerrilha e poemas de protesto declamado em coro, a encenação contou com a direção de César Teixeira, sendo levada pela primeira vez ao palco da Liga Nacional Africana.<sup>34</sup>

Depois dessa apresentação, o grupo excursionou pelos musseques de Luanda, levando a mensagem da busca pela identidade do povo angolano, difundida, especialmente, em torno de uma ideologia nacionalista. Assim como aparece descrito no trecho da matéria “‘*Tchinganje*’ – *teatro com os camponeses!*”, escrito pelo diretor da peça e publicado no *Diário de Luanda* em 12 de junho de 1976:

“[...] O ESPETÁCULO: – ‘Poder popular’, é eminentemente, uma função dinâmica, porque na sua linha geral é uma enorme interrogação. Na medida em que lança perguntas, gera a vontade da resposta (QUEM é O POVO? PARA QUEM TRABALHA O POVO?).

‘Poder Popular’ materializa cênicamente um punhado de problemas (O POVO DEIXA-SE GOVERNAR), aponta soluções (O POVO ORGANIZA-SE / O POVO PREPARA A TOMADA DO PODER): Consequentemente, gera controvérsia, abre caminho à análise.

Focando aspectos fundamentais e sucessivos de uma sociedade em transformação, “Poder Popular” é ainda um trabalho didático e um apelo à mudança radical [...]”. (*Diário de Luanda*, 30 jul. 1976 apud ABRANTES, 2005, p.34)

Segundo Adilson Vagner de Oliveira, tanto o espetáculo quanto a atuação do grupo obtiveram grande êxito e reverberação dentro do cenário artístico e político do país. Apesar da sua curta duração, pois as atividades do Tchinganje foram extintas “com o cerceamento da atuação já nos anos de 1976, momento em que se dão a intensificação dos atos repressivos devido às incoerências da administração política pós-independência” e da sua posterior

<sup>34</sup> Em 16 de janeiro de 2015, tive a oportunidade de conhecer esse espaço, ao assistir nele a apresentação da peça *A Grande Questão*, escrita e dirigida por António Frampenio e encenada pelo grupo Enigma-Teatro de Luanda. A peça retrata, por meio do uso da metáfora, o romance entre tipos sociais angolanos e a personagem, a jovem Luanda, trazendo como pano de fundo questões sobre as mudanças da paisagem urbana, provocada pelo surgimento das novas infraestruturas econômico-sociais e dos acontecimentos históricos que marcaram a construção de Luanda, a cidade, ao longo da história de Angola (vale lembrar: o resumo do enredo foi feito a partir da nossa impressão da encenação, visto não existir publicação do texto para análise). Nessa nossa breve passagem pelo teatro, que contava com uma sala de espetáculos com capacidade para 130 lugares, foi interessante saber, por meio de depoimento oral fornecido pela atriz Mel Gamboa, que o local é de uso privado, sendo alugado pelos grupos teatrais, que o disputam com outros eventos sediados ali, como cerimônias oficiais e religiosas, festas particulares e velórios. Nesse mesmo dia, o diretor do espetáculo, Tony Frampenio, também confidenciou-me que o atraso no início da apresentação se deu por que a equipe de montagem do espetáculo tivera que esperar o desmonte de uma atividade anterior, abrigada pela LAASP, para somente depois poder instalar a cenografia da encenação da peça. Além do prédio da LAASP, a capital angolana conta com mais três outras salas, nomeadamente, o Cineteatro Nacional, do Espaço Chá de Caxinde, o Elinga Teatro e a sala do grupo teatral Horizonte Nzinga Mbandi, na escola pública com o mesmo nome, para abrigar a crescente produção teatral do país, além dos auditórios de algumas escolas públicas e particulares, como a da escola pública Nzinga Mbandi, que funciona como sede do grupo Horizonte Nzinga Mbandi, revelando, assim, a carência da existência de salas de teatro na capital angolana após o período da Independência.

formação que deu origem em 1977 “ao grupo Xilenga-Teatro, cuja direção permaneceu, contando com a participação de alguns membros da companhia extinta.” (OLIVEIRA, p. 2013, p.76-7)<sup>35</sup>

A mensagem do engajamento e da luta política expressa em *O Poder Popular*, propagada com a encenação do Tchinganje, estava vinculada a uma fase do teatro angolano que ficou caracterizada pela afirmação da conscientização política e denúncia social. Essa propagação foi realizada por meio das peças de agitação e propaganda, as quais tinham como finalidade a intervenção política e a condução dos espectadores à tomada de posição acerca das contradições da realidade angolana.

De uma maneira geral, a tematização da reflexão social e política em peças com feição épica foi uma característica comum à boa parte da produção teatral do período. Exemplos disso são estas três peças: *A Pele do Diabo*, de Manuel dos Santos Lima (1935), de 1977; *No velho ninguém toca* – poema dramático com Jika, de Fernando Costa Andrade (1936), publicado em 1978; e *O círculo de giz de bombô*, de Henrique Guerra (1937), editado em 1979. Essas foram as obras que, segundo Manuel Ferreira, apesar de suas especificidades, procuraram firmar na tradição africana a advocacia das “experiências de transformação”. (FERREIRA, 1987, p.163-4)

A primeira peça citada é um drama em três atos que aborda o tema do racismo por meio da representação das vicissitudes vividas por soldados negros norte-americanos que lutaram na guerra do Vietnã, mas que continuaram sofrendo preconceito racial quando voltaram à sua terra natal. No enredo, essa situação é representada no conflito vivido pela personagem principal, o jovem Jim, que enfrenta a discriminação e o desemprego depois de ter sido considerado herói de guerra.

[...] Jim “Trompete”, voltou da guerra com o peito cheio de medalhas e a pele negra cheia de cicatrizes. Umás e outras ganhara-as nos campos de batalha do Vietnam. De regresso ao seu país, após Danang, Keshan e Saigão, Jim sofre amarga desilusão a barreira racial. (LIMA, 1977, p.7)

---

<sup>35</sup> Segundo informação fornecida por intermédio da professora Tania Celestino de Macedo através de troca de mensagem eletrônica com o ator e ativista angolano Orlando Sérgio, no seguimento do Teatro em Angola, no processo de proibição do grupo Tchinganje, quem deu ordem de interdição do grupo não foi o Ministro da Cultura/António Jacinto, mas sim o Conselho da Revolução (órgão de Estado existente nos primeiros anos da Independência), pressionado principalmente pelo Ministro do Trabalho da época, pois os integrantes do grupo foram atuar à "Fazenda Tentativa", na cidade de Caxito, província do Bengo, uma zona açucareira, onde havia uma greve de trabalhadores na altura. O grupo teatral estava na órbita dos maoístas/CACs. Os Comitês Amílcar Cabral (CAC's), uma tendência de extrema-esquerda angolana oriunda do MPLA, que se opunha criticamente ao governo de Agostinho Neto.

O segundo texto, *No velho ninguém toca*, escrito por Costa Andrade, mais conhecido como Ndunduma, seu nome de guerra utilizado na guerrilha no leste de Angola, é um poema dramático sobre o herói da revolução morto em combate e, como afirma Basil Davidson no prefácio da edição, “é um hino a Angola, animado pela coragem e pela confiança daqueles que se detêm para contemplar o caminho já percorrido, e o caminho que agora tem de ser percorrido...” (ANDRADE, 1979, p. 9).

Outro espetáculo que fez uso do expediente teórico-estético e da concepção política do teatro épico proposta por Bertolt Brecht e que trouxe à cena angolana a reflexão e a proposta teatral da tomada de consciência social e política foi a peça *O círculo de giz de bombô*, de Henrique Guerra, editada em 1979. Trata-se de um texto dirigido ao público infantil e que trouxe à baila a questão do direito à propriedade no regime socialista (HILDEBRANDO, 1996, p.27-9). Esse texto se vale de uma adaptação de Alfonso Sastre sobre a parábola da justiça salomônica, que já havia sido utilizada por Brecht em *O círculo de giz caucasiano*. Assim, fica pontuado logo no introito da peça, momento em que o narrador poético diz: “O camarada Bertold diz que as coisas se devem entregar a quem por elas mostrar cuidado, competência e amor [...]” (GUERRA, 1979, p.7).

Nessa passagem, para Dorine Daisy Pedreira de Cerqueira (2013, p.178) “o narrador tenta demonstrar a verdade de um provérbio, segundo o qual as coisas devem pertencer a quem delas fizer melhor proveito”. De tal modo, o tema da justiça é retratado na peça através de duas histórias, uma contida noutra, ou do *leitmotiv* do conflito das personagens que se mantêm tanto numa quanto noutra história. A primeira é a história de duas comunidades que se reúnem para discutir o direito à propriedade de um vale em litígio. Quem é o legítimo dono da terra? Os antigos ou os novos camponeses? O que diz a lei? A primeira explicação dada pelo velho assenta-se na tradição: “O vale nos pertence desde sempre”; e a segunda resposta é colocada em forma de questionamento oferecido pelo soldado: “Que quer dizer isto: ‘desde sempre’”? A segunda narrativa é uma passagem metadramática sobre a disputa judicial entre duas mulheres pela guarda de um menino, nos tempos da guerra.

Nos três textos destacados há a presença de uma crítica de cunho marxista acerca das relações políticas e sociais angolanas. É por meio delas que o teatro angolano, no esteio da estética brechtiana, adquiriu condições de recriar e valorizar as formas culturais e personalidades angolanas. Tal recriação e valorização da identidade cultural angolana, segundo afirmou Cerqueira, aparecem representadas nessas peças havendo

[...] a preocupação demonstrada de concretizar os objetivos da revolução (bem sucedida) e a intenção de reformular a tradição e a cultura angolanas. A valorização do poder decisório do povo, presente nestas peças, é feita através da Parábola, forma onipresente no substrato cultural dos povos, pelo seu poder de “tornar vivenciado o discurso abstrato”. (CERQUEIRA, 2013, p.175-6)

Segundo Mena Abrantes (2005, p.93), a maioria dos espetáculos com essa tinta épica foram levados à cena pelo Grupo de Amadores de Teatro (GAT). Esse foi um grupo nascido da criação da Escola Nacional de Teatro e Dança, em junho de 1976, o qual contou com orientação artística da atriz e teatróloga brasileira Thereza Santos.<sup>36</sup>

O GAT, politicamente engajado, teve seu trabalho associado não só ao teatro político desenvolvido na época, mas também conjuntamente voltado para as questões relacionadas à redescoberta e à valorização das cores da cultura local. Foi assim que, segundo Mena Abrantes,

O GAT, já separado do grupo de dança e sob a coordenação de monitores vindos de Cuba (Tereza Gonzalez, Leonildo Guerra e Ignazio Gutierrez) pôs em cena, sob a direção de Gutierrez, uma adaptação de *Os três pretendentes e um marido*, do dramaturgo camaronês Guillaume Oyono-Mbi. O Espetáculo, apesar de algumas deficiências, representava uma louvável atitude de mudança em relação aos precedentes. (ABRANTES, 2005, p.94)

Esse novo teatro que surgiu em Angola era tingido pelo colorido de dramaturgias e espetáculos com traços épicos, mas que, para além da crítica social de viés socialista e da exaltação do nacionalismo angolano, guardavam identificações com dramaturgos representativos do teatro africano inseridos no contexto pós-colonial, que procuravam retratar em suas obras o resgate dos costumes, das tradições e dos valores da realidade sociocultural africana. É esse o caso do Grupo Experimental da Secretaria de Estado da Cultura, o GET da SECULT, criado em 1981, e que representou, em 1983, a peça *A panela de Koka Mbala*, do dramaturgo congolês Guy Menha; *O barqueiro* (adaptação de um conto tradicional tchokwe);

---

<sup>36</sup> Segundo Flávia Rios, a ativista, dramaturga negra brasileira Thereza Santos (1938-2012), por convite do governo angolano recém-instalado em 1975, atuou no país como professora de teatro formando os atores, organizando a Escola de Teatro na jovem nação negra socialista e dirigindo o Departamento Nacional do Ministério da Educação, sendo também membro da "Comissão Interministerial de Núcleo Sócios- Culturais" até 1982 quando retornou ao Brasil. Sob a direção da Escola Thereza levou a cena títulos como “*E agora Nós Falamos*”, “*História de Angola*”, “*África*” em datas e eventos comemorativos, nacionais e internacionais, tais como congressos do MPLA, o Festival de Cultura Africana (Festac), entre outros. (RIOS, 2004, p.77).

*Tutumbagem*, de Jorge Macedo; *O Eclipse do sol* (lenda são-tomense); e *O alfaiate e Kahitu*, ambas as adaptação e texto de Uanhenga Xitu, encenadas por Rogério de Carvalho (1936), além de seu último trabalho, em 1985, um recital baseado em poemas de *Sagrada Esperança*, de Agostinho Neto, por ocasião da celebração do Dia Mundial do Teatro (ABRANTES, 2005, p.95).<sup>37</sup>

No início dos anos 1980, ainda que a SECULT, oficialmente tenha se preocupado em dinamizar a atividade dramática e mesmo que outros grupos de teatro tenham surgido, em sua maioria, voltados para a investigação das histórias e culturas africanas e angolanas, a produção de dramaturgia continuou escassa ou episódica, buscando, tanto na adaptação de romances e narrativas tradicionais angolanas, quanto na de textos dramáticos de outros países, o material para a criação teatral (ABRANTES, 2005; p.100-1; BARROS WILPPER, 2009, p.69-70; OLIVEIRA, 2013, p.77-8).

Apesar de reconhecer a escassez de grupos teatrais surgidos no período, os autores citados são unânimes em afirmar que o desenvolvimento do teatro angolano, principalmente na segunda metade dos anos 1980, foi influenciado pelo contexto político e social de mudanças no pós-Independência e na guerra civil. A partir desse momento, as produções dramáticas escritas ou encenadas surgidas no teatro angolano irão beber na fonte das performances e tradições literárias africanas, conciliando-as com as formas de representação dramática do teatro ocidental. Essa conciliação foi feita como meio de exorcizar os traumas da situação colonial e instaurar possibilidades novas para a descoberta e a valorização da dramaturgia nacional.

Essa nova forma de dramaturgia voltou-se para discussões sobre aquilo que seria genuinamente angolano em âmbito tradicional e popular, sobretudo no teatro feito em Luanda, onde, no final dos anos 1980 e ao longo da década de 1990, ocorreu a maior proliferação de grupos amadores, quase sempre ligados ao teatro urbano, com as modalidades do empresarial, estudantil, pastoral comunitário, universitário e os grupos ligados às atuações das organizações não governamentais pelo interior das províncias de Angola. Esse tipo de teatro, vale lembrar, mesmo sofrendo com a pouca infraestrutura e com a falta de profissionalização, dinamizaram a vida teatral angolana desse período.

---

<sup>37</sup> Segundo Adilson Vagner de Oliveira (2013, p.78), “No mesmo ano em que o GET se fortalece no contexto angolano, foi fundado pela antiga central sindical o grupo Mayaka-Teatral ligado ao Departamento de Cultura, Recreação e Desportos da UNITA, apresentando peças como *A grande barraca* de Xico Nguzu, *A vida é mesmo assim*, *A guerra*, *Primeira lição*, *O conflito* e *É preciso coragem*, todos de autoria de Nôa Wete. E do próprio grupo Mayaka, posteriormente, surge o Colectivo Solidariedade Teatral KK ou Projeto Kapa-Kapa ligado à União dos Escritores Angolanos”.

Dentro do dinamismo e do potencial de renovação impresso à cena angolana pelos grupos teatrais surgidos, especialmente entre a década de 1980 e o início dos anos 2000, destacaram-se aquelas dramaturgias que, tanto no plano local, quanto no internacional, ganharam projeção e notabilidade ao serem premiadas em festivais ou vistas, e repercutidas de maneira positiva pela crítica teatral.

De acordo com Barros Wilper (2009, p.78-9), entre essas diversas dramaturgias, pode-se destacar a atuação de quatro grupos que já ganharam o Prêmio Nacional de Cultura e Artes do Ministério da Cultura de Angola, elencados, respectivamente, em suas datas de fundação: a Companhia de Teatro Horizonte Njinga Mbande (1986); o Elinga-Teatro (1988); o Etu-Lene (1993); e o Grupo Miragens (1995).<sup>38</sup> Outros dois grupos ligados a colégios do nível médio, o Henrique Artes (2000) e o Pitabel (2001), também se dedicaram à formação profissionalizante. Todos esses grupos estavam preocupados em trazer à cena novos ventos capazes de sacudir as cortinas do teatro angolano, para fazer surgir no palco dramaturgias consistentes, que mostrassem os temas e as vivências atuais da sociedade angolana e que refletissem o jeito de ser e de estar do angolano.

Dentro desse quadro, entre as dramaturgias de grupos citados, tive a oportunidade de assistir a dois espetáculos levados à cena em dois festivais internacionais de língua portuguesa, realizados no Brasil, *O cego e o paralítico*, com o grupo Elinga-Teatro, no Teatro Municipal do Jockey, na 5ª edição do FESTLIP, no Rio de Janeiro em agosto de 2013; e também a peça *A Órfã do Rei*, representada pelo Grupo Teatral Henrique Artes, na 8ª edição do Circuito de Teatro em Português, em São Paulo, no mês de novembro de 2013.

O Elinga-Teatro é um grupo que se destaca por ser um dos mais antigos grupos de teatro de Angola do período pós-Independência ainda em atividade. Ele foi criado em 21 de maio de 1988 e, desde então, nunca interrompeu suas atividades, sempre apresentando ao público peças de autores nacionais e estrangeiros, tendo como seu principal dramaturgo José Mena Abrantes. O grupo também é um dos maiores representantes de Angola em diversos festivais nacionais e internacionais de teatro, tendo-se voltado à pesquisa e à experimentação de novas linguagens teatrais, discorrendo sobre temáticas da vida cultural, social e, principalmente, da história angolana, do passado e do presente, estabelecendo-se como o sucessor de grupos considerados de vanguarda.

---

<sup>38</sup> O Prêmio Nacional de Cultura e Artes foi instituído pelo governo angolano em maio de 2000 para “incentivar a criatividade artística e literária e a investigação científica”, além de “promover a qualidade da produção de cinema e das artes de espetáculo, especialmente ao nível da encenação de obras teatrais e de espetáculos de música e de canto”. Disponível em: <<http://www.mincult.gov.ao/>>. Acesso em: 16 maio 2016.

O grupo de teatro Henrique Artes foi fundado a 26 de outubro de 2000 por estudantes de um colégio técnico privado de Luanda, com nome homônimo. Segundo seu diretor artístico e encenador, Flávio Ferrão, o grupo foi formado por jovens, inicialmente, como “teatro de escola” e abordava temas cotidianos. Com o passar do tempo, no entanto, o grupo passou a se dedicar na construção de uma dramaturgia colaborativa voltada à afirmação da identidade teatral angolana e à problematização de questões culturais, econômicas e sociais contemporâneas (FERRÃO, 2013). Nas palavras de Mel Gamboa, atriz do grupo, “a profissionalização dos alunos se deu em favor da criação coletiva e da pesquisa cênica, buscando sempre um trabalho com enfoque na cultura e na sociedade angolanas” (GAMBOA, 2013).<sup>39</sup>

Além da dramaturgia desses dois grupos, tomei contato com outro exemplo da produção teatral angolana contemporânea no espetáculo *As Formigas*, com a adaptação e encenação de Rogério de Carvalho, levado ao palco do teatro João Caetano pelo Núcleo de Teatro da Fundação Sindika Dokolo, durante a realização da 9ª edição do Circuito de Teatro em Português em São Paulo, em 15 de novembro de 2014.<sup>40</sup>

Esse núcleo foi criado numa residência artística de um mês na cidade do Namibe, sul de Angola, proporcionada pela Fundação Sindika Dokolo com o propósito de desenvolver uma peça que seria apresentada em português e em língua mukubal na bienal de Bordéus na França, em outubro de 2009. Segundo o ator da peça, Meirinho Mendes “[...] Neste espectáculo vemos o fluxo da consciência de um indivíduo que está a narrar uma guerra. Através do seu relato percebemos o horror das imagens, que já lá estão, nos actos da guerra.” (MENDES apud LANÇA, 2010)

Por certo, as características gerais dos grupos apresentados e de suas respectivas dramaturgias coincidiram com as suas audiências. Os recortes espacial e temporal feitos sobre a produção teatral angolana contemporânea realizado nesta pesquisa atende, então, a esse requisito, sem por isso esgotar a possibilidade de tentar construir nossa compreensão de algumas das nuances mais específicas do teatro angolano do período pós-Independência em 1975 até os dias atuais.

---

<sup>39</sup> FERRÃO, Flávio; GAMBOA, Mel.: depoimento [nov. 2013]. Entrevistador: MOURA, Christian Fernando dos Santos. São Paulo: Linson Augusta Hotel, 2013. 1 arquivo.mp3 (60 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice desta tese.

<sup>40</sup> A Fundação Sindika Dokolo (FSD), instituída em Luanda, é um espaço animação da política cultural angolana conceptualizando e produzindo instrumentos e mecanismos económicos e políticos, para o desenvolvimento da arte contemporânea africana. Disponível em: <[www.foundation-sindikadokolo.com](http://www.foundation-sindikadokolo.com)>. Acesso em: 13 nov. 2013.

Considerando as possíveis implicações das escolhas e voltando às reflexões colocadas no início deste capítulo, não se deseja aqui demarcar com os exemplos dessas peças, as principais tendências temáticas do fazer teatral angolano. Porém, almeja-se refazer o caminho que o teatro angolano tomou após a recepção das influências internacionais pós-Independência, especialmente daquelas proposições dramáticas de matriz europeia sob a égide das ideias de matrizes socialistas, não somente a partir da produção da teatralidade textual dramática, mas também das experiências de transposição de uma escrita dramática numa escrita cênica. O que desejei foi escapar “à armadilha de abordar como teatro o que é ainda e somente literatura, ou seja, o texto dramático escrito independente de sua transposição à cena” (HILDEBRANDO, 1996, p.12).

É certo que as peças escolhidas para essa pesquisa não são as únicas exemplares da produção teatral angolana contemporânea, mas o esforço maior é partir da análise da dramaturgia desses três grupos, não tão somente para fazer um recorte histórico do teatro angolano a fim de apontar um quadro das principais tendências, mas também ofertar à apropriação crítica dos leitores a constatação de um mecanismo enunciativo utilizado nessas peças para inter-relacioná-las às narrativas a respeito do passado histórico angolano e de outras culturas. Trata-se de uma proposta funcional, que diz respeito à interação com o discurso do outro para referir-se a si mesmo, a qual propus conceituar de *metateatralidade intercultural*.

### ***1.3.1 O passado na cena contemporânea angolana***

Como verificado neste capítulo, a produção teatral marcadamente angolana é relativamente recente. Seu início remonta à segunda metade da década de 1970, coincidindo com o momento ápice do processo de emancipação política do país. Antes, houve na predominância do desenvolvimento das artes cênicas em Angola uma presença forte da tradição teatral portuguesa, especialmente a revisteira, até a sua decadência e superação a partir do quadro histórico da luta de libertação nacional que levou o país à Independência política, em 1975. Foi nesse período que se desenvolveu o surgimento de uma literatura e encenação dramática local pautada na valorização da formalização e da tematização dramática da identidade histórico-cultural angolana. Tratava-se de uma tentativa dos

artistas angolanos de expurgarem da cena local as influências estéticas portuguesas reivindicando a construção de um palco genuinamente nacional.

Esse desenvolvimento da dramaturgia angolana, na maior parte das vezes, contou com um agenciamento incessante entre os registros da memória histórica de Angola e de outras culturas, até mesmo de outros países. De lá para cá, o teatro angolano caracterizou-se, em boa parte, pela manutenção desse diálogo feito entre a História e o Teatro para a criação de peças que tematizam fatos e personagens históricos com o intuito de transmitir, por meio de um sistema não arquivado, a memória histórico-cultural angolana.

Como estudar os significados dos enunciados produzidos e transmitidos pela encenação de espetáculos teatrais que abordam temas históricos? Quais os caminhos metodológicos trilhados para investigar a presença da memória histórico-cultural no desenvolvimento da ação dramática em peças históricas? Como definir os procedimentos para examinar o teatro produzido no cruzamento entre culturas diferentes dentro do contexto angolano? De que maneiras podem ser demonstradas as possibilidades estéticas, poéticas e políticas advindas do funcionamento da cena contemporânea angolana no âmbito das discussões sobre a memória histórica e a formação de identidades?

A narrativa que traduz os procedimentos e os métodos da pesquisa se pauta na tentativa de responder a esses questionamentos a respeito da compreensão das práticas e das ações incorporadas sobre o passado histórico adotadas pelo teatro angolano. O intuito dessa tradução é delinear o desenvolvimento de um método de análise dramatúrgica capaz de destacar as múltiplas relações que se podem estabelecer entre história e teatro dentro de uma perspectiva histórico-crítica. Para tanto, elaborou-se a exegese de uma vertente analítica que mobiliza uma série de abordagens teóricas distintas para se estudar um recorte da produção teatral angolana contemporânea em três espetáculos, quais sejam, *O Cego e o Paralítico*, *A Órfã do Rei* e *As Formigas*, especialmente a partir das discussões e das relações teóricas estabelecidas entre os Estudos Teatrais e a Performance, bem como os Estudos Culturais, Históricos e a Literatura.

Essas três peças articulam e engendram os ruídos e os sons do passado histórico angolano, buscando uma reverberação com a História de outros países e culturas, não para apropriar-se dela como fonte documental, mas, indo além, para fornecer sonoridades dramáticas inventivas sobre o passado, com uma intencionalidade identitária, que amplifica e intensifica no ato performático os timbres colhidos do cruzamento entre os ecos de memórias histórico-culturais de diferentes culturas.

Talvez a linguagem teatral utilizada pelas dramaturgias angolanas possa ser pensada como “espaço autônomo temporário” (BEY, 2001), utilizado como estratégia de significação na construção de “mundos utópicos necessários à vida humana” (SZACHI, 1972), ofertando a produção de discursos e sentidos, que ressoam os ecos de mundos passados dentro e fora da obra, criando o sentido de identidade cultural pela via da diferença.<sup>41</sup>

Essa oferta torna possível problematizar a relação entrelaçada entre a ficcionalização do passado no teatro angolano e o seu processo de subjetivação como uma costura de sentidos, em que a representação do passado pode ser definida, naquilo que diz de Ryngaert (1998, p.64), “como uma partitura que refunde o texto em um conjunto significativo, em que o processo sensível da encenação ocupa amplamente o espaço.”

Tal percepção metodológica sobre como o passado pode ocupar no espaço do teatro o conceito de dramaturgia, adotado aqui para analisar as peças angolanas, busca sua conceituação na extensão teórica sobre as relações que são partilhadas no espaço do ato cênico entre o teatral, a atuação e o drama. Da mesma maneira, José A. Sánchez (2010) sugere pensar a dramaturgia contemporânea como um espaço expandido para a mediação e a organização do discurso teatral que se constrói a partir da conjugação destes três elementos: o espetáculo, a ação e a fábula.

Para o autor, a noção de dramaturgia como um campo expandido leva em consideração a conjugação destes três espaços: 1) o teatral, ou a teatralidade, que é o espaço construído junto com o público; 2) a atuação, ou a performance, espaço da produção e transmissão sensorial dos sentidos produzidos pela ação corporal e verbal dos atores; e 3) o drama, que se constitui como o espaço onde concentram e transcorrem as ações inscritas ou não na materialidade textual. Em suas próprias palavras:

*Al hablar de dramaturgia y no de texto podemos pensar en un espacio intermedio entre los tres factores que componen el fenómeno escénico: el teatro, la actuación y el drama. El teatro es el lugar del espectador (espacio social o de representación); la actuación (“performance”), el lugar de los actores (espacio expresivo o de dinamización); el drama es el lugar de la acción, codificable o no en un texto (espacio formal o de construcción). Y*

---

<sup>41</sup> Pensando aqui o teatro como espaço privilegiado para o surgimento de “zonas autônomas temporárias” (BEY, 2001), onde se constroem as utopias necessárias à vida humana, utopias como concebidas por Jerzy Szachi são, sobretudo tentativas intelectuais de controle sobre situações de crise, tentativas de superação de divisões penosas experimentadas por indivíduos quando a situação social lhes parece absurda tentativas de reconstrução da comunidade humana que no momento somente é possível no sonho [...] As utopias podem ser consideradas, por um lado, como sintomas da crise de uma dada organização social e, por outro, como sinal de que no seu interior existem forças capazes de saltar além dela, embora ainda não estejam conscientes de como fazê-lo (SZACHI, 1972, p.129).

*podríamos entonces descubrir cómo en distintas épocas y en diferentes contextos, desde cada uno de esos lugares se ha sometido a crítica y transformación a los otros. Podríamos entender también que la dramaturgia ocupa un lugar entre esos tres factores, o mas bien ningún lugar. Es un espacio de mediación.*<sup>42</sup> (SANCHEZ, 2011, p.19)

Percebe-se que, de acordo com Sanchez, para além da interpretação do texto escrito, pode-se pensar que “a dramaturgia se resolve, pois, no encontro instável desses três elementos que irão compor a experiência cênica” (SANCHEZ, 2011, p.20). Pensando nessa perspectiva, propõe-se refletir as dramaturgias angolanas com base no alargamento da compreensão do campo de criação e de produção poética, ocorrido no espaço da encenação e conjugado pela inter-relação entre a teatralidade, a performance e o drama. Tal proposta tem como finalidade compreender o funcionamento dramático das peças angolanas, as suas formas de linguagem, os processos de significação e de produção de sentidos transmitidos por meio da coordenação dessas três instâncias.

A compreensão da obra teatral proposta aqui tem por objetivo específico discutir os efeitos produzidos pelo uso da metalinguagem para a produção e a transmissão de conhecimentos do passado entre culturas diferentes. O intuito, portanto, é compreender como a memória histórico-cultural está presente nas peças angolanas e interpretar o que essa presença possibilita em termos de intencionalidade estética, histórica e identitária.

Seguindo tais premissas, um dos desafios com o qual se depara ao ter como objetivo tecer possíveis relações entre a linguagem da História, a linguagem teatral e as trocas culturais, é a dificuldade de se percorrer um caminho em que são encontrados diferentes tipos de abordagens sobre as dinâmicas e instâncias próprias da produção do conhecimento e saber histórico e do pensar/fazer teatral nos seus enfrentamentos em relação ao trato com o passado. Em busca dessas conexões de interpretação dentro das zonas de identidade de cada discurso – o histórico, o teatral e o cultural – é que traço uma possibilidade da enunciação teórico-metodológica de categorias que discutam as confluências estabelecidas na relação da História com os outros elementos da linguagem da cena, pois acredito que

---

<sup>42</sup> Falando de dramaturgia e texto não se pode pensar em um fosso entre os três fatores que tornam o fenômeno cênico: teatro, atuação e drama. O teatro é o lugar do espectador (ou espaço social de representação); desempenho (“performance”), o lugar dos atores (espaço expressivo ou dinâmico); o drama é o local de ação, codificável ou não, sobre um texto (espaço formal ou construção). Nesse sentido, então, descobrir como em diferentes momentos e em diferentes contextos, cada um desses lugares foi submetido à crítica e à transformação para outros. Nós também pode-se entender que a dramaturgia está entre esses três fatores, ou melhor, nenhum lugar. É um espaço de mediação. (tradução minha)

[...] na medida em que as disciplinas são historicamente projetadas a fim de dividir o campo de conhecimento em territórios controláveis de habilidade profissional. Os comparatistas, conhecidos por sua propensão a passar de uma disciplina para outra, agora possuem maiores oportunidades para teorizar a natureza das fronteiras a serem cruzadas e para participar de seu remapeamento. (HATTNER, 2010, p.146 apud BERNHEIMER, 1995, p.42-43)

Dentro dessa proposta de remapeamento territorial das zonas de contato entre as disciplinas, outra dificuldade interposta é como conceituar um modo particular de leitura pela via do teatro a respeito dos fatos históricos presentes nas ações das personagens, pensando, nesse caso, o teatro enquanto linguagem de “palavras pronunciadas pelas personagens e indicações dadas pelo autor” (INGARDEN, 2006, p.151), habilitando-o, desse modo, como uma linguagem possível de leitura crítica sobre e do passado histórico contextualizado pelos intercâmbios culturais.

É fato, então, que não abordo o teatro apenas pelo seu caráter de fonte documental literária para a produção de conhecimento histórico, mas também por seu caráter criativo para a encenação do acontecido. O teatro aqui é visto também enquanto uma linguagem possível para se construir uma forma diferente à transmissão do conhecimento histórico incorporado por meio daquilo que Diana Taylor nomeia de “repertório”, o que “contém performances verbais – canções, orações, discurso –, bem como práticas não verbais [...] seja em tempos de expressão verbal ou não, transmite ações incorporadas reais”. (TAYLOR, 2013, p.55)

Os empregos que a autora faz desse conceito permitem aproximá-lo da investigação aqui proposta na medida em que se procura estudar como o funcionamento do teatro angolano, uma prática expressiva (repertório), produz e transmite por meio da linguagem (ação incorporada) conhecimentos sobre trocas culturais contextualizadas entre culturas diferentes. É assim que tomo de empréstimo o termo cunhado por Diana Taylor com o sentido de compreender como a memória histórica e cultural é armazenada no corpo angolano e transmitida para o público no presente na forma de linguagem (o teatro), que comenta outra linguagem (a história).

Esse movimento é feito para interpretar o mundo histórico proposto pela dramaturgia e apreender os sentidos e significados do discurso teatral acerca da discussão sobre a relação entre a memória do fato histórico e a manipulação ficcional dramática, perguntando-se: De que forma o jogo no interior do jogo cênico angolano, entre teatralidade, performance e drama, torna possível conhecer o passado histórico por outras vias, que não seja somente por meio de uma leitura já dada pela História através dos documentos textuais, como os arquivos,

aquilo que Diana Taylor (2013, p.48) chama de “a memória arquivada”, que “existe na forma de documentos, mapas, textos literários, cartas, restos arqueológicos, ossos, vídeos, filmes, CDs, todos esses itens supostamente resistentes à mudança.”

Em vista disso, verifica-se que o conhecimento histórico pode ser também definido, como afirma Linda Hutcheon, por meio da enunciação sobre o processo de construção social, mediado por um diálogo incessante entre as mentalidades do presente e os “vestígios textuais do passado histórico” (HUTCHEON, 1991). Segundo a autora,

“a historiografia e a ficção constituem seus objetos de atenção; em outras palavras, elas decidem quais os acontecimentos que se transformarão em fatos. A problematização pós-moderna se volta para nossas inevitáveis dificuldades em relação à natureza concreta dos acontecimentos (no arquivo só conseguimos encontrar seus vestígios textuais para transformar em fatos) e sua acessibilidade.” (HUTCHEON, 1991, p.161)

E, por tal característica, pode-se dizer que as experiências humanas passadas restituídas socialmente servem como possível substrato para a formalização e a tematização do teatro enquanto obra de arte, que se “utiliza de acontecimentos e personagens históricos para recriações ou representações do passado humano.” (PAVIS, 1999)

O teatro, por sua vez, como prática artística presencial e interativa, traz, em suas possibilidades de sentidos e significações estético-cultural-históricas, reinvenções ou reproduções da realidade que, por si, não alteram a visão que se tem sobre o passado. No entanto, esses elementos apresentam-se como uma das maneiras de percepção, ou uma das linguagens de conhecimento e restituição do acontecido, assim como um estímulo à união e ao impulso para o encontro com as variadas realizações dos desejos e melhorias da comunidade humana em seu devir.

Dessa forma, a metodologia adotada neste trabalho apresenta e articula as potencialidades contidas nessas duas abordagens de conhecimento, a História e o Teatro, para realizar aquilo que Berilo Luigi Deiró Nosella discute a respeito da maneira que pode ser realizada a apreensão do trabalho dramaturgico e da sua relação com a História a partir das

[...] duas formas de enfrentar tal relação, ambas muito próximas e correlatas, porém com suas particularidades: uma diz respeito à *luz que a história lança à compreensão dramaturgica*, incluindo-se aí as possíveis influências que certos acontecimentos históricos podem ter sobre a obra; a outra, inversamente, diz respeito à *luz que a obra lança à história*. Neste segundo caso, há ainda a possibilidade de dois desdobramentos: a luz que a dramaturgia lança à história num sentido amplo, ou seja, a possibilidade da

dramaturgia apresentar-se como documento de análise ao historiador, possibilitando a ele a compreensão de cenários, ambientes e mentalidades de uma dada época, por exemplo; e em segundo, mas estrito, a dramaturgia como objeto de análise para compreensão da história do teatro. (NOSELLA, 2011, p.5, grifos meus)

O estudo da presença do passado na cena angolana apresenta essa relação dialética entre “a luz que a história lança à compreensão dramaturgic” e, ao mesmo tempo, “a luz que a obra lança à história”. Ou seja, trata-se da realização de uma análise acerca das peças teatrais, tanto a partir da contextualização e vinculação histórica da produção da obra no mundo, quanto do mundo histórico contido na obra, considerando o lugar, o tempo, a ação, as personagens, presentes na estrutura dramática.

Nesse sentido, os instrumentos utilizados para a conceituação das peças angolanas buscaram o diálogo com o método de análise dramaturgic proposto por Marco Antonio Castelli (1992) e Patrice Pavis (2003). O objetivo dessa aproximação era construir possibilidades para “apreensão global e vetorização” das peças, investigando, prioritariamente, como a linguagem funciona nessas dramaturgias para se estabelecer as relações entre a memória e o sentimento de identidade, provocadas pelos efeitos do discurso teatral produzidos entre diferentes contextos. Nas palavras de Antonio Castelli:

[...] o Método se funda sob um postulado que se divide em três proposições: (a) compreender um texto de teatro e, principalmente, ver como ele funciona dramaturgicamente (b) O modo de funcionamento dramaturgic se revela através de exploração da superfície da palavra; (c) a análise de uma pequena amostra do texto, retirada ao tecido da obra, permite, ao menos ao essencial, determinar o modo de funcionamento do conjunto da peça pode fornecer todas as chaves necessárias para a compreensão da obra em sua totalidade. Esta terceira proposição pode surpreender. Por isso ela deve ser lida no seguinte sentido: a obra é um todo em sua própria escritura, e uma escritura não é algo que muda ao longo de sua rota. Antes, ela se funda também, como todo postulado, pela verificação dos resultados de uma experiência. (CASTELLI, 1992, p.205)

O método proposto pelo autor, com foco no texto literário, não deixa escapar sua singularidade enquanto dramaturgia, pois é a partir dela que se dá o encadeamento sistemático das ações e da existência das personagens que provocam a descoberta dos sentidos do drama. Essa reflexão é articulada nas análises das peças, juntamente com aquilo que Diana Taylor chama de “o comportamento expressivo (a performance) que transmite a memória e a identidade cultural” (TAYLOR, 2013, p.17). Dessa maneira, as principais categorias e

conceitos trabalhados pela autora foram aproximados à metodologia proposta por Castelli para que, mesclando duas correntes analíticas, fosse possível alcançar nas análises das peças angolanas escolhidas, as suas dimensões dramáticas estabelecidas entre as tessituras do drama e da performance.

Diana Taylor (2013, p.44) considera “a performance como termo que conota, simultaneamente, um processo, uma práxis, uma episteme, um modo de transmissão, uma realização e um modo de intervir no mundo”. E é sobre essa dimensão da performance que foi desenvolvido aqui o método de análise dramática, buscando nas peças angolanas seus aspectos semânticos e formais de funcionamento para a enunciação crítica do passado histórico por meio da cadeia de sentidos e significados contidas na relação entre arquivo e repertório. Outras considerações da autora são úteis para o embasamento teórico-reflexivo desta pesquisa:

A memória incorporada está “ao vivo” e excede a capacidade do arquivo de captá-la. Porém isso não significa que a performance – como comportamento ritualizado, formalizado ou reiterativo – desaparece. As performances também replicam a si mesmas por meio de suas estruturas e códigos. Isso significa que o repertório, como o arquivo, é mediado. (TAYLOR, 2013, p.51)

Ao colocar o aproveitamento da discussão sobre como, por meio da performance, é possível transmitir memória incorporada do passado histórico e, ao mesmo tempo, reivindicar através dessa transmissão manifestações políticas memoriais e identitárias do presente, procura-se estabelecer um diálogo com as ideias desenvolvidas com as proposições dos estudos da performance, em especial os de Diana Taylor, para a possibilidade de compreensão do passado histórico através dos repertórios contidos nos corpos e nas práticas corporais do teatro angolano em diálogo com outras culturas e histórias.

Por tais motivos, a metodologia de análise dramática desenvolvida aqui não objetiva ser um modelo pronto e acabado, mas um processo permanente de reflexão – como poderá ser visto –, sobre como é possível desenvolver por meio do teatro aprendizados afetivos e incorporados do passado e, através deles, transformar continuamente as experiências identitárias dos sujeitos em suas relações com a História.

### ***1.3.2 O teatro histórico e o teatro de temáticas históricas***

No caso particular do teatro que trata de temáticas históricas com perspectiva crítica, a seleção e a (im)parcialidade no uso dos vestígios textuais do passado dependem de relações estabelecidas na feitura do ato teatral, as quais levam em conta a condição que “o conhecimento do passado é uma coisa em progresso, que incessantemente se transforma e aperfeiçoa” (BLOCH, 2001, p.75). Nessa progressão, é possível registrar os acontecimentos históricos direta e indiretamente conectados e plasmados mediante as imagens teatrais fictícias construídas com base na seleção sobre aquilo que se registrou sobre os fatos verídicos do passado. Assim, pode-se afirmar que a modalidade mais conhecida ao longo do desenvolvimento da história do teatro ocidental tenha sido o drama histórico, como aponta Isabella Regina de Amorim-Mesquita:

O drama histórico talvez seja o mais conhecido. Trabalhado de forma recorrente em vários períodos literários, este gênero artístico também é exercitado no pós-modernismo. Ao drama histórico refere-se à retomada de algum acontecimento da História pelo texto dramático. É possível encontrar obras que recriam eventos históricos e, para isso, procuram aproximar-se o mais fielmente possível de fatos da época que se quer retomar. Bastante comum é o uso de personalidades históricas atuando como personagens que vivenciam o mesmo drama sofrido pelas figuras das fontes históricas reais. A ambientação no drama histórico também é fortemente inspirada pela História, de modo a fazer com que os personagens em cena pareçam realmente viver no lugar e tempo retratados. (AMORIM-MESQUITA, 2011, p.123)

Nessa observação, a autora volta-se para a distinção entre as configurações do drama histórico e o atual drama de temática histórica, apontando que no primeiro tal como o romance histórico, a fábula é representada “num ambiente que se procurava encher de elementos característicos da época retratada” (CEIA, 2014), e/ou o “texto ou uma representação os quais falam de seu tempo, seu vínculo com a historicidade” (PAVIS, 2005, p.194). Enquanto no drama de temática histórica, a História passou a se configurar como uma espécie de metalinguagem, um recurso de referência metadiscursivo, capaz de estabelecer, por meio da arquitetura cênica, uma leitura crítica contemporânea e relacional ao passado. Patrice Pavis também comenta o “drama histórico”, atestando que o conhecimento das apropriações do teatro épico de Bertold Brecht

[...] tem a história como pano de fundo necessário para ambientar socialmente a plateia, porém esta não se constitui no elemento fundamental da peça e, por isso, não quer valorizar um herói, ou grandes feitos históricos. O drama histórico deve, então, a partir da composição brechtiana, ser considerado como uma temática: a histórica, a qual é referente a algum evento e/ou personagem histórico e que, portanto, desenvolveu-se nas diversas formas de teatro, da tragédia clássica ao teatro moderno e que compreende a complexidade dos envolvimento sociais de cada personagem na trama. (PAVIS, 2005, p.196)

Em reflexões análogas a de Pavis, Ivete Huppés (2000), ao discutir o percurso histórico do gênero melodramático, demonstra que o drama histórico pode ser também associado ao conceito de dinâmica reflexiva.<sup>43</sup> Ela diz que esse modelo também é proposto por Anthony Giddens (1997), o qual sustenta a ideia de que a reflexividade caracteriza o mundo contemporâneo, ou pós-moderno, e que “o presente não se concretiza sobre a ideia da intangibilidade do passado”. (GIDDENS, 1997, p.16). Nesse sentido, Huppés considera que o drama histórico, por seu caráter narrativo e reflexivo, concede à “autoconfrontação” uma aliança com o mundo pretérito (aquilo que não se consegue tocar) e com as mentalidades do presente, explorando as potencialidades poéticas dos vestígios do passado a serviço da projeção de uma compreensão sobre o devir histórico pelo viés dramático. Assim, conclui dizendo que:

[...] segundo o raciocínio do sociólogo, o presente não se concretiza sobre a ideia da intangibilidade do passado. Pelo contrário, cresce nas trocas que com ele promove. Nesta relação, as épocas desenham um consórcio. Ao levar em consideração o estágio anterior, o novo tempo rompe com ele, pois alcança estágio diferente. Alça-se para um patamar que supera o primeiro. Exatamente quando lhe presta atenção, consegue sobrelevá-lo. Ou seja, cada ação recolhe conhecimento do passado e, assim procedendo, ultrapassa-o. Quando o faz, atinge uma formulação diferente de tudo o que anteriormente existiu. Esta atitude, nem seria necessário salientar, mostra-se claramente distinta da reverência que apenas aplaude, deixando o objeto intocado. (2000, p.46-7)

Com base nessas perspectivas teóricas a respeito das condições de tratamento do passado no drama histórico, pode-se considerar que o interesse atual do teatro pela História apresenta novas possibilidades de cena para encarar o passado por meio de uma nova forma ficcional para tematizar assuntos e personagens históricos.

---

<sup>43</sup>A dinâmica reflexiva é pensada enquanto “a capacidade da consciência de pensar-se a si mesma”. (DOMINGUES, 2002, p.58 apud MELO, 2012, p.3)

É o que assim mostra Linda Hutcheon (1991, p.21) ao conceituar a metaficção historiográfica, isto é, as produções artísticas “que, ao mesmo tempo, são intensamente autorreflexivas e, mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos”. Hutcheon ainda diz que a “problemática da relação entre a redação da história e a narrativização e, portanto, entre a redação da história e a ficcionalização, assume sobre o status cognitivo do conhecimento histórico, as mesmas questões enfrentadas pelos atuais filósofos da história.” Nesse caso, Amorim-Mesquita observa essa questão de maneira similar:

Esta forma mais crítica e distanciada de se tomar a História como ingrediente para a produção teatral é o que chamamos de drama de temática histórica. Diferentemente do drama histórico que se limita a reproduzir fielmente os fatos históricos, o drama de temática histórica é aquele que se apropria da História apenas como pano de fundo para a sua criação estética.

O drama de temática histórica toma elementos da História como material para a sua criação, porém, não deseja servir como fonte de documentação historiográfica. Neste tipo de produção, o autor pode, inclusive, desvirtuar fatos ocorridos no passado real, *tendo em vista que o mais importante não é o histórico, o real, mas o fictício, o estético, a leitura que se faz da História.* (AMORIM-MESQUITA 2011, p.124, grifos meus)

Dessa forma, parafraseando Linda Hutcheon, o teatro de temática histórica, a partir da perspectiva pós-modernista, passa a tratar o passado por meio do questionamento da base de pretensão da representação maior de verossimilhança aos fatos acontecidos na realidade e por meio da asseveração de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de sentido. E é a partir dessa identidade que as duas arranjam sua principal pretensão à verdade, recusando “a relegação do passado extratextual ao domínio da historiografia em nome da autonomia da arte” (HUTCHEON, 1991, p.127).<sup>44</sup> Em contrapartida, Pesavento pontua que:

[...] é a história que articula uma fala autorizada sobre o passado, recriando a memória social através de um processo de seleção e exclusões, onde se joga com as valorações da positividade e do rechaço. Há, pois, um componente manifesto de ficcionalidade no discurso histórico, assim como, da parte da narrativa literária, constata-se o empenho de dar veracidade à ficção literária. Naturalmente, não é intenção de o texto literário provar que os fatos narrados

<sup>44</sup> Para Linda Hutcheon, o pós-modernismo como movimento artístico, filosófico e literário, ocorrido após a segunda Guerra, caracterizada, em linhas gerais, pela ruptura estética e ideológica com o ideal moderno de racionalidade é “um empreendimento cultural contraditório, altamente envolvido naquilo a que procura contestar. Ele usa e abusa das próprias estruturas e valores que desaprova.” (1991, p.142)

tenham acontecido concretamente, mas a narrativa comporta em si uma explicação do real e traduz uma sensibilidade diante do mundo, recuperada pelo autor. (PESAVENTO, 1998, p.22)

Em reflexões análogas, Kátia Paranhos (2012, p.9) aponta que “a atividade teatral dialoga com outros campos do fazer artístico e, assim, é lógico que incentive uma história que dê conta das relações verificadas dentro e fora do fenômeno teatral”. Desse modo, a ficcionalização teatral do passado histórico urde uma teia dramática enredada pela linguagem da História, a qual requer a construção de fundamentos teórico-metodológicos, que possibilitem compreender as espacialidades e os tempos constitutivos da própria História e que são alinhavados artisticamente pela linguagem da “reescrita” dramaturgica. Sobre tal hipótese, a autora complementa dizendo que:

[...] a re-escrita do teatro é um processo constante, tanto pela transformação do objeto – os discursos teatrais –, como pelas transformações dos códigos dos discursos críticos e os deslocamentos de interesses ideológicos e estéticos dos sujeitos sociais que escrevem a história. Acreditamos, também, relevante perceber diferentes categorias de discursos teatrais, indo além do dominante discurso teatral hegemônico, ou seja, *voltar o olhar para discursos teatrais marginais, para os discursos teatrais deslocados, bem como, para os discursos teatrais subjugados*. Preocupação que diz respeito à problemática das inclusões e exclusões, seja na seleção do corpo textual, ou mesmo espacial, ultrapassando a contínua exclusão do que é produzido fora do eixo das grandes metrópoles (PARANHOS, 2014, p.10, grifos meus)

Nessa inquietude levantada pela autora referente à natureza dos problemas das “inclusões e exclusões” propostos pelos discursos teatrais, percebe-se que o teatro de temática histórica, na perspectiva pós-modernista, possui relações de campo, que agem sobre o espectador, possibilitando-lhe (re)interpretar os acontecimentos do passado com base na metateatralização da história, a qual insere em cena assuntos e personagens marginalizados ligados aos arquivos historiográficos oficiais e “extraoficiais”.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> E o que seria a historiografia “extraoficial”? O prefixo extra indica aqui algo, aquela(s) ou aquele(s) que estão fora ou além daquilo que está anunciado pela chamada “história oficial”, esta última produzida visando a defesa dos interesses dos discursos ocidental, masculino, branco e heterossexual. Assim, a historiografia “extraoficial” é entendida como aquela que visa estabelecer um diferente trato para com o material histórico colhido pela humanidade e encontrar novos subsídios para a formalização de um discurso antagônico ao modelo historiográfico predominante ao discurso da dominação masculina positivista-historicista. “Esse tipo de historiografia é um instrumento que visa divulgar uma imagem positiva daqueles nela interessados – do mesmo modo, ela também pode ser escrita para contradizer uma narrativa previamente formada.” (SILVEIRA, 2011, p.343 apud KAGAN, 2009, p.3)

O uso desse procedimento teatral de metateatralização de acontecimentos do passado, ou seja, parafraseando Gouveia (2013, p.9), “a relação entre o sistema linguístico e o contexto em que a linguagem (expressão, discurso) sobre o passado está presente textualmente” – por meio do comentário, crítica, deslocamento, ironia, opinião – tornou-se recursivo nos limites da dramaturgia teatral contemporânea. Essa recursividade é utilizada especialmente por dramaturgos, diretores, encenadores, coletivos e grupos teatrais, em suas produções com a recorrência à utilização dos vestígios da História como matéria-prima para a formalização e a tematização de um senso crítico frente “aos discursos dominantes, tais quais os andro- (falo-), hetero-, euro e etnocentrismos” (HUTCHEON, 1991, p.89).

Tal processo acaba pluralizando as identidades e as tradições teatrais por meio da tematização de fatos históricos metateatralizados para a formalização de conteúdos ligados à desconstrução de discursos históricos dominantes. Esse procedimento se apresenta, usualmente, também nas formas do teatro conceituado de pós-dramático, conforme cunhado por Richard Schechner (1988) e apropriado pela terminologia de Hans-Thies Lehmann (2007, p.33) para situar as formas da ficção dramática atual. Lehmann designa o “pós-dramático” como aquele “teatro que se vê impedido a operar para além do drama, em um tempo ‘após’ a configuração do drama no teatro”.

Trata-se de um teatro que, de maneira igual à perspectiva pós-modernista, questiona os paradigmas artísticos, estéticos e ideológicos passados, mas sem abandoná-los, ou ainda, uma nova prática teatral que se afasta das formas e conteúdos tradicionais buscando um paradigma de reflexão mais amplo sobre o mundo social contemporâneo pelo universo teatral. Assim, explica Lehmann que o “teatro pós-dramático”:

[...] supõe a presença, a readmissão e a continuidade das velhas estéticas, incluindo aquelas que já tinham dispensado a ideia dramática no plano do texto ou do teatro. A arte simplesmente não pode se desenvolver sem estabelecer relações com formas anteriores. O que está em questão é apenas o nível, a consciência, o caráter explícito e o tipo específico dessa relação. Da mesma maneira, é preciso distinguir entre a retomada do anterior no novo e a (falsa) aparência de validade contínua ou necessidade das normas tradicionais. (LEHMANN, 2007 p.34)

Nas proposições de Lehmann, o teatro pós-dramático estabelece o “novo” não adotando como modelo para a construção do processo de “referenciação” teatral tão somente os paradigmas artísticos e estéticos tradicionais, mas buscando, sobretudo, construir relações com tais modelos anteriores, adulterando-os ou reelaborando-os e colocando a si próprio como referência, pois somente desse modo poderá criar sua identidade. A nova prática teatral

circunscrita ao paradigma pós-dramático não repudia as formas antigas. Pelo contrário. É a partir delas que o novo se projeta em busca de uma autoconsciência do e sobre o “progresso da estética teatral” (LEHMANN, 2007, p.39). Ainda nas palavras do autor:

A nova prática teatral muitas vezes se estabelece aberta e conscientemente mediante uma divergência polêmica com o que é tradicional, dando assim a impressão de que deve sua identidade às normas clássicas. Mas a provocação ainda não constitui uma forma, de modo que a arte da negação provocadora também precisa fazer algo novo a partir de suas próprias forças, e não é senão assim, sem ter como ponto de partida tão-somente a negação das normas clássicas, que poderá conquistar sua própria identidade (LEHMANN, 2007, p.39)

Nas propostas da arte pós-modernista e, por conseguinte, do teatro pós-dramático em contraposição ao modernismo universal, racionalista e eurocêntrico, passou-se, então, a privilegiar “a heterogeneidade e a diferença como forças libertadoras na redefinição do discurso cultural” (PRECIS, 1987, p.7-24 apud HARVEY, 1996, p.19). Dito de outra forma, a ótica ficcional pós-modernista, valendo-se de processos de contextualização da enunciação, instaura possibilidades discursivas e enunciativas para as representações do marginal, do ex-cêntrico e do subalterno. Ela permite àquelas pessoas deixadas à margem dos centros ficcional e historiográfico – isto é, que não pertencem aos discursos artístico e histórico estabelecidos pelo grupo “homem” burguês, branco, individual e ocidental – assumirem seu *status* diferente no jogo enunciativo-discursivo e ficcional-historiográfico, subvertendo a dualidade epistêmica centro-margem. Ainda segundo Hutcheon, na ficção pós-modernista:

O centro já não é totalmente válido. E, a partir da perspectiva descentralizada, o “marginal” e aquilo que vou chamar de “ex-cêntrico” (seja em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia) assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o monólito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido. (HUTCHEON, 1991, p.29)

Como consequência do uso desse procedimento transpositivo, e diferentemente do emprego que era dado à História pelo drama histórico, o qual pretendeu aproximar-se o mais fielmente possível dos acontecimentos, fatos e personagens da época histórica, e assim retratar “uma representação historicamente exata dos acontecimentos retraçados em toda a sua especificidade” (PAVIS, 2005, p.195), a História passou a se configurar no teatro atual como

uma linguagem possível de compreensão e tradução sobre o passado a partir da condição dos “ex-cêntricos”, uma interpretação “inquietante, nem sempre heroica, feita de amores, sim, mas também de desamores e tradições, uma História de dores e incomodidades” (MATA 2001, p.218).

No entanto, no dizer de Inocência Mata, tal leitura “dorida” e “incômoda” do passado se faz consciente da condição humana de inacessibilidade ao acontecido empiricamente, à maneira da “história positivista à Ranke – aquilo que realmente aconteceu” (LE GOFF, 1994, p.9). Para a arte pós-modernista, tal passado só é possível de ser lido a partir de seus “vestígios textuais”, ou a História enquanto texto para ser lido e compreendido com base nas diferentes interpretações sobre os diversos registros que nos chegam ao desejo de se contar aquilo que ainda não foi. Para Hutcheon

A mudança da legitimação para a significação, para a maneira como os sistemas de discurso dão sentido ao passado, acarreta uma visão pluralista (e talvez perturbadora) da historiografia como sendo formada por diferentes, mas igualmente significativas, construções da realidade do passado, ou melhor, dos vestígios textualizados (documentos, provas de arquivo, testemunhos) desse passado. (HUTCHEON, 1991, p.131)

Talvez por isso, o que passa a importar no teatro de temática histórica na compreensão de arte pós-modernista é “a maneira como fabricamos ‘fatos’ históricos a partir de ‘acontecimentos’ brutos do passado. Ou, em termos mais gerais, a maneira como nossos diversos sistemas de signos proporcionam sentido a nossa experiência”. (HUTCHEON, 1991, p.34)

Como as fibras têxteis são elementos para a formação do tecido num tear, os “vestígios textuais do passado” agem como os fios da trama da História, os quais devem ser entrelaçados pelo debuxo historiográfico, com o intuito de produzir o conhecimento histórico. Porém, a arte pós-modernista sabe que a produção de sentidos dada ao passado pelo discurso histórico é feita de um passado, o qual não se tem acesso direto, e é acerca desse mundo pretérito que essa arte estabelece os alicerces da construção de suas dúvidas e incertezas. Como afirma Hutcheon:

A problematização pós-moderna se volta para nossas inevitáveis dificuldades em relação à natureza concreta dos acontecimentos (no arquivo só conseguimos encontrar seus vestígios textuais para transformar em fatos) e sua acessibilidade. (Será que temos um vestígio total ou parcial? O que foi

eliminado, descartado como material não-factual). (HUTCHEON, 1991, p.161)

Nas peças angolanas estudadas é de extrema importância a busca pelo reconhecimento desses vestígios textuais enquanto signos a serem interpretados em seu contexto. O contexto do signo informa a respeito de suas possibilidades de existência, tal como foi constituído, e os modos de construção de sua aceitabilidade. Segundo Samira Chalhub (2005, p.9), “não é a história um modo de a linguagem historiar os fatos acontecidos?”; ou melhor, segundo a autora, a História não seria uma linguagem de tradução sobre o mundo pretérito, o qual se textualiza por meio da construção de discursos, que permeiam o trabalho de análise documental e que balizam os métodos e os procedimentos utilizados para a investigação e a produção do conhecimento historiográfico.

Ao seguir os indícios do pensamento da autora, defronta-se com a análise de Haroldo de Campos (2013, p.237) a respeito das propostas modernistas, quando conceitua “a historiografia como gráfico sísmico da fragmentação eversiva, antes do que homologação do homogêneo”. Ou, em outras palavras, a historiografia entendida enquanto um quadro relativo à inscrição dos tremores ou dos abalos do passado humano, tornando-se, desse modo, uma linguagem de via de acesso ao passado, a qual evidencia um posicionamento subversivo da narrativa perante os fatos consagrados como reais pela História “oficial”. E que, por tal característica, pode unir-se ou caminhar concomitantemente com a linguagem teatral, permitindo “ler”, “decifrar”, questionar e problematizar os indícios, signos e sinais do passado e (re)pensar a explicação histórica oficial. Ou, ainda, como propõe Hans Ulrich Gumbrecht (2009),

[...] o relato da história ou a sua descrição pressupõe que os elementos do passado que estivessem presentes foram interpretados e simplesmente transformados em conceitos. Outro modo de fazer a mesma distinção é dizer que um uso analógico da linguagem (presentificação) foi substituído por um uso digital (narrativa ou descrição). Há razões para imaginar como historiadores e historiógrafos do futuro possam permitir uma maior permeabilidade do uso digital da linguagem através da linguagem analógica. (GUMBRECHT, 2009, p.19)

Com base nessa explicação, o teatro angolano de temática histórica pode ser compreendido como uma linguagem (teatral) que se refere à outra linguagem (histórica), levando o pesquisador/espectador a transpor a barreira da ilusão erigida pela ficção dramática

e a questionar os monopólios da História para a (re)construção de outra explicação histórica possível, que não aquela estabelecida como “oficial”.

E, nesse processo de questionamento, nas peças angolanas, o teatro, mixagem de história e ficção, produz novas sonoridades que também passam a abalar as estruturas de certezas produzidas pelas interpretações e significações dadas pelas narrativas hegemônicas ao mundo pretérito.

## CAPÍTULO 2

### A METATEATRALIDADE INTERCULTURAL: PERFORMANCES DO TEATRO ANGOLANO

*A tecedeira seguiu  
com as mãos  
o movimento do sol  
A tecedeira criou  
o mundo  
com os dedos leves de amaciar  
as fibras<sup>46</sup>*

Ana Paula Tavares

*A linguagem, então – à linguagem exclusivamente  
– é que as entidades fictícias devem sua existência;  
sua impossível, todavia indispensável, existência.<sup>47</sup>*

Haroldo de Campos

*[...] Uma meta existe para ser um alvo  
Mas quando o poeta diz: "Meta"  
Pode estar querendo dizer o inatingível.<sup>48</sup>*

Gilberto Gil

---

<sup>46</sup> (TAVARES, 2011, p.159).

<sup>47</sup> (CAMPOS, 1992.p. 279).

<sup>48</sup> “Metáfora”, Gilberto Gil. Ano: 2006 - Álbum: Gil Luminoso. © Gege Edições Musicais Ltda. (Brasil e América do Sul) / Preta Music (Resto do mundo).

## 2.1 A METALINGUAGEM COMO RECURSO DRAMATÚRGICO PARA A ENCENAÇÃO DA HISTÓRIA

Conforme defendido até aqui, depois da independência angolana, em 1975, o teatro angolano inaugurou um novo capítulo da sua história, ampliando e renovando seus repertórios estilístico e temático, especialmente a partir da atualização das formas dramáticas e da criação de peças com forte conteúdo histórico e tons de revisionismo dramaturgico e ideológico. Foi também nesse momento, o qual se nomeia de *debut* dos palcos angolanos na modernidade teatral, que teve começo uma produção especialmente voltada para o estabelecimento de diálogos com práticas e realidades teatrais de outras culturas para além das relações costumeiras estabelecidas com a tradição teatral portuguesa presente no país.

Esse movimento de renovação da estética teatral angolana ficou marcado particularmente pelo aparecimento de duas peças, *A Corda* e *A Revolta na Casa dos Ídolos*, ambas de Pepetela, encenadas e publicadas nos idos dos anos de 1976 e 1978, o que provocou o surgimento consequente de autores e grupos interessados em criar peças teatrais, que realizassem revisões críticas sobre a situação colonial e que vinculassem seus discursos ao compromisso pedagógico de agitação e propaganda política junto ao povo angolano, compromisso esse veiculado aos ideais legados pelo processo histórico revolucionário. Por conseguinte, esse interesse legou para a cena local o desenvolvimento de dramaturgias que se preocuparam em retratar as raízes culturais, os valores e os perfis heroicos angolanos do presente e do passado e em imprimir à cena local um novo colorido que se afastasse da opacidade das heranças formais e temáticas do teatro praticado na época da presença portuguesa em Angola.

Porém, como já observado no Capítulo I, a cena angolana nos anos posteriores à emancipação política do país, e até meados dos anos finais da década de 1980, desenvolveu-se timidamente, com a escassa publicação e a encenação das peças escritas, ou ainda com as adaptações literárias e traduções de peças de outros países, sobretudo de textos europeus, brasileiros e africanos. Trabalhos esses que foram levados aos palcos por um número reduzido de novos grupos surgidos principalmente na capital do país, com muitos deles ligados aos contextos comunitário-religioso e universitário e com breve duração de existência. Contudo, foi ao longo dos anos 1990 e 2000 que esse teatro ganhou fôlego novo e então trabalhos de autores, coletivos e grupos voltados à construção de novos paradigmas estéticos e dramaturgicos começaram a surgir. Em sua maioria, tais produções procuravam destacar de

forma autoral um olhar novo do discurso teatral sobre as tradições culturais e experiências históricas e sociais de Angola a partir do aproveitamento dramaturgicamente das manifestações artísticas tradicionais angolanas em diálogo com as formas das múltiplas tendências do teatro contemporâneo.

Nesse contexto da criação teatral angolana, tal procura se deu não somente com base na investigação e na revisão crítica do passado da situação colonial de Angola, mas também por meio da utilização da linguagem teatral como um processo de conhecimento da memória histórico-cultural do país em diálogo ativo com os arquivos e repertórios de outras culturas. Como já mencionado, é possível destacar dentro desse cenário a mescla entre grupos e profissionais experientes e jovens de destaque tanto na cena local quanto no circuito teatral internacional, tais como Adelino Caracol (n.1965) encenador e diretor do Coletivo Horizonte Nzinga Mbandi (1986); Flávio Ferrão (n. 1980) diretor da companhia de teatro Henrique Artes (2000); a escritora e dramaturga Isabel Ferreira (n. 1954); o encenador Rogério de Carvalho; Ngonguita Diogo (n. 1963), pseudônimo da escritora Etelvina da Conceição Alfredo Diogo; Tony Frampenio (n. 1980) ator, diretor e encenador do Enigma Teatro (1999); José Mena Abrantes (n. 1945) diretor e encenador do Elinga-Teatro (1988), Lourenço Mateus (n. 1966) dramaturgo, encenador e diretor artístico do Júlu, (1992); Beto Cassua, encenador do grupo Etu-Lene (1993), Walter Cristóvão (n.1974), diretor e encenador do Coletivo Miragens de Teatro (1995); Adérito Rodrigues dramaturgo e encenador do grupo Pitabel (2001); Pedro Hilário João Belson (n. 1978), encenador da Companhia Dadaísmo (2006), entre outros nome importantes que ao longo desse tempo solidificaram as bases para a produção teatral angolana.

Foi dentro desse quadro de incremento do teatro angolano que a ênfase dada à ficcionalização dramática da história de Angola, na tentativa de se criar novas formas para tematizar os conteúdos relativos à memória histórico-cultural angolana, tornou-se uma das marcas estéticas mais recorrentes, principalmente entre os trabalhos que passaram a participar ativamente dos festivais internacionais de teatro. Primeiramente, cabe retomar que dentre os nomes mencionados no parágrafo anterior, este trabalho de pesquisa baseia-se em três estudos expoentes desse cenário teatral, os quais foram levados à cena entre os anos de 2013 e 2014. Trata-se da 1) “adaptação” de um texto cingalês, cujo tema é o conflito de dois homens à procura da cura de suas deficiências no paraíso, em *O Cego e o Paralítico*, do Elinga Teatro; da 2) “transcrição” dramaturgicamente das cartas missionárias e das crônicas de viajantes estrangeiros para contar sobre os casos de órfãs trazidas de Portugal para Angola durante o século XVI e que tinham por finalidade procriar crianças brancas em casamentos forçados,

em *A Órfã do Rei*, do Grupo Teatral Henrique Artes; e da 3) “tradução” para o contexto linguístico angolano de um conto francês que trata das experiências vividas por soldados durante a Batalha da Normandia, no final da Segunda Guerra Mundial, em 1945, em *As Formigas*, do projeto de residência artística da Fundação Sindika Dokolo. Depois de assistida cada uma das peças e no conseqüente exercício de sua leitura, o interesse maior era reconhecer – aquilo que havia presente nessas obras a respeito da memória histórico-cultural angolana e, por conseguinte, saber como seus funcionamentos dramaturgicos conduziam tal presença. Além disso, o desejo era compreender também por que e quais os arquivos e repertórios culturais e históricos contidos nos textos traduzidos, transcritos e/ou adaptados serviram como material poético para o trabalho de criação e para a dinâmica da produção de sentidos nas encenações.

O simples ato de pensar sobre como a cultura ou a história angolana estavam presentes em cada uma das encenações desses textos foi, em certa medida, o que me fez perceber e distinguir como os usos feitos da metalinguagem no trabalho dramaturgico das peças levadas à cena por tais grupos, provocam a produção e a transmissão de diálogos interculturais críticos a respeito do passado histórico-cultural angolano. Com efeito, essa ação gera em cena um tensionamento performático caracterizado pelo espelhamento e pela simultaneidade da inscrição e da produção de conhecimentos da memória histórico-cultural angolana que é reconhecida, contiguamente, em sua imbricação com as memórias de outros contextos culturais e históricos, os quais guardam em si relações de afinidade ou cronicidade com os fatos e momentos da história de Angola.<sup>49</sup>

Cabe ressaltar que essas observações, empregadas a propósito das conseqüências epistêmicas geradas pelo movimento metalinguístico dessas dramaturgias, é fruto de minha participação ativa na construção de sentidos diante da experimentação do fenômeno teatral, realizada aqui com base em um duplo pertencimento: 1) o de pesquisador, como aquele que

---

<sup>49</sup> Utilizo o adjetivo performático para designar as tensões discursivas observadas nos funcionamentos da dramaturgia angolana contemporânea a partir da assimilação das proposições apresentadas por Leda Maria Martins, quando a autora sugere que “na tentativa de delinear a qualidade ou natureza do performático, Richard Schechner (2003) elege dentre seus pressupostos a relação diferenciada e interativa com o receptor, mutuamente constituinte da performance. Pode-se acrescentar que esta relação é potencializada e pela reconfiguração mesma da uma espacialidade física e simbólica do lugar teatro. A cena performática contemporânea privilegiaria não apenas um desenho da espacialidade cenográfica não realista, mas também o local de sua realização se apropria de outros loci, entre eles a própria rua. Este uso e ressignificação, tanto do espaço físico concreto quanto de sua reconfiguração simbólica, desenharam também uma modificação ou transformação necessária do receptor, na medida em que sua função e papel também se metamorfoseiam, não apenas por passar de elemento passivo a ativo (principalmente na derrisão da imaginária quarta parede do drama realista), mas principalmente por poder também ocupar o lugar do performer, como se o fosse, já que este, ao abdicar de uma interpretação mimética naturalista e psicológica, de certo modo dilui, ou no mínimo rasura, as delimitadas fronteiras entre o ator e o espectador, intercambiando essas funções.” (MARTINS, 2011, p.105)

vive a experiência à espreita de evidências que o possibilitem a descoberta de algo que considera inovador, mas que, por vezes, também se vê obrigado a aceitar novos conhecimentos e a corrigir suas certezas e a reformular suas hipóteses; e 2) o de espectador, o qual, absorto pelas imagens criadas por meio da leitura da encenação, em muitas das vezes, deixa-se atravessar pelos saberes e sabores da experiência, entregando-se ao “jogo entre o que está escondido e o que é mostrado, sobre o risco da obscuridade que de repente faz sentido.” (RYNGAERT, 2013, p.5)

Embora entenda que esses dois sentimentos de pertença (pesquisador e espectador), na maioria dos casos, sejam indissociáveis quando somos afetados pela experiência teatral, é importante reafirmar que nem sempre é possível separar essas duas identidades naquilo que se vivencia durante a instauração do estado-cênico e do processo de sua compreensão. Em outras palavras, a ideia desse duplo pertencimento implica o desenvolvimento de reflexões sobre essas duas formas de comunicação e de conhecimento que ora se aglutinam e se justapõem, ora prevalecem uma sobre a outra para formarem um novo olhar sobre aquilo que é observado e sentido. Eis por que nessa imbricação de papéis não se pode determinar qual desses dois olhares mais afeta na percepção do objeto e de sua conceptualização teórica, o que justifica minha opção por grafar as duas palavras juntas e separadas por uma barra, pesquisador/espectador.

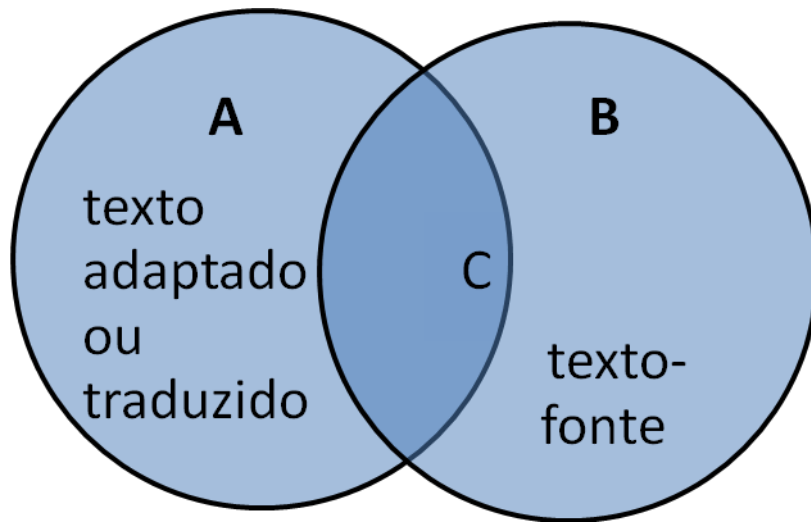
Então, é nessa maneira de sentir e pensar o objeto que se percebe que o peculiar das dramaturgias referidas diz respeito ao uso que elas fazem da metalinguagem para adaptarem textos teatrais, traduzirem contos ou para transcreverem documentos históricos de outros países e culturas. Em resumo, a notoriedade dessas dramaturgias residiria no emprego da metalinguagem como forma de mobilizarem o que se pode chamar de textos-fonte e, desse modo, refletirem sobre os processos histórico-culturais angolanos. Dito de outra maneira, o uso dos textos-fonte se dá em dupla referência, a qual ocorre de maneira simultânea, em que essas dramaturgias tomam como ponto de referência o contexto histórico-cultural de criação e produção de tais textos, ao mesmo tempo em que também projetam neles o reconhecimento contextual angolano, provocando, desse modo, um tensionamento discursivo em cena que mantém um diálogo ativo com a realidade histórico-cultural de outros contextos.

A tensão ocasionada quando se assiste a uma dessas peças angolanas é, então, sentida no acesso simultâneo aos arquivos e repertórios histórico-culturais que estão contidos em ambos os textos, no adaptado, traduzido ou transcrito e no texto-fonte. Essa sensação é causada quando se reconhece o uso da metalinguagem no funcionamento dramático das peças por meio do emprego de referências – como a alusão, a citação, a estilização, a

metáfora ou a paródia –, resultando em identificações contextuais aproximadas entre os textos-fonte e as dramaturgias angolanas. A utilização desses expedientes intertextuais, postos à disposição pelos trabalhos de dramaturgia e de encenação, revela o grau da proximidade estabelecida entre o contexto angolano e o contexto histórico-cultural dos textos-fonte que estão impressos nos enredos das peças. Quando se lê essas dramaturgias, textualmente ou em cena, reconhecem-se presentes nelas não só o ato de conter os arquivos e os repertórios angolanos, mas, ao mesmo tempo, o de outras culturas e histórias. Assim, é de fato essa aproximação contextual que permite estabelecer um arranjo epistêmico de cunho intercultural sobre os arquivos e repertórios histórico-culturais usados nos processos de autorreferenciação da realidade histórico-cultural angolana e de inter-referenciação de eventos e de fatos históricos de outras épocas e lugares.

Como consequência dessa enunciação intercultural que dá pano de fundo à ação dramática das peças – e que é operacionalizada por meio da metalinguagem –, engendra-se um espelhamento entre as camadas de apreensão da materialidade cênica. Tal fato ocasiona o surgimento de uma combinação de imagens refletidas, as quais servem para interpor os conhecimentos sobre as memórias histórico-culturais referenciadas pelo trabalho de dramaturgia, tanto o textual quanto o cênico. A metáfora que foi criada para explicar o funcionamento intercultural dessas peças é a projeção do efeito provocado pela disposição de dois conjuntos representados por círculos que se interceptam formando uma terceira figura simétrica nessa zona de interseção. Considere-se que um dos círculos, o qual será chamado de A, é o texto adaptado ou traduzido e o outro, que será nomeado como B, é o texto-fonte. De tal forma, dados os dois conjuntos A e B, a interseção de ambos provoca o surgimento de um terceiro espaço que denomino C, como ilustrado na imagem a seguir:

FIGURA 2.1 – Metaforização



Essa metaforização é inspirada nos diagramas de Venn. Trata-se de ilustrações utilizadas no ramo da matemática na teoria dos conjuntos, expressas numa disposição gráfica de “três círculos ou elipses parcialmente sobrepostos, de modo a apresentar regiões exclusivas de cada um dos círculos, regiões de interseção, dois a dois, entre eles, e uma região de interseção dos três.” (LASSALLE CASANAVE; VAZ; SCHULTZ, 2009, p.19) Parafraseando os autores, dados os conjuntos A e B, sendo A igual a B, e se cada elemento de A está contido em B e cada elemento de B está contido em A, simbolicamente pode-se representar como  $A = B \Leftrightarrow A \subseteq B$  e  $B \subseteq A$ . Com base nesse movimento de representação geométrica, defendendo a tese de que a extração do diagrama dessa imagem terceira, criada a partir da interseção ( $A \cap B$ ), pode ser metaforizada como a metalinguagem da identidade angolana constituída pela semelhança interna com a diferença.

Essa identificação ocorre num espaço formado entre as camadas dramaturgias das peças e permite ao pesquisador/espectador, no ato da recepção teatral, enxergar simultaneamente as narrativas histórico-culturais de outros contextos refletidas nas narrativas angolanas sobre a história do país, provocando, assim, a aproximação teórica com o surgimento da figura aludida naquilo que Homi Bhabha chama de “Terceiro Espaço de Enunciação” (BHABHA, 2007, p.67).<sup>50</sup>

<sup>50</sup> Homi Bhabha considera que a dimensão cultural e histórica do que ele chama de “terceiro espaço de enunciações”, tenha como condição prévia a função de articulação da diferença cultural, que provém dos contextos colonial ou pós-colonial (BHABHA, 2007, p.69). É dentro dessa perspectiva, da diferença cultural produzida em contextos que guardem identificações e similitudes com processos histórico-culturais, como os da colonização europeia, que me aproprio do conceito proposto pelo autor – o “entre” bhabhiano (de Homi Bhabha) –, para relacioná-lo ao movimento referente à produção de espaços nas dramaturgias angolanas. Tal produção que, por exemplo, reafirma, uma construção de paradigmas ficcionais estabelecida com base no ponto de vista

No efeito produzido pela metalinguagem no teatro angolano, identifica-se o surgimento de um lugar que se assemelha a esse “terceiro espaço de enunciação” de que fala Bhabha, que pode ser considerado como uma zona intermediária para a fruição da realidade imaginária ambivalente produzida em cena. Uma ambivalência que é sentida no intercâmbio e na modificação dos arquivos e repertórios do passado histórico entre a cultura angolana e outras culturas, que são deslocados e transformados em substratos poéticos de auto e inter-referenciação na composição cênico-dramatúrgica das peças. Nessa perspectiva, a imagem motivada pela imaginação do objeto, conjugada por dois círculos associados em diagrama (o angolano e o de outras culturas), ganha potência crítica aplicada à metaforização do “entre-lugar”, conforme Bhabha, bem como os espaços que “fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva –, que dão início a novos signos de identidade e de postos inovadores de colaboração e de contestação no ato de definir a própria ideia de sociedade.” (BHABHA, 1998, p.20)

É nessa zona de reflexão da diferença posicionada dentro da estrutura do trabalho dramatúrgico onde as referências singulares do contexto angolano ganham potência epistêmica e hibridizam-se com as referências aos contextos de outras culturas, o que remete à ideia daquilo que Homi Bhabha (2007, p.82) chama de “os aspectos alocados em um entre-lugar”. Ou, ainda estabelecendo um paralelo entre este espaço criado nas dramaturgias angolanas com o conceito proposto por Chinua Achebe, o “meio termo” (ACHEBE, 2012, p.15).

[...] não é a origem das coisas, tampouco das últimas coisas; ele tem consciência de um futuro para onde se dirigir e de um passado onde se apoiar; é a *morada da dúvida e da indecisão, da suspensão da descrença, do faz de conta, da brincadeira, do imprevisível, da ironia.* (ACHEBE, 2012, p.15, grifos meus)

A existência da “morada da dúvida e da indecisão, da suspensão da descrença, do faz de conta, da brincadeira, do imprevisível, da ironia” é aquilo que fala Achebe quando investiga as correspondências entre a língua igbo e a inglesa, em suas maneiras de criar realidades de ordem cultural conflitantes, encontrando nelas o “lugar do meio”, que é o modelo como o povo igbo encara os acontecimentos e os conflitos humanos. Ela é

---

político das culturas do “Terceiro Mundo” que, nos dias atuais, vêm-se chamado de “Sul”, articulando, teoricamente, o papel dos colonizados na História e buscando formalizar e tematizar uma estética dramatúrgica-teatral por meio das trocas culturais, com determinados lugares e pessoas pensados como “diferentes” em relação aos que são tidos como hegemônicos e desenvolvidos pela espacialização territorial do mundo pós-colonial.

considerada pelo autor como uma noção harmonizante, que serve para pensar sobre as relações entre poder e linguagem dentro do contexto de dominação colonial, nas quais os colonizados surpreendentemente subvertem a ordem de poder sem otimismo, mas com o humor e a ironia (ACHEBE, 2012, p.16).

Com base nisso, pode-se escapar de um caminho analítico intertextual e fazer uma abordagem entre o conceito bhabhiano e achebiano que possibilitará nomear o processo de enunciação da identidade histórico-cultural angolana, instaurada em cena pelo compasso da interculturalidade. Os intercâmbios culturais promovidos pela construção do contexto enunciativo desse teatro são caracterizados tanto por ritmos temporais diferentes quanto pela coexistência de espacialidades históricas tornadas ambivalentes e íntimas, ocasionando seu efeito intercultural. Nas dramaturgias de *O Cego e o Paralítico*, *A Órfã do Rei* e *As Formigas*, esse lugar que encarna as possibilidades do encontro com a alteridade erigida na ambiguidade e na incerteza não pressupõe ser reconhecido como uma instância intermediária, em que os modos de afetação e da descrição das relações entre os textos habitam, apesar de tal desdobramento poder evidenciar o caráter intertextual das dramaturgias.

Em contrapartida, se a intertextualidade ocorre por meio do diálogo estabelecido entre dois textos, o que se opera nas referidas peças é algo que alarga, estende e amplia a concepção intertextual, na medida em que os diálogos promovidos por essas dramaturgias angolanas não se dão somente entre textos, mas também e, principalmente, entre contextos histórico-culturais diferentes, e que, de certa forma, guardam relações de contiguidade entre si. É pensando de tal modo que utilizo a noção do “meio-termo” achebiano para descrever o estado de funcionamento dessas dramaturgias angolanas, que ocorre com base em um movimento reconhecido, naquilo que Patrice Pavis (2008, p.2) nomeia de “deslocamentos imprevistos”. De tal modo, que o meio-termo aqui é pensado como o resultado estabelecido no movimento imprevisível ocasionado no intercâmbio entre os substratos arquivístico e repertorial de dois contextos histórico-culturais diferentes, pois, ainda segundo Pavis,

[...] o modelo da *intertextualidade*, proveniente do estruturalismo e da semiologia, cede seu lugar ao da *interculturalidade*. Com efeito, não basta mais descrever as relações dos textos (ou mesmo dos espetáculos), entender o seu funcionamento interno; é preciso da mesma forma, e acima de tudo, compreender a sua inserção nos contextos e culturas, bem como analisar a produção cultural que resulta desses *deslocamentos imprevistos*. (PAVIS, 2008, p.2, grifos meus)

As palavras do autor oferecem articulações metodológicas e aportes teóricos produtores para que se possa tecer considerações a respeito das relações estabelecidas entre

o teatro contemporâneo angolano e as trocas culturais e, especialmente aqui, para o trabalho de conceituação do funcionamento metalinguístico presente nas três dramaturgias angolanas estudadas. Seguindo tais observações, é possível perceber que para Pavis as apreciações entre as trocas culturais no teatro devem abranger um maior número de experiências, observadas na singularidade do diálogo intercultural que é produzido tanto no momento da adaptação ou tradução do texto-fonte, quanto da encenação desse texto. Nesse caso, o que está sendo problematizado é que, para que se percebam os termos desse diálogo e como ele influencia diretamente as dramaturgias angolanas, é necessário expandir a noção de intertextualidade para a de interculturalidade, já que, segundo Pavis, “o termo *interculturalismo* parece-nos adequado, melhor ainda que os de *multiculturalismo* ou *transculturalismo*, para nos darmos conta da dialética de trocas dos bons procedimentos entre as culturas” (PAVIS, 2008, p.2).

Embora o autor não explicita o que compreende por “dialética de trocas dos bons procedimentos entre as culturas”, é válido levar em conta que a mudança epistêmica proposta por ele ao considerar a relevância da cultura nas trocas realizadas pelas práticas teatrais contemporâneas seja produtiva para evidenciar o modo pelo qual a temática do interculturalismo vem se afirmando. No caso das dramaturgias angolanas, a noção de interculturalidade é importante como possibilidade de evidenciar relações culturais que não se encerrem nas perspectivas de assimilação cultural ou, simplesmente, de assimilação impostas pelo fenômeno da globalização dominante. Nessa perspectiva, o intercultural é empregado nas peças angolanas como uma categoria política que fornece aportes epistemológicos para a construção e a discussão de práticas identitárias, as quais privilegiem a ideia da diferença. Isso significa que a interculturalidade funciona no teatro angolano não só como a característica da “confrontação e à mistura entre as sociedades, ao que acontece quando os grupos entram em relações e intercâmbios” (CANCLINI, 2009, p.145), ou mesmo como o resultado das múltiplas relações de contatos e interações entre as culturas, que nem sempre se dão em transações harmônicas e simétricas.

A interculturalidade se define, sobretudo nessas peças, como dispositivo produtor do reconhecimento das diferenças, a partir do ponto de vista do sujeito pós-colonial que refuta uma ideia de sua identidade inscrita ou traçada através de táticas discursivas, que tentam fixar por meio de “binarismo simplista” a identidade do Outro (BHABHA, 2007, p.88). Ou ainda, a interculturalidade defendida naquilo que Catarine Walsh (2009) define como a categoria analítico-política que auxilia na compreensão dos “projetos político-social-epistêmicos” construídos a partir das “gentes que têm sofrido um histórico de submissão e subalternização”, enfatizando que

[...] a interculturalidade crítica não é um processo ou projeto étnico, nem tampouco um projeto da diferença em si. Melhor, como argumenta Adolfo Albán (2008), é um *projeto* que aponta à re-existência e à vida mesma, em direção a um imaginário “outro” e um agenciamento “outro” de con-vivência – de viver “com” – e de sociedade”. [...] “ – como *prática política* – desenha um caminho muito diferente, que não se limita às esferas políticas, sociais, e culturais, mas que também se cruza com as do saber, do ser e da vida mesma. Isto é, se preocupa também por/com a exclusão, negação e subalternização ontológica e epistêmico-cognitiva dos grupos e sujeitos racializados pelas práticas – de desumanização e subordinação de conhecimentos - que privilegiam a uns em detrimento de outros, “naturalizando” a diferença e ocultando as desigualdades que se estruturam e mantêm em seu interior. Porém, e adicionalmente, se preocupa com os seres e saberes de resistência, insurgência e oposição, que persistem apesar da desumanização e subordinação. (WALSH, 2009, p.22-3, grifos meus)

Nas premissas apresentadas pela autora, o texto de Adolfo Albán-Achinte citado é “Pedagogías de la re-existencia artistas indígenas y afrocolombianos”, no qual o autor propõe uma reflexão epistêmica com base na “opção de-colonial” na área das artes, uma vez que essa foi construída dentro do projeto moderno/colonial europeu. São as tensões, contradições e crises presentes na configuração do mundo moderno, especialmente no que tange à relação local-global e sua relação intercultural com as formações identitárias no campo das artes, que podem provocar um deslocamento dos enunciados imperativos do projeto epistêmico eurocentrado, uma vez que, segundo o autor,

*Estas tensiones y contradicciones al interior del proyecto moderno/colonial estuvieron teñidas por el tinte eurocéntrico de la autorreflexividad del arte en donde lo “otro” fue exotizado y funcionalizado a favor de un proyecto hegemónico que geopolíticamente estableció una geografía de lo moderno y del arte correspondiente. (ALBÁN ACHINTE, 2013, p.447)<sup>51</sup>*

É essa proposta reflexiva, sobre as tensões e contradições geradas pelo projeto da modernidade colonial, que é agenciada por Catherine Walsh em sua leitura do texto de Adolf Albán, e a qual tomo emprestada para pensar sobre as trocas culturais feitas pela dramaturgia angolana contemporânea. Uma proposição conceitual que compreende a interculturalidade como meio para “*visibilizar las luchas en contra de la colonialidad pensando no sólo desde*

---

<sup>51</sup> Essas tensões e contradições dentro do projeto moderno/colonial foram pintadas pela coloração eurocêntrica da autorreflexividade da arte, em que o “outro” foi exotizado em razão de um projeto hegemônico que, geopoliticamente, estabeleceu uma geografia do moderno e da arte relacionada. (tradução minha)

*su paradigma, sino desde la gente y sus prácticas sociales*” (WALSH, 2005, p.24).<sup>52</sup> E nas peças angolanas, por exemplo, funciona como estratégia enunciativa da diferença na autorreflexividade da história do país em inter-reflexão com outros contextos culturais que passaram pela experiência histórica do colonialismo. Por essa compreensão, é possível interpretar a “dialética de trocas dos bons procedimentos entre as culturas” (citação de Pavis, empregada em parágrafos anteriores) como os aprendizados interculturais, nos quais as diferenças culturais contestam o discurso hegemônico pautado pela autoridade e pelo poder do colonizador, que, por sua vez, são subvertidos por meio da utilização da ironia do colonizado.

A noção de interculturalidade que defendo encontrar presente nas dramaturgias de *O Cego e o Paralítico*, *As Formigas* e *A Órfã do Rei* é considerada do modo como conceito, ou seja, *metateatralidade intercultural*. Desse modo, é possível pensar a interculturalidade a partir da ideia de “projeto” e de “prática política” para a produção da diferença cultural no contexto da visibilização das “lutas contra o colonialismo, não só do seu paradigma, mas das pessoas e suas práticas sociais”. Vale lembrar, no entanto, a importância de aqui também não desconsiderar o método intertextual, pois nele guardam-se igualmente, ainda que com menor potência, os subsídios para uma leitura dramaturgica que investigue os modos da presença de um texto em outro texto tendo em mente seus contextos histórico-culturais.

De tal maneira, parece ser mais produtora a adoção conceitual pela via da interculturalidade do que pela intertextualidade a fim de refletir sobre os modos do intercâmbio de arquivos e repertórios realizados pelo teatro angolano, com outras culturas, na perspectiva da diferença cultural, compreendida como aquela que é capaz de introduzir no processo enunciativo teatral

[...] uma quebra no presente performativo da identificação cultural, uma quebra entre a exigência culturalista tradicional de um modelo, uma tradição, uma comunidade, um sistema estável de referenda, e a negação necessária da certeza na articulação de novas exigências, significados e estratégias culturais no presente político como prática de dominação ou resistência. (BHABHA, 2007, p.64)

Pautando-se nas reflexões de Bhabha sobre a utilização do conceito de diferença enquanto objeto epistemológico de enunciação da cultura, o qual é produzido pelo discurso performativo sobre a ideia de Nação, é possível verificar que, para o autor, o performativo

---

<sup>52</sup> Dar visibilidade às lutas contra o colonialismo, pensando não só do seu paradigma, mas a partir das pessoas e suas práticas sociais. (tradução minha)

pós-colonial “tenta revisar aquelas pedagogias nacionalistas ou ‘nativistas’ que estabelecem a relação do Terceiro Mundo com o Primeiro Mundo em uma estrutura binária de oposição” (2007, p.241).

Todavia, o que surge na estética dramaturgical das três peças angolanas é uma forma diferente de se conhecer a memória histórico-cultural de Angola. Um conhecimento que se dá pelo prisma da comparação e da relação com outros arquivos e repertórios histórico-culturais, cujas identificações articuladas com o contexto angolano encontram-se guardadas, só que não mais pela lógica dos velhos “binarismos” hegemônicos na definição das identidades culturais e dos conflitos geopolíticos (colonizador vs. colonizado; civilização vs. barbárie; progresso vs. estagnação; culto vs. inculto; centro vs. periferia; cultura vs. não-cultura; primeiro mundo vs. terceiro mundo; desenvolvidos vs. subdesenvolvidos; incluídos vs. excluídos), como bem se pode observar em algumas dessas dicotomias que, na visão de Hall,

[...] tiveram que cumprir de re(a)presentar a proliferação da diferença cultural e das formas de vida (que sempre estiveram presentes ali) no interior da “unidade” suturada e sobredeterminada daquela polaridade simplificadora e todo abrangente: “O Ocidente e o resto”. (HALL, 2006, p.105)

O que se vê agora nessas dramaturgias é uma forma de contar a história de Angola por meio do estabelecimento de conexões culturais outras, criando contextos de enunciações identitárias diferentes. Valendo-se do pensamento de Stuart Hall, é possível afirmar que o movimento intercultural operado nessas peças sobre a memória histórico-cultural angolana é feito a partir de outras bases; não mais as de “modelos fechados, unitários e homogêneos de pertencimento cultural”, mas daquelas capazes de abranger “os processos mais amplos do jogo da semelhança e da diferença que estão transformando a cultura no mundo inteiro” (HALL, 2006, p.45). Daí, portanto, a importância do conhecimento da relação estabelecida entre lugares e identidades contidas nas dramaturgias angolanas e que levam à emergência da produção de histórias, o que, para Michel Agier (2001, p.7), é nomeado de “culturas identitárias”.

Ao falar dos termos cultura e identidade, recorro a Michel Agier que propõe que “a cultura declarativa torna-se o argumento da declaração de identidade, que é a forma de existência social da identidade” (AGIER, 2001, p.23). Assim, afirma-se aqui: **ESSA PEÇA NÃO É CINGALESA, ESSA PEÇA É ANGOLANA!** Essas eram até então formas identitárias tidas como seguras para o reconhecimento de suas características. Mas após as “grandes narrativas”, vive-se “uma fase de criatividade intensa feita de múltiplas buscas

identitárias e, simultaneamente, de novas culturas declarativas de identidade” e, por conseguinte, de “novas narrativas identitárias” (ibidem). Portanto, pode-se dizer: **ESSA PEÇA É ANGOLANA, MAS AO MESMO TEMPO É CINGALESA!** Essa marcação da identidade pela via da diferença assume as estratégias políticas e culturais do reconhecimento da interculturalidade.

Diante da noção proposta pelo autor sobre as “culturas identitárias”, meu interesse reside em identificar quais são os trânsitos operados no processo de construção/representação de identidades culturais, geradas no funcionamento intercultural das peças angolanas, e quais trilham outros caminhos possíveis para além dos limites da ideia de nação-estado. O que se vê nos funcionamentos dessas peças é um resultado enunciativo da história de Angola que abrange simultaneamente outros contextos histórico-culturais.

O interesse pela noção intercultural, no entanto, é que ela acresce a essa leitura proposta pela via teatral angolana, a cultura e a história como materiais balizadores da construção e a produção de sentidos dentro do processo de adaptação, tradução ou transcrição dramaturgica nas peças angolanas. Voltarei mais adiante, ainda neste capítulo, a discutir a categoria intercultural funcionando como uma condição para a realização de “atos de transferência” (TAYLOR, 2013, p.27), inesperados entre culturas, ocorridos com base na ideia da diferença.<sup>53</sup> Nesse momento, entretanto, a interculturalidade quando interpretada para uma conceituação do funcionamento das dramaturgias em *O Cego e o Paralítico*, *As Formigas* ou *A Órfã do Rei* permite realizar uma abordagem entre as análises de Bhabha (2007) e Achebe (2012) sobre a noção do “inter”. Esse prefixo possibilita compreender a interação entre as culturas como articulação da diferença cultural ocorrida durante os processos de subjetivação identitária por intermédio ou, como define Bhabha,

[...] o “inter” – o fio cortante da tradução e da negociação, o entre-lugar – que carrega o fardo do significado da cultura. Ele permite que se comecem a vislumbrar as histórias nacionais, antinacionalistas, do “povo”. E, ao explorar esse Terceiro Espaço, temos a possibilidade de evitar a política da

---

<sup>53</sup> A terminologia “atos de transferência” é aqui emprestada dos estudos da performance, nos quais Diana Taylor (2013) considera que as performances funcionam como processos de transmissão do conhecimento, da memória e da identidade social por meio do que Richard Schechner denomina de “comportamento reiterado” (TAYLOR, 2013, p.27). Já a interculturalidade aponta para a ideia dos câmbios e dos fluxos interculturais identificados como, utilizando aqui de uma sentença de Walsh (2009), uma “construção de condições de estar, ser, pensar, conhecer, aprender, sentir e viver distintas” (WALSH, 2009, p.3), tornando-se para a autora um conceito central à (re)construção de um pensamento crítico outro – um pensamento crítico de/desde outro modo –, precisamente por três razões principais: primeiro porque está vivido e pensado desde a experiência vivida da colonialidade [...]; segundo, porque reflete um pensamento não baseado nos legados eurocêntricos ou da modernidade e, em terceiro, porque tem sua origem no sul, dando assim uma volta à geopolítica dominante do conhecimento que tem tido seu centro no norte global (idem, 2005, p.25).

polaridade e emergir como os outros de nós mesmos. (BHABHA, 2007, p.69)

O “entre lugar” ou o “meio-termo” são, portanto, conceitos que proporcionam a fuga das armadilhas preparadas pelo paradigma ocidental bipolar moderno pautado na escolha entre uma das margens, qual seja, a da identidade histórica única. Nesse novo lugar instaurado pelo jogo dramaturgicamente angolano estabelecido pela metalinguagem, os arquivos e repertórios da cultura e da história de Angola referenciam os contextos de outras culturas e, simultaneamente, são referenciados por eles, proporcionando, assim, o encontro do “Terceiro espaço de enunciação teatral”. O que se vê e se sente nessas peças, portanto, torna-se angolano, “cingalês”, “francês” e “português”, quando a enunciação teatral produzida fala particularmente das identidades do EU (Angola) e o OUTRO (Sri Lanka, França, Portugal), ao mesmo tempo que narra cada um delas.

Nessa situação de enunciação, as definições do conceito dos “entre-lugares” proposta por Bhabha (2007) e relacionadas à sua aproximação frente à proposição teórica do “meio termo” de Achebe afiguram-se como conceitos equalizadores para compreensão da maneira pela qual se desenvolve “o sentido do enunciado” teatral nas peças angolanas. Essa equalização, por sua vez, ocorre dentro de um espaço, o qual assume uma dimensão estético-dramaturgica direcionada à produção, ao armazenamento e à transmissão auto e inter-reflexiva de conhecimentos da história do país, que são operados em cena por meio dos atos de transferência equilibrados.

Em tal equilíbrio, a confluência das temáticas históricas aparece formalizada na cena angolana por meio da coexistência dos arquivos e repertórios histórico-culturais intercambiados de dois contextos: o angolano e o de outras culturas. Essa combinação é entrecruzada por um jogo dramaturgicamente tenso, de caráter enunciativo, que é construído com base no uso intercultural dos substratos poéticos, revelando ao público uma abordagem ambivalente sobre as dimensões temporais do passado e do presente angolano. Na prática, essa construção de ambivalência ocorre de maneira simultânea por meio da hibridação das ações incorporadas reais sobre os passados históricos correlatos, num movimento contínuo do armazenamento e da transmissão de conhecimento sobre a memória histórico-cultural angolana. Trata-se de uma operação enunciativa de referência ambivalente sobre o passado angolano que provoca o surgimento de temporalidades estético-teatrais distintas e de condições para a exploração de negociações culturais e identitárias variadas.

Essa parece ser uma abertura teórica e epistêmica produtora capaz de conduzir a uma reflexão sobre a identidade dramaturgical dessas peças realizadas com base na inter-relação das diferenças histórico-culturais. Em suma, é possível alcançar-se nelas um caminho para criar uma política de identidade que vai “além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais” (BHABHA, 2007, p.20) e que possibilita “focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais” (ibidem). Portanto, o “entre-lugar”, o “meio-termo” se constituem como importantes operadores de leitura dos deslocamentos imprevistos dos arquivos e repertórios em seus contextos de (des)encontros: “[...] o hibridismo, a impureza, a mistura, a transformação que vem de novas e inusitadas combinações dos seres humanos, culturas, idéias, políticas, filmes, canções é como a novidade entra no mundo” (RUSHDIE apud HALL, 2003, p.34).

Quando enfatizo a articulação das interações e as inter-relações históricas realizadas por esse teatro no que diz respeito à promoção de processos de subjetivação individual e coletiva, penso conectar tal ênfase ao processo de tensionamento discursivo das trocas entre as diferentes ficcionalizações históricas e culturais por mim percebidas nas peças analisadas. Uma vez que apresentam um funcionamento “ambivalente” – como aquele sugerido por Homi Bhabha –, acredito ser possível ainda percebê-las como “um processo de significação através do qual enunciados sobre ou em uma cultura diferenciam, discriminam e autorizam a produção de campos de força, referência, aplicabilidade e capacidade” (BHABHA, 2007, p.34). Isso posto, é possível pensar em uma articulação teórica com as noções que integram o conceito de *meta-* enquanto crítica para o conhecimento produzido sobre a história de um povo-sujeito angolano.

Para fazer uma comparação poética, essas dramaturgias operam a metalinguagem de modo igual à imagem da tecedeira tecendo um tempo outro, o da poesia; como no poema de Ana Paula Tavares “[...] A tecedeira criou o mundo com os dedos leves de amaciar as fibras” (TAVARES, 2011, p.159). Mas, no caso das dramaturgias angolanas, a tecedura de si ocorre mediante a reflexão sobre a realidade do outro, e assim tece-se a história angolana, por meio das trocas culturais estabelecidas pela linguagem do teatro. Essa operação, portanto, possibilita à linguagem teatral angolana a interposição dos espelhos – a linguagem da história (os contextos angolano e de outras culturas) –, impulsionando para que o vivido no aqui e agora seja ficcionalizado com as marcas intercambiadas do ontem, por meio de histórias que ocupam o lugar da descoberta do outro em si mesmo. Trata-se, dentro desse descobrimento, de interconectar os arquivos e os repertórios histórico-culturais, sucessivamente refletidos,

dando origem a um tensionamento híbrido que formaliza a presença da *metateatralidade intercultural* na configuração da estética teatral angolana.

Do mesmo modo, pode-se afirmar que a metateatralidade nessas peças funciona como um mecanismo fundado na tensão presente nela, constituindo-se mais do que um mero componente da prática enunciativa, sendo, pois, um elemento fundamental para inter-relacioná-la às narrativas a respeito do passado histórico angolano e de outras culturas. Como resultado, o que se executa de específico nessas dramaturgias é o seu funcionamento, compreendendo o modo como elas fazem referências a acontecimentos, fatos e situações da história do texto-fonte e, ao mesmo tempo, autorreferenciam a história angolana por meio da metalinguagem. Em resumo, aquilo que considero ser o interessante de se observar nesse processo de composição e de operação dramaturgica reside muito mais em seu potencial epistêmico do que na sua capacidade expressiva. Em outros termos, para mim, o mais significativo nesta análise não é simplesmente apurar o que vem a ser a metateatralidade (metalinguagem) no teatro angolano na atualidade, mas sim identificar e conceituar o que ela permite fazer em relação aos modos de conhecimento da memória histórico-cultural entre gentes que têm sofrido experiências e vivências contíguas de trauma e violência interna e externa, sobretudo, em razão de processos sócio-históricos marcados pelo uso da força e pela tentativa de dominação, como a colonização moderna.

Esse ajuste no foco de interesse permite que a crítica estabelecida sobre o uso das operações metalinguísticas pelo teatro angolano tenha sentido e “para que ela não vire conversa fiada ou desconversa” (CAMPOS, 1992, p.11), pois, segundo Haroldo de Campos, a crítica, também essa, está diretamente ligada à metalinguagem, sendo que para o autor a

Crítica é metalinguagem. Metalinguagem ou linguagem sobre a linguagem. O objeto – a linguagem-objeto – dessa metalinguagem é a obra de arte, sistema de signos dotado de coerência estrutural e de originalidade. Para que a crítica tenha sentido – *para que ela não vire conversa fiada ou desconversa* [...], é preciso que ela esteja comensurada ao objeto a que se refere e lhe funda o ser (pois crítica é linguagem referida, seu ser é um ser de meditação). (CAMPOS, 1992, p.11, grifos meus)

Ao partir dessa concepção haroldiana sobre a metalinguagem, entendida como operação intelectual de reflexão sobre a linguagem, observa-se que seus modos de uso no teatro angolano – o que vem sendo nomeado de *metateatralidade intercultural* – se realizam por meio de um movimento epistêmico crítico específico sobre o passado histórico angolano. Tal movimento se dá a partir do estabelecimento de interfaces histórico-culturais (ação inter-

reflexiva), com o arquivo e o repertório de outras culturas, mas também – e ao mesmo tempo – por meio da reflexão crítica da própria história angolana (ação autorreflexiva). Essa ação revela o conhecimento histórico e a compreensão do passado via teatro enquanto linguagem que produz, notadamente, a referenciação crítica de outra linguagem, a da história. Teatro – História, a metalinguagem, ou nas palavras de Samira Chalhub (1986, p.57), a “produção do duplo da linguagem”.

A natureza da reflexão crítica sobre o passado realizada pela linguagem teatral na cena angolana é definida pelo jogo interpretativo entre as duas linguagens em que a importância em se articular historicamente o passado em cena “[...] não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”. (BENJAMIN, 1987, p.224) Ou, de outro modo, significa narrar e interpretar aquilo que ainda não foi por meio do relampejo da “memória incorporada” e performada, provocando o “compartilhamento e o reconhecimento desse passado e nossa reação a ele no aqui e agora.” (TAYLOR, 2013, p.261)<sup>54</sup> É nesse sentido que seguem as palavras de Walter Benjamin ao falar da memória como um meio de “escavação” e “recordação” do passado e a tudo aquilo que a atravessa. Segue:

A língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. [...] a rigor, épica e rapsodicamente, uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente. (BENJAMIN, 2012, p. 245-6)

Parece, então, importante discutir os conceitos de linguagem e de metalinguagem, preocupando-se com a análise e a descrição das relações entre Teatro e História nos processos de troca e também dentro do que Arlette Farge chama de “legibilidade do passado”, ou da leitura teatral de épocas passadas dos “modos singulares de existir ou de ser e estar no mundo (a fala, o acontecimento, as vozes singulares, a multiplicidade das relações entre homens e mulheres) [...]” (FARGE, 2011, p.9) no decorrer dos tempos. Ou, dito de outra maneira, a adoção pelo teatro angolano de procedimentos formais de linguagem e recursos

---

<sup>54</sup> No Capítulo 3 voltarei a discutir os efeitos produzidos pelo uso desse procedimento teatral de metalinguagem em cena de acontecimentos do passado, ou seja, parafrazeando Carlos A. M. Gouveia (2013, p.9), “a relação entre o sistema linguístico e o contexto em que a linguagem (expressão, discurso) sobre o passado.”

dramatúrgicos, sobretudo os metalinguísticos, utilizados para a construção de peças, as quais objetivam estabelecer um diálogo plural entre as múltiplas memórias e versões a respeito da realidade passada, e que, por sua vez, propicia um diálogo que ocorre, segundo Hans Thies-Lehmann (2007), “por meio da recordação de um sofrimento, de possibilidades desperdiçadas, de promessas não cumpridas que repousam nos corpos e em seus afetos” (LEHMANN, 2007, p.319); ou, ainda como sugere o autor:

O teatro pode significar *lembrança de algo em suspenso*, passado e futuro, memória e antecipação, ruptura com a presença sobrecarregada de informação, consumo e “consciência”. O teatro se torna significativo como *espaço de memória* quando surpreende o espectador e rompe a proteção do encanto, que é também uma proteção diante do enfrentamento com esse “**outro tempo**” que não pode ser pensado sem o terror do desconhecido. (LEHMANN, 2007, p.319, negritos meus)

Nessa possibilidade de compreensão dada ao teatro como o *espaço de memória*, é possível afirmar que hoje, em muitas vezes, além de viabilizar o acesso às vozes do passado por meio da *lembrança de algo em suspenso*. O fenômeno teatral – e aqui se considerando, em especial, os contextos das dramaturgias angolanas contemporâneas – também possibilita, por meio da metalinguagem, a realização da troca cultural em relação de similitude ou de contiguidade entre fatos e personagens que habitam esse *outro tempo*; e que lá enunciam novos lugares para a inscrição da história em cena, para com isso inovar as bases de formulação de novas identidades históricas, construídas com base em uma espécie de recusa dos modelos identitários hegemônicos.

## **2.2 METALINGUAGEM, TEATRALIDADE E METATEATRALIDADE – uma discussão para aberturas e possibilidades interculturais**

Se a noção de identidade pudesse ser considerada como o resultado de processos sócio-históricos, nos quais as individualidades e coletividades “são construídas por meio da diferença, e não fora dela; por meio da relação com o outro, da relação com aquilo que não é, com precisamente aquilo que falta, o seu interior constitutivo” (HALL, 2009, p. 110); ou, ainda nas palavras de Stuart Hall, se identidades são os “pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós”, o resultado de uma bem-sucedida articulação ou “fixação do sujeito ao fluxo do discurso” (HALL, 2009, p.112); poder-se-á, então, pensá-la como uma categoria relacional estabelecida dentro – e não fora – dos discursos, e que, assim, ganha sentido, como bem define Kathryn Woodward “por meio

da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais elas são representadas.” (WOODWARD, 2009, p.8)

Pensando de tal maneira, a diferença e a identidade podem ser ponderadas enquanto criações culturais e sociais especialmente marcadas tanto por suas características epistêmicas de indeterminação quanto pelos traços de instabilidade na ânsia de dar significado às experiências vividas, de falar de si e do outro, de referir-se ao mundo e às coisas que nele habitam, assim como aponta Tomaz Tadeu da Silva:

Ansiamos pela presença – do significado, do referente (a coisa à qual a linguagem se refere). Mas na medida em que não pode nunca nos fornecer essa desejada presença, *a linguagem é caracterizada pela indeterminação e pela instabilidade*. Essa característica da linguagem tem consequências importantes para a questão da diferença e da identidade culturais. Na medida em que são definidas, em parte, por meio da linguagem, a identidade e a diferença não podem deixar de ser marcadas, também, pela indeterminação e pela instabilidade. [...] *Em suma, a identidade e a diferença são tão indeterminadas e instáveis quanto a linguagem da qual dependem*. (SILVA, 2009, p.80, grifos meus)

Se, como define Linda Bulik (2001), “Toda a angústia é angústia de comunicação” (p.69), ao analisar as proposições apresentadas desses três autores sobre a identidade e a diferença entendidas como categorias produtivas que se implicam mutuamente, não se pode pensá-las fora de seus sistemas de representações, pois somente a partir daí é que estas adquirem sentido. Entende-se, dessa maneira, que o funcionamento da linguagem é central para os processos pelos quais é produzido o significado social das identidades e das diferenças, uma vez que

A linguagem como senso social já é ação que faz o divisor de água entre as realidades frente às quais o homem se antecipa sem se produzir como realidade, entre o imaginário verbal como imaginário social de um lado, e de outro, a realidade já produzida como consenso e, pois, como realidade do mundo e do homem. (BULIK, 2001, p.69)

Pensando, então, a linguagem como uma ação histórico-cultural, que permite aos seres humanos representarem a si mesmos e aos outros mutuamente – e de tal modo produzirem suas identidades locais confrontando-se com as globais –, pode-se dizer que as categorias de identidade e diferença só adquirem função e sentido por meio do ato de suas representações em uma determinada cultura, isto é, elas só podem ser entendidas circunscritas ao contexto que lhe conferem significado. De tal modo, dizer que essa ou aquela peça

angolana em análise, fala ou trata de assuntos e temas de outras culturas, sejam elas cingalesa, francesa ou portuguesa, implica reconhecer não só as identidades geográfico-territoriais, às quais essas obras se vinculam, mas significa, prioritariamente, também aprender como essas identidades culturais são diferenciadas e representadas por si mesmas e pelos outros mediante produções artístico-culturais, como o teatro.

Nesse sentido, é importante trazer à baila o pensamento de Tomaz Tadeu da Silva quando o autor afirma que é “por meio da representação que, por assim dizem a identidade e a diferença passam a existir. Representar significa, neste caso, dizer: ‘essa é a identidade’, ‘a identidade é isso’.” (SILVA, 2009, p.91)<sup>55</sup> E nesse caso, na retórica evidência de dizer que o teatro angolano é aquele feito por artistas angolanos, passa-se a considerar também o que esses artistas pensam mediante a apreciação de seus trabalhos sobre a identidade angolana e como esse pensamento ecoa sons e ruídos de outras culturas e histórias diferentes. Mas, ao retomar a categoria da linguagem, é de fato por seu meio que ocorre a constituição e a diferenciação representativa entre as pessoas postadas no mundo e inseridas em uma cultura definida. A linguagem é assim compreendida como forma de apreensão do real pelos seres humanos em sua capacidade de produção de sentidos conferidos a si mesmos, aos outros e ao mundo, o olhar produzido na relação identitária do entre (EU-OUTRO-MUNDO). Tal relação constitui-se num sistema simbólico que dá significado às coisas e às ações humanas e assegura, mesmo que de maneira indeterminada e instável, a condução, a manutenção e a conservação de nossas experiências identitárias pessoal e coletiva dentro do contexto histórico e social em que vivemos, já que, segundo Hall,

É precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em *locais históricos e institucionais específicos*, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas. (HALL, 2009, p.109, grifos meus)

---

<sup>55</sup> A abordagem da identidade e da diferença, vistas aqui como representação, constitui uma proposta de definição conceitual que mantém uma zona de intersecção semântica com as práticas culturais, uma vez que nos modos de produção cultural asseguram-se também, de maneira instável como na representação, as ideias e os conceitos que temos de nós, dos outros e do mundo. Assim, segundo Tomaz Tadeu da Silva, “o conceito de representação incorpora todas as características de indeterminação, ambiguidade e instabilidade atribuídas à linguagem. Isto significa questionar quaisquer das pretensões miméticas, especulares ou reflexivas atribuídas à representação pela perspectiva clássica. Aqui, a representação não aloja a presença do “real” ou do significado. A representação não é simplesmente um meio transparente de expressão de algum suposto referente. Em vez disso, a representação é, como qualquer sistema de significação, uma forma de atribuição de sentido. Como tal, a representação é um sistema linguístico e cultural: arbitrário, indeterminado e estreitamente ligado a relações de poder”. (SILVA, 2009, p.91). A representação passa a ser vista assim como parte fulcral do processo pelo qual o sentido é construído e trocado entre membros de uma mesma ou diferente cultura, como penso o caso das dramaturgias angolanas aqui estudadas.

Ao se definir a linguagem, deve-se levar em conta os “locais históricos e institucionais específicos” de sua produção que variam no tempo. Apesar disso, nessa condição de variabilidade, que caracteriza sua indeterminação e instabilidade, é possível a linguagem criar realidades de ordem histórico-cultural que permitam assegurar as identificações das pessoas envolvidas nos atos de comunicação e interação em contextos particulares. Do mesmo modo, convém, então, lembrar que toda a ação de linguagem humana relacionada por meio de sinais e de símbolos construídos para descrever a própria ou outra linguagem produz em si mesma um ato metalinguístico.<sup>56</sup>

Como orienta Samira Chalhub, a metalinguagem pode ocorrer de maneiras variadas, tanto, por exemplo, no ato de escrever uma canção que fala da canção ou ler um livro que fala sobre metalinguagem, quanto também na ação de um famoso diretor de cinema que veste uma camiseta com sua própria foto ou, ainda, na inscrição da imagem publicitária de uma lata de azeite, na qual se observa a figura de uma camponesa que mostra, em sua mão, uma lata de azeite. “Essa lata, por sua vez, reduplica a camponesa, que mostra o azeite, e assim por diante, até o ponto zero, onde não mais enxergamos a lata de azeite que a camponesa mostra”. (CHALHUB, 1986, p.8) Segundo a autora, em todos esses casos estabelecem-se situações de referências e semelhanças, nas quais a linguagem agencia a própria linguagem para ser usada na comunicação e, quando isso acontece, tem-se metalinguagem. Isso quer dizer que a conceituação da metalinguagem é expressa como o conjunto de símbolos e sinais que é usado para explicar o próprio código e “pode ser percebida quando, numa mensagem, é o fator código que se faz referente, que é apontado”. (CHALHUB, 1986, p.27)

Na visão de Chalhub, a metalinguagem pode ser compreendida, então, como uma linguagem, a qual reflete acerca de outra linguagem, ou ainda, a linguagem com que se estuda outra linguagem sem com ela se confundir. O que se opera por detrás desse ponto de vista é um aporte teórico da leitura feita do termo por Roman Jakobson, em seus estudos sobre as funções da linguagem. Neles o autor defende a ideia da operação metalinguística como aquela que fala da linguagem, algo tão rotineiro que “praticamos a metalinguagem sem perceber”. (JAKOBSON, 2001, p.127) Ainda nas palavras do autor:

---

<sup>56</sup> Considero o ato comunicacional na linguagem teatral do teatro angolano com base na definição conceitual feita por Linda Bulik, em que a autora define “por comunicação a recepção de uma informação, isto é, uma novidade que, aos olhos do espectador, pode ou não tomar forma de um significado, pode ou não traduzir por uma significação”. (BULIK, 2001, p.108) Esse pensamento, como já exposto, também envolve aqui a condição de pesquisador.

Uma das grandes contribuições da lógica simbólica para a ciência da linguagem é a ênfase dada à distinção entre linguagem-objeto e metalinguagem. *Como diz Carnap, para falar sobre qualquer linguagem-objeto, precisamos de uma metalinguagem.* Nesses dois níveis diferentes da linguagem, o mesmo estoque linguístico pode ser utilizado; assim, podemos falar em português (*como metalinguagem*) a respeito do português (*como linguagem-objeto*) e interpretar as palavras e as frases do português por meios de sinônimos, circunlocuções e paráfrases portuguesas. É evidente que operações desse tipo, qualificadas de metalinguísticas pelos lógicos, não são de sua invenção: longe de se confinarem à esfera da Ciência, elas demonstram ser parte integrante de nossas atividades linguísticas habituais. (JAKOBSON, 1995, p.46, grifos meus)

O texto de Rudolf Carnap, ao qual Jakobson se refere é “Significado e necessidade: um estudo em semântica e lógica modal” de 1947, no qual o autor desenvolve um novo procedimento de análise para considerar os significados das expressões linguísticas demonstrando que a construção de uma linguagem qualquer é suscetível de caracterização, com significado, numa metalinguagem que pode ser a própria linguagem. Assim, afirma Carnap, “*In order to speak about any object language – here the symbolic language systems, etc - we need a metalanguage*”.<sup>57</sup> (CARNAP, 1946, p.4)

Para Jakobson, a proposta carnapiana dada à metalinguagem se refere, portanto, ao próprio código, à própria linguagem entre dois níveis distintos: a “linguagem-objeto”, que fala de objetos, e a “metalinguagem”, que fala da linguagem. Jakobson, assim, considera a metalinguagem tão somente “quando se fala sobre falar” (1995, p.46), ou seja, quando uma pessoa conversa com outra a respeito do significado de certa palavra ou expressão. A partir do esquema jakobsoniano, a metalinguagem passa a acontecer quando determinada linguagem – seja ela escrita, sonora ou visual – faz referência a si mesma ou a outra linguagem. Se também fosse consultada a definição da palavra na língua francesa, é possível verificar que é dela que Jakobson provavelmente acolheu o sentido para sua esquematização. O dicionário francês *Dictionnaire Électronique Larousse*, por exemplo, apresenta o sentido da palavra *métalanguage* como a

*Langage spécialisé que l'on utilise pour décrire une langue naturelle. (C'est le cas du discours linguistique utilisé dans la description de la structure et du fonctionnement d'une langue naturelle [ou langue-objet] et qui comporte*

---

<sup>57</sup> Para falar sobre qualquer linguagem-objeto – aqui o sistema simbólico da linguagem etc – precisamos de uma metalinguagem. (tradução minha)

*aussi bien des termes construits à cet effet que des termes empruntés à la langue-objet.)*<sup>58</sup>

Esse sentido aparece identificado de maneira semelhante quando se recorre aos estudos etimológicos e decompõe-se a palavra na língua portuguesa, em que se obtém MET/A/ + LINGUAGEM, sendo o antepositivo “met(a)” definido no *Dicionário Eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa* como vindo do grego:

*metá (adv. e prep., origin.) ‘no meio de, entre; atrás, em seguida, depois; com, de acordo com, segundo; durante’; já no próprio gr.cl. formava vocábulos com as ideias de: 1) ‘comunidade ou participação’; 2) ‘interposição ou intermediação’; 3) ‘sucessão (no tempo ou no espaço)’; 4) ‘mudança de lugar ou de condição’; em gr., ocorre na f. met- antes de vogal não aspirada e na f. meth- antes de vogal aspirada, formas sob as quais, como prefixos, se aglutina a derivados assim cunhados; há presença deste antepositivo, já em voc. origin. gregos, como metabóle, metáfora, metáfrase e metamorfose, já em cultismos da terminologia científica, mais especificamente química, do séc. XIX em diante; 5) para designar compostos derivados, como metabórico, metacelulose, metacloral, metagelatina, metalumina, metamorfina, metaoxibenzoico etc.; 6) em benzenos isoméricos biderivados, assim como em alguns nomes de minerais; a cognação vern. inclui para mais de 700 der. e comp. com este pref., cuja fecundidade é viva, até mesmo informalmente, como quantificador. (HOUAISS, 2003, grifos meus)*

E o pospositivo “linguagem” (LÍNGUA + -AGEM), associado ao conceito de língua, assim como descrito também pelo *Dicionário Eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa*:

*sf (provençal languatge) língua + -agem, 1 ling. qualquer meio sistemático de comunicar ideias ou sentimentos através de signos convencionais, sonoros, gráficos, gestuais etc. < l. humana > < funções da l. >. 2 p.ext. qualquer sistema de símbolos ou objetos instituídos como signos; código < l. da dança > < a l. das cores >. 3 p.ext. sistema secundário de sinais ou símbolos criado a partir de uma dada língua < l. cifrada > < l. estenográfica >. 4 p.ext. meio de comunicação natural próprio de uma espécie animal < a l. dos golfinhos, das abelhas, das baleias > 4.1 freq. o meio de comunicação por meio de signos orais articulados, próprio da espécie humana. (HOUAISS, 2003, grifos meus)*

No destaque desse tratamento lexicográfico do conceito, tomado aqui como paradigma para exercitar a compreensão de seu significado, constata-se que a compreensão da

---

<sup>58</sup> Linguagem especializada que é usada para descrever uma linguagem natural. (Este é o caso do discurso da linguística utilizada na descrição da estrutura e do funcionamento de uma língua natural [língua ou objeto], que tem tanto em termos propositadamente construídos como termos emprestados da linguagem-objeto.). (tradução minha)

metalinguagem pode ser apresentada na qualidade de “o meio de, entre” da “comunicação de ideias ou sentimentos através de signos convencionais”, ou aquilo que se dá na *interposição ou intermediação* dos elementos envolventes ao ato comunicacional humano. Assim compreendida, a metalinguagem pode ser vista como aquele movimento que age na zona intermediária entre os gestos da comunicação humana e o desejo da compreensão contextual da outra pessoa. Um algo a mais do que o entre o *aqui* e o *acolá* que compreende o contexto cultural como elemento essencial para o exercício de sua movimentação, tornando-se, assim, uma categoria fundamental nas trocas de percepção e de apreciação do real praticadas entre os seres humanos num dado lugar e tempo. Isto é,

[...] a metalinguagem autorregula as formas de expressão e de comunicação de uma língua e influencia, também, em nível social e ideológico, determinando ações, preferências e prioridades das pessoas. Assim, quando se fala em metalinguagem, é necessário ter em mente o contexto sociocultural, em termos bastante amplos (Coupland; Jaworski, 2004). (FLORES, 2011, p.247)

A acolhida e a articulação teórica que Onici Clarô Flores (2011) faz das reflexões de Adam Jaworski e de Nicholas Coupland (2004) propõem um entendimento da metalinguagem como um modo de valorizar nela sua potencialidade semântica. É nesse sentido que as proposições desses autores consideram a dimensão metalinguística da linguagem como determinada pelos contextos espacial, social e temporal em que se insere. Nas suas palavras: “*If a ‘meta’ dimension of language continually structures social interaction, then all manner of social outcomes and effects can attributed to it*”<sup>59</sup> (JARWORSKI; COUPLAND, 2004, p.19), ou a metalinguagem “enquanto conhecimento contextual” (FLORES, 2011, p.256).

Apresentando essa compreensão, resgata-se a revisão do conceito associada aos fatores contextuais, o que contribui para o exercício de conceituação teórica do funcionamento das peças angolanas com base em uma reflexão que leva em conta a potencialidade epistêmica da dimensão metalinguística da linguagem para a realização das trocas culturais. Tomando como referência a metalinguagem por sua dimensão contextual, utilizo aqui do comentário de Linda Bulik, quando estuda o *Odin Teatret* e afirma que “a partir do momento em que uma cultura comenta a outra, para explicá-la ou para justificá-la, ela elabora um comentário crítico em um nível metatextual e torna-se uma metalinguagem interpretante”. (BULIK, 2001, p.125). Observa-se nesse caso que o conceito de

<sup>59</sup> Se a dimensão “meta” da linguagem é continuamente estruturada na interação social, então todos os tipos de resultados sociais e os efeitos podem ser atribuídos a ela. (tradução minha)

metalinguagem adquire a noção de *interpretante* (signo que explica outro signo, dando-lhe sentido) quando uma determinada cultura faz uso da dimensão metalinguística da linguagem para o exercício de reflexão a outro contexto cultural.

Para este estudo, o que interessa nessa definição de metalinguagem é exatamente como ela pode auxiliar na compreensão dos modos da produção das identidades e das diferenças culturais realizadas nas dramaturgias angolanas. Interessa entender o que faz com que essas comentem outras culturas e histórias, mas que, por meio desse movimento, também realizem uma reflexão sobre a própria cultura e a história angolana, sem com isso, porém, implicar uma relação de hierarquia ou assimetria entre as culturas. É dentro dessa perspectiva que se desenvolve o conceito de metalinguagem associado ao interculturalismo visto como “novo paradigma capaz de aproximar o teatro da comunicação humana” (BULIK, 1995, p.68) e ligado ao processo pelo qual, no espetáculo teatral, o sentido é construído, recebido e trocado pelos membros de uma mesma ou diferente comunidade, potencializando a produção social das identidades e diferenças. A finalidade é compreender a proposta dada à metalinguagem vinculada ao contexto, ou melhor, à realidade sociocultural, como propõe a análise do conceito feita por Flores, em que ele afirma:

Parece, então, importante discutir o *locus de emergência da operação metalinguística* e, também, *destacar a sua condição de conhecimento contextual imprescindível ao entendimento e à produção de linguagem*, o que implica dizer que a opacidade de um texto para alguém pode derivar tanto do desconhecimento do contexto interativo específico no qual se encontra, quanto do contexto metalinguístico específico, pelo desconhecimento do falante ou leitor dos ritos sociais, dos modos de abordagem e da terminologia específica da área. Há que aditar, ainda, que o ouvinte ou leitor pode desconhecer a estrutura convencional de um texto produzido para preencher determinado objetivo, porque um texto de anatomia é diferente de um texto ficcional. Uma conversa entre amigos é diferente da exposição oral de um trabalho. E, por fim, a falta de conhecimento de um dado domínio discursivo pode inviabilizar o entendimento de um texto, implicando falta de conhecimento de fundo, por desconhecer o leitor/ouvinte quais as regras gerais para a interação nesse tipo de situação (por exemplo, interlocução entre terapeutas e afásicos). (FLORES, 2011, p.257, grifos meus)

Do exposto, depreende-se que para a autora a conceituação da metalinguagem deva ser discutida e compreendida, enquanto produção de linguagem, não se podendo reduzir sua apreensão única à função metalinguística, que ocorre quando o emissor comenta um código usando o próprio código, mas, sobretudo, considerando aquilo que é relativo à natureza dos fenômenos sob a descrição conforme fatores contextuais. Para tal discussão e compreensão,

Flores agenciou pensadores pertencentes às duas linhas interpretativas do conceito da metalinguagem – a lógica e a linguística –, problematizando-o com base nas duas visões a respeito da polêmica acerca de como a língua é usada para referenciar o mundo. De um lado, a autora discute que a introdução do conceito de metalinguagem deve-se à lógica, onde repousa a compreensão apresentada por Alfred Tarski (2007), de que assumimos o conhecimento e seu objeto como criações intelectuais que tecem a realidade, sendo a sua existência dada pela linguagem: metalinguagem (descrição), o primeiro; linguagem-objeto, o segundo (FLORES, 2011, p.244). Nas palavras de Tarski,

A metalinguagem, que fornece meios suficientes para definir verdade, deve ser essencialmente mais rica que a linguagem-objeto; não pode coincidir com esta última, nem ser nela traduzível, já que, de outra forma, ambas as linguagens seriam semanticamente universais e a antinomia do mentiroso poderia ser reconstruída em ambas. (TARSKI, 2007, p.220)

Por outro lado, Flores ressalva que, na linguística, o significado da metalinguagem varia de acordo com a abordagem teórica realizada. Como exemplo, a autora destaca as proposições dadas por Gennaro Chierchia, que, segundo ela, é uma das linhas interpretativas mais seguidas dentre os linguístas, e que se apoia nas ideias da gramática gerativa para dizer: “Não há dúvidas de que para conhecer o significado de uma palavra é preciso enfronhar-se na história da comunidade que a usa.” (CHIERCHIA, 2003, p.44) Isso significa que, para que as expressões da linguagem signifiquem alguma coisa, para que elas tenham sentido, elas devem ser compreendidas dentro do mundo onde são produzidas e proferidas. Sendo essa uma classificação que confere caráter semântico ao conceito da metalinguagem, pois, interpretada dessa maneira, para Chierchia

É também possível empregar uma língua, por exemplo, o português, como metalinguagem para ela mesma. Nesse caso, o português seria, por um lado, a língua objeto (aquilo que queremos estudar) e, por outro, a metalinguagem (aquilo que empregamos para estudar o nosso objeto). (CHIERCHIA, 2003, p.86)

Tanto a visão de Chierchia quanto a de Tarski são agenciadas por Flores com o intuito de oferecer ao leitor uma compreensão do debate teórico realizado em torno do conceito da metalinguagem, evidenciando que um dos atributos do conceito é o esforço de procurar solucionar os problemas advindos dos processos da comunicação entre as pessoas. Nesse sentido, para a autora, a discussão conceitual da metalinguagem implica refletir sobre as

maneiras pelas quais os seres humanos se comunicam e nomeiam o mundo na vivência do ordinário por meio da linguagem, já que

A reflexão concernente à significação da linguagem é decisiva para entender como se estruturam as relações sociais e como é produzido o conhecimento em qualquer instância social, área de estudos ou ciência. (FLORES, 2011, p.247)

No momento em que se considera a proposta de revisão do conceito da metalinguagem segundo a perspectiva apresentada por Flores, é importante reconhecer que o papel exercido pelo recurso metalinguístico pode ser interpretado de maneiras diferentes e receber enfoques distintos, seja pela teoria da linguagem, seja por meio da lógica. Mas, em todos os casos, a busca por sua concepção encontra lugar em sua dimensão enunciativa, em especial, nos momentos em que os falantes buscam na linguagem as formas de desvelar a si e ao mundo implicada pela necessidade de entendimento do outro.

Desse modo, dentre os outros empregos da metalinguagem, o tipo de utilização que interessa aqui é aquela que está ligada aos processos criativos da arte, em especial aos processos criativos das dramaturgias de temáticas histórica e intercultural. Para mim, é no campo das artes, sobretudo no da linguagem teatral, que a dimensão metalinguística pode potencializar a compreensão dos contatos e das trocas culturais realizados entre as experiências de inscrição dramática do próprio passado angolano, juntamente com e a partir do arranjo interacional de eventos e de fatos históricos de outras épocas e lugares. Nesse sentido, é preciso considerar o que diz Décio Pignatari diz sobre a metalinguagem:

Segue-se daí que toda metalinguagem é marcadamente sintática, formal, estrutural. É por ignorância deste fato e pela tendenciosa e hegemônica formação cultural de tipo linguístico (melhor dizer literário), que a maior parte da chamada crítica de arte – literária, visual, musical, cinematográfica, arquitetônica – se manifesta “literária” e subjetivamente: carece de metalinguagem adequada (voltada que está, aristotelicamente, para o “conceito”, o “conteúdo” a “significação”). *O criador está por dentro da linguagem; o crítico, por fora.* O criador se alimenta de raízes da linguagem; o crítico, de suas folhas, flores e frutos. O mesmo se diga dos professores de nossas universidades, ao abordarem o fenômeno artístico. *A metalinguagem é um processo dinâmico*, mas é comum ver como ela tende a se estratificar em código, confundindo-se então com o jargão técnico, especializado. (PIGNATARI, 1993, p.20, grifos meus)

Pela proposição do autor, a metalinguagem se realiza no dinamismo da criação comunicacional, no qual a linguagem comenta a própria linguagem, fenômeno este presente

na literatura e nas artes em geral. Vê-se por aí que, para Pignatari, “o criador está por dentro da linguagem; o crítico, por fora”, ou seja, uma interação realizada em espaços diferentes, capaz de estabelecer uma comunicação entre “criador” e “crítico”, mediado, porém, pela sintaxe textual, pelas estruturas externa e interna e de funcionamento da obra de arte, a qual ela própria é o manancial estético que revela a reflexão do artista sobre a sua obra dentro da própria obra. Dessa maneira, o emprego da dimensão metalinguística seria, assim, mais facilmente reconhecido na crítica ou na análise científica da obra de arte, que, por sua vez, torna-se aí a linguagem que comenta a linguagem ou, simplesmente, a metalinguagem.

No que tange a esse aspecto, a metalinguagem, no campo das artes, em especial a utilizada como recurso da linguagem teatral, não só se estabelece enquanto reflexão crítica sobre si mesma (o metateatro) – “é teatro “fazendo” teatro” (CHALHUB, 1986, p.32), como também se concretiza linguisticamente como um sistema de cognição a ser construído pelo jogo estabelecido entre o palco e a plateia, revelando-se aí outro conceito, invariavelmente associado ao fazer teatral, a teatralidade. A ideia da teatralidade é complexa e tem sido muito estudada ao longo do tempo em suas várias conformações, embora pareça ser um consenso entre os estudiosos que se debruçam sobre esse fenômeno associar sua existência, enquanto palavra, ao conceito de teatro, já que seu próprio significado no dicionário é relacionado à “TEATRAL+I+DADE” – “qualidade ou condição de teatral de uma peça” (HOUAISS, 2003). Do mesmo modo, a variabilidade conceitual é percebida quando se trata de definir o que vem primeiro: a teatralidade ou o teatro?

Além das relações retóricas, se a noção desse conceito varia de acordo com o seu uso e o contexto ligado à ideia de teatro, como aponta Edécio Mostaço, o qual afirma que, ao “refazer a trilha percorrida pela noção de teatralidade”, é necessário também “dimensioná-la nos distintos contextos onde foi empregada” (MOSTAÇO, 2006/2007, p.1). Isso significa afirmar que se seguirmos as origens da teatralidade na tradição do teatro moderno, será no texto escrito que é possível encontrar a partida para a ideia do seu funcionamento enquanto criação e profusão de <sup>[P]</sup><sub>[SEP]</sub>códigos<sup>[P]</sup><sub>[SEP]</sub>e <sup>[P]</sup><sub>[SEP]</sub>de <sup>[P]</sup><sub>[SEP]</sub>signos<sup>[P]</sup><sub>[SEP]</sub>linguísticos agenciados em razão da produção de sentidos na experiência estética,

Ou seja, como herança legada desde a Renascença, era o texto o elemento definidor mais proeminente para designar o fenômeno teatral. Essa crença foi alcunhada de textocentrismo, por depositar nas palavras ou no espírito do autor não apenas o reconhecimento da autoria, como, com ênfase maior, que era ele o verdadeiro e único agente criativo ou criador no âmbito cênico. (MOSTAÇO, 2006/2007, p.1)

Uma vez que se, outrora, a teatralidade surgira como a qualidade do que era considerado teatral em um texto dramático, “seria aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico)” (PAVIS, 2005, p.372). No entanto, hoje se sabe, como afirma Jean Pierre Sarrazac, (2012, p.179), que “a teatralidade permite pensar o teatro sem o texto [...]; o texto não é mais [...] senão um produtor de signos entre outros; a encenação é o ‘teatro’ é sobre ela que repousa a teatralidade”. Desse modo, pensada como o reconhecimento por parte do espectador da natureza mimética da representação, a teatralidade assume-se como um fenômeno erigido no momento da recepção, como bem explica, de maneira análoga, Augusto Boal ao dizer que a teatralidade,

[...] é aquela capacidade ou propriedade humana que permite que o sujeito se observe a si mesmo, em ação, em atividade. O autoconhecimento assim adquirido permite-lhe ser sujeito (aquele que observa) de um outro sujeito (aquele que age); permite-lhe imaginar variantes ao seu agir, estudar alternativas. O ser humano pode ver-se no ato de agir, de sentir, de pensar. Ele pode se sentir sentindo, e se pensar pensando. (BOAL, 2002, p.27)

Do mesmo modo, é por sua natureza expressivo-espetacular que também identifico que a teatralidade pode estar presente tanto numa peça angolana sobre a Segunda Guerra, em que atores mimeticamente representam dois soldados em cena, quanto na movimentação realizada durante as saídas do presidente da República em Angola, quando esse se desloca pelas ruas de Luanda, capital angolana, o que exige o fechamento de vias e do trânsito e o acompanhamento do chefe de Estado por batedores da Guarda presidencial, helicópteros e um forte aparato policial.<sup>60</sup> Nesse sentido, Roland Barthes, por exemplo, atesta que o teatro estaria em toda a parte, sendo a teatralidade

---

<sup>60</sup> Em janeiro de 2015 estive em Luanda e acompanhei de perto uma dessas saídas do presidente da República, na época, José Eduardo dos Santos, pelas ruas do centro da cidade. A atriz Mel Gamboa, que me acompanhava na ocasião, indicou que (sic): “É sempre assim, toda vez que o ‘PR’ (presidente) sai às ruas é esse teatro.” (informação oral). É interessante notar como a teatralidade contida neste ato da movimentação do presidente da República as ruas e que está relacionado com aspectos da encenação e simbologia do poder político marcam a criação da narrativa e do imaginário ficcional angolano. Exemplos dessa marca estão presentes no romance *Bom dia, Camaradas* (2006), do poeta e escritor Ndalú de Almeida, popularmente conhecido como Ondjaki, (n. 1977). A história de um garoto de idade desconhecida que narra momentos de sua vida em Luanda, Angola, atravessando os anos da década 1980. Numa das passagens, o garoto e sua tia que lhe visitava vinda de Portugal, e que por isso não estava habituada com a atitude de respeito dos cidadãos em relação à figura presidencial nas ruas – (no momento em que o presidente passava de carro, todos os cidadãos próximos deveriam sair de dentro de seus veículos, para mostrarem obediência cívica e que não possuíam armas contra as autoridades) – poderiam ter sido fuzilados pela inadvertida ação da tia em não postar-se perante a passagem da comitiva presidencial: “A minha tia saiu do carro, deixou a porta aberta. Fiquei mais descansado, embora ela parecia que não estava em sentido. O pior foi que quando os carros estavam mesmo perto, ela pôs a mão dentro do carro para apanhar o chapéu. “Tia não”, gritei mesmo. Acho que ela se assustou e ficou quietinha. Passaram as motos, depois dois carros, mais um, e no último que tinha as janelas todas escuras acho que ia o camarada presidente. Depois ainda tive que lhe dizer para ficar quieta que só podíamos voltar para o carro passado um bocado. O camarada

[...] o teatro menos o texto, uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submergem do texto sob a plenitude de sua linguagem exterior. (BARTHES, 2009, p.339)

Esse alargamento de sua acepção primeira, expresso na assertiva barthiana, aponta para uma possibilidade de compreender a teatralidade não somente a partir do espaço de criação estético-teatral, mas também relacionada à toda produção de efeito que, para além daquela contida em um texto de teatro, também deseja em outros espaços despertar afetos, emoções e sensações estéticas nas pessoas.

No caso do transporte do Chefe de estado angolano, pode-se nomeá-la de uma “teatralidade da tradição” associada a um cerimonial que envolve desfile e manobras, objetivando representar a conservação dos valores presidencialista e republicano. Já na peça angolana, ela é, parafraseando Antonio Duran (2014, p.51) uma “teatralidade da ficção” extraída do real e que visa projetar em cena um fluir do cotidiano por meio de imagens, palavras, sons e movimentos, os quais ativem mimeticamente percepções e sensações estéticas na relação com o espectador. Assim, aquilo que especifica e difere a teatralidade para além dos palcos na vida cotidiana àquela ligada ao campo estético-teatral, é que, no caso do teatro, segundo Josette Féral a

*Theatricality produces spectacular events for the spectator; it establishes a relationship that differs from the quotidian. It is an act of representation, the construction of a fiction. As such, theatricality is the imbrication of fiction and representation in an "other" space in which the observer and the observed are brought face to face. Of all the arts, the theater is best suited to this sort of experimentation. (FÉRAL, 2002, p.105)<sup>61</sup>*

Nesse sentido, a noção de teatralidade que ganha dimensão aqui é aquela emersa da ficção teatral na relação estabelecida entre palco e plateia; ela tem a ver, assim, com o estabelecimento do “*espacio outro que se torna el espacio del outro-espacio virtual-y deja*

---

*João tava a transpirar a sério. Entrámos no carro. – Pois... Escapaste é ver a cerimónia de tiros que ia haver se algum FAPLA te visse a mexer, parecia que tavas a dançar, ainda por cima ias pôr o chapéu... (ONDJAKI, 2006, p. 55).*

<sup>61</sup> Teatralidade produz eventos espetaculares para o espectador; estabelece uma relação que difere do cotidiano. É um ato de representação, a construção de uma ficção. Como tal, a teatralidade é a imbricação de ficção e representação em um “outro” espaço em que o observador e o observado são colocados face a face. De todas as artes, o teatro é mais adequado para este tipo de experimentação. (tradução minha)

*lugar a la alteridad de los sujetos y al surgimiento de la ficción*” (FÉRAL, 2003, p.94)<sup>62</sup>. Esse postulado contribui significativamente para a compreensão do agenciamento do conceito, com base na apreensão tanto da produção como da recepção teatral e da complexidade estabelecida na ‘representação cênica’, que envolve sempre a comunicação em pelo menos dois níveis: infracênico (entre personagens) e extracênico (entre palco e plateia)” (CARLSON, 1995, p.279). É por essa via explicativa que a constituição da teatralidade é vista, então, como o resultado de uma dinâmica perceptiva que pressupõe a interferência do outro, (aquela pessoa que observa) diante de outra pessoa (aquela que age). Féral explica, deste modo, que

*La teatralidad tiene que ver fundamentalmente con la mirada del espectador. Esta mirada señala, identifica, crea el espacio potencial en el cual la teatralidad va a poder ser localizada. El espectador reconoce este otro espacio, en el espacio del otro la ficción puede emerger.* (FÉRAL, 2003, p.44)<sup>63</sup>

Com base nas premissas do pensamento de Féral, é possível considerar a compreensão da ocorrência da teatralidade tendo em vista tanto a participação do público nos processos de produção dos contornos expressivos de uma dada realidade ficcional, quanto também os sentidos empregados pelos artistas para a configuração de tal realidade. Isto quer dizer que a emersão da teatralidade do mundo da ficção teatral depende diretamente desse duplo olhar, daquele que olha e daquele que faz. De tal modo, é nesse efeito estético estabelecido pela dinâmica do jogo teatral que se provoca um intervalo em nossa vida cotidiana, instaurando outra realidade, a qual é vivida na interação dinâmica entre a cena e a plateia. Em suma, não ser todas as pessoas, os objetos, as técnicas, as sensações e os sentimentos, os quais forem mobilizados durante o ato teatral de modo a conduzir e provocar no espectador a identificação com essa outra realidade criada, é aquilo que dá função à teatralidade. Ou ainda, como pergunta Silvia Fernandes, retomando uma questão colocada por Patrice Pavis: “Para que serve o conceito de teatralidade?” (FERNANDES, 2009, p.167).

A discussão sobre a funcionalidade do conceito, bem como o de seu emprego, contribui para a elaboração de uma compreensão conceitual dos efeitos produzidos no teatro contemporâneo angolano. O conceito ganhou diversas interpretações requeridas, em grande

---

<sup>62</sup> “[...] espaço ‘outro’, que se torna espaço do outro, um espaço virtual, e deixa lugar para a alteridade entre sujeitos e ao surgimento da ficção”. (tradução minha)

<sup>63</sup> A teatralidade tem a ver fundamentalmente com o olhar do espectador. Essa perspectiva diz, identifica, cria o espaço potencial em que teatralidade seja capaz de ser localizada. O espectador reconhece esse outro espaço, no espaço do outro e a ficção pode emergir. (tradução minha)

parte pela teoria teatral, desde a antiguidade grega, por meio da definição de Aristóteles, na qual o conceito é aludido à ideia de que o teatro deveria mimetizar o real, o que quer dizer nas palavras do autor que “a fábula [...] deve imitar apenas uma única ação completa cujas partes devem ser dispostas de tal maneira que não se possa desordenar ou retirar uma delas sem alterar o conjunto”. (ARISTÓTELES apud PAVIS, 2005, p.421). No entanto, conforme assinala Jean-Jacques Roubine (2003), foi Denis Diderot quem descobriu que conceito estaria direcionado à potência das estruturas que exprimem aí a noção de mimese, tal como definida pelo pensamento aristotélico, como se observa a seguir:

Diderot tomou consciência sobretudo de um fenômeno capital no teatro: o da “teatralidade” (o termo só surgirá dois séculos mais tarde!). Embora a representação seja constituída dos mesmos ingredientes que a vida real, ela não os utiliza da mesma maneira. E o espectador não reage da mesma maneira se estiver no teatro ou na rua. Aristóteles já assinalara: pode-se ter prazer na representação (teatral, pictórica etc.) de um objeto que, na realidade, provoca repulsa: *Há diferenças entre a representação do teatro e a representação da sociedade. Esta se mostraria fraca demais no palco e não teria efeito algum. A outra seria dura demais com o mundo, e ofenderia.* O cinismo, tão odioso, tão incômodo na sociedade, é excelente no palco. O que equivale a dizer que o teatro é uma arte. (ROUBINE, 2003, p.73)

Todavia, as aplicações desse entendimento do fenômeno implicaram reconhecer a teatralidade não só no que é dramático, mas também naquilo que se constitui como ficcionalidade, uma vez que, no plano da representação cênica, ela passa a ser vista como um elemento essencial de seu funcionamento e para a dinâmica dos acontecimentos em cena enquanto mimesis.<sup>64</sup> Se hoje, a manifestação da teatralidade é construída com base no olhar do espectador sobre a encenação, foi, sobretudo na primeira metade do século XX, que o conceito ficou marcado por essa potencialidade estética de interação e produção de sentidos ficcionais no público. Não pelo prisma do texto, mas pelo caráter espetacular da obra teatral, como aponta Luiz Fernando Ramos:

É certo que, na primeira metade do século XX, Evreinov, Meyerhold e o próprio Brecht propuseram a reateatralização do teatro, exatamente contra a tendência naturalista de algum modo inaugurada por Diderot. Mas esta

---

<sup>64</sup> O termo ficcionalidade ou ficção é empregado aqui tendo em vista os sentidos etimológicos emersos de sua decomposição: ficção (do latim *fictione*) que pode compreender: “1 Ato ou efeito de fingir. 2 Simulação. 3 Arte de imaginar. 4 Coisas imaginárias. Obra ou literatura de f.: aquela cujo enredo é criado pela imaginação do autor” (MICHAELIS. Dicionário Online-UOL). Ou ainda, com ênfase na definição dada pelo Dicionário Eletrônico de Termos Literários Carlos Ceia para ficcionalidade, como “Aquilo que faz com que um texto de ficção seja considerado um texto de ficção” [...] “A capacidade de criar mundos imaginários, para além da realidade objetiva”.

proposta de combater o ilusionismo com a exacerbação da teatralidade não se confunde com a tradição antiteatralista que se define pela recusa ao dramático. Na perspectiva de Mallarmé, ou de Beckett e Robert Wilson, o teatro não deve ser ilusão ficcional, mas fricção da matéria visual bruta que se apresenta contra a realidade que a acolhe, ainda que no caso do poeta francês esse contraste ainda estivesse contaminado por uma dimensão idealista e metafísica. O teatro contemporâneo, nas formas que foram chamadas de pós-dramáticas, não é definitivamente absortivo, repele o ilusionismo e busca a autonomia diante do espectador, ao mesmo tempo libertando-o a constituir sua própria independência. (RAMOS, 2013, p.8)

Nessa breve anotação, Ramos traz à baila as principais bases teóricas do período que deram sustentação ao conceito de teatralidade no contexto teatral. Sobre o assunto, o autor suscita as lições de Nikolai Evreinov sobre o conceito ligado à ideia de “instinto teatral” humano, no que se revelaria a teatralidade: “*la teatralidad es vista como un ‘instinto’, el de ‘transformar las apariencias de la naturaleza’.*”<sup>65</sup> (FÉRAL, 2004, p. 103). Do mesmo modo, Ramos também lembra os ensinamentos de Vsévolod Meyerhold sobre o emprego consciente da teatralidade, ou “um teatro de convenção consciente” (MEYERHOLD, 1969, p.38), onde o que importa é sempre mostrar ao espectador a tessitura do ato teatral. Vai ainda além ao invocar a concepção brechtiana do termo, na qual os aspectos da teatralidade estariam presentes em cena mediante os usos de mecanismos de epicização do texto dramático, em que a “descoberta das situações se processa pela interrupção dos acontecimentos”. (BENJAMIN, 1996, p.81)

A utilização dessas teorias levou o teatro ocidental moderno a delinear a noção de teatralidade a partir da instauração do ato cênico. Dessa forma, para que ela pudesse existir passou-se a buscar formas novas de provocar o papel do espectador no espetáculo por meio do uso de mecanismos engendrados para a produção de sentidos na relação cena-público. Sob tal perspectiva, pode-se dizer que essa busca foi iniciada pelo “alarde da teatralidade” dado por *O rei Ubu*, de Jarry, na montagem de Lugné-Poé, em 1896, (ROUBINE, 1998, p.35), bem como pelos trabalhos de Antonin Artaud, que considerava para a concretização da teatralidade o desejo que o teatro colocasse em segundo plano “tudo o que não está contido no diálogo (e o próprio diálogo considerado em função de suas possibilidades de sonorização em cena, e exigências dessa sonorização)”. (PAVIS, 2005, p.372) Ou ainda, como afirma Jacques Derrida: “Para Artaud, a teatralidade tem de atravessar e restaurar totalmente a ‘existência’ e a ‘carne’. Dir-se-á portanto do teatro o mesmo que se diz do corpo.” (DERRIDA, 2009, p.339)

---

<sup>65</sup> “Teatralidade é vista como um ‘instinto’ para ‘transformar a aparência da própria natureza’”. (tradução minha)

É essa busca, aliás, que motivou, nas experiências promovidas pelo fazer teatral contemporâneo, o ato de formulações críticas e desestabilizadoras sobre a noção da teatralidade, especialmente, no trabalho da escrita de Samuel Beckett, no qual a teatralidade é potencializada em razão da produção de peças “em que há uma unidade de lugar e de tempo, mas ela é – evidentemente – parodiada. Nada daquilo que está associado à unidade de tempo no teatro dramático se aplica aqui” (LEHMANN, 2011, p.298-9). O mesmo ocorre nos dispositivos usados para provocar a teatralidade por meio da junção entre as artes cênicas e as artes visuais, realizada de maneira singular nas “encenações de Robert Wilson, embora distantes da construção casual, ainda assim encorajam, ao privilegiar a percepção visual e auditiva em detrimento da interpretação.” (CARLSON, 1995, p.495)

Todas essas proposições conduzem à ideia de que o papel atribuído ao fenômeno da teatralidade na encenação teatral – sobretudo entre as tendências contemporâneas, que abordam esse conceito como o resultado do intercâmbio entre as formas lembrar, sentir e compreender do espectador para com o palco – tenha como resultado uma acepção do termo que permite pensá-lo em conexão com a questão da identidade dentro das perspectivas da produção das diferenças, em especial, aqui, nos palcos angolanos. Isso posto, é válido considerar o pensamento de Mostaço, para quem a teatralidade, por meio de suas características enquanto jogo psicológico e alguns exemplos históricos,

[...] veio sulcando o desenvolvimento do ser humano e das sociedades em modo fértil, capaz de engendrar múltiplos e divisões de si mesma, compondo uma dimensão da vida social, a representação mesma da estrutura social. O teatral parece guardar, nesta perspectiva, um estatuto genético e funcional de procedência, decorrência do próprio dinamismo da cultura, onde o mimetismo, o jogo e a representação constituem impulsos que encontram nas práticas sociais canais de manifestação. Ele é tomado, portanto, como um núcleo organizado de *mecanismos de produção de efeitos simbólicos, facetas que a corporificação adquire no tempo e espaço das sociedades históricas*. Adquirindo o formato de uma metonímia (a parte pelo todo) ou a prevalência adjetiva sobre a substantiva, a teatralidade é tangível enquanto cumulação do que é teatral. (MOSTAÇO, 2006/2007, p.6, grifos meus)

Interessa aqui, em particular, discutir a organização desses “mecanismos de produção de efeitos simbólicos, facetas que a corporificação adquire no tempo e espaço das sociedades históricas”, tendo em vista a funcionalidade dramaturgica, isto é, a teatralidade e sua matriz, o metateatro. Desse modo, acredito ser possível compreender a maneira pela qual se dão as trocas culturais na criação cênica das peças angolanas, as quais operam por intermédio da *metateatralidade intercultural*.

### 2.3 O QUE É A METATEATRALIDADE INTERCULTURAL?

Se, como aponta Féral (2003), a teatralidade “é um ato de representação, a construção de uma ficção” (p.108) que se efetua melhor no campo teatral, então pode-se dizer que o termo metateatralidade pode ser usado para designar o emprego que o teatro faz da teatralidade, provocando a reflexão no espectador acerca da própria obra ou de qualquer outra linguagem. De tal maneira, essa noção sugere que a ação representada, a ficção construída no palco e transmitida ao público por meio da encenação resulte numa “dupla enunciação teatral”. Essa expressão é utilizada por empréstimo do pensamento de Jean-Pierre Ryngaert (1995) para explicar que a “comunicação teatral não opera exclusivamente no eixo interno da relação entre os indivíduos, mas também – ou principalmente – no eixo externo, entre Autor e o Leitor ou o Público, através de uma cadeia de emissores”. (p.109-10). Nesse caso, a dupla enunciação aqui referida é considerada como o resultado da ação da metateatralidade, advinda das relações estabelecidas entre o real e o fictício no teatro, tanto nos momentos “das interações entre personagens por intermédio da fala, com o efeito da realidade que disso resulta, pois se elas falam, pensa-se, é como se fosse verdade” (RYNGAERT, 1995, p.101); quanto também nas situações em que alguma personagem age e reconhece a presença dos espectadores, falando explicitamente para eles, ou ainda, nas vezes em que uma atriz ou um ator abandona sua personagem e dirige-se diretamente para essa plateia, levando-a reconhecer os mecanismos do diálogo teatral.<sup>66</sup>

Isso quer dizer que a metateatralidade como metalinguagem serve-se do código teatral para descrever e falar sobre outra linguagem ou sobre o próprio teatro. Dessa forma, na construção da representação da ficção teatral ocorre um convite de acesso à disponibilidade e à imaginação do espectador, com o intuito de que ele possa aceitá-lo e, dessa maneira, ingresse na representação de dois mundos instaurados pelo ato cênico. O primeiro se refere ao mundo da fábula representada, a ficção em si (a metalinguagem – descrição); e o segundo

---

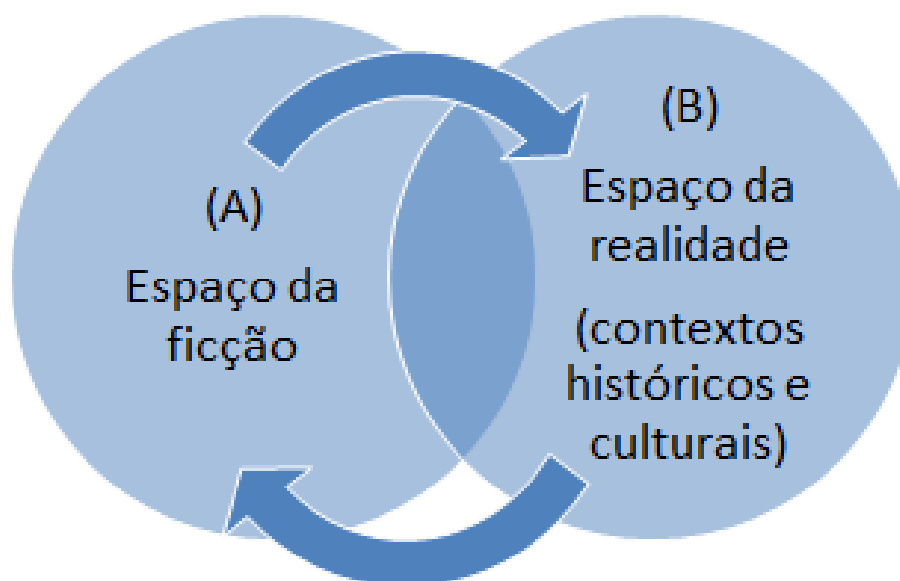
<sup>66</sup> Sabe-se que no teatro o público é considerado como o principal receptor dos diálogos existentes na cena (ou no texto), pois, segundo Décio de Almeida Prado, o “Teatro é ação e romance é narração” (PRADO, 2007, p.84). Isto quer dizer que no teatro não só se conta ou se descreve algo ou alguma coisa para alguém, mas, essencialmente, representa-se esse algo ou coisa sempre com a finalidade de atingir o público. Nesse sentido, por trás do diálogo teatral, de acordo com Ryngaert, “existe um autor cuja função é organizar o discurso das personagens em função de um objetivo supremo, a comunicação com os espectadores” (RYNGAERT, 1996, p.108), ou seja, os diálogos presentes no texto teatral e na encenação têm como receptor central o espectador. Mesmo em situações nas quais as personagens falam entre si, quando um personagem X dirige a palavra à personagem Y, não é a Y a principal receptora e sim o público, dado que ele é o objeto das informações transmitidas durante o diálogo.

liga-se ao mundo dos eventos da vida real, (a linguagem-objeto, ou a linguagem cuja metalinguagem descreve).

No caso específico das dramaturgias de *O Cego e o Paralítico*, *A Órfã do Rei* e *As Formigas*, esse mundo real (a linguagem-objeto), descrito pela ficção teatral, guarda uma relação com a emergência em cena do contexto da memória histórico-cultural angolana em diálogo com os outros contextos culturais e históricos. Sendo assim, parece plausível afirmar que a teatralidade, empregada por essa dramaturgia para se realizar a ficcionalização da história nessas peças, estabeleça um funcionamento metalinguístico com base nas descrições por meio do enredo das peças, (a fábula em si), sobre a realidade histórica angolana e de outras culturas. Tal emprego, como acabo de dizer, é efetuado pelo trabalho de dramaturgia, tornando-se aquilo o que permite ao pesquisador/espectador reconhecer no espaço irreal da ficção teatral os aspectos da história angolana ali presentes a partir da inter-relação feita com a memória histórica de outros países. Esse fenômeno de reconhecimento duplo é construído com base na teatralidade, mostrando-se a partir dela própria e gerando as dimensões autorreflexiva e inter-reflexiva sobre as experiências e as memórias do passado angolano, retransmitidas, por sua vez, em conexão com as diferenças e as memórias histórico-culturais de outros contextos relacionados junto à história de Angola.

Nessa situação de enunciação, a condição da metateatralidade é aqui pensada, então, como a criação ou a identificação da intersecção entre os dois espaços distintos na representação teatral, os quais podem ser denominados de espaços “A” e “B”. Desse modo, considera-se “A” o primeiro espaço, o qual, parafraseando a ideia de Féral (2003, p.94-5) é o da ficção, aquele considerado como o resultado de um ato consciente que pode partir tanto do conjunto de ações desempenhadas pelo performance (no sentido amplo do termo: atuante, encenador, diretor, cenógrafo, iluminador), que está por dentro da ficção, quanto do espectador, cujo olhar cria uma divisão espacial de onde pode emergir a ilusão, mas que dela permanece do lado de fora. O segundo espaço, tomado como “B”, diz respeito a um lugar de reconhecimento por parte do pesquisador/espectador sobre a realidade dos contextos culturais e históricos de outras culturas inscritas na ficção dos textos traduzidos, transcritos ou adaptados para o contexto angolano de produção, como ilustra a imagem a seguir.

FIGURA 2.2 – Metateatralização



Outro aspecto relevante e que merece atenção concerne ao fato de que as dramaturgias dessas peças, ao convergirem esses dois espaços, fazem-se valer da noção conceitual da metalinguagem como categoria que permite, nas palavras de Henrique Saidel (2007), “ter consciência dos contextos que determinam a produção e mesmo a recepção do discurso artístico e evidenciá-los – crítica e ironicamente – dentro da obra” (p.21), o que caracteriza a realização da metalinguagem no teatro – o metateatro. Sem dúvida, parte-se desse entendimento para perceber como o metateatro apresenta uma ligação com a dimensão do conceito de metalinguagem, que, por sua vez, segundo Samira Chalhub (2002), “liga-se, portanto, à idéia de leitura relacional, equação, referências recíprocas de um sistema de signos, de linguagem” (p.8). Ou, ainda naquilo que define Saidel ao dizer que,

*No teatro, a metalinguagem manifesta-se, portanto, em todos os elementos sígnicos, sob diversas dinâmicas, não apenas no texto ou no enredo, como uma primeira abordagem, iminentemente dramatúrgica, poderia sugerir. Estabelece relações esfumaçadas entre arte e realidade, ao ligar a obra ao contexto simbólico que constitui a chamada “vida real”.* (SAIDEL, 2009, p.33, grifos meus)

O pensamento desenvolvido pelo autor sobre a relação estabelecida entre a metalinguagem e o teatro permite configurar uma delimitação do metateatro em sintonia com seu percurso histórico e algumas premissas teóricas levantadas sobre sua conceituação. Desse

modo, é possível tornar mais translúcido os vínculos especificados entre o teatro e a vida real dentro dos processos de simbolização e transfiguração estética da realidade para o mundo da ficção teatral. A introdução do termo metateatro se aplica ao estudo de teorias teatrais em palcos europeus, tornando-se, por eles, o referencial estético e crítico das distintas acepções teóricas suscitadas pelo debate acerca de sua definição. Manfred Schmeling (1982), por exemplo, defende a ideia de que o metateatro é definido pelo efeito «*mise en abyme*», no qual

[...] *on peut dire que le théâtre dans le théâtre dans sa forme idéale est un élément intercalé dans un drame, qui dispose de son espace scénique propre et de sa propre chronologie – de telle façon qu’il s’établit une simultanéité spatiale et temporelle de la sphère scénique et dramaturgique.* (SCHEMLING, 1982, p.7-8)<sup>67</sup>

Na concepção do autor, a ideia do “teatro dentro do teatro” instaura uma forma de reflexividade da arte, caracterizada de imediato por sua natureza crítica. Para Schmeling, a criticidade contida no metateatro é determinada quando a peça se coloca de maneira consciente metatextual ou paratextual para o espectador por meio da “ilusão ideal, ou seja, a impressão quase naturalista de que jogo e vida são idênticos”. Porém, desse modo, estabelece “a destruição da representação e, conseqüentemente, do teatro” como ficção. Esse movimento acontece por meio da realização de “uma simultaneidade espacial e temporal da esfera cênica e dramaturgica” para que o espectador adquira a consciência de que a peça representada não é ilusão pura, como também não é documentário cênico, que se almeja ser real (SCHMELING, 1982, p.68). Para Sonia Aparecida Vido Pacolati,

[...] a proposta de Schmeling é estabelecer uma morfologia das formas completas e periféricas do *théâtre dans le théâtre*. As formas completas referem-se ao procedimento da peça por encaixe em suas diversas modalidades. A *mise en abyme* é um procedimento próprio das peças que contém, em seu interior, outra peça, instaurando assim dois níveis de representação: o da narrativa de primeiro nível e o da narrativa de segundo nível. Trata-se de um recurso ligado à ruptura da ilusão dramática e à reflexão sobre o fenômeno teatral, sempre provocando um efeito de distanciamento crítico. (PASCOLATI, 2008, p. 231-2)

A opinião de Schmeling sobre “as formas completas” evidencia o procedimento da peça por encaixe em suas diversas modalidades (uma peça que contém, em seu interior, outra

---

<sup>67</sup> “Pode-se dizer que o teatro no teatro em sua forma ideal é um elemento intercalado em um drama, que dispõe de seu espaço cênico próprio e de sua própria cronologia – de tal modo que se estabelece uma simultaneidade espacial e temporal da esfera cênica e dramaturgica”. (tradução minha)

peça, com a instauração de dois níveis de representação). Já “as formas periféricas” se apoiam na *mise un abyme*, embora não apresentem um teatro no teatro propriamente dito. Entre os procedimentos e recursos adotados para tal apoio estariam o prólogo, o epílogo, o discurso dirigido aos espectadores, os comentários de tom reflexivo pelo coro, a consciência da representação de papéis por parte das personagens, o aparte, a presença de uma personagem que desempenhe papel de diretor (PASCOLATI, 2008, p.232).

É possível, assim, perceber que, para Schmeling, o metateatro instaura o pensamento crítico sobre o teatro e a vida enquanto técnica que desconstrói a ilusão teatral e chama a atenção do espectador para o questionamento das fronteiras estabelecidas entre a ficção e a realidade. Dessa maneira, como toda forma reflexiva, o “teatro dentro do teatro” é considerado o tipo mais comum de *mise en abyme*. Ou de estrutura em cascata, como informa Patrice Pavis, ao afirmar que “a peça interna retorna o tema do jogo teatral, sendo analógico ou paródico o vínculo entre as duas estruturas.” (PAVIS, 2005, p.245)<sup>68</sup> Segundo o autor, é dessa maneira que “o metateatro torna-se uma forma de antiteatro onde a fronteira entre a obra e a vida se esfuma”. (PAVIS, 2005, p.240) Essa definição, facilmente identificada, é o “metadrama: um drama sobre outro drama” (SARRAZAC, 2012, p.106); ou o teatro que apresenta a si próprio. Ou seja, aquele teatro que mostra sua teatralidade para o espectador, como bem define Pavis:

A metateatralidade é uma propriedade fundamental de toda comunicação teatral. A “operação meta” do teatro consiste em tomar a cena e tudo o que a constitui – ator, cenário, texto – como objetos disfarçados de signo demonstrativo e denegativo (“isto não é um objeto, mas uma significação do objeto”). Assim como a linguagem poética se designa como procedimento artístico, o teatro se designa como mundo já contaminado pela ilusão e pela teatralidade. (PAVIS, 1999, p.241)

Para Pavis, o desenvolvimento dessa asserção foi realizado primeiramente por Lionel Abel (1968) quando o autor considerou *a priori* duas premissas para a definição do termo metateatro, dizendo que: “1) o mundo é um palco, e 2) a vida é um sonho” (1968, p.141). Isto significa, de acordo com Abel, que “o metateatro transmite de longe o sentido mais forte de

---

<sup>68</sup> Para Pavis, citando Lucien Dällenbach (1977), a *mise en abyme* compreende “todo o espelho que reflete o conjunto da narrativa por duplicação simples, repetida e ou especiosa”, bem como “todo enclave que mantém uma relação de similitude com a obra que a contém” [...] (PAVIS, 2005, p.285). De maneira análoga, o Dicionário Eletrônico de Termos Literários Carlos Ceia (2010) classifica o termo a partir da conceituação dada pela heráldica, que designa-o como o “fenômeno da reprodução de um escudo por uma peça situada no seu centro. André Gide usou-o para referir essa visão em profundidade e com reduplicação reduzida sugerida pelas caixas chinesas ou pelas matrioskas (bonecas russas), promovendo o deslizamento do conceito para o campo dos estudos literários e das artes plásticas em geral”.

que o mundo é uma projeção da consciência humana” (1968, p.149). Porém, para o autor, o conceito de peça-dentro-de-outra-peça “não sugere mais que um recurso técnico, nunca uma forma definida” e, assim, não encarna o paradigma estético da autoconsciência que é reivindicado pela demarcação dessa nova forma dramática que é o metateatro (ABEL, 1968, p.141).

Abel cunha sua definição de metateatro, explicitamente, com base em reflexões sobre as citações de peças modernas do teatro ocidental. Em respectivo, a de Calderón de La Barca, *A vida é sonho*, que é uma tradução literal do nome de uma peça de Calderón, *La vida es sueño*, de 1635, na qual a personagem do príncipe herdeiro do trono da Polônia, Segismundo, diz, ao acordar de seus sonhos sobre o poder, “que o viver é só sonhar” (CALDERON, 1971, p.77); e a comédia de William Shakespeare *Do jeito que você gosta*, tradução em português da peça inglesa *As You Like It*, escrita em 1599, em que a personagem Jaques, assistente do Duque Sênior da corte de Ardenas, adverte ao seu senhor que “O mundo é um palco e todos os homens e mulheres são na verdade atores” (SHAKESPEARE, 2011, p.54). Essa frase, que se tornou a mais conhecida da peça shakespeariana, é inspirada na expressão renascentista relacionada ao termo em latim *theatrum mundi* (o mundo é um palco), que, segundo Pavis, é uma “metáfora inventada na Antiguidade e na Idade Média, generalizada pelo teatro barroco, que concebe o mundo como um espetáculo encenado por Deus e interpretado por atores humanos sem envergadura.” (PAVIS, 2005, 409)

Nos termos pensados por Lionel Abel, o metateatro passou a ser entendida então como uma expressão usada para identificar o teatro que “mostra a vida conscientemente teatralizada, com personagens conscientes de sua própria dimensão dramática, como Hamlet.” (CARLSON, 1995, p.432) Ela é vista desse modo como uma concepção epistemológica teatral, em que as “peças trazem em si a verdade, não por convencer-nos de ocorrências ou pessoas existentes, mas por mostrarem a realidade da imaginação dramática, exemplificada não só pela do autor, mas também pela consciência de seus personagens.” (ABEL, 1968, p.86). A reflexão trazida pelo autor permite, então, compreender o metateatro não apenas como uma forma de romper com a ilusão teatral, mas também como uma configuração dramática nova, que evidencia e problematiza a relação e os deslocamentos entre arte e vida no palco. De tal forma, Abel reconhece-a contida nas escritas de autores diferentes, entre eles, como já destacada nas de Calderón e Shakespeare, mas também de Jean Genet, Samuel Beckett, Luigi Pirandello e Bertold Brecht, o último a quem o autor destaca ser o “lógico do metateatro”. Parafraseando Abel, foi Brecht quem melhor imprimiu o caráter metateatral mais do que qualquer outro dramaturgo do seu tempo, “não só nas suas peças, mas também em

seus cenários e o estilo de interpretação”, com a introdução de “uma lógica antinaturalista na interpretação e no desenho cênico, bem como em sua própria construção dramática.” (1968, p.148)

O argumento central da proposição de Abel é a de que “o metateatro tomou o lugar da tragédia” (ABEL, 1968, p.101). Isto significa, na visão dele, que textos dramáticos de diferentes autores e de diversas épocas têm sido identificados de maneira equivocada como trágicos, tendo que serem classificados, como o que ele chama de “metapeça, ou obras de metateatro” (ABEL, 1968, p.88). Para facilitar sua argumentação, Abel expõe que nos dias atuais, a dificuldade e não a impossibilidade da categorização da tragédia como forma dramática se deve, principalmente, ao fato de que vivemos uma época na qual “a existência humana mais vívida” não deixa “transparecer sua vulnerabilidade face o destino” (ABEL, 1968, p.149), pois os seres humanos não são mais regidos completamente pelas leis da natureza ou por forças sobrenaturais, como em *Édipo Rei* e *Antígona*, de Sófocles, ou em *Macbeth* ou *Hamlet*, de Shakespeare. Uma vez assim apresentado, “o metateatro torna a existência mais humana mais semelhante ao sonho por nos mostrar que o destino pode ser superado.” (ABEL, 1968, p.150)

Nesse contexto, a consciência trágica abre espaço para essa forma dramática nova que problematiza o relacionamento entre ficção e realidade, e as relações do ser humano consigo mesmo, com os outros e com o mundo, já que os problemas humanos e as suas soluções não podem mais serem unicamente dominados pela fortuna ou pelo revés. Isso posto, Abel defende, então, que essa forma dramática, denominada “metapeça”, implica considerar que “não existe mundo senão aquele criado pela luta humana, pela imaginação humana” (ABEL, 1968, p.150). Nesse sentido, viabiliza a realização em cena de um efeito teatral, no qual as personagens podem exercer o papel de dramaturgos, com o poder de dramatizarem as outras personagens e exercerem influência sobre os seus destinos na trama.

O autor, dessa maneira, amplia o conceito da poética metateatral, enquanto “teatro dentro do teatro” (uma técnica de construção para realizar a ruptura da ilusão), referindo-se a peças teatrais que apresentam personagens autorreflexivas, que se valem da ocupação do lugar do dramaturgo e dramatizam a si próprias e as ações que as outras personagens desenvolvem e sofrem, imprimindo à cena uma noção de fantasia. Nas palavras de Abel:

*Na metapeça sempre haverá um componente fantástico. Pois nesse tipo de peça a fantasia é essencial, é justamente aquilo que vamos encontrar no âmago da realidade. Em verdade podemos dizer que a metapeça está para a fantasia comum assim como a tragédia está para o melodrama. Assim*

como na tragédia as atribuições do herói têm de ser necessárias, e não acidentais, na metapeça a vida tem de ser um sonho, e o mundo tem de ser um palco. (ABEL, 1968, p.110, grifos meus)

É dentro dessa ampliação conferida ao conceito de metateatro que se insere a minha reflexão acerca de um retrato da cultura teatral angolana. Observando, assim, nesse recorte os modos da criação intencional de efeitos cênicos e da organização de elementos dramaturgicos que performatizam a memória “incorporada” da realidade histórica angolana em relação a outros contextos histórico-culturais. Essa observação da dimensão da intencionalidade criativa no processo de performatização da memória histórico-cultural angolana pelo teatro oferece leituras interculturais críticas sobre os contextos, arquivos e repertórios performados. Essa performatização espetacular da memória histórico-cultural angolana faz uso dos elementos da ficção, como forma de falar de contextos reais por meio de alusões, citações, intertextos, metáforas e referências que façam emergir o “entre-lugar” de que fala Bhabha, como a “emergência dos interstícios – sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação [*nationness*], o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados”. (BHABHA, 2007, p.20)

Para Bhabha, a ampliação e o reconhecimento da diferença cultural são realizados a partir de embates culturais de negociação e tradução entre aquilo que é local e o global, cujos estão envolvidos no processo de construção das identidades, fazendo emergir, desse modo, as práticas da interculturalidade. A noção intercultural nesse caso é caracterizada como “projeto” e “prática política” realizada em prol da produção da diferença cultural operada nas trocas culturais entre as comunidades. Esse entendimento implica a constituição de uma relação mútua de transformação entre elas, não somente pela perspectiva meramente coesiva, mas como uma experiência criativa que tem muito mais de aspectos negociante e tradutório implícitos pelo fluxo dos intercâmbios culturais que estão em permanente construção.

O “entre-lugar”, sugerido por Bhabha, auxilia em minha reflexão intercultural crítica e ajuda a desafiar a fixidez das identidades e do próprio discurso sobre as diferenças, “as quais encontram sua voz numa dialética que não busca supremacia ou soberania cultural” (BHABHA, 2007, p.212). Como já dito, o prefixo inter-, da interculturalidade, para o autor, relaciona-se ao espaço intermediário ou “Terceiro espaço”, cujo lugar, duas ou mais culturas podem se encontrar para negociarem em suas trocas os sentidos e os significados atribuídos a si mesmos, ao mundo e, principalmente, entre si, sem que para isso tenham que assimilar-se ao produzirem algo diferente e sem prejuízos. Ou ainda, refere-se ao ambiente que serve não apenas para estabelecer o contato, mas especialmente para o diálogo com o Outro e a criação

de algo novo como “Talvez, um meio-termo... uma espécie de adaptação”, na ironia expressa na fala da personagem Obi Okonkwo, de *A paz dura pouco*, de Chinua Achebe (2013). A cena mostra o momento em que o jovem rapaz reflete sobre as circunstâncias do choque cultural e moral legados pela administração britânica em seu país, a Nigéria, e que lhe fazem se situar entre dois mundos, o africano e o anglófono.

A proposta das conceituações de Bhabha e Achebe, a respeito da interculturalidade, quando interpretada para uma avaliação também de caráter teórico-conceitual dos modos de funcionamento da dramaturgia angolana em *O Cego e o Paralítico*, *As Formigas* ou *A Órfã do Rei* permite realizar a verificação dos enfoques intencionais que o teatro angolano tem dado à ficcionalização do passado, especialmente pela ótica intercultural.<sup>69</sup> Nesse sentido, colaboram para minha interpretação das peças, as considerações feitas pelo diretor e encenador do espetáculo *As Formigas*, Rogério de Carvalho, ao refletir sobre o fenômeno da interculturalidade no trabalho do ator e do teatro angolano contemporâneo:

Nós fazemos teatro como obra de arte, então o ator é um criador, o ator, o ator é um criador, e como tal, ele está inserido no mundo. Então a problemática que ele enfrenta quando constrói uma obra de arte... [sic] Em resumo ou é a arte em si, a obra em si, e o que se pretende com isso é a arte pura, não é! Pronto! Tudo bem! Mas isso depende dos contextos e dos meios sociais da história de um país, a história de uma nação, não é! E, portanto, não sei se faz sentido ou não faz, quer dizer... O artista está em seu ateliê ou está no seu mundo e esquece que em sua porta estão a se passar coisas..., coisas..., Coisas que vão marcar a própria história e é decisivo na solução do futuro desse próprio país.<sup>70</sup> (CARVALHO, 2014)

É essa relação estabelecida entre o trabalho de criação do ator e da sua inserção, juntamente com a obra dramaturgica em outros contextos histórico-culturais, aquilo que faz emergir à cena angolana os tais “interstícios” da diferença e da identidade histórico-cultural, que fala Bhabha, e oferece modelos de hibridação de extensão recíproca. Em outras palavras, os processos interculturais presentes tanto no trabalho do ator quanto nas peças angolanas trazem à cena a performatização de um passado que é simultaneamente local

<sup>69</sup> Para Camile Bauer Bönstrup, “A interculturalidade reconhece a intencionalidade da pesquisa formal e estética, do mesmo modo que valoriza a sua relação temática, refletindo a saturação de formas do teatro. O espetáculo intercultural cria formas híbridas a partir da mescla mais ou menos consciente das tradições de jogo de diferentes culturas. Neste percurso de hibridação, nem sempre se consegue distinguir as formas de origem”. (2010, p.7) Nesse sentido, subsidiado pelo pensamento da autora, compreende-se que o intercultural nas dramaturgias angolanas é feito ou pensado de maneira premeditada, como meio de estancar as assimetrias culturais e valorizar a diferença através do hibridismo identitário histórico-cultural.

<sup>70</sup> CARVALHO, Rogério de. Depoimento [nov. 2014]. Entrevistador: MOURA, Christian Fernando dos Santos. São Paulo: Linson Augusta Hotel, 2014. (negritos meus). 1 arquivo.mp3 (60 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice a desta tese.

e global, que fala do contexto angolano ao mesmo tempo em que produz sentidos sobre outras comunidades e “desafiam as fronteiras do discurso e modificam sutilmente seus termos, estabelecendo um outro espaço especificamente colonial de negociação da autoridade cultural” (BHABHA, 2007, p.172). Nesse âmbito, volto aqui ao tema da interculturalidade e da análise de como ela se apresenta nas dramaturgias angolanas sendo operada pela metateatralidade e potencializando os “atos de transferência” (TAYLOR, 2013, p.27) da memória histórica e cultural angolana.

No discurso sobre a interculturalidade no teatro angolano, o performativo surge mediante a encenação dos arquivos e dos repertórios histórico-culturais angolanos e de outros contextos, permitindo, com isso, a construção de um espaço para a realização de uma transferência intercultural crítica. Esse deslocamento, por sua vez, possibilita também que as identidades sejam marcadas pela diferença no ato performativo da cena. Diana Taylor, por exemplo, considera que a performance adquire aí uma funcionalidade epistêmica ou, nas palavras da autora, “um modo de conhecer, e não simplesmente como um objeto de análise.” (TAYLOR, 2013, p.17)

Taylor, dentro do debate estabelecido no campo dos estudos da performance, propõe a interpretação construtiva de dois conceitos, os quais considera como indispensáveis para a produção do conhecimento no ato performativo, que por si é um ato coletivo e político de significação do mundo. Para a autora, são o arquivo e o repertório “importantes fontes de informação” sobre a “memória incorporada”, que “performatizados geram, gravam e transmitem conhecimento.” (TAYLOR, 2013, p.51). A encenação entre o conhecimento incorporado se dá na relação estabelecida entre o arquivo e o repertório, distinguindo-se que o arquivo abriga os textos que são considerados tangíveis, não se limitando somente a eles, mas com a prioridade para exemplo, como documentos, mapas, objetos, textos etc.; ao passo que o repertório, por sua vez, se refere à encenação da “memória incorporada”. Parafraseando a autora, tudo aquilo que está contido nos corpos e nas almas das pessoas e se fazem presente por meio da (performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto), as performances verbais e os atos, que reivindicam sua transmissão por meio dos corpos, as “ações incorporadas reais” (TAYLOR, 2013, p.55).

As noções estabelecidas por Taylor sobre as categorias do arquivo e o repertório encontram-se presentes no modo pelo qual o teatro angolano, através da metateatralidade, transmite as informações e a memória histórico-cultural angolana em relação com outras culturas e contextos históricos. Trata-se de um ato de transferência intercultural que funciona como transmissor “do conhecimento, a memória e um sentido de identidade social” entre

culturas, ocorridos com base na ideia da diferença, ou nos dois aspectos apontados por Richard Schechner sobre sua ideia de intercultural, que são

1) o aspecto de integração, isto é, que diz respeito não à ideia de universalidades culturais, mas sim, digamos, à ideia de similaridades culturais, seja através da difusão — que é muito mais abrangente do que as pessoas nos estudos da performance pensam — ou através de reações similares a ambientes similares, isto é, de situações sociais, políticas e ecológicas similares que geram tipos de conclusões similares. Então, intercultural tende não às universalidades culturais, mas a similaridades às quais devemos prestar atenção. E o segundo aspecto são as diferenças, totalmente particulares, e até mais interessantes. 2) E os estudos interculturais, isto é, o estudo da performance intercultural, busca enxergar não o lugar onde a comunicação parece sem conflitos — acho que isso é um desejo que muitas pessoas tentam nos impor — mas o lugar onde a comunicação é inadequada. (SCHECHNER, 2001 , grifos meus)

A categoria intercultural funcionando como uma condição para realização de “atos de transferência” no teatro angolano tem muito a ver com “as similaridades às quais devemos prestar atenção” por meio das diferenças e não ao contrário quando se trata das trocas entre as culturas. Por essa razão, o conceito guarda muito de sua semelhança teórica com aquilo que Catherine Walsh (2005, p.10) chama de “interculturalidade crítica”. Essa é uma definição que leva à compreensão do conceito como uma estratégia conceitual, que incorpora o local e o global entrelaçando aquilo que varia de uma cultura para outra em suas conexões e intercâmbios, e que se tornou, nos dias atuais, um expediente muito utilizado, o tal do intercultural, que, a priori, gera os “[...] marcos epistemológicos que pluralizam, problematizam e desafiam a noção de um pensamento e conhecimento totalitários, únicos e universais” (WALSH, 2009, p.25), apesar de suas inúmeras utilizações.

Tem-se visto, por exemplo, o uso do termo intercultural no jargão das pesquisas, dissertações e teses acadêmicas a respeito das relações entre as culturas ditas “diferentes”, (educação intercultural, comunicação intercultural, diálogos interculturais, políticas interculturais, saúde e interculturalidade, teatro intercultural), levando, com isso, a uma proliferação de centros, institutos, grupos e seminários de pesquisa, iniciativas científicas e editoriais entre outras ações voltadas para os denominados “estudos interculturais”.<sup>71</sup> Segundo Walsh (2001, p.4), desde a década de 1990, a questão intercultural

---

<sup>71</sup> Pode-se destacar, por exemplo, a publicação da revista eletrônica *E-Revista de Estudos Interculturais*, do Centro de Estudos Interculturais (CEI) do Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto (ISCAP), formado em 2007 na cidade do Porto, em Portugal e que investiga teorias interculturais, cultura, representação e comunicação, cooperando com instituições nacionais e estrangeiras, tais como o CEMRI, da Universidade Aberta, Universidades de Vigo, Bretagne, Spiru Haret, Técnica de Bucareste, Franche-Comté,

Está presente nas políticas públicas e nas reformas educativas e constitucionais e é um eixo importante tanto na esfera nacional-institucional como no âmbito inter/transnacional. Ainda que se possa argumentar que esta atenção é efeito e resultado das lutas dos movimentos sociais-político-ancestrais e suas demandas por reconhecimento, direitos e transformação social, também pode ser vista, por um outro ângulo, a partir de uma perspectiva que a liga aos desenhos globais do poder, capital e mercado. (WALSH, 2001, p.1)

De tal maneira, embora a temática da interculturalidade, ou da troca entre culturas, esteja em pauta desde muito tempo, de maneira especial, como preocupação fundante da disciplina antropológica, para Walsh (2001, p.2), existe há pelo menos duas décadas, sobretudo na América Latina, o desenvolvimento de um novo olhar para com a questão da “diversidade étnico-cultural”, centrado nas dimensões ético-políticas estabelecidas entre as relações dos grupos culturais distintos, com ênfase, parafraseando a autora, “na construção de uma sociedade justa, equitativa, igualitária e plural”, em qual esforço, a interculturalidade se inscreve, como aponta, de maneira análoga, Vera Maria Candau (2009, p.1):

[...] a interculturalidade tem adquirido na América Latina especial relevância, especialmente a partir dos anos noventa. Em diversos países do continente provoca uma intensa produção bibliográfica e fortes discussões. Diferentes dimensões – política, ética, social, jurídica, epistemológica e educacional – são analisadas e objeto tanto de debates por atores da sociedade civil, como ocasião de desenvolvimento de pesquisas e outras iniciativas – cursos, seminários, congressos, etc. – no âmbito acadêmico. Também tem estimulado a elaboração de políticas públicas centradas ou que contemplam esta temática.

Embora as autoras divirjam quanto às associações acerca da interculturalidade – a exemplo de Candau (2009), que associa a discussão sobre interculturalidade ao debate sobre o multiculturalismo, e atribui sentidos análogos a ambos os conceitos e perspectivas; ao passo que Walsh (2001) argumenta que multiculturalismo e interculturalidade são categorias distintas e tratadas de maneiras diferentes –, ambas, entretanto, concordam que o surgimento dessa nova importância para com o tema da interculturalidade está relacionado, em certa medida, com as consequências dos intensos contatos interculturais e as atuais construções,

estratégias e reivindicações identitárias produzidas, nessa região global, especialmente, no dizer de Moisés (2000, p.15-6),

[...] pelos processos de colonização, independência e, mais tarde, formação de novas repúblicas na América Latina, como o cenário de multiculturalismo típico de países como os Estados Unidos e o Canadá. É da intensa troca de experiências e de legados culturais ocorridas durante esse longo período que se origina o cenário de culturas híbridas e coloridas da atualidade. Para o caso latino-americano, “A cultura que fomos capazes de criar durante os últimos quinhentos anos, como descendentes de índios, negros e europeus, no Novo Mundo [...] obrigou a dar-nos conta de que não existe um só latino-americano, desde o Rio Bravo até o Cabo de Hornos, que não seja herdeiro de todos e de cada um dos aspectos constitutivos de nossa tradição cultural”. (FUENTES, 1997; p.11 apud MOISÉS, 2000, p.15-6)

Com efeito, a tendência intercultural difundida, atualmente, com maior ênfase na América Latina, mas também em outros centros de pesquisa por diversas partes do mundo, remonta às consequências desse movimento histórico de colonização das culturas originárias americanas e de seus encontros com as culturas africanas e europeias. Nos dias atuais, busca-se uma compreensão conceitual da interculturalidade aliada às estratégias de reivindicações identitárias, políticas e sociais das populações marginalizadas no decorrer das experiências coloniais e pós-coloniais, notadamente, os povos originários, asiáticos, africanos e latino-americanos.<sup>72</sup> Nessa busca pelo equilíbrio ecológico entre as culturas, num espaço global diverso e historicamente plural, para Jaume Sarramona (1994), a interculturalidade deve ser compreendida,

[...] *como valor social deseável porque la democracia occidental – com sus limitaciones y contradicciones, sin duda – defiende el pluralismo, la libertad de expresión, la igualdad de todo individuo ante la ley, la no discriminación en función de raza, creencia, sexo, origen social [...].* (SARRAMONA, 1994, p.11-2)<sup>73</sup>

Dentro desse ponto de vista, retomando e parafraseando o pensamento de Walsh (2001, p.2), por ser a interculturalidade “um termo da moda, usado numa variedade de

<sup>72</sup> Segundo Candau (2009, p.1), o termo interculturalidade surge na América Latina no contexto educacional e, mais precisamente, com referência à educação escolar indígena. Segundo Lopez-Hurtado Quiroz (2007, p.15), Mosonyi e Gonzalez, dois linguistas/antropólogos venezuelanos, estão entre os primeiros a definir o conceito de interculturalidade, na primeira metade dos anos 1970, aplicando-o à questão educativa ao descrever suas experiências com os indígenas arhuacos, da região do Rio Negro, na Venezuela.

<sup>73</sup> “como valor social desejável que a democracia ocidental – com suas limitações e contradições, sem dúvida – do pluralismo, a liberdade de expressão, igualdade de todos perante a lei, sem discriminação de raça, credo, sexo, origem social.” (tradução minha)

contextos e com interesses sociopolíticos por vezes opostos, sua compreensão apresenta-se, muitas vezes, larga e difusa”, porém, para a autora, os usos e sentidos contemporâneo e conjuntural da interculturalidade podem ser explicados a partir de três perspectivas distintas: a relacional, a funcional e a crítica.

Para Walsh (2010), a *interculturalidade relacional* pode ser interpretada como aquela que “faz referência da forma mais básica e geral ao contato e intercâmbio entre culturas, isto é, entre pessoas, práticas, saberes, valores e tradições culturais distintas, as quais poderiam dar-se em condições de igualdade ou desigualdade.” (p.77) Dessa maneira, a interculturalidade funciona como conceito explicativo para caracterizar os resultados da convivência, que se estabelecem nas trocas de conhecimentos entre povos diferentes, mas sem estabelecer quais as implicações da assimetria dessas relações.

No caso da *interculturalidade funcional*, a autora segue as sugestões de Fidel Tubino (2005) e considera que essa perspectiva “como uma alternativa ético-política deve ser o eixo transversal do desenvolvimento humano sustentável” (TURBINO, 2005, p.04)”. E, a partir dessa configuração teórica, proporciona-se a busca pela promoção do “diálogo intercultural” como meio de compreensão e tolerância entre as manifestações culturais diversas mediante processos de interação recíproca, no interior de uma mesma sociedade. Porém, essa segunda concepção intercultural dissimula as relações de conflito e dominação, que se estabelecem no jogo de negociação cultural entre as culturas, povos e nações. Já a terceira dimensão intercultural, a *interculturalidade crítica*, é compreendida como aquela que possibilita pensar a propulsão “do problema estrutural-colonial-racial” ou, no dizer da autora, o

[...] reconhecimento de que a diferença se constrói dentro de uma estrutura e matriz colonial de poder racializado e hierarquizado, com os brancos e “branqueados” em cima e os povos indígenas e afrodescendentes nos andares inferiores. A partir desta posição, a interculturalidade passa a ser entendida como uma ferramenta, como um processo e projeto que se constrói a partir das gentes – e como demanda da subalternidade –, em contraste à funcional, que se exerce a partir de cima. Aponta e requer a transformação das estruturas, instituições e relações sociais, e a construção de condições de estar, ser, pensar, conhecer, aprender, sentir e viver distintas. (WALSH, 2010, p.221)

Pensado desse jeito, a interculturalidade passa a ser categorizada como um projeto político em desenvolvimento contínuo construído com base na questão da diferença cultural. O conceito intercultural ganha, na perspectiva de crítica de Walsh, dimensões sociais e históricas, servindo como explosivo teórico das estruturas sociais do estatuto colonial, ainda

presentes na dinâmica de organização e funcionamento das sociedades latino-americanas, podendo ser ampliada, segundo perspectiva aqui assumida, para os contextos da sociedade angolana.

Nesse caso, proponho uma leitura intercultural, com base na metateatralidade operada nas dramaturgias angolanas, numa interpretação, a qual deva levar em conta essa possibilidade latente dada por Walsh, da interculturalidade poder ser vista como “esse algo por se construir”, o “inter”- bhabhiano, ou o “meio-termo” achebiano. Pois, como afirma Abreu Paxe (2014), se faz necessário nos dias atuais à “construção de todo um quadro de possibilidades relacionais”, para algo de caráter inconcluso quando se trata de pensar sobre o diálogo entre culturas diferentes.<sup>74</sup> Em outras palavras, as peças angolanas aqui estudadas utilizam da metalinguagem como estratégia narrativa para a encenação da história. Esse emprego ocorre tanto no processo de criação, quanto no de formalização cênico-dramatúrgica que hibridiza os arquivos e os repertórios de diferentes culturas, fazendo que esses dialoguem constantemente com os contextos em que estão inseridos. De tal forma, a metateatralidade intercultural manifesta-se na dramaturgia textual (o texto em si), bem como na articulação do contexto cênico, o que resulta, conforme a expressão de Silvia Fernandes, em “experiências cênicas com demarcações fluídas de territórios” (FERNANDES, 2011, p.11).

Os enfoques interculturais nas práticas criativas da cena angolana são operados por um mecanismo de funcionamento dramatúrgico, especialmente, observado nas peças dos grupos teatrais luandenses *O Cego e o Paralítico* (Elinga Teatro), *A Órfã do Rei* (Grupo Teatral Henrique Artes) e *As Formigas* (Teatro Fundação Sindika Dokolo). A partir desse funcionamento, o discurso autorreflexivo sobre os arquivos e os repertórios da memória cultural angolana são inter-relacionados com outros movimentos e discursos, que interagem pelo fato de se encontrarem em relações históricas de contiguidade e similaridade. Os caracteres contíguo e similar das dramaturgias citadas aparecem através desse procedimento metalinguístico, que tensiona as tradicionais noções de autorreflexividade, contribuindo para situar dimensões enunciativas diferentes sobre a história angolana, que são construídas por meio da analogia, homologia, descentralização e inter-relação da memória histórico-cultural angolana e, simultaneamente, com a de outros contextos culturais.

---

<sup>74</sup> Texto de citação obtido por informação oral na palestra “A arte como documento linguístico e cultural”, proferida pelo professor Abreu Castelo Vieira dos Paxe, da Universidade Agostinho Neto, Angola, na III Jornada de Estudos Africanos da UFMG, em 2 de dezembro de 2014. Disponível em: <<https://www.ufmg.br/dri/wp-content/uploads/2014/11/PROGRAMA-FINAL-Jornada-de-Estudos-Africanos-UFMG.pdf>>. Acesso em: 2 dez. 2014.

No caso do uso que as peças apontadas fazem da metateatralidade, a autorreflexividade é tensionada com base em uma proposta funcional, que diz respeito à interação com o discurso do Outro para referir-se a si mesmo, e que passa, então, a contemplar o potencial das “alteridades históricas” (SEGATO, 1998, p.21) na constituição das identidades e das diferenças entre as pessoas.<sup>75</sup> Se eu pensar a identidade como aquilo que se desdobra no encontro do outro, e que se torna sua “meta”, ou seja, a diferença, é possível, então, dizer que o palco angolano, ao contrário da canção *Metáfora* de Gilberto Gil citada como começo desse capítulo, pode ser visto como o lugar do que é “atingível”, o encontro do sujeito angolano com sua identidade histórica a partir das diferenças.

Em síntese, esse fazer teatral possibilita ao pesquisador/espectador fazer uma leitura da história angolana por meio de encontros e deslocamentos simultâneos entre os arquivos e os repertórios performatizados nas peças. Uma leitura que conecta os conceitos do metateatro e do intercultural, utilizados estrategicamente pelos grupos teatrais angolanos, *Elinga-Teatro*, *Grupo Teatral Henrique Artes* e *Teatro da Fundação Sindika Dokolo* nos processos de construção e nos modos do funcionamento de suas respectivas dramaturgias. Essa utilização possibilita o estabelecimento do diálogo intercultural entre as múltiplas fontes e versões históricas em suas adaptações, traduções e transcrições dramatúrgicas, além de viabilizar o acesso às vozes da história angolana por meio dos cruzamentos do contexto angolano, com as diferentes culturas que guardam semelhanças históricas e culturais. Um diálogo que retoma a ideia do tecimento da história angolana através do entrelaçamento de fios de trama de contextos histórico-socioculturais diferentes que demarcam um tipo de “identificação cultural” entre eles. Esse teatro angolano se apresenta como possibilidade poética para tecer modos de conhecimento da memória histórico-cultural angolana relacionada às experiências e vivências do Outro, da mesma maneira que a tecedeira no poema de Ana Paula Tavares tece aquele tempo outro rasgando a noite...

[...] A tecedeira seguiu  
com as mãos  
o movimento do sol  
A tecedeira criou  
o mundo

<sup>75</sup> Para Rita Laura Segato “Son alteridades históricas aquéllas que se fueron formando a lo largo de las historias nacionales, y cuyas formas de interrelación son idiosincráticas de esa historia. Son ‘otros’ resultantes de formas de subjetivación a partir de interacciones a través de fronteras históricas interiores, inicialmente en el mundo colonial y luego en el contexto demarcado por los estados nacionales”. (1998, p.21) Adota-se aqui o conceito da autora para que se possa refletir sobre a função das relações e inter-relações discursivo-históricas presentes no teatro angolano como novas possibilidades para a aprendizagem dos processos de identificação e subjetivação individual e coletiva, que são realizadas com base no discurso teatral intercultural dentro do contexto crítico pós-colonial angolano.

com os dedos leves de amaciar  
as fibras

Aquela mulher que rasga a noite  
com o seu canto de espera  
não canta  
Abre a boca  
e solta os pássaros  
que lhe povoam a garganta  
(TAVARES, 2011, p.159)

## CAPÍTULO 3

**CENAS DO TEATRO ANGOLANO:  
HISTÓRIA, MEMÓRIA E SUAS RECRIAÇÕES**

*Seng dzinganem ho me helaba be  
Batshingle le ngoni  
Ni jiya hom yaze yangi nyun  
Dzela lempeke leteleji  
Ya hommela babe  
Jiya homm homm hooho ohohoohm  
Jiya yiya ioohohm hayiya ohohm hohm.*<sup>76</sup>

*Em volta da flor fez  
a abelha  
A primeira viagem  
circum-navegando  
a esfera  
Achando o perímetro  
suicidou-se, LÚCIDA  
No rio de pólen  
descoberto.*

(Ana Paula Tavares, “Circum-Navegação” - 2007)

*“... pera lhe escrever tudo é necessário  
que o mar fosse tinta e o céu papel...”*  
(Fernão Mendes Pinto - 1555)

*“que o viver é só sonhar”*  
(Calderón de La Barca, *La vida es sueño* - 1635)

---

<sup>76</sup> “Umhome” é a quarta faixa do álbum de estreia da cantora sul-africana Miriam Makeba, homonimamente intitulado *Miriam Makeba Sings*, lançado pela RCA Victor Label, em 1960. *UmHome* [(cântico de louvor) é uma coreografia musical de natureza patriótica cujas palavras significam literalmente em xhosa: *Eu louvo a meus pais que vieram do Ngoni / estou falando para todos os meus entes queridos / Deixe-o em paz para realizar sua dança*. Os Xhosa são um grupo étnico sul-africano que fala a língua xhosa, uma das onze línguas oficiais da África do Sul. (tradução nossa) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1vSejEU50yU>>. Acesso em: 25 ago. 2015.

### 3.1 ESTILHAÇOS DE HISTÓRIA EM CENA: guerra, violência e utopia – *O Cego e o Paralítico*, do grupo Elinga-Teatro

*Seng dzinganem ho me helaba be  
 Batshingle le ngoni  
 Ni jiya hom yaze yangi nyun  
 Dzela lempeke leteleji  
 Ya hommela babe  
 Jiya homm homm hooho ohohoohm  
 Jiya yiya ioohohm hayiya ohohm hohm.*<sup>77</sup>

#### 3.1.1 “Ainda falta muito?” – ou *Quando as palavras não bastam para dizer*

A peça *O Cego e o Paralítico* conta a história de um homem cego e coxo, que carrega às costas outro homem, este um paralítico. Os dois tipos se uniram em prol de um objetivo comum, alcançarem um sítio místico, local onde há a esperança de encontrarem uma princesa com poderes mágicos, a qual lhes curará de suas deficiências físicas. Nessa toada, as personagens passam a se ajudarem percorrendo um caminho difícil em direção à terra utópica e, nessa trajetória, discutem sobre a necessidade de estarem juntas, ao passo que na consequência da discussão revelam seus sonhos encobertos por lembranças do passado, fazendo vir à tona as causas das suas limitações corporais e as razões da relação tensa vivida entre ambas.

Assisti à apresentação da peça, em 24 de agosto de 2013, durante a quinta edição do Festival de Teatro da Língua Portuguesa, FESTLIP, no Rio de Janeiro, no Teatro Municipal do Jockey, localizado dentro Hipódromo da Gávea.<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> “*Umhome*” é a quarta faixa do álbum de estreia da cantora sul-africana Miriam Makeba, homonimamente intitulado *Miriam Makeba Sings*, lançado pela RCA Victor Label, em 1960. *UmHome* [(cântico de louvor) é uma coreografia musical de natureza patriótica cujas palavras significam literalmente em xhosa: *Eu louvo a meus pais que vieram do Ngoni / estou falando para todos os meus entes queridos / Deixe-o em paz para realizar sua dança*. Os Xhosa são um grupo étnico sul-africano que falam a língua xhosa, que é uma das onze línguas oficiais da África do Sul. (tradução nossa) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1vSejEU50yU>>. Acesso em: 25 ago. 2015.

<sup>78</sup> O FESTLIP é um movimento teatral de âmbito internacional, criado em 2008, pela atriz e produtora Tânia Pires, de intercâmbio do teatro entre os oito países da CPLP – Comunidade dos Países da Língua Portuguesa: Brasil, Portugal, Moçambique, Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Timor Leste e São Tomé e Príncipe. Disponível em: <[http://www.talu.com.br/festlip/mostra\\_ocego.html](http://www.talu.com.br/festlip/mostra_ocego.html)>. Acesso em: 10 dez. 2013. Entre os teatros ocupados pelo pela programação do festival, a peça *O Cego e o Paralítico* foi apresentada no Teatro do Jockey,

Num palco semiarena, o texto encenado foi uma adaptação da peça original *Kora Saha Andaya*, do escritor e cineasta cingalês Dharmasena Pathiraja, com direção e encenação do diretor, dramaturgo e escritor angolano José Mena Abrantes, levado à cena pelo Elinga-Teatro, com a atuação de Raul Rosário, como o cego, e Correia Pelinganga Adão, no papel do paralítico.<sup>79</sup> Toda equipe é de artistas angolanos. Os figurinos, camisas e calças velhas, escurecidas pela poeira do tempo, ficaram por conta de Anacleta Pereira, e a iluminação que ficou a cargo de Nuno Nobre, fez-se ora com lâmpadas de querosene num campo de pastagem nativa, ora com tons de vela e dia claro, ou ainda, com projeções de âmbar, iluminando o ciclorama, criando um efeito de poente. Na versão adaptada da montagem do Elinga, além da tradução do texto original, contou-se com dois monólogos introduzidos pelo dramaturgo, que também se desdobrou na concepção cenográfica da peça.<sup>80</sup>

Ainda no blecaute, a encenação inicia-se com a projeção de um vídeo em um telão, no qual, por alguns segundos, visualiza-se, em plano aberto, um trigal ermo, na planície de uma savana coberta por pequenos arbustos. De repente, focaliza-se em plano aberto, ao fundo da paisagem campestre ladeada por montes escarpados, o surgimento de um homem cego, alto e forte, negro de pele clara, barba e cabeludo, maltrapilho e com um cajado nas mãos, o qual o auxilia em sua condução, e, sob suas costas, agarrado a seu pescoço, um paralítico, negro retinto, baixo e franzino, de cabelo curto, trazendo um saco à tira colo e com a roupa em farrapos. Depois, a narrativa visual em plano fechado se alterna, revelando a presença da dupla em seu caminho. Dessa maneira, sendo guiados pelo paralítico e conduzidos pelo cego, os dois sujeitos juntos atravessam a trilha, numa caminhada fatigante e incerta.<sup>81</sup>

---

na Av. Bartolomeu Mitre, 1.110, no bairro do Leblon. A sala, que conta com palco semiarena, tem capacidade para 84 pessoas. Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/web/smc/teatros>>. Acesso em: 10 dez. 2013.

<sup>79</sup> O texto original de Dharmasena Pathiraja, *Kora Saha Andaya*, foi publicado pela primeira vez em 1971 pela L'Avant-scene theatre, com o título em francês *L'aveugle et le paralytique*. A peça foi encenada também pela primeira vez no ano de 1972, em Columbo, antiga capital do Ceilão, hoje Sri Lanka, sendo dirigida pelo diretor, também cingalês, Dhamma Jagoda (PATHIRAJA, 1971, p.3).

<sup>80</sup> A peça foi levada ao palco pela primeira vez no 18º Festival Internacional de Teatro Mindelact, de 7 a 15 de setembro de 2012, na cidade do Mindelo, em Cabo Verde. Ela também foi encenada no mesmo ano, com apresentações em Luanda, nos dias 18, 24, 25 e 31 de outubro, na sede do *Elinga-Teatro*. Disponível em: <[http://mindelact.org/?page\\_id=587](http://mindelact.org/?page_id=587)>; <[http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/teatro/\\_o\\_cego\\_e\\_o\\_paralitico\\_volta\\_a\\_cena\\_no\\_elinga](http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/teatro/_o_cego_e_o_paralitico_volta_a_cena_no_elinga)>. Acesso em: 10 dez. 2013.

<sup>81</sup> Curta realizado para abertura da peça teatral dirigida por Mena Abrantes e adaptada da obra homônima de Dharmasena Pathiraja. Direção e Câmera: João Guerra. Montagem e Finalização: Fred Belchior. Desenho Sonoro: Napoleão Cunha, 2012. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=B8up\\_gece6Y](https://www.youtube.com/watch?v=B8up_gece6Y)>. Acesso em: 24 mar. 2014.

A cena tem sonorização da canção incidental, em zulu, *Umhome*, interpretada pela cantora sul-africana Miriam Makeba, criando uma atmosfera íntima e pastoril. Após o blecaute, paulatinamente a imagem projetada dos dois homens esmaece na tela e, como contraponto, a luminosidade alaranjada do entardecer do cenário vai aumentando de forma progressiva, fornecendo ao ambiente outros contornos e dimensões marcadas por texturas similares a matiz da cor do vídeo.

Nesse momento, o foco na iluminação lusco-fusco passa a contrastar com zonas estouradas e de sombra muito profundas, mas que aos poucos se tornam mais definidas, revelando a presença dos dois atores, que continuam a caminhada em cena, parecendo transporem-se da projeção visual para a realidade cênica. Essa transposição revela uma dramaturgia da luz que, ao poucos, como num *fade in* cinematográfico, narra as silhuetas da arquitetura cenográfica, composta de galhos e folhagens de árvores, pedaços de madeira dos troncos, pedras de saibro e pequenas palhas espalhadas ao chão, completando, assim, o clima intimista do cenário bucólico e pastoril, proposto pela sonoplastia.

FIGURA 3.1 – Cena do espetáculo *O Cego e o Paralítico*



Fonte: Facebook. FESTLIP: Rio de Janeiro, Brasil, 2013.

Dentro dessa atmosfera, o uso do vídeo no universo cênico faz com que o “sensível” na “situação de partida” (CASTELLI, 1992, p.207) do enredo, seja “partilhado” por meio da movimentação virtual dos corpos das personagens, revelando uma situação que provoca uma sensação-percepção de ambivalência existente entre a realidade teatral e a telepresença dos atores. É como se a virtualidade da narrativa fosse atualizada pela presença cênica das duas figuras virtuais ganhando vida, a partir da transposição aglutinada dos elementos cênicos (vídeoarquitectura cenográfica).

A atualização da narrativa no meio virtual resulta do uso dos procedimentos cênicos, dramaturgicos e narrativos, em que a corporalidade e a oralidade do texto dramático ganham uma sobreposição de espaços para sua fruição e para o “funcionamento dos arquivos e repertórios” (TAYLOR, 2013, p.55) contidos na fábula proposta.<sup>82</sup> Essa combinação que se

<sup>82</sup> Busquei durante a análise o diálogo com a “estética e política da obra de arte”, aqui a dramaturgia da peça *O Cego e o Paralítico* e de sua “relação com a vida”, aquilo que Jacques Rancière (2009) chama de estudo por meio da exploração das noções de “partilha do sensível”. O objetivo, portanto, era deixar vir à tona as vicissitudes em torno do “sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência do comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (RANCIÈRE, 2009, p.15), presentes na projeção visual compartilhada pelas personagens reais em cena. Ou seja, a busca pelo “comum” nos “tempos e espaços,

da por meio da junção das linguagens audiovisual e teatral produz um efeito de aglutinação, que serve de referente para metateatralizar o texto virtual no interior do espaço da realidade cênica. Quando se observam as duas personagens juntas na imagem audiovisual transporem-se, teatralmente, para a realidade da cena, é como se ocasionasse um efeito de *matrioshkas*, com o surgir de uma história saindo de dentro da outra.<sup>83</sup> Esse procedimento impõe ao início da peça um movimento diferenciado, ao que diz respeito à virtualidade da presença, no espaço e lugar da ação. Como assim é descrito na rubrica inicial do texto da peça:

*Tempo, lugar, trajes indeterminados. Cena vazia. Escuro. Depois uma luz fraca, amarelada e triste surge ao fundo. Daí emerge uma forma. São dois homens, um às cavalitas do outro. Continuam pouco visíveis e parecem-se a uma sombra. Ouvem-se as batidas de um pau no chão. Eles caminham. Aos poucos ficarão iluminados de frente. Um é cego e o outro paralítico. O paralítico cavalga o cego. Ambos, com trajes esfarrapados, estão agarrados ao mesmo pau. O cego traz também um saco sobre o ombro. Os seus passos tornam-se mais lentos e acabam por parar. Os seus rostos ainda não estão iluminados. As primeiras palavras do cego são ditas no escuro. (ABRANTES, 2013, p.1) (grifos nossos)*

Esse efeito cênico e dramaturgicamente de suspensão espacial da ação, que permite ao pesquisador/espectador também ter uma percepção abstrata da temporalidade da narrativa, se dá em concomitância com um “ato de fala” (AUSTIN, 1990, p.12) do cego na escuridão: “*CEGO. Ainda falta muito?*”.<sup>84</sup> Ao dizer tal coisa, a personagem desperta a vontade de saber

---

do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (RANCIÈRE, 2009, p.16), a qual revela um discurso teatral ambivalente a respeito dos modos de transmissão e recepção dos arquivos e repertórios, e que levam, segundo Diana Taylor (2013), ao conhecimento e à elaboração de emoções, histórias, memórias e valores comuns, bem como de reivindicações identitárias e políticas (TAYLOR, 2013, p.51).

<sup>83</sup> A boneca russa Matrioshka (em russo матрёшка ou матрешка, Matryoshka), (também conhecida como Mamushka) ou, simplesmente, “boneca russa”, é um conjunto de bonecas ocas de tamanhos decrescentes colocadas umas dentro das outras, da maior (exterior) até a menor (a única que não é oca), gerando um efeito aglutinador e multiplicador (SANTOS, 2015, p.40).

<sup>84</sup> Entre as correntes do pensamento, as quais se dedicam aos estudos em filosofia da linguagem, a teoria dos atos de fala de John Langshaw Austin (1976 [1962]) desenvolveu a ideia de que a questão central da investigação filosófica é entender como uma sentença pode ter significado, sendo este então o sentido estrito daquilo que dá origem à filosofia da linguagem, uma teoria filosófica sobre a natureza e a estrutura da linguagem, em que se examinam noções como termo e proposição, sentido e referência, nomes próprios e predicativos, verdade etc, que virão a ser os conceitos-chave dessa teoria da linguagem (AUSTIN, 1976, p.8). Para Austin, “a linguagem deve ser tratada, essencialmente, como uma forma de ação e não de representação da realidade” (AUSTIN, 1976, p.11). O autor compreende que o “ato de proferir palavras” implica realizar ações, ou seja, os significados das frases serão motivados pelos contextos cultural, social e histórico em que a sentença está sendo dita, mesmo acreditando que não seria possível a criação de uma estruturação da linguagem. Porém, ao apresentar tal teoria, Austin acaba por sugerir a existência de uma lógica estruturante dentro da linguagem, ao considerar uma

o que esse proferimento performativo significa e quem é essa personagem no momento do ato. Falta muito para o quê, ou para chegarem onde, uma vez que o ato é pronunciado durante uma caminhada? Que futuro é esse que os espera e qual a distância que se encontram dele? Por conseguinte, o diálogo que se estabelece entre as duas personagens, apresenta-se como um forte indício para a construção do ramal sógnico, que conduz a especulação sobre a temática principal e o fio condutor do enredo e, gerando outras questões: De onde eles vêm? Porque estão juntos? Onde eles estão? Onde pretendem chegar? Assim, como apresentado no introito do texto da peça:

**CEGO. Ainda falta muito?**

PARALÍTICO. Mas tu não te cansas de perguntar a mesma coisa? Estamos quase a chegar. É logo ali.

CEGO. Há várias horas que estás a dizer que é logo ali. **Já estamos a andar há vários dias e nunca mais chegamos. Já não aguento mais.**

PARALÍTICO. Ai, agora que estamos a chegar é que já não aguentas mais? Queres desistir e ficar sozinho, como antes, ou queres continuar comigo?

CEGO. Já estou farto de te dizer o quê que eu acho. **É melhor continuarmos juntos, até chegar lá**, mas tens de pensar um pouco mais em mim.

PARALÍTICO. Se não pensasse em ti, ainda andavas para aí à toa, sem saber para onde ir.

CEGO. Eu sei. Mas só eu é que tenho problemas? **Eu não posso ver, mas tu também não consegues andar sozinho. Por isso é que só ajudando-nos um ao outro é que podemos sobreviver.**

PARALÍTICO. Mas afinal qual é então o teu problema?

CEGO. Pensa lá um pouco. **Podemos continuar a andar, mas para isso preciso de poupar as minhas forças. Tu vais aí em cima, não te cansas, mas eu é que tenho de carregar com os dois.**

PARALÍTICO. Ai, eu não me canso? Achas que andar aqui agarrado ao teu pescoço também não me cansa? Ainda por cima contigo sempre a tropeçar nas pedras... Anda lá! Vamos embora! Não sejas preguiçoso.

CEGO. Ainda não percebeste? Tens de pensar um pouco mais em mim. Mais do que tens feito até agora... **Preciso de descansar.** (*Silêncio. O Cego*)

---

declaração, não como uma sentença ou proposição, mas como um ato de fala. Sendo de caráter constatativo, afirmam-se ou descrevem um estado de coisas; e os performativos, quando “se indica que se ao se emitir o proferimento está – se realizando uma ação” (AUSTIN, 1976, p.24). É exatamente sobre a sentença performativa que reside o interesse em interpretar a interrogação do cego como um proferimento performativo, que estabelece o significado da ação de cooperação entre as personagens.

*limpa o suor da cara, larga o pau e esfrega o peito dorido. A sua cara parece fatigada. Depois tenta voltar a agarrar o pau, que o Paralítico entretanto afastou do seu alcance.) O meu pau? Voltaste a escondê-lo! **Tu podes querer indicar-me o caminho, mas só nele é que eu confio. Ele tem de ficar sempre ao pé de mim, comigo!** (O paralítico faz girar o pau à volta do cego.) (grifos meus) (ABRANTES, 2013, p.1) (negritos nossos)*

Mesmo que de início nenhuma pista textual ou indício cênico sejam oferecidos para conhecer-se os paradores anteriores das personagens, de antemão já é possível saber que elas estão caminhando há dias. Supõe-se também a razão e a necessidade dos dois sujeitos estarem unidos nessa caminhada, pois, por conta de suas deficiências físicas, um acaba servindo de guia para o outro. Ainda, é dada a informação sobre os motivos do cansaço do cego, que não suporta mais ter que carregar a si e o paralítico. Esse dado informativo revela-se como um possível vestígio para ler as nuances do conflito estabelecido entre as personagens, pois, enquanto o cego deseja parar a fim de descansar, o paralítico, por sua vez, insiste na continuação da caminhada, para que assim eles cheguem mais rapidamente ao destino desejado.

Na continuidade da cena, o cego, estando cansado, pede ao paralítico que desça de suas costas para que ele possa sentar-se e repousar por um momento. O paralítico, entretanto, diz não ao pedido do companheiro e se justifica dizendo que os dois não podem parar e perder tempo no caminho rumo à bem-aventurança, pois, se chegarem tarde, não encontrarão acordada a princesa, a qual lhes curará e a viagem terá sido em vão. Aqui se percebe que o cansaço, as dores do cego e as ambições do paralítico são as marcas da fronteira tensa que os afligem em seu objetivo comum. Uma vez que ao falarem das deficiências físicas um do outro, relacionando-as com o contexto da jornada, torna-se visível a importância dada à própria deformidade e à do outro, e sobre o que desejam alcançar individualmente e juntos no final da empreitada. Assim, conversam:

PARALÍTICO. Corremos o risco de chegar atrasados. É preciso chegar o mais cedo possível.

CEGO. Mas para quê tanta pressa? Não é melhor chegarmos lá descansados. Até causamos melhor impressão... (Suplicando.) Sentamo-nos só um segundo...

PARALÍTICO. Temos de acordar a princesa, não te esqueças. Senão ainda fica a dormir para sempre, e a nossa viagem terá sido em vão.

CEGO. Ela vai mesmo curar-nos aos dois?

PARALÍTICO. Sempre a mesma pergunta? Claro que vai!

CEGO. E o lugar para onde vamos é mesmo como tu me contaste?

PARALÍTICO. Outra vez? Vais poder vê-lo quando lá chegarmos. Por agora, **sem olhos, nem sequer o podes imaginar.**

CEGO. **Mesmo sem ver, posso pensar!**

PARALÍTICO. **Bah! Como é que és capaz de pensar sem ver?**

CEGO. É mesmo bonito o lugar?

PARALÍTICO. Sim, muito bonito.

CEGO. O quê?

PARALÍTICO. O quê o quê?

CEGO. O tal lugar.

PARALÍTICO. Diz-me então o que achas que lá existe, se é que ainda te lembras.

CEGO. **Um dia tu contaste-me. Disseste-me que há flores... vermelhas! E lembro-me que não eram só flores. Disseste-me também que há uma casa toda branca e que o céu é da cor do sangue. E disseste-me ainda que há lá... que há lá uma mulher muito bonita, uma princesa... uma princesa com poderes mágicos!** *(Faz um esforço de memória.)* **E tu disseste também que ela está a dormir há muito, muito tempo!... Mas que um dia vai despertar, e nesse dia os cegos serão curados... e os paralíticos também.** Foi isso que tu me contaste! *(O Paralítico saltita de forma a magoar o Cego.)* Estás a magoar-me, seu bruto! Desce daí, senão atiro-te ao chão! *(O Cego apalpa em volta e consegue agarrar o pau e arrancá-lo das mãos do Paralítico. Este aperta com o braço o pescoço do Cego.)*. (ABRANTES, 2013, p.3-4) (negritos nossos)

A partir desse episódio, no qual se revela a utopia do encontro de um futuro edênico pelas personagens, é que a relação entre elas se torna cada vez mais tensa. Aqui, os dois homens põem-se a debater sobre a necessidade de estarem juntos ou não para alcançar o mítico lugar, onde o cego enxergará e o paralítico andar. Nesse instante do enredo, na fala do cego, ocorre a enunciação do lugar paradisíaco a ser encontrado pela dupla, ele diz ao parceiro: “Disseste-me também que há uma casa toda branca e que o céu é da cor do sangue. E disseste-me ainda que há lá... que há lá uma mulher muito bonita, uma princesa... uma princesa com poderes mágicos!” (ABRANTES, 2013, p.4).

A discussão estabelecida entre a dupla confere rumo ao desenvolvimento da ação dramática e aponta para quais são os objetivos e conflitos das personagens. Para que ambas sobrevivam e transponham a jornada, é necessário que superem o ciúme e a desconfiança, que nutrem mutuamente, e aprendam a lidar com suas diferenças. Mas tais conflitos entre as duas figuras agudizam-se na medida em que os desejos de ambas contrapõem-se. O cego decide parar próximo a um rio, mesmo com a insistência do paralítico para que juntos prossigam a marcha. Nesse momento, a curva dramática da peça adquire um desenvolvimento ascendente e de tensão à medida que a manutenção da relação estabelecida entre os dois sujeitos e na qual, supostamente, ambos se beneficiam, começa a ser questionada. As personagens falam:

CEGO. Olhem-me para este imbecil! Cheio de manias e nem sequer é capaz de se aguentar de pé! (*Com dificuldade.*) Agora, já não posso mais! Está a doer-me mesmo muito! Oh, minha mãe! Vou desmaiar. (*O Cego abaixa-se lentamente. O Paralítico fica inquieto e tenta apertar com o braço a garganta do Cego.*) Agora, queres estrangular-me! Contigo é sempre a mesma coisa! Pára com isso!

PARALÍTICO. Então não me deixes cair. **Olha que a tua vida depende dos meus olhos.**

CEGO. **Não te esqueças que a tua vida também depende das minhas pernas.** Estás sobre as minhas costas, mas nem sequer consegues descer sozinho. Mesmo para isso precisas de mim! (*Reflectindo.*) Eu... eu, se quiser... se eu quiser atiro-te ao rio! Aí serás levado pela corrente e não terei remorso nenhum. Nenhum! Mesmo porque não vou ver nada!

PARALÍTICO. Eu posso afogar-me, mas também posso safar-me agarrado a qualquer coisa. E continuarei a viver, ao passo que tu não voltarás nunca a ver! Perdes o teu guia, aquele que te ajudou durante todo o caminho, o amigo que transportaste às costas... (ABRANTES, 2013, p.5) (negritos nossos)

O alerta que cada um dá ao outro sobre a reciprocidade das condições de dependência, leva a relação entre ambos ao nível da ameaça física, barganha e chantagem. Nesse ritmo de coisas, o ultimato do cego em afogar o paralítico surte efeito, pois este aceita o pedido de descer das costas do companheiro para que interrompam a caminhada a fim de descansarem e refletirem sobre qual deverá ser o melhor trajeto a seguirem. Por conseguinte, a dramaturgia faz uso do mecanismo metateatral, por meio do expediente narrativo das personagens, com o efeito dramático de contextualização da trama. Dessa maneira, no momento em que se baixa a iluminação cênica, provoca-se uma mudança de atmosfera: o cego e o paralítico interrompem

seu diálogo dramático, irrompendo-se ao público e falando seus monólogos, eles ficam sentados um de costas para o outro, focalizados por uma luz amarela e quente, que aproxima as personagens para a plateia:

*(A luz baixa. Acendem-se alternadamente dois focos. Deles o Paralítico e o Cego falam ao público.)*

**PARALÍTICO. A vida de um homem nem sempre é aquilo com que ele sonhou. Eu tive sonhos. Fui criança e tive sonhos. Os meus sonhos nem sequer eram muito grandes.** Olhava para os mais velhos e queria ser como eles. Sair para caçar, conhecer os segredos do mato e aprender os hábitos dos animais: saber onde se escondem, onde vão beber água, onde se concentram para comer. Era sempre com grande emoção que eu esperava o regresso dos caçadores, com as presas sangrentas penduradas em paus e carregadas no meio de grandes gargalhadas, palmas e assobios.

**CEGO. Eu nem sempre fui assim, cego e incapaz de me defender.** Cresci como as outras crianças do meu bairro, **a brincar nos montes de lixo e nas lagoas da água da chuva**, em lutas constantes para fazer valer a minha força e me afirmar no meio dos outros. Todos me conheciam e respeitavam. Ou tinham, pelo menos, medo de mim. **Um dia uns militares saltaram de repente de um jipe, agarraram-me e levaram-me de avião para uma zona onde a guerra estava logo ali.** De manhã à noite só se ouviam tiros e rebentamentos, que deixavam um zunido nos ouvidos que acabava com todos os outros sons à nossa volta. (ABRANTES, 2013, p.6-7) (negritos nossos)

Por meio do aparte narrativo, os arquivos e os repertórios da história passada das personagens irrompem a cena evidenciando os fragmentos textuais de roteiros performático-narrativos sobre a memória incorporada e visualizada em seus corpos.

O partilhamento de sentidos produzidos por essa forma dramatúrgica cria possibilidades para o pesquisador/espectador captar o mundo pretérito que ambienta a vida das personagens: “Eu nem sempre fui assim”, diz o cego sob o efeito de um foco de luz amarelo, que lhe sugere um estado alterado de estreitamento da consciência. Tudo leva a crer que nem sempre a realidade difícil a qual enfrentam foi dessa maneira e que houve tempos que sonhar era possível. “Eu tive sonhos. Fui criança e tive sonhos”, fala o paralítico. Mas quais sonhos eram esses? Que tempo passado é esse enunciado por dois deficientes físicos, um homem cego e manco com trajes esfarrapados, cúmplice e dependente de outro homem aleijado?

No decorrer do enredo, a narrativa que se forma a partir do dispositivo metateatral, leva ao conhecimento do passado vivido e o futuro desejado pelas personagens. É, de fato, por meio da *metateatralidade intercultural* que os arquivos e os repertórios presentes na performance dramática conectam-se aos signos propostos pelo jogo cênico, “percebendo-os ligados como em redes de significados” (PAVIS, 2003, p.13) aos rastros, às ações e às ideias das personagens – os desejos da infância do paralítico, as causas de sua paralisia e a anunciação da cura por intermédio de uma espécie de curandeira branca, o saque em sua aldeia; as experiências do cego vividas durante a infância no bairro pobre em que morava e no cotidiano militar, quando ele perdeu a visão e feriu a coxa com os estilhaços da explosão de uma mina terrestre, durante uma missão militar. E como os dois se conheceram num abrigo para inválidos e lá acordaram se ajudarem em busca da cura para suas deficiências. Vejamos:

PARALÍTICO. [...] Um dia apareceu na aldeia uma religiosa branca, que me contou a história de uma princesa com poderes mágicos capazes de curar o problema das minhas pernas. **Foi assim que recomecei a sonhar, a ter vontade de uma dia chegar à terra dessa princesa.**

CEGO. Um dia o meu chefe ordenou que eu seguisse à frente de um pequeno grupo, para ver se podíamos destruir uma ponte por onde os inimigos estavam a passar. [...] **Os estilhaços da mina tinham-me feito ficar cego e aleijado para sempre.**

PARALÍTICO. [...] um cego alto e forte e percebi que tinha encontrado a solução para a minha vida. Mas primeiro tinha de convencê-lo a levar-me às costas para ir **à procura da tal princesa que podia curar as minhas pernas.**

CEGO. Quando voltei para a cidade, meteram-me num lar com outros mutilados, cegos como eu ou sem pernas e braços. [...] **Achei que era um bom acordo. Ele usava os olhos para indicar o caminho e eu, as pernas para o seguir. Só não pensei que fosse tão longe.**

*(O Paralítico e o Cego repetem em simultâneo as suas últimas falas, enquanto regressam no escuro aos seus anteriores lugares.)*

PARALÍTICO. **Mas primeiro tinha de convencê-lo a levar-me às costas para ir à procura da tal princesa que podia curar as minhas pernas...**

CEGO. **Achei que era um bom acordo. Ele usava os olhos para indicar o caminho e eu, as pernas para o seguir. Só não pensei que fosse tão longe...**

*(Apagam-se os focos. O Paralítico e o Cego regressam à posição anterior, encostados um ao outro. A luz volta ao normal.)* (ABRANTES, 2013, p.7-8) (negritos nossos)

À medida que o cego e o paralítico se relacionam entre si e com as repetições das narrativas do próprio passado, os bordados dos arquivos e dos repertórios da história passada dessas personagens vão sendo costuradas no tecido da cena. Pois, tais relações são marcadas por fios memorialísticos que conduzem às lembranças do desenho de uma guerra passada, fortemente cingidas em suas recordações de violência, que estão estampadas nos seus corpos doridos. Desse modo, as personagens-narradoras carregam, armazenadas e desenhadas em si, tais dores e recordações ao mesmo tempo em que buscam superá-las por meio da construção de um projeto comunitário vindouro. Mas de qual guerra elas estão a falar, já que a identidade do conflito que mencionam não é nomeada nem na narrativa dramática, ou mesmo na fabulação cênica?

Na continuação da trama, as personagens, após os apartes narrativos a respeito de suas memórias, passam a viver uma relação ainda mais conturbada; começam a discutir novamente e de maneira mais ríspida a propósito das vantagens e das desvantagens da parceria estabelecida entre ambas. Elas devem caminhar juntas ou separadas? O paralítico alega que no passado defendeu a integridade física do companheiro quando este fora alvo de maus tratos por mendigos e ladrões, e que por tal gesto de solidariedade, ele, o paralítico, mereceria a companhia e a ajuda do cego. O cego, em contrapartida, diz não acreditar nos méritos de apoio do paralítico e duvida do suposto ato solidário do amigo. Nessa cena, ainda destacam-se as garantias que são dadas pelo cego sobre a sua visão como a única possibilidade de enxergarem o caminho, por onde seguem rumo à terra prometida.

Sob essas condições, a aliança estabelecida por ambos fica comprometida quando o bem-estar de um passa a ser visto como o sofrimento do outro. O cego acusa o companheiro de não se preocupar com suas dores e cansaço decorrentes de ter de carregá-lo às costas. A partir daí, a ambição do paralítico se sobrepõe às causas da união dos dois e este passa a ludibriar o amigo, primeiramente, escondendo seu cajado, fazendo com que o cego tenha que permanecer junto dele, na paragem em que descansam. Depois, ele retira do saco, que traz a tira colo, um pedaço de alimento e o come escondido do parceiro, o qual alega estar com fome e sede. A resposta do paralítico sobre as reclamações do cego é de que eles têm que continuar a caminhada, pois, ao chegarem à terra da tal princesa, poderão encontrar comida e bebida a contento para saciarem fome e sede.

Nessa sequência de acontecimentos e fatos, o conflito estabelecido faz girar o motor da ação dramática, cuja raiz da crise se aguça, convertendo as ações das personagens para um

caminho que pode levá-los à perdição, pois um precisa do outro para garantir a própria sobrevivência. Essa conversão produz um efeito de apreensão, uma vez que a solidão em que se encontram à espera por alguém que possa lhes ajudar, parece distante. Eles dependem exclusivamente um do outro para chegarem ao seu destino. Assim, será preciso tomar uma decisão quanto à continuidade da parceria, como conversam as duas personagens:

PARALÍTICO. Se passar alguém, pedimos que tenha pena de nós e que nos traga água.

CEGO. **Acreditas mesmo que vai passar alguém? Há dias que não cruzamos com ninguém.**

PARALÍTICO. Eu é que evitava os lugares habitados. Para ninguém vir atrás de nós. Para não descobrirem onde mora a princesa de poderes mágicos. *(Um longo silêncio).*

CEGO *(vai murmurando, como se delirasse.)* **A bela princesa... na varanda da sua casa branca... Quando lá chegarmos, eu poderei ver!... Tu poderás andar... Então, já não precisaremos um do outro. Nem eu de ti, nem tu de mim.** (ABRANTES, 2013, p.11-2) (negritos nossos)

Nesse ponto da trama, as motivações individuais do paralítico revelam seu plano de solidão junto ao parceiro como meio para chegar até o lugar de cura e restauração. Uma vez que se percebe a vantagem do cego, o qual, se desejasse, com a ajuda do cado, poderia muito bem ter seguido sozinho em direção ao tal lugar onde encontraria a princesa mágica. Já ao passo que o paralítico, por não poder andar, depende da boa vontade do amigo, que resolveu ajudá-lo por se seduzir pela promessa de cura quando chegassem à suposta terra prometida. Dessa maneira, as personagens, conscientes da ajuda mútua que carecem, estendem a discussão sobre a necessidade um do outro, embora o cego vá tomando consciência da condição em que se encontram e comece a vislumbrar oniricamente a princesa e sua casa. Diz ele: “Nenhum de nós tem necessidade do outro! *(Silêncio. Agarra o pau e dá alguns passos.)* Perfeito... Eu ando... Eu posso ver... Essa linda princesa... Essa bela casa toda branca... Na sua cama bem pequenina, ela dorme... *(Afasta-se um pouco.)*” (ABRANTES, 2013, p.12). Em tal instante, o cego busca independência para seguir solitário a jornada. O paralítico, percebendo que poderia ser abandonado pelo amigo, mente, gritando pedidos de cuidado ao cego que estaria, “supostamente”, indo em direção ao rio: “Cuidado, estás a ir a direcção ao rio! Pára, por favor! Não me deixes! Não te vás embora!”

(ABRANTES, 2013, p.14). Em seguida, finge tristeza e arrependimento pelo sofrimento que causou ao amigo e tenta dissuadi-lo da ideia de continuar a empreitada só, e alega que, seguindo desacompanhado, ele poderá correr perigos.

Durante esse ínterim, entre o vislumbre onírico do cego e o desespero de ficar só, o fingimento e os pedidos do paralítico para que o companheiro não o abandone, a realidade dos acontecimentos sofre um revés no tempo, em que o paralítico finge entregar o saco em que trazia comida ao amigo e aproveita para agarra-lhe as pernas, fazendo-o cair ao chão. Os dois homens brigam, entrando em luta corporal, com o paralítico questionando o estado de sanidade mental do cego, dizendo que do local onde se encontram não é possível avistar a bela princesa, tampouco a sua casa, e que também ele não deixará o amigo partir sozinho. Ao mesmo tempo, o cego pede para que o paralítico solte sua perna e o deixe ir só.

Na continuação da discussão, ambos trocam acusações sobre o caráter da reciprocidade da relação. O paralítico alega que se não fosse por ele, o cego já estaria morto e que se quisesse, quando era carregado, poderia tê-lo matado, agarrando-o pelo pescoço e o enforcando em seguida. Na réplica, o cego mais uma vez argumenta que o paralítico nunca pensou nele e que se aproveitou da situação para ser carregado em suas costas, e que se alguém poderia ter matado alguém, esse alguém era ele próprio, pois, se desejasse, seria capaz de ter atirado o paralítico ao rio ou mesmo tê-lo abandonado num lugar deserto, mas não o fez por vontade própria.

Ao final da briga, o paralítico propõe largar a perna do cego, com a promessa deste de continuarem a viagem juntos. O cego dá anuência à proposta do companheiro, mas, no momento em que enuncia sua concordância, ele inicia um movimento em pantomima de esganadura do pescoço do paralítico, que, por sua vez, responde asfixiando-se, com os olhos esbugalhados e em pânico.

No texto em cena, essa circunstância de enunciação produz um efeito de ironia, já que a ação física do paralítico não condiz com sua performance verbal: “Temos de continuar um pouco mais, e depois teremos tudo. Tu os olhos, eu as pernas, e vamos viver felizes para sempre... (Faz o gesto de o estrangular.)” (ABRANTES, 2013, p.14). Essa ação também gera um clima de suspense na trama, pois, o cego irá estrangular ou não o parceiro? O que esse gesto representa? E por que o gesto das mãos a estrangular o amigo acontece no momento de apaziguamento da discussão? O clima de suspensão da cena também é reforçado a partir da paisagem cênica tensa trazida pela iluminação, que cria um núcleo luminoso âmbar sobre o

corpo das personagens por meio de duas fontes de luzes de chão laterais, e que geram uma atmosfera apreensiva e irrealista atrelada às suas narrativas.

O cego, no momento em que está estrangulando o paraplégico, concorda que eles têm que continuar a caminhada juntos e, nesse movimento, é como se tivesse visto o gesto ou sentido a intenção de asfixia do paraplégico. Dessa maneira, eles selam a paz, logo após o cego parar a gesticulação de estrangulamento e reconhecer a preocupação do companheiro para com ele. O paraplégico, por sua vez, promete não maltratar mais o cego. Selado o acordo, a luz cênica com tonalidade âmbar suave volta a ser geral no ambiente, o cego oferece-se para levar o paraplégico montado nas costas novamente e, desse modo, os dois sujeitos preparam-se para voltar a seguir o caminho com destino à terra da princesa.

Nesse instante, eles conversam a respeito de qual lado do rio se encontram para decidirem qual o melhor sentido tomar. É assim que as ações das personagens transitam para o clímax da peça. Quando o cego questiona se o paraplégico vê algum caminho e este responde: “Claro que sim. Há sempre um caminho para gente como nós...” (ABRANTES, 2013, p.14). Aqui, os interesses de ambos entram em rota de colisão definitiva. A expectativa que residia sobre a colaboração mútua e a desambição dos dois homens se esgota à medida que o cansaço e a desesperança, provocados pela caminhada, abatem-lhes, gerando um clima de tensão que cresce, continuamente, nos diálogos seguintes, cedendo espaço à crise e ao desfecho da trama.

O paraplégico montado às costas do parceiro ordena para que este ande mais rápido, enquanto o cego pede que não lhe aperte tanto o pescoço e começa a mirar, como num sonho, o palácio da princesa colorido pelo vermelho e azul das belas flores. Somente o cego vislumbra tal paisagem, o paraplégico duvida das palavras do parceiro, acusando-o de louco, pois ele mesmo não consegue ver nada. Momentos depois, no entanto, de questionar se o cego havia recuperado a visão, o paraplégico começa a dizer que também vê o palácio.

As duas personagens, depois de andarem em círculos, no formato do número oito, passam a admirar o palácio, “uma bela casa toda branca” (ABRANTES, 2013, p.16), junto com a beleza da princesa, e vislumbram os poderes mágicos que poderão lhes curar. Nesse instante, o paraplégico começa a apertar o pescoço do cego e diz “Se tu estás a ver... é porque chegámos mesmo ao fim da viagem...” (ABRANTES, 2013, p.16). Assim, o cego é estrangulado pelo paraplégico numa profusão de gestos circulares e mecânicos presentes na narrativa cênica:

CEGO (*sonhando*). Estamos a chegar. Estamos bem perto! Não estás a ver?

PARALÍTICO. A ver o quê? Não estou a ver nada!

CEGO. Olha aqui, meu velho, é tudo tão bonito. Esta colina, as folhas molhadas pela chuva, flores de todas as cores por toda a parte...

PARALÍTICO (*agitando-se, perplexo*). Estás mesmo a ver alguma coisa? Recuperaste a visão? A sério?

CEGO (*continuando*). No fundo nunca tinha acreditado, mas é mesmo tudo verdade. Olha esta bela casa toda branca! É lá que ela dorme, a princesa com poderes mágicos. É agora que ela vai despertar... Ela ouviu-nos chegar. Vai acordar.

PARALÍTICO. A princesa?

CEGO. Sim, a princesa. Bela, muito bela! Com olhos lindos! Eles vão abrir-se!... Com lábios bem delicados! Ela está a sorrir... Ali! Aqui! Olha!

**PARALÍTICO (*começa a apertar o pescoço ao Cego*). Se tu estás a ver... é porque chegámos mesmo ao fim da viagem...**

**CEGO. Estou a ver! Estou a ver! O teu braço! O teu braço! Estou finalmente a ver! Este instante... Estava à espera dele. O meu pescoço... Isso dói... dói... Ah! Sufoco. Eu estou a ver... a... a... prin...cesa!**

*(O Cego, estrangulado, cai lentamente, deixando o Paralítico de pé. Este último ensaia as suas pernas, ainda desajeitadas, à maneira de um 'robot'. Ele está cheio de alegria.)*

PARALÍTICO. Se tu estás a ver, então **eu posso andar**. Estou a ir... Espera por mim, princesa!

*(Cai, sem forças. A luz desce lentamente até ao escuro completo.)*

**FIM** (ABRANTES, 20013, p.16-17) (negritos nossos)

Ao final da peça, o pesquisador/espectador se vê cúmplice de algo que não consegue enxergar em cena. A imagem última da princesa bela adormecida, na casa toda branca da colina, com folhas molhadas pela chuva e flores de todas as cores por toda a parte. A meu ver, essa fabulação cênica pode ser compreendida como um simulacro do espaço da cura desejada, por ambos, e avistada primeiramente pelo cego, que se encontra num estado de transe. O paralítico, só depois dos prenúncios oníricos do amigo, passa a acreditar na aparição maravilhosa da princesa e na anunciação da terra prometida. Porém, sua condição de visão leva-o a estrangular o amigo e a acreditar que ambos estão curados, assim, o cego desfalece

ao chão, estrangulado e morto, ao mesmo tempo em que o paralítico alegre e roboticamente mexe as pernas, enquanto o blecaute lento da iluminação preenche o término da cena.

Com esse fim, quais lições se podem tirar sobre a narrativa vivida por esses dois homens deficientes e pobres, que juntos enfrentam uma dura empreitada rumo à terra utópica e maravilhosa, lugar onde sonham encontrar uma linda princesa, que lhes curará suas deficiências? Qual é a guerra que esses dois homens viveram? Por que a relação entre eles é marcada por uma condição simbiótica e violenta? O que o sonho por qual passam quer dizer? Qual o sentido do tempo e do espaço onde se localiza a princesa e a sua casa? O que significa o assassinato do cego pelo paralítico no final da trama? Como essa peça pode ser lida?

Com base nas ideias de vetorização (análise sistemática e integrada de todas as partes) proposta por Pavis (2011), inter-relacionada com o método de análise dramaturgicada indicado nas experiências de Castelli (1992), como suportes teórico-metodológicos para o desenvolvimento do estudo dramaturgicada, procura-se colocar as questões tratadas até aqui, alinhando suas linhas de hipóteses ao tecido interpretativo da cena, para alcançar uma apreensão global da complexidade dramaturgicada da peça. Procuo, ainda, demonstrar que na peça *O Cego e o Paralítico* a incidência e o significado dos procedimentos dramaturgicados utilizados geram uma ambivalência discursiva, a qual permite à materialidade dramático-narrativa estabelecer uma crítica às potências do conhecimento histórico e à compreensão do passado angolano via teatro, além de também ofertar possibilidades para o estudo do modo pelo qual as culturas se identificam por meio daquilo que Homi Bhabha chama de “projeções de alteridade”. (BHABHA, 2007, p.33)<sup>85</sup>

É, de fato, a discussão a respeito da interculturalidade que leva as personagens para uma viagem por dentro de labirintos históricos e sociais híbridos, sendo essa uma perspectiva

---

<sup>85</sup> Bhabha discute que “o estudo da literatura mundial poderia ser o estudo do modo pelo qual as culturas se reconhecem através de suas projeções de alteridade” (2007, p.33). Nesse sentido, o conceito bhabhiano problematiza a questão sobre como cada sujeito lida com o *estranho* (o outro) ou o que é diferente de si, levando em consideração que tais projeções revelam narrativas nacionais ou regionais tecidas e costuradas pelas relações interculturais dentro do processo da globalização moderna, que é, por sua vez, determinada pela lógica econômica dos países considerados centros hegemônicos de poder. O autor sugere que a “alteridade cultural onde termos não consensuais de afiliação podem ser lidos com base no trauma histórico” possa dar importância às experiências de “histórias transnacionais de migrantes, colonizados ou refugiados políticos”, fazendo-se dessas temáticas privilegiadas antes as das tradições nacionais universalizantes. Essa parece ser a questão teórica da qual nosso estudo possa se valer para estudar o diálogo dramaturgicada intercultural que ocorre entre dois países colonizados, Angola e Sri Lanka. Ambos passaram pela experiência da exploração colonial europeia e, por conseguinte, apresentam dramaturgias nas quais as questões do passado colonial atrelada às questões da alteridade histórica e da negociação cultural são conduzidas com o sentido de fomentar a produção crítica das matérias e objetos que todo povo lida no processo de escolha da identidade e de ter reconhecido a memória cultural e histórica, bem como o vínculo entre passado, presente e futuro.

interessante a ser compreendida na análise das enunciações das culturas tecidas em redes e partilhadas pelos sujeitos das sociedades chamadas pós-coloniais.

Esse partilhar possibilita a intercostura da memória histórica cultural por meio de outras agulhas e mãos que tecem os “passados não ditos, não representados, que assombram o presente histórico”. (BHABHA, 2007, p.34) A opção política por um trabalho intelectual que faça vir à tona novas maneiras de significar o mundo, não só mais a partir de uma relação iterativa com o passado, um olhar sobre a “história vista de baixo” (SHARPE, 2011, p.39), mas agora também pelo prisma da história vista entre os diferentes, o que Bhabha nomeia como “entre-lugar”.

Nesse sentido, de acordo com Bhabha, é premente (re)visitar os cenários das tramas e traumas pretéritos ou re(fazer) novos roteiros que estimulem as imagens do intercâmbio, com o objetivo de atribuir novos significados e sentidos para “o processo ambivalente de cisão e hibridização que marca a identificação com a diferença da cultura” (BHABHA, 2007, p.308). Portanto, a tarefa aqui é pensar a questão do trânsito de uma cultura a outra no terreno da ambivalência intercultural, que se instaura na estruturação dramaturgical da peça e que acaba por constituir-se em mais do que um mero componente da prática discursiva, mas em um elemento de tensão do discurso teatral, fazendo dos signos da guerra, violência e utopia a comunicação necessária para a realização de uma paródia metateatral da e sobre a história recente de Angola, ofertando, dessa maneira, novas miragens para o pensar/fazer teatral contemporâneo angolano.

### ***3.1.2 “Ele usava os olhos para indicar o caminho e eu, as pernas para o seguir”***

Guiado por um cego e conduzido por um paralítico, trilha-se um roteiro de interesses e particularidades, que conduz rumo ao caminho compreensivo dos dispositivos e mecanismos utilizados na estruturação da rede comunicativa e perceptiva da dramaturgia de *O Cego e o Paralítico*, mas que também direciona para a produção e o compartilhamento de remetimentos

e sentidos fomentados pela própria “análise teatral” e de seus resíduos (PAVIS, 2011, p.119).<sup>86</sup>

Porém, é necessário, antes, retomar as ideias dos estudos da dramaturgia em sua dimensão performativa, as quais não só compreendem-na como um espaço de arquitetura das ações e dos conflitos das personagens, mas também como a contextura entre as camadas de sentidos produzidas pelo efeito da teatralidade em diálogo, com os elementos estruturantes da encenação não associada, dessa maneira, somente à ideia da mimesis como representação, mas principalmente pela noção de performatividade, cuja presença é uma característica fundamental do fenômeno teatral.

Ou, em outras palavras, a dramaturgia compreendida, como já citada aqui, como aquilo que, para além do processo das articulações e escrituras dramática e cênica, diz respeito também ao espaço intermediário entre os três fatores que compõem o fenômeno cênico: “o teatro, a atuação e o drama”, como o teatro no campo expandido de José Antonio Sánchez (2007); ou a metodologia artística, que alimenta as relações estabelecidas entre memória cultural e ações incorporadas (*embodied acts*), nas ideias do “arquivo e o repertório”, de Diana Taylor (2013).<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> Para Patrice Pavis (2011), na análise do fenômeno do teatral, “de fato, os resíduos da análise – partitura do espetáculo, composição do papel, localizações cenográficas etc. – são documentos de primeira mão que informam sobre a produção do sentido, na medida em que este é, por essência, ligado à representação de um mundo ficcional que se distingue do mundo concreto e eventual da cena. A análise teatral permanece, além disso, muito dependente da narratividade e do estabelecimento da fábula”. Seguindo essa linha de compreensão sobre a análise teatral, nossa pesquisa particulariza e combina, dentro das possibilidades analíticas contemporâneas, aquelas que mais atendem as demandas apresentadas por nosso objeto em análise e, assim, observamos e relacionamos o funcionamento dramaturgico da peça, ancorado ao seu contexto cultural, histórico e social, como o próprio autor sugere que, “a cada tipo de trajetória e de olhar espectral corresponde uma análise específica, mas é conveniente combinar todas as análises quando se aborda as obras gestuais contemporâneas”. (PAVIS, 2011, p.119)

<sup>87</sup> Como já discuti no Capítulo 3, para Diana Taylor (2003, p.18), “as performances funcionam como atos vitais de transferência, transmitindo saber social, memória e sentido de identidade através de ações reiteradas”. Nessa perspectiva, exploro no pensamento da autora, a maneira pela qual ela considera um comportamento expressivo – a performance –, embora não envolva necessariamente comportamentos miméticos capazes de transmitir a memória cultural ou tampouco que as ações incorporadas (*embodied acts*) possam produzir conhecimento. Nesse aspecto, argumento que as práticas efêmeras (repertório) e duráveis (arquivo), presentes na narrativa performática da peça, transmitem de modo auto e inter-reflexivo conhecimento social e memória histórica sobre o passado recente angolano. No caso do conceito operativo “teatro no campo expandido”, de José Antonio Sánchez (2007), busca-se discutir a ideia de que para manter-se a “comunicação social que chamo teatralidade e que afeta tanto a construção da identidade (individual e coletiva) como o controle das relações entre diferentes grupos sociais” é necessário considerar como conceito contemporâneo de realidade, indissociável da relação intersubjetiva: se a realidade são os outros, o real é a relação mesma, um real é imaterial, e somente representável como processo. A impossibilidade de dar forma visível ao real não anularia a possibilidade de conhecer a realidade e se intervir nela, em um momento dado e em um contexto concreto (SANCHEZ, 2007, p.5). A partir da observação de Sánchez, pode-se, desse modo, considerar que em *O Cego e o Paralítico* ao se abordar a percepção do real (a história do passado recente de Angola), configura-se um modo de afetação entre

Em *O Cego e o Paralítico*, a dramaturgia engendrou a memória histórico-cultural angolana e cingalesa a partir do tensionamento metateatral realizado no intercâmbio dos substratos histórico, culturais e poéticos sobre os discursos dos passados recentes dos dois países. Como consequência, o resultado dessa elaboração discursiva teatral pôde então ser compartilhado e, ao mesmo tempo, transmitir conhecimentos pós-coloniais híbridos por meio da ação incorporada, não a partir do ponto de vista das relações entre pós-colonizador / pós-colonizado, mas sob a ótica das inter-relações entre pós-colonizado / pós-colonizado.

Dentro dessa bipolaridade pós-colonial, pode-se apreender que a estruturação dramaturgical da peça revela uma leitura poética do passado cuja figuralidade encontra referente na história recente angolana, que é estabelecida por meio de uma tensão provocada pelo olhar simultâneo entre a referenciação ficcional sobre a memória social da guerra do texto-fonte, *o outro* (Sri Lanka) e a referenciação metateatral sobre o texto-adaptação, *o eu*, a própria memória cultural e histórica angolana. Na peça adaptada, o pesquisador/espectador não fica sabendo os nomes dos heróis, vitoriosos ou perdedores da guerra vivida pelas personagens. Somente percebo uma de suas consequências, os estilhaços da história, que impregnam os corpos das personagens comuns trazendo o ontem para o aqui e agora. Mas de que maneira esses corpos inscrevem histórias no tempo-espaço?<sup>88</sup>

Segundo Diana Taylor, durante a experiência humana “nós aprendemos e transmitimos o conhecimento por meio da ação incorporada, da agência cultural e das escolhas que se fazem” (2013, p.55). A performance evoca, simultaneamente, a ideia de processo, um modo de apreender, transmitir e intervir no e sobre o mundo e, por conseguinte, amplia as possibilidades de compreensão encontradas naquilo que se associa comumente como performance, tal como a teatralidade ou a representação.<sup>89</sup> Nessa perspectiva, pode-se

---

memória e identidade, permitindo ao pesquisador/espectador conectar-se aos estados de percepção, lembranças e expectativas do passado e também do futuro de Angola, condicionados e difundidos pelo programa poético do espetáculo.

<sup>88</sup> Aqui cabe dizer que nossa pesquisa não contou com o texto original para assim poder realizar uma análise sobre a tradução cultural *ipsis litteris*, mas essa condição não nos impediu de trabalhar com a ideia proposta por Diana Taylor, que considera a “memória cultural, entre outras coisas, um ato de imaginação e de interconexão” (TAYLOR, 2013, p.128). Assim sendo, a análise da adaptação contou com uma estruturação analítica que permitiu sentir “a memória, como o coração, que funciona no aqui e agora – uma linha do tempo entre passado e futuro” (TAYLOR, 2013, p.129).

<sup>89</sup> A performance é, entre outras coisas, considerada “mais que uma peça de teatro ou um espetáculo, poderíamos falar de um ato público e poético, *happening* ou de uma reunião política, sessão ou iniciação, um treinamento, aprendizagem e reconhecimento de trabalho. Proponho um ato vivo e lúdico, um transcurso de percepções, de medos, amores e algumas invocações de ódio”. (SÁNCHEZ, 2007, p.4) (tradução nossa) Já o conceito de teatralidade em si, pode ser compreendido, segundo Jean-Pierre Sarrazac (2012), como aquilo que

pensar os corpos mutilados do cego e do paralítico “como uma episteme, um modo de conhecer, e não simplesmente como um objeto de análise” (TAYLOR, 2013, p.17).

Nesse sentido, penso que a poética da movimentação desses corpos transita por lugares pós-coloniais agenciando a memória histórico-cultural coletiva desses espaços para habitarem de modo híbrido os interstícios fronteiriços da contextura dramaturgica da peça. “Bah! Como é que és capaz de pensar sem ver?” (ABRANTES, 2013, p.3). Lembram-se? Perguntou o paralítico ao duvidar da capacidade de comunicação visual de seu companheiro em relação ao porvir da dupla, rumo à terra prometida. No entanto, não são os olhos que comunicam em *o Cego e o Paralítico*. As mensagens do passado e as esperanças no devir histórico da trama e dos traumas angolanos não são captadas pelo sentido da visão, mas pela sensibilidade dos corpos. Estes, por sua vez, tornam visíveis o arquivo e o repertório do e sobre o contexto do passado da guerra, e/ou as questões relacionadas com os fragmentos da memória histórico-cultural angolana instigada por ele, por meio da inserção e do tensionamento dos substratos poéticos culturais, históricos e sociais arrolados ao contexto poético-dramaturgico da peça.

Quando se reflete sobre a presença das memórias culturais, históricas e sociais, que estão inscritas nos movimentos de assonância e divergências dos corpos angolanos em cena, recuperamos a ideia da performance como um meio de aprendizagem do e por meio do corpo, capaz aqui de criar, preservar e transmitir conhecimentos a respeito dos espaços e tempos pós-coloniais auto e inter-refletidos.

É como se a dramaturgia criasse um efeito de dois espelhos planos situados um a frente do outro. Ao colocar-se o objeto entre esses espelhos posicionados frente a frente, podem-se ver sucessivos reflexos das imagens virtuais projetadas, em posições cada vez mais

---

“permite articular o teatral e o não teatral, uma vez que possibilita explicar um desejo de teatro por se realizar, esclarecendo o elo entre texto e representação, esta sendo definida como assunção do texto pelo corpo e pelo espaço cênico.” (SARRAZAC, 2012, p.178) Por sua vez, muitos são os entendimentos acerca da compreensão da representação, assim como dentro dos esforços de ultrapassagem da definição conferida pela ideia da mimese aristotélica, ou a representação da natureza (*phýsis*) (ARISTÓTELES, 1981). Roger Chartier, por exemplo, define as representações “não como simples imagens, verídicas ou enganosas, do mundo social. Elas têm uma energia própria que persuade seus leitores ou seus espectadores que o real corresponde efetivamente ao que elas dizem ou mostram” ou, em outras palavras, para o autor, o conceito de representação está associado a qualquer modalidade de narrativa, que pode ser compreendida histórica e culturalmente. Já para Carlos Guinsburg, a representação se faz, por vezes, como a realidade representada, englobando o simbólico de uma cultura ou sociedade: “a representação faz às vezes da realidade representada e, portanto, evoca a ausência; por outro, torna visível a realidade representada e, portanto sugere a presença” (GUINZBURG, 2001, p.85) Estas distinções entre os fenômenos parecem producentes na medida em que suas utilizações se confundem e se misturam, seja no mundo científico, seja em uso do senso comum, e assim orientam melhor o leitor sobre o uso que faço deles.

afastadas em ambos os espelhos. Essa imagem produzida do objeto refletido infinitamente nos espelhos é o que me remete à ideia de como as narrativas do cego e do paralítico podem ser aludidas assim como o objeto refletido entre as histórias recentes de Angola e Sri Lanka, como se cada uma delas fosse um dos espelhos.

De tal modo, o objeto (a fábula) possibilita a interposição dos espelhos (contextos históricos, o angolano e cingalês), impulsionando para que o vivido no aqui e agora seja narrado com as marcas do ontem, por meio dos corpos que ocupam o lugar da descoberta do outro em si mesmo, e, dentro desse descobrimento, a história é sucessivamente refletida, dando origem a um tensionamento híbrido, que formaliza a presença da *metateatralidade intercultural* no espetáculo.

Nesse caso, o procedimento teatral batizado por Lionel Abel (1968) de metateatro – ou algo compreendido além da ideia (em que há uma peça contida dentro da outra) também como uma espécie de conscientização das personagens dentro daquilo que vivem – é definido em “dois seus postulados básicos: 1) o mundo é um palco, e 2) a vida é um sonho” (ABEL, 1968, p.141). E, dessa maneira, “uma obra metateatral re-teatraliza a vida, expondo os mecanismos de uma teatralidade enraizada dentro e, principalmente, fora da arte instituída”. (SAIDEL, 2009, p.157)

Em *O Cego e o Paralítico*, outra compreensão da categoria da metateatralidade está contida na concepção metafórica do espelho que reflete as imagens da materialidade construída pela história a partir de seus “vestígios textualizados” (HUTCHEON, 1991, p.157). Essa reflexão, fruto das disputas em torno da produção da memória pós-colonial, é marcada por uma história de conflitos e violência e só pode encontrar seu ponto de convergência a partir do ajuste das lentes e da (re)disposição dos lugares dentro daquilo que é considerado sonho e realidade: “CEGO. Ela vai mesmo curar-nos aos dois? / PARALÍTICO. Sempre a mesma pergunta? Claro que vai! / CEGO. E o lugar para onde vamos é mesmo como tu me contaste?” (ABRANTES, 2013, p.3) No lugar? Qual lugar é esse? Será ele real ou fictício? Para onde vão essas duas personagens que se apresentam como sujeitos da história angolana?

Essas perguntas encontram possibilidades de respostas por meio da percepção das tramas e traumas que as ações e os corpos das personagens, inter-relacionadas com os vestígios do passado, desencadeiam em cena, constituindo, dessa maneira, um repertório

interidentitário, com traços de colonizador e de colonizado.<sup>90</sup> Ao realizarem esse exercício de prospecção do futuro, o cego e o paraplético o fazem guiados pelos vestígios textuais do passado, que, inter-refletidos, focalizam uma história híbrida entre as histórias pós-coloniais de Angola e Sri Lanka, e estabelecem dramaturgicamente a possibilidade de se transmitir a memória traumática dos dois países simultaneamente, conectando essas ações à noção de performance, como o repertório de Diana Taylor (2011).

Se para Taylor os vestígios de memória transformados em texto e movimento transformam-se em repertório (canções, discursos, orações), que “preserva a memória do corpo”, contrapondo-se à memória do arquivo (documentos, filmes, registros) e “sem entender o funcionamento do repertório, as maneiras como se produz e se transmite conhecimento por meio da ação incorporada, será difícil saber como desenvolver reivindicações legais para a propriedade” (TAYLOR, 2013, p.55). Para mim, sem compreender a novidade do papel que os corpos do cego e do paraplético ocupam em cena na ativação e transformação da memória recente angolana em memória histórica, por meio da inter-relação da experiência pós-colonial incorporada, tornar-se-á também difícil articular ações de reivindicação identitária capazes de criar, preservar e transmitir, simultaneamente, conhecimento a respeito dos mundos pós-coloniais, do ponto de vista do colonizado.

E, de fato, essas transmissões corporais, que inscrevem em cena uma interidentidade em prol do surgimento de algo novo, se dão em corpos conflitantes, danificados e dependentes um do outro. Também é bem verdade que essas características não são somente corporais e, portanto, devem ser tomadas como próprias do espaço social e cultural no contexto das experiências pós-coloniais, em que os conflitos humanos, provocados pelas guerras, legaram danos significativos para as instâncias das memórias cultural, histórica e

---

<sup>90</sup> Boaventura de Sousa Santos (2003) propõe a construção teórica do conceito de interidentidade para discutir a ideia de que a “identidade ocidental moderna resulta em boa medida do colonialismo, no espaço-tempo da língua portuguesa, ela reflete as especificidades do colonialismo português. Trata-se de um colonialismo subalterno, ele próprio ‘colonizado’ em sua condição semiperiférica, cuja compreensão escapa ao pensamento pós-colonial dos países centrais, baseado no colonialismo hegemônico” (SANTOS, 2003, p.23) e, assim, figurar tal conformação identitária complexa, com traços de colonizador e de colonizado. De tal maneira, inspiro-me nos conceito desse autor para propor uma reordenação de lugares no debate pós-colonial com base na análise das inter-relações culturais e históricas realizadas na dramaturgia de *O Cego e o Paraplético*, bem como me oriento pela concepção do autor sobre a categoria pós-colonialismo que, segundo ele, possui uma definição que “deve ser entendida em duas acepções principais. A primeira é a de um período histórico, aquele que se sucede à independência das colônias, e a segunda é a de um conjunto de práticas e discursos que desconstruem a narrativa colonial escrita pelo colonizador e procuram substituí-la por narrativas escritas do ponto de vista do colonizado”. (idem, 2003, p.26)

social, bem como nas conjunturas de independência nacional dos países africanos, em que a administração política portuguesa, mesmo sendo rejeitada, teve vez:

Os contextos angolano e moçambicano, a maneira como os acontecimentos evoluíram após as respectivas independências, deixam claro que a extrema militarização induzida pelas autoridades coloniais portuguesas no seu esforço de guerra deixou um legado de contornos ainda não inteiramente circunscritos mas que, pelo seu potencial de violência, constituiu poderoso factor alimentador dos conflitos pós-coloniais. Um potencial geral, criado pela banalização da violência sobretudo no espaço rural, e um potencial específico, como se viu, resultante da criação das tropas especiais africanas. No caso angolano, um legado que alimentou um conflito já em curso; no caso moçambicano, um conflito que ainda se anunciava. Finalmente, no caso guineense, o esmagamento drástico das forças africanas “deixadas” pelo Portugal colonial constituiu ele próprio, em si, um conflito de contornos não inteiramente esclarecidos. (COELHO, 2003, p.193)

Na explicação dada por João Paulo Borges Coelho (2003, p. 175), denota-se que “o potencial de violência” ou o desenvolvimento da *potência da violência*, como prefiro chamar esse fenômeno de estratégia política colonial, desenvolveu-se dentro do contexto histórico da penetração militar portuguesa no continente africano, em particular, em Angola e Moçambique, e legou a esses países marcas profundas de transformações em suas estruturas culturais e sociais. Esse legado, em certa medida, tem a ver com o lugar que a experiência de (ou a relação com a) guerra ocupa no desenvolvimento das memórias cultural, histórica e social desses lugares nos contextos pós-coloniais.<sup>91</sup> Pois, a questão da emancipação política

---

<sup>91</sup> Entre os países em África onde se desenvolveram e acirraram-se os sentimentos anticoloniais. Foi em particular em Angola e Moçambique, que a partir da década de 1950, quando “a opressão deve ter crescido, pois Angola, em plena guerra, e Moçambique produziram mais ainda, para que a Metrópole se pagasse pelos valores tão missionariamente cedidos – por tantos e tantos séculos, e para que a Metrópole vedasse o acesso de seus povos à liberdade” (RODRIGUES, 1964, p.333). Gerald J. Bender (2009) descreve que “com o início da crítica anticolonialista nas Nações Unidas, em 1951, Portugal principiou a deslocar a ênfase da sua ‘missão’ de exaltação do colono ultramarino para o engrandecimento das sociedades multirraciais que estavam a emergir em Angola e Moçambique. Doravante, a qualidade da sua política racial em África constituiria a primeira linha de defesa de Portugal contra a crítica internacional. Além disso, o termo legal ‘colônia’ foi abandonado em favor de ‘províncias ultramarinas’ – o que possibilitou ao António de Oliveira Salazar rejeitar ressentidamente a crítica estrangeira como interferência injustificável do seu país. A descolonização da África britânica, francesa e belga, durante os últimos anos cinquenta e primeiros da década seguinte, a anexação de Goa pela Índia, a eclosão de rebeliões de Angola (1961), Guiné-Bissau (1963) e Moçambique (1964) intensificaram as pressões internacionais contra Portugal” (BENDER, 2009, p.27). Durante a década de 1960, quando eclodiram em África os primeiros movimentos de resistência ao domínio colonial português, houve o desenvolvimento da luta armada de inspiração anticolonial. Mas foi somente na segunda metade da década de 1970, quando Portugal ainda se posicionava decididamente em permanecer com a sua política ultramarina em Angola e Moçambique, que esses movimentos alcançaram êxito em suas lutas de libertação nacional, conquistando a independência política. O período da pós-independência trouxe como consequências para esses países a instauração de processos de disputas armadas incessantes pelo poder político do Estado, o que acarretou numa série de problemas

nos territórios africanos sob a administração portuguesa, assim como em todo o continente africano, está associada desde tempos coloniais aos temas da crise dos modelos de constituição e de manutenção do poder político até aos consequentes combates em torno das concepções do exercício da governação das pessoas e dos territórios no período pós-independência, como discutem Jonah Isawa Elaigwu e Ali Al'Amin Mazrui (2011):

O combate político travado pela África desde o início da era colonial funda-se sobre duas aspirações primordiais: o constante desejo em dar maior coerência à nação africana e um igual desejo em conferir maior estabilidade ao Estado africano. A crise da nação consiste naquela de uma identidade coletiva insuficiente. A crise do Estado diz respeito à instabilidade da autoridade. Os dois combates estão ligados mas, cada qual possui a sua própria lógica. A maioria dos países africanos independentes é de Estados criados sob o regime colonial que lutam para tornarem-se nações mais coerentes. Um país como a Somália, em contrapartida, é essencialmente uma nação que luta para transformar-se em um Estado mais estável e melhor integrado. Entretanto, em razão de existir, no século XX, uma relação de reciprocidade entre a nação e o Estado, todos os países pertencentes a uma ou outra categoria continuam a viver as duas crises gêmeas, de identidade e de autoridade, na época pós-colonial. (ELAIGWU; MAZRUI, 2011, p.519)

Um exemplo colhido desse panorama se encontra numa breve incursão pela história recente de Angola, no contexto pós-independência, o qual, em especial, revela que “a guerra não apenas destrói durante a sua efetivação, mas perdura dentro dos corpos de muitos que, ativa e passivamente, direta ou indiretamente dela participaram”. (FILHO, 2015, p.1) Essa perduração pode ser percebida no ato de reconhecermos a probabilidade das desventuras da guerra, inscritas nos corpos das personagens, como ponto de partida para inter-reflexões sobre os fatos do passado histórico (universal/local) que os cerca, um tempo pretérito marcado pela história e a guerra, dialetizado pelo drama.

Em *O cego e o paralítico*, as consequências das guerras civis que Angola e Sri Lanka viveram em suas histórias recentes são teatralizadas poética e metaforicamente, pois, do mesmo modo como os interesses históricos e políticos entre os movimentos independentistas angolano e cingalês divergem no período pós-independência, o vínculo entre as ações das personagens rompem-se quando eles assumem posturas distintas para irem ao encontro da

---

econômicos, políticos, sociais e culturais, no contexto do pós-emancipação política (ELAIGWU; MAZRUI, 2011, p.531).

história como o tempo das utopias.<sup>92</sup> Além disso, as personagens também rememoram e narram as próprias vivências do passado, conectando-as ao seu projeto coletivo de futuro, como bem profere a personagem do cego: “De repente explodiu em pedaços. Senti algo ardente a furar-me a coxa e uma violenta pancada na cara que escureceu tudo à minha volta. Os estilhaços da mina tinham-me feito ficar cego e aleijado para sempre”. (ABRANTES, 2013, p.7) Esse fato é semelhante a de outros milhares de angolanos que sentiram a mesma ardência e perfuração em suas histórias de vida durante e após os anos das guerras coloniais, anticoloniais e civil, quando “a surpresa deceparadora das minas cortando vidas e partes de seres humanos, marcaram toda sua existência”. (FILHO, 2015, p.2), pois:

Mesmo finda a guerra civil, os angolanos terão de lidar até hoje com danos às suas vidas devido às minas espalhadas em grande parte de seu território, constituindo essa realidade um entrave crucial à recuperação econômica e social, ao reassentamento populacional, assim como uma ameaça à felicidade individual de cada nacional. Ou seja, na medida em que as estradas, os caminhos e as terras aráveis estão permeados desses *grãos de aniquilamento*, viver torna-se perigoso, mesmo realizando atividades para a manutenção da vida quotidiana, tais como o apanhar pedras para construir o alicerce de sua casa, o catar lenha no mato ou quando se colhe algum alimento na plantação. Algumas áreas, aparentemente inatingíveis, próximas às escolas, aos mercados, aos centros médicos e aos barrancos dos rios, muitas vezes, estão também minadas. Para crescer o perigo, a miséria de grande parte da população angolana acarreta a procura de alimentos até em locais extremamente minados. (CARVALHO FILHO, 2015, p.2) (grifos nossos)

Mais do que bombas, granadas, lança-mísseis, metralhadoras e outros dispositivos bélicos utilizados no período das guerras angolanas contra os portugueses e durante o conflito civil travado entre os três grupos nacionalistas que passaram a disputar o controle político do país após a independência, as reflexões trazidas por Silvio de Almeida Carvalho Filho (2015) sobre os mutilados por minas terrestres em Angola demonstram que foram as minas terrestres antipessoais os artefatos mais amplamente utilizados, para além das áreas em que se

---

<sup>92</sup> A tentativa aqui é compreender a utopia como em Ernest Bloch (2005), para quem a história como tempo da utopia é lida a partir do entendimento da utopia como o essencial da atividade humana guiada para o futuro, uma consciência de si e com um ânimo pulsante que estimula para o que “ainda-não-é” e o que “ainda-não-foi”. É o desígnio do acontecer humano, não a impossibilidade ou o imponderável, mas um devir conjeturado como plenitude. No dizer de Bloch, “o homem é alguém que ainda tem muito pela frente. No seu trabalho e através dele, ele é constantemente remodelado. Ele está constantemente à frente, topando com limites que já não são mais limites; tomando consciência deles, ele os ultrapassa.” (BLOCH, 2005, v.1, p.243) Voltarei mais tarde a discutir o emprego do tema da utopia na dramaturgia da peça.

estendiam os teatros de operações, dilatando os traumas provocados pelos conflitos armados por todo o país até os dias atuais.<sup>93</sup>

Embora tais explosivos possam ter sido considerados artefatos eficazes nas perspectivas econômica e tecnológico-militar, pois o custo de sua produção era baixo e o retorno alto em razão do seu poder destrutivo múltiplo, no entanto, do ponto de vista social, sua larga utilização implicou sequelas danosas para a sociedade angolana contemporânea. Ao descrever a utilização das minas na Batalha de Cuito Cuanavale, entre 1987 e 1988, no sudeste de Angola, onde as forças armadas do exército do governo angolano, com apoio internacionalista cubano, enfrentaram os efetivos da oposição territorial militarizada imposta pela UNITA e pela África do Sul do apartheid, Rubén G. Jiménez Gomez comenta:

Além da mina antitanque comum, as mais características eram a mina reforçada com uma carga adicional de explosivos potentes e a mina de acção retardada, que não detonava com o primeiro veículo que a pisava, mas sim depois de vários terem passado, intensificando assim o estado psicológico de insegurança e temor. Além da mina antipessoal comum, as mais utilizadas eram as saltadoras, cujas cápsulas, ao serem acionadas, saltavam impulsionadas por uma pressão adicional e explodiam no ar, à altura aproximada de um metro, aumentando a distância a que os seus fragmentos podiam atingir as pessoas, e a mina de fragmentação direcional (mina *Claymore*) que projectava – até um sector determinado ou limitado – uma densa nuvem de milhares de pequenas esferas metálicas ou plásticas; estas últimas eram praticamente invisíveis nas radiografias que se tiravam a quem era atingido por elas. As minas eram disfarçadas com cuidado, sendo enterradas ou ocultadas entre a vegetação; por vezes, não era necessário pisá-las, pois bastava pressionar um arame que acionava a espoleta. Além dos efeitos destrutivos e psicológicos que provocavam, contribuía para a

---

<sup>93</sup> Depois do Afeganistão e Camboja, Angola é o país com mais minas terrestres espalhadas pelo seu território, resultado de quase quatro décadas de guerra – treze anos de guerra colonial (1961-1974) mais 27 anos de guerra civil (1975-2002) entre as forças da União Nacional para Independência Total de Angola (Unita), do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) e da Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA). As minas terrestres e UXOs (*unexploded ordnance* – engenhos explosivos não detonados) são as principais máquinas bélicas que continuam a matar, mesmo depois de conflitos armados. Os acidentes causados por esses artefatos resultam em amputações e até mesmo em mortes indiscriminadas, pois são acionados pela própria vítima. Além disso, eles se tornaram grandes obstáculos no desenvolvimento sócio-econômico dos locais onde estão implantados, pois vetam o acesso a essas terras e as infraestruturas necessárias para agricultura, transporte, abastecimento de energia e água. No ano de 2007, em Angola, o número de vítimas de minas era de aproximadamente trezentos por ano, antes de os programas de desminagem se intensificarem. Entre 2006 e 2008, apesar de todo o trabalho desenvolvido, as Nações Unidas ainda registraram 106 mortes e 250 mutilados pelas minas. Já em 2009, segundo o *Angola Press*, principal agência de notícias angolana, foram 54 acidentes que resultaram em dezesseis mortes e 38 mutilados. De acordo com dados da Comissão Nacional Intersectorial de Desminagem e Assistência Humanitária (CNIDAH), das mais de 80 mil vítimas de minas que Angola tem, 40% são do sexo feminino, o que representa cerca de 35 mil mulheres. Direta e indiretamente, os engenhos implantados prejudicam a vida de mais de 2 milhões de cidadãos angolanos todos os dias, aproximadamente, 12% da população do país (FORLIM, 2010, p.11).

diminuição drástica da velocidade de movimento das unidades, pois os sapadores tinham que cumprir a perigosa missão de as detectar e de as fazer detonar sem perigo. (JIMÉNEZ GÓMEZ, 2014, p.32-3)

Parafraseando Aoaní d'Alva e Sofia José Santos, as minas terrestres antipessoais, do sul ao norte do país, foram plantadas como sementes de mirangolo entre os bosques e as colinas das planícies do sul do território, como em Cuito Cuanavale, enterradas pelos caminhos do solo do Mayombe ou, ainda, camufladas e misturadas às folhas em decomposição da floresta tropical nas regiões do norte e Cabinda. Semeadas e distribuídas por quase todo o território angolano, tornaram-se as “armas cegas” da guerra, verdadeiras armadilhas que, quando acionadas pela pressão de qualquer ser vivo, não distinguindo o soldado inimigo de um animal ou de uma criança, podiam dilacerar um braço, uma perna ou ceifar a vida (D'ALVA; SOFIA, 2014).<sup>94</sup>

Além das histórias reais de mutilações e mortes, esses “grãos de aniquilamento” provocaram problemas graves no setor agrícola, impedido que muitas comunidades acessassem fontes de água e campos cultiváveis, prejudicando, dessa forma, a colheita de alimentos. Essas condições fizeram brotar o estímulo nas pessoas que habitavam tais regiões a abandonarem suas casas, migrando para outras localidades à procura de sobrevivência. Além disso, houve também a destruição de estradas e pontes, bloqueando rotas de acesso e comunicação, o que acabou afetando drasticamente os sistemas de transportes terrestres, ferroviário e rodoviário nas principais partes do país. Ademais, como resultado da experiência

---

<sup>94</sup> Muito comum, especialmente no sul de Angola, o mirangolo é parecido com uma uva preta de sabor agridoce, usada para fazer compotas e geleias. Essa fruta já serviu de inspiração para reflexões sobre Angola, o feminino e a guerra nos escritos da poetisa e historiadora angolana Ana Paula Tavares. Em *Ritos de passagem* (1985), a autora escreve: “há no sujeito estético o gozo do mirangolo que corta os lábios / com sabor ácido / da vida” (TAVARES, 1985, p.12). Foi também na região sul do país, em especial no território do Cuito Cuanavale, na província de Cuando-Cubango, que diversos campos de minas foram implantados, principalmente durante a campanha militar de Cuito Cuanavale (1987-1988), que presenciou uma das batalhas mais sangrentas de toda a guerra civil angolana, quando as forças angolano-cubanas representadas pela FAPLA (Forças Armadas Populares de Libertação de Angola), em conjunto com os cubanos da FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias), travaram a contraofensiva aos efetivos sul-africanos encabeçados pela UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola) e apoiado pelo exército sul-africano. Depois das inúmeras baixas entre civis e militares, um acordo de cessar-fogo, em agosto de 1988, levaram as tropas militares do regime do apartheid sul-africano, que haviam invadido Angola, a abandonarem a região Sul do país, e então foram assinados os Acordos de Nova Iorque, tendo início o processo de aplicação da Resolução 435/78 da ONU sobre a independência política da Namíbia, em 1990. No mesmo período, consolidou-se aí o processo de desmantelamento do regime de segregação racial na África do Sul (JIMÉNEZ GÓMEZ, 2014, p.138). Já em *Mayombe* (2013), romance de Pepetela, a representação do espaço da guerrilha traz a floresta do Mayombe, “úmida, cheia de lama fecunda, metáfora do útero de Angola parindo a Revolução” (SECCO, 2003, p.38), como o local onde explosões de minas terrestres ocorreram em meio ao confronto “não somente com as tropas portuguesas, mas também com as diferenças culturais e sociais que buscavam superar em direção a uma Angola livre e unificada.” (PEPETELA, 2013)

traumática da utilização desse expediente bélico, constitui-se um desafio para o Estado angolano a desminagem e a reconstrução da infraestrutura das terras afetadas, bem como o amparo e o cuidado com os sobreviventes mutilados de guerra.

A intensificação das ações de mobilização para a desminagem no mundo e, particularmente, em Angola levou a princesa Diana, em janeiro de 1997, como voluntária da Cruz Vermelha Internacional, a visitar jovens vítimas no Centro Ortopédico Neves Bendinha, localizado no município do Kilamba Kiaxi, em Luanda e a conhecer campos minados na cidade de Cuito, capital da província do Bié, no sudeste de Angola. De fato, foi expressiva a presença no território angolano de uma celebridade, como a princesa de Gales, especialmente envolvida na campanha pelo banimento dessas armas de guerra, sendo fotografada junto a crianças e adolescentes “indefesas”, vítimas de explosões de minas, no hospital que leva o nome de um dos heróis da luta de libertação do país.<sup>95</sup>

Tal episódio demonstra o grau de significação desses artefatos para a construção de uma memória cultural e histórica envolvida por narrativas de violência e traumas provocados pela detonação da carga explosiva contida no ato incorporado de rememoração do tempo histórico do pós-guerra angolano. Nesse contexto, as minas converteram-se em “vestígios textuais do passado” (HUTCHEON, 1991, p.157) individual e coletivo, entendidos aqui como

---

<sup>95</sup> Neves Adão Bendinha, nomeadamente Neves Bendinha, antigo comandante do MINA (Movimento pela Independência Nacional de Angola), que transformou-se em MPLA, foi um dos organizadores do levante armado de 4 de fevereiro de 1961, celebrado como a data do início da luta de libertação que levaria à independência do país, em 11 de novembro de 1975. Seu nome, então, batiza a unidade hospitalar que começou a funcionar como centro de reabilitação física no ano de 1988, com a parceria da Cruz Vermelha Sueca, e onde se fornecem próteses gratuitas, muletas, aparelhos ortopédicos e outros a amputados civis e militares. Em janeiro de 1997, foram divulgadas as imagens de Diana, princesa de Gales, consolando vítimas de acidentes com minas no centro Neves Bendinha, assim como suas declarações de apelo aos governos nacionais para que banissem esses artefatos. Em agosto daquele ano, Diana também visitou a Bósnia com o mesmo objetivo. Essas viagens aumentaram o peso midiático da campanha pelo banimento das minas, que se tornou ainda mais forte após a sua morte, ocorrida no final de agosto de 1997 (BONNER, 1997; DONOVAN, 2002). A participação de Diana foi ainda fundamental para a adesão do Reino Unido ao Tratado de Ottawa, revertendo a posição adotada até então pelo governo britânico e “desalinhando-o” da posição norte-americana (RUTHERFORD, 2000b, p.100-1). Alguns meses antes da morte de Diana, a ICBL e a coordenadora da campanha, a ativista norte-americana Jody Williams, foram também indicadas para receberem, em conjunto, o Prêmio Nobel da Paz, que lhes foi entregue em dezembro de 1997. Esse processo multifacetado culminou na abertura das assinaturas para o Tratado de Ottawa, em dezembro de 1997. De acordo com o tratado, os signatários, a partir de então, comprometer-se-iam a proibir, nas áreas sob sua soberania, a realização de qualquer atividade com minas terrestres antipessoais e, ademais, deveriam destruir ou assegurar que fossem destruídas todas as minas existentes. Após o apoio de Diana ao banimento das minas e a aprovação do Tratado de Ottawa, outras celebridades também passaram a defender a “causa”, como a rainha Noor, da Jordânia, a modelo Heather Mills e o cantor Paul McCartney, contribuindo para manter elevado o impacto midiático da campanha e para ampliar a arrecadação de fundos em prol de ações de educação sobre os riscos das minas e de assistência às vítimas de acidentes (LANGE, 2002 apud TIBURCIO; MORAES, 2011, p.433).

objetos dos quais é possível extrair o vivido dessa relação nunca acabada e tensa entre o hoje e o ontem, quando se trata das questões traumáticas causadas pela guerra, pois,

Através da dor ora sentida, ora relatada, ora observada, podemos construir, uma história do sofrimento que, de várias formas, se coletiviza. Escrever uma reflexão social que aborde os mutilados pressupõe encontrar pessoas vivas de carne e osso, situadas em seus corpos, aos quais a materialidade impede de deixá-los, constatando que o eu “existe somente encarnado; nenhuma distância pode se constituir entre ele e o corpo”. Esses seres viveram a experiência do corpo transcendendo, na deformidade, o eu, já que não o conseguiu através da morte. Experimentaram como seus corpos podiam ser colocados no lado obscuro da decadência. A dor da mutilação, muitas vezes, apresentava-se como uma inimiga interior, uma opressão, uma continuidade da devastação fundante. *Construir uma história dessa dor tem como corolário narrar “uma história do corpo, propriamente dito”, pois, nele, o sofrimento se acha inscrito, modelando a memória.* Ao interrogarmos como se inscreveram as deformidades nos corpos dos mutilados angolanos, temos de nos situar no cruzamento do individual com o social, onde a dor é uma construção sociopolítica, e questionar o porquê esses corpos foram arruinados por mecanismos de guerra, pelos quais somos coletivamente responsáveis. (FILHOS, 2011, p.2) (grifos nossos)

Ao ver os corpos das personagens, vitimados pela violência da guerra, o desejo de saber o que lhes aconteceu logo é despertado. O encontro de corpos deformados, como o cego ou o paralítico, aguça o interesse em querer conhecer como essas pessoas deformadas, mutiladas ou torturadas vivenciaram essas experiências. Essa atenção não resulta da vontade única de um conhecimento entre o frívolo e o trágico sobre o passado dos traumas humanos. Na verdade, o mérito em distinguir essas cicatrizes de violência está relacionado a duas possibilidades:

A primeira delas está relacionada as ações que significam os valores arquivístico e repertorial contidos no âmbito daquilo que chamo de curiosidade epistêmica a respeito das *inscrições corpóreas bélicas* das personagens. Pois, entre as diferentes modalidades de registros corporais, as mutilações de guerra e dos castigos e tratamentos cruéis das torturas são as que mais evidenciam narrativas de um corpo excedido pelas dores e violências, transmitindo as memórias traumáticas do passado dolorido e mutilado. Para Silvio de Almeida Carvalho Filho, “construir uma história dessa dor tem como corolário narrar ‘uma história do corpo, propriamente dito’, pois, nele, o sofrimento se acha inscrito, modelando a memória” (2011, p.2), imagino eu como um ato sociopolítico.

A segunda perspectiva diz respeito à pretensão de como os estilhaços inscritos nos corpos vitimados de ditaduras ou guerras podem se tornar visíveis às experiências incorporadas das histórias de dor e violência da mutilação, mas também “como um “sintoma” da história (isto é, representação), como parte integrante do trauma”, assim como nos protestos performáticos argentinos organizados pelos H.I.J.O.S. (Filhos pela Identidade e Justiça contra o Esquecimento e o Silêncio) e pelas Mães e Avós da Plaza de Mayo, sobre os desaparecidos políticos durante a Ditadura Civil Militar Argentina (1976-1983) (TAYLOR, 2013, p.261)<sup>96</sup>. Ou, ainda, como na imagem do mutilado de guerra, personagem saído do romance de Pepetela, Simão Kapiangala, o antigo militar revolucionário, que, sem pernas e apenas com o braço esquerdo, vivia pelas sarjetas das ruas de Luanda a mendigar até ser atropelado e morto pelo filho do novo rico do pós-guerra, o senhor Vladmiro Caposso, em *Predadores* (PEPETELA, 2008).<sup>97</sup>

A violência assim compreendida passa a ser uma das marcas descritoras do conflito dramático estabelecido em *O Cego e o Paralítico*, em que a ênfase característica dada às minas terrestres é o fato de serem constituídas pela memória incorporada nas feridas abertas

---

<sup>96</sup> Nos momentos performáticos dos protestos políticos, como os dos H.I.J.O.S. (Filhos pela Identidade e Justiça contra o Esquecimento e o Silêncio) ou da Associação Civil Mãe e Avós de Plaza de Mayo, em Buenos Aires, na Argentina, ocorre a demonstração artística de como esses grupos lutam contra o esquecimento do passado de tortura e (re)afirmam identidades políticas ao ressignificar, poeticamente, os ideais e as memórias dos mortos e desaparecidos políticos na ditadura militar argentina. Segundo os apontamentos de Taylor (2013), “Essas performances tornam visíveis não somente os crimes cometidos pelas ditaduras militares dos anos de 1970 e 1980, mas também o trauma duradouro sofrido pelas famílias dos desaparecidos, bem como pelo país como um todo. Contudo, os movimentos de processo inter-relacionados, organizados pelos H.I.J.O.S. e pelas Mães e Avós da Plaza de Mayo, usam o trauma para inspirar seu ativismo político. Esses grupos têm contribuído para os esforços em prol dos direitos humanos, ao transmitir a memória traumática não apenas de uma geração à outra, mas também do contexto político argentino a um público internacional que não teve experiência direta da violência. Esses atos de transferência se mostram vitais para a compressão da agência cultural.” (TAYLOR, 2013, p.233-4)

<sup>97</sup> Em seu romance *Predadores*, Pepetela traz à tona personagens significativos inscritos no cenário histórico-social angolano contemporâneo. Além da trajetória da personagem central da obra, o empresário escroque, Vladimiro Caposso e a sua família neoburguesa, o romance desenha um painel crítico dos tipos atuais que habitam a sociedade angolana, em especial a cidade de Luanda, capital do país, e de suas relações sociais, culturais, econômicas e de poder. Num universo em que as classes dominantes do país, “os predadores”, ostentam riqueza e exploram de forma selvagem e corrupta as personagens das outras camadas sociais, nosso destaque vai para o mutilado de guerra, Simão Kapiangala. Enquanto o sistema político instaurado no pós-independência acabou por servir a aproveitadores corruptos, aqueles revolucionários, que haviam lutado pela emancipação política do país, gente que se mutilou pisando em minas, ou se feriu de outros modos – como “Simão Kapiangala, natural do Bié, antigo militar, mutilado de guerra, vivendo da mendicância nas ruas de Luanda, em particular naquela rua perto do Kinaxixi onde se punha no meio do trânsito, sem pernas, só um braço no ar, me ajuda irmão” (PEPETELA, 2008, p.223) –, acabam, às vezes, tendo que mendigar nas ruas da cidade para poderem sobreviver, revelando uma face trágica do passado violento e das sequelas sociais da guerra, já que Kapiangala nunca perdoou o médico cubano a amputação das pernas e do braço direito. Diz a personagem: “Porquê não me deixaste morrer, bastava fumares um cigarro a mais... bastava mesmo só acabares a ponta de cigarro que tinhas nos dedos, para a mina ter completado a sua obra, muito melhor que ficar agora assim...” (PEPETELA, 2008, p.232)

pela guerra, associadas ao conhecimento sobre danos emocionais, mutilações físicas e perturbações morais de seres reais, que viveram e vivem a experiência dos ferimentos do passado atravessada em seus corpos.

Desse modo, os atos de violência são incorporados às ações e às experiências vividas pelas personagens, revelando-se comportamentos reiterados sobre a memória histórico-cultural angolana, fortemente marcada pelas lembranças da guerra. É nesse sentido que as minas terrestres semeadas durante os conflitos coloniais e ao longo dos anos de guerrilha civil, no pós-independência, são incorporadas culturalmente e expressas através dos modos de tradução das marcas corporais das personagens em cena. É por meio das marcas dos corpos do cego e do paralítico que as memórias da guerra são dramatizadas e performatizadas em tempo real, conectando e propiciando a aquisição de saberes híbridos a respeito dos aspectos da guerra e da violência na história recente angolana.

Vê-se que tal conexão e favorecimento ocorrem com base na noção de repertório, compreendida como aquilo que armazena e transmite o conhecimento incorporado por meio de performance. Explicado de outro modo, isso significa que o repertório expresso na performance é entendido como um recurso epistêmico capaz de promover novas possibilidades para a produção da memória histórico-cultural.

Esse movimento ocorre na medida em que ele performatiza tempos e traumas históricos e traz à tona “a compreensão compartilhada da vida social e da memória coletiva”. E, nesse sentido, a incidência repertorial nos adverte “a não colocarmos de lado o eu que relembra, que pensa, que é produto do pensamento coletivo” (TAYLOR, 2013, p.293) e colabora para o amadurecimento de discussões caras à constituição e às dinâmicas das identidades culturais nos tempos atuais.

No caso da dramaturgia de *O Cego e o Paralítico*, a incorporação das dimensões culturais e históricas ocorre por meio duma leitura dialógica e intercrítica a respeito das vivências e convivências corporais e subjetivas da história recente de Angola, marcada pelo espectro da guerra, pelo estereótipo da bestialidade e pelo signo da colonialidade.<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> Ao propor o uso do conceito de colonialidade é preciso lembrar que, como foi visto nos capítulos anteriores, ao introduzir o conceito de “colonialidade” como “o outro lado (o lado escuro?) da modernidade” (MIGNOLO, 2005, p.71), autores como Walter Mignolo vão apostar nesse conceito metafórico como a moeda de troca para o intercâmbio cultural ocorrido dentro de outra metáfora, a do “sistema-mundo moderno colonial” que, segundo o autor, tal metáfora “não traz à tona a colonialidade do poder (Quijano, 1997) e a diferença colonial (Mignolo, 1999; 2000). Consequentemente, só concebe o sistema mundo moderno do ponto de vista de seu próprio

Com efeito, se a memória da colonialidade, assim como outras experiências do passado, podem ser conhecidas e transmitidas por meio da ação incorporada, é bem verdade, então, que, como atesta Diana Taylor (2013), “o repertório, diferente do arquivo (textos escritos, mas são se limitando a eles), seja em termos de expressão verbal ou não verbal, armazena no corpo as tradições, através de vários métodos mnemônicos, que são transmitidas ‘ao vivo’ no aqui e agora, para uma audiência legal, na forma de ações incorporadas reais” (TAYLOR, 2013, p.55).

Levando em conta a perspectiva da “performance” como prática incorporada, pode-se dizer que o repertório em *O Cego e o Paralítico* é utilizado tanto como uma categoria epistêmica quanto como uma categoria estético-política, que transmite as ações incorporadas reais em cena e permite a produção de remetimentos que nos levam ao conhecimento do passado, encarnado nas cicatrizes e nos corpos das personagens.

Esse processo de transmissão, leva a conhecer, por meio dos roteiros da guerra e por suas conseguintes ações de recordação e (re)construção do passado, o mecanismo do funcionamento dramaturgicamente da peça, o qual ensaia respostas metateatrais a respeito de um conjunto de questionamentos sobre a memória cultural e histórica pós-colonial, não só no contexto angolano da adaptação, mas também no texto-fonte cingalês.

Essa aprendizagem ensaística, por meio de elementos poéticos e do jogo metateatral presentes na dramaturgia, é gerada, em especial, pelas *inscrições corpóreas bélicas* das personagens e por sua relação com a compreensão de um tensionamento dramaturgicamente híbrido sobre contextos históricos pós-coloniais similares.

Tal aprendizado assume e expande aí a noção de “repertório de práticas incorporadas como um sistema de conhecer e transmitir conhecimentos” (TAYLOR, 2013, p.57), na medida em que a peça utiliza-se, sim, do repertório de imagens de violência das guerras

---

imaginário, mas não do ponto de vista do imaginário conflitivo que surge com e da diferença colonial.” (MIGNOLO, 2005, p.71). É nesse sentido que adotei o uso do termo colonialidade, como conceito operador de aproximação entre o programa poético da peça e os conhecimentos incorporados dos subalternos, saberes esses denominados assim porque os conhecimentos produzidos pelos subalternos “são aqueles que se situam na intersecção do tradicional e do moderno. São formas de conhecimento híbridas e transculturais, não apenas no sentido tradicional de sincretismo ou *mestizaje*, mas no sentido das ‘armas milagrosas’ de Aimé Césaire ou daquilo a que chamei ‘cumplicidade subversiva’ (Grosfoguel, 1996) contra o sistema. Estas são formas de resistência que reinvestem de significado e transformam as formas dominantes de conhecimento do ponto de vista da racionalidade não-eurocêntrica das subjectividades subalternas, pensadas a partir de uma epistemologia de fronteira. Elas constituem aquilo a que Walter Mignolo (2000) chama uma crítica da modernidade baseada em experiências geopolíticas e memórias da colonialidade.” (GROSFOGUEL, 2010, p.478)

anticoloniais e civis, ampliando, porém, a ideia de “repertório de práticas incorporadas” quando traz essas duas imagens da guerra enredadas e possibilita aos roteiros da guerra atualizarem o ontem por meio da hibridação de duas experiências pós-coloniais análogas, para assim tensionar o aqui-agora.

É dessa maneira que as duas histórias se entrecruzam e se inter-relacionam numa cena que contém, ao mesmo tempo, dois substratos histórico-poéticos (a poética das memórias das guerras em Angola e no Sri Lanka). Ambos são utilizados na construção do discurso teatral sobre um passado comum, ao passo que a qualidade de hibridismo desse tensionamento dramático sobre os contextos históricos pós-coloniais similares revela um espaço performático para se vincular à questão dos deslocamentos da memória como estratégia de coexistência entre uma referência auto e inter-refletida a respeito dos fatos históricos relacionados aos passados de guerras nos dois países, Angola e Sri Lanka, os quais passaram também pela violência colonial, sendo forçados, por vezes e a contragosto, a se colocarem na mesma condição de subalternizados pela administração política portuguesa.

O destaque da dramaturgia de *O Cego e o Paralítico* reside, exatamente, nesse processo de uso simultâneo das memórias culturais e histórica angolana e cingalesa para compor a cena. Ao utilizar a noção de hibridismo cultural para interpretar a operação dramática da peça, parto da ideia de Bhabha, na qual o hibridismo é pensado como “fruto da interação entre diferentes identidades, em que as identidades envolvidas não possuem hierarquia e não se misturam ou sobrepõem” (SILVA; SILVA, 2009, p.291). Vale, então, lembrar que para Bhabha

O hibridismo é uma problemática de representação e de individuação colonial que reverte os efeitos da recusa colonialista, de modo que outros saberes “negados” se infiltrem no discurso dominante e tornem estranha a base de sua autoridade – suas regras de reconhecimento. (BHABHA, 2007, p.165)

Se para Bhabha, então, o hibridismo se localiza no interior dos discursos estabelecidos entre colonizador e colonizado, em *O Cego e o Paralítico*, a presença da categoria hibridismo implica reconhecer no agente do discurso a compreensão interpretativa da experiência humana realizada com base em outra perspectiva. Ainda, segundo o autor (2007, p.239) são nas vozes “do testemunho colonial dos países do Terceiro Mundo e dos discursos das

‘minorias’ dentro das divisões geopolíticas de Leste e Oeste, Norte e Sul que emergem as perspectivas pós-coloniais” dialéticas entre nós (colonizados) e eles também (colonizados), provocando o reposicionamento simbólico do paradigma do binômio de regulação colonial, colonizados vs. colonizado.

Esse processo de interação e de construção dialógica ocorre com base na existência do jogo metateatral, quando as personagens voltam-se para a plateia, rompendo com a ficção para trazer à tona os fatos dos passados históricos inter-relacionados em cena, “não como um terceiro termo que resolve a tensão entre duas culturas”, mas como um conceito estético e político capaz de redefinir os processos de construção identitária colonial e pós-colonial a partir da “ambivalência do hibridismo” (BHABHA, 2007, p.165).

É nesse sentido importante lembrar o que eles disseram: PARALÍTICO. “Fui criança e tive sonhos”. / CEGO. “Eu nem sempre fui assim, cego e incapaz de me defender.” (ABRANTES, 2013, p.6) Percebe-se nas falas das personagens que o papel preponderante do verbo ser e seu emprego no processo de articulação das sequências narrativas das personagens são a indicação de que algo fez esse tempo passado mudar, uma situação drástica irrompeu em suas vidas e adulterou seus futuros de maneira violenta. Tal sugestão implica a forma como o papel das memórias culturais e histórica da guerra é emitido e percebido por meio do uso do procedimento estético-político-pedagógico do distanciamento do teatro épico de viés brechtiano, colocando as personagens em situação de narradoras de si mesmas e de seus passados hibridados e ambivalentes.<sup>99</sup>

As formas de interação cultural e histórica, propiciadas por esse hibridismo dramático através da utilização dos expedientes teatralistas propostos por Bertold Brecht (DORT, 2010, p.302-3), são o que permitem a dupla enunciação da violência colonial, inscrita nos vestígios textuais do passado e incorporada às ações narrativas e aos corpos das personagens. Com tal efeito, a dramaturgia, ao utilizar-se das categorias pedagógico-políticas e teórico-estéticas do “efeito do distanciamento” e do *Gestus*, do teatro épico brechtiano para descrever o passado do sujeito colonial, acaba, conseqüentemente, por tensionar a concepção

---

<sup>99</sup> Sobre Brecht e os empregos de sua teoria por José Mena Abrantes em sua dramaturgia para o Elinga-Teatro, Antonio Hildebrando (2009) indica que “O resgate do passado para pôr em cena ‘realidades presentes’ e ‘prioridades futuras’ é o que empresta às peças de Brecht, como também às de Mena Abrantes, a dimensão parabólica que institui o jogo de espelhos. Entretanto, a necessidade de contar / recontar história e estórias não resume a obra do dramaturgo angolano, que envereda pelo como contar e o transforma, assim como foi Bertolt Brecht, em homem de teatro, sempre insatisfeito, pesquisando e experimentando a cada drama novas formas de expressão.” (HILDEBRANDO, 2000, p.9)

de impossibilidade de se conceber uma alocação ou uma definição autêntica a respeito desse sujeito.

Trata-se de um trabalho de conjugação entre a consciência social e a estética, confrontando-se, nessa operação, a ideia do “exercício da autoridade colonialista” (BHABHA, 2007, p.161), reiterada na violência do discurso colonial discriminatório e racista. Isso acontece na medida em que o roteiro da guerra passa a ser visto como o lugar de enunciação do discurso intercultural e performativo da e sobre a história recente angolana, (re)construída no palco a partir de um tensionamento feito entre a perspectiva híbrida e simultânea das memórias textualizadas culturais e históricas dos colonizados/subalternizados (Angola e Sri Lanka) e não do colonizador (Portugal). Tal questão acaba por conferir uma renovação da face angolana ao teatro épico, de matriz brechtiana, iniciada por Pepetela em *A Corda*.

Em especial, essa conferência dada pelo autor aos usos da matriz brechtiana na cena angolana ocorre ao compreender-se a iteração da violência colonial na sociedade angolana contemporânea e seu processo de metateatralização nessa dramaturgia, que apresenta dois pobres deficientes em busca da cura e rumo ao paraíso. Porém, é necessário antes explorarem-se os detalhes da operação do sistema das inter-relações dramaturgica, cultural, epistêmica e histórica realizada pelo Elinga-Teatro.

Trata-se, pois, de um trabalho de tradução dramaturgica que pode ser descrito dentro de uma perspectiva intercultural, Ou a convivência e as trocas entre diferentes identidades culturais e históricas, que não forçosamente se misturam ou se sobrepõem entre elas dentro das dinâmicas e dos processos de interação fronteiriça. E, dessa maneira, ampliam as definições para o trabalho de articulação e discussão em torno da questão das tensões estabelecidas entre o local e o global, quando pensada no contexto das identidades culturais contemporâneas presentes no trabalho do Elinga.

Por conseguinte, pode-se enfatizar aqui o mecanismo metateatral realizado na dramaturgia como um processo performático capaz de engendrar conhecimentos e promover uma aprendizagem produtiva sobre nós e o outro, sobretudo quando se trata de identidades pós-coloniais.

Pensando nesses aspectos construtivos da identidade entre as aduanas e as fronteiras do pós-colonialismo, usamos as palavras de Bhabha (2007, p.84) o qual atesta que “no mundo de inscrições duplas em que entramos agora”, a tradução intercultural pode ser vista na

construção da dramaturgia de *O Cego e o Paralítico* como um mecanismo de apropriação e de produção de sentidos dos roteiros emitidos, vivenciados e compartilhados dentro da experiência da “situação colonial” (BALANDIER, 1993). Tal construção aduaneira permite que os processos violentos que essa situação impôs e legou à sociedade angolana contemporânea sejam abrangidos em cena a partir do encontro dos indícios e dos pontos comuns encontrados na “negociação fronteira” de uma dramaturgia arquitetada dentro dos espaços e lugares da integração regional e das relações Sul-Sul.<sup>100</sup>

Parece ser essa uma questão interessante a se considerar sobre a inter-relação cultural operada pela dramaturgia de *O Cego e o Paralítico*, a partir da ideia cartográfica pensada por Boaventura de Sousa Santos (2010). Para o autor, os diálogos Sul-Sul são pensados como elementos que existem hoje com um novo sentido e com outra emergência, ainda que tenham existido ao longo de toda história humana. Vale lembrar que Angola e o Sri Lanka (Ceilão) inserem-se na órbita “do Sul Global não-imperial, concebido como a metáfora do sofrimento humano sistêmico e injusto provocado pelo capitalismo global e pelo colonialismo” (SANTOS, 2010, p.53 [1995, p.506-19]).<sup>101</sup>

Na aventura da decifração dos enigmas e das pistas sobre o paradeiro complexo e permeado por conflitos diversos e tensões latentes do mundo pós-colonial, presentes em

---

<sup>100</sup> Retomando as ideias já trabalhadas no Capítulo 2, a noção da categoria situação colonial, compreendida e usada aqui para descrever o problema colonial com base na perspectiva debatida por Georges Balandier (1993, [1951]), situa-se correspondida na explicação dada pelo autor enquanto uma complexa e particular conjuntura criada pela expansão colonial das nações europeias ao longo do século passado, que levou à dominação e, por vezes, ao extermínio, quase todas as culturas e os povos considerados pelos colonizadores como atrasados, inferiores e “primitivos”, e condicionou as experiências de reação dos povos dependentes da colonização e influenciou o comportamento dos povos emancipados. Ou, ainda, como o nome dado ao conjunto de realidade econômicas, sociais, culturais e políticas coexistentes no espaço colonial, na medida em que abrangia quer a sociedade colonial criada pelos colonizadores europeus, quer as sociedades colonizadas pelas populações autóctones (PIMENTA, 2010, p.152).

<sup>101</sup> Para o autor, “O Sul é concebido metaforicamente como um campo de desafios epistêmicos, que procuram reparar os danos e impactos historicamente causados pelo capitalismo na sua relação colonial com o mundo. Esta concepção do Sul sobrepõe-se em parte com o sul geográfico, o conjunto de países e regiões do mundo que foram submetidos ao colonialismo europeu e que, com exceção da Austrália e da Nova Zelândia, não atingiram níveis de desenvolvimento semelhantes aos do Norte global (Europa e América do Norte)” (SANTOS, 2010, p.12-3), pois a constituição mútua do Norte e do Sul e a natureza hierárquica das relações Norte-Sul estão cativas da persistência das relações capitalistas imperiais. A relação colonial de exploração e dominação persiste nos dias de hoje, sendo talvez a colonização epistêmica o eixo mais difícil de ser abertamente criticado (MENESES, 2010, p.71). Sendo essa a perspectiva que almeja-se alcançar na interpretação teórica de uma proposta de leitura sobre a “dramaturgia ao sul”, ou como aquela dramaturgia produzida no “conjunto de países e regiões do mundo que foram submetidos ao colonialismo europeu” (SANTOS, 2010), esta não é uma definição que desconsidera que as dramaturgias construídas sob esse paradigma tenham absorvido os paradigmas da dramaturgia produzida ao norte do mundo, pelo contrário, são os modos dessa absorção que devem ser lidos e compreendidos pela ótica metafórica e dialética do Sul, a visão dos sujeitos colonizados sobre o choque de culturas e civilizações na época histórica colonial por meio da construção dramaturgíca.

forma de repertório na dramaturgia de *O Cego e o Paralítico*, observa-se que a relação entre a interculturalidade e a tradução teatral se dá na medida em que o grupo se utiliza de uma dramaturgia de outra cultura para narrar a sua própria história. Isso é diferente.

Diferença? Até aqui, nenhuma novidade, pois, como venho argumentando, a característica intercultural – não só no teatro, vale lembrar – sempre existiu e reside exatamente nas trocas entre contextos culturais distintos. Aqui, especialmente no caso teatral, consiste nas experiências de adaptação e/ou tradução que utilizam um texto ou uma encenação criados numa cultura diferente com o intuito de se misturarem às manifestações culturais e estéticas diversas.<sup>102</sup> Porém, a diferença da noção de interculturalidade teatral, apresentada pela dramaturgia do Elinga, parece habitar, como já dito antes, num espaço de tradução cultural entendido como a urgência de hibridismos culturais, decorrentes de processos de negociação de identidades e representações, aquilo que Catherine Walsh (2005) chama de “interculturalidade crítica”. Ou, nas próprias palavras da autora, “uma construção de e a partir das gentes que têm sofrido um histórico de submissão e subalternização”. (WALSH, 2005, p.10)

Essa diferenciação do conceito é caracterizada, em certa medida, pela crítica pós-colonial, sobretudo quando se entende a “crítica como metalinguagem. Metalinguagem ou linguagem sobre a linguagem” (CAMPOS, 2013, p.11). O objeto, nesse caso, é a linguagem dramática que serve para descrever ou falar sobre outra linguagem, a história, ou a metalinguagem do passado, embora reconheçamos que realmente a preocupação do emissor (a dramaturgia) não esteja voltada para a própria linguagem (o teatro), como nos moldes clássicos estabelecidos pela categoria metateatral, mas sim espelhada para os traumas do ontem, tensionados no aqui e agora.

Na dramaturgia de *O Cego e o Paralítico*, o conhecimento incorporado das memórias cultural e histórica das guerras em Angola e no Sri Lanka ocorre simultaneamente em cena. Com isso, criam-se ações e imagens autorreflexivas e inter-reflexivas que revisam o

---

<sup>102</sup> Segundo Patrice Pavis, (2008) “a escolha de uma forma teatral implica a escolha de um tipo de teatralidade, de um estatuto de ficção com relação à realidade. A teatralidade dispõe de meios específicos para transmitir uma cultura-fonte a um público-alvo; é sob esta única condição que temos o direito de falar em interculturalidade teatral”. (PAVIS, 2008, p.195) Se isso é verdade, a melhor forma de compreender a presença da interculturalidade em *O Cego e o Paralítico* seria então prestar atenção em sua teatralidade com base na noção estabelecida por Jean-Pierre Sarrazac (2012) do conceito de teatralidade como aquilo que “permite articular o teatral e o não teatral, uma vez que possibilita explicar um desejo de teatro por se realizar, esclarecendo o elo entre texto e representação, esta sendo definida como a assunção do texto pelo corpo e pelo espaço cênico”. (SARRAZAC, 2012, p.178)

“problema do espaço global a partir da perspectiva pós-colonial, problema esse que é a remoção do local da diferença cultural do espaço da pluralidade demográfica para as negociações fronteiriças de tradução cultural” (BHABHA, 2007, p.306).

Isso significa que o discurso teatral de *O Cego e o Paralítico* faz emergir um repertório que permite a compreensão das consequências da violência das guerras em Angola e no Sri Lanka. Nessa situação, a violência se distingue por seu caráter instrumental; no dizer de Hanna Arendt (2004 [1970]), “uma vez que a violência – distinta do poder, força ou vigor – necessita sempre de instrumentos”, (ARENDT, 2004, p.4, [1970]) para se efetivar.

A partir desse pensamento conclue-se que, o ato violento necessita de implementos, justificativas e técnicas para atingir seus fins. Arendt evidencia que a questão da violência está contida nos domínios da política, a partir dos termos estabelecidos pelo pensamento hobbesiano, os quais consideram que a política não é algo natural aos seres humanos, porém, nasce da e entre as relações humanas. Assim, se a sua existência não é capaz de garantir a estabilidade e a manutenção da vida, ela perde sua força enquanto categoria autônoma e deixa de ter sentido em seu uso na estruturação e na busca pelo equilíbrio do poder e pela estabilidade das relações no mundo social. Para a autora, é no bem-viver coletivo que “É fato então que a questão política mais crucial é, e sempre foi, a questão de: Quem governa Quem? Poder, força, autoridade, violência” (ARENDT, 2004 [1970], p.27), pois, ainda segundo a autora:

A própria substância da violência é regida pela categoria meio/objetivo cuja mais importante característica, se aplicada às atividades humanas, foi sempre a de que os fins correm o perigo de serem dominados pelos meios, que justificam e que são necessários para alcançá-los. Uma vez que os propósitos da atividade humana, distintos que são dos produtos finais da fabricação, não podem jamais ser previstos com segurança, os meios empregados para se alcançar objetivos políticos são na maioria das vezes de maior relevância para o mundo futuro do que os objetivos pretendidos. (ARENDT, 2004 [1970], p.4)

Arendt acredita que o poder e a violência são fenômenos distintos na medida em que a “violência nada mais é do que a mais flagrante manifestação de poder” (ARENDT, 2004 [1970], p.22), e esse último pode ser considerado como um instrumento de dominação.

Seguindo essa linha de raciocínio, “se a essência do poder é a efetividade do domínio” (idem, 2004 [1970], p.23), a existência das formas legadas de violência, vindas do passado colonial, que permanecem vivas e atingem em profundidade os corpos das personagens, é experienciada a partir do tensionamento entre memórias históricas do passado e da guerra pelo drama. Em *O Cego e o Paralítico*, essa tensão se dá pela coexistência de uma dupla enunciação no discurso dramaturgico, discurso esse que é fruto desse ato de interconexão de espaços e lugares que sofreram com a violência e as tentativas de domínio colonial, no dizer de Frantz Fanon:

A violência que presidiu à constituição do mundo colonial, que ritmou incansavelmente a destruição das formas sociais indígenas, que demoliu sem restrições os sistemas de referências da economia, os modos de aparência, a roupa, será reivindicada e assumida pelo colonizado desde o momento em que, decidida a converter a história em ação, a massa colonizada penetra violentamente nas cidades proibidas. Provocar um estalido no mundo colonial será, no futuro, uma imagem de ação muito clara, compreensível e capaz de ser assumida por cada um dos indivíduos que constituem o povo colonizado. Desviar o mundo colonial não significa que depois da abolição das fronteiras se arranjará comunicações entre as duas zonas. Destruir o mundo colonial é, nem mais nem menos, abolir uma zona, enterrá-la no solo mais fundo ou expulsá-la do território. (FANON, 1979, p.30)

A abolição, o enterro ou a expulsão definitiva do mundo colonial que Fanon aponta leva a pensar que a disposição dos espaços e lugares interconectados na enunciação dramaturgica de *O Cego e o Paralítico* é dado com base na discussão dos espectros do mundo colonial e dos horrores das guerras, permitindo estabelecer o sentido das ações das personagens, especialmente, em seus atos de violência, a exemplo do estrangulamento do paralítico pelo cego: “Temos de continuar um pouco mais, e depois teremos tudo. Tu os olhos, eu as pernas, e vamos viver felizes para sempre... (Faz o gesto de o estrangular.)” (ABRANTES, 2013, p.14)

Eu me perguntei sobre o que esse gesto representa? E por que o estrangulamento acontece no momento de reconciliação das personagens no desfecho da trama? Parece que a essa altura, de fato, a estrangulação possa ser pensada como metáfora da interrupção entre a cooperação que deveria existir entre os angolanos no momento pós-Independência, ou o desmanche e a explosão do mundo colonial da qual fala Fanon.

Isso leva a concluir que aqui o colonizado é a besta-fera sorrateira que, com os músculos tensionados, está como um animal à espreita da presa, não para devorá-la, mas para inverter os locais de posição da caçada. Essa inversão em *O cego e o paralítico* são o duplo desse roteiro estético do confronto das violências que produziu a bestialidade construída pelo olhar do colono e tornou a “violência, então, não em um acontecimento, mas uma visão de mundo e um modo de vida”. (TAYLOR, 2013, p.290)

Seguindo a interpretação de Diana Taylor, se é possível desenvolver aqui a produção de uma ontologia da violência, as performances por seu caráter construtor de “trilhas das memórias” (TAYLOR, 2013, p.291) permitem a incorporação da história de políticas de violência, traduzindo essas histórias por meio do repertório e dos discursos dos traumas passados e corporificados nas almas e nos corações das comunidades em que a experiência colonial teve vez. É esse discurso da violência que produz o colonizado na compreensão de Fanon e, segundo ele, pode ser descrito como “a realidade, a linguagem do colono, quando fala do colonizado, é uma linguagem zoológica. O colono, quando quer descrever e encontrar a palavra justa, refere-se constantemente ao bestial”. (FANON, 1979, p.31)

Por tais motivos, esse fluido bestiário criado pelo colonizador europeu penetra violentamente por todos os poros e se instala no corpo do colonizado, tensionando seus músculos e enrijecendo sua alma, num processo que leva “o sujeito colonizado a descobrir o real e transformá-lo em movimento da sua prática, no exercício da violência, no seu projecto de libertação” (FANON, 1979, p.44). Falamos aqui da compreensão fanoniana, parafraseando Immanuel Wallerstein (2008), “da fonte original da violência encontrar-se nos recorrentes atos violentos do colonizador que transforma a psicologia social, a cultura política, daqueles que foram colonizados” (WALLERSTEIN, 2008, p.6) e que, ao mesmo tempo, se engendra no seio das sociedades coloniais provocando-lhe fissuras e rompimentos inevitáveis, no transcurso das lutas pela libertação nacional.

Esse pensamento abriu espaço para ponderar-se sobre como em *O Cego e o Paralítico*, do Elinga, intercambiam-se as experiências vivas do trauma, de onde emerge o passado e as transmitem por meio do repertório, captando os sons e os ruídos que se propagam no roteiro da guerra e da violência colonial e os amplificam no palco.

Esses roteiros negociados pela dramaturgia dessa peça, dentro do contexto pós-colonial, convertem os vestígios textuais da experiência da guerra civil do Sri Lanka em substratos poéticos para a composição de uma dramaturgia que, ao mesmo tempo, referencia a

violência vivida no contexto pós-libertação política cingalesa e também autorreferencia a estruturação cultural e histórica da violência colonial em Angola. Processo histórico que tem seu lugar de proeminência quando as forças portuguesas que, até pouco tempo e timidamente haviam iniciado o desenvolvimento de sua política colonial em África, se viram forçadas a intensificarem massivamente sua presença em territórios africanos, como o angolano diante da conjuntura política em Portugal, principalmente a partir do início da década de 1960.<sup>103</sup>

Se a intensificação da violência colonial portuguesa sentida em Angola, a partir dos anos 1970 foi o estopim da eclosão de guerrilhas e de movimentos de libertação nacional, em contrapartida, a alternativa de se pegar em armas contra o domínio colonial também incidu no desenvolvimento da *potência de violência*. Esse conceito desenvolvido por mim com base na leitura que João Paulo Borges Coelho (2013) faz da problemática da violência colonial pode ser aproximado teoricamente como uma força motriz do ser social que cria uma descarga emocional revestida da “tensão muscular do colonizado que se libera periodicamente em explosões sanguinárias: lutas tribais, lutas de soba, lutas entre indivíduos” (FANON, 1979, p.40).

---

<sup>103</sup> Com o final da Segunda Guerra, entre os finais da década de 1950 e início da de 1960, Portugal assistiu a uma série de acontecimentos que iriam transformar a história política do país e dos territórios ultramarinos administrados em África e Ásia. Segundo José Hermano Saraiva (2007), “Depois da segunda guerra mundial, as grandes potências vencedoras fizeram incluir na Carta das Nações Unidas a declaração formal do direito de todos os povos à autodeterminação. Os colonizadores europeus reconheceram a independência política das antigas colônias e encontraram formas de substituir a antiga tutela por sistemas de cooperação económica e técnica através dos quais continuaram a realizar os seus interesses. O Governo português viu nesse interesse dos grandes pela independência dos pequenos uma manobra que visava a redistribuição, em seu benefício, das áreas de influência e fontes de matérias-primas dos países africanos e asiáticos. Recusou-se assim a alinhar no movimento de descolonização e sustentou a tese de que Portugal era um Estado pluricontinental e plurirracial, modelado por alguns séculos de evolução histórica, não sendo os territórios situados fora da Europa verdadeiras colônias, mas, sim, parcelas integrantes do território nacional, e como tal inalienáveis”. (SARAIVA, 2007, p.364) Essa recusa e esse ponto de vista do Governo português, que levou o país a um isolamento internacional, colocaram as chamadas “províncias ultramarinas” em estado de guerra. “O primeiro conflito diplomático de gravidade pôs-se a propósito dos últimos vestígios da presença portuguesa na Índia, as cidades de Goa, Damão e Diu. A União Indiana pretendeu pôr termo à soberania portuguesa e, depois de alguns anos de pressão, acabou por invadir com o seu exército aquelas cidades (1961). Nesse mesmo ano eclodiram em Angola movimentos de guerrilha. Nos anos seguintes, aconteceu o mesmo na Guiné e em Moçambique” (SARAIVA, 2007, p.365). No caso particular de Angola, para Marissa J. Moorman (2007), o ano de 1961 assinala uma ruptura na narrativa da história angolana a partir dos pontos de vista do colonialismo e da narrativa do nacionalismo angolano. A autora está a se referir às três revoltas de 1961 e os seus efeitos: na Baixa de Kasanje, os levantamentos do 4 de fevereiro em Luanda, e os acontecimentos ocorridos em março nas roças de café no norte de Angola. Em cada situação, o governo colonial e os colonos responderam com violência exagerada e em cada uma delas os movimentos da libertação nacionais, o MPLA e a FNLA, apressaram-se para reclamar ou negar a autoria dos eventos e para interpretá-los conforme os seus interesses. O governo colonial não somente esmagou as rebeliões com violência, mas aumentou a repressão contra todas as atividades políticas, reais e suspeitas, tanto nas aldeias como nas cidades. Nessas circunstâncias, os movimentos deram conta de que não tinham alternativas senão pegar em armas (MOORMAN, 2007, p.2).

A manifestação dessa potência está inscrita em cena, não só nos relatos das personagens, mas também no conceito brechtiano de *Gestus*, (BRECHT, 1967, p. 77-80), o qual funciona como procedimento compositivo de uma ação estético-política do movimento dos corpos das personagens, engendrado pelos mecanismos da violência colonial.

É nesse caso importante lembrar-se do final da peça, quando o cego em transe é estrangulado pelo paralítico. Diz o cego: “... Este instante... Estava à espera dele. O meu pescoço... Isso dói... dói... Ah! Sufoco. Eu estou a ver... a... a... prin...cesa! (*O Cego, estrangulado, cai lentamente, deixando o Paralítico de pé. Este último ensaia as suas pernas, ainda desajeitadas, à maneira de um ‘robot’. Ele está cheio de alegria.*)” (ABRANTES, 2013, p.7) A cena ganha contornos brechtiano por meio dos movimentos corporais das personagens, que revelam a conotação social da ação gerada pelo efeito repertorial da *potência de violência* empregado à dramaturgia. As pessoas colonizadas envolvidas nos processos e nos relatos violentos de guerra assumem o estereótipo da besta-fera vaticinado pelo colonizador, “O estereótipo do que eu sou uma besta fera, que meu povo e eu somos um esterco ambulante, repugnantemente fornecedor de cana macia e de algodão sedoso [...]” (FANON, 2008, p. 90) E, por meio da mímica pós-colonial, constroem em cena estratégias de conhecimento e de identificação diante da violência que se enraizou na memória cultural e histórica das sociedades pós-coloniais.

A performance desses relatos de violência por meio das narrativas de memórias das personagens ajuda a compreender a incorporação dos vestígios textuais do passado histórico colonial e o presente pós-colonial que contextualizam a dramaturgia. Isso não significa que tal compreensão se faça, portanto, a partir tão somente do dramático, nas cenas e falas sobre as memórias da violência da guerra, que assombra os deficientes e prenuncia o final de um roteiro, marcado já de antemão pelo fracasso: da metateatralização de duas experiências de intensa violência: a guerra civil angolana e a guerra civil cingalesa.

Mas é principalmente interpenetrando nas camadas de sentidos da peça que é possível encontrar indícios repertoriais do passado da guerra presentes no movimento dos corpos em cena. A diferença na interposição dramaturgic de *O Cego e o Paralítico* reside numa estratégia discursiva ambivalente, em que os acontecimentos históricos inter-referenciados se aglutinam e justapõem a partir de uma linha de produção de sentidos híbrida, por conter traços dos dois discursos, mas como já dito não no típico paradigma, no qual se assenta a ideia do

desenvolvimento da civilização ocidental moderna, que é a bipolaridade da inscrição colonial colonizado vs. colonizador.

Nesse caso, acontece uma dupla inversão de paradigmas identitários, que se realiza quando a inter-relação dramaturgica é proposta nos vértices de coexistência poética entre colonizado & colonizado. É possível que se pense a criação de um jogo metateatral em que personagens, ações, espaço e tempo sejam de natureza híbrida, que por si gerem uma tensão discursiva no intercâmbio entre os diferentes fatos e representações histórico-culturais de Angola e do Sri Lanka.

Esse processo de tensionamento discursivo das trocas entre as diferenças culturais e históricas efetuado na peça, por apresentar um funcionamento “ambivalente” daquele sugerido por Homi Bhabha, enquanto “um processo de significação através do qual enunciados sobre ou em uma cultura diferenciam, discriminam e autorizam a produção de campos de força, referência, aplicabilidade e capacidade” (BHABHA, 2007, p.34), permite a articulação teórico-discursiva com as noções que integram o conceito de metateatralidade enquanto crítica para o conhecimento produzido sobre a história e as memórias de um “povo-sujeito” angolano.

Os relatos de suas memórias, subalternizadas pelos saberes coloniais, são marcados pelas recordações de um conflito incógnito, que permeia a relação tensa estabelecida entre ambos no caminho em direção a um objetivo comum. Mas que passado (ao mesmo tempo, universal e nacional) é esse que persegue as personagens em sua caminhada? Por que trazê-lo à tona no momento da difícil jornada (ao mesmo tempo, global e local)? De qual guerra estão a se lembrar? Quais os meandros dos processos históricos que a peça aborda poeticamente? Quais as referências históricas que podem ser aludidas a partir da produção de sentidos promovida pelo programa dramaturgico da peça? Que remetimentos entre passado, presente e futuro colonial vêm à baila a partir do jogo metateatral e ambivalente promovido pelo trabalho dramaturgico?

A partir do texto original de Dharmasena Pathiraja, *Kora Saha*, o contexto histórico de guerra que pode ser trazido à tona é o da luta armada civil travada entre o governo do Sri Lanka, de maioria cingalesa, e o grupo político e paramilitar separatista Tigres de Libertação da Pátria Tâmil (LTTE, na sigla em inglês, *Liberation Tigers of Tamil Eelam*), pela criação de um Estado independente para a minoria tâmil, no norte e leste do país asiático, que se iniciou

entre o final dos anos de 1960 e começo de 1970, deflagrando, posteriormente, uma guerra civil em 1983, que se estendeu até o ano de 2009 (Cf. LEWER; WILLIAM, 2004, p. 231).

As origens do conflito que referenciam o contexto histórico de produção da peça de Pathiraja tiveram início em 1948, quando, em 4 de fevereiro, o país insular do sul asiático se tornou independente, passando a integrar a Comunidade Britânica. A ilha de Sri Lanka colonizada pelos portugueses e holandeses entre os séculos XVI e XVIII, havia passado ao controle do Império Britânico em 1815. Desde então, os britânicos, exercendo a administração política do país, passaram a privilegiar os grupos locais majoritários, conhecidos como *bhurgers*, descendentes de portugueses, holandeses e cingaleses, em prejuízo aos grupos minoritários, como os Tâmeis, por meio da negação de direitos linguísticos, da negação do direito à terra e da discriminação na educação. Esses últimos, por sua vez, discriminados pelos sucessivos governos dominados pela maioria cingalesa que se seguiram no período da colonização britânica, passaram então a reivindicar a formação de um país autônomo tâmil. Esse processo de reivindicação levou à criação, em 1972, da milícia Novos Tigres Tâmeis, mais tarde renomeada como Tigres de Libertação da Pátria Tâmil, em 1976 (ROSA, 2009, p.27).

Segundo María Villellas Ariño (2009), durante a década de 1980, o conflito armado que assolou o país passou por diversas fases até o estabelecimento de um período de armistício, no início dos anos 1990. Para a autora, “este periodo dejó un terrible legado de 20.000 personas muertas, 750.000 desplazadas en el interior del país y algo más de 120.000 refugiadas, que fundamentalmente huyeron a la India”.<sup>104</sup> (ARIÑO, 1998, p.4) Para Diego A. Agúndez (2008), os anos seguintes foram marcados por tentativas frustradas do estabelecimento de um cessar-fogo entre o governo do Sri Lanka e o LTTE, com a consequente intensificação do conflito. Somente nos anos 2000, a violência bélica entre os dois grupos cessou, quando o governo cingalês aceitou o estabelecimento da autonomia política do povo Tâmil, após um processo de negociação de paz, mediado pela Noruega (Cf. AGÚNDEZ, 2008, p.1).

Já no texto adaptado e traduzido por José Mena Abrantes para a encenação do Elinga-Teatro, os vestígios textuais do passado, que podem ser aludidos como substratos poéticos para a arquitetura dramatúrgica, são os da guerra civil angolana ao mesmo tempo em que

---

<sup>104</sup> Esse período deixou um legado terrível de 20 mil mortos, 750 mil deslocados dentro do país e mais de 120 mil refugiados que fugiram, principalmente para a Índia. (tradução minha)

mantêm relações de inter-referência com a história do conflito civil do Sri Lanka. Pois, como já dito, ambos os países passaram por contextos históricos análogos das experiências administrativa e política coloniais portuguesa.

Essa operação de inter-referenciação histórica acontece na construção dramática por meio do compartilhamento e do intercâmbio das memórias e dos vestígios do passado em comum, que ambas as comunidades possuem, e pela condição análoga de subalternização a qual foram submetidos os dois territórios pelas respectivas presenças europeias.

No caso do Sri Lanka, após o processo de independência, como demonstrado, o país mergulhou numa luta civil tendo como opositores o grupo majoritário, os *bhurgers*, e o grupo étnico minoritário, os Tâmeis, lutando pela construção de um Estado autônomo. Já no caso da sociedade angolana, a década de 1970 foi marcada por contínuas e profundas transformações políticas e sociais, ocasionadas pelo processo de lutas de libertação nacional, que levaram Angola a se tornar independente de Portugal, em 11 de novembro de 1975, e que também deu início à guerra civil pelo poder do Estado.

Parafraseando Diana Taylor (2013) sobre sua análise do teatro do grupo chileno Yuyachkani, o trabalho dramático-performático do Elinga torna visível a história de violência e traumas cumulativos operados pelo contexto das guerras, levando a conhecer um passado de conflito violento, sem marca ou reconhecimento. Com o *Cego e o Paralítico*, as personagens, oriundas do texto teatral de Dharmasena Pathiraja, ganham espaço histórico na adaptação e encenação do Elinga. Mas, tanto a história da guerra civil no Sri Lanka quanto em Angola não são teatralizadas como um passado definidor e nomeador dos atores reais envolvidos nos conflitos, nos fatos e nos acontecimentos verídicos que os cercam, não há verossimilhança. Em seus solilóquios, as personagens transformam-se em narradores não só encenando a história, mas refletindo sobre ela e propondo modos de integrá-la à encenação.

No decorrer do enredo, as personagens retomam o pensamento sobre a necessidade de estarem juntas, falam de como se conheceram e da dor provocada por suas moléstias. O jogo estabelecido revela ao público a questão do individualismo e a negação do outro no projeto de construção do presente histórico em seu devir. Na opinião do homem cego, por exemplo, o futuro vindouro ou a compreensão do passado se dará por outra ótica: será pelas vistas da permanência da esperança nos tempos presente e utópico e a negação do outro, no projeto de construção do presente histórico em seu devir.

### 3.1.3 “A vida de um homem nem sempre é aquilo com que ele sonhou”

Retorno aqui ao terreno da utopia, espaço interligado às experiências humanas e ao horizonte de expectativas, nas quais se desenvolvem as potencialidades do devir histórico e desejante, não teleologicamente determinado, mas sim condicionado ao grau de ânimo empreendido nas ações dos seres humanos durante o processo de produção e reprodução da vida nos âmbitos, cultural, espiritual, material, psíquico e social.

Na peça, esse modelo de extensão utópica é engendrado em cena por meio do mecanismo metateatral, transmitindo o repertório das práticas incorporadas sobre a história e a memória das guerras de independência e pós-coloniais angolanas. Tal transmissão tem como efeito estético-político a sementeira das utopias revolucionárias em zona fértil de hibridismo (o “entre-lugar”, ou interstício), proposto por Homi Bhabha (2007, p. 20), onde a fantasia e o real transitam e mantêm contraposições, diferenciações e interconexões sem edificar entre si fronteiras intransponíveis.

Esse espaço de hibridação serve de via de acesso para a projeção da alteridade em contextos pós-coloniais mediante diversas trocas culturais e identitárias, que contribuem para a produção da diferenciação histórico-cultural e que permite também que se enxerguem os fatos do passado pelos olhares simultâneos de quem dolorosamente vivenciou as experiências da violência colonial. Para as personagens da peça, esse processo se dá na germinação do “sonho do lugar de felicidade”, para usar uma expressão de Jerzy Szachi (1972), ou a realização num mundo que pode ser pensado para além da história do presente, “o lugar que não existe”, a possibilidade da utopia (SZACHI, 1972, p.12-3).

São de fato as mudanças das instituições sociais e políticas que se verificaram em Angola nos anos subsequentes à independência em 1975, que levaram o povo angolano a conhecer o mundo por meio daquilo que Szachi chama de “experiências mentais, que ainda não podem ser testadas na realidade” (SZACHI, 1972, p.12). E que na peça impulsionam a impressão do signo da utopia no limiar do drama, enquanto dispositivo dos vestígios textualizados do passado atribuído à noção de performance, como aquela transmissora de memórias, especialmente, como *locus* privilegiado para o armazenamento e disseminação de ações incorporadas reais dentro da projeção dos significados da utopia em certas formas contemporâneas de se pensar a realidade social angolana, dentre elas, o teatro.

Na versão adaptada do Elinga, a análise da dramaturgia possibilita ao pesquisador/espectador fazer uma leitura da história angolana mediada pelos deslocamentos poéticos e pelos encontros das diferenças, ocorridos a partir da “consciência de forças centrífugas assim como forças centrípetas” da história (BURKE, 2003, p.54), que simultaneamente movem as materialidades do passado, (re)textualizadas numa dinâmica de interação identitária histórico-cultural.

Esse processo estende e tensiona com a noção tradicional da metateatralidade, uma vez que esta é comumente usada para descrever uma reflexão discursiva em si mesma, não contemplando o potencial das alteridades na constituição das identidades dos sujeitos. Assim, como no caso do uso que *O Cego e o Paralítico* faz do recurso metateatral, em que o tensionamento ocorre com base em uma proposta funcional, que diz respeito à influência mútua com o discurso do Outro para referir-se a si mesmo. E, nesse processo discursivo interacional, a funcionalidade dos sentidos produzidos dramaturgicamente faz da utopia o elemento constitutivo de leitura dessas experiências e identidades culturais e históricas, que emergem da Outra pessoa em direção a nós mesmas, sendo re(lidas) e metateatralizadas no palco.

Quando revisitamos a ideia da função utópica na consciência antecipadora das personagens é, sobretudo, na narrativa do passado das personagens que vamos encontrar a germinação das utopias provocadas pelas guerras, como ações incorporadas reais do passado recente angolano. Assim é, por exemplo, quando o cego diz: “Um dia uns militares saltaram de repente de um jipe, agarraram-me e levaram-me de avião para uma zona onde a *guerra* estava logo ali” (ABRANTES, 2013, p.6). A utopia nascida no ambiente da guerra serve aqui como dispositivo que permite articular na peça a dor provocada pela violência do sistema colonial com o projeto de identidade nacional e ao encontro das contradições surgidas nos processos revolucionários do país, pois “nem todo utopismo é revolucionário e nem todo revolucionarismo é utópico” (SZACHI, 1972, p.103).

Encontramos em Szachi a informação de que, particularmente, em épocas onde as armas na guerra ou na revolução tiveram vez ou, ainda, em momentos em que ocorreram golpes de Estado ou mudanças monárquicas, foram esses exemplos de eventos que despertaram, ao menos em parte da população, uma “atitude utópica” (SZACHI, 1972, p.106).

De certo modo, a utopia concreta, enquanto anseio oriundo de períodos históricos revolucionários e de contextos de intensificação dos conflitos políticos e sociais, como no

caso da independência angolana e/ou cingalesa, torna-se um elemento metateatralizado ao programa dramaturgicamente da peça por meio da irradiação repertorial cênica, que revela as texturas históricas e utópicas nas consciências das personagens. Consciências essas que são refletidas simultaneamente aos contextos e processos históricos de mudanças políticas em Angola e no Sri Lanka.

Essa revelação desencadeia um processo de aprendizagem da e sobre as memórias textualizadas do passado e presente angolano e cingalês como num duplo que traz à tona a ideia do “ser em movimento, que vai se modificando, que pode ser modificado, assim como se apresenta em termos dialético-materiais, tem esse poder-vir-a-ser inconcluso, esse ainda não-estar-concluído tanto na sua base quanto no seu horizonte” (BLOCH, 2005, p.195). Em outras palavras, as memórias históricas híbridas aparecem produzindo discursos tanto inter-reflexivos como autorreflexivos sobre os fatos locais e globais do passado recente, dialeticamente tensionados em cena. Aqui, os dois homens, apesar dos danos físicos e psicológicos que sofrem e provocam um ao outro, sonham em estar juntos na caminhada pela seara do projeto histórico pós-colonial, não à maneira dos sonhos como delírios, mas, sim, dos sonhos dialetizados pelo processo histórico-cultural e potencializado como plenitude de possibilidades históricas e significados sociais.

Para Ernst Bloch (2005), o fenômeno da utopia não se assenta apenas na atividade ilusória da imaginação, pois, segundo ele, “a fantasia concreta e o imaginário de suas antecipações mediadas estão, eles mesmos, fermentando no processo do real e se refletem no sonho para frente concreto” (BLOCH, 2005, p.196). Ou, dito de outra maneira, a ação e a fabulação expectantes das pessoas no presente, as jogam para frente em direção a um caminho que os leva à outra realidade possível, impedindo, ou pelo menos dificultando, que a “possibilidade real nas auroras, na linha de frente do processo do mundo” (BLOCH, 2005, p.173) não se concretize em razão dos obstáculos ou desvios deterministas ou pela sinalização desmedida de quimeras e olhares pueris.

Aquilo que possibilita a capacidade utópica do cego e do paralítico para que consigam alcançar o sítio mágico onde se curarão, assemelha-se à proposição de Bloch à medida que as duas personagens empreendem sua jornada seguindo os rastros de localização dos “acontecimentos produzidos por seres humanos que trabalham dentro do rico tecido processual entre passado, presente e futuro” (BLOCH, 2005, p.196), em busca da “terra onde os homens vivem felizes”. (SAZCHI, 1972, p.24)

Na dramaturgia e, sobretudo, no que diz respeito à “compreensão da ação humana e no mundo social como um momento em que algo está fora do controle, mas não fora da possibilidade de organização” (BHABHA, 2007, p. 34), essa terra do possível real, descrita na peça, pode ser apreendida como a significação poética das “utopias de lugar, ou de espaço”, como aquelas que questionam a evidência e a naturalidade da ordem social, mostrando que, em alguma parte do mundo, é possível existir uma ordem diferente e mais perfeita (SAZCHI, 1972, p.49).

Vale lembrar o que narrou o cego: “Um dia um paralítico disse-me que, se eu o levasse às costas, podia conduzir-me a um lugar onde havia uma princesa com poderes mágicos que podia curar todos os cegos e paralíticos” (ABRANTES, 2013, p.8). Essa fala é a lembrança do passado que está voltada para o futuro em forma de sonho, ultrapassando os limites impostos pela situação do presente. Isso é o sonho para frente, a partir da expectativa das personagens serem curadas e anteciparem o processo do seu devir, não como na visão bíblica, por exemplo, em Isaías 35:5-6, quando o profeta descreve que “se abrirão os olhos do cego. E desimpedirão os ouvidos dos surdos; então o coxo saltará como cervo, e a língua do mudo dará gritos alegres.” (BIBLIA, 2002, p.984 ). Ou seja, a deficiência física relacionada às “precárias condições higiênicas, sanitárias e medicinais” da época e também à vontade divina, (KILPP, 1990, p.39), ou ainda à cura vista pelos desígnios da providência divina e da salvação, como no milenarismo medieval, que apresenta pelos judeus do velho Testamento uma visão da

[...] fé no estabelecimento do reino de mil anos de Deus na terra, no paraíso terreno, que há de vir. Pode ser hoje o dia de sua vinda. Pode ser que ainda toda década passe. Mas algo de grande vai ocorrer, realiza-se o Apocalipse, o Messias desce ao mundo uma vez mais. Toda a podridão e todo o mal serão condenados. A paz e a justiça eterna reinarão. Todos trabalharão e ninguém sofrerá necessidades. O sentimento de amor ao próximo e a fraternidade verdadeira unificarão a humanidade. (SZACHI, 1972, p.59)

Ao contrário do paradigma judaico messiânico, a expectativa dos dois deficientes é definida pelo “sonho como realização de desejos” (BLOCH, 2005, p.180). Volições causadas por ver as coisas melhorarem e as quais não adormecem nunca entre os seres humanos, pois a utopia é sem dúvida para o cego e o paralítico aquilo que lhes dá condições de caminharem para frente, para não baixarem a cabeça frente ao que está posto, e ao despertar do sentimento

de contrariedade à resignação interior e ao cuidado com as possíveis armadilhas da “imaginação pós-colonial”.<sup>105</sup>

Se essa tal imaginação pós-colonial pode ser compreendida como a inventividade de subversão das relações de poder erigidas sob a égide do passado colonial, e ainda existentes em Angola, ela assim também pode ser vista como uma das marcas estéticas da peça, que é gerada sob aquilo que Inocência Mata (2003) nomeia de “punção da condição pós-colonial”, em que “o ‘pós’ do significante ‘colonial’ refere-se a sociedades que começam agenciar sua existência com o advento da independência” (MATA, 2003, p.45).

Deve ser por isso que uma das características dos efeitos pós-coloniais em Angola no período pós-Independência foi a “reescrita e repaginação da(s) identidade(s) cultural/ais” e históricas pelos seus sujeitos, a fim de que se pudesse traçar uma nova identidade para a nova geração do país, “a geração da utopia”. Geração essa que, além de obter a vitória na guerra de Independência, passou a ter o controle do próprio destino e a construir diretrizes de rumos comuns para um país livre, dando continuidade ao processo de construção da nova Angola, marcada também pela “revitalização de uma nova utopia”.

Esse sentimento de utopia cujo se encontra presente, especialmente, nos meios literários em que se verificou a busca ficcional para um futuro melhor mediado “através de estratégias centrífugas (várias técnicas e estratégias de pluralização do corpo da nação), mas de efeito centrípeto (o “repensamento” do projeto monolítico de nação e de identidade nacional, mas buscando construir uma nação)”. (MATA, 2003, p.56)

A possibilidade do encontro de “um bom lugar” (CAETANO, 2004, p.49), fruto das ações partilhadas e de experiências diferenciadas entre as pessoas e de desafios comunitários,

---

<sup>105</sup> A imaginação pós-colonial faz com que as ambiguidades e contradições de uma sociedade gerida pelo medo da violência e o espectro da dor sejam mobilizadas como fonte inexaurível de energia criativa para ideação de um futuro melhor, tendo em vista, especialmente, numa “pós-colonialidade literária angolana”, o surgimento da categoria do “insólito como a (única?) lógica possível de uma realidade que, de tão absurda, não é explicável a partir da lógica da realidade. Através de construções simbólicas, alegóricas e de conteúdo insólito, com a intenção de recuperar-se o sentido da realidade” (MATA, 2003, p.68-9). Parece, com base na proposição da autora, que esse paradigma de imaginação colonial em *O Cego e o Paralítico* revela as vicissitudes utópicas do pós-guerra angolano por meio de uma alegoria de dois aleijados em busca da cura no paraíso terreno. É na trajetória das personagens e em suas ações que mimetizam as agonias do ato de negociação da identidade nacional angolana, em que “o lugar da diferença cultural pode tornar-se mero fantasma de uma terrível batalha disciplinar na qual ela própria não terá espaço ou poder” (BHABHA, 2007, p.59). Dito de outro modo, os sentimentos de desilusão e frustração posterior às guerras de independência e guerra civil angolana são exteriorizados pelo confronto com a ideação da utopia revolucionária, que coloca em xeque a consolidação do poder político, no pós-guerra angolano e questiona os lugares da produção das diferenças e identidades histórica e cultural.

esbarrou nas relações contraditórias estabelecidas entre as forças sociais inerentes à utopia histórica de construção da Nação, como narra a personagem do romance de Pepetela, *A Geração da Utopia* (2013), Aníbal, (cujo codinome na guerrilha era “o Sábio”), líder intelectual que, descrente com os rumos do país e desiludido com a não realização dos antigos ideais revolucionários, põe-se a questionar a utopia da nação justa e próspera que não vingou.<sup>106</sup>

A composição dramaturgica da peça torna essa ideia da “utopia de lugar”, a construção da “sociedade justa, sem diferenças, sem privilégios, sem perseguições, uma comunidade de interesses e pensamentos” (PEPETELA, 2013, p.245), como descreve Pepetela, como se fosse um componente indissociável das ações das personagens *de O Cego e o Paralítico*. Mas é em especial no ato de narrar seus passados que ocorrem mais nitidamente, para usar uma expressão de Alfredo Bosi, as “projeções de um futuro utópico” (BOSI, 1987, p.18): o encontro com a princesa mágica, num lugar branco de flores vermelhas, onde os dois ficaram curados.

Nessa cena tem-se o significado dos sonhos vividos por ambas as personagens que deixa transparecer metateatralmente as dimensões utópico-temporais do passado, estruturadas dramaturgicamente para irromperem à cena de forma simultânea, como um simulacro do objeto desejante de cura no encontro do paraíso terreno. Essa estruturação ocorre por meio do encadeamento e metateatralização simultânea das novas utopias pós-coloniais em Angola e no Sri Lanka, fundadas na ideia de uma antecipação psíquica do real histórico, que possibilita a criação, via teatro, de “estratégias centrífugas” de negociação e de projeção de novas identidades culturais e históricas, em que o “pós-colonial pressupõe uma nova visão da sociedade que reflete sobre sua própria condição periférica, tanto no nível estrutural, como conjuntural”. (MATA, 2003, p.45)

---

<sup>106</sup> “Costumo pensar que a nossa geração devia chamar a geração da utopia. Tu, eu, Laurindo, o Vítor antes, para só falar dos que conhecestes. Mas tantos outros, vindos antes ou depois, todos nós a um momento dado éramos puros e queríamos fazer uma coisa diferente. Pensávamos que íamos construir uma sociedade justa, sem diferenças, sem privilégios, sem perseguições, uma comunidade de interesses e pensamentos, o Paraíso dos cristãos, em suma. A um momento dado, mesmo que muito breve nalguns casos, fomos puros, desinteressados, só pensando no povo e lutando por ele. E depois... tudo se adulterou, tudo apodreceu, muito antes de se chegar ao poder. Quando as pessoas se aperceberam que mais cedo ou mais tarde era inevitável chegarem ao poder. Cada um começou a preparar as bases de lançamento para esse poder, a defender posições particulares, egoístas. A utopia morreu. E hoje cheira mal, como qualquer corpo em putrefação. Dela só resta um discurso vazio.” (PEPETELA, 2013, p.245-6) (grifos nossos)

Em certa medida, a função imaginativa nos níveis de desejo dos dois deficientes físicos pode, assim, ser pensada como algo que mantém uma relação direta com esse espectro contemporâneo da pós-colonialidade, entendida como a categoria teórica que serve de lugar para intervenção junto àquilo que Bhabha chama de “discursos ideológicos que tentam dar uma “normalidade” hegemônica ao desenvolvimento irregular e às histórias diferenciadas de nações, raças, comunidades, povos”. (BHABHA, 2007, p.239)

Essa interferência é capaz então de contribuir para o descentramento das construções identitárias homogeneizadoras que buscam aprisionar a identidade do sujeito pós-colonial, em formas estanques e monolíticas, na medida em que as trocas histórico-culturais operadas na dramaturgia de *O Cego e o Paralítico* se dão por meio do entrecruzamento identitário entre colonizado/colonizado, subvertendo o binômio antitético colonizador/colonizado, o qual cerceia a revelação da diferença cultural marcada internamente no espaço da identidade angolana.

Se a utopia é reveladora do projeto de Nação, a existência de duas consciências culturais presentes no discurso dramático de caráter tradutório e transnacional sugere um dialogismo em prol do surgimento de algo diferente, estética e culturalmente contestador e reformulador das retificações “críticas em torno de questões de diferença cultural, autoridade social e discriminação política, a fim de revelar os momentos antagônicos e ambivalentes no interior das “racionalizações da modernidade”. (BHABHA, 2007, p.239)”.

Na criação de um universo ficcional em que impera o sonho transformado em combustível (físico e mental) para a realização da fantasia como a vida real é que a utopia, lida como o ânimo que acalenta e abre o caminho para a projeção e realização de sonhos de dias melhores reais, de maneira ambivalente por outro lado, traz à cena a imagem utópica desse lugar branco, da claridade, do dia, o branco da versão eurocêntrica da história moderna e ocidental.

Essa ambivalência contida na enunciação teatral das personagens de um futuro desejanter, bem mais promissor, associada à imagem alegórica, irônica e onírica da morada toda branca, onde habita a bela princesa com poderes mágicos, que curará as deficiências do aleijado e cego assim que eles alcançarem o maravilhoso “lugar branco, onde há flores vermelhas e o céu é da cor do sangue”, faz brilhar em cena, simultaneamente, as projeções das profecias apocalípticas de um futuro marcado pelo vermelho do sangue dos combatentes e das vítimas civis mortas durante e após os anos de movimentos de libertação nacional, ao mesmo

tempo em que traz o brilho ofuscante das luzes das cidades coloniais, que iluminam o desejo do sujeito colonial de ser o Outro se tornando imitador de si mesmo, ao refletir os valores culturais e sociais herdados da cultura colonizadora.

Esses discursos de ironia, derrisão ideológica e onirismo que assombram o presente histórico do sujeito colonial, em suas aspirações e objetivos emancipatórios e em sua volição subjetiva ao encontro de um Paraíso terreno recaem sobre a ideação simbólica da cidade do colono, como aquela pensada por Frantz Fanon (1972):

A cidade do colono é uma cidade sólida, toda de pedra e ferro. É uma cidade iluminada, asfaltada, onde os caixotes do lixo estão sempre cheios de vestígios desconhecidos, nunca vistos, nem sonhados. Os pés do colono não se vêem nunca, a não ser no mar, mas poucas vezes se podem ver de perto. Pés protegidos por fortes sapatos, apesar das ruas da sua cidade serem limpas, lisas, sem covas, sem pedras. A cidade do colono é uma cidade farta, indolente e está sempre cheia de coisas boas. A cidade do colono é uma cidade de brancos e de estrangeiros.

É na direção da cidade do colono que a imitação do colonizado se dirige, é na mímica colonial que estão contidas as agruras da utopia emancipadora que alivia as tensões dos corpos mutilados pelos estilhaços da história. Nesse caminho de dores e tensões, mas também de desígnios antecipatórios, revela-se a sinalização do “desejo de mímica colonial – um desejo interdito – que pode não ter um objeto, mas tem objetivos estratégicos”, a que Bhabha chama de “metonímia da presença” (BHABHA, 2007, p.35).

Diante desse sinal metonímico, a finalidade da estrutura conceitual da mímica é guiar o sujeito colonial por esse espaço problemático da ambivalência. Problema esse que consiste na revelação de uma estratégia narrativa de emergência e negociação nos termos do “entre-lugar”, ou Terceiro Espaço (*Third Space, third locus*), que Bhabha sugere, por meio de Roland Barthes (1973) e depois por Gayatri Spivak (1988), ser o lugar de negociação das posições pós-coloniais. O espaço e o tempo procurados pelo cego e pelo paralítico para a sua cura e redenção não está aqui e nem lá, é um terceiro lugar que expande a noção da metateatralidade, trazendo em cena a imitação enquanto subversão dos modos de conhecimento e de identificação, mostrando-se um potente mecanismo de funcionamento no movimento de leitura e de produção de conhecimento e de significação do passado histórico recente angolano.

Em *O Cego e o Paralítico*, assim, como na fábula de Jean-Pierre Claris Florian (1755-1794), as identidades são negociadas e conflitadas nas incógnitas da História e no âmbito do reconhecimento mútuo, em que o efeito da mímica provoca a afirmação da identidade do sujeito colonial, por meio da (re)leitura, e a denúncia da violência colonial, que é revelada por meio da inter-reflexão metateatral das memórias e dos substratos históricos e poéticos de dois países colonizados. As vezes acontece assim mesmo e, “se a vida de um homem nem sempre é aquilo com que ele sonhou”, o que fica da história desses dois deficientes é a ideia da “afirmação da identidade por meio da diferença e da especificidade”, como discute Linda Hutcheon (1991, p.86) a respeito do pensamento pós-moderno.

Em *O Cego e o Paralítico*, do Elinga-Teatro, essa afirmação da identidade do teatro angolano se dá pela coexistência entre a construção de uma referenciação auto e inter-refletida sobre os fatos históricos relacionados aos processos de guerras civis dos dois países, Angola e Sri Lanka. Com o paralítico da fábula de Florian, não há mais o cego em quem se arrimar enquanto não surgissem dias melhores, pois cada um de nós tem o que o outro não tem, segundo a bela expressão do escritor e fabulista oitocentista francês:

*Habia em cierto pueblo  
 Dos míseros mendigos,  
 Uno ciego del todo,  
 Y el otro bien tullido.  
 Um dia se encontraron,  
 Y uno al otro, afligidos,  
 Contáronse sus cuitas,  
 Y luego el ciego dijo:  
 -- Hermano: si quisieras,  
 Tendrian hoy alivio  
 Mis males y los tuyos.  
 -- Pues dime com qué arbitrio,  
 Responde el compañero  
 Alegre y sorprendido.  
 -- Mira, le dice el ciego:  
 Tú tienes, buen amigo,  
 Ojos que á mí me faltan;  
 Yo tengo, como has visto,  
 Piernas, que tú tienes;  
 Con que si nos unimos,  
 Llevándote yo á cuestas,*

*Guiándome tú mismo,  
 Ni yo seré ya ciego,  
 Ni tu serás tullido.  
 ¡O, cuán menores fueran  
 Los males que sufrimos,  
 Si, á imitacion del ciego,  
 Nos diéramos auxilio!*

### 3.2 “JÁ COMEÇO A SENTIR O FORMIGUEIRO”: a performance e os roteiros da guerra – As *Formigas*, do grupo de teatro da Fundação Sindika Dokolo

*Cumpri a minha missão. Conduzi-te ao mercado da Nação e coloquei-te perante o sujeito de quase tudo o que quero dizer-te: os Kuvales, pastores, os Mucubais do imaginário angolano. Mas antes de entrar no vivo da matéria, sugeria-te que passasses ainda por outro mercado, o Municipal, no centro da cidade. Aí encontrarás mais mulheres kuvale, sentadas ou deitadas no passeio, a vender o óleo de mupeke. Do óleo de mupeke voltarei a falar-te, e há outros detalhes interessantes que poderão estar ligados à presença destas mulheres aqui.*

(Carvalho, 1989)

*Pardon me, boy  
Is that the Chattanooga choo choo?  
Track twenty-nine  
Boy, you can gimme a shine  
I can afford  
To board a Chattanooga choo choo  
I've got my fare  
And just a trifle to spare*

*You leave the Pennsylvania Station 'bout a quarter to four  
Read a magazine and then you're in Baltimore  
Dinner in the diner  
Nothing could be finer  
Than to have your ham an' eggs in Carolina*

*When you hear the whistle blowin' eight to the bar  
Then you know that Tennessee is not very far  
Shovel all the coal in  
Gotta keep it rollin'  
Woo, woo, Chattanooga there you are*

*There's gonna be  
A certain party at the station  
Satin and lace  
I used to call "funny face"  
She's gonna cry  
Until I tell her that I'll never roam  
So Chattanooga choo choo  
Won't you choo-choo me home?  
Chattanooga choo choo  
Won't you choo-choo me home?<sup>107</sup>*

<sup>107</sup> O tema *Chattanooga choo choo* é uma canção composta em 1941, com música de Harry Warren e letra de Mack Gordon. Ela foi originalmente gravada pela big-band Glenn Miller & Orchestra para o filme *Sun Valley Serenade*. A composição alcançou o primeiro lugar entre as paradas de sucesso, nos Estados Unidos naquele ano, permanecendo por nove semanas na Billboard. Para muitos pesquisadores da música *Chattanooga choo-choo* tornou-se o tema-símbolo da Segunda Guerra. (GRUDENS, 2004, p.12)

### 3.2.1 “Jazz, tiros e muares nos campos do sul”

A peça *As Formigas* foi criada a partir da adaptação e tradução de *quinze microcontos*, reunidos sob o título homônimo, escritos pelo autor francês Boris Vian e publicados no ano de 1949, em Paris.<sup>108</sup> Eles narram os retratos e as vivências tragicômicas de um jovem soldado de infantaria, em meio à campanha das forças aliadas ao norte da França, ocupada pelos alemães durante o final da Segunda Guerra Mundial.<sup>109</sup> A criação desse trabalho foi o resultado do projeto de residência artística da Fundação Sindika Dokolo (FSD), oferecido aos artistas angolanos – o encenador Rogério de Carvalho e a atriz Dulce Baptista, e o ator Meirinho Mendes –, no ano de 2009, quando realizaram na cidade do Namibe, sul de Angola, ao longo de um mês, os processos criativos da performance cênico-dramática interpretada simultaneamente em dois idiomas, o português e o mucubal.<sup>110</sup>

É fato que as memórias do “Dia D” sobre a batalha ocorrida no noroeste do território francês foram marcadas tanto pelo sucesso militar, que iniciou a queda da ocupação nazista na Europa ocidental com a vitória dos Aliados, a capitulação do Terceiro Reich e a rendição das forças dos países do Eixo, quanto também são tingidas por um banho de sangue de jovens soldados mortos ou feridos nessa que foi uma das batalhas mais cruéis da Segunda Guerra. As recordações desse dia permaneceriam vivas e latentes nas almas e corpos daqueles homens sobreviventes que, após um combate sangrento e com várias baixas, conseguiram ultrapassar os obstáculos do *front* de guerra, com as minas, bombas, arames farpados e vencer a intensa rajada de balas de metralhadoras e canhões do Exército alemão.

O *primeiro conto* levado à cena é composto pela narrativa sobre essas lembranças do cenário de caos, destruição e mortes do dia D. No palco, vê-se o ator que observa a plateia

---

<sup>108</sup> A montagem a que assisti da peça *As Formigas*, com adaptação e encenação de Rogério de Carvalho, foi levada ao palco do teatro João Caetano pelo Núcleo de Teatro da Fundação Sindika Dokolo durante a realização da 9ª edição do Circuito de Teatro em Português em São Paulo, em 7 de novembro de 2014. Disponível em: <<https://www.facebook.com/CircuitoTeatroPortugues>>. Acesso em: 17 dez. 2014.

<sup>109</sup> O dia 6 de junho de 1944, o chamado Dia D ou o Desembarque na Normandia, foi a data em que milhares de soldados das tropas Aliadas desembarcaram nas praias francesas, numa missão crucial que era neutralizar as forças alemãs situadas no oeste europeu. Sobre esse fato se construiu um consenso, na historiografia da Segunda Guerra (1939-1945), como sendo uma das batalhas mais sangrentas e um dos momentos mais decisivos desse conflito, o qual culminou com a queda e a tomada de Berlim pelas forças do Exército Russo e a consequente decadência do projeto do regime hitlerista de dominação continental (MAZOWER, 2013, p.180).

<sup>110</sup> Os mucubais [kuvales] são um povo pastorício, pertencente ao grupo étnico Herero, e que vive no sul de Angola na região desértica (entre o deserto do Kahalari e o deserto de Namibe). Citando Ruy Duarte de Carvalho, “Os Kuvale são Herero, portanto, encravados na aridez e na areia, ‘residuais’ e sobreviventes de uma guerra total... Os Herero de hoje provêm de populações pastoris de língua banta que terão chegado à costa ocidental da África, pelo Leste, a nível do paralelo de Benguela, e que, alcançadas as estepes que precedem o mar, flectiram para Sul, cada vez se internando mais nas bordaduras do deserto do Namibe e depois para Leste, até ao Kalahari.” (CARVALHO, 1997, p.1 apud SARAIVA, 2014, p.213)

fixamente. Ao seu lado está a atriz sentada numa cadeira entre outras duas, as quais permanecem vazias. Ela também mira o público de modo atencioso, seus braços estão estendidos para frente repousados sobre as pernas.

Pois, é então, já na primeira ação das personagens-performances que se reconhecem os indícios repertoriais utilizados para a produção e transmissão poética de conhecimento incorporado sobre a vida e o cotidiano dos militares no front da guerra, partindo da visão de um simples soldado. Ele diz: “Chegamos esta manhã e fomos mal recebidos porque na praia não estava ninguém, só uma porção de tipos mortos ou bocados de tipos, tanques e camiões desfeitos”. (VIAN, 1984, p.17)

Esse “evento de fala”, que marca o início da ação da personagem-performance, é acompanhado pela gesticulação de seus braços em movimentos circulares e paralelos, completados por movimentos de avanço e/ou recuo do corpo, passando a perna que está atrás para frente.<sup>111</sup> Tudo isso remete às técnicas de movimentação do caratê, ao passo que a atriz, como um duplo, levanta-se, complementa e replica a fala dele na língua mucubal, com uma entonação irônica que provoca estranhamento. O que o pesquisador/espectador estranha e apreende em cena é um corpo e uma linguagem que traduzem uma narrativa particular, ambientada na batalha sangrenta do Dia D, para transmitir uma memória histórico-cultural geral sobre a guerra. Vê-se que o ato de proferir “chegamos” induz à pressuposição de que o combatente junto com sua tropa atingiram o campo de batalha. Mas eles estão lutando onde e contra quem? A qual Força Armada esses soldados pertencem? Qual o significado dos seus gestos e movimentos corporais? Por que se têm duas personagens-performances em cena e três cadeiras? Quem ocuparia esse terceiro acento?

Se para Diana Taylor (2013, p.98) “ambos, memória individual e social, dependem de um senso de compartilhamento de lembranças e de atividades que fazem aquela memória visível na esfera pública”, a resposta sobre qual memória de guerra está sendo evocada e compartilhada em cena, na presença do público, o real do trauma (aqui e agora), se reveste de

---

<sup>111</sup> O evento de fala aqui pode ser pensado com base na definição conceitual de “uma instância particular em que as pessoas interagem através da fala, por exemplo, uma troca de cumprimentos, uma conversa. Os eventos de fala são regidos por regras e normas para o uso da fala, que podem ser diferentes em diferentes comunidades. A estrutura de eventos de fala varia de acordo com o GÊNERO a que eles pertencem” (RICHARDS, 1989, p.267). Nesse caso, o gênero performático-narrativo, o qual se pode filiar *As Formigas*, encontra-se amparado na criação e na entonação verbal em duas línguas do fluxo da consciência de um sujeito que está a narrar uma guerra a partir de um “roteiro” previamente definido e transmitido ao vivo para espectadores, com a intenção de se estabelecerem relações identitárias entre arte e vida cotidiana. Entende-se também aqui a entonação, “quando na fala as pessoas geralmente levantam e baixam a tonalidade da voz, formando padrões de tom. Elas também dão a algumas sílabas um grau maior de altura e mudam seu ritmo de fala. A esses fenômenos chama-se entonação. A entonação não acontece aleatoriamente, tendo pois padrões definidos. A entonação é usada para carregar informação além daquela expressa pelas palavras na sentença.” (RICHARDS, 2002)

uma dupla significância histórica, que é estruturada com base nos roteiros da guerra que aparecem inscritos na tessitura da performance. Trata-se de um convite, por meio desses roteiros, para acompanhar as experiências vividas entre o *front*, as trincheiras, os acampamentos e hospitais militares. Elas são narradas a partir da trajetória de um soldado comum que atravessou os idos finais da Segunda Guerra Mundial, contextualizados, especialmente, na ação dos combates nas praias Utah e Omaha, local onde desembarcaram as tropas estadunidenses. Porém, na encenação da performance, esse soldado traz na sua voz e no seu corpo as marcas do contexto angolano e, com isso, provoca uma dupla identificação: a da personagem e a da performance. O que, por sua vez, duplica e amplia as possibilidades de leituras sobre a guerra performada em cena.

O soldado, após ironizar o desembarque das tropas da Força Expedicionária Aliada no campo de batalha, começa a dar maiores detalhes e pormenorizados sobre sua participação no combate. As personagens-performances conduzem a narrativa sobre o modo por meio do qual a personagem do soldado conseguiu sobreviver ao bombardeio da artilharia alemã. Diz o combatente:

Ali estava a bem dizer sossegado. Do alto da praia era possível gozar o panorama. O mar deitava um fumo dos diabos e a água dava espirros muito altos. Também se viam os clarões das salvas dos grandes couraçados, e as bombas passavam por cima da minha cabeça com um barulho esquisito e abafado, como o som grave de um cilindro que andasse por aquele ar fora. (VIAN, 1984, p.18)

Isso tudo aconteceu depois que ele e outros companheiros, sob fogo contínuo e pesado da artilharia inimiga, correram da embarcação de desembarque para abrigarem-se atrás de um quebra-mar e cavalos de frisa. De lá, os homens de infantaria conseguiram matar os atiradores da defesa oponente e cruzaram a praia alcançando as dunas, avançando terra adentro. Na narrativa sobre os trechos percorridos pelo soldado até o “sossego da guerra”, aquele intervalo entre um bombardeio e uma rajada de tiros, no qual é possível por alguns instantes respirar com mais calma, as personagens-performances narram como o soldado lembra-se dos companheiros feridos e do encontro com os cadáveres, pedaços de gente e destroços de artilharia espalhados por toda a praia.

O que o ouvido do pesquisador/espectador escuta em cena é um ecoar das vozes de soldados, marinheiros e aviadores das Forças Aliadas durante o Dia D, por meio da tradução do texto literário que, na performance, aparecem marcadas pela sonoridade produzida no diálogo em mucubal e português. É a partir do entendimento da memória enquanto

ressonância das experiências corporal e sonora que a performance conduz à percepção do conhecimento incorporado como linguagem. Essa percepção fornece uma aproximação ao contexto angolano, fomentando um efeito de enunciação dramatúrgica que se dá pelo ato performativo de duas maneiras: metateatral e intercultural.

Ao *final do primeiro conto*, o soldado narra como conseguiu safar-se de um tiroteio escondendo-se atrás de um tanque, o qual acabou sendo atingido pelo bombardeio inimigo. Depois disso, ele só diz se lembrar do corpo do capitão sem o braço por cima dele, quando adormeceu e só acordou tempos depois no hospital de campanha. Ele fala: “Com certeza adormeci, e quando acordei já o barulho estava mais longe e um desses tipos que usam cruces vermelhas à volta do capacete enfiava-me goela abaixo”. (VIAN, 1984, p.19)

FIGURA 3.2 – Sequência de cenas do espetáculo *As Formigas*

Fotos: Carla Bahia, SENAC – Pelourinho. Salvador, Brasil, 2010.

No decorrer do *segundo conto*, a narrativa dramática articula ainda mais uma visão intercultural sobre a história e a guerra. Toda ação é falada por vezes em português e noutras em mucubal. As personagens-performances utilizam-se do material literário sobre o cotidiano da Segunda Guerra, nos dias que sucederam o desembarque das tropas estadunidenses na Normandia, como referente para falar na língua mucubal, sobre outros massacres e de outras vítimas de sangues ocasionados pelas guerras em outros tempos e lugares, como foi a guerra

de Kakombola, no sul de Angola.<sup>112</sup> Nesse momento, o foco de luz cria uma relação de proximidade com os atores que se sentam. Ele começa a bater palmas ritmadas pela sonoridade produzida na fala da atriz que, em mucubal, diz como ele e mais outros soldados atravessaram de jipe o território inimigo para salvar um companheiro da tropa que estava ferido e enroscado num arame farpado. O soldado também relata as dificuldades enfrentadas por seu grupamento de patrulha a fim de manter contato com a base para o abastecimento, visto que os tanques da sua companhia haviam sido bombardeados pelas tropas oponentes, o que lhes obrigava a pedir reforços e bater em retirada.

Em quais narrativas de guerra não são encontrados relatos de soldados que, num território estranho, não ficaram isolados e perdidos de suas bases procurando abrigo para não serem abatidos? Parece que o ritmo e a sonoridade extraídas da narrativa literária pela performance-dramática tensionam a memória da guerra com a finalidade de amplificá-la para outros territórios, reverberando os traumas da história para além das praias da Normandia. A lembrança do fato histórico se dá de maneira metateatral, quando os ruídos e os sons da guerra estão presentes tanto no texto literário (o contexto da Segunda Guerra) na forma arquivada, quanto na performance-dramática, como repertório (o contexto angolano, mucubal).

No ato performativo ocorre uma ativação dos campos lexicais e semânticos sacados do texto narrativo para evocar a identificação com sentimentos e sensações comuns a todas as guerras. Esse é o isolamento e a perda, dois traumas psicossociais capazes de fornecer uma visão sobre o estado de afetação produzido nos corpos em cena, o qual leva a relacioná-los com outros corpos que tenham sofrido os efeitos malévolos da guerra.

No *terceiro conto*, a composição do desenho de iluminação revela áreas de sombra que ampliam o clima de desorientação e solidão que vive o soldado. As personagens-performances estão sendo iluminadas somente o suficiente para serem vistas. A personagem-performance feminina, ao mesmo tempo que atravessa a cena de maneira furiosa, gesticulando e apontando para o céu e as marcas no próprio corpo, também denuncia a ameaça de um bombardeio inimigo. Ela performatiza ironicamente a sensação de desterro e

---

<sup>112</sup> “A guerra dos Mucubais, para os Portugueses, terá sido o remate de um processo de eliminação de um obstáculo à sua plena soberania e a um arbítrio que remontava às primeiras questões e ações de razia e contrarazia, sensivelmente a meados do século passado [XIX], portanto. Para os Kuvale ela revelou-se uma razia final contra eles desencadeada, já que 95% do gado que detinham lhes foi extorquido e, sobretudo, talvez, uma rusga despropositadamente devastadora. Foi uma guerra que arrancou tudo, gado e gente, e por isso é referida como a guerra de Kakombola: kakombola é arrancar uma coisa, arrancar tudo, não deixar nada. Morreu muita pessoa. Aqueles que iam sendo agarrados eram depois conduzidos presos, aquele que estava cansado era morto, aquele que não andava depressa era morto também. Às mulheres, matavam só as que não queriam dormir com eles.” (CARVALHO, 1999, p.79)

incomunicação expressa na lembrança do soldado sobre o preocupante medo da falta de cigarros:

Com tudo isto deixou de haver luz elétrica e apanhamos com as granadas em cima de todos os lados ao mesmo tempo. Para já, tentamos estabelecer contato com a retaguarda; têm de mandar-nos aviões, que os cigarros começam a faltar. Lá fora há barulho, deve estar qualquer coisa na forja, a gente nem temos tempo de tirar o capacete. (VIAN, 1984, p.19)

A sensação da falta do cigarro é descrita por fumantes como exasperante, ainda mais quando a pessoa se encontra em situações de perigo e tensão, como no *front* de batalha. Ela é acompanhada por fenômenos físicos, como sudorese, taquicardia ou falta de ar, comumente narrados por tabagistas como sendo alguns dos efeitos provocados no corpo pela abstinência do tabaco. (NUNES; SOV, 2011).

Como a performance instaura por meio do corpo as memórias de angústia da abstinência do tabaco ou do medo da morte na guerra? O corpo da personagem-performance feminina dentro dessa relação reage com sintomas físicos e revela a descarga de adrenalina provocada pela fissura de não poder fumar e pela possibilidade de sofrer um ataque inimigo. Ela demonstra, durante sua ação, as mudanças na respiração e evidencia as tensões musculares na forma de andar e, principalmente, de falar. No final da narrativa, seu corpo termina, assim, exausto, quase de lado e encarquilhado.

As posturas corporal e verbal dela remetem ao medo na guerra que está contido tanto nas memórias da Segunda Guerra, que servem de pano de fundo do enredo literário, quanto no conhecimento incorporado inscrito na dramaturgia da performance sobre as guerras, como o extermínio dos Kuvale, em 1940-1941. A nosso ver, não é no mimetismo que as potencialidades cênicas do corpo e da linguagem para a enunciação do medo são capazes de produzir a memória da guerra. A transmissão do conhecimento sobre a guerra desloca-se da esfera particular (a Normandia e a Segunda Guerra) para atingir uma consciência geral sobre o fenômeno da guerra. Dessa forma, essa produção e transmissão do medo são geradas em cena pelo registro do performático, ou daquilo que Diana Taylor chama de aprendizagem e transmissão do conhecimento, “por meio da ação incorporada, da agência cultural e das escolhas que se fazem” (TAYLOR, 2013, p.17).<sup>113</sup>

---

<sup>113</sup> Aqui me aproprio do pensamento da autora, no qual a performance “funciona como uma episteme, um modo de conhecer, e não simplesmente como um objeto de análise.” (TAYLOR, 2013, p.17) Essa apropriação é feita para interpor os propósitos de se discutir e compreender a *metateatralidade intercultural* enquanto uma categoria muito mais vista pelo seu potencial epistêmico do que pela sua capacidade expressiva.

Como já apontado, na performance-dramática angolana a produção e transmissão do conhecimento incorporado ocorre de maneira metateatral e intercultural. E, por isso, tensiona as noções tradicionais de autorreflexividade, contribuindo para situar dimensões enunciativas diferentes sobre a história angolana, que são construídas por meio da analogia e da inter-relação com a memória histórico-cultural do país e, simultaneamente, com a de outros contextos culturais, especialmente pelo uso da palavra em cena. Nesse sentido, vale a pena considerar a ideia de Kirsten Hastrup (2010), segundo a qual, no conhecimento incorporado as

Palavras se desfazem em silêncio e não deixam um rastro sequer. Não obstante, experiências (as quais frequentemente vêm acompanhadas de palavras) são incorporadas e deixam suas marcas. Elas podem até ser pequenas e parecerem insignificantes, porém elas serão sempre parte de um corpo recessivo, com o qual experiências subsequentes ressoarão, certamente. (HASTRUP, 2010, p.78)

No *quarto conto*, a apreensão do conhecimento tido como incorporação, “como acontecimento no corpo”, personifica-se não somente por meio do arquivo, mas também pela ação do repertório. O corpo narra o trauma, articulando sua presença em cena, a partir do ressoar das experiências sensitivas do passado da guerra. Com tal articulação, a personagem-performance masculina fala sobre como o soldado junto com sua tropa conseguiu se defender dos ataques repentinos do inimigo. Durante a narrativa, ele olha firmemente para a plateia e condiciona os movimentos do seu corpo ao ritmo do diálogo. São as palavras ditas em português e completadas ou replicadas em mucubal pela personagem-performance feminina que fornecem-lhe o alicerce necessário para vivenciar o acontecimento da guerra em duas culturas no aqui e agora.

O *quinto conto* segue ainda descrevendo as desventuras do soldado por terras inimigas. As personagens-performances se enquadram em pé uma de frente para outra. Na enunciação verbal e nas suas ações físicas, elas indicam a leitura das dificuldades de se estar presas num monte de lama. Mexem os braços e as pernas como se estivessem atoladas em algum lamaçal ou vala das trincheiras e tentassem atirar contra o inimigo. É quando o corpo executa movimentos em câmera lenta, expandindo os ruídos e as falas em cena.

Nas guerras, homens enfrentam outros homens armados com canhões, granadas, metralhadoras e rifles. Nos campos de batalha, eles geralmente se olham e se miram no instante antes de apertarem o gatilho ou detonarem o explosivo um contra o outro. Como promover um diálogo intercultural no meio do atoleiro de corpos e banho de sangue que todas as guerras contêm e produzem? Como o corpo, que sobreviveu a esses momentos tensos e

violentos, pode comunicar o trauma vivido? Como restaurar o gesto interrompido, o momento quando as bombas, estilhaços ou tiros dilaceram ou cessam vidas nas guerras? Como o repertório pode armazenar e transmitir as memórias sobre os fatos vividos pelo soldado das forças Aliadas e, ao mesmo tempo, sugerir a produção de um conhecimento a respeito do fenômeno da guerra em outros contextos, como o angolano?

No *sexto conto*, a personagem-performance feminina está sentada de frente para a plateia. Enquanto isso, a personagem-performance masculina caminha até a boca de cena e narra a “aventura tramada” quando o soldado arranhou um *morteiro 81* e o escondeu num carrinho de bebê para que ele e Jonny, um outro soldado, juntos pudessem atacar um atirador inimigo.<sup>114</sup> O plano era perfeito. Jonny se fantasiou de camponesa e empurrou o carrinho na direção e posição perfeitas para o ataque, mas uma confusão provocou uma detonação acidental. A personagem-performance masculina, ao narrar a explosão, dá um grande salto e cai de cócoras, fazendo um barulho forte ao bater com os pés no chão. O lança-granadas caiu em seu pé, fazendo um disparo acidental, acabando por atingir o “piano do capitão que na altura estava em seu quarto a tocar Jadá”. (VIAN, 1984, p.22)

---

<sup>114</sup> “O morteiro 81 é uma arma portátil antiaérea de origem francesa e britânica, com grande velocidade e projeção de alcance. Durante a Segunda Guerra foi um armamento muito difundido e utilizado entre as tropas de paraquedistas, fuzileiros e *marines* estadunidenses contra os alvos inimigos terrestres principalmente, devido a sua eficácia de mobilidade e efeito destrutivo.” (LAUR; LLANSO, 1995, p.166) Outro exemplo do uso desse aparato bélico é das tropas paraquedistas portuguesas que combateram na chamada “Guerra Colonial” em Angola, Guiné e Moçambique, na qual também se valeram do uso intensivo do morteiro 81mm, com bombardeamentos contra as forças anticoloniais locais. (FRAGA, 2004)

FIGURA 3.3 – Cena do espetáculo *As Formigas*

Grand Théâtre de Bordeaux. Bordéus, França. 2009.<sup>115</sup>

As imagens do morteiro e do jazz tocado ao piano estão contidas tão somente nos repertórios da memória histórico-cultural da Segunda Guerra? É possível que outras unidades de combate, além das aliadas na Europa, tenham se utilizado de morteiros ou ainda embalado o cotidiano das trincheiras por algum ritmo musical? *As Formigas* utiliza-se da (metalinguagem) metateatralidade, no momento em que, dramaturgicamente, os vestígios textuais e as sonoridades da história contidas no texto literário são utilizados pela performance para autorreferenciar o contexto das guerras tanto em Angola quanto em outros lugares onde a memória da guerra se faça presente. Como já dito, esse processo produz um discurso, o qual reflete as sensações experimentadas das guerras, relacionando-as em espaços e tempos diferentes, como uma possibilidade de significação histórica de caráter metateatral e intercultural.

Tiros, bombas, estilhaços, todas essas imagens do *front*, vistas pela ótica do soldado, ocupam, no texto literário, a função de vestígios textuais da história utilizados para uma narração performática da memória da Segunda Guerra Mundial. Na performance angolana,

<sup>115</sup> Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/palcos/as-formigas-a-guerra-o-actor-e-a-experiencia-peca-de-rogerio-de-carvalho>>. Acesso em: 17 jun. 2016.

essas mesmas figuras ganham a dimensão do repertório – “as práticas não arquivais” –, capazes de restaurar um comportamento esquecido, constituindo-se como uma ação política no presente. Parafraseando as expressões de Diana Taylor, quando a autora fala do lugar da memória, no trabalho realizado pelo grupo de teatro peruano Yuyachkani, em *As Formigas* da FSD, as imagens da guerra contidas na literatura oferecem “as trilhas da memória”, o espaço que permite que, no caso, o povo angolano represente a “memória social” da guerra por meio da explosão performática da “história do trauma” (TAYLOR, 2013, p.291), vista como um lugar de enunciação híbrida.

O *sétimo conto* trata do abastecimento das tropas, com alimentos e medicamentos. “Os aviões começam a mandar-nos coisas de paraquedas. Ao abrir a primeira tive uma grande decepção, lá dentro só haviam remédios.” (VIAN, 1984, p.23), descreve, decepcionado, o soldado na figura da personagem-performance feminina que, durante a sua fala, esboça movimentos de uma aeronave planando. Logo na sequência, no *oitavo conto*, o soldado conta como as tropas paraquedistas inimigas certa vez foram confundidas com as cargas de abastecimento aéreo de suprimentos, pois, mais do que os medicamentos, os soldados esperavam ansiosos por comida. Diz ele: “barras de chocolate com nozes, coisa da boa, nada que se pareça com as rações” e, especialmente, o conhaque.

Na espera, então, da distribuição desses produtos pelo esquadrão aéreo aliado, eles foram enganados com o assalto de paraquedistas inimigos. A personagem-performance masculina narra em mucubal as lembranças sobre o desenlace dos equívocos cometidos pelo soldado na guerra: “Por má sorte o centos separou-os e viram-se obrigados a continuar aquilo com tiros de espingarda. Poucas vezes vi atiradores tão bons”. (VIAN, 1984, p.23) A historiografia sobre o paraquedismo militar demonstra que as operações militares aeroterrestres efetuadas para lançamento de tropas e suprimentos não foram privilégio apenas do contexto da Segunda Guerra Mundial.<sup>116</sup> Antes mesmo da Normandia, por exemplo, o paraquedismo militar foi uma prática muito utilizada pela Força Aérea Portuguesa nas guerras estabelecidas em África, como nas tentativas de domínio político-territorial, no Sudoeste

---

<sup>116</sup> O uso de tropas paraquedistas não era um conceito novo na Segunda Guerra Mundial, ele já era praticado como uma tática de guerra desde a Primeira Guerra na Europa (1914-1918). O desenvolvimento das aeronaves, planadores e dos paraquedas fizeram o sonho do assalto aéreo, ou operações aeroterrestres, se tornarem uma realidade. As táticas variavam de uma nação para outra e nos teatros de operação. As opções de uso se tornaram mais ambiciosas com o emprego de tropas em nível de batalhão para tomar pontos-chave como pontes, entroncamentos, bases aéreas para apoiar o avanço e atraparhar o reforço inimigo. Os aliados atuaram, assim, na Europa em uma grande frente. Disponível em: <<http://sistemasdearmas.com.br/ter/teparaquedistas.html>>. Acesso em: 17 jun. 2016.

angolano, especialmente na matança da população Kuvale, ocorrida entre 1940 e 1941 (PINTO, 2013).<sup>117</sup>

Nesse caso, parece mais uma vez que a intenção da dramaturgia de *As Formigas* não é particularizar o tema da guerra, mas sim evocá-lo e generalizá-lo e, por meio dela, trazer à cena uma experiência em nível metalinguístico (contextual), capaz de buscar nos vestígios textuais da história da Segunda Guerra literalizada os referentes para situar dimensões enunciativas sobre o fenômeno da guerra em outros contextos, como o da história dos Kuvale. Para isso, a utilização da linguagem corporal e vocal das personagens-performances procura, na interação entre o arquivo e o repertório, estabelecer o itinerário dos ícones, índices e símbolos que constituem os roteiros da guerra e por meio dele possibilitar uma leitura do “trauma histórico, da memória comum e da subjetividade coletiva” (TAYLOR, 2013, p.293). De tal maneira, a violência da guerra abre uma lacuna de interpretação e ação, que não está presente somente no contexto da Segunda Guerra, mas também na história angolana recente.

“Estamos cercados. Os nossos tanques regressaram e outros não se aguentaram no balanço. Não pude combater a sério por causa do pé, mas encorajei os meus camaradas. Foi muito excitante”. (VIAN, 1984, p.23) Assim começa o *nono conto*. Nele, a personagem performance-masculina narra, com os movimentos do corpo bruscos, esbravejantes e rápidos, o momento no qual o soldado estava convalescente, não podendo acompanhar sua unidade no combate contra as tropas paraquedistas inimigas. Tal condição o obrigou a acompanhar a batalha pela janela do quarto do hospital de campanha. “Da janela via-se muito bem, e os paraquedistas que chegaram ontem aquilo é que eles se mexiam”. (VIAN, 1984, p.23) É a partir da lembrança do jovem soldado ferido e internado num hospital de retaguarda que a performance extrai uma imagem específica da guerra, que pretende tornar expressiva para todas as guerras a imagem da dor corporal nos casos de ferimento ou mutilação. Diz o soldado sarcasticamente: “Esta guerra é muito má para os dentes,” (VIAN, 1984, p.23)

No décimo conto, os substratos poéticos contidos no texto literário (boêmia, bordéis, bebidas alcóolicas e o comércio paralelo de cigarros) são trazidos à cena pela performance como memória incorporada do cotidiano dos soldados nos bordéis dos territórios ocupados. A personagem-performance feminina narra o episódio sobre uma noitada de bebedeira, quando o soldado, ainda com o pé machucado e longe da base e do *front* de batalhas, caiu na orgia conhecendo duas prostitutas alemãs. No prostíbulo, ele também recorda como gastou o único

---

<sup>117</sup> Entre Setembro de 1940 e Fevereiro de 1941, as tropas portuguesas, ocuparam o território de kuvale matando um número significativo deles, e tomando prisioneiros a 25% da sua população (cerca de 4.000 pessoas) e tomando posse de cerca de 90% seu gado (20.000 cabeças). "(Rieff, 2003, p.74 apud BELLO Albarracin, 2010, p.58)

dinheiro que lhe havia sobrado da noite de esbórnia comprando, das mãos de um oficial inglês, cigarros franceses de péssima qualidade. “Acabo de deitá-los, são um pavor, razão tinha o inglês em querer livrar-se deles”. (VIAN, 1984, p.24)

Na Segunda Guerra, os espaços de que dispunham os soldados em suas folgas dos combates para se divertirem constituíam-se de uma verdadeira zona de boêmia e de encontro de militares e civis de diferentes nacionalidades. Nos cabarés ou clubes, a espacialidade das relações sociais era marcada pelas trocas culturais e pelos deslocamentos identitários que provocavam intercâmbios e transações nem sempre harmônicas, como no caso de *As Formigas*.<sup>118</sup> Na performance angolana, o aspecto intercultural do conto é potencializado pelas sonoridades produzidas pelas personagens-performances no diálogo que estabelecem entre duas línguas e contextos históricos diferentes, mas aproximados pelos roteiros da guerra – o europeu – que está presente no texto literário e nas tradições e línguas mucubal [Kuvales], enunciadas pela interação dos sons da fala na performance.

No *décimo primeiro conto*, o soldado narra sua saída do Hospital de Cruz Vermelha. Já com o pé quase curado, ele aproveitou a licença médica para ir passear. Mas, sem dinheiro, teve que vender alguns cigarros que lhe sobraram para poder pagar as entradas do cinema, onde iria à noite acompanhado de Jacqueline, uma moça conhecida no cabaré e com quem vinha flertando. Nesse instante da narrativa, a personagem-performance feminina senta-se ao chão, encosta-se ao pé da mesa e começa a entoar uma canção suave e emotiva, como um cântico, abrindo a passagem para o *décimo segundo conto*.

No primeiro plano da cena, a personagem-performance masculino está ao centro, sentado à cadeira próximo da mesa. A personagem-performance feminina está em segundo plano, sentada e encostada junto ao ciclorama. As duas passam a narrar o retorno do soldado para o quartel no dia dos preparativos e do assalto às tropas inimigas que ocupavam uma aldeia próxima. Diz ele: “Daqui vêm-se as bombas cair em espiral e o barulho que fazem é abafado, com as bonitas colunas de pó. A gente vai atirar-se ao ataque, mas antes é preciso mandar uma patrulha.” (VIAN, 1984, p.25) Mesmo com o pé ainda em recuperação, ele foi o escolhido para abrir o caminho da tropa. Afinal, a opinião e a vontade particular de um soldado na guerra contam muito pouco ou quase nada, seja em qualquer guerra que se pense.

---

<sup>118</sup> “Os cabarés eram espaços pequenos e ligados ao submundo das grandes cidades europeias dedicados a shows, fossem eles de dança, teatro, música, contadores de piadas, *strippers*, enfim, um grande show de calouros onde a fumaça de cigarro nublava os holofotes e enchia as narinas. [...] Os antecessores dos Cabarés haviam sido os *Vaudevilles* e os *Boulevards*, antes da Primeira Guerra Mundial. Após a Segunda Guerra os Cabarés voltam a florescer e a determinar toda uma cultura.” (MENEZES, 2013, p.1)

Diabo de sorte, que me puseram lá. Temos cerca de um quilómetro e meio a fazer a pé, e eu cá não gosto de andar muito, mas *nesta guerra nunca pedem a nossa opinião*. Amontoamo-nos atrás do entulho das primeiras casas, parece que não resta nenhuma em pé de uma ponta à outra da aldeia. Isto não tem aspecto de estar muito habitado e a gente que se vê faz uma cara muito esquisita, se ainda a tem; deviam perceber que não podemos arriscar-nos a perder homens para os salvar, a eles mais às suas casas, a maior parte das vezes casas velhas sem nenhum interesse. De resto é a maneira de se verem livres delas. Em geral encantaram bastante bem o problema, embora haja quem pense que podiam utilizar-se outros meios. No entanto isso é lá com eles; até pode acontecer que tivessem apego às casas, mas agora, no estado em que estão, com certeza têm muito menos. Continuo na patrulha. Agora vou atrás, à cautela, e o da frente acaba de cair no buraco de uma bomba cheio de água. Sai de lá de dentro com o capacete forrado de sanguessugas, e também traz um grande peixe todo espavorido. No regresso, o Mac ensinou-lhe como é que um tipo arma aos cágados, e ele não gosta de chewing-gum. (VIAN, 1984, p.25, grifos meus)

A narrativa que é transmitida por meio da performance traz a enunciação do testemunho do trauma, não só o da morte, mas também o do estado de destruição que se encontraram as diversas cidades europeias depois do fim da Segunda Guerra. Sobretudo no cenário urbano do pós-guerra, era possível encontrar inúmeras casas e vários prédios em ruínas e destroços, além, é claro, das pessoas sobreviventes (civis e militares), que tentavam recobrar as esperanças e forças para reconstruir a vida entre as montanhas de escombros de concreto e de vidas esfaceladas. No dizer de Eric Hobsbawm (1995, p.51) “os prédios podiam ser mais facilmente reconstruídos após essa guerra do que as vidas dos sobreviventes”.<sup>119</sup>

As memórias das cidades devastadas por guerras são acionadas pela performance a partir da percepção auditiva da incidência de outra voz sobre a ruína da guerra, a voz mucubal. Mais uma vez não é preciso que se conheça a língua Kuvale para sentir-se, através da subjetivação das vozes das personagens-performances em cena, que a destruição provocada pelas guerras traz impactos tanto locais quanto globais de devastação. Segundo o ator Meirinho Mendes, “Todas as guerras são horríveis, provocam destruição, perda de valores morais e esvaziamento do valor da vida”. (MENDES, 2010)

---

<sup>119</sup> Na visão de Eric Hobsbawm, “a Segunda Guerra Mundial ampliou a guerra maciça em guerra total. Suas perdas são literalmente incalculáveis, e mesmo estimativas aproximadas se mostram impossíveis, pois a guerra (ao contrário da Primeira Guerra Mundial) matou tão prontamente civis quanto pessoas de uniforme, e grande parte da pior matança se deu em regiões, ou momentos, em que não havia ninguém a postos para contar, ou se importar [...]. Temos como certo que a guerra moderna envolve todos os cidadãos e mobiliza a maioria; é travada com armamentos que exigem um desvio de toda a economia para a sua produção, e são usados em quantidades inimagináveis; produz indizível destruição e domina e transforma absolutamente a vida dos países nela envolvidos. Contudo, todos esses fenômenos pertencem apenas às guerras do século 20.” (HOBSBAWM, 1995, p.50-1)

O *décimo terceiro conto* narra o encontro do soldado com sua enamorada Jacqueline. No quartel, antes de outra incursão das tropas à cidade em ruínas, ele recebe uma carta e, ao lê-la, relembra a noite em que dançou com a moça num cabaré ao som de *Chattanooga*: “Encontrámos um aparelho de rádio novinho em folha. Estão agora a experimentá-lo, mas não sei se podemos porque já oiço tocar o *Chattanooga*; pouco antes de voltar para aqui dancei-o com Jacqueline.” (VIAN, 1984, p.26), diz o soldado, revelando um sentimento de nostalgia.

No decorrer do *décimo quarto conto*, as saudades da amada ficam mais fortes e sobrepõem-se às agruras vividas por ele na guerra, como a chuva, o frio e o medo constante de pisar em alguma das granadas espalhadas por todos os cantos. A personagem-feminina narra as memórias de amor do soldado, movimentando-se por entre as três cadeiras dispostas em cena. Ele só anseia ver terminado o conflito “para ir comprar uma gravata civil com riscas azuis e amarelas”, ou pelo menos ter outra licença para reencontrar sua amada (VIAN, 1984, p.26).

No percurso da personagem-performance feminina, as palavras reverberam em cena uma localização regional da guerra para amplificá-la em âmbito universal. As lembranças da Segunda Guerra, o amor, a música e a esperança são traduzidas na performance por meio dos fragmentos do diálogo realizado nos idiomas português e mucubal, partilhando uma identificação comum sobre os repertórios contidos nos roteiros da guerra.

É a partir do encontro entre as duas línguas em cena que é possível ouvir metaforicamente o ripostar das rajadas de tiros das metralhadoras disparadas tanto pelos alemães contra as tropas aliadas na Segunda Guerra, quanto pela Bateria de Artilharia de Campanha do Exército Português, durante o assassinato dos mucubais na Guerra Colonial Portuguesa em Angola. Assim, como o mesmo rádio enunciado na narrativa literária, na performance-dramática adquire a possibilidade de transmitir simultaneamente o tema *Chattanooga choo choo*, música símbolo da Segunda Guerra, junto às ressonâncias dos muares dos bois na transumância dos pastores Kuvale ao Sul de Angola.

No *décimo quinto* (e também último) *conto*, as personagens-performances estão lado a lado, posicionando-se de frente para a plateia, com os pés afastados à distância da posição de relaxamento. Durante suas falas, permanecem imóveis, como num momento de suspensão. Falam sobre como o soldado lembra-se de uma missão quando acabou pisando numa mina terrestre. Diz ele: “Continuo a pé, em cima dessa mina. Esta manhã saímos em patrulha e eu ia em último lugar, como é de costume: todos lhe passaram ao lado mas eu senti o estalido debaixo do pé e parei logo.” (VIAN, 1984, p.26)

O soldado, como sabia que a mina só detonaria caso tirasse o pé de cima dela, permaneceu então imóvel. Ele se desfez de seus equipamentos e pertences dando-lhes aos outros companheiros de tropa, os quais sugeriu que seguissem sem ele. Por um instante até pensou em detonar a bomba, “mas o diabo é que tenho um verdadeiro horror a viver sem pernas. Só fiquei com o meu caderno e o lápis. Vou atirá-los para longe, não posso deixar de fazê-lo porque estou farto da guerra e já começo a sentir o formigueiro”. (VIAN, 1984, p.27). Diz ele ao final do conto, no momento em que o foco de iluminação diminui e as personagens-performances balbuciam e repetem as falas até o blecaute.

A palavra toma conta do final da peça e permite que o pesquisador/espectador se concentre em outras coisas através da própria iluminação que sugere uma espécie de desconstrução da atmosfera realista, a qual envolve o texto literário em seus vários contos. A performance baseia-se na farsa construída por meio da literatura para servir de um espaço de reflexão partilhada sobre as memórias das experiências da guerra. E, como resultado, pode dizer-se que a palavra literária, reveladora do poder ficcional, é aquela materialidade que produz e transmite o conhecimento sobre as memórias histórico-cultural da guerra por meio da performance. Essa produção e transmissão que faz uso do diálogo entre duas línguas – utilizando aqui uma expressão de Hans-Thies Lehmann – “[...] subtrai à percepção usual de que a palavra pertence ao falante. Longe de ser organicamente inerente a seu corpo, ela permanece como um *corpo estranho*.” (2007, p.252) Com essa estranheza característica do teatro pós-dramático opera-se em cena um deslocamento da palavra do espaço da narrativa literária para o da narrativa dramática, no qual juntos transitam os repertórios históricos e culturais de onde a palavra emerge e pode ser contextualizada. Pois, afinal, “a linguagem só faz sentido porque se inscreve na história” (ORLANDI, 2007, p.25).

No momento em que se vê e se ouve no palco dois atores angolanos narrando, às vezes em português, noutras em mucubal, a história de um soldado estadunidense na Normandia, na época da Segunda Guerra, o posicionamento dos falantes tensionam o conflito entre corpo e linguagem. Essa tensão é explicitada quando o sujeito angolano utiliza-se da história do trauma contida na literatura do outro para referenciar e revelar em mucubal a própria memória histórico-cultural angolana. Esse é um processo que faz com que as areias úmidas do sereno e do sangue no dia do D, nas praias Utah e Omaha, se misturem na aridez e na areia de grãos sólidos das paisagens do sul angolano, criando uma imagem intercultural da história com base nos roteiros das guerras.

### 3.2.2 “Esta guerra é muito má para os dentes”

Foi com base na nossa condição híbrida de pesquisador/espectador que busquei realizar uma experiência de caráter contextual e dialética para escuta, leitura, interpretação e significação de ecos, sentidos e sensações sobre o passado histórico contidos na encenação da performance-dramática de *As Formigas*. Os signos e os significados foram captados pelo olhar/ouvido daquele que investiga, mas que também sente e deixa-se afetar pelos efeitos dos processos cultural, histórico e social do *ethos* discursivo incorporado na maneira de dizer, ouvir e sentir as coisas pelos membros de sua comunidade, sobretudo quando se almeja refletir, comparar e escrever sobre os processos de acolhimento estético e de fruição da obra teatral.

Nesse sentido, concordo com a ideia de que entre o texto cênico e a dramaturgia da cena encontram-se, parafraseando Diana Taylor, a performance e a estética da vida, que variam de comunidade para comunidade, refletindo a especificidade cultural e história existente, tanto na encenação quanto na recepção da obra de arte (TAYLOR, 2013, p.22). Ou, ainda, quando se procura analisar e compreender aquilo que, segundo os estudos de José Antonio Sánchez, são definidos como os processos de significação do corpo do ator que o converte no único suporte material da representação. Um corpo que provoca a conectividade entre as particularidades e a coletividade, especialmente, no domínio da linguagem (SÁNCHEZ, 2008, p.29).

Seguindo esses pressupostos dos estudos sobre performance e dramaturgia, observa-se que na narrativa literária de Vian é o fluxo narrativo das reminiscências do soldado na Segunda Guerra, atravessadas como experiência nos corpos das personagens-performances em movimento, aquilo que conduz a ação do enredo. Para tanto, o corpo da performance angolana funciona de maneira dupla, ora como condutor e mediador da experiência traumática da Segunda Guerra, ora como receptor e transmissor dos traumas da história experimentados pelo sujeito angolano.

Já a performance dramática angolana baseia-se nas recordações do desembarque das tropas aliadas na Normandia, deslocando-as do texto literário para serem utilizadas no tensionamento e na transmissão, no aqui e agora, das ações incorporadas reais e dos conhecimentos sobre a memória histórico-cultural angolana, por meio do corpo, da linguagem e da memória. Isso quer dizer que a estruturação cênico-dramatúrgica e performática, a qual é arquitetada a partir do contexto da novela de Vian e estetizada pela dimensão do colorido e da fonética dos intérpretes-performances, ocorre por meio da enunciação híbrida das palavras do

texto em português e mucubal. E é justamente nesse processo de hibridação que se dá a transmissão de conhecimentos incorporados capaz de estabelecer e fixar uma sonoridade crítica e produtiva às memórias históricas das guerras numa perspectiva metateatral e intercultural.

A metateatralidade e a interculturalidade aparecem em cena quando a performance dramática se inspira no reavivar do passado do chamado de “Dia D” e, dessa maneira invoca uma linha interpretativa com base na utilização de duas categorias que são acolhidas pelos estudos de Diana Taylor, nomeadamente, o “arquivo” – os materiais supostamente duradouros – e o “repertório” – as “práticas não arquivais” e efêmeras incorporadas de práticas/conhecimento.<sup>120</sup> É, de fato, com o arquivo e, especialmente, com o repertório que o armazenamento e a transmissão das memórias sobre os fatos vividos pelo soldado das forças aliadas, ao mesmo tempo sugere a produção do conhecimento ambivalente a respeito do fenômeno da guerra.

O efeito dessa sugestão afeta os sentidos e provoca sensações de dupla referenciação histórica, por meio da restituição performática dos roteiros da guerra. São os roteiros que permitem as inscrições dos repertórios do trauma, realizadas a partir do referente histórico contido na fábula literária de Vian – o das trincheiras de batalhas, nas “praias úmidas de águas geladas da Normandia, Utah, Omaha, Gold, Juno ou Sword, na Batalha da Normandia”, durante a Segunda Guerra (HOBSBAWN, 1995, p.32) –, que se hibridiza ao colorido das paisagens das dunas de areia âmbar do deserto do Namibe e das “calcinadas vastidões dos dilatados suis” (CARVALHO, 1997, p.27), no território Kuvale durante a “guerra total”, “guerra de 1940-41” e “guerra dos Mucubais” para a literatura colonial ou a “Kokombola”, para os Kuvale (CAMPOS, 2014, p.4).

Esse efeito duplo de afetação imagética e sonora, criado diante de paisagens invocadas pela performance, acontece, principalmente, por meio da recriação verbal de conteúdos sígnicos, cujos elementos estão ligados à experiência que o sujeito falante, o ouvinte e/ou leitor possuem do mundo. Porém, isso não significa que seja necessário conhecer a história do Dia D, nem saber a respeito das guerras angolanas ou tampouco que se fale mucubal para compreender que as lembranças da guerra, enquanto traumas, são experienciadas fisicamente, sentidas pelos dois corpos em cena da mesma forma. E que essas lembranças também se

---

<sup>120</sup> Na visão de Diana Taylor (2002, p.16), “Há maneiras contínuas de preservar e transmitir memória que vão dos ‘arquivos’ aos ‘corpos’, ou ao que chamo de ‘repertório’ do pensamento/memória do corpo, com todos os tipos de modos, mistos e mediáticos, entre eles.”

encontram presentes na sonoridade da fala das personagens-performances por meio do compartilhamento e tensionamento da memória corporificada.

No dizer de Aleida Assmann (2011, p.264) “as marcas impedem o esquecimento, o próprio corpo traz em si as marcas da memória, o corpo é a memória”. Ou seja, as experiências traumáticas que, para além do relato de suas lembranças, são aquilo que atravessam e se inscrevem nos corpos das personagens-performances, manifestando-se por meio da linguagem não verbal, como ocorre com as alterações da expressão facial, as alternâncias e as intensidades dos gestos ou as pausas, hesitações e repetições dos movimentos. De tal maneira, independentemente dos conhecimentos linguísticos e saberes históricos prévios que se tenha, é possível ler e acessar, por meio da performance, as memórias traumáticas que marcam as histórias desses corpos em cena. Se “o corpo tem uma história”, como mostra Diana Taylor (2003, p.16-33), é o fato de que a performance constitui um repertório de conhecimento incorporado, uma aprendizagem no e através do corpo, bem como um meio de criar, preservar e transmitir conhecimentos.

O interessante é notar que a composição de movimentos expressivos do corpo na performance angolana fornece um conhecimento por meio do qual é possível acessarem-se as memórias cotidianas dos traumas provocados por todas as guerras. Esse fornecimento se dá pela transposição dos elementos literários que são dramaturgicamente transmutados à encenação. Nessa transmutação, as memórias da guerra tornam-se particulares e gerais ao mesmo tempo e ganham uma dimensão poético-sonora ambivalente. A ambivalência está contida na narrativa histórico-cultural de um soldado vivido por dois performances, um homem e uma mulher, que trazem em seus corpos as memórias cotidianas da guerra, faladas em duas línguas e que ecoam por entre as frestas temporais híbridas da performance.

A transformação dramática sofrida pelo material literário sobre a Segunda Guerra na performance dramática a respeito das guerras em Angola é o que confere a qualidade de hibridez temporal à encenação, provocando deslocamentos perceptivos da história em cena. Existe um modo de produzir conhecimento sobre o passado que conduz a um tipo de percepção simultânea sobre os tempos históricos performados em cena, seja da Batalha da Normandia, na Segunda Guerra, seja do extermínio da população Kuvale, na Kokombola. Em outras palavras, a partir das potencialidades poéticas encontradas nos roteiros da guerra, a performance dramática estabelece um diálogo intercultural entre similaridades históricas conectadas em espaços culturais e tempos históricos diferentes.

Essa transmissão de conhecimento intercultural sobre fatos históricos ligados às guerras ocorre por meio da disposição de discursos tanto inter-reflexivos como

autorreflexivos a respeito dos fatos históricos do passado que estão sendo performados em cena. Sem, contudo, deixar que se perca o diálogo com a realidade narrada pelo soldado aliado, numa história que poderia ser vivida tanto por angolanos, europeus e mucubais, quanto por outros povos que tenham vivenciado as contradições e os traumas provocados pelas guerras. São as múltiplas possibilidades de expressão histórico-temporal dos seres humanos sobre as guerras que a narrativa dramática oferece e as quais marcam um tipo de identificação cultural diferenciado. Isso permite ao pesquisador/espectador reconhecer em cena a memória histórico-cultural angolana relacionada às experiências e vivências da guerra em outras culturas, espaços e tempos históricos diferentes. Essa diferença consiste na dupla inspiração e partilhamento de arquivos e repertórios da guerra na performance, que combina elementos e vestígios textuais do passado com as referências históricas e temporais do presente para produzir uma dicção poética, ao mesmo tempo particular e geral, a respeito dos efeitos da guerra sobre os corpos.

Tudo isso acontece em meio a uma paisagem cenográfica da guerra não figurativa e composta de uma mesa laqueada retangular branca e três cadeiras dobráveis em madeira preta. Essa composição espacial destinada ao jogo cênico assume uma concepção não ilustrativa do texto e que escapa às tradicionais convenções do realismo. Concebina nos elementos de composição, os vestígios textuais da guerra, mas não sua nomeação. Como descreve o encenador da peça Rogério de Carvalho:

Nós quando começamos um trabalho... Eu quando começo um trabalho é como estivesse a partir pra um desconhecido, nunca sei se como as coisas vão acabar, *porque eu não me interesso em estar a ilustrar textos, não é? Mas também não vou a gravar os textos, não vou aos textos, até pelo contrário, os textos ficam mais ricos e a base é a enunciação*. Tenho feito espetáculos que me preocupo muito com o fenômeno da linguagem, porque a grande queda do teatro em relação ao cinema, a televisão... É que temos a capacidade através da linguagem e da presença do ator... É de fazer o percurso do espectador para aquilo que o cinema não dá... E de certo que o cinema não dá nem a televisão. Mas também hoje já trabalhamos... Hoje a imagem do teatro que trabalhamos é muito mais rica, não é como era há vinte anos não é. Nesse trabalho o nosso maior interesse, pois, não era contar uma história, era harmonizar e trabalhar sonoridades às quais não estávamos habituados... A construção ao nível das ações físicas e da palavra da vibração do encontro de duas línguas num espaço comum de comunicação. Por exemplo, não se tratava de trabalhar ao nível de ações realistas da vida cotidiana.<sup>121</sup> (CARVALHO, 2014, grifos meus)

<sup>121</sup> CARVALHO, Rogério de. Depoimento [nov. 2014]. Entrevistador: MOURA, Christian Fernando dos Santos. São Paulo: Linson Augusta Hotel, 2014. (negritos meus). 1 arquivo.mp3 (60 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice a desta tese.

Na fala do encenador duas questões chamam a atenção. Uma delas diz respeito ao uso da linguagem na performance dramática como meio de construir a corporificação e a interatividade das palavras e dos sons numa perspectiva enunciativa, que estatui a interculturalidade como um objeto que transmite o conhecimento por meio da ação incorporada. Dito de outra maneira, nessa performance o encontro de línguas diferentes que narram o cotidiano da guerra age sobre os corpos e produz um conhecimento crítico sobre o passado histórico de maneira metateatral.

A outra questão é sobre o uso da materialidade da narrativa literária com o objetivo de estabelecer um roteiro possível na narrativa dramática de identificação da relação entre as guerras. Uma identidade construída em cena para além da proposta do teatro ilusionista, enquanto uma categoria de indagação, a qual abre possibilidades ao nível da análise dos fenômenos históricos dentro de uma perspectiva, cujo enfoque principal se situa em torno das experiências espaciais e temporais da guerra entre os seres humanos.

Considerar o simples fato de que o enredo original aponta para uma ambientação dramática dentro do contexto histórico da Segunda Guerra Mundial não atesta a sua consubstanciação no estabelecimento da adaptação e tradução da fábula na performance dramática. Para que tal movimento acontecesse, seria necessário que nos processos adaptativo-tradutórios das diferentes formas de compreensão da linguagem literária de *As Formigas* e na sua transposição para a linguagem da encenação fosse desconsiderada a autenticidade da assertiva de Paulo Ronai, anotada por Haroldo de Campos, de que “tradução é arte” (CAMPOS, 2012, p.34), sendo avaliada, então, a “tradução de textos criativos sempre como recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca.” (CAMPOS, 2012, p.35) Ou seja, são nas exigências ao trabalho do ator, com a disposição dos signos corporal e verbal, que se produzem, em cena, os dispositivos de leitura que demarcam a posição do texto para a assunção da cena enunciativa sobre a guerra e não sobre uma guerra em específico.

Uma vez que, quando se considera os aspectos da poética tradutória haroldiana, cuja visão se orienta pela ideia da “linguagem poética funcionando como crítica da linguagem discursiva” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.199), está se partindo da premissa de que a maneira pela qual a dramaturgia do grupo de teatro FSD se inspira no tema da guerra não é com a ideia de concebê-la ao modo da singularização dos contextos da Segunda Guerra ou do passado e de sequelas das guerras em Angola. Mas, sim, sobre a maneira de generalizar as marcas poéticas das guerras contidas nos interstícios da camada discursiva e na porosidade

sígnica do texto literário, com o intuito de imprimir uma crítica de caráter universal daquilo que vem do particular.

Tal generalização parece advinda das inter-relações estabelecidas entre a dramaturgia e a história, tanto nas possíveis influências que certos acontecimentos históricos podem ter sobre a obra quanto na dramaturgia como objeto de análise para compreensão da história. São nessas relações estabelecidas entre história e teatro que a performance angolana enuncia um discurso, cujo funcionamento se assemelha a uma reescrita metateatral da realidade histórica passada de diferentes culturas, configurando-se a presença da *metateatralidade intercultural*.

Como já foi observado no Capítulo 2, é por meio das ações incorporadas da e sobre a história recente de Angola que é possível realizarem-se as articulações epistêmica e teórico-discursiva, com as noções que integram o conceito de *meta-*, enquanto crítica para o conhecimento produzido sobre e da história de um povo-sujeito angolano. Aqui considerando os termos de Haroldo de Campos (1992, p.11): “Crítica é metalinguagem. Metalinguagem ou linguagem sobre a linguagem”. É a partir do tensionamento metateatral e do intercâmbio de repertórios culturais, históricos e poéticos do e sobre os discursos do passado relacionados com outras culturas e histórias que se produz a *metateatralidade intercultural*.

O diferente em *As Formigas* consiste na sua oferta pela via teatral de um modelo de comunicação intercultural e metalinguística que acontece por meio da expressão dos comportamentos incorporados da Segunda Guerra que permitem a produção e a transmissão de conhecimentos da memória histórico-cultural recente angolana. Esse movimento sobrevém pelos usos da linguagem da performance, que toma a linguagem-objeto do conto tragicômico, retratando o fato histórico do desembarque das tropas aliadas na Normandia e tensionando-o através do emprego ambivalente da palavra em cena. Essa construção metalinguística possibilita o engendramento de um discurso performático-teatral (a performance da e sobre a guerra) que se vale do discurso literário (a novela de Vian sobre fatos cotidianos da Segunda Guerra) para tensionar a constituição da memória da história oficial de Angola.

É necessário perceber como o ato performativo reencena aqui, de maneira ficcional, um repertório de conhecimento, construindo efetivamente uma memória sobre o fenômeno da guerra, na qual o que importa é a transmissão da sensação de que, em qualquer narrativa sobre esse tema, os atos de violência sob a efemeridade e os limites do corpo humano estarão presentes na forma de repertórios culturais e sociais, que se inserem naquilo que venho chamando de “roteiros da guerra”. Os roteiros aos quais se fez referência contêm aquilo que Homi Bhabha chama de “projeções de alteridade” (BHABHA, 2007, p.33) e, por meio disso, revelam de modo ambivalente o cotidiano das atrocidades, das crueldades, da destruição e das

mortes existentes durante conflitos bélicos, como a guerra de 1940-1941, a Segunda Guerra. Ou, ainda, sob a condição metateatral, esses roteiros subsidiam a nossa compreensão da diferença por meio da interpretação das citações do conjunto de elementos sógnicos de todas as guerras – como balas, cadáveres e granadas –, que remete àquilo que nomina algo existente, outro signo. Aqui, a guerra propriamente dita.

As argumentações até aqui apresentadas estão inseridas na discussão da noção de metalinguagem, cuja referência está a serviço da construção de um estilo de teatro angolano pautado nas ideias simultâneas de funcionamento dramatúrgico intercultural, auto e inter-reflexivo. Desse modo, a forma como os roteiros da guerra se apresentam em *As Formigas* não inclui aí apenas uma noção de autorreflexividade, na forma do metateatro (o teatro que dialoga consigo mesmo e se representa). Mas, a partir da proposta do teatro de temática histórica, essa noção contém um itinerário de emoções, gestos, movimentos e sensações que descrevem e falam sobre outras culturas e histórias para remeter-se ao próprio local de origem dessas ações e extrapolando-as para outros contextos.

A noção de *metateatralidade intercultural*, presente na performance-dramática angolana, amplia a noção “de linguagem para explicar a linguagem” (teatro falando do teatro), para situar-se no campo “de linguagem para explicar a linguagem”. Isto é, a linguagem do teatro (a metatralidade) que fala e revela a cultura e a história do outro para falar e refletir sobre sua própria história (a interculturalidade). Quando as relações entre a linguagem e a história presentes em cena são consideradas, vê-se uma ação de inter-reflexividade sendo realizada entre os vestígios do passado, contidos nos arquivos históricos de Angola e que são metateatralizados pelo uso da palavra. A dramaturgia angolana do FSD em seu processo de criação serve-se dos roteiros da guerra e lhe atribui uma condição de propagação de dupla natureza, a linguagem pode ser vista, então, não apenas como um sistema semiótico, mas também semântico ou, ainda, no dizer de Onici Clarô Flores (2011, p.256), a “metalinguagem enquanto conhecimento contextual”.

O pensamento que Flores defende, e aqui é acolhido, é baseado numa definição da dimensão metalinguística da linguagem, em que o significado das palavras e suas combinações dependam da “negociação de sentidos e aos usos sociais da linguagem que, diga-se de passagem, nunca são tão assépticos e desinteressados, seja no que diz respeito à construção do conhecimento, seja no que respeita à apreensão da realidade”. (FLORES, 2011, p.247). Parece ser adequado o enfoque de que a performance dramática de *As Formigas* transmite o conhecimento incorporado da memória histórico-cultural angolana em relação a outras culturas e contextos históricos. Considero isso, com base em sua linguagem teatral

marcadamente metalinguística, como a noção de metalinguagem defendida por Flores, e tendo o viés intercultural como uma categoria criativa e em constante negociação e tensão no ato enunciativo da performance sobre a guerra.

Se a metalinguagem é “uma linguagem que se refere a outra” (CHALHUB, 2001) e depende de fatores socioculturais e contextuais para acontecer (FLORES, 2011), em *As Formigas*, a (metalinguagem) metateatralidade acontece quando os lugares referenciados pela performance se inspiram nos arquivos e nos repertórios da memória histórico-cultural da Segunda Guerra para autorreferenciar o contexto das guerras em Angola. Isso leva a uma produção de discurso que deseja refletir as sensações experimentadas da guerra em espaços e tempos diferentes como possibilidade de significação histórica intercultural através do tensionamento da linguagem. De tal maneira, o discurso da encenação produzido em *As Formigas* oferta para o pesquisador/espectador uma perspectiva de leitura histórica híbrida, por meio da harmonização dramática das sonoridades presentes no texto literário convertido na performance para uma “vibração de duas línguas num espaço comum de comunicação” (CARVALHO, 2010). Conversão essa que imprime uma comunicabilidade teatral de caráter histórico-intercultural e crítico sobre o fenômeno da guerra.

Essa a negociação intercultural das identidades e diferenças, nas trocas sobre as maneiras como cada povo sente os efeitos da guerra, transforma a narrativa literária numa reverberação ambivalente dos ecos do passado, gerados a partir da leitura crítica do tempo presente. A referência à história da Segunda Guerra é articulada à história recente de Angola, especialmente por meio da associação das expressões da língua dos Kuvale, performadas nas ações de imitação do soldado aliado, uma vez que a personagem-performance, ao se dirigir ao público para narrar suas lembranças da guerra, a partir do ponto de vista dos soldados rasos no *front*, tem dita ou duplicada suas réplicas na língua mucubal. Neste caso, pode considerar-se que “no diálogo teatral, o corpo, a voz, a existência, a sensibilidade, a situação daquele que diz é tão importante quanto aquilo que é dito” (DOMECQ, 2014, p.02), e por essa consideração é possível concluir que a linguagem utilizada em *As Formigas* está a serviço, portanto, da busca do universal naquilo que vem do particular. Ela traz à cena uma interpretação do cotidiano da guerra dentro do contexto da Segunda Guerra, referenciando o contexto angolano por meio dos corpos que traduzem, no ato performático, o conflito dramático para o conflito das línguas português e a Kuvale.

Com esse processo de referência, a performance dramática angolana, ao mesmo tempo que armazena e transmite as memórias das situações traumáticas da guerra a partir dos fragmentos narrativos e memorialísticos do recruta aliado, ela permite também que essas

situações sejam encontradas em toda ou qualquer guerra, como nas lutas angolanas contra as tentativas do colonialismo português.

Mas, como é possível, mediante a ação performática, negociar um processo de construção de uma política intercultural de identidade histórica capaz de possibilitar a produção e a disseminação de conhecimento do e sobre as memórias e os traumas do repertório histórico angolano e que pense e atue no desenvolvimento da identidade e história cultural do país? A equação escrita para esse problema ou, pelo menos o levantamento dos indícios de saberes necessários para a construção da(s) resposta(s) a essas perguntas, implica conhecer o lugar que a *guerra* e a *palavra* ocupam na construção da memória histórico-cultural angolana e estabelecer como ela é consubstanciada em cena, por meio daquilo que venho chamando de *metateatralidade intercultural*.

Ao fundir as duas línguas na textualidade sonora da peça, a dramaturgia da FSD instaura um complexo e crítico jogo metateatral de tradução da reflexão sobre a cognição afetiva de temas ligados aos escaldos dos processos das guerras na Europa e ao sul de Angola. É dessa maneira que a ressonância vocal na composição da dramaturgia sonora provoca a sensação de como se o repertório da guerra estivesse contido em cena, não na ilustração do texto, mas sim a partir da performance corporal e verbal dos atores. É como se as dimensões temporais dos passados, estruturada para organização e encadeamento do projeto dramático da performance, só pudessem ser acessadas simultaneamente a partir da leitura e crítica do presente. Esse efeito ressonante provoca a produção de atos de transferência presentes na voz ambivalente do soldado, o autor das memórias, que também produz o encontro de vozes da guerra, que passam a interagir e a comunicar-se por canais de distribuição da experiência vivida nos acampamentos, bases e trincheiras de batalhas das guerras. Aqui, mais uma vez, comprova-se a hipótese de que a metalinguagem funciona como recurso dramático para a encenação da história na perspectiva da interculturalidade crítica.

Essa dimensão intercultural percorre a dramaturgia sonora da performance, em que se ouvem textos e sonoridades em situações capazes tanto de se fazerem ecoar nos ouvidos alusivamente os remetimentos simultâneos dos sons das rajadas de tiros traçantes das armas e as músicas dançantes das *big-band* – que embalavam os passos dos soldados aliados e de suas namoradinhas nos bares e cafés da Europa, nos tempos idos da Segunda Guerra, como o foxtrote *Chattanooga Choo Choo*, de Harry Warren –, quanto o mugir dos bois durante a transumância no deserto dos Kuvale, ou mucubais.

### 3.2.3 “*Ecoss da História, dos armazéns da Cruz Vermelha ao Mercado da Nação*”

Na peça *As Formigas*, a exploração dos efeitos de sentido produzidos pelo diálogo entre duas culturas diferentes é aquilo que confere seu caráter performático e que, por conseguinte, determina sua capacidade de armazenamento e de transmissão de conhecimentos incorporados do passado. O que acontece em cena é um processo de incorporação das memórias da guerra marcado pelo uso intercultural da palavra, no qual se estabelece uma aproximação metateatral entre duas línguas e dois contextos históricos distantes, mas também próximos. Uma distância inscrita no território e uma proximidade marcada pelo fenômeno da guerra. Esse movimento de distanciamento e ajuntamento é exercido com base em uma narrativa particular, utilizada pela performance, com o intuito de transmitir uma enunciação criativa de caráter particular e universal sobre as marcas da guerra.

Todas as guerras deixam cicatrizes profundas nas almas e nos corpos daquelas pessoas que as vivenciaram e, ao mesmo tempo, espalham seus espectros de medo e morte, não só nos lugares onde elas aconteceram, mas também nos espaços transitados por esses corpos que carregam consigo as experiências de sua violência. De tal modo, se no texto literário de *As Formigas* são as lembranças do soldado aquilo que reaviva os fantasmas dos traumas da Segunda Guerra, na performance dramática, por sua vez, as relações entre o trauma, a memória coletiva e a individual são rememoradas e tensionadas no momento em que se vê em cena dois corpos angolanos enunciando, nas línguas portuguesa e mucubal, as narrativas de um soldado estadunidense das tropas aliadas na Normandia.

Essa rememoração e esse tensionamento acontecem porque os corpos vistos em cena narram, com gestos e palavras de outros espaços e tempos, as memórias da Segunda Guerra para se referirem aos seus próprios traumatismos. Por meio desse movimento epistemológico de ativação das memórias sociais, pode-se distinguir, na performance da guerra, uma coexistência ambivalente entre o escrito e o falado que se expressa no encontro entre duas perspectivas enunciativas sobre as narrativas do trauma histórico da guerra. A existência de uma ambivalência criada na relação dessas duas visões provoca o surgimento de uma zona de interseção, na qual as linguagens escrita e verbal extraídas do discurso literário sobre a Segunda Guerra são tomadas como empréstimo pela mirada dos corpos angolanos para narrarem sua própria história. O que essa extração provoca, então, é a produção de identidades e de diferenças que aparecem vinculadas nos discursos sobre a guerra.

É a valorização dessa interseção, proposta pela performance entre o contexto da narrativa literária e o da narrativa dramática, a condição que criou um terceiro espaço na

dramaturgia para abrigar o resultado da produção e do intercâmbio do conteúdo simbólico da guerra entre duas culturas diferentes, o chamado “Terceiro Espaço de Enunciação”. Aquele lugar do qual fala Homi Bhabha, como o que abre o caminho para questionamentos híbridos produzidos no diálogo com as diferenças. Nas palavras do autor:

É o Terceiro espaço, que embora em si irrepresentável, constitui as condições discursivas da enunciação que garantem que o significado e os símbolos da cultura não tenham unidade ou fixidez primordial e que até os mesmos signos possam ser apropriados, traduzidos, re-historicizados e lidos de outro modo. (BHABHA, 2007, p.67-8)

Para Homi Bhabha, o conceito do terceiro espaço constitui-se mais do que simplesmente um lugar da expressão de como os conteúdos e os símbolos de uma determinada cultura são trocados com outras, numa tentativa de tão somente nomear-se o lugar de acomodação da produção das diferenças culturais. No caso da performance angolana, a sugestão do conceito bhabhiano do “*third locus*” ou “*Third Space*” pode ser utilizada para explicar o lugar da articulação, do diálogo com o Outro e a criação de algo diferente, como o “meio-termo” proposto por Chinua Achebe (2013).

A meu ver, esse “Terceiro Espaço de Enunciação” ou o “meio-termo”, podem ser metaforizados na performance angolana quando se vê, na narrativa, a atriz sentada numa cadeira entre outras duas, as quais permanecem vazias. Já se perguntou quais os motivos dramaturgicos de se colocarem em cena duas personagens-performances e três cadeiras? Quais os efeitos performáticos dessa equação cênica e quem ocuparia esse terceiro acento? Parece um pouco mais evidente a essa altura que a resposta a tais perguntas, ou pelo menos a problematização de suas respostas, passem pela consideração de se pensar esse espaço de intersecção criado em *As Formigas* como o lugar metafórico ocupado pela terceira cadeira posta em cena. Ele é o ambiente no qual a performance pode negociar apropriações, traduções e releitura da história do outro para falar de si mesmo. É dentro desse espaço que ocorrem os conflitos, os deslocamentos e as negociações entre as culturas. E é o local onde as personagens-performances podem performatizar as narrativas da guerra, apresentando um modo pelo qual o Outro ganha seu poder de significar a si mesmo. Esse processo de significação da alteridade acontece no momento em que a peça, ao abordar a temática da guerra, partindo de um ponto de vista particular, faz uso da linguagem com o emprego do conflito estabelecido entre as sonoridades das línguas portuguesas e mucubal para oferecer um diálogo intercultural e universal sobre as memórias e os traumas da guerra. Memórias e

traumas que não estão contidos no arquivo e, por essa razão, só podem ser armazenadas, sentidas e transmitidas enquanto repertório da experiência incorporada.

A incorporação dos traumas da guerra aparece por meio da construção dramatúrgica com o material do texto literário, ampliando o diálogo com a realidade narrada por Boris Vian, relacionando-o a outras experiências de guerra vividas por europeus, angolanos, kuvales. Nesse caso, é elucidativo compreender a proposta de encenação pensada para o espetáculo, pois nela abriga-se a explicação sobre nossa argumentação do Terceiro espaço, visto como um lugar criado por uma estratégia dramatúrgica e performática de caráter metalinguístico (metateatral) de referência entre as culturas. Sendo interessante observar aquilo que diz o encenador Rogério de Carvalho quando perguntado sobre como se deu o processo de tradução da palavra em cena:

No texto [*As formigas*] foi o ator, ele disse o pá [sic], *um ator tem que ter o domínio da palavra para fazer a relação sobre os traumas, e ele assim é um de nós*. E então eu precisava de um intérprete que seja completamente diferente. (sic) Alguém que falasse outra língua nacional. Daí... Mostraram-me a fotografia dela (a atriz de *As Formigas*, Dulce Baptista), esse espetáculo já tem cinco anos, estivemos em Curitiba, no Festival de Curitiba, estivemos no Festival de Almada, ambos em 2010, tivemos na Bélgica, tivemos... Onde?... Em Maputo, tivemos na Bahia. E outra coisa interessante, o angolano não está habituado a ver no palco sua própria língua, e quando viram pela primeira vez aquilo, ficaram assustados e alguns começaram até sorrir, riam porque acham que o colonizado colonizou essas línguas, eram línguas ridicularizadas e quem só falava essas línguas eram os matumbos, os matumbos são os ignorantes e coisa e tal. E eu, por exemplo, minha mãe tinha essa língua [língua kuvale], ela ensinou-me, mas já esqueci..., mas e então quando eles viram riam-se assim a cabo, depois começaram a perceber que eles também falavam que aquilo também tinha articulação e sistema, e então começaram a aceitar. (CARVALHO, 2014, grifos meus)

Parece que a necessidade apresentada por Rogério de Carvalho da presença em cena de uma atriz que falasse, além do português, outra língua nacional angolana, reside numa abordagem da palavra com o intuito de referenciar os traumas da guerra numa perspectiva metateatral e intercultural crítica. Isto quer dizer que, para o encenador, o corpo e a linguagem reconstróem criticamente o processo vivido nas experiências da guerra dentro de um lugar ambivalente de enunciação, que traz possibilidades de investigar o Terceiro Espaço na peça, como a zona de tensão que é o resultado do encontro e do diálogo entre culturas diferentes.

É por meio da presença do corpo dos atores em cena que ocorrem as possibilidades de comunicação entre pessoas que sentem e sentiram os efeitos da guerra de maneiras diferentes. Essa sensação de diferença é transmitida pelos corpos angolanos que falam na confluência das

línguas estrangeira e nacionais sobre as dores da guerra para torná-las ao mesmo tempo particulares e universais. De tal maneira, as lembranças, o espaço e o tempo enunciados pela narrativa literária para ficcionar o passado histórico da Segunda Guerra são apropriados pela narrativa dramática para potencializar, performaticamente, a discussão sobre os rastros de dor, destruição e morte deixados por todas as guerras. São os processos de apropriação das significações e dos sentidos do texto para o palco que transformam as lembranças das experiências particulares vividas pelo soldado na guerra na Europa, em conhecimento incorporado dos roteiros da guerra que contém aquilo que é chamado por Diana Taylor (2013, p.55) de repertório ou “a encenação da ‘memória incorporada’, as performances verbais e os atos, que reivindicam sua transmissão através dos corpos, as ‘ações incorporadas reais’.”

É por meio dos repertórios que estão contidos nos roteiros das guerras que a escritura da encenação de *As Formigas* agencia a memória traumática expressa no texto literário e transpõe a barreira da ilusão erigida pela ficção dramática. Nesse caso, a peça lembra ao público que as extremidades da história estão contidas em todos os corpos que tenham vivido experiências de dor provocadas pelas guerras. O deslocamento e a reverberação das palavras pronunciadas por esses corpos torna possível que as memórias da guerra sejam lidas e sentidas tanto como particulares (os contextos da Segunda Guerra e o angolano/Kuvale) quanto também como coletivas (reflexões gerais sobre as guerras).

Essa performance instaura e amplia em cena o que Anne Ubersfeld chama de “a dupla enunciação teatral” (2010, p.87), que é estabelecido naquilo que “a personagem fala em seu nome enquanto personagem, mas fala porque o autor faz a falar, intima-a a falar, a dizer determinadas palavras”. Dito de outra maneira, na visão da autora, esse duplo da enunciação teatral é o resultado do processo de comunicação estabelecido entre o “discurso relatado”, que se constitui a partir dos diálogos ou do discurso das falas das personagens, e o “discurso relator” ou do “*scripteur*”, que é composto por todas as indicações cênicas dadas pelo dramaturgo, diretor e encenador, referentes a tudo aquilo contido na dramaturgia e que está fora dos domínios das ações das personagens (UBERSFELD, 2010, p.168). Assim, prossegue a autora:

“Ler” o discurso teatral é, à falta da representação, reconstituir imaginariamente as condições de enunciação, as únicas que permitem promover o sentido; tarefa ambígua a rigor impossível de realizar. É que as condições da enunciação não remetem a uma situação psicológica da personagem; estão associadas ao próprio estatuto do discurso teatral e ao fato, constitutivo, da dupla enunciação [...] Como então explicar esta dupla enunciação no teatro? No interior do texto teatral defrontamo-nos com duas camadas textuais distintas (dois subconjuntos do conjunto textual): uma que

tem como sujeito imediato da enunciação o autor e que compreende a totalidade das didascálias (indicações cênicas, nomes de lugares, nomes de personagens), outra que investe o conjunto do diálogo (inclusive os “monólogos”), e que tem como sujeito mediato da enunciação uma personagem. (UBERSFELD, 2010, p.158-9)

A instauração do conceito de “dupla enunciação” elaborado por Anne Ubersfeld é concretizada pela performance através do uso do discurso ficcional, de onde são extraídos os discursos do relator e o relatado e da relação estabelecida entre eles (UBERSFELD, 2010, p.168). É a partir desses dois discursos mediados pelos corpos angolanos que se produz o terceiro discurso que é resultado da memória incorporada produzida entre as culturas. O caráter desse terceiro discurso é desenvolvido nesse espaço híbrido que formaliza a presença e o emprego da *metateatralidade intercultural* na configuração da performance angolana, constituindo-se num dispositivo estético-político fundamental para inter-relacionar as enunciações sobre a guerra. Por isso defendo que, a partir do uso da *metateatralidade intercultural*, ocorra a ampliação conceitual da “dupla enunciação teatral”. O conceito metateatral intercultural implica a noção do reconhecimento de uma zona de enunciação fronteira estabelecida nas trocas entre as culturas. Um intercâmbio que ocorre nesse terceiro espaço do discurso teatral que é construído com base na noção da metateatralidade.

Segundo afirma Josete Féral, a teatralidade estabelece uma relação que difere do cotidiano por ser um ato de representação, sendo a construção de uma ficção: “Como tal, a teatralidade é a imbricação de ficção e representação em um ‘outro’ espaço em que o observador e os observados são colocados face a face”. (FÉRAL, 2002, p.105) Quando o pesquisador/espectador vê em cena os corpos angolanos mediando a narrativa sobre a Segunda Guerra, a teatralidade passa a se manifestar a partir da sua própria presença e gera as dimensões tanto de natureza autorreflexiva quanto inter-reflexiva sobre as experiências e as memórias do passado angolano, que são transmitidas em conexão com as diferenças e as memórias histórico-culturais da Segunda Guerra, configurando, dessa maneira, a noção da *metateatralidade intercultural*.

O que acontece é uma espécie de aproveitamento performático da “dupla enunciação teatral”, oferecida pelas narrativas literária e dramática que permite que se instaure em cena, por meio da performance, uma “tripla enunciação teatral”. O caráter dessa terceira enunciação diz respeito à qualidade dos corpos que estão em cena. É por meio da qualificação desses corpos que se dá a mediação da memória incorporada dos roteiros da guerra inscritos no texto literário. Esse outro discurso também marca o processo comunicativo das personagens-performances na medida em que a perspectiva autorreferencial ou metateatral, instalada pela

tensão entre o performático e o discurso dramático, oferece um enunciado sobre a história dos corpos que estão em cena. Tal oferta surge com base no estabelecimento de interconexões histórico-culturais (ação inter-reflexiva), com o arquivo e o repertório de da Segunda Guerra, mas também – e ao mesmo tempo – por meio da reflexão crítica da própria história angolana e Kuvale (ação autorreflexiva).

Como já foi discutido em alguns capítulos anteriores, no teatro de temática histórica, a História passou a se configurar como uma espécie de metalinguagem, um recurso de referência metadiscursivo capaz de estabelecer por meio da tessitura da cena uma leitura crítica contemporânea e relacional ao passado. Por tal configuração, a performance angolana consegue, a partir dessa noção teatral, ouvir os testemunhos da guerra por meio de outras vozes que não as já conhecidas quando se pensa na temática das guerras. O uso político que a peça faz da memória possibilita produzir e transmitir conhecimentos incorporados sobre a guerra, ampliando a noção da autorreflexividade metaficcional.

A *metateatralidade intercultural* funciona em *As Formigas* como um recurso estético e político do corpo e da linguagem para expor de modo performático os discursos, tanto interreflexivos como autorreflexivos sobre os fatos históricos do passado. É desse modo que os roteiros da guerra, que são extraídos do cotidiano ficcional do soldado na Segunda Guerra, permitem, simultaneamente, à performance-dramática estabelecer em cena uma referência discursiva de dupla natureza sobre as histórias e os traumas guerra. Uma referência que é de caráter inter-reflexivo a respeito dos fatos da operação militar da Normandia, a qual é inter-relacionada à outra referência de caráter autorreflexiva sobre os próprios fatos da história de Angola.

Na época da ascensão do Terceiro Reich na Europa e das guerras anticoloniais em África, as populações pastoris do Sudoeste angolano, região do país onde se encontram os Kuvale (mucubais), foram submetidas a um regime de trabalho servil e reprimidas militarmente pelo Exército Português por terem se insurgido contra a administração colonial nas zonas rurais destinadas à transumância. Esse processo de tentativa de colonização pelos portugueses havia afetado a criação de gado, reduzindo o espaço de terras para o manejo dos rebanhos próximo ao rio Cuene, na principal nascente das divisórias de águas de Angola. Tal fato levou as terras à margem do rio a se tornarem um centro de disputa econômica entre o governo colonial português e as populações locais, que reivindicavam autonomia política para o território. Assim, descreve Armindo Jaime Gomes:

A implementação colonial no meio rural, exigindo a mão-de-obra barata indígena com métodos escravagistas, serviu de fomento de sentimentos de repulsa e ódio ao sistema gerido por brancos. Entre 1940/41 a 1949 os portugueses depararam-se com as primeiras revoltas rurais de grande vulto no sul de Angola cuja reação foi, deveras, desastrosa. Pela primeira vez empregaram bombas de napalm da II Guerra Mundial através da força aérea portuguesa, contra povoações Helelo localizadas no perímetro compreendido entre os rios Kupololo e Kunene, na tentativa desesperada de dizimar o grupo etnolinguístico de origem Bantu minoritário de Angola, distribuído entre os Kuvale, Ngendelengo, Hinga, Ciyavikwa, Ndimba, Kahona, Kwanyoka, Ndombe, etc., assim como os grupos minoritários não-Bantu nomeadamente os Kwambundyu, Kwepe e Kwandu. A punição consistia em impor ordem sobre os Kuvale revoltados entre 1940 e 1941, que reiterados, foram acusados de serem uma população sistematicamente desobediente, por se furtar do pagamento de impostos de palhota ou cubata e dízimos em vigor desde 1907. (GOMES, 2014, p.20)

Dessa forma, em 1940, o Exército Português decidiu por fim aos traços de independência na região angolana e, entre os meses de setembro desse ano e fevereiro de 1941, as tropas portuguesas ocuparam o território Kuvale, assassinando um grande número de habitantes mucubais [kuvale], fazendo milhares de prisioneiros, confiscando as cabeças de gado e intensificando a presença militar na região. (SOTTO-MAIOR, 1943, p.24).

Na performance angolana, a referenciação metateatral a essa passagem da história pode ser percebida na articulação intercultural que é realizada por meio da associação de quatro contextos culturais e históricos diferentes, expressos em cena por meio da performance verbal na língua portuguesa, como a expressão etnolinguística dos Kuvale, na língua do soldado Aliado (estadunidense) e no contexto europeu (francês) onde se passa a narrativa. É através dos movimentos de aproximação, justaposição e aglutinação dessas línguas, culturas e histórias, que a encenação consegue criar diferentes perspectivas enunciativas sobre a guerra do ponto de vista de uma mesma figura dramática, duplicada pela performance, o soldado. A metateatralidade permite a peça angolana transmitir, de maneira simultânea, conhecimentos da memória histórico-cultural angolana em relação com outras culturas e contextos históricos.

O caráter de simultaneidade na produção de discursos que se percebe em *As Formigas* é, provavelmente, o reflexo de um teatro angolano que busca construir um discurso sobre a história, o qual já não postula mais “a denúncia do colonialismo e de suas sequelas, a análise do conflito das gerações, a crítica dos costumes políticos” (VAZ, 1978, p.67), como aponta Carlos Vaz ao descrever o desenvolvimento histórico do teatro em África. Parece que esse movimento de leitura do passado, capaz de proporcionar o conhecimento histórico através da ficção e do ato performático, assemelha-se ao conceito cunhado por Linda Hutcheon, o da “metaficção historiográfica”, isto é, o modo como as produções artísticas “que, ao mesmo

tempo, são intensamente autorreflexivas e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos”. (HUTCHEON, 1991, p.21)

A discussão de metaficção proposta pela autora, interessa-me, particularmente, por ser possível estabelecer uma relação com o conceito da metaficção historiográfica para aproximá-lo com a noção defendida aqui, o da *metateatralidade intercultural*, que está presente na performance angolana sobre a guerra. No entanto, aproprio-me do conceito dessa autora por considerá-lo produtor para pensar a respeito de como a história aparece formalizada por meio da coexistência dos repertórios da guerra de dois contextos diferentes (o angolano e o de outras culturas), produzindo um terceiro espaço para produção da diferença cultural. *As Formigas* cria uma experiência teatral simultaneamente autorreflexiva e inter-reflexiva e, de modo ambivalente. Além disso, apropria-se dos fatos históricos que são ficcionalizados com o objetivo de desestabilizar o espaço de enunciação dos contatos, das negociações e das trocas culturais. Nessa perspectiva, dialogando com o campo da Dramaturgia e da Teoria Teatral, defendo que a noção da *metateatralidade intercultural*, presente na dramaturgia de *As Formigas*, utiliza-se de fatos históricos da guerra que estão contidos no texto literário para na performance-dramática estabelecer a produção das diferenças entre as memórias histórico-culturais de outros contextos relacionados junto à história de Angola.

A utilização que a performance angolana dá à história assemelha-se ao uso dado pela metaficção historiográfica, que consiste em incorporar as experiências e as memórias do passado questionando a acessibilidade ao passado empírico. A noção do operador teórico discutido por Linda Hutcheon (1991, p.152) “se aproveita das verdades e das mentiras do registro histórico” para questionar, pela via ficcional, o discurso dominante na produção do conhecimento histórico. Nas palavras da autora,

A metaficção historiográfica tem sempre o cuidado de se “localizar” em seu contexto discursivo e então utiliza essa localização para problematizar a própria noção de conhecimento histórico, social e ideológico. A utilização que ela dá à história não é uma dependência com relação ao “passado autorizante” (Conroy, 1985) no sentido de obter a legitimação. É um questionamento de qualquer autoridade desse tipo como a base do conhecimento e – do poder. (HUTCHEON, 1991, p.235-6)

Na peça, esse questionamento dos discursos históricos dominantes aparece no processo de comunicação metateatral que procura legitimação ao mesmo tempo no estabelecimento das relações históricas entre três espaços: o local, o fragmentário e o geral. Com isso, a presença da história nos seus fragmentos literários sobre a vida cotidiana do

soldado na Segunda Guerra são utilizados pela performance como repertórios para tecer um encontro possível entre culturas diferentes através do corpo, da voz e dos ruídos provocados pelo diálogo entre essas espacialidades. Nesse sentido, na performance dramática, os repertórios contidos nos roteiros da guerra, presentes no texto de Boris Vian, servem como matéria-prima para a construção de uma (re)escrita metateatral do passado histórico angolano. Esse é um movimento que realiza uma reflexão sobre a história de Angola, mas que a desloca, geograficamente, para além do território angolano e, dessa maneira, reconhece outros campos de relação e de jogos de poder que são evocados nessa movimentação.

A *metateatralidade intercultural* está presente em *As Formigas* no momento em que a peça reflete sobre a guerra, no contexto da Segunda Guerra, para inter-refletir a própria história de Angola, daí a expansão do caráter metateatral e, ao mesmo tempo, de maneira performática, exploração do intercâmbio de fatos históricos entre as culturas para possibilitar o encontro do sujeito angolano com sua identidade histórica a partir da diferença. Diferença que marca também a comunicação das personagens-performances na medida em que esse foco intercultural, instalado pela tensão do diálogo das sonoridades produzidas pela tradução das duas línguas (o português e o mucubal) gera a produção de discursos tanto inter-reflexivos quanto autorreflexivos sobre os fatos históricos do passado.

Nesse último ponto é possível fazer uma alusão à mesma maneira como as formigas encontram caminhos subterrâneos para estabelecerem comunicação e diálogo por meio da emissão interacional de sons dentro do formigueiro. Na performance, as vozes angolanas e os corpos utilizam-se dos fragmentos de sons da história presentes nos roteiros da guerra para negociarem e reverberarem, por meio da palavra, os símbolos e os signos sobre seus passados históricos em relação com outras realidades culturais e tempos históricos. Segundo Rogério de Carvalho,

Seja inglês, francês ou qualquer coisa a sempre um ruído que vai estar sempre lá! Eu trabalho com ator inglês que está lá numa estrutura, não é? Mas nota-se que ao fundo há um ruído, nunca atinge a plenitude, a beleza poética da palavra, a força, etc. Eles estão ali, mas ainda estão ali no mimi mimi mimi.(sic) E então eu descobri... Resolvi fazer um espetáculo que era em português, mas também que trouxessem fragmentos de outra língua nacional. Pronto foi aí que eu tive a ideia que havia de fazer um espetáculo nesse nível. *A minha grande descoberta foi simples, eu queria forçar que eles [os atores] atingissem a força do texto, mas não atingiam, como é que eles podiam, não era a língua deles.* Então eu disse o seguinte – Tu traduzes isso pra tua língua e depois fala com a tua língua. Então a força que eu queria no português aparece na língua nacional. (grifos meus)

Percebe-se que na intencionalidade do encenador, tanto faz o idioma a ser usado para contar a história, pois, como afirma, em qualquer um deles sempre haverá presente um ruído que fará com que os sons dos traumas do passado se tornem audíveis totalmente para os ouvidos das pessoas do presente. Para que os atores atingissem a força máxima da palavra e, desse modo, conseguissem reverberar nos espectadores tanto os sentidos particulares, quanto os gerais do passado da guerra, é necessário que a tradução dos contextos históricos e a aproximação das culturas busquem, no conflito entre a sonoridade e o ritmo marcado pelo diálogo entre o português e o mucubal (Kuvale), a enunciação dos traumas da Segunda Guerra. Parece que é a partir do som e da palavra que o genérico e o particular da guerra são trazidos juntos à cena. Com isso, a performance é capaz de incorporar as marcas inscritas nas memórias do passado que qualificam as histórias dos corpos em cena, relacionando-as a outros contextos históricos de guerra. A natureza dessa incorporação permite que a performance realize também uma crítica sobre a produção do conhecimento histórico. Ela possibilita que esses corpos se tornem a morada da dúvida e da incerteza sobre o passado, ao mesmo tempo.

Performances dramáticas como essas possibilitam que o encontro entre duas línguas e culturas seja marcado pela possibilidade de se estabelecer como uma prática política capaz de contar a história como diferença. Um estabelecimento que transmite a memória e a identidade cultural sobre a experiência do outro e, por essa transmissão, aproxima o espectador de quem ele realmente é. Essas performances provocam a identificação com o outro de modo simultâneo, no encontro de duas culturas que trazem consigo os repertórios contidos nos roteiros da guerra.

São os roteiros da guerra que permitem a inserção da memória histórico-cultural do trauma na narrativa do discurso teatral e com isso fazem com que a poética da palavra alcance espaços e tempos culturais híbridos nos quais os sujeitos sentem e reconhecem-se nas experiências de dor e de sofrimento vividas. Esses espaços híbridos utilizados por essas performances para a construção de identidades surgem no conflito estabelecido com o “outro”. Eles favorecem a interpretação da cena nas duas línguas que produz, simultaneamente, impressões sensoriais, o armazenamento e a disseminação de conhecimentos históricos incorporados distintos, o angolano e o da Segunda Guerra. Com isso, projetam-se novas abordagens metodológicas, metateatrais e interculturais para o encontro e a promoção da diferença com base no diálogo performático entre contextos, memórias comuns que conectam realidades passada e presente, seja nos idiomas, o português e o mucubal, ou em outro qualquer.

### 3.3 AS “METAS” DE UMA ÓRFÃ: memória, arquivo e repertório em *A Órfã do Rei*, do Grupo Teatral Henrique-Artes

#### 3.3.1 “Parecia que a água gelada se evaporava no contacto com a brasa acesa em que o meu corpo se tornara

O monólogo *A Órfã do Rei* fala sobre a história de uma jovem, Beatriz Constância, que foi recolhida por um orfanato real em Portugal do século XVI para ser enviada ao reino de Angola e lá casar-se com um dos colonos a serviço da real coroa portuguesa e constituir família. O enredo desenrola-se, mais precisamente, em 1593, dentro do contexto histórico da expansão ultramarina portuguesa, especialmente no momento da chegada em Luanda das primeiras “órfãs do Rei”.<sup>122</sup> Eram moças desamparadas, não só filhas, mas também netas, irmãs e sobrinhas de homens que tinham morrido a serviço da coroa portuguesa e cujas histórias haviam sido exploradas de modo significativo pela historiografia colonial sobre a presença feminina no Império Português do século XVI e XVII.<sup>123</sup> Assim como aponta Suely Creusa Cordeiro de Almeida (2005, p.157), citando a pesquisa de Maria Joana de Souza Anjos Martins (1961):

Sabemos que além da América e da Ásia algumas órfãs foram para a África, mais especificamente para Luanda em Angola. O número foi de doze e o ano 1593. Também para lá foram enviadas mulheres convertidas consideradas como ideais segundo as pesquisas de Maria Joana Martins porque seria mais fácil encontrar pessoas que com elas casassem. A partir de 1641 as guerras com os holandeses inviabilizaram completamente o envio tanto de órfãs como de convertidas.

Segundo Timothy J. Coates (1998) para que essas jovens portuguesas pudessem ser consideradas em condições de serem acolhidas pelos orfanatos portugueses, principalmente em Lisboa, precisavam ter entre seus doze e trinta anos de idade e “deveriam ser órfãs de mãe e de pai”; dando-se “preferência às raparigas cujos pais tivessem morrido em serviço no

<sup>122</sup> O texto foi escrito por José Mena Abrantes, em 1991, especialmente para a encenação da atriz brasileira Paula Passos quando esta viveu em Luanda, Angola, e fez parte do Grupo Elinga Teatro. A encenação aqui analisada é a primeira apresentação dessa obra por um grupo angolano, o teatro Henrique Artes, dirigida por Flávio Ferrão e interpretada por Mel Gamboa, levada ao palco do Circo Paratodos, na Praça Cívica, no Memorial da América Latina, em São Paulo, durante o VIII Circuito de Teatro em Português, em 15 novembro de 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=c9I8eAZ2wOQ>>. Acesso em: 15 jul. 2015.

<sup>123</sup> O reino de Angola, “como chamavam os portugueses aos seus domínios na hinterlândia da cidade de Luanda e nos rios Bengo e Cuanza [...] era um dentre vários, ainda que o mais poderoso do ponto de vista econômico e político no cenário angolano nos séculos XVI a XVIII (COSTA E SILVA, 2011, p.63). A cidade de Luanda foi fundada pelos portugueses em 1575 e tornou-se o centro administrativo do reino português em Angola, no ano de 1627, e foco de interesse e disputa comercial e política entre holandeses e portugueses (ALENCASTRO, 2000, p.221-47).

ultramar”. De tal maneira, “estas raparigas não eram órfãs. A denominação que lhes fora reservada tornava isso bem claro: elas eram órfãs do rei.” (p.228) Isto é, eram meninas desamparadas que estavam sob a tutela da política real de assistência e disponíveis para serem enviadas ao ultramar, com o intuito de casarem-se com os colonos portugueses e, assim, povoarem outros domínios do reino.

A personagem retratada na peça é inspirada nos arquivos e nos repertórios sobre a história real de uma dessas jovens, embora seu autor advirta na rubrica inicial que “A heroína deste monólogo talvez nunca cá tenha posto os pés...” (ABRANTES, 1999, p.86) É bem possível que isso queira dizer que a personagem jamais tenha realizado sua travessia pelo oceano rumo a outras terras do reino português. No entanto, a advertência dada pelo dramaturgo induz à reflexão sobre quais seriam as fronteiras delimitadas pela encenação entre os discursos histórico e teatral. Ou, melhor dizendo, como, nesse caso, a linguagem teatral funcionaria para produzir e transmitir o conhecimento incorporado do passado histórico? <sup>124</sup>

O desenvolvimento do conflito dramático de *A Órfã do Rei*, embora baseado num determinado discurso histórico, parece explorar outras linhas desse discurso, subvertendo-o em paródia textual do mundo passado. Em outras palavras, quero dizer que a peça se apropria de acontecimentos ou fatos históricos trabalhados pela historiografia e os ficcionaliza, parodiando-os com o intuito de refletir a respeito do próprio processo de elaboração do discurso teatral e, ao mesmo tempo, para problematizar e questionar a própria noção de veracidade do discurso histórico contido na narrativa. Nessa direção, Linda Hutcheon (1991, p.131) lembra, por meio de seu conceito de “metaficção historiográfica”, que tanto em relação à literatura quanto às artes em geral que tematizam o passado, sabe-se que, “embora os acontecimentos tenham mesmo ocorrido no passado real empírico, nós denominamos e constituímos esses acontecimentos como fatos históricos por meio da seleção e do posicionamento narrativo”.

Para a autora, isso significa, de modo geral, que nos tempos atuais as produções estéticas e artísticas, em especial a produção literária, têm-se voltado para um tipo de formalização e tematização da História capaz de recriar o passado sob os diferentes pontos de

---

<sup>124</sup> Considera-se aqui a noção de passado histórico como aquele passado vivido que se destaca pela sua importância na construção da memória e da identidade individual e social das pessoas. Nesse sentido, cabe lembrar que, segundo as indicações de Diana Taylor a respeito do estudo entre as duas noções teóricas, o “arquivo” assenta-se no espaço de condensação e reunião da memória por meio de itens que são considerados tangíveis (cartas, textos literários, mapas objetos etc.), ao passo que o repertório se refere à encenação e à transmissão da memória através dos corpos, o que a autora cunha de “práticas vivas” (como a dança e a língua falada), e que possibilita que o conhecimento sobre o passado seja corporificado e compartilhado no tempo presente (TAYLOR, 2013, p.48-9).

vista contidos tanto no próprio passado quanto no tempo presente. Ou, “em termos mais básicos, só conhecemos esses acontecimentos passados por intermédio de seu estabelecimento no discursivo, por intermédio de seus vestígios no presente”. (HUTCHEON, 1991, p.131). De tal modo, essa volta ao arquivo por meio da ficção tem acontecido mediante um movimento de recriação metalinguística ou autorreflexiva de conhecimentos históricos para questionar os fatos concebidos como verídicos, como é possível verificar nas palavras da autora:

[...] a história foi muitas vezes utilizada na crítica de romances, embora normalmente como um modelo da visão realista da representação. A ficção pós-moderna problematiza esse modelo com o objetivo de questionar tanto a relação entre história e a realidade quanto a relação entre realidade e linguagem. (HUTCHEON, 1991, p.34)

O reconhecimento sobre o modo, o posicionamento e a qualidade do sujeito ao falar sobre o passado é um elemento importante para compreensão dos usos e efeitos do arquivo no presente. Ou seja, saber como fala, de onde fala e quem fala sobre o passado são condições necessárias para se estabelecer a ampliação crítica aos discursos e às narrativas sobre as memórias histórico-culturais. No caso da peça *A Órfã do Rei*, a presença da História se impõe à ficção por meio da escrita e da leitura de uma carta ao Rei de Portugal, que é narrada e vivida por uma jovem desamparada e recolhida num orfanato real. Considero que nesse texto, transformado em ato performático, revela-se o questionamento sobre como se deram os meandros da política real portuguesa de ocupação em Angola, ao mesmo tempo em que ficcionaliza-se a história real de uma jovem órfã na sociedade portuguesa seiscentista, por meio da descrição das angústias e dos delírios possíveis que a personagem vivencia ao ser obrigada a viajar para as terras distantes de África, que em suas palavras são “povoadas de seres incultos e instintos bárbaros” (ABRANTES, 1999, p.97).



Atuação: Mel Gamboa. Encenação: Flávio Ferrão (Grupo Teatral Henrique Artes, Luanda, Angola - 2012). Foto: Jorge De Palma.<sup>125</sup>

A narrativa da peça se inicia com a jovem anunciando o destinatário da carta que escreve, o rei de Portugal. Ele é o interlocutor imaginário da jovem Beatriz e destinatário do discurso que faz vir à tona toda uma série de relatos que combinam materiais do arquivo e do repertório do mundo colonial para transmitir ações incorporadas da história angolana, em diálogo crítico, com a memória histórico-cultural portuguesa. Um passado histórico que é armazenado e transmitido pelo corpo e pela ação verbal da atriz que, por meio da tinta da caneta, reivindica um lugar de inscrição crítica da personagem, no tempo presente. Ela diz:

El-rei, meu senhor

Perdoe-me a ousadia de Vos escrever, mas, como bem sabeis, não tenho. Pai nem Mãe a quem possa confiar os meus mais profundos sentires e pesares, sem receio de despertar contra mim o opróbio e a malevolência dos que nos rodeiam. Não é que tenha sido alguma vez mal tratada aqui no convento, onde a Vossa infinita generosidade permitiu que me cuidassem, me educassem e me ensinassem o recto caminho do Bem, da Religião e da Honra. (ABRANTES, 1999, p.88)

O que a figura do *El-rei* significa na narrativa de uma mulher subalternizada? O que é possível produzir e transmitir, no que se refere ao conhecimento incorporado do passado, a partir da figura dessa jovem? Como pode ser lido o ambiente onde se desenvolve a ação? De que maneira a linguagem teatral opera a ficcionalização da História, estabelecendo o diálogo

<sup>125</sup> Disponível em: <<http://melgamboaonline.blogspot.com.br/2013/11/mais-uma-vez-orfa-do-rei.html>>. Acesso em: 1º maio 2014.

entre a performance sobre a condição de subalternidade da personagem no passado e o discurso crítico sobre sua história no presente? Com base nessas perguntas, assume-se a análise da teatralidade e da criação dramatúrgica mediante a percepção e a interpretação dos arquivos e dos repertórios que a dramaturgia apresenta enquanto possibilidades de contar a história da mulher na órbita da sociedade colonial portuguesa. Assim, na cena, vê-se a personagem sentada numa cadeira ao centro e, mais ao lado, observa-se um baú e um lençol branco caído sobre ele. Sob a mesa em que ela está apoiada e escrevendo a carta, pode-se verificar apenas uma base para caneta-tinteiro, um abajur-luminária antigo e folhas avulsas e amassadas, algumas delas também espalhadas pelo chão. A dramaturgia visual e a iluminação deixam o resto da cena na penumbra, com uma luz difusa que reflete sobre o corpo da atriz e desenha os contornos de seus movimentos em sombras que refletem no ciclorama ao fundo da cena.

Ao começar a escrever e a narrar a sua própria história, a órfã revela as identidades das outras personagens que fazem parte de seu mundo e situa sua presença num orfanato. É por meio da identificação dessas relações e desse espaço, revelados na confissão da jovem, que é possível encontrar os arquivos e os repertórios de seu passado, os quais possibilitam a transmissão da memória histórico-cultural portuguesa e angolana simultaneamente no presente. Ela diz:

Quando contei ao meu confessor o sonho em que corria nua por uma praia deserta, em direção a um mar muito azul que se afastava, e se afastava, e se afastava... ele ficou de repente muito atento, colava o ouvido à rede do confessionário e eu sentia-o arfar e respirar com dificuldade, as perguntas saíam-lhe numa voz estranha, cava, parecia um bicho a querer romper as grades que os asfixiavam. Eu tive medo, mas gostei que ele me ouvisse com tanta atenção. (ABRANTES, 1999, p.88)

Beatriz não confiou no padre que a confessava para abrir seu coração e revelar as aflições e as alucinações que passou a sofrer desde o momento em que ficou sabendo que teria que viajar para Angola e lá casar-se com algum colono. A partir de então, o fluir das ondas do mar tornou-se uma imagem fixa e perturbadora em seu imaginário. A religião cristã, a “loucura”, a interdição do corpo feminino e o mar aparecem como enunciados metafóricos na fala da personagem, responsáveis por remeter ao contexto religioso das companhias

colonizadoras de propagação da fé cristã, nas terras de além-mar, entre os séculos XV e XVI.<sup>126</sup>

Na sequência da narrativa, a órfã passa a contar, com mais detalhes, o teor de seus sonhos. A reprodução mental de uma sensação de desterro e pecado vem à tona por meio da palavra, quando ela diz que sonhou que estava sozinha, correndo numa praia desconhecida, toda despida, e sentindo um efeito agradável de arrepio causado pelo frescor da brisa do mar. A atriz, em frêmito, desloca-se da cadeira e faz um movimento apoiando joelhos e mãos no chão e elevando sua coluna para o alto, ao mesmo tempo em que foco de luz indireto de iluminação rosa ambiente e traz uma sensação de intimidade e sensualidade à ação dramática. Ela descreve a temperatura morna da areia que tocava sua pele e a coloração azul do mar sem fim que fugia de sua vista. Tudo é sentido e vivido em seu corpo em tempo real como se algo lhe atravessasse as entranhas. O ritmo de sua fala é marcado pela corrida frenética que empreende pela praia imaginária, tentando alcançar o mar que foge de seu alcance. É nesse momento que ela diz:

Comecei a ficar cansada, a assustar-me com aquela corrida louca em direção a um mar que me fugia... As ondas eram cada vez mais altas e, ao cair em violentas batidas, cavavam sulcos profundos na praia que parecia nunca mais ter fim... Foi então que *vi grupos dispersos de pessoas a serem tragadas no meio de uma fragosa confusão de espuma e ferros retorcidos...* Oh, meu Deus, aquele rosto de sangue correndo em veios assimétricos... Sempre a correr lancei-me finalmente no novelo de água que refluía e rodei sobre mim mesma, repetidamente rodei sobre mim mesma... (ABRANTES, 1999, p.90, grifos meus)

Após essa descrição, a personagem desperta de seu estado onírico. A atriz põe-se na posição de cócoras, balançando o corpo com os braços cruzados no tronco, para frente e para trás bem devagar. Ela completa o relato de seu frenesi, jurando que estava nua e, no momento em que acordou, permanecia com as mãos sobre o ventre e começou a sentir o seu corpo a se desmanchar de excitação, junto com a água que esvaía de seu ventre. O que significa para Beatriz sonhar que estava correndo nua na praia? Por que uma das imagens contidas na sua fantasia e a que se destacou no seu relato foi a imagem de “*grupos dispersos de pessoas a serem tragadas no meio de uma fragosa confusão de espuma e ferros retorcidos...*”? Quais

<sup>126</sup> Segundo Vanicléia Silva Santos (2008, p.96), “[...] a expansão da fé cristã foi essencial para que o projeto português de colonização dos espaços atlânticos se concretizasse, articulando poder político e poder eclesiástico. As organizações administrativas e as igrejas, os funcionários reais e os missionários, articulavam todo o engenho do Padroado Real. O contexto de expansão ultramarina europeia é o contexto de expansão do Evangelho para além do continente europeu, que lutava contra o luteranismo, combatia o judaísmo e perseguia feiticeiros e feiticeiras.”

sentidos estão enunciados nessa enunciação e no despertar do sonho no momento em que seu corpo “*começou a desfazer e a misturar-se com a água...*”?

As interrogações levantadas revelam que o foco de atenção do enredo está localizado nos processos interno e imaginativo da personagem. É a partir da interpretação dessa imaginação que emergem as referências da história como um intertexto poético que expõe a (re)construção da escrita e da fala das memórias incorporadas do mundo histórico real atrelada ao mundo ficcional. Nesse caso, se para Diana Taylor (2013, p.268) “existe uma série contínua de maneiras de armazenar e de transmitir a memória que abarca desde o arquivado até o incorporado”. No episódio do sonho relatado e vivido pela personagem, parece que os registros das memórias da orfandade se revelam mediante o recurso metateatral que referenciam, por meio da linguagem teatral (a ficção), os repertórios que guardam os vestígios textuais do passado (a história), cruzando dois universos culturais, (o português e o angolano). Algo parecido como a interpretação dada por Iris Amâncio da Costa (2002), que vê no funcionamento da peça “o processo de releitura do arquivo histórico-cultural angolano” realizando-se por meio do “discurso da orfandade que denuncia as contradições de procedimentos sacralizados pelo imaginário português seiscentista”.

Esse movimento de transmissão intercultural da memória histórica sobre a presença da mulher na sociedade do Império Português busca tornar audível a experiência do controle e do trânsito do corpo feminino pelo mundo colonial. Uma audição dada por meio das sonoridades produzidas entre o arquivo e o repertório de conhecimentos incorporados do passado sobre as “órfãs do rei”, meninas e moças “portuguesas educadas pelo Estado, que deste recebiam dotes (muitas vezes ofícios estatais, para serem ocupados pelos futuros maridos), com o objetivo de casar-se e constituir família nas áreas coloniais para onde eram enviadas” (AMADO, 1997, p.136).<sup>127</sup> É sabido que antes de serem mandadas para as terras ultramarinas essas moças ficavam abrigadas nas Santas Casas de Misericórdia, junto de crianças necessitadas, pobres, presos e doentes. Eram instituições que ficavam a cargo das congregações, irmandades e ordens religiosas que se incumbiam de dotar e casar as raparigas órfãs e pobres presentes no Reino e no Ultramar. Assim, como aponta o relato feito por Luciana Mendes Gandelman (2005, p.11):

---

<sup>127</sup> Como relata Janaína Amado (2000, p.823), “o transporte de mulheres entre o reino e as colônias, assim como entre as regiões de uma mesma colônia, costumava ser muito controlado. Extensa legislação portuguesa, constantemente reafirmada, proibia o livre trânsito de mulheres, sendo permitidas apenas as viagens de mulheres expressamente autorizadas pela Coroa, em geral esposas de funcionários reais, órfãs do rei e degredadas”.

No século XVIII uma menina em idade próxima a puberdade que perdesse o pai tinha grandes chances de ser enviada a um dos recolhimentos de órfãs administrados pelas Santas Casas da Misericórdia nos dois lados do Atlântico. A prática do recolhimento de mulheres em instituições de reclusão, tanto leigas quanto religiosas, não era novidade para essas sociedades. Desde pelo menos a Idade Média mulheres em diversas fases do ciclo de vida eram recolhidas em conventos na qualidade de religiosas, noviças, educandas ou pensionistas. A Idade Moderna assistiu a ampliação da prática da reclusão de mulheres e a proliferação de instituições leigas voltadas para o abrigo delas, especialmente órfãs, viúvas e outras desprovidas de tutela masculina. Portugal contava com semelhantes instituições desde pelo menos o início do século XVI e seu número cresceria consideravelmente nos dois séculos seguintes. Uma boa parte dessas instituições ficaria sob a responsabilidade das Misericórdias espalhadas pelo império português. *As meninas órfãs constituíam o público-alvo principal dos recolhimentos leigos mantidos pela irmandade.* (grifos meus)

A pesquisa da autora aponta que é, em grande parte, por meio dos documentos produzidos pelos clérigos e pelos cronistas reais do período que se produziu uma historiografia sobre essas instituições. E é por meio dessa produção historiográfica que é possível acessar e especular informações sobre a vida dessas jovens. Mas, se de fato essa documentação como fonte de memória arquivada é limitada para a codificação e a transcrição das afetividades e subjetividades contidas nas particularidades e singularidades da vivência do fato histórico, como bem aponta Diana Taylor (2013, p.49), “o que muda ao longo do tempo é o valor, relevância ou significado do arquivo, como os itens que ele contém são interpretados ou mesmo incorporados”. Em *A Órfã do Rei* é o repertório que permite ampliar as potencialidades contidas no arquivo para reconfigurar a memória das diversas experiências históricas do passado colonial com base em um olhar feminino sobre aquilo que desaparece, mas que continua vivo na incorporação e transcrição do vivido que o documento conseguiu registrar. Nessa esteira, informa Adolfo Costa em seu texto sobre a presença feminina na Índia:

Para desfazer os erros de muita gente não sabendo da história das órfãs d’el-rei e das mulheres portuguesas que, durante o século XVI, vieram, nas armadas lusitanas, de Portugal para esta terra, a-fim-de poder estabelecer aqui um núcleo que ainda hoje subiste, acho conveniente e indispensável publicar-se estas informações colhidas em fontes seguras e que elucidam bastante o assunto... [...] como, desde a conquista, chegavam constantemente, para aqui, mulheres destinadas a se casarem com os portugueses que, na Índia, se batiam pela sua pátria e pelo seu rei. Cristovam Roiz de Oliveira diz no *Sumário das Cousas da cidade de Lisboa* que, em 1534, ao mesmo tempo que ordenava o *mosteiro das penitentes* criou, também, o *Recolhimento das órfãs* horadas desta cidade. Muitas das recolhidas casavam e iam para a Índia e para o Brasil, pois um dos essenciais fins do Instituto, cuja regência andava sujeita à casa das penitentes, era

acomodar órfãs virtuosas e ilustres a casamentos, sendo despedida aquela que êste preceito não quizesse submeter-se (Pág. 517 do Sumário). (COSTA, 1940, p.145)

O relato é interessante, pois, se nos dias atuais, como afirma Rachel Soihet (1997, p.295), “a escassez de vestígios acerca do passado das mulheres, produzidos por elas próprias, constitui-se num dos grandes problemas enfrentados pelos historiadores”, de tal modo, percebe-se que no discurso, o qual vai se delineando em cena, estabelecido entre o “sonho” e a “realidade”, entre a “história” e a “ficção”, ocorre uma adoção de linguagem que borra as linhas demarcatórias entre o discurso histórico e discurso ficcional sobre o passado. E, nesse sentido, a metalinguagem possibilita que a voz da mulher na sociedade colonial possa narrar sua própria história fazendo ecoar a transmissão cultural do registro do passado que, por muitas vezes, lhe foi interdita e, assim, revelar as nuances das contradições de sua vida na clausura e na orfandade. Ela fala:

Tínhamos passado dois dias em retiro, jejuando e orando, cada uma entregue a si mesma e aos santos da sua devoção. Eu estava de joelhos, numa cela escura, iluminada apenas por uma vela diante da imagem da Virgem. Não sei explicar muito bem o que se passou. Eu tinha baixado a cabeça e estava muito concentrado, sem pensar em nada, quando senti que alguém olhava para mim com uma atenção excessiva. Levantei os olhos e no lugar da Mãe de Deus vi um homem desconhecido como uma vela na mão. Tinha um olhar febril, como um animal com cio, resfolgava pesadamente. Encolhi-me num canto, sem deixar de o fitar. Ele aproximou-se e avançou o braço com a vela, talvez para me ver melhor. (ABRANTES, 1999, p.91)

Nesse fragmento, revela-se uma dupla enunciação marcada pelos discursos histórico e teatral que, uma vez entrecruzados, permitem que as imagens do passado se desloquem do ponto de vista do olhar feminino. Quem é esse homem que invade sua clausura e o que ele significa para ela? A dramaturgia visual, com um feixe de luz amarelo focalizando o movimento e a expressão do corpo da atriz em cena, indica uma relação sexual marcada pela violência. Nesse momento, ela fica defensiva, com os braços em asas, debatendo-se no chão desesperadamente, procurando algo ao redor. No final da narrativa, a jovem abre suas pernas e sente algo penetrar seu ventre, o que faz aumentar ainda mais seu desespero até repousar o corpo em desalinho ao chão.

FIGURA 3.5 – Cena do espetáculo *A Órfã do Rei*

Atuação: Mel Gamboa. Encenação: Flávio Ferrão (Grupo Teatral Henrique Artes, Luanda, Angola - 2012). Foto: Jorge De Palma.<sup>128</sup>

O ato performático do estupro revela um repertório de conhecimento incorporado à condição de opressão e de subalternidade de uma jovem na sociedade portuguesa colonial. Se o arquivo cessa ou limita o conhecimento das agruras e dos sofrimentos vividos pelas mulheres no passado colonial, o repertório, por seu caráter associado aos atos efêmeros, àquilo que não perdura, por sua vez, permite que se investiguem, na memória histórico-cultural da colonização moderna, as dores e os traumas presentes nos corpos das mulheres. O evento traumático e doloroso da violação do corpo feminino é evidenciado pela narração do passado que rearranja a memória arquivada, na qual a voz das mulheres não está presente. O discurso teatral aproveita-se do arquivo para expandi-lo, a partir da fala feminina, a qual revela outros aspectos e outras nuances sobre o tratamento dado à mulher dentro da tradição colonial e patriarcal portuguesa no século XVI. Aqui a personagem parece voltar aos tempos de infância. Brincando de pular corda, a atriz, valendo-se de uma prosódia infantil, diz:

<sup>128</sup> Disponível em: <<http://melgamboaonline.blogspot.com.br/2013/11/mais-uma-vez-orfa-do-rei.html>>. Acesso em: 1º maio 2014.

Meu Rei, meu Pai. Não creias que seja fácil falar de todos estes assuntos que me atormentam. Nem sei se teria coragem de o fazer, se não fosse por escrito. Mas se não fizer ao Senhor, a quem posso fazê-lo? Eu só o vi uma vez, e de muito longe, mas sei que atende as nossas queixas e compreende os nossos dramas, de todas nós, que somos as suas filhas desprotegidas. Meu Pai, eu gostava de o ter só para mim, bem pertinho, e poder contar-lhe tudo o que o meu peito cala e anseia. Sei que isto não é possível, mas não consigo livrar-me desse desejo, como se o senhor, meu Pai, fosse aquele mar que no sonho me fugia. (ABRANTES, 1999, p.92)

FIGURA 3.6 – Cena do espetáculo *A Órfã do Rei*



Atuação: Mel Gamboa. Encenação: Flávio Ferrão (Grupo Teatral Henrique Artes, Luanda, Angola - 2012). Foto: Jorge De Palma.<sup>129</sup>

Esse aproveitamento da história pela dramaturgia se dá tanto em termos inter-reflexivos quanto autorreflexivos acerca dos fatos históricos do passado de Angola e de Portugal. A vida da jovem é narrada desde a infância até a vida adulta, como uma forma de experiência ocorrida no fluxo populacional que se deslocava entre Portugal, o Atlântico e suas possessões ultramarinas, como no Reino de Angola durante a segunda metade do século XVI. É nesse espaço do “entre-lugar” que as histórias da personagem e de sua família são vivenciadas. Seu pai fora um provável comerciante que havia embarcado há muito tempo para terras distantes; sua mãe morrera logo depois da partida do marido. Desde então ela havia

<sup>129</sup> Disponível em: <<http://melgamboaonline.blogspot.com.br/2013/11/mais-uma-vez-orfa-do-rei.html>>. Acesso em: 1º maio 2014.

ficado sob a tutela do orfanato real e fora lá que, aos quinze anos, menstruara e descobrira que era uma mulher: “Não sabia o que fazer. Nem sequer conseguia chorar. Sentei-me no chão e fiquei a sentir o sangue correr, correr, correr sem parar. Eu olhava em volta e parecia que não era eu que estava ali...” (ABRANTES, 1999, p.94)

Nesse momento da narrativa, a atriz caminha em vigilância de um lado para o outro do palco, mirando o público como se buscasse enxergar o lugar de qual fala. Ela volta a relatar o conteúdo da carta que escreve ao rei, descrevendo quando avistou a costa da África pela primeira vez. Esse lugar é descrito como um ponto que se escondia entre as brumas e de onde era possível inebriar-se com o cheiro “doce e metálico que o chão e a gente exalavam” (ABRANTES, 1999, p.94). A jovem lamenta-se por não ter os mesmos sentimentos que as companheiras do orfanato e também por não conseguir viver uma vida tranquila à espera da viagem e do casamento arranjado. E toda vez que ela fecha os olhos, vem-lhe à mente a imagem de uma “mulher negra e ainda jovem, de carnes rijas e olhar insolente, enfrentar sem um ai um grupo de três homens que a chicoteavam sem piedade...” (ABRANTES, 1999, p.94)

A imagem dessa mulher contida no relato que Beatriz faz ao rei aparece como se o sonho da personagem se misturasse à realidade. Como essa forma de ficcionalização da história, inspirada em arquivos e repertórios que narram a violência do passado colonial, permite que a condição da mulher na sociedade colonial seja revelada criticamente e em contextos diferentes? Vale lembrar que a tal mulher que a órfã descreve em seus delírios pode ser identificada como uma mulher africana traficada, que sofre em outras medidas, as agruras e os sofrimentos pelos quais passaram todos os corpos femininos no contexto colonial moderno. Mary Del Priore afirma que dentro do projeto civilizatório e colonizador europeu seiscentista defendia-se, entre outras questões, que “a reorganização das funções do corpo, dos gestos e dos hábitos [...] deveria traduzir-se nas condutas individuais” (1993, p.27). No caso do corpo feminino, especificamente, era de suma importância domesticar o corpo da mulher – visto como um corpo marcado pelo pecado –, para torná-lo útil e sagrado dentro da maternidade e do matrimônio.<sup>130</sup>

---

<sup>130</sup> De acordo com a Escolástica e a Tradição Medieval, a mulher permanecia perspectivada segundo dois arquétipos: Eva (mala mulier) e Maria (bona mulier). Eva representaria o vício, o pecado, a insensatez, em suma, as características que contribuíram para a queda de Adão e Eva, e, conseqüentemente, de toda a humanidade. Maria, mãe de Jesus Cristo, figuraria as virtudes inexistentes na mãe da humanidade: a virtude, a castidade, a sensatez. Na dicotomia clara existente nos modelos delineados pela Bíblia para a mulher residia a realidade da condição feminina. Esta era a herança recebida pela sociedade renascentista: o pensamento de que a mulher devia obediência ao homem permanecia numa linha de continuidade, omnipresente, uma vez que assim decretavam as Sagradas Escrituras, corroboravam os teólogos e metodizavam os filósofos clássicos (OLIVEIRA, 2009, p.3).

A situação de destaque da mulher no quadro de relações concubinárias vinha, por outro lado, incentivar a Igreja a irradiar um discurso normatizador cujo objetivo era valorizar o casamento e, dentro dele, as funções da maternidade, a fim de converter as populações femininas a um modelo de comportamento que fosse útil ao projeto civilizatório e colonizador. (DEL PRIORE, 1993, p.66)

A linguagem corporal da atriz traduz esse estado de clausura e vigilância corporal, desencadeado pelo conhecimento dos sentimentos das interdições que atuaram sobre os corpos femininos ao longo do contexto histórico colonial, tanto em Portugal, quanto em todo o reino, bem como entre suas colônias e possessões, seus entrepostos e portos comerciais. São esses espaços entrecortados pela presença perturbadora do mar que se repetem e aparecem identificados na narrativa da personagem, através de seus delírios que misturam a ficção e a realidade. Como narra a jovem órfã sobre seus sonhos com o martírio da mulher negra:

Tudo se passa no átrio de uma igreja de paredes amarelas e sujas, onde crescem descuidados arbustos espinhosos de flores vivamente coloridas. As primeiras pancadas fazem cair os panos garridos em que a mulher se embrulhava. Ela está nua e só na sua altivez. Não percebo o que ela fez. Não percebo porque lhe estão a bater. Chicoteiam-na sem piedade e o sangue corre das suas costas e peito, corre, corre, corre sem parar. Ela olha e parece que não é ela que está ali. Sou eu que estou a ser chicoteada sem saber porquê e aquela mulher está sentada no chão de uma camarata sobre uma poça de sangue, uma nuvem turva o seu olhar e ela vê um grupo de mulheres brancas vestidas de um modo estranho entrar aos gritos e arrastá-la desmaiada para um leito de madeira toscamente assente em quatro pés de altura desigual. No súbito nevoeiro que se forma diante dos seus olhos, ela sente o ruído das ondas do mar a vibrar-lhe nas têmporas e o coração a bater-lhe com muita força, como se quisesse romper a prisão do peito e palpitar cá fora como naquela imagem tão bonita de Nosso Senhor Jesus Cristo com a coroa de espinhos na cabeça... (ABRANTES, 1999, p.95)

Durante sua fala, a atriz parece sentir em seu corpo as dores do açoite sofrido pela mulher negra. Ela vocifera e se contorce em dor com os punhos algemados para trás. Os seus movimentos são contornados por um desenho de luz com coloração violeta púrpura que causa uma percepção visual e uma sensação de aprisionamento e tristeza. Em seguida, cai ao chão chorando, sem forças, completamente exausta como se as chibatadas narradas tivessem lhe atingido o corpo e a alma.

A atriz deitada ao chão diz que no momento em que despertou avistou uma funcionária do asilo e percebeu que tinha chegado a hora de sua partida rumo às terras distantes onde seria desposada. A notícia provocou-lhe a esperança de poder reencontrar seu

pai que havia partido desde há muito tempo. Nesse momento da narrativa o passado e o presente se fundem no distanciamento estabelecido pela personagem em relação a sua posição no relato que descreve. Pois, no mesmo momento em que a órfã termina de narrar seu sonho com o açoite da mulher negra, começa a falar de sua partida e da vontade de reencontrar o pai e, por conseguinte, também expõe a culpa e o medo pelo aborto sofrido durante sua viagem: “Esse aborto ficou a boiar à superfície das águas que eu própria entornara e eu desejei que os ferozes tubarões de que todos dizem ter medo irrompessem de repente das suas grutas marítimas e os despedaçassem com os seus dentes afiados.” (ABRANTES, 1999, p.96).

Não se sabe ao certo se a personagem fala de dentro da embarcação a caminho de Angola ou se ainda se encontra no orfanato esperando o dia da viagem. Nesse instante, a atriz vai até a boca do palco e narra com desejo e entusiasmo aquilo que a personagem imagina encontrar nas terras para qual embarcará. Em pé e de frente para a plateia ela desculpa-se pelo aborto sofrido e por assim não ter conseguido dar à luz a um súdito da coroa. Também fala sobre a febre que teve e os delírios que sofrera na embarcação e relata a perda da sensação do tempo que sentiu esperando chegar “nessas regiões povoadas de seres incultos e bárbaros”. E, por conseguinte, expõe as dúvidas sobre a identidade do futuro marido, as incertezas de como seria sua vida nesse lugar de onde muitos voltavam doentes e também lança esperanças para o reencontro com o pai desaparecido. Termina confessando o quanto rezou a Deus pedindo-lhe que demorasse a ficar curada de sua febre para assim adiar o dia de sua partida.

No discurso sobre aborto, a relação estabelecida entre o sonho e a realidade parece ser indistinguível. A narrativa sobre a realidade histórica do cotidiano vivido a bordo das naus durante a viagem a Angola se confunde com uma realidade imaginária da órfã a respeito de suas sensações e seus sentimentos causados pelo traslado. Nessa confusão, o arquivo revela a base da imaginação para construírem-se os cenários do cotidiano da vida em alto-mar na época colonial. Os textos escritos permitem que os historiadores especulem e descubram como era a vida das pessoas dentro das embarcações na travessia oceânica do Atlântico na chamada “Era dos Descobrimentos”, que “sem dúvida surgiram de uma mistura de fatores religiosos, econômicos, estratégicos e políticos, é claro que nem sempre dosados nas mesmas proporções.” (BOXER, 2002, p.33) Assim, esclarece Fábio Pestana Ramos (1997, p.87), a respeito das viagens portuguesas rumo à Índia, citando o trabalho de Charles Ralph Boxer (1977):

O cotidiano a bordo das embarcações das armadas da Índia era sempre duro para os homens e pior ainda para as mulheres. Além de terem de enfrentar os mesmos obstáculos encarados pelos homens, as mulheres tinham ainda de enfrentar o assédio da tripulação quase exclusivamente masculina, composta em sua maioria por homens de caráter e índole duvidosos. Para termos uma ideia da proporção entre homens e mulheres a bordo, “um navio da Índia que levava oitocentos, ou mais, homens, transportaria dez ou quinze mulheres; por vezes não levaria nenhuma” (BOXER, 1977, p.84), o que conferia uma proporção de cerca de pouco mais de cinquenta homens para cada mulher embarcada.

Já o repertório, por sua vez, é capaz de encenar a incorporação da memória do trauma, os abusos, maus-tratos e as violências sofridas pelas mulheres durante as viagens marítimas pelo mundo colonial. Na peça, a reatualização da experiência traumática feminina se dá pelo uso da memória arquivada que é expandida pela dimensão expressiva do ato performático. É pela performance que a voz da mulher e suas representações no contexto da colonização portuguesa são capazes de reverberar e permitir que a experiência vivida da dor se torne presente. Uma presença viva de conhecimento incorporado à trajetória da invisibilidade feminina ao longo da história colonial portuguesa e a respeito de como se desenvolveram as relações de subordinação da mulher na sociedade colonial, bem como o controle dos corpos femininos e de suas funções sociais para o efeito de povoamento d'além mar, em África.

Na cena seguinte, a atriz começa a andar agitado pelo palco, indo de um lado para o outro. E, eufórica, conta sobre a noite de primavera, com a lua cheia, na qual aportou em Angola e lá avistou pela primeira vez um homem negro nu, de pele brilhante e músculos rígidos, com o semblante raivoso e os dentes brancos, os quais ela jamais pensou que uma pessoa pudesse ter. Ele estava preso a um poste no meio de uma praça de terra batida, lugar onde crianças curiosas fitavam-lhe e outros passantes ameaçavam-no, provocando-o com maldizeres e até mesmo cuspidando-lhe. Neste ponto, a narrativa da órfã mais uma vez confunde sonho e realidade, pois ela descreve que esse homem negro havia lhe despertado atração e volúpia e que, repentinamente, encontrava-se sozinha com ele: a praça e as pessoas que lá estavam haviam desaparecido e sobrado somente os dois. À vista disso, a atriz caminha para um terceiro espaço do palco que, vagarosamente, é iluminado e focalizado, revelando-se um poste de madeira, ao qual ela se agarra com furor e com o corpo em movimentos sensuais – de beijo e de respiração – denotando um ato sexual.

A narrativa e os movimentos na construção do corpo e da fala da atriz revelam o repertório da sexualidade e do erotismo na sociedade colonial sob outro olhar. O desejo sexual da mulher branca portuguesa pelo homem angolano negro é revelado pelo prisma de uma

jovem órfã. Essa visão estabelece o diálogo com o imaginário europeu de uma África povoada por seres animaiscos, bestiais e selváticos, como na avaliação feita dos africanos antes dos relatos estabelecidos por cronistas e viajantes ou pelos próprios navegadores portugueses dos séculos XV e XVI. Ana Cristina Roque (2011) lembra que aqueles que se lançaram na aventura da expansão e dos descobrimentos contribuíram de maneira decisiva para o desenvolvimento de uma nova visão do homem e do mundo. Nas palavras da autora:

Bordejando ambas as costas do continente africano, as viagens e as navegações dos portugueses nos séculos XV e XVI, obrigaram a uma ruptura definitiva com uma imagem do mundo e dos seus habitantes que o Ocidente tinha construído e alimentado ao longo de séculos. [...] no retrato dos habitantes de tais regiões, os velhos mitos de seres semi-humanos semi-animais, cujos costumes selváticos e bestiais estavam longe de poder enquadrá-los no conceito de “homem civilizado”, de que o Ocidente se considerava exemplo único. (ROQUE, 2011, p.90)

Mas, ao mesmo tempo em que a visão da jovem órfã expressa um conteúdo histórico real do imaginário europeu sobre a África e os africanos, esse olhar também é capaz de lançar hipóteses imaginárias sobre as relações afetivo-sexuais na construção da identidade angolana durante a ocupação dos territórios por colonos portugueses. A ideia da colonização do corpo feminino europeu é atravessada pelo discurso sobre o corpo masculino africano numa perspectiva intercultural. São as trocas estabelecidas entre as duas culturas que permitem que a identificação da objetificação do corpo na sociedade colonial seja vista pela ótica da mulher europeia em suas dimensões social, cultural e histórica.

No final da peça, em sua carta, a órfã diz ao Rei que não sabe ao certo se tudo aquilo que ela narrou realmente aconteceu ou foi fruto dos delírios causados pela possessão do demônio que nela habita. O discurso subjetivo da personagem provoca uma percepção de deslocamento do espaço-temporal da narrativa. Com a luz apagando-se ao poucos até o blecaute, ela termina dizendo ao Rei que acaba de ser informada da data de sua partida para o próximo mês rumo ao Reino de Angola. Diz que seu casamento acontecerá dentro da embarcação e em pleno mar com um homem que ela desconhece e pede bênçãos ao Rei seu pai:

Senhor meu Rei, meu Pai, meu Senhor, dai-me a Vossa benção e proteção. Eu não quero partir. Não deixei que me façam mal. Só hoje sinto verdadeiramente, irremediavelmente, que estou nas Vossas mãos e que sou uma infeliz e desgraçada órfã do mar... e quiçá de mim mesma. (ABRANTES, 1999, p.99)

Com o término do levantamento e da apresentação das possibilidades daquilo que Patrice Pavis (2003, p.11) chama de “apreensão e vetorização da análise” da peça, percebe-se que as dimensões temporais da história se encontram delimitadas por aquilo que é lembrado, vivido e sentido pela personagem. É a partir da inter-relação dessas dimensões que é possível acessar os interstícios dos acontecimentos históricos de Angola e Portugal que aparecem na forma do arquivo e do repertório. Parece que essa forma de produzir e de transmitir conhecimento, incorporado à presença feminina no passado histórico colonial, revela-se de uma maneira diferente por meio do recurso da metalinguagem (metateatralidade).

A metateatralidade se evidencia quando a linguagem teatral se utiliza da linguagem da História para refletir sobre a própria obra, na qual ficção e realidade se confundem, sobretudo a partir do momento em que a personagem faz referências à própria carta que está redigindo e por meio da qual partilha conhecimentos da História. A memória histórico-cultural suscitada por esse processo de referência traz à tona as vivências das mulheres portuguesas, revelada em contraste com sua presença tanto em Portugal, em África ou em alto-mar. A conexão dramática desses espaços ensina que a aprendizagem de História pode se dar através das práticas incorporadas e que, dessa maneira, pode se tornar um instrumento epistêmico capaz de questionar a condição de subalternidade feminina tanto no passado quanto no presente.

### **3.3.2 “Pode a órfã ex-cêntrica falar?”**

O caso da subalternidade sofrida pela personagem de *A Órfã do Rei* não foi um caso isolado dentro da história verídica de outras tantas jovens e mulheres na sociedade colonial. Segundo Selma Pantoja (2008), a autoridade política e social constituída ao masculino dentro da ordem absolutista colonial portuguesa permitiu a comerciantes, clérigos, juízes, oficiais, nobres que falassem sobre e pela mulher. Esta presença hegemônica da visão masculina na produção do discurso histórico sobre o passado colonial impôs ao feminino uma condição de subalternização.

Seguindo o que diz a autora, observa-se pela historiografia que a trajetória das mulheres pelo mundo moderno colonial português foi, geralmente, marcada pela ausência do registro próprio das suas falas e dos seus pensamentos. Nesse mundo distinguido pela predominância das mentalidades patriarcalista e mercantilista, sabe-se quase que exclusivamente pela voz do outro (do homem) acerca das experiências “vividas por mulheres brancas e negras no quadro da expansão marítima portuguesa, como o caso daquelas que foram degredadas de Portugal e atravessaram o Atlântico para viverem em terras coloniais.”

(PANTOJA, 2008, p.1) Nessa direção, uma das questões apresentadas pela produção artística contemporânea tem sido a possibilidade de as vozes subalternizadas ao longo da história falarem e fazerem-se ouvir por si mesmas. Linda Hutcheon, por exemplo, ao estudar o pós-modernismo por meio da análise da poética dos romances pós-modernos e dos limites entre ficção e realidade presentes nessas obras, lembra que, na arte atual,

O direito de expressão (por mais que esteja, inevitavelmente, envolvido nos pressupostos do humanismo liberal) não é algo que possa ser aceito pelos ex-cêntricos como preexistente. *E a problematização da expressão – por meio da contextualização na situação enunciativa – é o que transforma o ex-cêntrico no pós-moderno.* Muitos teóricos afirmaram que as principais formas de pensamento feminista são contextuais: sociais, históricas e culturais. (HUTCHEON, 1991, p.99, grifos meus)<sup>131</sup>

Como discutido no Capítulo 3, para a autora, isso significa que umas das questões caras a arte pós-modernista reside na problematização das dissonâncias e no preenchimento das lacunas provocadas pela historiografia oficial em relação aos discursos dos “ex-cêntricos”. Ações essas que dão aberturas para aquelas e aqueles que foram deixados de fora dos centros ficcional e historiográfico possam falar e serem ouvidos, isto é, dar voz àqueles que não pertencem aos discursos artístico e histórico estabelecidos pelo grupo “Homem” burguês, branco, individual e ocidental. Os “ex-cêntricos” são “os marginalizados, as figuras periféricas da história ficcional” (HUTCHEON, 1991, p.151), e que devem ganhar território na batalha enunciativo-discursiva ficcional e historiográfica, e assumirem a posição do centro narrativo da história, mas por meio de uma expressão contextualizada. Segundo essa proposição, considera-se que a arte pós-modernista confronta “os paradoxos da representação fictícia/histórica, do particular/geral e do presente/passado” (HUTCHEON, 1991, p.142) e, nessa confrontação, os personagens marginalizados, ou “ex-cêntricos”, passam a ganhar destaque, não propriamente por sua tematização, mas pela ficcionalização dos acontecimentos e assuntos periféricos ligados aos universos históricos, cujos quais estão inseridos, mesmo que esses acontecimentos e assuntos não sejam necessariamente referidos.

As narrativas das vivências da jovem órfã tornadas em ato performático parecem transitar por esse espaço de funcionamento proposto pela arte pós-modernista. Esse trânsito

---

<sup>131</sup> Para Linda Hutcheon (1991, p.142), o pós-modernismo como movimento artístico, filosófico e literário, ocorrido após a Segunda Guerra, caracterizada, em linhas gerais, pela ruptura estética e ideológica com o ideal moderno de racionalidade, é “um empreendimento cultural contraditório, altamente envolvido naquilo a que procura contestar. Ele usa e abusa das próprias estruturas e valores que desaprova”.

permite o encontro com o passado histórico por vias sinalizadas com os “vestígios textuais” do passado, os quais indicam que a reelaboração e o redirecionamento da história das mulheres e de outros grupos subalternizados podem afetar a interpretação de tudo aquilo que já se ouviu e se tomou como verdade sobre os acontecimentos e fatos históricos. Algo parecido com aquilo que define Gayatri Chakravorty Spivak (2012, p.16) como a realização de uma alternância epistêmica nos limites e nas possibilidades dos discursos artístico e intelectual, “capaz de criar espaços por meio dos quais o sujeito subalterno possa falar para que, quando ele ou ela o faça, possa ser ouvido(a)”. O pensamento de Spivak, construído a partir da ótica do Terceiro Mundo (mais adiante retomarei a opção pelo uso dessa expressão), se refere a uma análise crítica acerca dos temas do poder, do desejo e dos interesses políticos. Essa mesma análise é feita a partir da problematização da noção de sujeito ocidental e do questionamento sobre a representação desse sujeito, como posto pelo discurso hegemônico dos países do Primeiro Mundo.

Spivak questiona a possibilidade de os subalternos “falarem” ou terem expressões de autonomia nos campos intelectual e político. Para ela, o subalterno é aquele sujeito que, por condições históricas e sociais, não pode falar por si mesmo, são os grupos marginalizados pela história, que não possuem voz ou representatividade, em decorrência da imposição narrativa jurídica, econômica e ideológica do discurso hegemônico ocidental.<sup>132</sup>

No contexto do itinerário obliterado do sujeito subalterno, o caminho da diferença sexual é duplamente obliterado. A questão não é a da participação feminina na insurgência ou das regras básicas da divisão sexual do trabalho, pois, em ambos os casos, há “evidência”. É mais uma questão de que, apesar de ambos serem objetos da historiografia colonialista e sujeitos da insurgência, a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina. Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno está ainda mais profundamente na obscuridade. (SPIVAK, 2012, p.66-7)

A noção da subalternidade spivakiana não é orientada pelo papel da mulher nas insurreições populares contra a administração colonial e nem por sua inserção na divisão social do trabalho, mas sim pela análise dos limites da representação política da mulher na sociedade indiana moderna. Assim como também pela reivindicação de sua atuação na

---

<sup>132</sup> Adota-se aqui a definição de países de Terceiro Mundo com base na acepção de Vittorio Hösl (2013, p.239): “[...] ‘países em desenvolvimento’ ou ‘países do terceiro mundo’, os países da África, da Ásia e da América Latina que ainda não adquiriram riqueza econômica comparável à dos países europeus, Estados Unidos, Canadá e Japão, e nos quais a transformação científica e tecnológica da sociedade tradicional ainda não foi tão disseminada. Não quero dizer que os países de terceiro mundo sejam neutros politicamente ou que nunca tenham formado um terceiro núcleo de poder político”.

construção de uma nova historiografia nacional que seja estruturada na perspectiva dos indianos. Tal conhecimento é arquitetado pela autora por meio de correlações teóricas estabelecidas entre a crítica marxista, na perspectiva da teoria gramsciana da Hegemonia, os Estudos Feministas anglo-indianos e os postulados e pressupostos teóricos e epistemológicos da teoria das Representações Sociais, no campo dos estudos pós-estruturalistas de base derrideana e foucaultiana.<sup>133</sup>

Com o intuito de estabelecer tais correspondências teóricas, Spivak parte da investigação sobre a narrativa de um “misterioso” suicídio de uma jovem em Calcutá, em 1926. Ela usa esse caso para interpretar que o suicídio de mulheres na Índia, sob a perspectiva de gênero, está relacionado à tradição do *Sati* ou *Suttee*, um antigo costume entre os hindus, em que a esposa viúva devota, num ato de autoimolação voluntária, sacrificava-se viva juntando-se à fogueira da pira funerária de seu marido morto. Segundo a autora, esse (pseudo)voluntarismo – que obrigava as mulheres a se sacrificarem para acompanharem seus esposos na morte e que nos dias atuais é proibido pelas leis do Estado Indiano – é algo que foi construído e, ao mesmo tempo, adquirindo sentidos de moralidade, prestígio e submissão. Assim, a tradição do suicídio das viúvas devotas expressava um papel subordinado das mulheres, como explica Deepika Bahri (2013) a partir de Spivak (2012):

Uma jovem de dezesseis ou dezessete anos, Bhubaneswari Bhaduri, enforcou-se no modesto apartamento de seu pai em Calcutá do Norte em 1926. O suicídio se tornou um enigma; como Bhubaneswari estava menstruada na ocasião, claramente não se tratava de um caso de gravidez ilícita. (SPIVAK, 1988a, p.307 apud BAHRI, 2013, p.1)

Porque Bhubaneswari “sabia que sua morte seria identificada como a consequência de um romance ilegítimo”, informa Spivak, “ela [...] esperou a chegada da menstruação”. Alguns anos depois, quando as sobrinhas de Bhubaneswari são questionadas sobre o suicídio, dizem que “foi um caso de amor ilícito”. (ibidem)

---

<sup>133</sup> Para José Jorge de Carvalho (2001), Gayatri Spivak, cuja *démarche* teórica mais importante passa também pelo próprio hibridismo identitário que ela mesma faz questão de manifestar, afirma e consolida um projeto teórico-político que se relaciona com a sua necessidade biográfica de desfazer o duplo lugar de fala subalterna que lhe foi imposto desde a infância, como mulher numa nação colonizada. A arena discursiva e o campo no qual se conduzia todo o debate sobre a subjetividade contemporânea, tanto pelo colonizador como pelo colonizado, estava centrada no Ocidente. O interesse de Spivak é de refazer essas coordenadas e transportar a arena desse debate para outro lugar. Com isso ela toca em uma questão central, que nos compete agora retomar, qual seja, discutir a capacidade do subalterno de se representar. Dito de outra forma, teorizar quais são as possibilidades do subalterno de se subjetivar autonomamente. Seu texto, já clássico, “Pode o subalterno falar?” é uma tentativa de refazer esse debate extremamente complexo, que exige uma articulação da teoria marxista com a Psicanálise e a desconstrução derrideana (Spivak, 1993a). Isso implica, mais uma vez, conquistar um espaço de enunciação, assegurar um lugar de discurso, entendido como o lugar privilegiado nessa batalha por uma subjetivação equânime. Esse projeto de Spivak tem sido muitas vezes descrito como um mero exercício acadêmico fascinante disfarçado de batalha política. Em nossa leitura, contudo, nele se fundem, indiscutivelmente, alta teoria com ativismo junto às camadas subalternas (CARVALHO, 2001, p.119-20).

Segundo Deepika Bahri, Spivak resgata, com base na crítica feminista e pós-colonial, o caso da jovem suicida, analisando que o suicídio teria ocorrido como fruto da negação dela expressar-se em vida e ser compreendida no *post-mortem*. A autora aponta que Spivak descobriu, após quase uma década da morte da jovem, que ela havia participado dos movimentos de luta armada pela independência da Índia. Na ocasião, a jovem Bhuavaneswari tinha sido “finalmente incumbida de realizar um assassinato político. Incapaz de realizar a tarefa e, não obstante, consciente da necessidade prática de confiança, ela se matou” (SPIVAK, 2012, p.162). Desse modo, na interpretação de Spivak, o suicídio da jovem teria sido resultado da sua incapacidade de continuar vivendo, carregando o peso do fracasso por não ter conseguido executar a missão que lhe foi dada, como explica Bruno Sciberras de Carvalho:

Por meio de pesquisa e conexões com a família da jovem, Spivak revela que a mesma pertencera a uma organização política, tendo ficado incumbida de um atentado contra certa autoridade do Estado. O suicídio, portanto, teria sido resultado da incapacidade da jovem de realizar tal ação, assim como a inaptidão em viver sem levar a cabo a tarefa. Spivak (2010: 123-124) argumenta que o gesto de esperar a menstruação reflete um deslocamento que buscava desafiar os roteiros predefinidos para a mulher subalterna indiana – que, inclusive, era proibida de se imolar durante o período menstrual. O fato de a jovem ter sido incompreendida mostraria, exemplarmente, como o subalterno não pode falar nem ser ouvido. O suicídio de viúvas, assim como as prontas narrativas explicativas, era prática comum no território indiano, o que expressava um papel subordinado das mulheres. Contudo, quando os agentes imperiais britânicos conceberam o sacrifício como prática fora da lei, de modo a preservar vidas, nada mais fizeram do que reproduzir a ideia do “homem branco salvando mulheres” em um contexto não-ocidental. Além disso, Spivak sustenta que, posteriormente ao fim do período colonial, a mulher indiana teria continuado a ser condenada ao silêncio devido à força das representações de gênero pós-independência, que a mantinham em posição dependente e, no caso do sacrifício, a tomavam, nostalgicamente, como tendo “vontade de se suicidar”. (CARVALHO, 2011, p.67)

Nessa explicação, percebe-se que a análise spivakiana sobre o suicídio da jovem indiana contradisse as explicações familiares e sociais que justificavam seu ato como resultado de um amor proibido. “Bhuavaneswari sabia que sua morte seria diagnosticada como o resultado de uma paixão ilegítima” (SPIVAK, 2012, p.162); por isso, escolheu o início da menstruação como melhor momento para se matar. No contexto indiano, “o gesto de deslocamento – esperar a menstruação – é, inicialmente, uma inversão da interdição contra o direito de uma viúva menstruada de se imolar”. (SPIVAK, 2012, p.163). Pois, na tradição do

Sati, “a viúva impura deve esperar, publicamente, até o banho purificador do quarto dia, quando ela não está mais menstruada, para reivindicar seu dúbio privilégio” (ibidem). Ademais, para a autora,

Nessa leitura, o suicídio de Bhuavaneswari Bhaduri é uma reescrita subalterna, *ad hoc*, não empática, do texto social do suicídio sati tanto quanto o é o relato hegemônico da resplandecente, lutadora e familiar Durga. As possibilidades discordantes que emergem desse relato hegemônico da mãe lutadora estão bem documentadas e são popularmente bem lembradas pelo discurso dos líderes e participantes masculinos do movimento pela independência. O subalterno como um sujeito feminino não pode ser ouvido ou lido. (SPIVAK, 2012, p.163)

Interessa aqui o tratamento dado pela autora ao fenômeno da subalternidade – em especial, a da mulher – como “uma produção de sentido do discurso dominante”. O exemplo do caso da jovem Bhuavaneswari ilustra “a impossibilidade de falar da (ou pela) mulher subalterna” (SPIVAK, 2012, p.24), conquanto a autora privilegie em sua análise do suicídio, o sentido político da palavra na representação da condição feminina, pensando acerca da consciência da mulher subalternizada. Ela entende a subalternidade como “a condição do silêncio”, quando o sujeito é subalternizado, necessitando de um representante por sua própria condição de silenciado. De tal forma, ao fenômeno subalterno seria necessário acrescentar uma nova forma de se realizar uma historiografia, que rompesse com os paradigmas de “carácter misógino y andro-eurocéntrico del ethos moderno” (OCHOA MUÑOZ, 2014, p.20) no âmbito da revisão da história do seu país.

Percebe-se que para Spivak, a autorrepresentação do subalterno (as pessoas do Terceiro Mundo) é impedida pelo discurso hegemônico dos países do Primeiro Mundo. Ela questiona a possibilidade de os subalternos “falarem” ou terem expressões de autonomia nos campos intelectual e político atuais: “Pode o subalterno falar? O que a elite deve fazer para estar atenta à construção contínua do subalterno?”; e afirma em seguida: “A questão da ‘mulher’ parece ser a mais problemática nesse contexto.” (SPIVAK, 2012, p.110) Nesse caso, o subalterno – em especial, a mulher – é aquela pessoa, a qual, por condições históricas e sociais não pode falar por si mesma; são, também, os grupos marginalizados pela história eurocêntrica, os quais não possuem voz ou representatividade em decorrência da imposição narrativa jurídica, econômica e ideológica do discurso hegemônico ocidental.

É o que parece acontecer no discurso teatral de *A Órfã do Rei* quando se identifica na figura do senhor El-Rei o interlocutor passivo e autorreflexivo, cujo qual a jovem recorre para falar de seus sonhos e “pensamentos e emoções” como “o mar misterioso” que ela ainda

ignora (ABRANTES, 1999, p.89). É por meio da “linguagem-carta” que a personagem comenta a “linguagem-história”. A personagem do senhor El-Rei funciona como um espelho interno para a órfã, uma espécie de *mise-en-abyme* da própria composição dramatúrgica do texto, lugar de onde emergem os discursos sobre a condição de subalternidade.<sup>134</sup>

Na análise e na reflexão voltadas para esse funcionamento metalinguístico estabelecido entre emissor e destinatário que se abrem as histórias e os conflitos que tecem a vida da órfã, e que, por conseguinte, traduzem a condição de ser mulher nos contextos histórico e social do mundo colonial, parece aqui que, no diálogo estabelecido pela personagem com o El-Rei, haja aquilo que Spivak (2012, p.24) considera como uma “possibilidade de falar da (ou pela) mulher subalterna”.

Sendo que Spivak privilegia a condição feminina em sua análise do conceito da subalternidade pensando acerca da consciência da mulher subalternizada, entendendo a subalternidade como “a condição do silêncio”, quando o sujeito é subalternizado necessitando de um representante por sua própria condição de silenciado. E o silêncio não é tematizado em *A Órfã do Rei*, posto que numa época a qual

As internadas eram obrigadas a confessar-se e a comungar com regularidade, a frequentar a missa, a fazer oração mental e outros exercícios espirituais e a participar no coro. Com estas práticas, procurava-se que as jovens sedimentassem os valores morais e religiosos ao mesmo tempo que se incutiam regras para serem boas esposas. Estavam ainda obrigadas, em algumas destas casas, a fazer jejuns. (ARAÚJO, 2008, p.4)

Ao contrário, em *A Órfã do Rei* o discurso sobre a orfandade se expressa por meio da carta (metalinguagem), que faz ecoar pelo convento/texto o discurso crítico e enunciador das tensões e das relações sociais, sobretudo as de gênero, dentro do contexto colonial. De tal forma, a personagem inverte a lógica discursiva masculina e passa a protagonizar seus próprios conflitos e desejos, circunscrevendo seu discurso à cena, já que, uma vez que num mundo onde a história das mulheres foi, na maioria das vezes, contada pelos homens, é preciso um aprofundamento maior para notar as características da construção desse discurso.

<sup>134</sup> “Em heráldica, o *abyme* (abismo) é o ponto central do brasão. Por analogia, a *mise en abîme* (ou *abyme*, termo introduzido por GIDE) é o procedimento que consiste em incluir na obra (pictórica, literária ou teatral) um enclave que reproduz certas propriedades ou similitudes estruturais dela. [...] A *mise en abyme* compreende todo espelho que reflete o conjunto da narrativa por reduplicação simples, repetida e ou especiosa [...] ‘Certos textos contemporâneos tentam usar o procedimento do *mise en abyme* em sua própria prática de escritura e ao fazer de sua problemática de criação e de enunciação o centro de suas preocupações e de seus enunciados’. [...] A auto-representação [...] é um caso particular de *mise en abyme*; ela é um ‘daqueles efeitos de espelhos pelos quais o texto cita, se cita, põe-se em movimento’.” (PAVIS, 1999, p. 245 apud DERRIDA, *La Dissémination*, 1951)

A personagem da jovem órfã problematiza a construção do discurso da subalternidade elegendo a metalinguagem como procedimento heurístico para construir a cena a partir do ponto de vista feminino. A missiva escrita pela moça para o senhor El-Rei funciona como uma paródia do passado colonial. Isso acontece na medida em que os lugares do sujeito emissor e sujeito destinatário se alteram, pois o homem, falante hegemônico, passa a exercer, na estrutura dramática da peça, o papel coadjuvante de interlocutor (in)visível (o pai, no sentido bíblico, aquele que conduz e alimenta o seu rebanho, a figura de Senhor, do pai que apenas escuta). É com El-Rei que a jovem órfã (mulher tradicionalmente subalternizada por práticas opressoras e saberes masculinos) rompe o silêncio, dirigindo suas primeiras linhas em busca de alento e respostas existenciais acerca dos pressupostos da sua situação perante o mundo colonial.

Em vista do exposto, defendo que o modo do funcionamento dramático de *A Órfã do Rei* reflete o pensamento de Spivak no tocante ao caráter do *sujeito subalterno*, identificado como um efeito do discurso dominante. Já as reflexões de Hutcheon sobre os *ex-cêntricos*, os sujeitos marginalizados, como aqueles sujeitos que estavam apartados dos discursos literários e historiográficos, mas que, considerando o descentramento, ganham voz e espaço. A partir da articulação realizada entre o pensamento das duas autoras é possível considerar que a ficcionalização do “arquivo” e do “repertório” realizada dentro da estrutura da peça é capaz de oferecer conhecimentos sobre o passado da condição da mulher na sociedade colonial através da voz feminina, subvertendo o discurso da subalternidade.

### **3.3.3 “Depois do sono pesado que se seguiu”**

Em *A Órfã do Rei*, a metalinguagem está presente quando a linguagem da cena é usada para descrever outra linguagem, a da História. A composição dramática da peça parte de um ponto de vista histórico para realizar uma recriação crítica do passado sobre as experiências vividas pelas mulheres, no quadro da expansão marítima portuguesa. A linguagem utilizada na peça mistura cenas contadas e representadas da história da mulher órfã, sem dote e sem família. É na missiva mimética escrita ao rei que se revelam os planos da imaginação, da memória e da realidade da personagem, que permitem o conhecimento de questões e momentos da história das navegações portuguesas, como a condição feminina nos conventos, os casos de meninas órfãs com a obrigação de se casarem com colonos portugueses e povoarem o Ultramar, o cotidiano nas naus das viagens oceânicas, a condição dos escravizados e o papel da Coroa portuguesa na presença em África.

Os arquivos e os repertórios contidos na fábula narrada e vivida pela jovem órfã revelam um roteiro de aprendizados sobre a experiência marítima portuguesa que permitem ler a realidade passada e enxergá-la tal como ela poderia ter sido, e não tão somente como ela foi contada. A jovem, ao escrever e refletir sobre o sentimento da orfandade, concilia sonho e realidade da memória cultural do passado português na África. Na peça, esse conhecimento do passado se dá por meio da incorporação da história de políticas de subalternização e violência sofrida pelas mulheres no âmbito da ordem colonial moderna.

Ao contar e encenar a vida de uma jovem portuguesa, órfã mandada para a Angola no século XVI, o grupo Henrique Artes, de Luanda, traduz os arquivos da história da mulher em uma narrativa dramática que restaura as dores e o sofrimento dessas mulheres, vividos no encarceramento da personagem na sua própria época – e que também se reflete na atualidade. Segundo a atriz Mel Gamboa, a condição da opressão das mulheres nos tempos atuais está contida no próprio texto, que se refere ao espaço cênico como uma cela no convento, “como o lugar do aprisionamento” do corpo feminino.

No testemunho feminino sobre a opressão, as figuras da clausura e do Rei representam o poder máximo sobre a vida e a morte de uma pessoa sem as rédeas de seu próprio destino. A figura masculina que a estupra exerce na narrativa o papel do carrasco, o marido imposto, o estuprador, o parceiro de missão para povoar África com a raça branca e a prevenção da heresia masculina de se envolver com mulheres negras. É somente por meio de seus devaneios que a jovem consegue se libertar das amarras patriarcais, especialmente quando sonha que estava correndo nua na praia.

O corpo real/histórico nu da órfã passa a buscar abrigo num mundo onírico/metáforico. O sentido mimético do sonho da personagem pode ser lido como a metáfora da fuga, da libertação e do encarceramento e da busca por si mesma. Além disso, também expõe a libidinagem dos clérigos, supostos guardiões da castidade e das confissões alheias. Ela não tem força para destruir os males ou as opressões que a rodeiam. Nesse caso, oniricamente, é a natureza que se encarrega de fazer desaparecer as representações dessas amarras psicossociais. Quando ela se mistura à água é como se seu corpo refletisse criticamente acerca dos lugares e modos de falar e sentir das mulheres subalternizadas, ao mesmo tempo em que isso também reflete o choque existente na produção de discursos e nas relações existentes entre as distintas forças e atores envolvidos no próprio sistema patriarcal.

O olhar que a personagem tem sobre o continente africano é manifestado como se o seu “eu interior” dialogasse com um “outro eu”, lendo a história marítima portuguesa a partir de um prisma ao mesmo tempo geral e particular. É uma leitura que é acompanhada pela

visão imaginária portuguesa sobre as terras desconhecidas de África, mas que também é pontilhada pelos sentimentos subjetivos de esperança, temores e dúvidas diante do mundo novo que a ela se apresenta. Essa forma de ficcionalização da história, inspirada em arquivos e repertórios que narram a violência do passado sobre a mulher, permite que a condição da subalternidade feminina perante o poder masculino na sociedade do Império Português seja revelada criticamente. A natureza crítica desse discurso ficcional oferece uma potência poética capaz de descentrar os discursos hegemônicos sobre as mulheres no campo literário e historiográfico, desafiando os ideais da ordem masculina.

O gênero carta é aqui representado no interior do monólogo como uma referência metadiscursiva, que possibilita à personagem desnudar a História e a si mesma por meio de um processo dialógico epistolar, que a coloca no centro do embate discursivo e cria espaços nos quais a mulher subalternizada possa falar e, como derivação, adquirir também condições de fazer-se ouvir, visto que

[...] um dos traços caracterizadores da carta pessoal é o fato de ela constituir-se como um gênero reflexivo: “A referência feita à existência da própria carta é sempre feita no interior dela própria”. Esse componente reflexivo da carta é fundamental na/para a constituição de sua “força ilocucionária” [...] a força ilocucionária específica da carta pessoal advém dos conteúdos que veicula, evidentemente. Mas advém também de sua existência enquanto gênero que, ao fazer referência a si mesmo, resulta também por, neste processo, expor aspectos de sua ancoragem situacional (o escritor da carta está sempre nela presente através da forma “eu”, ou mediante uma assinatura ao fim do documento, no “aqui-agora” da redação) no intuito de encurtar a distância, seja ela qual for, entre emissor e destinatário. (REZENDE, 2012, p.816-7 apud BARTON; HALL, 2000, p.6)

Parece ser essa uma maneira ficcional diferente para se lidar com os problemas da tematização de assuntos e personagens marginalizados historicamente, como o feminino e a mulher. A narrativa epistolar, que é fabulada a partir do ponto de vista da jovem órfã, faz dessa personagem uma espécie de enunciativa dos excêntricos coloniais e contemporâneos. Seu discurso ganha uma dimensão que extrapola os limites da história e articula o discurso teatral com o ideológico, na medida em que se apresenta no interior do texto como contradiscurso à ideologia e às “teorias do sujeito que sempre parecem transformar-se em teorias do masculino” (IRIGARAY, 1985/1974, p.165 apud HUCHETON, 1991, p.204).

A incorporação dramática do passado, contada pela voz de uma personagem marginal e histórica, funciona como um dispositivo metarreferencial e gera a consequente problematização das relações entre passado e presente, que proscree as “instâncias

temporais, atuando no sentido da instauração de um presente expandido, que pode reativar elementos passados sem o perigo de ter, obrigatoriamente, de transformar-se num futuro desconhecido” (SCARDINO, 2013, p.83). A metáfora da subalternização do corpo feminino assume na narrativa não só as formas significantes de encenação de um mundo passado (o colonial), o qual aprisiona a fala e o corpo das mulheres.

Mas a ficcionalização da opressão sofrida pela jovem portuguesa reverbera também o contexto social do mundo presente na medida em que o texto desloca o “Homem” do centro da ação e do discurso teatral. Desse jeito, a narração dos sonhos da órfã tencionam os estigmas da subalternização da mulher na sociedade atual através da interligação do seu discurso passado com os problemas que a mulheres enfrentam no tempo presente. Da mesma maneira, o mar da expansão marítima portuguesa reveste as paredes do discurso ficcional da personagem com tons ideológicos, históricos e sociais, que compõem o contexto de produção do discurso mais amplo inscrito nessa dramaturgia. A África e o mar apresentam-se como intertextos metarreferenciais que possibilitam ler, na História, “não apenas o reconhecimento de vestígios textualizados do passado literário e histórico, mas também a percepção daquilo que foi feito – por intermédio da ironia – a esses vestígios” (HUTCHEON, 1991, p.167).

O poeta português Fernando Pessoa, em seu heterônimo Ricardo Reis, na poesia “Aguardo, equânime, o que não conheço” deixa explícito a importância e o significado da presença do mar para a história de Portugal, país “finisterra” que, situado na Península Ibérica, desenvolveu-se a partir da relação estabelecida entre dois mundos, o mundo mediterrânico/oceânico e o mundo continental/europeu central e do norte; o mar foi como um limiar, um “nada” (pronome indefinido), para aqueles e aquelas que nos primeiros tempos da expansão marítima portuguesa tiveram que se lançar ao Atlântico e nele encontraram um interlocutor para suas agruras e vicissitudes. (BERARNINELLI, 2012, p.55). Em suma, ao final do monólogo, instaura-se a percepção da metateatralidade intercultural nas águas do Atlântico sul navegado pelos portugueses. É no espaço do mar, como uma metáfora do “entre lugar”, que a jovem órfã inverte/subverte, em seu discurso, os dispositivos que aprisionam seu corpo e interditam sua fala. É quando, a partir dessa inversão/subversão, a história como metalinguagem atua como dispositivo propiciador de deslocamentos discursivos convidando à fala a mulher e o escravizado. Falem mulheres, essa é vossa meta.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Falemos sempre no amanhã. Ontem era a noite escura do colonialismo, hoje é o sofrimento da guerra, mas amanhã será o paraíso. Um amanhã que nunca vem, um hoje eterno. Tão eterno que o povo esquece o passado e diz ontem era melhor que hoje.*

Pepetela, *A Geração da Utopia*.

Na parte última da pesquisa acadêmica, comumente, é a hora de se apresentar a avaliação crítica e a síntese explicativa sobre os processos desenvolvidos para a verificação das hipóteses levantadas ao longo do trabalho, considerando os apontamentos que foram feitos para confirmá-las ou refutá-las, ou até mesmo ampliá-las na redação final. É este o momento também de refletir acerca dos objetivos propostos e alcançados, com a esperança última de que eles possam tanto contribuir para o incremento do conhecimento já produzido da área estudada, quanto verificar se eles podem ser capazes de servir como caminho epistêmico e fornecer pistas teóricas e metodológicas para futuras investigações que busquem indagações novas e respostas diferentes a respeito do objeto e tema do estudo. Nesse sentido, longe de ser uma conversa fiada cheia de sínteses, as considerações finais que seguem têm como intuito avaliar criticamente os principais elementos desenvolvidos ao longo da tese para a discussão e problematização sobre a hipótese levantada desde o começo desta pesquisa.

Minha proposição teórica e metodológica aplicada ao teatro angolano era de que, a partir da análise, comparação e compreensão da dramaturgia das três peças, *O Cego e o Paralítico*, do grupo Elinga-Teatro, *A Órfã do Rei*, do Grupo Teatral Henrique Artes, e *As Formigas*, da Fundação Sindika Dokolo, encontrar-se-ia um dispositivo comum de funcionamento entre elas, cujo resultado possibilitaria a produção e a transmissão do conhecimento sobre o passado. E que essa prática epistêmica funcionaria por meio da incorporação simultânea da memória cultural angolana e de outros contextos, com um sentido de identidade histórica.

Em outras palavras, eu acreditava que os fatos e os acontecimentos relativos à História de Angola apareciam tratados nessas peças angolanas trocados com os fatos históricos de outras culturas e outros países, numa ficcionalização que não se limitava apenas a retratar o passado, mas também criticá-lo e problematizá-lo à luz do tempo presente. E como resultado desse movimento discursivo produzido no diálogo entre culturas diferentes, tal questão proporciona ao sujeito angolano o acesso às vozes do passado e ao conhecimento da história

cultural do seu povo em relação com o outro, numa perspectiva de construção de identidade cultural e histórica pela via da diferença.

Minha percepção inicial era que esse teatro explorava as personagens, os conflitos e os temas do passado histórico por meio de um mecanismo de funcionamento dramático, que possibilitava a apresentação sobre a memória cultural angolana, tanto num movimento autorreflexivo (falando da própria história de Angola), quanto inter-reflexivo (falando sobre a história de outra cultura ou país para falar da história de Angola e vice-versa). Ao mesmo tempo observei que era mediante esse diálogo de caráter dinâmico, auto e inter-reflexivo que se articulava em cena uma tensão discursiva notadamente marcada pela presença das contribuições das trocas culturais e pelo aspecto de uma forte carga de especulação, questionamento e negociação/tensão, com conhecimentos do passado produzidos e transmitidos por meio dos discursos hegemônicos da história oficial.

Ao assistir, analisar e comparar esses espetáculos, ficaram as impressões de ter visto em cena sempre a ficcionalização de dois passados correspondentes, mas distanciados e isolados categoricamente pelo espaço e pelo tempo. A natureza expressiva desse passado era que a mesma, isto quer dizer, que o tema histórico abordado nas peças, poderia servir de referência tanto ao contexto angolano quanto à realidade de outro país.

Pude concluir que é possível ver retratada simultaneamente a história da guerra, da violência e da utopia em Angola e no Sri Lanka através da “adaptação” de um texto cingalês, cujo tema é o conflito de dois homens à procura da cura de suas deficiências no paraíso; como também consegui acessar, ao mesmo tempo, as memórias da Segunda Guerra e as lembranças das guerras em geral, como o extermínio dos Kuvale, em 1940-194, por meio das performances e roteiros contidos na “tradução” para o contexto linguístico angolano de um conto francês que trata das experiências vividas por soldados durante a Batalha da Normandia. Ou ainda ler, de forma dialógica, os arquivos e os repertórios da subalternidade feminina e africana na sociedade colonial e do processo de ocupação portuguesa em Angola, por meio da “transcrição” dramática das cartas missionárias e das crônicas de viajantes estrangeiros que contavam sobre os casos de órfãs trazidas de Portugal para Angola durante o século XVI cuja finalidade era procriar crianças brancas em casamentos forçados nas ocupações portuguesas no ultramar.

Para estabelecer uma conexão teórica apresentada através desses trabalhos, mas que não se esgota neles, identifiquei uma característica de funcionamento dramático, a qual conceituei como *metateatralidade intercultural*, reconhecida entre essas três maneiras de formalizar, teatralmente, o passado histórico.

Foi, então, a partir desse reconhecimento que propus uma pesquisa com a qual pensei, basicamente, sobre as possibilidades a respeito de como, através das trocas interculturais feitas pelo teatro de temática histórica, no contexto angolano, era possível produzir-se e transmitir-se o conhecimento crítico sobre o passado. Por isso que decidi estudar as relações entre a história, a ficção teatral e as trocas culturais mediante a análise dos procedimentos metalinguísticos utilizados para a construção performática do texto dramático angolano, a partir do núcleo da História.

Como observado no Capítulo 2, a metalinguagem tem sido utilizada de maneira recorrente pelo teatro angolano como recurso dramático para a encenação da história. É fato que essa compreensão do funcionamento do teatro angolano foi feita com base em um recorte realizado dentro de um quadro teatral mais amplo. Mas como demonstrei no Capítulo 1, a dramaturgia angolana, especialmente, desde a Independência do país em 1975, tem se utilizado amplamente de variadas formas para tematizar os conteúdos relativos à memória histórico-cultural angolana. É recorrente, nesse teatro, a valorização de fatos, personagens e temas da história angolana e de outros contextos como uma proposta de estética teatral utilizada, sobretudo, entre as dramaturgias dos grupos angolanos que passaram a frequentar periodicamente – mas em especial nos últimos trinta anos – os festivais internacionais de teatro, especialmente os de língua portuguesa.

As produções angolanas levadas aos festivais de teatro fora do país, na sua maioria, têm comumente falado sobre a temática da memória histórico-cultural angolana por meio do emprego da estética de um teatro não realista e pós-dramático. Nesse teatro, o que mais importa não é o retrato fidedigno do que aconteceu no passado, mas a ampliação, a problematização e o questionamento dos acontecimentos e dos fatos consagrados pela historiografia, tidos como verdadeiros por sua difusão.<sup>135</sup>

A dramaturgia dessas três peças faz com que o sujeito angolano possa refletir sobre a realidade e os feitos do estabelecimento de seus próprios processos históricos, com base na história de outros contextos. Existe aí o reconhecimento de uma tensão que se manifesta no funcionamento das peças, especialmente no modo como elas referenciam a história, por meio da metalinguagem, enquanto um fenômeno de conhecimento da realidade cultural.

Foi nesse momento que me deparei com a necessidade de detectar e conceituar, na performatividade e no funcionamento dramático das três peças angolanas, os mecanismos

---

<sup>135</sup> Como citado na introdução no Brasil, os destaques são o Circuito de Teatro em Língua Portuguesa, em São Paulo, o Festival de Teatro Lusófono – FESTILUSO, no Piauí, e o Festival Internacional de Teatro da Língua Portuguesa – FESTLIP, no Rio de Janeiro.

metalinguísticos de armazenamento, produção e transmissão da memória histórico-cultural angolana. Um movimento discursivo teatral sobre o passado histórico angolano que faz, ao mesmo tempo, a autorreferenciação crítica dos conflitos, épocas e sujeitos da história angolana, mas que também é capaz de produzir a referenciação do passado histórico de outros contextos.

Como argumentei no Capítulo 2 – e defendi em todo o estudo –, o operador teórico proposto, o da *metateatralidade intercultural* dentro contexto teatral angolano, foi pensado a fim de discuti-lo enquanto um procedimento dramaturgico-cênico-literário e de natureza metalinguística, capaz de operar um movimento discursivo diferente, mas que permite concretizar a enunciação identitária desse teatro. Trata-se do estabelecimento de uma reflexão crítica sobre a escrita do passado histórico feito a partir de interfaces (ação inter-reflexiva) com a história e a cultura de outros países e povos, mas também – e ao mesmo tempo – por meio da reflexão crítica da própria história angolana (ação autorreflexiva). O que acontece de diferente nas três dramaturgias estudadas é o modo pelo qual elas são capazes de autorreferenciar acontecimentos, fatos e situações da história angolana através da metalinguagem enquanto conhecimento contextual.

Por essa razão acolhi e correlacionei as contribuições teórico-metodológicas de vários campos de estudo, o que fez, de certa forma, ser este um trabalho de fronteira. Pois, ao mesmo tempo em que realizei uma análise dramaturgica, servindo-me dos Estudos das Artes da Cena, da Teoria Teatral e da Performance, também propus um diálogo dessa análise com os Estudos em História como campo de pesquisa. Foi possível ainda buscar outros referenciais para a conceituação desse operador teórico, uma vez que ele também transita entre os Estudos Culturais e os da Teoria e Crítica Literária.

Essa zona fronteira foi criada no esforço de ler os interlocutores teóricos dessas áreas de estudo e fazer a operação de voltar ao objeto, a *metateatralidade intercultural*, e compreender nele seus funcionamentos dentro das dramaturgias das peças para a produção e a transmissão da história e da memória. Portanto, utilizei-me dos conceitos operacionais do arquivo e do repertório. Eles foram apropriados do pensamento de Diana Taylor, para quem a performance “funciona como uma episteme, um modo de conhecer, e não simplesmente como um objeto de análise.” (TAYLOR, 2013, p.17) Essa apropriação foi feita para interpor os meus propósitos de discutir e compreender a *metateatralidade intercultural* enquanto uma categoria muito mais vista pelo seu potencial epistêmico do que pela sua capacidade expressiva. Ou seja, o meu interesse foi muito menos definir o que ele é, em termos teóricos, e

mais problematizar o que esse operador teórico possibilita no que se refere à identificação histórica entre culturas diferentes pela via teatral.

Vale lembrar que para essa problematização da discussão sobre a relação entre dramaturgia e a relação com a própria metateatralidade e a relação com a história, busquei nos trabalhos de Patrice Pavis (1999, p.241) a definição da metateatralidade naquilo que “o teatro se designa como mundo já contaminado pela ilusão e pela teatralidade”. Para entender esse relacionamento contribuíram também os estudos de Josette Féral (2002, p.105) sobre teatralidade, definida como “a imbricação de ficção e representação em um ‘outro’ espaço em que o observador e os observados são colocados face a face”. Minhas reflexões sobre a discussão da definição de dramaturgia foram ampliadas pela noção de “dramaturgia expandida”, desenvolvida por José A. Sánchez (2011, p.19), como “um espaço intermediário entre os três fatores que compõem o fenômeno cênico, a teatralidade, a atuação e o drama”.

Nessa lembrança, a exemplificação sucinta das teorias de três autores representa frisar a relevância delas para a construção da análise dramatúrgica que procurei desenvolver para estudar peças de temáticas históricas. Como apontado no Capítulo 3, nesse teatro “a História passou a se configurar como uma espécie de metalinguagem, um recurso de referenciação metadiscursivo, capaz de estabelecer por meio da arquitetura cênica uma leitura crítica contemporânea e relacional ao passado”.

Nesse caso, cabe também destacar os estudos desenvolvidos por Linda Hutcheon (1991), Samira Chalhub (2002) e Haroldo de Campos (2013) os quais me ajudaram a compreender que o prefixo *meta-* poderia ser utilizado recortando-o para o metateatral – indo, portanto, para o campo da Dramaturgia e para a Teoria Teatral –, com o intuito de demonstrar que “o teatro de temática histórica no contexto angolano pode ser compreendido como uma linguagem (teatral) a qual se refere à outra linguagem (histórica)”, efetuando-se assim uma metalinguagem através do teatro sobre o passado.

O destaque da mesma maneira é feito para o conceito da “interculturalidade”, que foi mobilizado do pensamento de Catherine Walsh (2001; 2005; 2009) com o intuito de pensar como as trocas culturais, realizadas pelo teatro angolano, podem permitir ao sujeito angolano uma nova relação com o conhecimento produzido e consagrado sobre o passado histórico de seu país. Uma relação baseada na produção e transmissão de questionamentos e problematização desse passado com vistas a uma luta pela descolonização epistêmica da memória histórico-cultural angolana. Uma ideia da descolonização, na qual o conflito, o confronto e as negociações identitárias produzam algo diferente e produtivo ao inserir-se na

ficcionalização da história temas e personagem, antes marginalizados ou subalternizados, sob perspectivas hegemônicas de poder e do saber.

Ao adaptarem ou traduzirem a história do outro para o contexto da história angolana, essas três dramaturgias apresentam uma reconstrução dramatúrgica do passado histórico, potencializando a construção de diálogos entre os discursos socioculturais subalternizados pelos discursos históricos “oficiais”. São estratégias essas que funcionam metaforicamente, como “caixas de ressonância” para se concentrar e amplificar os ruídos e os sons do diálogo plural entre as múltiplas falas do passado e que, de tal modo, instigam a ouvir-se e a recuperar-se criticamente essas distintas vozes do passado angolano a partir de uma memória cultural traduzida em cena no tempo presente.

Essa operação ocorre por meio da construção e da encenação da materialidade textual em que se pode averiguar e especular a respeito das inconsistências e incoerências estabelecidas pelas narrativas deterministas dos fatos do passado. Por meio do aproveitamento e do tratamento ficcional da história é possível considerar o desenvolvimento do teatro como espaço autônomo para se recuperar os registros do passado através das vozes, por tantas vezes silenciadas dentro dos discursos históricos hegemônicos, e mirar a construção de possibilidades poético-dramatúrgicas de submissão dos vestígios textuais do passado a procedimentos críticos de conhecimento artístico, estético e intercultural. Usando o pensamento de Homi Bhabha, pode-se dizer que essas dramaturgias podem “negociar e traduzir suas identidades culturais na temporalidade descontínua, intertextual, da diferença cultural”. (BHABHA, 2007, p.68)

Segundo Bhabha, isso quer dizer que a adaptação ou a tradução cultural como ações pertinentes ao discurso pós-colonial não funcionam simplesmente como “uma apropriação ou adaptação; trata-se de um processo pelo qual as culturas devem revisar seus próprios sistemas de referência” (apud SOUZA, 2004, p.127). Observa-se que, nas peças angolanas, o discurso sobre a memória cultural do país fundamenta-se nos arquivos e nos repertórios da realidade histórica, buscando a construção de ficções estabelecidas na metalinguagem e associadas às formas possíveis de conhecimento e de crítica do passado pela perspectiva intercultural.

Em suma, o objeto de estudo deste trabalho de doutoramento foi realizado pela necessidade de se detectar na performatividade e no funcionamento dramatúrgico de três peças angolanas, os mecanismos de armazenamento, produção e transmissão da memória histórico-cultural angolana por meio de ações ou práticas incorporadas interculturais.

Ao final da pesquisa, percebi que essa produção teatral, muito mais do que valer-se da história como pano de fundo ou de ilustração de suas dramaturgias, passou a empregar uma

combinação de arquivos e de repertórios da história de seu país e de outros, com a finalidade de realizar uma operação de natureza crítica, auto e inter-reflexiva, que se referia aos próprios processos da reescrita ficcional dos acontecimentos, fatos, bem como seus protagonistas, antagonistas e figurantes, com o questionamento a respeito dos processos de criação dos discursos da História.

Por meio da linguagem teatral, com a recriação dessas personagens, épocas e lugares históricos, as dramaturgias analisadas citam, comentam e criticam a História mediante o intercâmbio de fatos históricos angolanos com outros contextos. O que acontece de diferente nas três dramaturgias estudadas é o modo como elas são capazes de autorreferenciar acontecimentos, fatos e situações da história angolana através da metalinguagem enquanto conhecimento contextual.

Conclui-se, então, que o conceito desenvolvido, a *metateatralidade intercultural*, funciona como um mecanismo que se constitui mais do que uma prática enunciativa, tornando-se um dispositivo que permite inter-relacionar ao mesmo tempo a memória histórico-cultural angolana com outras culturas, não só a partir dos textos analisados, mas podendo servir de categoria teórica para outras pesquisas sobre o tema.

Termino essa conclusão ainda mais convicto de que é possível conhecer o passado histórico sob outro ponto de vista. Não tanto pela materialidade dos vestígios textuais do passado, mas também por aquilo que foi vivido e permanece manifesto nos corpos e nas ações das pessoas como comportamentos expressivos. Ou, que é possível aprender sobre a história por meio das trocas culturais realizadas pelo teatro.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABEL, Lionel. *Metateatro – Uma visão nova da forma dramática*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
- ABRANTES, José Mena. *Teatro (I volume)*. Coimbra: Cena Lusófona, 1999.
- ABRANTES, José Mena. *Teatro (II volume)*. Coimbra: Cena Lusófona, 1999.
- ABRANTES, José Mena. *Teatro em Angola - volume I*. Luanda: Nzila, 2005.
- ABRANTES, José Mena. *Teatro em Angola - volume II*. Luanda: Nzila, 2005.
- AGÚNDEZ, Diego A. *Sri Lanka: el fin de la “paz sin proceso”*. Madrid: Fundación para las Relaciones Internacionales y el Diálogo Exterior, 2008. Disponível em: <<http://www.fride.org/publicacion/427/sri-lanka-el-fin-de-la-paz-sin-proce>>. Acesso em: 2 jan. 2015.
- ALENCASTRO, Luís Felipe de. *O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- ALMEIDA, Júlio de. *Os pioneiros do futuro: teatro / Júlio de Almeida, Elsa de Sousa, Ndunduma We Lépi*. Lusaka: MPLA, Serviços de Cultura, 1974.
- AMADO, Janaína. “Condenados a viver no Brasil”. *Textos de História*, v. 5. n.1 (1997): *Textos de História*. Revista do Programa de Pós-graduação em História da UnB. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/textos/article/viewFile/5813/4817>>. Acesso em: 29 jun 2016.
- AMADO, Janaína. Viajantes involuntários: degredados portugueses para a Amazônia colonial. *Hist. cienc. saude-Manguinhos* [online]. 2000, vol.6, suppl. p.813-32.
- AMÂNCIO, Iris Maria da Costa. *Dramaturgia Angolana: Exercícios De Enrançatura Em Obras De Mena Abrantes*. União Dos Escritores Angolanos, 2001. Disponível em: <<http://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/>>. Acesso em: 02 dez. 2014.
- AMÂNCIO, Iris Maria da Costa. *Enrançamentos discursivos na literatura angolana dos anos 90: a enunciação elinga em obras de Mena Abrantes e de Agualusa*. Tese de doutorado. Belo Horizonte: Universidade Federal De Minas Gerais, 2001.
- AMBROSE, Stephen E. . *O Dia D 6 de junho de 1944: A batalha culminante da Segunda grande Guerra*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2003.
- ALMEIDA, Suely Creusa Cordeiro de. *O Sexo devoto: normalização e resistência feminina no Império Português XVI – XVIII*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2005.
- AMORIM-MESQUITA, Isabelle Regina de. "A noite", de José Saramago: *Uma revisitação da história pelo viés da ficção dramática*. REVISTA MEMENTO - Revista do Mestrado em Letras Linguagem, Discurso e Cultura - UNINCOR. V. 2, n. 2, ago.-dez. 2011. Disponível em: <<http://revistas.unincor.br/index.php/memento/article/view/147/pdf>>. Acesso em: 03 jan. 2015.
- ANDRADE, Costa. *No velho ninguém toca – poema dramático*. Lisboa/Luanda: Sá da Costa/U.E.A., 1979.
- ARIÑO, MariaVil·lillas. Sri Lanka: claves del conflicto y perspectivas de futuro. *Serie conflictos olvidados: Sri Lanka. Sri Lanka - IDHC - Institut de drets Humans de Catalunya*, Barcelona, 2008. Disponível em: <<http://www.idhc.org/esp/documents/Biblio/SriLanka.pdf>>. Acesso em: 2 jan. 2015.
- ARAÚJO, Maria Marta Lobo de. A assistência às mulheres nas Misericórdias portuguesas (séculos XVI-XVIII). *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Colloques, mis en ligne le 18 février 2008, Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/23482> >. consulta em 13 mai 2016.
- AZEVEDO, Antônio Carlos do Amaral. *Dicionário de Nomes, Termos e Conceitos Históricos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997.

- BAHRI, Deepika. Feminismo e/no pós-colonialismo. *Revista Estudos Feministas*, vol 21, núm. 02, mayo-agosto 2013, Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, Brasil. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=38129105018>>. Acesso em: 15 dez. 2014.
- BALLESTRIN, Luciana. América latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, v. 11, p. 89-117, 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcpol/n11/04.pdf>>. Acesso em: 02 dez. 2015.
- BARBOSA, Muryatan Santana. A Crítica Pós-Colonial no pensamento indiano contemporâneo. *Revista Afro-Ásia*, Salvador, BA: Universidade Federal da Bahia, n. 39, 2009. Disponível em: <[http://www.afroasia.ufba.br/pdf/AA\\_39\\_MSBarbosa.pdf](http://www.afroasia.ufba.br/pdf/AA_39_MSBarbosa.pdf)>. Acesso em: 2 dez. 2014.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de Incêndio*. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.
- BENDER, Gerald. *Angola sob o domínio Português: Mito e Realidade*. Lisboa: Sá da Costa, 1980.
- BERARDINELLI, Cleonice. *Fernando Pessoa: antologia poética*. [org.; apres.; ensaios] Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.
- BERG, Tiago José. *Hinos de todos os países do mundo*. São Paulo: Panda Books, 2008.
- BEVERLEY, John. *Subalternidad y representación: debates em teoria cultural*. Madri: Iberoamericana, 2004.
- BEY, Hakim. *Zona Autônoma Temporária*. 1ª. Edição. São Paulo: Conrad Editora, 2001.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- BITTENCOURT, Marcelo. “Jogando no campo do inimigo: futebol e luta política em Angola”. In. *Mais do que um jogo: o esporte e o continente africano*. BITTENCOURT, Marcelo; MELO, Victor Andrade de; NASCIMENTO, Augusto (orgs.). Rio de Janeiro: Apicuri, 2010.
- BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança*. V1. EDUERJ: Contraponto. Rio de Janeiro. 2005.
- BLOCH, Marc. *Apologia da história, ou ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BOBBIO, Norberto; MATEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de política* (2 volumes). Trad. Carmen C. Varrialle, GaetanoLoiai Mônaco, João Ferreira, Luis Guerreiro Pinto Cacaís, RenzoDini. Brasília: UnB, 2004.
- BOLETIM DO INSTITUTO VASCO DA GAMA. 47. Número comemorativo do duplo centenário da fundação e restauração de Portugal. Tipografia Rangel, Bastorá - Goa, 47, 1940. Disponível em: <<http://memoria-africa.ua.pt/Library/ShowImage.aspx?q=/BIVG/BIVG-N047&p=145>>. Acesso em: 2 dez. 2014.
- BOXER, Charles R. *Relações raciais no império colonial português (1415-1825)*. Porto: Afrontamento, 1977; Póvoa de Varzim: Empresa Norte Editora.
- BOXER, Charles R. *O império marítimo português (1415-1825)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BROOK, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- BROOK, Peter. *Fios do tempo: memórias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- BUSTOS, Guillermo. Enfoque subalterno e historia latinoamericana: nación, subalternidad y escritura de la historia en el debate MallonBeverley. *Fronteras de la Historia*, Instituto Colombiano de Antropología e Historia Colombia, n. 7, 2002. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=83307008>>. Acesso em: 5 jan. 2015.
- CALDERÓN DE LA BARCA. *La vida es sueño* [1635]. Madrid: Espasa-Calpe, 1971.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

- CAMPOS, Rafael Coca de. *Pensando a Kolombola: reflexões para uma história dos africanos*. In: Anais eletrônicos do XXII Encontro Estadual de História de ANPUH-SP, Santos, 2014. Disponível em: <[http://www.encontro2014.sp.anpuh.org/resources/anais/29/1406684492\\_ARQUIVO\\_PENSANDOAKOKOMBOLAREFLEXOESPARAUMAHISTORIADOSAFRICANOS.pdf](http://www.encontro2014.sp.anpuh.org/resources/anais/29/1406684492_ARQUIVO_PENSANDOAKOKOMBOLAREFLEXOESPARAUMAHISTORIADOSAFRICANOS.pdf)>. Acesso em: 13 dez 2014.
- CANCLINI, N. G. Diferentes, desiguais e desconectados. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009. *Revista Observatório Itaú Cultural*, São Paulo, n. 8, abr./jul. 2009. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/bcodemidias/001516.pdf>>. Acesso em: 23 nov. 2014.
- CANDAU, Vera Maria (org.). “Educação Escolar e Cultura(s): multiculturalismo, universalismo e currículo.” In: CANDAU, Vera Maria *Didática: questões contemporâneas*. Rio de Janeiro: Forma&Ação, 2009.
- CANDAU, Vera Maria. Direitos humanos, educação e interculturalidade: as tensões entre igualdade e diferença. *Revista Brasileira de Educação*, v. 13, n. 37 jan./abr. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v13n37/05.pdf>>. Acesso em 15 dez. 2014.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro. Estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. São Paulo: UNESP, 1995.
- CARVALHO, Bruno Sciberras de. Subalternidade e possibilidades de agência: uma crítica pós-Colonialista. *Revista Estudos Políticos*, n.3, 2011/02. Disponível em: <<http://revistaestudospoliticos.com/wp-content/uploads/2011/11/3p65-69.pdf> >. Acesso em: 29 jun. 2016.
- CARVALHO, José Jorge. O olhar etnográfico e a voz subalterna. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 7, n. 15, jul. 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ha/v7n15/v7n15a05.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2014.
- CARVALHO, Paulo Eduardo. Rogério de Carvalho - representações singulares. *Revista Sinais de Cena*, n.6, APCT (Associação Portuguesa de Críticos de Teatro), em colaboração com o CET (Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa), 2006. Disponível em: <<http://cvc.instituto-camoes.pt/>>. Acesso em: 4 jan. 2015.
- CARVALHO, Ruy Duarte de. *Os kuvale na história, nas guerras e nas crises. Artigos e comunicações (1994– 2001)*. Luanda: Editorial Nzila, 2002.
- CARVALHO, Ruy Duarte de. *Vou lá visitar pastores: percurso angolano em território kuvale*. Lisboa: Cotovia, 1999.
- CARVALHO, Ruy Duarte de. *Aviso à navegação: olhar sucinto e preliminar sobre os pastores kuvale da província do Namibe*. Luanda: INALD, 1997.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago. “Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da ‘invenção do outro’”. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005.
- CAVAZZINI, Frederico. *A guerra civil angolana e o seu impacto no desenvolvimento do ensino primário público*. Tese de doutorado. Lisboa: Instituto Superior de Economia e Gestão, Universidade Técnica de Lisboa, 2012.
- CEIA, Carlos. E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 2 set. 2014.
- CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe: postcolonial thought and historical difference*. Nova Jersey: Princeton University press, 2000.
- CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 2002.
- CHAPMAN, Tim. *The Risorgimento: Italy 1815-1871*. Penrith; Humanities-Ebooks, 2008.
- CHATTERJEE, Partha. La nación u sus campesinos. *Módulo: Aproximaciones teóricas: Nación Sesión 5, Lectura*, n.2. Lima, jul. 2002. Disponível em: <[http://www.globalcult.org.ve/doc/Partha/Partha\\_4.pdf](http://www.globalcult.org.ve/doc/Partha/Partha_4.pdf)>. Acesso em: 5 jan. 2015.

- CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Org.) *Portanto... Pepetela*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- CHIARADIA, Filomena. “Em revista o teatro ligeiro: os ‘autores ensaiadores’ e o ‘teatro por sessões’ na Companhia do Teatro São José”. Sala Preta, São Paulo, PPGAC-USP, v. 3, n. 1, 2003, p. 01. Disponível em: <<http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta>>. Acesso em: 24 ago 2016.
- CIRNE, Maria Teresa Filipe. *Um projecto de colonização portuguesa em Angola nos finais do século XIX*. Revista da Faculdade de Letras. 1998.
- COATES, Timothy J. *Degredados e órfãs: colonização dirigida pela Coroa no império português (1550-1755)*. Trad. José Vieira de Lima. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1998.
- COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural: Cultura e Imaginário*. São Paulo: FAPESP; Iluminuras, 1997.
- CORREIA, José. Exits and Entrances: Fugard on theatre in South Africa and the other apartheid. *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense*, v.14, 2006. Disponível em: <<http://revistas.ucm.es/index.php/>>. Acesso em: 4 jan. 2015.
- COSTA, Adolfo. Órfãs d’el rei e as mulheres portuguesas vindas à Índia durante o século XVI / Adolfo Costa. Número comemorativo do duplo centenário de fundação e restauração de Portugal. *Boletim do Instituto Vasco da Gama*, n.47 (1940), p.115-124. Disponível em: <<http://memoria-africa.ua.pt/Library/ShowImage.aspx?q=/BIVG/BIVG-N047&p=145>>. Acesso em: 29 jun. 2016.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Gramsci: um estudo sobre seu pensamento político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- CREHAN, Kate. *Gramsci, cultura e antropologia: a questão do poder e as relações entre cultura, sociedade e política*. Lisboa: Campo Comunicação, 2004.
- CUNHA, Anabela. “Processo dos 50”: memórias da luta clandestina pela independência de Angola. *Revista Angolana de Sociologia*, n.8, dez. 2011. Disponível em: <<http://ras.revues.org/543>>. Acesso em: 2 dez. 2015.
- DAVIDSON, Basil. Prefácio. In: *No velho ninguém toca*. Lisboa/Luanda: Sá da Costa/U.E.A., 1978, p.3-9.
- DEL PRIORE, Mary. *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil colônia*. Rio de Janeiro: José Olympo, 1993.
- DEL ROIO, Marcos. Gramsci e a emancipação do subalterno. *Revista de Sociologia e Política*, n.29, nov. 2007. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/pdf/238/23802906.pdf>>. Acesso em: 5 jan. 2015.
- DIRLIK, Arif. *A aura pós-colonial: a crítica terceiro-mundista na era do capital*. *Critical Inquiry*, 20(2), winter, 1994, p.328-356. Disponível em: <<http://novos estudos.uol.com.br/>>. Acesso em: 5 jan. 2015.
- ÉBOLI, Luciana Morteo. *Dramaturgia angolana no pós-colonialismo: sujeito, nação e identidade na obra de José Mena Abrantes*. Dissertação. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2007.
- ÉBOLI, Luciana Morteo. *Memória e tradição nos dramas de São Tomé e Príncipe e Angola: os teatros de Fernando de Macedo e José Mena Abrantes*. Porto Alegre, Tese de doutorado em Teoria da Literatura, PUC-RS, 2010.
- ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- FARGE, Arlette. *Lugares para a história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- FARIAS, Leila Wanderléia Bonetti; ZOLIN, Lúcia Osana. A cruel necessidade de possuir: pós-colonialismo e patriarcalismo num conto de Clarice Lispector. *Terra Roxa e Outras*

*Terras* – Revista de Estudos Literários, v.11, 2007. Disponível em: <<http://www.uel.br/cch/pos/letras/terraroja>>. Acesso em: 15 jul. 2013.

- FÉRAL, Josette. *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación, 2003.
- FÉRAL, Josette. *Erguendo um Monumento ao Efêmero*: Encontros com Ariane Mnouchkine. São Paulo: Editora SENAC São Paulo; Edições SESC SP, 2010.
- FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. São Paulo, Ática, 1987.
- FIGUEIREDO, Rosa Branca Almeida. *Ritual e poder: a visão revolucionária do teatro de Wole Soyinka*. Tese de doutorado. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2008.
- FILHO, Sílvio de Almeida. *A desilusão com o socialismo em Angola. Uma leitura através da narrativa literária (1975-1985)*. Porto Alegre: Revista Ciências e Letras – África Contemporânea: história, política e cultura, n.21 e 22, 1998.
- FLÓREZ-FLÓREZ, Juliana. Aportes postcoloniales (latinoamericanos) al estudio de los movimientos sociales. *Tabula Rasa*, n.3, enero-diciembre, 2005. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, Colombia. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39600305>>. Acesso em: 5 jan. 2015.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 9ªed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1991.
- GANDELMAN, Luciana Mendes. *Mulheres para um império - órfãs e caridade nos recolhimentos femininos da Santa Casa de Misericórdia (Salvador, Rio de Janeiro e Porto - século XVIII)*. Tese de doutorado. Campinas: Unicamp, 2005.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1989.
- GOLDMANN, Lucien. *Ciências Humanas e Filosofia (O que é a Sociologia?)*. 12 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- GÓES, Camila Massaro de. *De Antonio Gramsci aos SubalternStudies: notas sobre a noção de subalternidade*. Trabalho preparado para apresentação no III Seminário Discente da Pós-Graduação em Ciência Política da USP, de 22 a 26 de abril de 2013. Disponível em: <[http://www.fflch.usp.br/dcp/assets/docs/III\\_SD\\_2013/Mesa\\_8.1\\_-\\_Camila\\_Goes\\_III\\_SD\\_2013.pdf](http://www.fflch.usp.br/dcp/assets/docs/III_SD_2013/Mesa_8.1_-_Camila_Goes_III_SD_2013.pdf)>. Acesso em: 5 jan. 2015.
- GOMES, Anderson Soares. *Linguagem e História - a manipulação do passado através da palavra em 1984*. George Orwell. Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno10-10.html>>. Acesso em: 12 dez. 2014.
- GOMES, Armindo Jaime. Ano de Kasanji ou Kasanji da década sessenta? *Revista Sol Nascente, Centro de Investigação sobre ética aplicada (CISEA)*, n.5, jan. 2014. Disponível em: <[http://www.ispsn.org/sites/default/files/magazine/articles/N5\\_art1.pdf](http://www.ispsn.org/sites/default/files/magazine/articles/N5_art1.pdf)>. Acesso em: 13 dez. 2014.
- GOMEZ-PEREZ M. (dir.); LE BLANC M. N. (dir.), COQUERY-VIDROVITCH C. (préf.) *L'Afrique des générations: entre tensions et négociations*. Source Paris: Karthala, 2012, p.47-50.
- GONÇALVES, António Custódio. *Tradição e modernidade na (re) construção de Angola*. Porto: Edições Afrontamento, 2003.
- GOUVEIA, Carlos A. M. Texto e gramática: uma introdução à linguística sistêmico-funcional. matraga. *Revista da Pós-graduação stricto sensu em Letras da UERJ*, Rio de Janeiro, v.16, n.24, jan./jun. 2009. Disponível em: <<http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga24/arqs/matraga24a01.pdf>>. Acesso em: 4 jan. 2015.
- GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Ed. Unesp, 1997.

- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência*. São Paulo, Rio de Janeiro, 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere: introdução ao estudo da filosofia. A filosofia de Benedetto Croce*. v. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a Organização da Cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- GRAMSCI, Antonio. *Selections from the Prison Notebooks*. London: Lawrence & Wishart, 1971.
- GUHA, Ranajit. *Subaltern Studies I: Writings on South Asian History and Society*. Delhi: Oxford University Press, 1982.
- GUHA, Ranajit. *Dominance without hegemony: history and power in colonial India*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- GUHA, Ranajit; SPIVAK, Gayatri Chakravorty (eds.). *Selected subaltern studies*. Nova York: Oxford University Press, 1988.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. A presença realizada na linguagem: com atenção especial para a presença do passado. 2009. Disponível em: <<http://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/viewFile/68/30>>. Acesso em: 15 dez 2014.
- HALL, Katori. *The Mountaintop*. Olivier Award for Best New Play, 2010.
- HALL, Katori. Filhos de Assassinos (Children of Killers). *PANOS: Palcos Culturgest*, 2011. Disponível em: <<http://www.culturgest.pt/panos/>>. Acesso em: 4 jan. 2015.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.
- HALL, Stuart. “The centrality of culture: Notes on the cultural revolutions of our time”. In: THOMPSON, Kenneth (org.). *Media and Cultural Regulation*. London: Sage, 1997, p.207-238. Tradução brasileira: “A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo”, Revista Educação e Realidade, jul./dez. 1997.
- HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. 6. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- HATHERLY, Ana. Tomar a palavra aspectos de vida de mulher na sociedade barroca. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, n.9, Lisboa, Edições Colibri, 1996. Disponível em: <[run.unl.pt/bitstream/10362/6886/1/RFCSH9\\_269\\_280.pdf](http://run.unl.pt/bitstream/10362/6886/1/RFCSH9_269_280.pdf)>. Acesso em: 2 dez. 2014.
- HOBSBAWM, Eric J. *A era dos extremos. O breve século XX. 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOBSBAWM, Eric J. *O Novo Século: Entrevista a Antonio Polito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- HÖSLE, Vittorio. O terceiro mundo como um problema filosófico. *Griot – Revista de Filosofia*. Amargosa, Bahia – Brasil, v.8, n.2, dez. 2013. Disponível em: <<http://www2.ufrb.edu.br/griot/images/vol8-n2/traducao.pdf>>. Acesso em: 27 abr. 2015.
- HOUAISS. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- HILL, Christopher. *O mundo de ponta-cabeça: idéias radicais durante a Revolução Inglesa de 1640*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- HILDEBRANDO, Antonio Barreto. *A revolta da casa dos ídolos: a nação em cena*. Dissertação de mestrado. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1996.
- HILDEBRANDO, Antonio Barreto. “A revolta da casa dos ídolos: renovação e tradição”. In: JUNIOR, Carlos Teles de Menezes. *O nacionalismo musical angolana*. Monografia apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Cândido Mendes - Centro de Estudos Afro-Asiáticos, Rio de Janeiro, 1998.

- HILDEBRANDO, Antonio Barreto. *O épico no teatro: entre os escombros da quarta parede*. Rio de Janeiro: Tese de doutorado. Niterói: Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2000.
- HUPPES, Ivete. *Melodrama. O gênero e sua permanência*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2000.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo – História teoria ficção*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1991.
- IRIGARAY, Luce. *Speculum of the Other Woman*. Trans. Gillian C. Gill. New York: Cornell University Press, 1985; 1974.
- LANÇA, Marta. *As Formigas, a guerra, o actor e a experiência, peça de Rogério de Carvalho*. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/palcos/as-formigas-a-guerra-o-actor-e-a-experiencia-peca-de-rogerio-de-carvalho>>. Acesso em: 13 dez. 2014.
- LAUR, Timothy M.; LLANSO, Steven L. *Encyclopedia of Modern U.S. Weapons*, 1995.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 3 ed. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LEWER, Nick; WILLIAM, Joe. El proceso de paz en Sri Lanka: perspectivas históricas, políticas, económicas y de resolución del conflicto. *Anuario Asia Pacífico*, 2004. Disponível em: <[http://www.anuarioasiapacifico.es/pdf/2004/ASIA\\_CID\\_231\\_240.pdf](http://www.anuarioasiapacifico.es/pdf/2004/ASIA_CID_231_240.pdf)>. Acesso em: 2 dez. 2014.
- LIMA, Manuel dos Santos. *A pele do diabo*. Lisboa: África, 1977. Tempo Africano.
- MARTINS, Leda Maria. “Performance e Drama: pequenos gestos de reflexão”. In: Aletria, Revista de estudos de literatura. POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, ano 1, n.1, 2011, p. 101-109.
- MARTINS, Maria Joana de Souza Anjos. *Subsídios para o estudo da assistência social portuguesa: os recolhimentos de Lisboa (1545-1623)*. Dissertação (Licenciatura em Ciências Históricas e Filosóficas) Faculdade de Letras da Universidade d Lisboa, 1961.
- MATA, Inocência. *Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*. Lisboa: Mar Além, 2001.
- MATEUS, Dalila Cabrita. *A PIDE/DGS na Guerra Colonial 1961-1974*. Lisboa: Terramar, 2004.
- MARQUESI, S. C. “Referenciação e intencionalidade: considerações sobre escrita e leitura”. In: CARMELINO, A. C.; PERNAMBUCO, J; FERREIRA, L. A. (org.). *Nos caminhos do texto: atos de leitura*. Franca, SP: UNIFRAN, 2007.
- MENCARELLI, Fernando Antonio. *Dramaturgias em processo: a cena pelo avesso. Cena invertida: dramaturgias em processo*. Grupo Teatro Invertido. Belo Horizonte, MG: Edições CPMT, 2010.
- MENEZES, Marcos Antonio de. *Cabarés: História e Memória*. Disponível em: <[http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1362017982\\_ARQUIVO\\_CABARES.pdf](http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1362017982_ARQUIVO_CABARES.pdf)>. Acesso em: 9 jul. 2015.
- MELO, Maria Benedita Portugal e. Contributos para uma análise da tese da “modernidade reflexiva” de Anthony Giddens, a partir da perspectiva de Pierre Bourdieu. *Forum Sociológico* [Online], 22, 2012. Disponível em: <<http://sociologico.revues.org/632#quotation>>. Acesso em: 3 jan. 2015.
- MOISES, José Álvaro. Diversidade cultural e desenvolvimento nas Américas. Disponível em: <[http://www.oas.org/udse/espanol/cpo\\_cult\\_public.asp](http://www.oas.org/udse/espanol/cpo_cult_public.asp)>. Acesso em: 23 nov. 2014.
- MIGNOLO, Walter D. “A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade.” In: LANDER, Edgardo. (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso Livros, 2005.

- MIGNOLO, Walter D. *Histórias Locais / Projetos Globais: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- MUSIC of the First World War Por Don Tyler, 2016.
- NOSELLA, Berilo Luigi Deiró. *Dramaturgia e História: questões e abordagens possíveis*. Rio de Janeiro: UNIRIO; doutorado; CNPq/CAPES; orientadora Profa. Dra. Maria de Lourdes (Beti) Rabetti. Iluminador Cênico. GT História das Artes e do Espetáculo. Disponível em: <[https://www.academia.edu/4134615/Dramaturgia\\_e\\_Hist%C3%B3ria](https://www.academia.edu/4134615/Dramaturgia_e_Hist%C3%B3ria)>. Acesso em: 15 dez 2015.
- NOLASCO, Edgar César. *Babel Local: Lugares de miúdas culturas*. Campo Grande: Life Editora, 2010.
- NUNES, SOV. et al. “A Dependência do Tabaco”. In: NUNES, SOV.; CASTRO, M. R. P. (orgs.). *Tabagismo: Abordagem, prevenção e tratamento* [online]. Londrina: EDUEL, 2011, p. 41-54.
- OLIVEIRA, Susana Paula de Magalhães. *A mulher do renascimento inglês segundo a escolástica e a tradição medieval*. Dissertação de mestrado. Lisboa: Universidade Aberta, 2009.
- OCHOA MUÑOZ, Karina. El debate sobre las y los amerindios: entre el discurso de la bestialización, la feminización y la racialización. *El Cotidiano*, n. 184, mar./abr., 2014. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco Distrito Federal, México. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32530724005>>. Acesso em: 5 jan. 2015.
- OLIVEIRA, Waldney. *A música na difusão do pensamento nacionalista*. Rede Angola, 2015. Disponível em: < <http://www.redeangola.info/especiais/musica-na-difusao-do-pensamento-nacionalista/> > Consulta em 24 out 2016.
- ORLANDI, E. P. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. 7. ed. Campinas, SP: Pontes, 2007.
- PACHECO, Ana Cláudia Lemos. “A trajetória de uma intelectual negra: uma voz subalternizada”. In: DIAS, Alfrancio Ferreira; PACHECO; Ana Cláudia Lemos (orgs.). *Gênero Trans e Multidisciplinar*. Jundiaí : Paco Editorial, 2013.
- PARANHOS, Kátia. (org.). *História, teatro e política*. São Paulo/Belo Horizonte: Boitempo/FAPEMIG, 2012.
- PANTOJA, Selma. *Conexões e identidades de gênero no caso Brasil e Angola, Sécs. XVIII-XIX*. Universidade de Brasília. UNB. Disponível em: <[bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/pantoja.rtf](http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/pantoja.rtf)>. Acesso em: 2 dez. 2014.
- PATHIRAJA, Dharmasena. L'aveugle et le paralytique. In: L' Avant-scene theatre N. 477, 1971.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PEDRO, Antônio. *A Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Ática, 1986, p. 62.
- PEPETELA. *A Corda*. 2. ed. Luanda, Angola: União dos Escritores Angolanos, 1980.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. “Contribuição da história e da literatura para a construção do cidadão: a abordagem da identidade nacional”. In: LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs.). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.
- PORTELLI, Hugues. *Gramsci e o bloco histórico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- PINTO, Fernão Mendes. Carta do irmão Fernão Mendes ao padre Baltasar Dias, reitor da Companhia de Jesus em Goa. Rebecca Catz (ed.). *Cartas de Fernão Mendes Pinto e Outros Documentos*. Lisboa: Presença. 1983b [1555]. Doc. n.9, 60-5.
- PINTO, Rui Eduardo Ferreira. *O emprego das tropas paraquedistas nas guerras de África. Moçambique (1961-1974): o caso do batalhão de caçadores paraquedistas*. N. 31. Lisboa:

- ISCTE-IUL, 2013. Dissertação de mestrado. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10071/7377>>.
- QUIJANO, A. “Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina”. In: LANDER, E. (ed.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Buenos Aires: Clacso, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2009.
- RECTOR, Monica. *A imagem e o imaginário da mulher em Portugal: da Idade Média ao Renascimento*. University of North Carolina, Chapel Hill. Biblioteca Nacional de Lisboa, Fundação Luso-Americana. Inédito. Disponível em: <[http://www.monicarector.com/index.php?option=com\\_docman&task=doc\\_download&gid=29&Itemid=1](http://www.monicarector.com/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=29&Itemid=1)>. Acesso em: 2 dez. 2014.
- REIS, Eliana Lourenço de Lima. *Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural: A literatura de Wole Soyinka*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2011.
- RENGEL, Lenira. Corpo e dança como lugares de corponectividade metafórica. *Revista Científica/FAP*, Curitiba, v.4, n.1, p.1-19, jan./jun. 2009. Disponível em: <[http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Arquivos2009/Pesquisa/Rev\\_cientifica4/artig\\_Lenira\\_Rengel.pdf](http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Arquivos2009/Pesquisa/Rev_cientifica4/artig_Lenira_Rengel.pdf)>. Acesso em: 3 jan. 2014.
- REZENDE, Renato Cabral. Referenciação metadiscursiva no gênero carta pessoal no interior do romance: um estudo de caso. *Ling. (dis)curso*, Tubarão, v.12, n.3, Dec. 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ld/v12n3/a08v12n3.pdf>>. Acesso em: 2 dez. 2014.
- RIEFF, David. *Una cama por una noche*. El humanitarismo en crisis. Editorial Taurus, 2003.
- RODRÍGUES, Ileana. *Convergencia de tiempos. Estudios subalternos/contextos latinoamericanos. Estado, cultura, subalternidad*. Rodopi, Amsterdam, 2001.
- RODRÍGUES, Ileana. “Hegemonía y dominio: subalternidad, un significado flotante”. IN: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; MENDIETA, Eduardo (ed.). *Teorías sin disciplina* (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate). México: Miguel Ángel Porrúa, 1998.
- ROQUE, Ana Cristina. “Portugueses e Africanos na África Austral no século XVI: Da imagem da diferença ao reforço da proximidade”. In: *Estudos e Documentos*, 10. Número especial Representação de África e dos Africanos na História e Cultura – Séculos XV a XXI, ed. de José Damião Rodrigues e Casimiro Rodrigues, CHAM / Universidade dos Açores, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 2011, p.89-106. Disponível em: <[https://repositorio.uac.pt/bitstream/10400.3/1450/4/Representacoes\\_de\\_Africa.pdf](https://repositorio.uac.pt/bitstream/10400.3/1450/4/Representacoes_de_Africa.pdf)>. Acesso em: 29 jun. 2016.
- ROSA, Geraldine Marcelle Moreira Braga. *Díspora e conflitos: um estudo de caso sobre os tâmeis do Sri Lanka*. Dissertação de mestrado: Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2009.
- RYNGAERT, Jean Pierre. *Introdução à análise do Teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- RYNGAERT, Jean Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SAIDEL, Henrique. Teatralidade, metateatralidade e ironia: aspectos modernos e pós-modernos. *VEROUVIR*, n.5, 2009, p.152-6. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouvir/article/viewFile/3183/2395>>. Acesso em: 3 jan. 2015.
- SANTOS, José Cassanji. *Repensar o Homem na Angola do séc. XXI: Uma Antropologia em Perspectiva*. Luanda: Editora Chá de Caxinde, 2009.
- SARRAMONA, Jaume. Prólogo. In: JORDÁN, José Antonio. *La escuela Multicultural*. Un reto para el profesorado. Barcelona: Paidós, 1994.
- SCARDINO, Rafaela Scardino Lima Pizzol. *A política do cuidado: tradição e remixagem*. In. Literatura e voz subalterna: anais / organizadoras, Júlia Almeida, Paula Siega. - Vitória: GM,

2013. XV Congresso em Estudos Literários. 2013. Disponível em: <<http://xvcelppglufes.wordpress.com/>>. Acesso em: 15 dez 2014.
- SCHECHNER, Richard. *O que é Performance?* O Percevejo: Revista de Teatro Crítica e Estética, Ano 11, nº 12, p. 25-50, 2003.
- SCHERER-WARREN, Ilse. Movimentos sociais e pós-colonialismo na América Latina. *Ciências Sociais Unisinos*, Universidade do Vale do Rio dos Sinos Brasil, v.46, n. 1, jan./abr. 2010. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=93820632004#>>. Acesso em: 5 jan. 2015.
- SERRANO, Carlos. *Angola – Nascimento de uma Nação* (Um estudo sobre a construção da Identidade Nacional). Luanda: Edições Kilombelembe, 2008.
- SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von. *Carnaval em branco e negro*. São Paulo: EDUSP, 2007.
- SIMIONATO, Ivete. *Classes subalternas, lutas de classe e hegemonia: uma abordagem gramsciana*. Rev. katálysis, Florianópolis, v. 12, n. 1, June, 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rk/v12n1/06.pdf>>. Acesso em: 15 dez 2014.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2012.
- SOTTO-MAIOR, Abel. *Operações militares de polícia para repressão das tribos mucubais insubmissas na colônia de Angola em 1940-41*. Sociedade de Geografia de Lisboa, Lisboa, 1943.
- SOUZA, Isabel Cristina Oliveira Martins. O Processo de ficcionalização histórica da Angola seiscentista em “A Sul. O Sombreiro” [manuscrito]. Dissertação de mestrado, Universidade Federal da Paraíba: Campina Grande, Paraíba, 2014.
- SOUZA, Marina de Mello e. *Missionários e mestres na construção do catolicismo centro-africano, século XVII*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História. ANPUH. São Paulo, julho 2011.
- SOUZA, Mériti de; LANGARO, Fabíola. Desconstruir para problematizar matrizes identitárias. *Psicol. cienc. prof.*, Brasília, v.31, n.3, 2011 Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pcp/v31n3/v31n3a10.pdf>>. Acesso em: 3 dez. 2015.
- SZACHI, Jerzy. *As utopias ou a felicidade imaginada*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.
- TAVARES, Ana Paula. *Ritos de Passagem*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007, p.38.
- THOMPSON, Edward P. *As Peculiaridades dos Ingleses e outros artigos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- THOMPSON, Paul. *A Voz do Passado: história oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- VAZ, Carlos. *Para um conhecimento do teatro africano*. Lisboa: Ulmeiro, 1978.
- VIAN, Boris. *Les fourmis*. Published by Paris, Les éditions du Scorpion, 1949.
- WALSH, Catherine. Carta do Equador é intercultural e pedagógica. *Revista Consultor Jurídico*, jun. 2009. Disponível em: <<http://www.conjur.com.br/2009-jun-27/carta-equador-aspecto-interculturalizador-pedagogico>>. Acesso em: 15 dez 2014.
- WALSH, Catherine. La Educación Intercultural en la Educación. PERU: Ministerio de Educación. (Documento de trabalho), 2001.
- WALSH, Catherine. “(Re)pensamiento crítico y (de) colonialidad”. In: WALSH, Catherine (org.). *Pensamiento crítico y matriz (de) colonial*. Reflexiones latinoamericanas. Quito: Universidad Andina Simon Bolívar-Abya-Yala, 2005.
- WILPER, Agnela da Cruz Henriques de Barros. *Problemática do desenvolvimento teatral em Angola - Que estética teatral para Angola?* Dissertação de mestrado. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2010.

**ANEXOS****ANEXO 1****ENTREVISTA COM A ATRIZ MEL GAMBOA, POR MENSAGEM ELETRÔNICA****(20 JUL. 2016, 17:42)****O que a figura do El-rei, significa na narrativa de uma mulher subalternizada?**

A figura do Rei, na narrativa da mulher órfã, sem dote, sem família e, em suma, reduzida à insignificância existencial, representa o poder máximo sobre a vida e morte de uma pessoa sem créditos de pessoa. Beatriz Constância (nome da personagem) é nada mais do que um útero para concretização das ambições da supremacia branca e expansionismo do Império Português do séc. XVI em terras africanas.

**Como pode ser lido o ambiente onde se desenvolve a ação?**

O ambiente é literalmente uma prisão, a representação do encarceramento da personagem na sua própria época – e que também se reflete na actualidade – devido ao papel de gênero a que cada pessoa do sexo feminino está condicionada. O próprio texto se refere ao espaço cênico como uma cela no convento. Todos os demais elementos são adereços que fazem parte do imaginário de Beatriz que se estende até onde a sua imaginação alcança.

**O que significa para a jovem órfã sonhar que estava correndo nua na praia?**

Fuga, libertação do encarceramento e busca de si mesma... do seu eu no meio de tantas obrigações e anseios alheios sobre si. E em paralelo uma janela que espreita para a libidinagem dos clérigos, supostos guardiões da castidade e das confissões alheias.

**Por que uma das imagens contidas na sua fantasia e a que se destacou no seu relato foi a imagem de “grupos dispersos de pessoas a serem tragadas no meio de uma fragosa confusão de espuma e ferros retorcidos...”? Quais sentidos estão enunciados nessa enunciação e no despertar do sonho no momento em que seu corpo “começou a desfazer e a misturar-se com a água...”?**

Nessa questão não vejo somente a perspectiva da personagem, mas sim se envolve a minha própria visão do que isso possa significar. Ela não tem força para destruir os males ou opressões que a rodeiam, nesse caso oniricamente a natureza que se encarregue de fazer desaparecer as representações dessas amarras psicossociais. Quando ela se mistura com a água, penso que é o entendimento de que ela é, apesar de tudo, igual a essas pessoas e que no meio de tanto sofrimento o melhor seja desaparecer, diluindo-se na natureza, em particular na água que tem uma forma de se comportar evidentemente cíclica (evaporação, condensação, liquidificação); nós somos seres cíclicos também (nascimento, desenvolvimento, morte).

**Quem é esse homem que invade sua clausura e o que ele significa para ela?**

O homem é o carrasco, o marido imposto, o estuproador, o parceiro de missão para povoar África com a raça branca e a prevenção da heresia masculina de se envolver com mulheres negras (um pecado mortal aos olhos da Igreja romana cristã católica dos séculos passados – nos dias de hoje sobrou o preconceito enraizado da doutrina religiosa profunda).

## ANEXO 2

**ENTREVISTA COM O DIRETOR E ENCENADOR ROGÉRIO DE CARVALHO,**

**NO LINSON AUGUSTA HOTEL (SÁBADO, 8 NOV. 2014, 11:36)**

### **O que mais te interessa no começo de um novo trabalho?**

Nós, quando começamos um trabalho... Eu quando começo um trabalho é como estivesse a partir pra um desconhecido, nunca sei como as coisas vão acabar, porque eu não me interesso em estar a ilustrar textos, não é? Mas também não vou a gravar os textos, não vou aos textos, até pelo contrário, os textos ficam mais ricos e a base é a enunciação. Tenho feito espetáculos que me preocupo muito com o fenômeno da linguagem, porque a grande queda do teatro em relação ao cinema, a televisão... é que temos a capacidade através da linguagem e da presença do ator... é de fazer o percurso do espectador para aquilo que o cinema não dá... E de certo que o cinema não dá nem a televisão. Mas também hoje já trabalhamos... Hoje a imagem do teatro que trabalhamos é muito mais rica, não é como era há vinte anos, não é? Por exemplo, graças a um tipo como Bob Wilson, foi ele que conseguiu... Ao nível da expressão, graças ao Grotowski, eu não sou grotowskiano, eu não sou, mas foi um homem que nos deixou marcas que nós utilizamos isso em nossas experiências. Não sei se estou a ser claro. Mas isso, a propósito da linha ideológica do espetáculo... é esse, e isso que eu penso que as pessoas tão ainda estejam um bocado distraídas, porque o ouvido ainda não tem essa escuta. Ainda não é capaz de ir ao espetáculo e estar a ouvir o encanto de um ator a falar, quer dizer ouvir outra pessoa falar é um dos fenômenos mais ricos que... Pois eu que estou a falar já estou a mais florir o texto, a lutar entre o pensamento...

### **Quais as demandas de um teatro que convive com um tempo em que as pessoas não possuem mais interesse e tempo para ouvir histórias?**

Aí eu concordo com alguns teóricos e práticos que dizem que hoje o teatro não é para milhões, é para aqueles que têm o código e que estão, portanto... Embora isso custe, o teatro é para elitários, o que isso quer dizer? O teatro é um ritual, no sentido clichê, mas é um ritual.

Um ritual de que? Um ritual..., por exemplo, nesse espetáculo uma coisa que eu quero chamar a atenção, é o ritual da palavra, é o ritual do som, o ritual da oralidade. E então, o que acontece hoje em dia é uma coisa que se desenvolveu. Os Estados, independentemente do poder que têm, se preocupam pouco com a formação teatral, há sim um grupo de pessoas que se preocupam que o teatro seja para iniciados, e o que acontece é que se tem que criar um espectador, e não é nem aos vinte, nem aos trinta anos... Aos trinta podemos apreciar, não é... Mas olha, por exemplo, você vai ao Japão, tu olhas o Nô, é uma coisa que para quem assiste parece que estás a assistir uma coisa que faz parte da sua vida, faz parte da sua cultura e tudo aquilo é ritualizado e tal. Só que eu não percebo, mas só que hoje entendo e imagino mais ou menos o que esses espectadores estão a assistir. Bem, os Estados sabem que o teatro é um lugar da formação cultural, e por mais que o poder seja mal, quer dizer o poder não é bom, e como o teatro dá poder e o poder não é bom, nós temos que perceber como as coisas acontecem, onde é que ele [o teatro] quer furar, e às vezes ele fura bem. E então é o caso da educação, por exemplo, começam a impor aulas de músicas às crianças, as levarem ao teatro, assim as crianças começam a habituar-se e ter essa educação, e essa escuta vai se criando, porque a escuta é uma coisa que a gente vai aprendendo. Até os vinte anos eu nunca tinha ido ao teatro, mas mesmo assim depois de estar dentro do teatro eu tive que aprender a escutar. E como eu aprendi a escutar? Escutando as minhas leituras, pois vamos sendo carregados como uma biblioteca, não é? E aí entramos, vamos entrando no fenômeno do teatro, porque o espectador ao ser educado, e não é ser “educado”, obrigatoriamente para ir às escolas, não é por acaso que muitas escolas tiram o teatro, assim o espectador não precisa ir para escola de teatro. O espectador não vai para a escola de teatro. Há uma porção de gente que vai às escolas de teatro a procurarem as técnicas do teatro e, portanto, a razão de tantas escolas de teatro por aí, mas o espectador de teatro vai só tendo contato com o teatro. É a mesma coisa que acontece com o futebol, porque os estádios estão cheios de pais indo com seus filhos... Ah, sou o Flamengo e tal, e daí começa a escuta... não é? O teatro tem que ter esses instrumentos para conquistar o público, porque o teatro enfrenta o problema da disponibilidade de tempo. Eu próprio sou de teatro e perco aí umas três horas a ver um programa, por exemplo, uma entrevista ou qualquer coisa, e gosto de utilizar o momento e, portanto, tem-se que escolher. Oras as pessoas normalmente são educadas pra ver televisão, só que a educação via televisão entra casa adentro, o teatro não entra pela casa adentro, o teatro entra pela escola adentro.

Eu por exemplo, onde aprendo mais de teatro, é uma técnica que faço a seguinte: Estou a ver um filme na televisão, ou então tenho em DVD, há um momento que há uma indicação de um segundo, algum minuto de muita intensidade, eu gravo esse momento e depois eu trabalho naquilo... Eu escuto e vejo plano a plano como é que ele faz como o artista faz, e hoje o ator que não sabe fazer é burro, porque ele pode aprender com esses instrumentos, com a tecnologia, com os clássicos, grandes diretores e atores, “O Cavalo de Turim” de Béla Tarr, aquilo é teatro, “O Bergman”... E tantos outros...

### **Como aquilo que aprendemos e vivemos no mundo influencia sua forma de ver e fazer teatro?**

Eu gostaria de saber tudo o que o mundo sabe, mas é impossível não dá, não dá. Mesmo que eu meta isso na cabeça, mas depois quando eu vou pra prática, conforme você pratica tudo aquilo que está no inconsciente, vai estar lá. Veja, por exemplo, uma coisa que aconteceu comigo, um acontecimento terrível, terrível. Minha mãe foi morta, esquartejada pela UNITA, por causa de uma porcaria, uma porcaria. Ela tinha o cartão de eleitor e eles queriam ver o cartão e todos que tinham cartão eles consideravam do MPLA, estavam a visitar o quimbo e por uma teimosia, ela não quis acompanhar as outras colegas e disse, “eu estou bem aqui e...” Hora, a partir de certa altura, comecei a reparar que estava a colocar sempre violências nas cenas, depois, é claro, percebi que era o meu inconsciente a manipular o trauma, ou seja, o trauma se impõe lá. Mas não se impõe ao nível de explicação, ora, mataram minha mãe e tal... As coisas então começam a ficarem mais claras.

**Em entrevista ao sítio eletrônico BUALA você diz que na montagem de *As Formigas*, do escritor francês Boris Vian, seguiu-se o processo de “construção de partituras ao nível das ações físicas e da palavra” até chegarem à fase da montagem. Nessa mesma entrevista, o seu trabalho é classificado como sendo marcado por uma metodologia da estruturação de planos de sequência a partir de acções improvisadas pelos actores, como neste caso do contexto da novela de Boris Vian. E é sempre o ator o centro do seu trabalho. Você diz: “Não seguimos o processo habitual de construção de uma dramaturgia. Fomos construindo a partir do ator, daí a pureza do resultado”. O**

**trabalho do ator é a cereja do bolo do seu trabalho, mas como você, então, opera nesse caminho tênue entre o trabalho do ator e a montagem e edição das cenas?**

Portanto, na sua razoabilidade tudo é uma montagem, tal como acontece no cinema. A montagem o que é que significa, significa que há parcelas, e a parcela do trabalho do ator que é muito complexa, é complexo porque o ator tem a sua indissociabilidade, não é? Quando o ator lê A e não muda, tem-se que procurar outro modo, porque ele não vai mudar. Agora, o trabalho do ator no teatro hoje é um trabalho de rigor, de partitura, de capacidade de resposta que o ator deve ter, ao nível psicofísico, ao nível da linguagem. Portanto, nós temos duas áreas, o corpo e a linguagem, é... Quando o ator fala o corpo posiciona a irrupção e então nisso o Grotowski nos ajuda a entender, porque ele tem regras, e essas regras em todas as situações e todas as partes do mundo, porque ele também andou por aí a procura das coisas, até encontrar a centralidade da voz sobre o trabalho do ator, pois então chegamos às duas áreas: a voz e o corpo. O corpo, através da voz, exprime acontecimentos, eu diria que se expressam as realidades, a realidade interior. Sem a voz, sem a mímica seria outra realidade, então aqui eu acho que se está a definir toda a ideia do processo de trabalho, temos o corpo e a voz. A voz no palco exige que haja uma sustentação muito forte, portanto, tem a respiração, por isso que há a preparação vocal que é feita por especialistas, não é? Nós não temos, trabalhamos na intuição! Por outro lado, temos o corpo, o corpo tem as tais situações psicofísicas, que o corpo deve estar preparado, deve ser treinado. Tem-se que fazer um trabalho psicotécnico! Então, tudo isso é muito nítido quando há meios que uma pessoa que está a só fazer teatro, que tenha sustentação, pois os problemas de alguns países, como Angola, é que o sujeito faz teatro e vive longe do sítio onde estuda a duas horas de distância ou sei lá a qualquer longa distância, aí tem que trabalhar, e não são essas as melhores condições, mas há condições que são dadas por sua própria inserção, por exemplo, o ator angolano é muito dançarino, é... Tem um corpo que e tem disponibilidade, as pessoas dançam, faz parte da cultura, não sei se você já ouviu a falar do kuduro? O semba, por exemplo, é mais musical, mas, pois então, eu não sei como fazem aquilo! Há muitos kuduristas, por exemplo, há certo tempo deixaram o esquema o kuduro e entraram no esquema da dança, muitos têm sido convidados a irem trabalhar como professores em companhias de balé, na Alemanha ou em outros países. Isso é para situar o método intuitivo, não é para imitar o Grotowski ou coisa assim, mas é que hoje o ator tem que ter um conceito para o que está a fazer, ou tem que ter uma mentalidade de luta sobre..., de luta intelectual, não intelectual no sentido de ter ideias, não! Mas, a está a esburacar... Eu, por exemplo, acordo todos os dias às quatro horas da manhã para ler e coisa e tal, e eu quando

estou aqui no Brasil levo dezenas de livros de teatro, que vocês traduzem o suficiente, não que em teatro se traduza muito, mas cá há coisas muito boas. Ora, assim não digo que o ator tenha que ser intelectual, o que seria o desastre dele, mas tem que ter um conceito, um conceito de que tipo de teatro quer fazer, se é teatro naturalista, se é realista, se é épico..., o teatro tem outras fontes de expressar a sua prática. E, então..., o trabalho gira a volta do corpo e da voz, e da parte do corpo nós construímos partituras, que são partituras físicas, quer dizer..., eu bato assim sobre a mesa..., um... dois... três! Já é uma partitura, um... dois... três! Mas aqui é uma partitura vocal e física, ou eu posso fazer isso..., um... um... dois... dois... dois... um... dois... três! um... um... dois... dois... dois...! Percebe?!? Estou, assim, a construir uma partitura, e se essa partitura é o que nos interessa do ponto de vista da fisicalidade, então ela vai..., o ator tem que trabalhar isso. E trabalha de tal forma até encontrar aquilo que ele procura, que é a expressividade do corpo e daí passamos horas e horas nessas improvisações.

**Como o seu processo de direção e encenação dramatúrgica dialoga com o processo relativo ao trabalho do ator, ou você prefere criar junto a eles, no chão da sala de ensaio?**

Parto do trabalho do ator! Tenho que ter material e tenho que dar material também, não basta..., mas eu não explico, a explicar fica distante..., porque depois ele fica com essa ideia e fica depois a ilustrar essa tal ideia, e o ator não ilustra uma ideia, o ator faz, ele tem que fazer, agora mesmo! Bato na mesa e não foi uma ideia, foi um impulso, ele [o ator] tem que procurar..., minha pergunta é a seguinte: Qual é a origem desse impulso? Ser uma pessoa hiperativa, já percebi de onde é que vem o meu impulso. Então, é isso que ele tem que trabalhar, é isso que ele tem que apresentar. Se ele teve um caso amoroso quando tinha oito anos, ele tem que ir procurar isso. Ele tem que lapidar e depois vai criando como o corpo. O corpo é como um universo e fixa tudo o que se passou, quer dizer, a minha forma hoje é resultado de coisas que se passaram, que estão não sei onde, mas que estão lá e hoje com a minha idade eu vivo coisas que jamais imaginei viver e isso vai se tornando cada vez mais claro, mais claro, mais claro... E então nós procuramos uma espécie de regressão, mas não é regressão no sentido psicanalítico, de se buscar o complexo de Édipo ou algo assim, não é nada disso, são coisas que o ator vai encontrar e aí é onde ele vai assentar toda a procura, toda a busca dele. Por exemplo, o Meirinho [Meirinho Mendes – ator de *As Formigas*] agora a pouco morreu-lhe a sogra, o filho, isto é de um lado é ruim, porque é horrível perder pessoas.

Mas, então começamos a trabalhar e depois começamos a criar as partituras e depois não é, é como o cinema! Primeiro filmamos aqui e depois filmamos acolá. Agora descobri que ali está à planta e que aquela palavra que está entre as árvores..., e, então, descobri aquilo, e me interessa aquilo e depois vejo que a luz divide aquilo em três e então isso me interessa, pronto e vamos descobrir e isso sempre é uma descoberta. Quando o ator é preguiçoso ou só quer ilustrar o texto, quando o ator só quer fazer aquilo que ele está habituado, nós chamamos isso de abrir gavetas, abrir gavetas é buscar a sua solução, a solução que já foi dada antes..., não sei se estou a me fazer entender? E então, o ator não pode ser preguiçoso, tem que trabalhar e isso depois ele vai descobrir. Vai descobrir coisas dele e depois tudo isso é trabalhado, e depois, então, entra o texto, não é! E com o texto vai encontrando a consistência da elaboração técnica da solução da expressão, porque o corpo do ator é uma fonte de expressividade. Mas que expressividade? A expressividade do interior dele, da verdade dele, da verdade dele, mas não é só isso, não pode ser naturalista, não pode lhe dizer, portanto, que essa verdade, que antigamente se dizia no teatro que levava a ilusão, o teatro da ilusão, o teatro chato! O ator morre! Ninguém acredita que o ator morre, porque se acreditássemos que ele morreu, ele desapareceria por certo. Então, portanto, a verdade do ator é uma convenção, uma convenção, não é! E essa convenção é uma prática simbólica, do imaginário, uma prática do real, o real eu falo na essencialidade, o real afinal é uma coisa mais complicada, mas é o real da realidade. E então vamos construindo esses planos. Assim, eu que não conhecia São Paulo, fico olhando aquelas luzes, o que é ali? Ali dentro, as pessoas, e fico pensando o que se passa, e isso é o teatro, o teatro faz isso e não vai dizer que ali naquele sítio acontece isso ou aquilo, eu vou ficar imaginando aquelas luzes acesas... E quando nós colocamos uma imagem no teatro, não é para as pessoas terem a certeza que estão ali, o espectador não pode ser passível, tem que ser uma pessoa que também trabalha com as ideias e por isso não se pode dar a coisa feita, por exemplo, as metáforas... Porque eu trabalho um autor, não sei se você conhece Barker (Howard Barker? Pós-Ionesco [Eugène Ionesco], pós-Beckett [Samuel Beckett]), ele trabalha com a arqueologia das palavras, a história é sobre um casal, eu montei esse espetáculo – *O Caso Branca de Neve* –, eles se sentam e se veem obrigados a elaborar, e ao elaborar, a mulher vai adquirindo uma invenção de interpretação diferente da interpretação do marido, porque os dois são diferentes. O teatro pobre é aquele que os dois pensam da mesma maneira e, então, não há uma individualidade, o espectador é uma massa, eu não sei se eu estou a ser claro?!? Uma massa amorfa, amorfa, não interroga, não questiona, o teatro é conhecimento, é informação, é formação, é abrir conflitos, é abrir brechas, percebe?! Se eu estou a, por exemplo, a peça está a se passar de uma maneira simbólica, de uma forma

dialética, de uma forma qualquer, não é? Está a tratar de um assunto de..., como eu vou dizer..., de fuga de casamentos, se aquilo, se o marido faz fugas ao casamento, não sei mais se a mulher está a acostumar com isso. É um teatro de conflitos, mas não de conflitos de personagens e, muitas vezes, as próprias personagens são postas de uma forma que não é possível nome. Em *As formigas*, você ouve falar nomes franceses, poucos nomes, mas quem é aquela gente? Não se sabes? Quem é aquele soldado? Quem é Jacqueline? Não é? Com isso, então, depois se faz a composição e quando termina o espetáculo, você está com mais interrogações do que respostas. Quem é quem? Etc..., etc..., pois bem, é um teatro que exige um bocado do público. Pronto, o público que está habituado a sentar numa cadeira e fica a espera que eles deem as coisas para que eles sigam uma história, isso o cinema conta melhor, a televisão faz melhor, e assim não há possibilidade. Pois a intuição é mais forte que a racionalidade.

**Onde fica a emoção, então? É ou não a emoção um veículo de comunicação entre o teatro e o público?**

Se a emoção não é algo agradável. Se a emoção não é de fundo dramático, se a emoção é algo, como eu estar a chorar pr'as pessoas verem que eu sou capaz de chorar, porque em teatro tu tens que construir uma verdade, mas não é uma verdade vinda de fora, a verdade é uma coisa construída naquele momento. Mas, então, é... É uma emoção verdadeira, ou seja, não faz sentido querer-se criar a ilusão, que o teatro é ilusão, o teatro falso. Eu falo isso, por exemplo, no teatro de Molière. Molière não é pra rir, Molière é trágico. Todos os espetáculos que eu fiz dele, a morte está sempre presente. Então, o último que eu fiz, foi *O doente imaginário* (*Le Malade Imaginaire* é o seu título original), morre-se três vezes, a mesma pessoa morre três vezes... Assim, a emoção está lá... Pra mim, a emoção é o forte, mas tem que ser forte não no sentido... Que choro..., que estou a fingir que choro, não! Por essas ações psicofísicas ela atinge uma atmosfera muito forte, não é? E que as coisas que se passam em palco não são mentiras, não é uma ilustração, é mesmo verdade. Essa verdade é resultado da verdade do ator construir suas ações físicas. Quando eu dou um murro na mesa, isso, esse movimento faz parte do que estou a pensar, agora a personagem vai dar um murro, não? É mesmo um impulso! E então, o trabalho está construído para se chegar a esses impulsos, portanto, quando se chega a esse impulso, a emoção é a reação de uma pessoa perante o exterior, ao interior etc. E o que é a emoção? Eu posso me emocionar, mas o que é isso? Eu

não consigo explicar, não dá, eu não sou capaz de sistematizar isso. E a pessoa está emocionada!... Sim..., a emoção é uma coisa que é necessária, só que no teatro é uma emoção sistematizada, pura é uma emoção forte. Tu notas isso nos filmes, tu notas os atores que entram no campo da emoção, mas e entram mesmo, e daí eu comecei a me perguntar, como é possível? E aí eu descobri que nós temos também um grande plano, o grande plano é quando a palavra toma conta do espaço teatral e o público vai se concentrar através da própria iluminação. Nós aqui dos ângulos que nós temos só utilizamos 5%, quando eles [as personagens] estão a fazer um discurso individual, uma luz e tal, e tu vê a boca a mexer, os olhos a mexer isso é o grande plano, então a palavra a ser irradiada, daí então nós ficamos hipnotizados a observar, e o público fica ali, então nós temos o grande plano e, portanto, tu vê o ator é transfigurado intuitivamente, porque a palavra é um grande veículo, um fenômeno extraordinário.

**E como traduzir a palavra? O Haroldo de Campos, por exemplo, vê a tradução como ato de criação e como crítica de tradução de textos criativos, que será sempre “recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca”; nela “não se traduz apenas o significado”, mas a fisicalidade, a materialidade da palavra: suas propriedades sonoras e imagéticas. Partindo dessa ideia, como você trabalha com as palavras?**

Nós não trabalhamos com que a palavra quer dizer, nós trabalhamos mais com aquilo que tu ouve, por exemplo, a palavra em si, eu digo elefante, de repente passou cá um elefante pela minha boca, não! Já passaram dois, evidentemente não passaram, mas passaram as palavras elefantes, é isso que o ator contemporâneo descobriu. E a grande descoberta do ator, é descobrir que ele não está na realidade, e se ele estiver na realidade ele se suicida, porque ele não pode fazer aparecer um elefante, não pode! Mas se ele tiver a noção... Que é a metáfora, que vai passar por sua boca um elefante! Você viu o elefante, já passaram dois... Não sei se estou a me fazer entender. Esta é a metáfora que o ator tem que trabalhar, que na boca dele não passa realidade, passa a palavra que vai depois vai ao receptor e o receptor, então, faz a decodificação, não sei se estou a me fazer perceber... E aí, então, quando se instala a emoção. Eu quando digo assim: “minha mãe”. Nesse momento eu sempre me emocio sempre, porque a palavra traz... uma carga semântica que vai ao sítio onde existe o trauma. Minha mãe, pra mim, é uma palavra que me leva às lágrimas, isto é, à emoção. Não é por eu estar a fingir, se fosse um ator que estivesse a representar e a mãe é viva, ele ilustra, porque ele não é

capaz de ir buscar essa fonte emotiva. Claro, não é. Mas é aí que nós trabalhamos a palavra na perspectiva psicanalítica, sobretudo Lacaniana, nomeadamente a de Lacan [Jacques Lacan]. Porque o Lacan trabalhou muito essa relação, principalmente nos registros do imaginário, real e simbólico e, por outro lado, queira ou não, é a psicanálise lacaniana toda uma abordagem da palavra e, portanto, os que estão ligados ao teatro, não podem descuidar desse novo conhecimento lacaniano. Só que essa realidade lacaniana está muito codificada e não dá pro ator comum, que é muito complicado, mas um encenador que tenha uma leitura de Lacan vai poder... Pois, quem escolheu esse texto [*As formigas*] foi o ator, ele disse o pá, um ator tem que ter o domínio da palavra para fazer a relação sobre os traumas, e ele assim é um de nós. E, então, eu precisava de um intérprete que seja completamente diferente. Alguém que falasse outra língua nacional. Daí... Mostraram-me a fotografia dela [a atriz de *As Formigas*, Dulce Baptista], esse espetáculo já tem cinco anos, estivemos em Curitiba, no Festival de Curitiba, estivemos no Festival de Almada, ambos em 2010, tivemos na Bélgica, tivemos... Onde?... Em Maputo, tivemos na Bahia. E outra coisa interessante, o angolano não está habituado a ver no palco sua própria língua e quando viram pela primeira vez aquilo, ficaram assustados e alguns começaram até sorrir, riam porque acham que o colonizado colonizou essas línguas, eram línguas ridicularizadas e quem só falava essas línguas eram os matumbos, os matumbos são os ignorantes e coisa e tal. E eu, por exemplo, minha mãe tinha essa língua [língua cuvale], ela ensinou-me, mas já esqueci..., mas e, então, quando eles viram, riam-se, assim a cabo, depois começaram a perceber que eles também falavam, que aquilo também tinha articulação e sistema e, então, começaram a aceitar. E eu acho que é importante... Olha, eu vou lhe contar uma coisa: quando eu faço *workshops*, pego, por exemplo, assim os textos de dramaturgia universal, Shakespeare, Gil Vicente ou... Como eu vou te explicar... Molière... Eu ponho a trabalhar e eles decoram, eles decoram os textos etc., mas nunca chegam à essencialidade da iniciação, não dá! Eu falo... Nós até chamamos de o “pretoguês” (Sic), mas não atingem a melodia. Eu me lembro de que perguntei a Dulce se ela não era capaz de falar bem o texto, depurado na língua dela. Daí eu disse – Faz isso... Assim... Isso... E daí eu fiquei de boca aberta, de boca aberta, claro! O que eu estava a fazer era um disparate, querer que ela atingisse a dimensão profunda da linguagem utilizando uma língua estrangeira, eu leio muito em francês, falo francês razoavelmente, mas talvez uma pessoa por mais tempo que esteja... Seja inglês, francês ou qualquer coisa, há sempre um ruído que vai estar sempre lá! Eu trabalho com ator inglês que está lá numa estrutura, não é? Mas nota-se que ao fundo há um ruído, nunca atinge a plenitude, a beleza poética da palavra, a força etc. Eles estão ali, mas ainda estão ali no mimi mimi mimi. E, então, eu descobri... Resolvi fazer um espetáculo que

era em português, mas também que trouxesse fragmentos de outra língua nacional. Pronto, foi aí que eu tive a ideia que havia de fazer um espetáculo nesse nível. A minha grande descoberta foi simples: eu queria forçar que eles [os atores] atingissem a força do texto, mas não atingiam. Como é que eles podiam, não era a língua deles? Então, eu disse o seguinte: Tu traduzes isso pra tua língua e depois fala com a tua língua. Então, a força que eu queria no português aparece na língua nacional. E isso é muito importante, ela falava em português também, não é? Pois ela é aculturada também! Ela já não é, já fuma, tem seus vícios, mas não perdeu sua identidade, olhe aquelas limalhas de ferro em seus braços, aquela coisa toda, sente-se identificada, porque foi humilhada, ela veio da tribo, foi pra cidade e como é?

### **Falando em identidade, o que é o teatro para você?**

O teatro é a minha vida. Eu já não vivo... Eu praticamente estou numa idade em que trabalho teatro 24 horas por dia. Tu não podes largar, aonde vais, estás sempre com aquilo, não? Mas o teatro é o seguinte, eu sou licenciado em Economia, eu estava em Angola, mas depois em Portugal. No Instituto de Economia havia um grupo de teatro e alunos de teatro, e eu acabei a estudar na Escola de teatro e, então... O teatro aparece absolutamente como um acidente na minha vida. E depois tive que começar a trabalhar e fui pro Liceu dar aulas e trabalhei num banco. Mas foi depois no Liceu, então, em que eu comecei com o teatro. Entretanto, eu acabei indo pra Escola de teatro e nessa altura estavam lá o professor Boal (Augusto Boal) a dar aulas, mas foi, então, que comecei a trabalhar... E a certa altura, eu ainda estava no banco e comecei a notar que não dava! No banco eu tinha que trabalhar muito, um trabalho muito burocrático, muitos chefes e tudo mais, então, eu fui dar aulas e passei a ganhar um terço do que eu ganhava no banco, aí sim, aí sim... Mas, por outro lado era o tempo da ditadura, a escola, sabe como é? Mas mesmo assim, comecei a trabalhar lá com o grupo e começamos a fazer trabalhos interessantes e até reconhecidos. Brecht era proibido e nós fazíamos, nós achávamos o texto uma piada, mas, no fundo, estávamos a subverter... (risos). Nós fizemos..., primeiro fizemos a peça *Gota de Mel*, de Léon Chancerel. Depois, fiz Suassuna, o *Auto da Compadecida*, depois fizemos Chico Buarque e Paulo Pontes, *Gota d'água*, e *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto. E vários outros. Entramos naquele maio de 68. E, entretanto, comecei a fazer teatro político, que era proibido a montar Brecht, depois andávamos pelas paróquias, associações etc. Mas, daí a PIDE [Polícia Internacional e de Defesa do Estado] começou a dificultar as coisas, em achar que havia comunistas infiltrados e

etc. Porém, comecei a trabalhar no teatro amador, fiz *As três irmãs*, de Tchekhov [Anton Tchekhov]. Foi a partir daí que eu comecei a me interessar mais pelo teatro e depois entrei no profissionalismo etc. E nunca mais voltei ao banco, aliás, foi a melhor coisa que eu fiz na minha vida.

**A professora Tania Macêdo diz que Luanda é o espaço privilegiado da literatura angolana, seja no pré ou no pós-independência, para imprimir um sentimento positivo ao futuro de Angola. A partir de onde e como você vê o futuro do país?**

Angola está numa encruzilhada! Eu acho que há muita crítica sobre Angola e muito posicionamento disto e daquilo, mas de fora, principalmente, em Portugal etc. Os países africanos, nós temos exemplos, não é? De longevidade de poder, agora só o que acontece, o nosso presidente foi uma pessoa que aguentou a guerra, ninguém de fora esteve lá, ele aguentou... Há muitos críticos, mas Savimbi era um homem... Observem... Bem! Claro que os portugueses não deixaram uma classe média, não criaram uma classe média, não criaram e, portanto, quando chega o momento da independência, é preciso uma estrutura que aguentasse a máquina econômica, percebe? Tanto os que estavam na diáspora, os que estavam na guerra tiveram que... Mas é claro que havia muita gente, e agora o que aconteceu, então... Não estou a dizer isso... Não quer dizer que eu seja do MPLA, eu nem sequer com a minha nacionalidade estou regular, pois tenho que ir a Angola buscar uma certidão que eu não consigo encontrar, mas a partir... Pois, então... O Mena Abrantes é quem diz como é possível isso. Dão nacionalidade aos nigerianos que vão pra lá a fazer negócios e, pois, fazem as coisas, compram as coisas e tem dada a nacionalidade. Mas o que é que eu posso fazer?... Bem... Agora eu digo que Angola está numa encruzilhada. É, pois tem que haver um líder, nesse momento ainda, não é. Eu não sei, eu não posso... Há ainda problemas muito graves, eu não sei, eu não posso falar, pois não vivo lá. Mas o que é certo, que eu vejo quando estive lá, que pude vivenciar, não é. Há lá universidades, universidades, que estão a seguir a sua capacidade universal porque afinal são universidades, muitos estrangeiros estão lá a estudar, brasileiros etc. E já há uma classe média, já começa aparecer uma classe média, surgida muito rápido e aí que essa classe média ainda não tem os instrumentos culturais para apanhar teatro, uma cidade precisa do teatro municipal, em Manaus vocês têm, em Luanda não há nenhum teatro desse tipo, o cinema está a arrancar, o teatro não está a arrancar, certo? Como é que quer dizer, há empresas, há agricultura, e eu não estou a fazer uma apologia, mas é uma

maneira de tentar, quer dizer é que no fundo eu posso estar atravessado pelo olhar de muita gente que está a atacar, eu não quero entrar nessa nem noutra... Eu sou um otimista, há de fato uma solução, que em África as passagens são por vezes difíceis... Angola tem um potencial militar enorme... Tem a América como um potencial forte para estabelecer parcerias... Bem, eu mesmo não quero nada, eu não tenho direito de querer nada, eu estou cá fora, eu vou lá vejo e só.

### **Se Angola se encontra em uma encruzilhada, o teatro angolano está onde? Para onde vai o teatro angolano contemporâneo?**

O teatro em Angola hoje é um teatro que ainda está a caminhar, ainda é um teatro amador, aquelas pessoas ainda não vivem da profissão, não têm uma estrutura profissional que permita ter uma realidade propriamente teatral, certo. Nós vemos uma mulher com uma barriga, que é uma criança, mas eu não sei se é uma barriga, mas está ali uma criança, pois quando ele nascer pronto parece a criança...

Mas, de qualquer forma, é o seguinte, pra aquilo que tenhas percebido o teatro... O teatro mesmo, no sentido não de texto, mas da via da prática, da encenação, do trabalho com os atores e do levantamento do espetáculo, não é. Eu penso que há uma época em que... Quando os grupos de teatro são... Tem os grupos..., por certo, o Elinga, que é o grupo do Mena, que tem uma estrutura, mais ou menos sólida e que apresenta e já apresenta o espetáculo com certa forma, trabalhos já virados a não um amadorismo naturalista e realista, mas com propostas que eu poderia dizer que se aproxima a um teatro que nós fazemos aqui, ou que está, por exemplo, na Europa, aquele em que há um texto e a partir dele..., seja de autores clássicos, seja da dramaturgia contemporânea e textos escritos por ele, porque ele é um grande escritor, escreveu várias peças, tem várias peças, não é?... contos etc. Eu próprio encenei duas ou três peças dele, portanto, e temos uma época que vai apanhar a época da guerra civil, isso é claro no meu contato com o teatro angolano, portanto, eu apanho o Elinga, por final da guerra civil, depois..., depois..., pós-guerra civil. O que me pareceu é que existiam pequenos grupos, bastante em número suficiente para desenvolver uma prática de teatro que tinha por fins..., é..., por fim mais o trabalho social, a técnica do teatro servir como meio de dar o conhecimento a diversas comunidades no interior etc., e algumas delas ligadas a ONGs e outras ligadas às paróquias, não é, igrejas e etc. É um teatro que procurava apresentar personagens característicos dos povos angolanos, por exemplo, um teatro que, às vezes,

apresentam sempre os mesmos temas, as mesmas personagens, os mesmos comportamentos, o feiticeiro, a mulher, depois o marido. Era um teatro sim, interessante, mas repetitivo, portanto, é um teatro que funciona ao nível da tradição, os problemas próprios do fazer teatral, mas ainda ao nível simples, de fácil entendimento, muito mais ligado ao riso. Às vezes, fazem lá um bocado do Gil Vicente, o autor português, esse teatro é..., acabavam por se repetir e a fazer sempre a mesma coisa, as mesmas cenas, os mesmos episódios, embora com uma imagem diferente de quem o fazia antes. Esse teatro era um teatro feito por grupos ligados a... Não é a periferia, são os..., centros paroquiais, os vários centros e circulavam e havia um teatro chamado Teatro Avenida, em Luanda..., demoliu-se, mas e então havia todas as quintas-feiras mostras nesse teatro, vários grupos iam apresentar-se lá, e esse movimento apresentou várias... Várias características de uma determinada forma de se fazer teatro, por outro lado, havia outros grupos que também compartilhavam das mesmas técnicas, do mesmo processo, que era um teatro com expressões corporais, um teatro pouco explicativo, um teatro que para sobreviver ficavam ligados às ONGs, que lhes pagavam, não é?... e que iam para as várias cidades das províncias e faziam..., entravam em contato com as populações locais... No sentido de, por exemplo, havia uma doença endêmica ou, a exemplo, a malária etc., não é? Eles iam e faziam um espetáculo que de forma traduzissem um processo de explicação em que falavam para as populações o que se tinha que fazer em termos de higiene etc., mas era, sim, um teatro ativo e interessante, que depois esses grupos que faziam isso, saíram bons atores que passaram a ter seus próprios grupos e faziam aquilo com uma certa técnica profilática!... (risos). E contribuía muito, mas e, então, existem ainda alguns grupos que ainda não morreram. Mas, entretanto, começaram a criar-se outros grupos com uma realidade diferente, com mais ambições e com propostas experimentais muito intensas, por exemplo, a dimensão realista, muitos deles vieram cá ao Brasil em festivais. Algum deles em outros festivais internacionais, não é? E alguns deles ganharam prêmios etc. Esse teatro é um teatro, digamos, hiper-realista, mas muito forte, muito intenso, que procurava desenvolver temas ligados ao processo..., da guerra civil, portanto, passou-se a guerra-civil e depois vem o escaldado da guerra civil e as feridas não sararam e ainda hoje continuam, não é?!? E é um tipo..., pronto, não é?... Daquele problema que eu me pus a falar ontem de..., pôr em teatro esses assuntos, pois, o teatro tem uma convenção e um discurso que permite que essas situações de conflitos entre gerações e de famílias cortadas, fossem postas em cena. E essa já outra geração, que é a atual, é a qual já procura um teatro para elaborar esquemas e sistemas de representação, já devem estar preocupados com o teatro que se faz na Europa, no Brasil e procuram ter uma dimensão que o teatro já reflete sobre a sua própria técnica e a sua própria

problemática, não é o teatro dentro do teatro, mas é um teatro que também se questiona a si próprio, no sentido de uma metateatralidade, mas uma metateatralidade sem falsídica. Com o processo..., o processo ainda, com o discurso ainda não dominado, o discurso da metateatralidade ainda não dominado, e há um pressuposto que se parece pra mim complicado, mas..., mas não, acho que aqui no festival [Circuito de Teatro em Português] passaram várias peças, que já mostram isso, mostram que as coisas já vivem em um universo diferente. Por exemplo, o primeiro espetáculo teve o universo onírico, teve o universo para além da morte, teve o universo da realidade, tudo..., todos esses mundos entram em correlação e criam uma espécie de..., como é que quer dizer, uma espécie..., espécie de fuga para o teatro que nós estávamos habituados, que é o princípio, meio e fim, de continuidade, agora já se nota que há montagens em busca de uma diacronia... e o tempo, o próprio tempo acaba por ser equacionado. Já não é o tempo de se estar a contar uma história com o princípio, meio e fim, assim, o próprio teatro cria a sua técnica dando possibilidade de as coisas serem..., serem, ou aparecerem, como numa montagem, já não é mais aquela coisa. Temos uma história e, então, trabalhamos essa história como se tivéssemos a contar... Ou seja, o teatro reflete a vida, não é?! Sim, o teatro reflete a vida, mas uma vida contada ao nível do teatro e não ao nível da ilusão, não ao nível de estar a programar um fingimento ou uma ilusão. A própria verdade é aquela que se constrói no próprio teatro, no próprio espetáculo. O espetáculo cria a sua própria verdade e essa verdade é resultado da dialética entre várias questões, como, por exemplo, o real ou o imaginário, o simbólico e tudo isso se articula e cria..., e criamos uma coisa assim, que é o seguinte, é o universo diferente, estamos num universo diferente, não estamos a pensar que estamos... Eu costumo dizer sempre o cá, uma coisa é estar na cozinha e outra é estar a falar como se estivesse na cozinha, então pra que serve o teatro? O teatro serve aqui de ilustração, mas, se uma pessoa quer ser ilustradora... Mas o teatro hoje tem outras formas de se questionar e de questionar o mundo, mas é de fato um mundo o qual estamos dentro e questionamos e tudo que se passa então é o questionar o mundo. Mas só que depois no trabalho da desconstrução, do trabalho do minimalismo, vamos à essencialidade daquilo que nos contém a nós próprios, não é?! E é isso que cada um percebe, perceber aquilo que o encenador quer explicar.

**Parece-me que esse amadurecimento da articulação entre as formas e os conteúdos por qual passa o teatro angolano, pelo menos nas últimas duas décadas com a criação de grupos e dramaturgias voltadas para a realização de novos processos de investigação**

**cênica e no seu dizer, com “ambições e com propostas experimentais muito intensas”, apontam para um diálogo entre o global e o local. E, quando isso acontece, temos o fenômeno da interculturalidade na cena teatral. Assim, como um texto de um intelectual francês ligado às reflexões do Pós-guerra na Europa e que tinha um interesse geral pela cultura americana chega ao teatro angolano? E em quais medidas, hoje na cena angolana, a busca por montagens interculturais possibilita que os discursos históricos sejam construídos a partir das angústias e das vozes das gentes que têm sofrido processos históricos de submissão e subalternização?**

Nós fazemos teatro como obra de arte, então, o ator é um criador, o ator, o ator é um criador, e como tal, ele está inserido no mundo. Então, a problemática que ele enfrenta quando constrói uma obra de arte... Em resumo, ou é a arte em si, a obra em si, e o que se pretende com isso é a arte pura, não é? Pronto! Tudo bem! Mas isso depende dos contextos e dos meios sociais da história de um país, a história de uma nação, não é? E, portanto, não sei se faz sentido ou não faz, quer dizer... O artista está em seu ateliê ou está no seu mundo e esquece que em sua porta estão a se passar coisas..., coisas..., Coisas que vão marcar a própria história e é decisivo na solução do futuro desse próprio país. Quer dizer, então, temos duas opções: o conflito A e B. Se A impõe o seu domínio, então, o poder vai pra A e, ao possuir esse poder, porque o poder tal como a verdade pode ser um instrumento de domínio e a partir daí A domina B, mas, então, B, como responde a esse domínio? Responde segundo a sua visão, que ele passa a ter, que é a visão do indivíduo que sofre, agora passou para o indivíduo. É o indivíduo que sofre, não é? E o B disponibiliza sua glória, sua marca, daquele que dispõe das decisões sobre B, para isso, cria visões de mundo, portanto, a visão do A é diferente da visão do B! Pronto! O artista nesse..., quando o A está num processo de riqueza, como acontece com a Alemanha comparada ao resto da Europa, por isso surge a arte de glorificação, de sei lá o que... Mas o que acontece? O B está nesse mesmo mundo A, mas B não pode se glorificar, esse tem que mostrar individualmente o que sofre. Por isso temos que questionar a relação, o papel que o teatro tem com a política, com a sociedade... E nesse momento já sofremos muitas decepções, e quando falo isso, falo apenas de Angola, mas o paradigma do universal ou do geral pode ser particularizado, e aí cada um, conforme tem as suas armas ou os seus instrumentos, constrói também a sua visão de mundo. Por exemplo, se eu estou em A, a arte pra mim será aquela arte pela arte. E, então, se torna um processo escatológico porque tudo tem um fim, tudo tem uma morte, tudo tem uma... como se diz? o teatro também morre, degrada-se, assim como está a acontecer hoje na Europa. Hoje, os centros de decisão, principalmente os econômicos, já estão

deslocados, e a Europa tem que aprender como é que se vive quando já não se é o domínio, não é? E é isso que sentimos, por exemplo, o caso das sociedades emergentes, o Brasil, a China etc. A Europa, então, tem que se habituar, tem que aprender a viver nessa situação (risos). Bom, mas isso é a propósito da ideologia que uma pessoa pobre ao construir um espetáculo de teatro. Quem o faz não pode ser naïf. Não sei se estou a me fazer entender! Agora, mas não pode servir de corredor para fugir a..., E..., eu aí concordo, perfeitamente, com o Brecht, embora a técnica brechtiana tenha se desenvolvido também, quer dizer, a partir do Brecht também se desenvolveu. Bom..., então, portanto, a desconstrução.