



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL de LONDRINA

---

CÍNTIA RENATA GATTO SILVA

**DRAMATURGIA DO ANGOLANO JOSÉ MENA ABRANTES  
EM PERSPECTIVA PÓS-COLONIAL**

---

Londrina  
2015

CÍNTHIA RENATA GATTO SILVA

**DRAMATURGIA DO ANGOLANO JOSÉ MENA ABRANTES  
EM PERSPECTIVA PÓS-COLONIAL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Sonia Aparecida Vido Pascolati.

Londrina  
2015

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Silva, Cínthia Renata Gatto .

Dramaturgia do angolano José Mena Abrantes em perspectiva Pós-Colonial / Cínthia Renata Gatto Silva. - Londrina, 2015.  
170 f.

Orientador: Sonia Aparecida Vido Pascolati.

Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2015.

Inclui bibliografia.

1. Dramaturgia angolana - Teses. 2. Pós-colonialismo - Teses. I. Pascolati, Sonia Aparecida Vido. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CÍNTHIA RENATA GATTO SILVA

**DRAMATURGIA DO ANGOLANO JOSÉ MENA ABRANTES EM  
PERSPECTIVA PÓS-COLONIAL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientadora: Prof. Dra Sonia Aparecida Vido  
Pascolati  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof. Dra. Alba Krishna Topan Feldman  
Universidade Estadual de Maringá - UEM

---

Prof. Dr. Gilberto Figueiredo Martins  
Universidade Estadual Paulista - UNESP

---

Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon  
Universidade Estadual de Londrina – UEL

---

Prof. Dra. Maria Carolina de Godoy  
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, 27 de agosto de 2015.

A Sérgio Paulo Adolfo, *in memoriam*.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer à minha orientadora, Sonia Aparecida Vido Pascolati, por ter acompanhado este trabalho com afinco nos últimos meses de pesquisa.

A Sérgio Paulo Adolfo, por todo o conhecimento compartilhado enquanto estive entre nós.

Agradeço a contribuição dos membros da banca de defesa: à Alba Feldman, pela leitura cuidadosa e valiosas contribuições, tanto na qualificação quanto na defesa; a Gilberto Martins, por ter trazido outro olhar ao trabalho; à Maria Carolina de Godoy, pelas valiosas contribuições; a Luiz Carlos Simon, pela leitura atenta e cuidadosa que tanto auxiliou a versão final. A todos, pelos comentários e críticas que propiciaram o meu crescimento enquanto pesquisadora.

Agradeço a José Mena Abrantes, pelo apoio à realização do trabalho e por ter sido acessível e auxiliado com materiais de pesquisa.

Aos meus amigos de pós-graduação, especialmente Nilce Camila de Carvalho, por todos os auxílios, acompanhamentos e trocas de conhecimento; Daniela Maria Nazaré da Silva, pelo apoio psicológico, inclusive nos momentos de qualificação e defesa; Nelci Silvestre, Dejair Dionísio, Maria Aparecida de Barros e Sílvio Paradiso, que deram auxílio e conforto nos momentos mais críticos.

Agradeço especialmente à minha família, que me apoiou incondicionalmente neste período, especialmente a Rosana, Irene, Luiz e Luciana. Provavelmente, algum nome importante não constará aqui, então, peço que perdoem a falha.

Agradeço também a CAPES, que me possibilitou dedicação exclusiva à tese.

Uma página arrancada  
um segredo mantido  
em passagens subterrâneas  
sob a praça da matriz  
uma estória mal contada  
uma mentira repetida  
até virar verdade  
(uma página virada)  
uma página subterrânea  
um segredo arrancado  
em passagens mal contadas  
até virar verdade  
a verdade a ver navios  
uma mentira repetida,  
Repetida, repetida.

(Humberto Gessinger)

SILVA, Cíntia Renata Gatto. *Dramaturgia do angolano José Mena Abrantes em perspectiva pós-colonial*. 2015. 170 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina. 2015.

## RESUMO

José Mena Abrantes (1945-) é um dos nomes mais importantes e atuantes da dramaturgia angolana da atualidade. Neste trabalho, analiso suas peças de cunho histórico na perspectiva do pós-colonialismo, a saber: *A órfã do Rei*; *Sem herói nem reino ou o azar da Cidade de S. Filipe de Benguela com o fundador que lhe tocou em sorte*; *Sequeira, Luís Lopes ou o mulato dos prodígios*; *Kimpa Vita, a profetiza Ardente*; *Tari-Yari, misericórdia e poder no Reino do Congo* e *Ana, Zé e os escravos*. A discussão central é a ideia de que o raciocínio ocidental é marcado por binarismos por meio dos quais as sociedades têm explicado os mais diversos fenômenos, binarismos esses que anulam a multiplicidade de perspectivas a partir das quais é possível compreender tais fenômenos. Nessa perspectiva, procuro refletir sobre como a dramaturgia de Mena Abrantes reescreve episódios da história de Angola a fim de desconstruir binarismos identitários oriundos do eurocentrismo. O discurso imperialista centra-se em justificar o empreendimento colonial, alegando que os nativos são seres primitivos, carentes de civilidade e cultura. O colonialismo, portanto, teria uma missão civilizatória, postulado que omite o caráter econômico do empreendimento e estimula preconceitos em relação ao nativo. A estratégia colonial consistia em inferiorizar o outro para melhor dominá-lo, razão pela qual muitos dos preconceitos propagados pelo colonialismo perpetuaram-se no imaginário social e estão presentes no cotidiano dos países colonizados. Nessas circunstâncias, reescrever a história é uma forma de resistência e uma possibilidade de desconstruir o discurso homogeneizador do imperialismo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dramaturgia angolana; pós-colonialismo; metaficção historiográfica.

SILVA, Cíntia Renata Gatto. *Dramaturgia do angolano José Mena Abrantes em perspectiva pós-colonial*. 2015. 170 p. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina. 2015.

### ABSTRACT

José Mena Abrantes (1945 - ) is one of the most important and active names in the present Angolan dramaturgy. The present work makes a historically-oriented analysis of his plays from the post-colonial perspective. These plays are: *A Órfã do Rei; Sem Herói Nem Reino ou o Azar da Cidade de S. Filipe de Benguela com o Fundador que Lhe Tocou em Sorte; Sequeira, Luís Lopes ou o Mulato Dos Prodígios; Kimpa Vita, a Profetiza Ardente; Tari-Yari, Misericórdia e Poder no Reino do Congo* and *Ana, Zé e os Escravos*. Central to this thesis' discussion is the idea that the western way of thinking is marked by binarisms through which the societies have explained several phenomena. Such binarisms cancel the multiplicity of perspectives from which it is possible to understand such phenomena. From this perspective, I seek to reflect on how Mena's dramaturgy rewrites episodes from Angola's history in order to deconstruct the binarisms of identity originated with eurocentrism. The imperialist discourse focuses on justifying the colonial enterprise by arguing that the indigenous people are primitive beings in need of civility and culture. Therefore, colonialism is said to have a civilizing mission. Such premise omits colonialism's economic character and arouses prejudice towards indigenous people. The colonial strategy consisted in belittling the natives in order to better dominate them, which perpetuated the prejudice spread by the colonialism in the social imaginary and is still present on the daily life of the colonized countries. Under these circumstances, rewriting history is a form of resistance and a possibility to deconstruct the homogenized imperialist discourse.

**KEY-WORDS:** Angolan Dramaturgy; Post-colonialism; Historiographic Metafiction.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1 O TEATRO ANGOLANO: PANORAMA DO TEATRO AFRICANO EM LÍNGUA PORTUGUESA</b> .....	18
1.1 O TEATRO DE MENA ABRANTES: TRADIÇÃO E RUPTURA EM CENA .....	27
1.1.1 Peças de temática atual .....	32
1.1.2 Peças adaptadas e versões teatrais de contos tradicionais.....	34
1.2 ANGOLANIDADE E POLÍTICA NO TEATRO DE MENA ABRANTES .....	36
<b>2 A CONSTRUÇÃO DO DISCURSO IMPERIALISTA</b> .....	41
2.1 DISCURSO COLONIAL: UM DISCURSO ORQUESTRADO .....	46
2.2 RESISTÊNCIAS AO DISCURSO IMPERIALISTA .....	53
<b>3 DRAMATURGIA ANGOLANA: ENTRE HISTÓRIA E FICÇÃO</b> .....	56
3.1 APONTAMENTOS DA HISTÓRIA ANGOLANA .....	56
3.2 A DRAMATURGIA RECONTA A HISTÓRIA.....	68
3.3 REESCRITA E RESISTÊNCIA .....	85
<b>4 RESISTÊNCIA: RUPTURA COM O DISCURSO COLONIAL E QUESTIONAMENTO DOS BINARISMOS</b> .....	125
4.1 COLONIZADOR/COLONIZADO.....	129
4.2 TRADIÇÃO/MODERNIDADE .....	137
4.3 HERÓI/VILÃO OU BEM/MAL .....	143
4.4 OPRIMIDO/OPRESSOR OU DOMINADO/DOMINADOR .....	146
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	155
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	165

## INTRODUÇÃO

Neste trabalho, procuro captar, na obra de José Mena Abrantes, o que parece ser um dos seus objetivos principais: desconstruir a forma binária de compreender o mundo perpetuada pelo colonialismo segundo a qual as diferenças se tornam oposições e os pontos de contato e intersecção parecem impossíveis de serem captados. A hipótese deste trabalho é de que as peças selecionadas para compor o *corpus* da pesquisa rejeitam uma forma dual de compreender a realidade histórica, baseada em oposições absolutas entre categorias vistas como estanques, como colonizador/colonizado, tradicional/moderno, explorador/explorado e oprimido/opressor, e também as referentes ao conteúdo ideológico: bem/mal, falso/verdadeiro, primitivo/civilizado, feminino/masculino, negro/branco e herói/vilão.

Uma visão dualista ou binária representa uma simplificação pouco profícua e, às vezes, desastrosa para a compreensão das relações sociais, por compreender certas categorias como fixas. Na questão do gênero, por exemplo, isso se torna cada vez mais evidente, na medida em que, ao se compreender o “masculino” e o “feminino” enquanto oposição binária – como categorias opostas e complementares –, tudo o que não se enquadra nessa visão dual de gênero é visto como “desvio” ou “perversão”, contudo, não é essa a realidade das pessoas que vivenciam o gênero de uma maneira muito mais complexa e diversificada.

Uma visão binária de mundo é, assim, insuficiente para tratar de categorias que a lógica ocidental utilizou para delimitar quem somos *Nós* e quem são os *Outros*: associa-se muito mais a uma questão de embate cultural do que propriamente a uma forma de interagir com as diferentes culturas.

Não obstante, à medida que os povos colonizados vão se tornando independentes, tal visão dualista se torna insuficiente porque deixa de contemplar aquilo que a polarização não sustenta: o híbrido – e, nesse ponto, a literatura torna-se

fundamental: “para a quebra desse círculo vicioso, a literatura pós-colonial privilegia o discurso paródico, mímico, lúdico, aberto, não conclusivo, adverso ao estabelecimento de ‘verdades’” (BONNICI, 2005, p. 16).

Compreendendo-se uma visão binária como aquela baseada na oposição, na polarização total e absoluta entre identidades, culturas, atitudes, gêneros, entre outros aspectos, é possível perceber o seu logocentrismo. A posição binária é muito útil para descrever o pensamento colonial, no qual se contemplam apenas duas categorias: uma representada pelos valores da Europa e, do lado oposto, o resto do mundo. Tudo quanto não compartilhe dos valores europeus não é considerado correto: esta é uma noção absolutamente binária de *certo* e *errado*, a serviço do colonialismo, ditado, por exemplo, pelo Cristianismo, a forma de religião privilegiada pelo Ocidente.

Mas o binarismo também pode ser utilizado por uma ingenuidade idealista que procura compreender o processo colonial como aquele da intervenção dos “brancos maus” na vida dos “negros bons”, contudo, conforme expõe Lima (2014, p.26-27): além de essa postura não ajudar a perceber o caráter complexo dos grupos humanos, propicia a criação de mais estereótipos. É preciso, portanto, considerar que

Os africanos e seus descendentes nascidos da diáspora no Novo Mundo (as Américas, incluindo o Brasil) eram seres humanos, dotados de personalidade, desejos, ímpetos, valores. Eram também seres contraditórios, dentro da sua humanidade. Tinham suas experiências de vida, pessoal e, sobretudo, comunitária. Vinham muitas vezes de sociedades não igualitárias na África ou nasciam aqui em plena escravidão. Não há como uniformizar atitudes, condutas e posturas e idealizarmos um negro sempre ao lado da justiça e da solidariedade. O que podemos e devemos ressaltar são os exemplos desses valores de humanidade, presentes em muitos, e injustamente negados e tornados invisíveis pela sociedade dominante, durante tanto tempo.

O que se começa a evidenciar é que muitos equívocos são cometidos quando se discute a África, seja por idealismo ou desconhecimento. Não considero este trabalho livre desses erros, mas acredito que, negando uma concepção binária de realidade, abre-se mais uma possibilidade de questionamento em favor de uma visão menos deformada sobre a África.

Outro equívoco recorrente quando se discute a África é que se costuma ignorar sua grandiosa diversidade linguística, cultural e religiosa (SERRANO, 2010). Ao senso comum, parece lógico acreditar em uma unidade que, na realidade, nunca existiu. A diversidade é a principal marca do continente africano. Atualmente, são faladas em

África mais de duas mil línguas e diferentes dialetos. Não é possível categorizá-los sob uma única etnia, e mesmo as etnias que foram classificadas não podem ser consideradas legítimas. Na conferência de Berlim (1884-1885), a África foi retalhada de acordo com interesses europeus. Não se respeitou a configuração cultural do continente. Tribos aliadas foram separadas e tribos inimigas, unidas artificialmente. Nesse processo, forjou-se uma coesão social que criou uma desintegração profunda entre as gentes e suas terras. Os espaços sagrados foram destruídos, e o nativo alienou-se de sua própria alma.

Pensando na diversidade inerente ao continente africano, torna-se mais um equívoco pensar o processo colonial como choque entre duas identidades culturais. Em outras palavras, a visão de África como unidade antagônica à Europa é demasiadamente simplificadora e propicia a utilização de termos que parecem irremediavelmente opostos. Como tais “oposições” são colocadas em hierarquia, é comum pensarmos cada uma delas visando ao seu antônimo. Se há um opressor, evidentemente, há um oprimido; se há um colonizador, alguém necessariamente tem de ser colonizado. No entanto, nesse processo as identidades somente ganham existência quando postas em oposição e só então se tornam significativas. Assim, cristalizam-se noções e fixam-se atributos, fossilizando estereótipos no imaginário social.

Todavia, ao negar uma divisão absoluta entre o “bem” e o “mal”, é possível contestar uma visão tradicional do período colonial, cada vez mais superada: uma visão em que dois mundos, duas culturas, duas “raças” são opostas de modo implacável, cada qual com uma noção diferente de bem e mal. Apenas uma agregará valores positivos, restando a “outra” os atributos negativos e inferiores. Os europeus, ao entrarem em contato com os africanos, tentaram estabelecer, de imediato, a soberania de sua cultura. Depreciar a cultura subjugada tornou-se uma estratégia importante para a conquista imperialista.

Contudo, essa forma maniqueísta de compreender a realidade tem recebido diversas críticas. O pós-colonialismo contesta essa maneira binária de ver o mundo ao sugerir a não existência de uma nítida separação entre pontos de vista que é derivada da ideia de que as culturas são plenas, impermeáveis. Evita-se, assim, refletir sobre os momentos em que elas interagem, trocam de papéis, coabitam e se transformam mutuamente. Categorizar os homens, dividindo-os precipitadamente é uma forma ingênua de conceber a realidade, pois não permite compreender os processos dialéticos complexos que ocorrem em uma situação de contato cultural, imposto ou não. O

raciocínio binário é, portanto, um pressuposto indissociável da experiência Imperialista/Ocidental, passível de questionamento.

Contestar a maneira binária de compreender o mundo não significa negar as oposições. Significa ir além da superfície, aprofundando a compreensão de relações complexas nascidas em meio a oposições ideológicas, culturais, religiosas ou sociais diferentes. No atual contexto de globalização, cada vez menos poderemos nos pautar por visões binárias de mundo sem nos tornarmos fundamentalistas.

Nessa perspectiva, torna-se indispensável reconhecer que a riqueza cultural de qualquer povo advém de trocas culturais com outros povos, pois, como menciona Mia Couto (2005, p. 19), “não há cultura humana que não se fundamente em profundas trocas de alma”. Assim, pensar isoladamente não é mais possível, pois os homens estão conectados em sua humanidade.

Uma série de reflexões advindas da questão do rompimento com os binarismos norteia esta pesquisa. Interessa-me analisar a resistência enquanto negação da passividade do sujeito africano, pois essa visão perpetuada pelo colonialismo ainda se presentifica quando o assunto é colonização, escravização, cotas para negros etc. Não obstante, os africanos resistiram desde o início da colonização e jamais aceitaram ocupar o papel de colonizado por inércia ou passividade.

É preciso compreender o colonialismo enquanto consequência do capitalismo e, desse modo, perceber as diferentes nuances do empreendimento. É fato, por exemplo, que as elites negras angolanas não eram, de forma alguma, vassalas dos portugueses e participavam ativamente do “grande negócio” que foi o tráfico de escravos.

Ainda que sórdido, tal crime era perfeitamente aceitável pela sociedade, e qualquer pessoa que tivesse dinheiro, independentemente de sua cor, superava o *status* de colonizado e podia negociar escravos e usufruir de todas as regalias proporcionadas pelo sistema. A questão não era racial, porém, para justificar o empreendimento, foram propagados discursos que procuravam inferiorizar os homens e mulheres escravizados e colocá-los em um patamar de inferioridade em relação aos brancos.

A partir daí, outras reflexões surgem a respeito desse período (1655<sup>1</sup>- 1975) que, por uma série de estratégias imperiais, colapsou o mundo africano, dizimando sociedades complexas que se renderam ao poderio bélico europeu. Toda uma estrutura já conhecida foi abruptamente modificada. Nesse processo, grande parte dos africanos

---

<sup>1</sup> Ano em que Portugal anexou formalmente o território de Angola, contudo, bem antes disso já se abria caminho à invasão efetiva.

perdeu suas terras, seus templos sagrados, seu direito à liberdade, seu nome, sua religião, suas práticas culturais e desligou-se da própria identidade, aliás, apagar o passado do nativo foi uma das mais poderosas estratégias de dominação utilizada pelos colonizadores. O invasor, muito embora tenha destruído o mundo do nativo, não foi capaz de lhe oferecer estrutura suficiente para viver a “vida nova” prometida e, como consequência, o continente ainda procura escapar dos martírios do subdesenvolvimento legados do colonialismo e as ameaças de novos mecanismos de dependência que o cercam. É nesse sentido que o processo de colonização pode ser considerado devastador para o continente africano e um assunto ainda em pauta.

Procuro, também, refletir a respeito de como os africanos vêm sendo construídos no imaginário ocidental como um povo passivo, primitivo, incapaz e submisso. Um povo bárbaro, animalesco, feiticeiro, demoníaco e indefeso diante de seu oposto: o poderoso homem branco, munido de razão e tecnologia, e, principalmente, guiado pelo único e verdadeiro Deus. Mesmo em um contexto marcado pelas dinâmicas da comunicação, o conceito estereotipado de África prevalece. Essa visão distorcida é consequência direta do empreendimento imperialista baseado na violência contra o nativo. As peças de Mena Abrantes e a nova situação política das ex-colônias me levam a refletir: ainda que as ambiguidades do colonialismo estejam expostas, mesmo assim, na contramão da racionalidade, do pensamento científico e da ética, o racismo permanece e se aprofunda. Por que uma sociedade global como a nossa ainda é atingida por desinformações e continua se fundamentando na exclusão? “A questão que se coloca, após a conquista da independência e a ruptura dos elos de dominação direta, é a de saber em que medida o colonialismo persiste e por que metamorfoses passou a noção de Império” (LINHARES, 1981, p. 108).

Não é surpreendente, portanto, que a dramaturgia angolana – e demais manifestações artísticas do país – tenha como pauta principal a transformação de valores propagados pelo colonialismo/imperialismo. É preciso fornecer às pessoas outra visão do continente africano, mais realista, menos estereotipada ou idealizada. Uma visão que contemple o continente em sua diversidade, riquezas e contradições.

Poucos estudos foram desenvolvidos a respeito da literatura dramática angolana. O livro de Carlos Vaz, intitulado *Para um conhecimento do teatro africano* e publicado em 1999, traz um panorama sucinto do teatro em África, dedicando-se a apontar algumas tendências do teatro nos países de língua portuguesa, principalmente Guiné-Bissau.

Os artigos “De rubricas e oralidades: o papel das didascálias no cenário dramático de matriz portuguesa”, de Iris Maria da Costa Amâncio, e “A identidade nacional na dramaturgia angolana: A revolta da casa dos ídolos e A pele do diabo”, de Maria Elena Ortega Ortiz Assumpção, presentes no livro *A kinda e a misanga – Encontros brasileiros com a literatura angolana*, dedicam-se a mencionar alguns aspectos específicos da dramaturgia angolana e, por isso, os destaco entre tantos outros artigos a esse respeito que ajudaram a compor este trabalho.

Existem, também, algumas dissertações de mestrado e teses de doutorado sobre a dramaturgia africana e, mais especificamente, sobre o teatro angolano. O trabalho de Éboli (2010) é um dos mais recentes de que temos conhecimento. Em sua dissertação de mestrado, intitulada *Dramaturgia angolana no pós-colonialismo: sujeito, nação e identidade* na obra de José Mena Abrantes, a estudiosa procura analisar a expressão cultural da herança colonial e as consequências da crise política e social em Angola com base em três dramas de José Mena Abrantes. Já em sua tese de doutorado, intitulada *Memória e tradição nos dramas de São Tomé e Príncipe e Angola: os teatros de Fernando de Macedo e José Mena Abrantes*, Éboli (2010, p. 7) analisa peças dos autores compreendendo três aspectos:

A busca da identidade nacional através da tradição e da cultura; a definição, através do drama, de uma visão crítica da condição das nações angolanas e são-tomense e suas diversidades socioculturais; a função do teatro como expressão e entendimento da realidade na construção da narrativa dramática dos autores.

Outros trabalhos discutem aspectos da dramaturgia angolana. A dissertação de mestrado de Claudine de Macedo Varela, intitulada *Angola: drama e encenação* no teatro de Mena Abrantes (2003), apresenta como novidade uma abordagem de aspectos relacionados à teoria do drama e à performance. A tese de doutorado de Íris Maria da Costa Amâncio Caetano – *Entrançamentos discursivos na literatura angolana dos anos 90: a enunciação elinga em obras de Mena Abrantes e de Agualusa* (2001) – lê os autores em conjunto, procurando evidenciar trocas ideológicas. A tese de doutorado de Antonio Barreto Hildebrando (2000) – *O épico no teatro: entre os escombros da quarta parede* – relaciona a produção de Abrantes e de outros dramaturgos ao teatro épico.

O presente trabalho inclui-se nesse cenário ainda ínfimo de estudos a respeito da dramaturgia angolana com o intuito de realizar uma leitura das peças histórica de José

Mena Abrantes sob a ótica do pós-colonialismo. Mena Abrantes é considerado um dos principais nomes da cultura angolana e de importância fundamental para o teatro do país. O teatro angolano, ainda amadorístico, deixa transparecer seu enorme potencial e expressa, com a singularidade que nenhuma outra manifestação artística possui, o elo entre a oralidade e a arte.

As peças de cunho histórico de Mena Abrantes se inserem no contexto pós-colonial e discutem as consequências desastrosas do empreendimento. Refletem a respeito do resultado dos encontros e choques culturais entre europeus e africanos, bem como sobre o legado do colonialismo, ainda presente na realidade de países de independência recente, como a Angola (1975). As peças estudadas neste trabalho percorrem quase duzentos anos da história angolana revendo-os criticamente, questionando o discurso oficial e colocando o sujeito africano em real protagonismo, evitando idealizações ou deformações. As personagens fogem aos estereótipos e vivenciam realidades complexas que acabam influenciando suas personalidades e ações.

Analiso as seis peças de cunho histórico intituladas *A órfã do Rei* (1991), *Sem herói nem reino ou o azar da Cidade de S. Filipe de Benguela com o fundador que lhe tocou em sorte* (1997), *Sequeira, Luís Lopes ou o mulato dos prodígios* (1991), *Kimpa Vita, a profetiza Ardente* (2007), *Tari-Yari, misericórdia e poder no Reino do Congo* (2009) e *Ana, Zé e os escravos* (1980).

A tese divide-se em quatro capítulos: no primeiro, apresento um panorama a respeito da dramaturgia angolana, procurando apresentar sucintamente o que se produziu antes e depois da independência. Como são escassos os materiais a respeito, as informações disponíveis são limitadas. Ali, apresento também as principais características da obra de José Mena Abrantes, composta de dezoito textos dramáticos escritos no período de 1977 até 2013.

No segundo capítulo, apresento alguns conceitos do pós-colonialismo fundamentais para a discussão proposta e inicio a discussão acerca do discurso propagado durante o colonialismo. Esse discurso foi a mais importante estratégia do poder colonial para dominar e submeter as colônias ao cruel sistema exploratório.

No terceiro capítulo, discuto alguns aspectos em relação ao estatuto da história e da ficção. Apresento fatos da história angolana que são retomados pelas peças, bem como as indico ao leitor. Retomar a história é um ato de resistência, assim como se apropriar subversivamente dos discursos dos colonizadores.

No quarto capítulo, analiso as peças procurando mostrar em que momentos

rompem com a lógica binária do discurso ocidental e propõem uma leitura crítica da história.

## 1 TEATRO ANGOLANO: PANORAMA DO TEATRO AFRICANO EM LÍNGUA PORTUGUESA

A África conheceu, desde os seus primórdios, formas riquíssimas de expressão performativa que não precisam ser etiquetadas como teatro para serem valorizadas e compreendidas em toda a sua riqueza expressiva e artística. Assim sendo, a discussão sobre a existência de um teatro propriamente africano deveria perder interesse, não fosse o temor de coadunar com a desqualificação cultural perpetuada pelo Ocidente em relação às manifestações culturais genuinamente africanas.

Carlos Vaz (1999, p. 16), em seu livro *Para um conhecimento do teatro africano*, afirma: “[...] o teatro, sob a forma de imitação e mimetismo existiu sempre para todos os povos e em todas as épocas”, e essa constatação é de certa forma inegável, se desconsideramos que imitação e mimetismo ainda não são teatro propriamente dito, embora seja um tipo de manifestação cujo valor não se pode ignorar”. Em outros termos, ele compreende que já havia manifestações teatrais antes da chegada dos colonizadores.

Vaz continua argumentando que, quando se afirma que a África não conhecia o teatro, ignora-se toda uma expressão religiosa, plástica, poética, dramática e rítmica que faz parte da cultura do continente. Se os especialistas têm certa noção de teatro

[...] à maneira italiana, com cenários pintados e a segregação rigorosa entre actores e espectadores, que caracterizam ainda muitas vezes as representações dramáticas no Ocidente, chegaremos à conclusão de que efectivamente o teatro não existiu na África de outrora. Porém, se pensarmos nos espectáculos da Grécia Antiga (ditirambo popular, corística, cosmos) ou nas celebrações litúrgicas da Idade Média, cujo carácter é essencialmente religioso, vê-se claramente que a África conheceu e praticou o teatro desde as suas origens (VAZ, 1999, p. 16).

Contudo, duas perguntas ajudam a conduzir a discussão: a primeira indaga se

essas manifestações performativas citadas por Vaz nada significam se não pudermos chamá-las de teatro. Em outras palavras, se não puderem ser etiquetadas como Teatro, elas perdem o seu valor cultural e artístico? Na verdade, essa pode ser mais uma evidência do rebaixamento cultural promovido pelo imperialismo, afinal, procura-se encontrar na África manifestações semelhantes às encontradas no Ocidente; contudo, as manifestações artísticas africanas partiam de outro paradigma e não precisam encontrar formas correlatas no Ocidente para que possam ser consideradas “civilizadas”, autênticas e ricas.

Por outro lado, se chamarmos toda e qualquer manifestação performativa de teatro, não estaríamos esvaziando o seu conceito aceito em todo o globo? Tais questões ajudam a refletir sobre a afirmação de muitos estudiosos e, inclusive, de Mena Abrantes, (2004, p. 87) quando diz que

Os modernos investigadores, em África e fora dela, têm assim cada vez menos relutância em caracterizar como teatro certas manifestações artísticas dos povos africanos que envolvem numa expressão totalizadora, o gesto, a mímica, a palavra, a música, a dança, o ritmo e o ritual. Nesta acepção, é indubitável que em Angola existe e sempre existiu um teatro tradicional, podendo mesmo afirmar-se que é uma das expressões mais ricas do seu património cultural.

Contudo, Abrantes distingue essas manifestações culturais da arte dramática por não diferenciarem “o que é representação e o que é vivido litúrgico” (ABRANTES, 2004, p. 87). Existe, segundo ele, a função teatral, e essas manifestações culturais tradicionais têm todas as possibilidades de eclodir em um teatro angolano com características universais, mas se trata de teatralidade, e não de uma forma teatral estruturada. O que Abrantes defende é o *conceito de Teatro*, o qual temos notícia de ter surgido formalmente na Grécia (ainda que existam indícios de que tenha se inspirado em manifestações litúrgicas surgidas 40 séculos antes no Egito), levando a considerar que o teatro

[...] continua neste momento em Angola a poder ser declarado como totalmente inexistente. Entenda-se: inexistente como expressão artisticamente estruturada de certas vivências e actuações que são, em si, genuinamente teatrais e que constituem o material de base a partir do qual podem irromper as formas artísticas mais ricas e mais conformes à nossa maneira de nos relacionarmos uns com os outros e com o Mundo (ABRANTES, 2004, p. 20).

Portanto, o embate aqui apresentado entre Vaz e Mena Abrantes (que representa um debate muito maior) resume-se a reconhecer ou não certas manifestações nas quais a teatralização prevalece como teatro, ou não. Acreditamos que há duas soluções simplificadoras: ou se admite que as manifestação não sejam propriamente teatrais sem depreciá-las por não poderem receber essa denominação, encarando-as como outro tipo de manifestação litúrgica, artística e cultural, ou se admite se tratar de um quadro de referência completamente diverso ao ocidental e, sendo assim, a África conheceu o teatro de maneira diferente do Ocidente.

Porém, aqui também se coloca um problema: as próprias noções de teatro e o vocabulário para teorizar essa arte é, incontestavelmente, grego. Parafraseando Mena Abrantes, se não posso chamar Ópera de Teatro, isso não quer dizer que a primeira não tenha toda a sua importância, dentro de suas especificidades. O autor menciona ainda que “Para mim, o essencial do Teatro está, mais do que na sua origem, na verdade humana e na qualidade artística do produto final. Sem cores, raças, credos, ideologias ou nacionalidades” (ABRANTES, 2004, p. 49).

Para Abrantes, portanto, a dramaturgia angolana segue o padrão grego de teatro, e é também a forma artística mais indicada para preservar elementos da cultura tradicional africana. É incontestável a importância fundamental da oralidade e da teatralização em sociedades tradicionais africanas, nas quais o peso da palavra possui imenso valor, sendo mais aceitável, confiável, completa e calorosa do que a escrita. A oralidade aparece em Mena Abrantes, principalmente, na utilização de provérbios e contos tradicionais.

Além disso, as experiências coletivas estabeleciam, nas antigas sociedades tradicionais, a consciência de pertencimento a um grupo social, e esse era um aspecto medular para aquele tipo de sociedade. Levando em conta que os processos rituais eram teatralizados, estes possuíam importância vital para o homem, propiciando-lhe a sua identidade de grupo. Não se pode diminuir, portanto, em nenhuma hipótese, a importância e riqueza de tais manifestações.

Mena Abrantes chama a atenção ao fato de que os autores africanos se preocupam sobremaneira em reproduzir as narrativas orais de sua cultura, seja para salvaguardá-las ou para reinterpretá-las em novos contextos sociais. Contudo, elegem formas literárias não tão propícias para realmente preservar essas histórias, já que estas incluem todo um arsenal de procedimentos comunicativos (gestos, mímica, coreografia etc.) que se perdem em outras formas literárias e, por isso, o teatro seria a arte por

excelência para cumprir essa função e tornar-se uma “alternativa à oralidade” (ABRANTES, 2004, p. 169). Por essa e outras razões, o autor compreende como fundamental o desenvolvimento dessa arte em Angola como forma de preservar o patrimônio cultural tradicional.

Infelizmente, traçar um painel completo do teatro em Angola é tarefa das mais complicadas, devido à falta de publicações na área e também pela irrisória quantidade de autores que publicaram literatura dramática. Por isso, o que traçamos aqui não é mais que um brevíssimo comentário sobre o teatro angolano, que sabemos ser tão incompleto como incompleta está a estrutura dessa arte em Angola por motivos que vão além dos limites da discussão aqui apresentada. Porém, mesmo com todas as dificuldades, a dramaturgia angolana tem mostrado ao mundo seu potencial.

Como o nosso foco é o texto, estamos restritos a conhecer apenas uma ínfima porcentagem do que é realizado no país. O teatro está acontecendo agora, à base do improvisado, e aqui podemos apenas entrar em contato com uma reduzida parte dessa produção, já que a maioria das obras encenadas em Angola não são publicadas.

A partir deste momento, faremos uma breve contextualização da história do teatro angolano. O teatro, da maneira que o compreendemos (acepção europeia), foi introduzido pelos missionários cristãos durante o período colonial em Angola. Segundo Mena Abrantes (2004), o teatro era utilizado pela Igreja católica para catequizar os nativos, servindo, portanto, como uma arma ideológica, provavelmente, aproveitando-se de sentimentalismo e de didatismo para inserir noções cristãs na população.

A bíblia era a principal fonte literária para a dramaturgia dessa época. “A paixão de Cristo” era propícia para a comoção dos explorados, que eram levados a simpatizar e identificar-se com o sofrimento de Cristo. Para Kimpa Vita, recriação ficcional de uma personagem histórica que protagoniza a peça *Kimpa Vita, a profetiza ardente*, de Mena Abrantes, para ter sofrido tanto, Jesus tinha de ser negro, e africano. É esse o Cristo dos africanos: um homem santo, injustiçado, de tez escura.

Dos mansos de coração é o reino de Deus, dos humildes, dos pobres de espírito, assim, nada melhor do que ser submisso para adentrar esse reino paradisíaco e de vida eterna pelas portas da frente. O teatro cumpria a função de alentar o colonizado, evitando a sua rebeldia. Provavelmente, essa era a mensagem que tais peças sugeriam aos nativos, afastados de sua ligação visceral com a terra e com os elos com a tradição fortemente abalados. Diz Mena Abrantes que

Tão plausível é a igreja ter tido um papel de relevo na introdução do teatro nas colônias que uma das poucas peças de teatro de um autor angolano, antes da independência, se inspira no nascimento de Cristo recriado e revivido num cotidiano de musseque luandense. (ABRANTES, 2004, p. 68).

Trata-se da peça *Auto de Natal*, de Domingos Van-Dúnem, que teve o mérito de ter sido encenada por negros, afinal, o teatro angolano da época, não surpreendentemente, entregava os papéis positivos “... às meninas e meninos de tez mais clara, de preferência com cabelos loiros e aos caracóis, sendo os personagens negativos (Judas, o Diabo, Herodes, etc.) representados por aqueles que já deixavam transparecer na pele a escuridão do seu caráter” (ABRANTES, 2004, p. 69). Provavelmente, o teatro apresentado na época deveria ser um forte aliado à inferiorização e mesmo demonização do negro, coisa que não passou despercebida a Van-Dúnem. Outro aspecto digno de nota é que Van-Dúnem esteve ligado ao Teatro Experimental do Negro, movimento teatral brasileiro de Abdias do Nascimento que foi um marco da dramaturgia brasileira. Só para ilustrar, não podemos deixar de mencionar, ainda que sumariamente, que Abdias do Nascimento foi um ícone da luta contra o racismo.

Não foi somente um dramaturgo: foi um intelectual, um dos maiores expoentes da luta contra o racismo e a marginalização das populações afro-brasileiras, um dos fundadores da Frente Negra Brasileira. Em 1944, criou o Teatro Experimental do Negro (TEN), que mudou a cara do teatro nacional e passou a prestigiar valores estéticos e culturais antes desprezados pela dramaturgia brasileira. Foi ainda Secretário de Defesa e Promoção das Populações Afro-brasileiras do Rio de Janeiro, deputado federal e senador da República. É autor de diversos livros, entre os quais *Sortilégio*, *Dramas para negros e prólogo para brancos*, *O negro revoltado*, *Abdias do Nascimento: O griot e as muralhas*, entre outros. Também foi condecorado como Professor Benemérito da Universidade do Estado de Nova York e Doutor *Honoris Causa* pelo Estado do Rio de Janeiro. Abdias do Nascimento também trouxe aos palcos brasileiros algo nunca visto: o negro enquanto sujeito, ser humano com conflitos individuais e sociais. Isso representou um marco para um teatro no qual o negro só encontrava papéis marginais, representando no máximo um adorno ridículo ou uma caricatura exótica, situação que se repetia em Angola, afinal, trata-se de uma repressão colonial semelhante e, por isso, o trecho seguinte caracteriza tanto o Brasil como a Angola:

O teatro reconhecido como atividade decente, os negros só tiveram chance de entrar nele depois de acabado o espetáculo, para limpar a sujeira deixada pelos brancos nos auditórios, camarins, palcos, banheiros e mictórios. As peças que se escreviam e representavam refletiam unicamente a vida, os costumes, a estética, as idéias e aspirações da classe dominante, completamente clara, ou supostamente caucásica. Mais da metade da população, de origem africana, não contava, nem existiam mesmo para nosso teatro. Participante de origem africana numa peça, só se fosse em papel exótico, grotesco, ou subalterno. Destituído de qualquer humanidade ou significação artística. Personagens tipificadas nas empregadinhas brejeiras, reboladeiras, de riso e acesso fácil, nas pretas chorosas, estereotipadas, amesquinhando o profundo e verdadeiro sofrimento das mulheres negro-africanas; negros idosos, pais-joãos dos quais se retirava a dignidade e o respeito, pela imposição de um servilismo, uma domesticação, exibidas e proclamadas como qualidade genética da raça negra, com mais freqüência o que se via em cena era os moleques gaiatos, fazendo micagens, carregando bandejas e levando cascudos. Tudo não passava da caricatura do negro que a sociedade cultivava, até que em 1944 fundei no Rio de Janeiro o Teatro Experimental do Negro (NASCIMENTO, 2002, p. 137-138).

No século XIX, o teatro angolano foi frívolo, distração de elites, principalmente europeias. Cita Mena Abrantes (2004, p. 69) o que disse um crítico da época e que provavelmente deveria ser a regra:

[...] é u divertimento que tanto nos distrahe o espírito, fazendo desviar um pouco o imaginar dos trabalhos da vida, e esvaecerem-se os soffrimentos que por ventura supportamos. E é isto tão necessário nesta terra..., que quase todos nós de cada lado enxergamos uma lembrança, e em frente a separação d'um paiz que deixámos.

A produção existente antes da independência está irremediavelmente perdida e, por essa razão, não existem muitas outras considerações a serem feitas. Resta-nos lembrar que o colonialismo<sup>2</sup> procurava abafar qualquer manifestação que instigasse um aprofundamento nas origens populares, e esta é uma razão forte para não se ter um desenvolvimento do teatro nessa época. Menciona Abrantes (2004, p. 21):

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

---

<sup>2</sup> Os portugueses instalaram-se na região de Angola na segunda metade do século XVI.

espontaneamente a reação e a revolta contra eles.

Após a independência (1975), apenas oito autores publicaram peças de teatro, o que já nos dá a dimensão do enorme vazio dessa área. A primeira peça publicada é *A corda* (1978), texto do consagrado romancista Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, conhecido como Pepetela, seguida de *A revolta da casa dos ídolos* (1979), do mesmo autor. Na primeira peça, temos uma disputa entre duas correntes político-ideológicas mediada por um juiz de nome Likishi. Em seu artigo “Com quantos nós se faz uma trama: ressonâncias do teatro do oprimido em *A corda*, de Pepetela”, Valentim (2012, p. 75) descreve:

Centrada em dois grupos que encenam uma disputa de cabo de guerra (o dos imperialistas e o dos revolucionários), a peça de Pepetela traz no seu bojo o jogo antagônico de forças com interesses vários e distintos, cujo prêmio para o vencedor é a própria nação angolana, subentendendo-se aí o seu território e as suas riquezas naturais.

A peça tem importância fundamental para a história do teatro pós-independência por já nos fazer vislumbrar um teatro nascente em Angola, com preocupações político-sociais, mas sem dispensar a elaboração estética teatral imbuída de elementos genuinamente angolanos (como a dança, por exemplo).

A peça *A revolta da casa dos Ídolos*, escrita em 1979, é, segundo Mena Abrantes (2004, p. 89), uma das “mais logradas obras de teatro escritas por um dramaturgo angolano” e revê um episódio histórico ocorrido no reino do Congo em 1914, discutindo as explorações sofridas por aquele reino devido à colonização portuguesa. A segunda obra teatral de Pepetela revela a evidente preocupação de mostrar a Angola recém-independente, um episódio do século XVI que retrata a espoliação causada pela colonização.

Destaca-se, ainda, Costa Andrade (Ndunduma) com a peça *No Velho Ninguém Toca*, de 1978, obra que se organiza, a exemplo das alegorias medievais europeias, com a personificação de elementos como Natureza, Morte, Vida, Dor, Amor. É uma homenagem ao herói Jika, exemplo da resistência anticolonial em sua atuação no MPLA no início da década de 1970.

Posteriormente, tem-se um curto romance dramático em verso de Henrique Guerra, intitulado *O romance de Vavó Fúxi* (1975). Em seguida, *O círculo de giz de*

*Bombó* 1979), que é “uma parábola despreziosa e simples, dirigida a um público infantil, de um tema já tratado por Brecht e Alfonso Sastre” (ABRANTES, 2004, p. 90).

Em 1987, João Maimona, poeta reconhecido em Angola publica *Diálogo com a peripécia*, texto que retrata a situação de injustiça social numa área rural de Maquela do Zombo/Uíge. A obra *O panfleto*, de Van-Dúnem, autor do já citado *Auto de Natal*, foi publicada em 1989 e retrata uma situação de resistência anticolonial. Nesse período, é também publicada a obra de José Mena Abrantes: *Ana, Zé e os escravos*, ganhadora do Prêmio Sonangol de Literatura em 1986.

Depois dessas primeiras peças publicadas, tenho conhecimento de outras dezessete obras de Mena Abrantes. Destaco ainda Casimiro Alfredo com *Pátria*, texto escrito em 1992 que marca a estreia literária do autor. Sua temática aborda a história da sociedade angolana, da chegada de Diogo Cão à atualidade.

Mena Abrantes elenca as tendências principais que aparecem no teatro angolano; excetuando as obras estrangeiras que são bastante representadas, de acordo com o ator, há em Angola:

- 1 – A encenação de algumas raras peças de autores angolanos, já publicadas em livro.
- 2 – O aproveitamento teatral de narrativas orais tradicionais.
- 3 – A adaptação para teatro de obras literárias pré-existentes.
- 4 – A criação pelos próprios grupos de obras originais, mais ou menos bem logradas, sobre temas da vida social, da cultura e da história angolana, do passado e do presente (ABRANTES, 2004, p. 101).

Percebe-se que a Angola tem insistido em encenar os poucos textos de teatro que estão publicados, além de se aproveitar das tradições, das narrativas orais, das outras obras literárias por meio de adaptação, para tentar mostrar que problemas dos dias atuais podem ser pensados por meio da cultura tradicional.

Para finalizar, é preciso considerar que a literatura angolana, e também a sua dramaturgia, nasce de uma mesma inquietação: a busca por uma identidade nacional em um contexto de dominação colonial. A resistência é a arma do colonizado, talvez a única:

As revoltas violentas ou discursivas nascem do colonialismo e podem ser encontradas em qualquer fase do seu desenvolvimento, caracterizado pela invasão das regiões tropicais pelos europeus e a transformação e a obliteração da cultura e da identidade dos sujeitos coloniais (BONNICI, 2009, p. 15).

Assim, a dramaturgia de Mena Abrantes, em uníssono com a literatura angolana, parte da resistência para retomar tradições que não foram apagadas, que resistiram e lutaram contra os interesses coloniais. Não aceitar a África criada pelo Ocidente é a forma de resistência atual e, por essa razão, a literatura angolana persegue incessantemente o seu passado. Não é uma tentativa de retorno às origens, tampouco se trata de saudosismo, o que a literatura procura é apresentar outra história da África, contada de outro ponto de vista: do ponto de vista do africano. Renega-se a história da África contada pelo Ocidente, em busca de uma contada por ela mesma.

Nesse sentido, a dramaturgia angolana intenciona uma mudança de perspectiva e de orientação da história. A literatura dos “filhos da terra” apresenta-se como uma exigência imperativa de “tomar” a palavra, distanciando-se da visão unilateral colonial, e toma a palavra utilizando o idioma do colonizador contra o colonizador.

O teatro africano passou por todo um período de sufocamento durante o período colonial, pois nenhuma manifestação artística, cultural ou política era permitida aos colonizados, e o teatro, sendo tudo isso de uma vez, seguramente não recebeu regalias. Como afirma Carlos Vaz (1999, p. 11): “O teatro é arte, é cultura e é política, podendo ser utilizado como arma, devido à sua linguagem extremamente directa e à sua riqueza, que faz dele o maior meio de expressão e comunicação de um povo, pelo seu alto espírito crítico em relação à vida”.

Assim sendo, qualquer regime autoritário abafa o teatro ou o utiliza como vetor de sua própria ideologia, e não foi diferente no regime colonial.

Para que o leitor entenda o teatro africano de hoje, é necessário aceitar o contexto ambivalente que abriga a maioria das nações colonizadas: por um lado, um desejo coletivo de resistir sempre e de não se perder dos valores e das origens; de outro lado, a inevitável assimilação da cultura do colonizador. O modo de vida tradicional é dilacerado ao mesmo tempo em que se insere uma modernidade incapaz de dar ao homem o suporte que lhe dava seu antigo (e dinâmico) modo de viver. É necessário estar atento a todo um contexto de luta de libertação nacional e da realidade africana, bem como a sua história abafada pelo colonialismo. No período atual (século XX e XXI), deve-se mencionar a globalização neutralizante: “como outros processos globalizantes, a globalização cultural é desterritorializante em seus efeitos. Suas compressões espaço-temporais, impulsionadas pelas novas tecnologias, afrouxam os laços entre a cultura e o lugar” (HALL, 2011, p. 36).

Em sua discussão a respeito do impacto da globalização sobre a identidade cultural, Hall (2011) traça o perfil do sujeito pós-moderno: aquele que não possui uma identidade fixa, mudando a sua identidade de acordo com as interpelações que lhe forem feitas. Quando a discussão se centra na questão da identidade nacional, ela se torna ainda mais interessante, afinal, para Hall (2011, p. 49) “as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação” e, nesse sentido, ser angolano, por exemplo, significa aceitar um conjunto de significados que indicam que “a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos”. Mas de onde advêm tais significados, se são construídos? Hall (2011, p. 51) diz que “uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” e, assim, as culturas nacionais produzem sentidos sobre a nação com os quais nos identificamos, construindo, assim, identidades. No caso de muitos países africanos, inclusive Angola, o que precedeu a colonização não foi uma nação, mas muitas sociedades diferentes coexistindo mais ou menos de forma pacífica. O que se vislumbra aqui é um processo complexo: como se dá a transformação dessas várias etnias, com realidades culturais tão diversificadas, em uma nação que propiciaria ao menos o esboço de uma identidade angolana mais ou menos unificada, ainda mais em meio à crise de identidade que afeta a sociedade contemporânea, conforme menciona Hall. Se a interdependência global está levando ao colapso as identidades fortes, ainda de acordo com Hall, como ficam aquelas identidades ainda em formação?

Partindo dessa realidade, os angolanos procuram as peças do quebra-cabeça de suas tradições e reconstruem a sua identidade em meio a um contexto disperso, no qual nada parece ser sólido, a não ser as tradições que permaneceram, ainda que inevitavelmente modificadas, e a nova ordem social que pode levantar-se a partir delas. O teatro, nessa perspectiva “continua a existir em nível de intenção, de projecto para o futuro. O importante é que já todos acreditamos nele” (ABRANTES, 2004, p. 30).

### **1.1 O TEATRO DE MENA ABRANTES: TRADIÇÃO E RUPTURA EM CENA**

O dramaturgo César Teixeira, um ano depois da independência de Angola, defende a arte popular como expressão genuína da voz reprimida do povo angolano, numa ênfase ao sentido revolucionário. Abrantes (2004, v.2. p. 30) complementa:

Exaltar os valores da Cultura Angolana é, neste momento, um ato de resistência contra o imperialismo. Defender a cultura nas mãos do Povo é a melhor garantia de que a cultura servirá a esse povo. E a cultura a serviço do povo é uma arma poderosa. É um passo importante para a revolução cultural.

José Manuel Feio Mena Abrantes nasceu em 11 de janeiro de 1945, em Malanje, Angola. É dramaturgo, jornalista, diretor e poeta. Autor de vinte e um livros publicados, entre textos líricos, dramáticos e de ficção, é membro da União dos Escritores Angolanos. Licenciado em Filologia Germânica pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, atua como jornalista desde 1975. Iniciou as atividades com teatro em 1967 e, desde então, tem levado o teatro angolano ao mundo, participando de diversos festivais internacionais.

Mena fundou a agência de notícias Angola Press (Angop), da qual foi chefe de redação e diretor-geral. Permaneceu até 1987 como responsável pelo Departamento de Informação e Divulgação da Cinemateca Nacional de Angola. Foi Assistente de Informação, até 1993, quando assumiu a Assessoria de Imprensa do Presidente da República de Angola. Recebeu diversos prêmios, entre os quais três Prêmios Sonangol de Literatura (1986, 1990 e 1994) e o Diploma de Mérito do Ministério da Cultura de Angola, por sua obra, em 2006.

Foi homenageado na quinta edição do FESTLIP – Festival de Teatro da Língua Portuguesa ocorrido no Rio de Janeiro em 2013. É considerado um dos principais dramaturgos angolanos da atualidade e um dos grandes nomes da cultura angolana, atuando incessantemente em prol do teatro há mais de trinta anos. Além de escrever grande parte das peças angolanas, o dramaturgo preocupa-se em deixar um registro da feitura produção dessa arte em Angola e, por isso, ele pode ser considerado um verdadeiro homem do teatro, atuando em todas as esferas possíveis e empenhando-se, inclusive, em registrar por escrito o avanço do teatro em Angola, assistindo a espetáculos, incentivando concursos, além de manter ativo um dos principais grupos de teatro, o Elinga Teatro, um dos mais importantes grupos teatrais de Luanda, que, dirigido por José Mena Abrantes, participou de vários festivais em países de língua portuguesa, tendo como meta divulgar a produção teatral angolana pelo mundo. Mena Abrantes também escreve estudos teóricos, contos, poesias, com forte inspiração na condição histórica e cultural de Angola.

Sua obra começa a ser escrita em 1977. Sua produção contempla, portanto, o período anterior à Independência de Angola, o momento de Independência e o período pós-independência, marcado por uma violenta guerra civil que durou 27 anos. A partir de 2002, há o fim da guerra aberta entre os partidos nacionalistas que disputavam o poder em Angola: o MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola) venceu a disputa contra a FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola) e a UNITA (União Nacional para Independência Total de Angola).

Como é visível, a obra de Mena Abrantes é escrita em um contexto bastante conturbado, de mudanças abruptas e transformações históricas importantes. O dramaturgo compreende o teatro como uma extensão da própria vida e afirma que

mesmo quando já logrou realizações de alto nível no campo das ciências e das artes, um povo nunca deixa de aspirar à expressão total da sua personalidade e identidade, à síntese de todos os seus valores expressivos e comunicativos, a qual só no teatro se cumpre e se realiza (ABRANTES, 2004, p. 31).

Para ele, o teatro é a arte mais completa no quesito expressão e comunicação, pois só no teatro se “[...] coloca ao vivo pessoas vivas diante de pessoas vivas” (ABRANTES, 2005, p. 31).

Sua obra dramática é fundamental para o estudo das letras angolanas e, principalmente, para estudos da dramaturgia angolana, ainda incipiente, amadorística e negligenciada, porém, com muito potencial. Após um longo período de submissão político-econômico-social no período colonial, seguido de uma longa guerra civil, os artistas angolanos despertaram para a necessidade de busca de uma identidade nacional. José Mena Abrantes expressa, em seu teatro, o sentimento de um povo que passou por terríveis transformações históricas e existenciais e convida o espectador a refletir profundamente acerca da condição humana em um mundo minado por forças coloniais e capitalistas.

Em entrevista, o autor menciona que considera estéril considerar o teatro africano como diferente, em seu conceito, de qualquer outro teatro: “O que existe (ou não) é o Teatro (com maiúscula para distinguir). Se feito em África, podes chamá-lo africano (ou burundês, ou angolano, ou o que quiseres)...”. O autor continua:

Se existe ou não uma diferença fundamental entre o teatro africano e os outros, eu não conheço. Poderá o teatro feito por um dado autor ou

grupo, num dado país ou continente, dar mais ênfase a um ou outro aspecto do fenómeno teatral (a palavra, o gesto, a música e a dança, a luz, o cenário, sei lá mais o quê), mas o Teatro só poderá merecer talvez o epíteto de africano se for feito por africanos, para africanos tratando de temas africanos, mas mesmo assim o resultado de tudo isso atingirá mais depressa um índio na Amazónia do que certos africanos. Pra resumir, essa é outra das falsas questões que nos fazem perder tempo. No meu caso concreto, eu não estou nem um bocadinho preocupado em fazer teatro angolano, mas como sou angolano, nasci tornei-me adulto e vivo em Angola, trabalho com e para angolanos é quase inevitável que mesmo sem me propor seja marcado pela realidade e cultura angolanas, que me expressa numa língua e numa linguagem que os angolanos entendem, etc., etc. (ABRANTES, 2004, p. 42).

Concordamos, portanto, que o que torna o teatro de Mena Abrantes “angolano” são a sua visão de mundo e as eleições dos temas tão profundamente ligados à história, à cultura e às tradições angolanas. Mesmo procurando pela universalização, as marcas da tradição oral aparecem: a utilização de fontes como mitos, provérbios e histórias que expressam práticas culturais e a utilização de danças, instrumentos musicais tradicionais, mímica e máscaras representativas dessa cultura.

A dramaturgia de Mena Abrantes caracteriza-se por um cortante e lúcido olhar sobre a história angolana, revelando os “não ditos” e os aspectos reprimidos e suprimidos da história oficial. As personagens são construídas de modo a representar tanto personagens submersas em conflitos gerados pelo choque cultural quanto personagens fortes, tensas e intensas, o que aniquila um estereótipo propagado, o do africano passivo e quase amoroso diante da invasão. As peças vão além, descortinando os discursos e desmascarando aqueles que se calaram alegando “neutralidade”, mas que se beneficiaram com a colonização. Esse teatro é terreno fértil para discussões que ainda – e talvez nunca – não estejam acabadas e que exigem maior critério investigativo e maior visibilidade. Nas palavras do autor, a intenção primordial deste teatro é “[...] abalar os alicerces falsos em que se construiu a personalidade colonial – do colonizador e do colonizado” (ABRANTES, 2004, p. 186).

Contudo, o texto de Abrantes não nos proporciona a esperança de um retorno às origens, de uma história limpa e sem marcas. Ele entende e propaga um passado irrecuperável e compreende a humanidade como o local onde ninguém pertence originalmente a lugar nenhum e, por isso, esperar um retorno às origens é tão pouco profícuo. Assim, concordamos com a declaração de Hall (2011, p. 30) a respeito da

sociedade caribenha, pois pode ser aplicada a outras nações miscigenadas:

Nossas sociedades são compostas não de um, mas de muitos povos. Suas origens não são únicas, mas diversas. Aqueles aos quais originalmente a terra pertencia, em geral pereceram há muito tempo – dizimados pelo trabalho pesado e a doença. A terra não *pode* ser “sagrada”, pois foi “violada” – não vazia, mas esvaziada. Todos os que estão aqui pertenciam originalmente a outro lugar.

A colonização dos povos, e mesmo o imperialismo, sempre existiu, o que não existiu antes foi o imperialismo unido a uma absurda euforia comercial, que transformou a escravidão em uma catástrofe. Estima-se um número próximo aos quinze milhões de seres humanos escravizados e, por essa razão, a tentativa de tentar diminuir a participação europeia na escravidão, justificando que a África já possuía um sistema escravagista, cai por terra. Nenhum sistema escravagista existente em África teve tamanho impacto social. Em suma, o teatro de Mena Abrantes discute artisticamente (pois apresenta técnicas que buscam um aprumo da linguagem e da cena) algumas questões desse passado ainda tão presente em Angola. É um teatro que não pretende se desvincular da preocupação político-social e que, tampouco, dispensa a elaboração estética do texto.

O teatro de Mena Abrantes é embebido em tradições, seja recontando fatos históricos ou mesmo revivendo contos tradicionais repassados pela oralidade, com o intuito explícito de salvaguardar as tradições de Angola e de questionar a história escrita pelos colonizadores, mas os textos de Abrantes também inovam ao romper com o esquema colonial e exprimir novas formas de expressão dramática, advindas de uma específica realidade sociocultural da pós-independência, pois o teatro existe em seu tempo e espaço e a ele está relacionado de maneira profunda. A literatura pós-independência, em Angola, deixa explícita a necessidade de revisar a história pelo fato de a colonização ter deturpado a realidade e reforçado a ideia de que a África não possuía autonomia cultural, e ter usado tal fato como justificativa para legitimar durante anos o processo colonial. A desinformação e as lacunas em relação às informações “reais” sobre a África acabaram por gerar uma visão estereotipada e preconceituosa a respeito de um continente que possui um legado extremamente valioso para a história da humanidade. Esses preconceitos levaram a muitas afirmações errôneas e distorcidas. Nesse sentido é que o tema histórico tem sido eleito pela literatura africana como um vetor da resistência.

A obra de Mena Abrantes é dividida por ele mesmo em três categorias, a saber: peças histórico-fantásticas, peças de temática atual e peças adaptadas e versões teatrais de contos tradicionais. Com o objetivo de fornecer ao leitor uma visão ainda que sumária da obra de Mena Abrantes apresento um breve resumo de cada tendência, excetuando as peças histórico-fantásticas, que constituem o *corpus* deste trabalho.

### 1.1.1 Peças de temática atual

São seis as peças pertencentes a esta categoria: *O grande Circo Autêntico*, *A última viagem do “Príncipe Perfeito”*, *Amêsa ou a canção do desespero*, *O Pássaro e a Morte*, *O Moribundo que não queria morrer enquanto não lhe explicassem o sentido da vida* e *O armário e a cama*. Apresentam tendências diferenciadas que apontam para a riqueza e diversidade do teatro de Mena Abrantes, bem como exercícios dramáticos que testam as possibilidades dramatúrgicas, sempre em busca de novas expressões. Todas elas apresentam conflitos individuais, mais ou menos relacionados à ambígua vida em um país que passa por um momento conturbado entre a busca por uma identidade nacional em meio aos escombros da colonização e a luta pela independência, seguida de uma longa guerra civil e de guerrilhas.

*O grande circo autêntico* pode ser considerada uma farsa tragicômica. Discute o processo neocolonial na República do Zaire (atualmente República do Congo) por meio de técnicas circenses. Esse é, talvez, o mais “político” dos textos dramáticos de Mena Abrantes. Trata-se de uma peça que já deixa “avisado” o quanto o seu texto é “apenas suporte”, pois é eminentemente visual e sonora. O texto utiliza recursos circenses para ironizar e denunciar aspectos políticos.

*A última viagem do “Príncipe Perfeito”* apresenta quatro situações que poderiam ter acontecido na última viagem do navio chamado Príncipe Perfeito, que saía de Lisboa em direção a Luanda. As situações preconizam “o fim agônico do império que o rei D. João II de Portugal, cognominado o ‘Príncipe Perfeito’ tão decisivamente ajudara a construir” (ABRANTES, 2013, p. 51). As situações são bastante incertas e nelas atuam personagens desorientadas que sucumbem sem compreender o sentido de suas ações, deixando perplexo leitor, cuja função é formular as razões de tais ações. O texto talvez simbolize a desorientada queda do Império que deixou atônita a “louca” nação, perdida em sua sede expansionista, iludida pelas riquezas rápidas e surpreendida

pelo fim eminente.

Em *Amêsa ou a canção do desespero*, temos um curto monólogo para duas atrizes. O tom é bastante poético e envolvido em musicalidade (canção), e a linguagem verbal muito bem elaborada. Expressa uma Angola em sofrimento devido ao longo e doloroso processo de guerras que a levaria à independência. A personagem, Amêsa, é ambígua, repleta de conflitos, entre a euforia e a disforia. Acompanhamos seu processo de autoconhecimento e amadurecimento, que remete ao processo de autoconhecimento e amadurecimento do próprio país.

O *Pássaro e a morte* é um conjunto de três textos que podem ser encenados separadamente, já que apenas estão reagrupados em torno de um mesmo tema: um pássaro que simboliza a morte. No primeiro texto, José Mena Abrantes apropria-se de uma notícia de jornal que conta a história de três clandestinos que foram encarcerados durante cinco dias no contentor do navio e sofrem com a mudança brusca de temperatura e com o fato de terem de suportar uns aos outros. É possível o diálogo com a peça de Sartre *Entre quatro paredes*. O segundo texto mostra um aspirante à suicida que está sentado diante de um abismo decidindo-se entre a vida e a morte, bem como a reação das pessoas que o veem. Ele finalmente decide se quer morrer ou viver, mas então descobre que não tinha tanto poder de decisão como imaginava. Por fim, o terceiro texto trata da busca de uma mãe pelo corpo do filho perdido em uma vala comum para protegê-lo de ser levado pelas almas penadas que andam a busca dos corpos, “[...] as sucessoras angolanas das Eríneas” (ABRANTES 2004, p. 53). A morte tem sido um drama cotidiano em Angola. A peça transcorre entre a loucura e o sobrenatural e descreve todo o tormento de um país que tem tantos mortos a enterrar diariamente.

Em *O moribundo que não queria morrer enquanto não explicassem o sentido da vida*, José Mena Abrantes trata de temas religiosos e metafísicos. É um homem diante da morte iminente que está decidido a não morrer enquanto não descobrir “... por que razão nasci, porque vim ao mundo, porque existo neste planeta com você, com toda essa gente que para aí anda, com os animais, com as plantas, com as estrelas, sei lá com quem mais” (ABRANTES, 2013, p. 127). A peça reflete sob uma sociedade que se preocupa mais com a morte do que com a vida. A vida parece ser pensada mais da perspectiva da morte do que de qualquer outro aspecto e é, por isso, que nenhuma das explicações dadas pelas personagens mais diversas consegue convencer o homem a morrer.

É preciso mencionar que a doença do homem foi causada pela explosão de uma mina terrestre que lhe deixou irreversíveis queimaduras por todo o corpo. A peça, portanto, parece reivindicar o direito à vida. Não apenas o direito a não morrer de fome, de doenças ou mesmo de explosões em algumas das minas espalhadas pelo solo castigado do país; a vida que se quer é a vida com significado, assunto complexo em uma sociedade esmagada que busca resquícios de si mesma em meio ao caos provocado pela colonização.

A curta peça *O armário e a cama* discute, com humor, um conflito amoroso. Em sete curtas cenas mais um epílogo, discute-se a complexidade do amor entre dois amigos e uma mulher. A mulher, que se apaixonou por dois homens que são grandes amigos, acaba optando por casar com um sem renunciar ao outro, sexualmente falando. A relação de confiança entre os amigos não é abalada porque a mulher representa o ponto de encontro entre o amor dos homens. O sexo, que ela pratica com ambos, é a única maneira de encontro dos próprios homens que também se amam. No nosso entendimento, essa peça seja talvez uma nova temática a ser explorada pelo autor que trata de temas universais e contemporâneos no âmbito da pós-modernidade.

### **1.1.2 Peças adaptadas e versões teatrais de contos tradicionais**

Essas peças representam uma ligação com a tradição por meio da reatualização dos mitos fundadores da visão de mundo do africano. De acordo com Éboli (2010, p. 149), é importante ressaltar que

Em termos de manifestação cultural, o teatro frequentemente busca, em suas origens, formas expressivas que atuem como afirmação da identidade de determinados grupos sociais em épocas distintas. Por esse motivo, ao considerar a presença do mito na narrativa dramática, afirma-se que o drama, desde suas origens, sempre foi povoado por elementos míticos, simbólicos e alegóricos – presentes em boa parte da literatura dramática contemporânea e que se evidenciam nos dramas de Fernando de Macedo e Mena Abrantes. Assim, o caráter fundador e cíclico do próprio mito age, através de suas re-actualizações e aplicações, em diferentes contextos históricos e literários.

Nessa categoria, encontra-se a peça *Nandyala ou a tirania dos monstros*, que conta a história do massacre vivido por uma aldeia cujos únicos sobreviventes são

Nandyala e sua mãe, graças à proteção de seus antepassados. Os causadores da desgraça são monstros, seres míticos. Trata-se da reelaboração de um conto tradicional dos Nyaneka, povoação situada ao planalto sudoeste de Angola, e traz como mensagem que o ser humano viverá sempre em constante luta pela paz e estará sempre ameaçada por exploradores, representados na peça por monstros míticos que se alimentam de carne humana.

Em *Cangalanga, a doida dos Cahaios*, tem-se a versão dramática do romance *O segredo da morta*, de Antonio de Assis Junior, que surge no período conhecido como o da quase não literatura em Angola (1910-1940) e tem grande importância para a literatura romanesca do país. A peça conta a história trágica de Cangalanga, que inicia a peça em desespero, implorando aos leitores que a desamarrem. Parece estar louca, mas logo entramos em contato com um contexto no qual sonho e realidade se misturam, e a loucura da personagem é compreendida no contexto do sobrenatural.

Já a peça *Na Nzuá e Amirá ou De como o prodigioso filho de Na Kimanaueze se casou com a filha do Sol e da Lua* recria dois contos tradicionais da área Quimbundo e outros dois de Camarões, devido às afinidades temáticas, conforme menciona o autor. A peça evidencia temas como rompimento de algumas imposições da tradição em busca de uma nova ordem social, baseada na solidariedade e no amor. Os antepassados, com o seu conhecimento, ajudam na formação dessa nova ordem. A peça é contada por meio do maravilhoso e leva-nos a pensar que, na atualidade, algumas imposições advêm de tradições inventadas, impostas pelos colonizadores, e devem ser combatidas com o auxílio da genuína tradição africana, que pode ter sido esquecida, mas é valorizada no texto.

Em *Pedro Andrade, a tartaruga e o gigante* (1989), Mena Abrantes recria contos populares de São Tomé e Príncipe para construir uma comédia que reflete, pela fábula, sobre as relações sociais e, também, a relação entre o ser humano e os outros seres da natureza, expressando características do imaginário são-tomense.

O *náufrago da Angonafta* (2003) tem como enredo um homem perdido em uma ilha deserta, desacordado, desmemoriado, nu e perseguido de morte por questões de trabalho. Há a presença mítica de uma cobra/mulher que não pronuncia nenhuma palavra, acompanha o rapaz e passa a proteger o náufrago, colocando em risco sua própria vida. É inspirado no conto Merlin das falésias, de Henrique Abranches.

*Kwasi ou o jovem que por amor se perdeu no mundo e se encontrou dentro de si mesmo* é uma obra inspirada em uma fábula “achanti” (África Ocidental). Tem como

enredo a morte de todas as esposas de Kwasi e a sua dor desesperada. Somente indo ao mundo dos mortos e conversando com suas quatro esposas é que ele conhece o seu destino, casa-se, tem filhos e finalmente vive feliz até a sua morte. Com o resumo das peças, espera-se que o leitor entre em contato, ainda que sumariamente, com os temas das obras de Abrantes. Adiante, discuto questões acerca de teatro político e reflito sobre o conceito de angolanidade e como ele ganha sentido se relacionado às peças estudadas.

## 1.2 ANGOLANIDADE E POLÍTICA NO TEATRO DE MENA ABRANTES

Assim como se pode falar em africanidade, podemos falar em angolanidade, conceito que, muito sumariamente, poderia representar o grito de afirmação da identidade angolana, grito este que se faz também por meio de atos políticos.

Compreendamos, primeiramente, o conceito de africanidade, que se relaciona e ajuda a explicar o sentido da angolanidade: “[...] a terminologia *África* refere-se a um conjunto de valores, posturas e concepções que especificam uma forma determinada de ser e de pensar, não se confundindo com o continente na sua explicitação propriamente geográfica” (SERRANO, 2010, p. 101). Em outras palavras, apesar de não ser possível falar em África, mas sim em Áfricas, há algumas características comuns que podem ser denominadas africanidade:

[...] vivência de *sociedades visceralmente comunitárias*, regidas pelo consenso e pela tradição; do *conceito de forças vitais*, encontradas nos reinos animal, vegetal e mineral e que estabelecem uma hierarquia de relações com os humanos; da *oralidade* enquanto forma de conhecimento e de manipulação das forças vitais; da *noção de ancestralidade*, comum a quase toda a África Negra; da *noção de família extensa*, encontrada em todo o contexto sulsaariano; da *sacralização do poder*, perpassando as estruturas tradicionais de mando, da *não dissociação entre tempo e espaço*, noção inerente ao mundo pré-moderno, mas que, no entanto, é sobretudo africana. Todos esses elementos estão, de uma forma ou de outra, em maior ou menor grau, presentes na África negra ou subsaariana. Isso de uma forma distinta e peculiar do que ocorre nos espaços situados na franja norte do grande deserto (SERRANO, 2010, p. 101-102).

Em outras palavras, embora a África seja um continente de gigantesca pluralidade de etnias, de línguas e de religiões, é possível falar em características comuns, mesmo que, em algumas regiões, seja suficiente passar de uma aldeia a outra

para encontrar universos culturais completamente díspares. O mais interessante é compreender a africanidade como a representante da força da tradição de um continente que almeja ir adiante a partir de suas experiências acumuladas do passado, tal qual a peça *Na Nzuá e Amirá ou De como o prodigioso filho de Na Kimanaueze se casou com a filha do Sol e da Lua* evidencia. A peça deixa a mensagem que é preciso valorizar a tradição quando ela é mais apta para a vivência do que as imposições mais recentes, como o vício pelo poder, em lugar do amor e da solidariedade cultivados anteriormente. Contudo, nem todas as tradições são boas, pois há aquelas que são apenas seguidas por meio do temor e autoritarismo, e não por trazerem realmente benefícios.

Em seu amplo território, Angola possui um mosaico de etnias, de línguas, de religiões, de fauna e de flora, grupos sociais diferentes e até mesmo discrepantes partilham um mesmo espaço. A convivência desses grupos não tem sido sempre pacífica, e esta instabilidade e fraqueza foi percebida e explorada pelo europeu na época da colonização na centralização do poder invasor. Contudo, embora tal fragilidade tenha sido determinante para a conquista europeia, precisamos mencionar que não se pode contestar a capacidade do Estado tradicional africano de coabitar povos diferentes sob uma mesma política, do qual o reino do Congo é um exemplo. “O Reino do Congo completava pelo menos três séculos de existência por ocasião da chegada dos portugueses em 1482” (SERRANO, 2010, p. 124), tempo de sobrevivência maior do que muitos dos impérios europeus, e é importante salientar essa ideia porque outros dos mitos e preconceitos amplamente disseminados a respeito do continente africano é que ele vive em uma eterna luta tribal sem qualquer civilidade ou estabilidade, o que não corresponde à realidade.

Dito isso, podemos nos aproximar do conceito de angolanidade. O ensaísta Manuel Jorge (1998, p. 8) sugere que o conceito só faz sentido se a preocupação não for exclusivamente à rejeição dos valores advindos da situação colonial ou a uma preocupação por uma negritude pura. Para o autor, negar a historicidade não é a saída:

A angolanidade constrói-se com tudo aquilo que a História legou ao povo angolano: o substrato negro africano e os elementos da cultura dominante que, ao longo dos séculos, penetraram até ao fundo do inconsciente popular. Será que essa concepção conduz à aceitação da condição de mestiço cultural? Absolutamente, não! É que essa concepção é a única que seja conforme a realidade. Ela parte do princípio que não há cultura pura, como não há raça pura. E é por isso que devemos assumir, plena e inteiramente, a realidade histórica que forjou Angola e a sua cultura.

Kandjimbo (s/d, p. 4), em seu artigo “O endógeno e o universal na literatura angolana”, argumenta que, embora existam muitas diferenças entre os europeus e os africanos, também existe uma universalidade na condição humana capaz de aproximar a todos os seres humanos:

Portanto, o conceito estratégico de Angolanidade, reunindo todas as características para fundar uma teoria geral explicativa, introduz processos de categorização que, por operar com elementos necessários da cultura Angolana e não apenas com alguns dos seus elementos contingentes e supérfluos, têm de responder aos desafios e tentações hegemônicas de outras teorias consagradas pela história do colonialismo em Angola (KANDJIMBO, s/d, p. 4).

Portanto, o conceito de angolanidade é móvel e não estático, e continua sendo importante no contexto atual de globalização e de identidades fragmentadas, pois o objetivo principal é encontrar o que é angolano em uma literatura que também busca o universal, sem negar a sua historicidade. A angolanidade é, assim, muito mais uma busca do que um conceito definido.

Nessa busca por identidade, a política assume papel importante se consideramos as novas configurações formadas após a independência. De acordo com Sergio Paulo Adolfo (1992, p. 51), “a literatura angolana a partir de 1950 torna-se iminente política e revolucionária, auxiliando no movimento de libertação nacional”. Nessa perspectiva, cabem aqui algumas considerações: teatro e política há muito caminham lado a lado: o homem encontrou na arte uma rica forma de manifestação da vida e da política e, sendo assim, a arte pode ser uma forma de fazer política ou de contemplá-la como tema. O teatro é uma arte social, o que pode propiciar momentos interessantes de manifestação e de questionamento da realidade de determinadas épocas e situações sociais.

Quando se fala em “arte política”, alguns podem pensar em arte panfletária, de propaganda, ou seja, uma arte empobrecida em razão de seu enviesamento. Esse tipo de obra teria como principal meta a doutrinação, sendo mais didática do que estética em muitas ocasiões e, com isso, tornando-se de qualidade literária inferior.

No entanto, as coisas só podem ser vistas assim se restringirmos demasiadamente o conceito de política, compreendendo-a apenas como atividades eleitorais ou de gestão, ignorando que ela participa de todos os atos de nossas vidas e

que nós somos seres políticos todo o tempo. Se todas as nossas atividades são políticas, o teatro também o é. Pavis (2008, p. 393) explica que “tomando-se política no sentido etimológico do termo, concordar-se-á que todo teatro é necessariamente político, visto que ele insere os protagonistas na cidade ou no grupo”.

A literatura angolana, desde seus primórdios, andou de mãos dadas com a política como forma legítima de enfrentamento ao sistema colonial e como forma autêntica de protesto aos regimes censórios aplicados no País. Boal (1975, p. 1) afirma que

[...] os que pretendem separar o teatro da política, pretendem conduzi-lo ao erro – e esta é uma atitude política [...] O teatro é uma arma. Uma arma eficiente. Por isso é necessário lutar por ele. Por isso, as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação. Ao fazê-lo, modificam o próprio conceito do que seja o “teatro”. Mas o teatro pode igualmente ser uma arma de libertação. Para isso é necessário criar as formas teatrais correspondentes. É necessário transformar.

O teatro, segundo Abrantes (2005, p. 20), de todas as manifestações artísticas,

[...] é aquela que se revela mais apta para, do centro de uma sociedade, reflectir e equacionar os seus problemas fundamentais. Esse carácter é-lhe conferido pela particularidade de ser o teatro um acontecimento social no qual espectadores e actores recriam e reinventam a sociedade em que estão imersos.

O teatro de Abrantes parece exigir do leitor não exatamente um posicionamento a respeito de determinado tema sociopolítico, econômico ou cultural, mas exige que ele reflita sobre as situações. Não há uma mensagem direta, óbvia, simplista, mas jogos de palavras e imagens que levam ao questionamento da realidade.

Provocativo, em peças como *Kimpa Vita, a profetiza ardente*, o autor encena as contradições do sistema pré-colonial, que já dá passos importantes para a colonização e aponta a sua perversidade. Sua obra não deixa de fazer uma leitura crítica das mazelas do seu país, deixando claro que deseja refletir sem poupar ninguém, ou melhor, que procura um conhecimento profundo da realidade, de modo que o leitor/espectador, embora perceba que se trata de ficção, de encenação, de representação, e não de vida, possa compreender, de outras formas, o seu contexto geral e passar a intervir na sua realidade.

Portanto, só se separa o teatro da política quando se tem uma visão limitada de política, já que “todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas” (BOAL, 1980, p. 1). No entanto, Pavis (2008, p. 393) deixa claro que “[...] Estes gêneros têm por características comuns uma vontade de fazer com que triunfe uma teoria, uma crença social, um projeto filosófico. A estética é então subordinada ao combate político até o ponto de dissolver a forma teatral no debate de ideias”.

Assim, há também um teatro com temas propriamente políticos, como *A corda*, de Pepetela. No entanto, a simples escolha temática não o transforma imediatamente em um teatro panfletário; depende de como ele interage com o espectador no plano estético, como é o caso de *O grande circo autêntico*, de Mena Abrantes. Da mesma forma, não é porque aborda um tema político pontual que a obra não possa alcançar a universalidade e ser compreendida em outros momentos históricos, embora existam muitas peças que, em determinados momentos históricos, assumam esse risco em prol de uma compreensão mais imediatista por parte do espectador, o que é compreensível e aceito, principalmente em momentos históricos específicos nos quais às lutas sociais são mais intensas. Nesta ocasião, a revisão do discurso imperialista torna-se imprescindível e inadiável para os povos antes submetidos. Nesta perspectiva, discuto no próximo capítulo, a lógica binária do discurso imperialista e algumas estratégias de sua construção.

## 2 A CONSTRUÇÃO DO DISCURSO IMPERIALISTA

A discussão central desta tese é a ideia de que o raciocínio ocidental é marcado por binarismos por meio dos quais as sociedades têm explicado os mais diversos fenômenos. Contudo, os binarismos anulam a multiplicidade de perspectivas a partir das quais é possível compreender tais fenômenos. Nessa perspectiva, a tese procura refletir sobre como a dramaturgia de Mena Abrantes reescreve episódios da história de Angola a fim de desconstruir binarismos identitários, como, por exemplo, o “eu colonizador” *versus* “outro colonizado”.

Por binarismo, entende-se a visão maniqueísta pela qual o Ocidente procura explicar as relações humanas e a linguagem. Saussure instaurou a noção de que o significado é construído pela diferença. Ele compreendeu que os signos linguísticos não correspondiam ao seu referente no mundo e nem possuíam uma significação histórica, assim, tornava-se essencial pensar no valor do signo, e a noção de valor está totalmente ligada à noção de diferença: o valor de um signo e o seu sentido só podem ser garantidos em comparação a outro signo do sistema. Um signo, para Saussure, se define pelo que ele não é. Em outras palavras, um signo não tem um valor determinado no mundo, mas sim um valor que lhe é atribuído pela sua diferença em relação aos outros signos do sistema. A partir daí, Derrida deu-se conta da tensão existente entre termo privilegiado (centro) e o termo não privilegiado (periferia), tal como destaca Bonnici (2005, p. 16):

De fato, a metafísica ocidental é baseada numa epistemologia construída sobre oposições hierárquicas onde, por exemplo, o masculino ocupa uma posição privilegiada. O binarismo existe no esquema seguinte: o ser / o outro; sujeito / objeto; presença / ausência; ordem / caos; homem / mulher. Quando o colonialismo coloca o sujeito no pólo negativo da hierarquia e o associa à categoria de não europeu, ele estabelece a sua centralidade e seu poder.

Assim, o discurso colonial está indiscutivelmente centrado em justificar a invasão europeia para estabelecer o seu poder. Sua estratégia consiste em inferiorizar o “outro” e até mesmo criar novos contornos para a convivência forçada e “conveniente” com este outro. Neste momento, é inevitável pensar na dicotomia Outro/ outro:

[...] pode-se dizer que o Outro se refere ao centro e ao discurso imperial, enquanto o outro adquire sua identidade de colonizado (1) através da dependência e (2) através do arcabouço ideológico pelo qual percebe o mundo. De fato, o colonizado é uma criação do império e, ao mesmo tempo, o sujeito degradado do discurso imperial. (BONNICI, 2005, p. 45).

O outro é, portanto, medido pela régua europeia, julgado por meio do olhar unilateral e eurocêntrico do invasor. Assim, o colonizado é criado pelo Império, estereotipado, e suas características fixadas sempre em oposição ao europeu, considerado o exemplo positivo e incontestável, daí derivando que “o eurocentrismo é o processo pelo qual o arcabouço cultural europeu assume uma posição central, universalista, fixa e irremovível” (BONNICI, 2005, p. 26). Nessa ideologia excludente, o bom e o verdadeiro pertencem ao colonizador. Ao colonizado, resta apenas o irremediavelmente oposto a isso: o mal e o falso. A cultura do colonizado é, portanto, posta em condição de inferioridade. Segundo Hernandez (2005, p. 18), após o empreendimento colonial, “o termo africano ganha um significado preciso: negro, ao qual se atribui em amplo espectro de significações negativas tais como frouxo, fleumático, indolente e incapaz”, conseqüentemente, as sociedades africanas foram rebaixadas e entendidas como sem cultura, sem escrita e sem história. Isso se dá também pelo fato de o pensamento imperialista ser altamente essencialista, isto é, “[...] uma forma de representação da realidade, ou seja, a possibilidade de representar a verdadeira essência das coisas, as qualidades invariáveis e fixas de algum ser ou conceito. O antônimo de essencialismo é a diferença” (BONNICI, 2005, p. 26).

Se a realidade é compreendida de forma essencialista e imutável, a própria linguagem cria um mundo inapto para a diferença. A exclusão torna-se inevitável e o rebaixamento de culturas parece apropriado e legítimo.

O que vai se evidenciando é que o discurso orquestrado pelo imperialismo tinha nítidos interesses econômicos que favoreciam a metrópole. O eurocentrismo implacável tinha um papel significativo: servia para legitimar as ações imperais, afinal, não era prudente reconhecer que a escravidão ocorria apenas por uma conveniência econômica,

ainda mais em um contexto em que se pregava cada vez mais a igualdade humana. Portanto, a inferiorização do colonizado fazia parte do esquema e funcionava como legitimação do Imperialismo.

Como Fanon (1964, p. 47, tradução nossa) compreende, a inferiorização do homem negro foi arma usada sem escrúpulos e, como menciona em sua intervenção no I Congresso de Escritores e Artistas Negros realizado em Paris, em 1956, existe uma inegável e estreita ligação entre colonialismo e racismo: “Não é possível escravizar os homens sem lógica e paralelamente inferiorizá-los. E o racismo é exatamente a explicação emocional, afetiva, e às vezes intelectual dessa inferiorização.”<sup>3</sup>

A inferiorização do outro ocorre por conveniência e por desconhecimento. O fato é que o colonizador nunca conheceu verdadeiramente a África. Por um lado, o “conhecimento” era a arma do colonizador, por outro lado, esse conhecimento não era pautado na aceitação do outro, mas em sua exclusão. Pantoja (2011, p. 17) menciona a precariedade do conhecimento dos ocidentais em relação ao continente africano: a imagem da África sempre foi fantasiosa, sem respaldo de uma ideia sólida sobre o povo africano. Heródoto, o “pai da história”, nascido no século V a.C, acreditava que os homens que viviam no sul do Saara “[...] tinham cabeça de cão e os olhos no peito”. Os gregos e romanos não acreditavam existir homens comuns na África, mas eles nada sabiam a respeito do continente. Na Idade Média, o mundo cristão continuou especulando sobre a África e intensificando o preconceito e o desconhecimento.

Somente na Europa renascentista a visão do mundo ptolomaico foi ultrapassada, quando as grandes viagens pelo Atlântico provaram que a África Negra não era povoada por monstros. Apesar de não duvidar que o continente negro fosse um mundo real, persistiram, no imaginário da Europa Cristã, os mitos herdados dos tempos clássicos. Com base nesse imaginário, criaram-se paralelos entre a cor negra, o diabo e o pecado (PANTOJA, 2011, p. 18).

Essas associações da cor negra com elementos negativos persistem e se aprofundam durante o processo de colonização. O discurso colonial, segundo Bhabha (2010, p. 111), delimita “povos sujeitos” e cria uma forma de governabilidade que primeiramente se apropria e posteriormente dirige e domina a atividade desses povos:

O objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma

---

<sup>3</sup> Il n'est pas possible d'asservir des hommes sans logiquement les inferioriser de part en part. Et le racisme n'est que l'explication émotionnelle, affective, quelquefois intellectuelle de cette infériorisation.

população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução [...]. O discurso colonial produz o colonizado como uma realidade social que é ao mesmo tempo um “outro” e ainda assim inteiramente apreensível e visível [...]. Ele emprega um sistema de representação, um regime de verdade, que é estruturalmente similar ao realismo.

Na perspectiva europeia, a verdade está com o colonizador e são seus os valores legítimos, verdadeiros e superiores. Não existe diálogo. As ações coloniais, contudo, procuravam justificar-se por meio de falsas premissas. O discurso colonial compreendia ser portador da verdade e estar a serviço do bem dos próprios colonizados. No entanto, a colonização trouxe desordem e destruição porque alterou abrupta e significativamente o modo de vida das populações subjugadas. O interesse que sobressaiu no empreendimento colonial foi o econômico. Nessa perspectiva, os colonizadores não hesitaram em deformar a realidade para corroborar seu discurso.

Na oposição europeu/africano, o elemento predominante é a intransigência. Os europeus julgavam a África segundo seus parâmetros. Eles propunham uma forma unilateral de vivenciar a realidade, hierarquizando valores culturais. O europeu via o seu modo de organização política e social, a sua cultura e religião como superiores, o único modo de vida possível para atender a Deus e à dignidade humana. Ao colonizado, restaria imitar o colonizador em busca de aceitação, sem jamais alcançar o mesmo *status*.

Nessa perspectiva, o discurso eurocêntrico cria o outro em oposição ao Outro. Não se sabe nada sobre esse outro, só se sabe o que ele não é em comparação ao que o europeu “é”, em uma lógica totalmente unilateral e binária. Cabe aqui introduzir o conceito de outremização. Por esse termo, entende-se “[...] o processo pelo qual o discurso imperial fabrica o *outro*. O outro é o excluído que começa a existir pelo poder do discurso colonial” (BONNICI, 2005, p. 44).

A cultura é reduzida a esse pensamento limitado e binário que não condiz com uma realidade inclusiva. Esse discurso depreciativo procura justificar a conquista de uma nação em todos os aspectos sociais e culturais. A população é vista como “degenerada”, “primitiva” e incapaz de se desenvolver longe da tutela europeia, ainda que se trate de povos complexos, que há séculos viviam de forma organizada, política e socialmente falando. O colonizador também não vê o colonizado individualmente, mas de forma coletiva, o que acentua a despersonalização e desumanização do mesmo. Cria-

se a alteridade, conceito que se refere “[...] ao outro engajado num contexto político, cultural, religioso e linguístico. Consequentemente, a construção do sujeito é algo inerente à construção dos outros” (BONNICI, 2005, p. 14).

Said (2011, p. 38), em *Cultura e Imperialismo*, evidencia a complexidade da luta no mundo colonial. Essa luta envolve mais do que armas e exércitos, envolve também “idéias, formas, imagens e representações”. Assim, fica evidente que o Ocidente se vale de subterfúgios para causar um efeito de estranhamento em relação ao outro, mas é preciso atentar: o diferente só o é devido à criação de um discurso que o legitime enquanto tal. Fora dele, o outro é inexistente.

Almeja-se inferiorizar o que é considerado diferente para submetê-lo e dele tirar proveito. É possível dizer que são os processos imperialistas que suprimem dos seres humanos a sua humanidade, para que seus objetivos de posse sejam consolidados, portanto,

Nem o imperialismo, nem o colonialismo é um simples ato de acumulação e aquisição. Ambos são sustentados e talvez impelidos por potentes formações ideológicas que incluem a noção de que certos territórios e povos *precisam* e imploram pela dominação, bem como formas de conhecimento filiadas à dominação. (SAID, 2011, p. 43).

O ato de conhecer e o de dominar estão, portanto, interligados. Todorov (1999, p. 269), em *A conquista da América: a questão do outro*, discorre a respeito do “conhecer” como um momento do processo de constituição do ser no momento em que se deu a interação entre colonizador e colonizado. O interessante ensaio do pensador reflete que não é pelo desconhecimento que as relações entre culturas diferentes são pautadas, mas por um conhecimento específico do “outro”, afinal, a atuação diante do outro é sempre condicionada pelo momento histórico, cultural e econômico do período. Os espanhóis, ao verem os índios, recusaram-se a admitir que pudesse haver outra natureza, tão humana quanto a deles, porém distinta. Viam os índios, portanto, como seres humanos completos, semelhantes a eles, porém, em estado de imperfeição em comparação ao modelo perfeito, o europeu. O colonizador projeta os seus valores de forma implacável, mas não é guiado por um “não-saber”, mas sim por um saber pautado no poder, portanto, se o outro não é igual ao Outro, ele só pode ser inferior. Assim, para Todorov (1999 p. 183), as relações com o “outro” se dão em várias dimensões:

Primeiramente, um julgamento de valor (um plano axiológico): o outro é bom ou mau, gosto dele ou não gosto dele, ou, como se dizia na época, me é igual ou me é inferior (pois, evidentemente, na maior parte do tempo, sou bom e tenho autoestima...). Há em segundo lugar, a ação de aproximação ou de distanciamento em relação ao outro (um plano praxiológico): adoto os valores do outro, identifico-me a ele; ou então assimilo o outro, impondo-lhe minha própria imagem; entre a submissão ao outro e a submissão do outro há ainda um terceiro termo, que é a neutralidade, ou indiferença. Em terceiro lugar, conheço ou ignoro a identidade do outro (seria o plano epistêmico); aqui não há, evidentemente, nenhum absoluto, mas uma graduação infinita entre os estados de conhecimento inferiores e superiores.

Compreender que a relação entre colonizador e colonizado foi pautada por conhecimentos específicos e ideias pré-concebidas (de ambas as partes) permite uma reflexão pertinente aos tempos atuais. Mesmo há séculos de distância daquele período de colonização e apesar de todo o conhecimento advindo dos desastres da colonização, a sociedade, ainda assim, não se desprendeu totalmente desse falso saber pautado nos discursos de poder.

O saber é o produto de um discurso específico que o formulou, sem nenhuma validade fora disso. As “verdades” das ciências derivam do discurso ou da linguagem. O saber não é o efeito do acesso das ciências para o mundo real ou para a realidade autêntica, mas das regras de seu próprio discurso. Segue-se que o saber das ciências humanas é construído porque as pessoas foram persuadidas a aceitá-lo como tal. É saber porque o discurso é tão poderoso que nos faz acreditar que seja verdade. O saber, portanto, é produzido pelo poder. Para Foucault, a questão da veracidade ou falsidade de um discurso não é importante, já que a “verdade” é produzida pelo poder. (BONNICI, 2009, p. 258).

É possível compreender, portanto, porque discursos equivocados produziram efeitos duradouros no imaginário social e porque não é imediata a conversão ou eliminação de tais discursos. O discurso colonial parece ser minuciosamente orquestrado para harmonicamente promover o Império e passar-se por Verdade, única e absoluta.

## **2.1 DISCURSO COLONIAL: UM DISCURSO ORQUESTRADO**

Parafraseando o professor israelense Harari (2013), autor do desconcertante livro *De animais a deuses: breve história da humanidade, entre o homem primitivo e o*

homem atual existe um grande mar de realidades inventadas, um profundo oceano de discursos e práticas abstratamente concretas que tem o imenso poder de nos transformar no que somos: nossos hábitos, costumes, conceitos – até mesmos nossos sonhos – são “produtos” desse oceano de realidades fantasiosas e artificiais. Vivemos em uma ordem imaginada e, para respaldá-la, arquitetamos escrituras. Essas duas invenções (ordem imaginada e escrituras), contudo, não se pautam na justiça e nem na neutralidade.

Entre o que existe concretamente e o que foi imaginado, já não vemos diferença alguma, porque realmente acreditamos nas histórias inventadas que sustentam nossa sociedade: elas agrupam e afastam pessoas, causam guerras, mas também decretam a paz. De acordo com Harari (2013), desde o início dos agrupamentos humanos (revolução agrícola), inicia-se a hierarquização dos homens e uma divisão entre os que teriam – ou não – privilégios. Quase todas as hierarquias criadas pelos homens – de raça, religião, casta etc. – originou-se de circunstâncias históricas acidentais e foram perpetuadas e aprofundadas nas gerações seguintes.

Essa ordem imaginada, contudo, não é apenas uma “história” qualquer que possamos desautorizar com alguns argumentos: essa ordem sustenta a nossa sociedade tal como ela é: as moradias, o vestuário, a alimentação, enfim, todos os aspectos da vida humana são parte dessa fantasia que impregna o pensamento das pessoas e molda suas identidades. E a maioria sequer pode imaginar-se vivendo uma fantasia, encarceradas que estão na aparente lógica de seu contexto histórico, e as que podem ver, tampouco conseguem ver além do contexto. A vida parece que é esta, e outra não poderia ser.

Não obstante, se a nossa realidade é mesmo uma ordem imaginada, ela é, por consequência, manipulável de distintas e poderosas maneiras. A nossa vida é uma entre um número incalculável de opções. Mas quem a controla? Quem a escolhe por nós? Será que existe uma pessoa ou um grupo de pessoas capazes de manipular a realidade para nos fazer escolher ter uma vida entre as infinitas possibilidades possíveis?

A resposta a essa pergunta não é simples e exige uma reflexão constante e sempre provisória e passível de questionamentos. Mas como não poderia deixar de ser, reflito sobre essas questões por intermédio da escrita. A escrita, enquanto discurso, pode ser considerada uma poderosa arma de manipulação e também de libertação. Ela possui o poder de abalar noções cristalizadas.

Há sempre uma ordem no discurso, como explana Foucault (1999, p. 9). O discurso é objeto de desejo ao mesmo tempo que causa medo e, ante esse desejo e medo, as instituições oferecem uma alternativa: um discurso pronto.

Suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade.

Há, portanto, um processo ordenado de produção de discursos em nossa sociedade: “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo pelo que se luta, o poder que queremos nos apoderar”. (FOUCAULT, 1999, p. 10). Em outras palavras, o discurso está sujeito a diferentes formas de controle, organização, redistribuição e seleção. Um dos procedimentos de exclusão externos ao discurso que explicitam a ligação entre o discurso e o poder é a interdição: “Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa” (FOUCAULT, 1999, p. 9).

Foucault menciona que os locais onde mais se manifesta a interdição são nos discursos referentes à sexualidade e à política. Para este trabalho, a interdição e a “vontade de verdade” são essenciais para a discussão proposta. Pode-se dizer que a vontade de verdade busca separar o falso do verdadeiro e o faz por meio de critérios arbitrários e meras contingências históricas. Ora, quantas “falsidades” foram forçadas pelo discurso unilateral e eurocêntrico a apresentar-se como “verdades” para justificar as atitudes dos Europeus em África? E quantas dessas falsidades ainda estão impregnadas na mente das pessoas? Segundo Bonnici (2005, p. 22), “o discurso eurocêntrico, que dominou o mundo colonial e pós-colonial ainda mantém resíduos profundos, notoriamente de difícil extirpação, na mentalidade colonizada”.

Se a escrita enquanto discurso legitima uma cultura em detrimento de outras, um problema se instaura, e é por meio da própria escrita que se reivindica uma “revisão”.

A história da colonização portuguesa em África é um exemplo: os historiadores europeus contam a história de seu ponto de vista, medindo a civilização africana a partir de seus parâmetros e adotando uma perspectiva unilateral de contar os fatos, mas, a partir do momento em que os africanos se dão conta da perversidade do jogo, eles tomam para si a palavra e exigem uma nova escrita para a sua história, agora não mais pautada apenas nos interesses do Outro. A necessidade de desconstruir esse imaginário é uma imposição para lá de legítima. A historiografia oficial negou autonomia ao outro,

rejeitou permanente e brutalmente o direito de contar a sua própria história. Recusou abrir espaço ao ponto de vista do outro e tudo fez para garantir a hegemonia cultural que tanto interessava à lógica imperial. Não obstante, o outro reivindica o direito de ser o sujeito de sua própria história e o faz reescrevendo-a e revalorizando aspectos importantes da tradição, como a oralidade, que tem valor fundamental quando se procura devolver aos africanos a grandiosidade cultural oprimida.

A percepção da África construída a partir do imaginário europeu é indiscutivelmente deformada. A cultura africana foi impregnada com um amplo leque de desqualificações e também foi suprimida toda a grandiosidade cultural do continente, o berço de nossa civilização. O analfabetismo da África é mais uma farsa ideológica, pois, ironicamente, os sistemas mais antigos de escrita como os hieróglifos egípcios e os alfabetos meroíticos, por exemplo, são genuinamente africanos.

Contudo, em muitas sociedades tradicionais, a oralidade era o centro da comunicação, e a escrita considerada incompleta e parcial. Djibril Tamsir Niane (1982, p. 65) assinala que “há povos que se servem da linguagem escrita para fixar o passado; mas acontece que essa invenção matou a memória entre os homens: eles já não sentem mais o passado, visto que a língua escrita não pode ter o calor da voz humana”, ideia também mencionada por Platão, até porque a tradição oral também era um dos pilares da cultura grega e não se ignora que a civilização grega tem raízes semitas e africanas, conforme menciona Said (2011, p. 51-52) em *Cultura e imperialismo*:

Como os próprios escritores gregos reconheciam abertamente o passado híbrido de sua cultura, os filólogos europeus contraíram o hábito ideológico de passar por cima dessas passagens embaraçosas, sem as comentar, em prol da pureza ática. (vale a pena lembrar também que foi apenas no século XIX que os historiadores europeus das Cruzadas começaram a não mencionar a prática do canibalismo entre os cavaleiros francos, muito embora as crônicas dos cruzados da época se refiram sem pejo ao consumo de carne humana).

Compreendendo o fato de os antigos privilegiarem sobremaneira a fala desprestigiando a escrita, é possível imaginar a importância da oralidade, e é fascinante pensar que a cultura tradicional tenha sobrevivido sendo transmitida de geração em geração, por intermédio também de figuras como os griots, “homens de memória prodigiosa que armazenavam na mente milhares de contos, histórias e provérbios, além das genealogias e dos feitos de reis e de imperadores famosos” (SERRANO, 2010, p.

145). Esses homens armazenam todo o repertório da cultura desses locais e, por isso, é impensável dizer que não há manifestações culturais riquíssimas por lá, quando se ignora toda uma tradição oral valiosíssima. A tradição oral, de acordo com Hampaté Ba (1982), é ao mesmo tempo religião, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação. Em outros termos, representa tudo aquilo considerado essencial para que uma sociedade funcione e que sejam transmitidas a cada indivíduo suas obrigações e direitos no corpo social. Desse modo, a palavra não só compromete o homem, ela é o homem. Eis o valor grandioso da tradição oral.

Como este texto vem discutindo, os discursos são construídos e desconstruídos de acordo com interesses humanos vários. Para o âmbito deste trabalho, é interessante compreender o discurso imperialista enquanto propagador e perpetuador de conceitos binários que lançaram uma parte da humanidade ao patamar da inferioridade:

A partir do momento em que foram utilizadas as noções de “branco” e “negros” para nomear, de forma genérica, os europeus colonizadores e os africanos colonizados, os segundos têm de enfrentar uma “dupla servidão”: como ser humano e no mundo do trabalho. O negro, marcado pela pigmentação da pele, transformado em mercadoria e destinado a diversas formas compulsórias de trabalho, também é símbolo de uma essência racial imaginária, ilusoriamente inferior (HERNANDEZ, 2005, p. 23).

Por mais evidente que possa parecer e por mais que seja compreendido que se trata de uma ilusão acreditar que as pessoas possam ser separadas de acordo com a quantidade de pigmentação de sua pele, por exemplo, essa “ilusão” foi capaz de criar toda uma realidade de exclusão que trouxe consequências graves à humanidade: um discurso orquestrado, uma realidade imaginária que cristalizou no imaginário dos povos ao longo da história uma noção deformada da África e dos africanos. Sobre essa “África propriamente dita”, Leila Hernandez (2005, p. 20) menciona o pensamento de Hegel, que, em sua obra, afirmava que o continente africano “não tem interesse histórico próprio, senão o de que os homens vivem ali na barbárie e na selvageria, sem fornecer nenhum elemento à civilização [...] nesta parte da África, não pode haver história”. Sob essa perspectiva, a África subsaariana, “até hoje conhecida como África negra” (HERNANDEZ, 2005, p. 21), seria um local inóspito, de barbárie e caos, primitiva e impenetrável pela razão.

Said (2011, p. 345) menciona que o imperialismo é um processo “multissecular e contínuo de conquista, rapacidade e exploração científica do ultramar”, no entanto, o imperialismo moderno consistia em um tipo radicalmente diferente de todas as outras formas anteriores, seja por sua abrangência ou por sua magnitude.

No começo do século XIX, a Europa havia iniciado a transformação industrial de sua economia, com a Inglaterra à frente; as estruturas fundiárias feudais e tradicionais estavam mudando; vinham se instaurando novos modelos mercantilistas de comércio ultramarino, de poderio naval e assentamento colonial; a revolução burguesa ingressava em sua fase triunfal. Todos esses desenvolvimentos proporcionavam a Europa uma ascendência ainda maior sobre suas possessões, um poder de tal envergadura que chegava a assustar. No começo da primeira Guerra Mundial, a Europa e os Estados Unidos detinham o controle da maior parte da superfície terrestre, exercendo uma ou outra modalidade de subjugação colonial (SAID, 2011, p. 346).

O Imperialismo europeu, portanto, procurava controlar o restante da humanidade e possuía nítidos interesses econômicos, por mais que discursos diversos tentassem minimizar esse aspecto e desviar a atenção da população. Assim, o discurso colonial contava com um poderoso apoio para consolidar-se, o discurso religioso. O papel da Igreja católica durante a colonização é bastante contraditório e, por isso, aparece na literatura angolana, em geral, negativamente, pois fundamentava valores calcados nos princípios do colonialismo. Em todas as peças históricas de Abrantes, há alusão ao papel dúbio desempenhado pela Igreja católica antes e durante a conquista. Ao impor o cristianismo como “a verdadeira fé”, a igreja passou a agir em prol do Império. Ao apoiar a escravidão, os católicos diziam estar agindo a favor de Cristo e do salvamento das almas dos nativos, antes condenadas ao inferno devido às suas crenças pagãs, porém, as peças apresentam situações que contestam a validade desse discurso “humanitário”.

A Igreja chegou a declarar-se neutra em relação à escravidão, o que por si só já evidencia seu apreço ao empreendimento. A história não omite o papel assumido pela Igreja católica nesse período:

Não podemos esquecer que a identificação do continente como um espaço anódino e indiferenciado, exclusivamente fadado à sujeição diante do tacão europeu, contou desde seus inícios com a sanção das mais altas autoridades eclesiásticas. Indo direto ao ponto: a Bula *Dum*

*Diversas*, de 1452, chancelada pelo papa Nicolau V, autorizava Afonso V de Portugal a escravizar os “infiéis” da África Ocidental. Aprimorando essa invectiva, outra Bula, a *Romanus Pontifex* de 1455, encaminhada pelo Papa Nicolau V, concedia o direito de conquistar e escravizar todas as populações ao sul do Cabo Bojador. Durante décadas, a existência de alma nos negros ou a possibilidade de ingressarem no paraíso de Deus era objeto de acirradas discussões no seio da Igreja. Buscando-se legitimar a sua dominação, descaradamente despiam os africanos de qualquer traço de dignidade (SERRANO, 2010, p. 97).

Institucionalmente, a Igreja católica se relacionava com o Estado e cabia a ela legitimar, moralmente falando, a escravidão. Segundo Boxer (1991), a *Dum Diversas*, bula papal publicada pelo Papa Nicolau V, em 1452, e dirigida ao Rei Afonso V de Portugal, é compreendida por muitos como um documento de inauguração do comércio de escravos. Em tal documento, o sumo pontífice autorizava a conquista, a submissão e a usurpação de bens e territórios, bem como a submissão dos nativos (inimigos de Cristo) à escravidão. De acordo com Oliveira (2007, p. 360):

Eram os africanos, segundo a concepção vigente, os legítimos descendentes de Cam, filho amaldiçoado por Noé por ter zombado de sua nudez. Como Noé representava a honestidade num mundo de corrupção, Cam e seus descendentes foram identificados à negatividade ética e à tentação diabólica de destruir o plano divino.

Na Idade Média, paulatinamente, a Etiópia passa a ser associada à Cuxe, terra para a qual Cam teria migrado e constituído sua descendência e, posteriormente, toda a África negra.

A superposição de termos e as imbricações desta nova geografia do sagrado, a partir da Época Moderna, não deixavam dúvidas quanto a função dos africanos e seus descendentes nas sociedades que se formavam no Novo Mundo. Herdeiros do pecado de Cam, sua posição social estava, previamente determinada, segundo a vontade do criador. O cativo africano, portanto, era tomado como pedra basilar para o funcionamento harmônico do corpo social (OLIVEIRA, 2007, p. 7).

Assim, “através de seus missionários, o cristianismo embasava o eurocentrismo quando insistia em colocar os dogmas e a moral cristãos como paradigmas da fé em detrimento dos costumes religiosos e das crenças indígenas” (BONNICI, 2005, p. 26). A religião foi, portanto, um dos alicerces do discurso imperialista responsável por perpetuar posturas autoritárias que são responsáveis pelo prolongamento dos problemas

gerados no período colonial, como a situação de dependência, subdesenvolvimento e marginalização das sociedades africanas.

O discurso propagado pelo Império encontrou resistência, como era de se esperar, desde o momento em que começou a ser difundido. Os africanos não aceitavam a lógica Imperial e não se submeteram passivamente a ela. Contudo, foi necessário esperar o momento mais propício para conseguir a independência e livrar-se do jugo colonial.

## **2.2 RESISTÊNCIAS AO DISCURSO IMPERIALISTA**

O questionamento de Derrida (1973) à filosofia ocidental e, conseqüentemente, ao próprio pensamento ocidental é pertinente a este trabalho, na medida em que ele critica as relações binárias, que são a base da filosofia e que acabam estabelecendo identidades e definindo verdades, deixando pouco espaço à diversidade propiciada pela própria linguagem, porque uma coisa só poderia “ser” em oposição à outra. Em termos de discurso colonial temos os seguintes binarismos: verdade/falsidade, positivo/negativo, branco/negro, bem/mal, colonizador/colonizado, e assim por diante. Trazendo a discussão para o âmbito do discurso colonial, é possível afirmar que, ao colonizado, restava sempre o polo negativo das oposições. Subverter esse paradigma tornou-se imprescindível ao sujeito pós-colonial.

A resistência é a atitude primeira do colonizado contra o seu invasor. Seria fora de questão acreditar que se poderia invadir espaços alheios sem que a população revidasse em algum momento. No caso da colonização europeia em África, embora seja imprudente generalizar, pode-se afirmar que a resistência surge no momento em que começa a invasão, pois as tentativas dos líderes africanos em manter a sua soberania não podem denominar-se de outra maneira. A resistência é também uma forma de desestabilizar a autoridade do discurso colonial. Há inúmeras formas de resistência, desde a luta armada até a resistência “pacífica”. Mesmo que pareça totalmente subjogado, o homem colonizado mantém dentro de si algo intocado pelo colonialismo, e esse algo irrompe de diversas maneiras. Quando surge um discurso de resistência, o discurso orquestrado do colonialismo começa a ruir.

Uma forma de resistir é negar a existência de um mundo binário. Bhabha indaga se “será preciso sempre polarizar para polemizar” (BHABHA, 2010, p. 43), se estaremos presos a uma “oposicionalidade implacável” ou será possível “negociar”?

Bhabha responde à pergunta que ele mesmo propõe apontando que, “ao explorar esse Terceiro espaço, temos a possibilidade de evitar a política da polaridade e emergir de nós mesmos” (BHABHA, 2010 p. 69).

Pensar o mundo de forma binária reflete a aceitação de diferenças culturais (e não de diversidade cultural), de supremacia de uma cultura sobre a outra, de divisões externas que são claramente imposições mais ou menos arbitrárias, construções humanas que passam por verdades quase divinas.

Ao conceber o mundo como o local do bem ou do mal, do tradicional ou do moderno, do colonizado e do colonizador, estamos necessariamente pensando o mundo de forma estanque. Mas não é que essas categorias sejam inexistentes, elas apenas não dão conta da complexidade das sociedades. Basta pensar que sociedades multiculturais não são novidades, pois “bem antes da expansão europeia (a partir do século quinze) – e com crescente intensidade desde então – a migração e os deslocamentos dos povos têm constituído mais a regra que a exceção, produzindo sociedades étnicas ou culturalmente ‘mistas’” (HALL, 2011, p. 52-53).

Hall (2011, p. 102) defende que “as diferenças entre as culturas colonizadora e colonizada permanecem profundas, mas nunca operaram de forma absolutamente binária, nem certamente o fazem mais”, e isso significa que devemos deixar de lado categorias estanques em prol de um entendimento mais completo da complexidade das relações sociais. De certo modo, acredito que seja essa a orientação principal dos textos de Mena Abrantes, já que em nenhum deles encontram-se oposições binárias implacavelmente definidas; ao contrário, elas são desconstruídas de modo a abalar uma das grandes armas do imperialismo: o poder de nomear e rotular. O discurso de resistência rejeita as nomeações e os rótulos legados pelo colonialismo e rejeita, também, a história contada pelos europeus:

Instrumento de afirmação da nacionalidade, a literatura será também um meio de conhecer o país, de mergulhar num mundo de histórias não contadas, ou mal contadas, inclusive pela chamada literatura colonial [...] o que significa erguer um ponto de vista diverso daquele que até então vigorava. Tratava-se, sem dúvida, de voltar-se contra o processo de reificação que está na base do modo colonial de ver o mundo (CHAVES, 2004, p. 251).

Para converter o discurso autoritário e opressor do colonialismo, o sujeito africano elabora o seu contradiscurso, ou seja, aquele discurso que rejeita todo o postulado do colonialismo, inclusive a História Oficial. A literatura é uma das mais

grandiosas fontes desse contradiscurso e pode, por intermédio da imaginação e da reflexão, romper com o discurso colonial e refletir sobre os vazios históricos produzidos pelos interesses imperialistas. Voltar ao passado é uma forma de romper com o colonialismo e redimensionar a própria existência.

Resistir é também apropriar-se do conhecimento do invasor, subvertê-lo e modificá-lo, colocando-o a serviço do colonizado:

[...] o escritor pós-moderno assume a apropriação, através da qual a língua europeia se adapta a descrever o ambiente não-europeu em foco [...]. A teoria da ab-rogação mostra que há um antídoto contra o aprisionamento do colonizado nos paradigmas conceituais do colonizador. Através da apropriação, o colonizado assume a linguagem (e outros itens como o teatro, o filme, a filosofia) do colonizador e a põe a seu próprio serviço. Portanto, é a maneira como a cultura colonizada usa os instrumentos da cultura dominante para contrapor-se ao controle político do dominador (BONNICI, 2005, p. 13).

Por intermédio da apropriação e da ab-rogação, o discurso orquestrado do colonialismo desafina, e assim, os mesmos recursos antes utilizados para calar e oprimir tornam-se armas de libertação. O sujeito submetido vence a opressão, recupera sua voz e com isso procura revisar e reescrever a história contada unilateralmente até então.

### 3 DRAMATURGIA ANGOLANA: ENTRE HISTÓRIA E FICÇÃO

Resistir é não mais aceitar a lógica Imperialista. Resistir é negá-la, subvertê-la, transformá-la, reescrevê-la, seja pela luta armada ou pacificamente. Muitas vezes, questiona-se o discurso dominante apropriando-se de seus próprios recursos, estratégias e instrumentos. Não obstante, por ser tão fortemente ligado ao poder, não é tarefa simples apagar os fortes resquícios da lógica imperialista no discurso:

O poder [...] fabrica a “verdade” e o desejo dos colonizadores europeus de controlar os outros foi acompanhado pela confirmação dos valores europeus (a religião, a democracia, a justiça, a razão, o preconceito, os pressupostos) como verdadeiros, universais e absolutos (BONNICI, 2005, p. 22).

A História Oficial contada pelos colonizadores, naturalmente, se pauta nessa verdade fabricada e é regida por valores europeus. Nada surpreendente que grande parte da produção literária angolana se centre em refletir acerca do discurso histórico propagado por tanto tempo. Retomar o passado é, portanto, uma maneira de interrogá-lo, impedi-lo de ser conclusivo, é abrir-se a novas possibilidades de interpretar esses resquícios da história. Voltar ao passado é uma maneira de negar a pretensão de verdade que transparece no discurso da História Oficial.

A partir de agora, primeiramente, este trabalho centra-se nos fatos registrados pela História Oficial com o intuito de delimitar as fronteiras entre eles e o que é retratado nas peças de Abrantes, para, em seguida realizar uma discussão acerca da reescrita da história no contexto pós-colonial.

#### 3.1 APONTAMENTOS DE HISTÓRIA ANGOLANA

Para compreender como se iniciaram as relações entre Portugal e Angola, faz-se necessário retomar o período da chegada dos portugueses no Reino do Congo

(correspondente ao Noroeste da atual Angola) e os seus primeiros contatos com a população congoleza.

As primeiras caravelas portuguesas chegaram ao Zaire em 1482 e, a partir de 1485, sob o comando de Diogo Cão, durante o reinado de D. João II. Iniciaram com cautela a conquista dessa região. É um período chamado de pré-colonial, de acordo com uma ótica histórica europeizante (AMARAL, 1996).

Ao chegar, os portugueses encontraram um governo monárquico fortemente estruturado conhecido como Congo. Fundado no século XIV, o Império era composto por diferentes províncias e abrangia um território muito amplo do continente africano. No Congo, conviviam diferentes linhagens nobres e, embora houvesse constantes disputas, a situação era estável.

Após esse primeiro contato com o Reino do Congo, os portugueses retornaram a Portugal levando alguns congolezes e deixando alguns portugueses em terras congolezas. Os africanos foram tratados com cordialidade em Portugal, convivendo e aprendendo a respeito dos costumes, do idioma e da cultura do país.

Quando os portugueses retornaram em 1489, vieram preparados para se dirigir ao Manicongo<sup>4</sup>, que, na época, era Nizinga Kuweu, e foram recebidos com festas. Nizinga Kuweu interessou-se pela religião cristã e manifestou seu interesse pela conversão e pela troca de conhecimentos com Portugal, mas as razões que o levaram a interessar-se pelo cristianismo não são unanimidade entre os estudiosos da história do Congo. Uma hipótese é a de que os congolezes não viam os africanos como homens comuns, mas como seres que possuíam alguma relação com a morte. Na cosmogonia banto, o mundo era dividido em dois – o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. A comunicação entre os dois mundos era possível por meio de ritos executados por líderes religiosos que possuíssem o conhecimento mágico. É interessante mencionar que, para os congolezes, a divisão desses dois mundos se dava por intermédio do mar, de onde viram surgir os portugueses:

Para eles ainda, os mortos têm cor branca; necessitam ser reverenciados, presenteados e obedecidos; podem conferir alguns de seus poderes aos vivos, que devem todos os seus dons a alguma forma de contato com eles e a iniciação requer um estágio de enclausuramento, como uma estadia no mundo dos mortos (MACGAFFEY *apud* VAINFAS; SOUZA, 1998).

---

<sup>4</sup> Todos os titulares tinham o nome de Mani, seguido de seu distrito.

Esse ponto de vista elucida alguns aspectos. É possível que os congoleses tenham confundido os portugueses com seres sobrenaturais, mas também é possível que os líderes africanos tenham adotado rapidamente a religião estrangeira como forma de aproximação com os europeus, para fins comerciais:

Portanto, mesmo com a entrada das religiões monoteístas (islamismo e cristianismo), vale ressaltar que a religião tradicional continuou sendo a principal crença, pois neste campo, na maioria das vezes, a aceitação e a adoção das religiões estrangeiras eram vistas pelos africanos como uma forma de receptividade e do acesso ao outro para fins comerciais. Conforme Sylla (1994), em vários casos a conversão ao islamismo ou ao catolicismo de um líder comunitário era vista pelos reis e chefes dos Estados africanos como um bom negócio, já que continuar animista, por exemplo, permitiria a divinização, enquanto que se tornar muçulmano permitiria desenvolver o comércio (VISENTINI, 2013, p. 26).

Não é absolutamente fora de questão que os chefes congoleses teriam aceitado a conversão como forma de obter mais prestígio e mais poder, ainda mais se levarmos em conta que, naquele período, o batismo era vedado à população. Apenas os nobres podiam batizar-se na Igreja católica, o que insinua certo desejo de diferenciação e hierarquização por intermédio da adesão à religião estrangeira.

Antes do batismo do Manicongo, o seu tio Manisoyo (ou mani Sonho), o mais respeitado chefe provincial da região, chefe da província de Soyo, manifestou interesse por seu batismo e de seu filho mais velho. Passaram a se chamar, após o batismo, respectivamente, Manuel e Antônio. Manisoyo alegou que deveria ser batizado antes do próprio rei, devido à sua idade mais avançada e ao seu parentesco:

A justificativa dada pelo mani Sonho para se batizar antes do mani Congo foi o fato de ser mais velho; no entanto é importante observar que ser batizado antes deste último era uma forma de reafirmação de seu poder perante seus pares em Mbanza Congo. O batismo foi sucedido por uma grande festa reunindo 30.000 pessoas e ainda neste dia o mani Sonho mandou destruir templos e tudo aquilo que era identificado pelos padres como idolatrias, conforme nos contam relatos da época (GONÇALVES, 2008. p. 19).

O fato de ninguém mais poder ser batizado antes do Manicongo, além do Manisoyo, evidencia a relação dos congoleses com a religião, poder e hierarquia. Depois dos festejos, Manisoyo mandou destruir todos os ídolos e templos da região, o

que deixa muitas dúvidas em relação à hipótese de tê-lo feito apenas para fins comerciais. Logo após, o Manicongo foi batizado e passou a ser chamado de D. João I (nome do Rei de Portugal). As relações entre os dois povos se intensificaram – relações comerciais e relacionadas com a fé cristã.

Contudo, posteriormente, o Manicongo acabou abandonando o cristianismo. Além de não ter o retorno esperado (a fé não era eficaz contra os infortúnios que assolavam o reino), muitos nobres não aceitavam a nova religião, principalmente, porque ela exigia a monogamia, fator que interferiria significativamente nas relações de poder tradicionais. Entre 1494 e 1506, Nzinga Kuwe e seu filho Mpanzu a Kitima decidiram restaurar os cultos locais. Contudo, sua esposa e seu outro filho, cujo nome cristão adotado foi Afonso, mantiveram-se cristãos.

Após a morte do Manicongo Nzinga Kuwe ou D. João I, depois de uma disputa entre irmãos, vence D. Afonso I. Ele foi o mais importante rei da história luso-congolesa, chefe político e espiritual da catolização do reino do Congo. Reinou por 37 anos (1506-1546) e era extremamente devoto do catolicismo e almejava converter o Congo. Impressionava pelos seus conhecimentos acerca da religião. Quando seu filho foi consagrado bispo, os portugueses (clero e coroa) ficaram apreensivos, pois temiam perder os privilégios e o controle que o monopólio religioso propiciava a Portugal.

Não foi apenas o catolicismo que se intensificou durante o seu reinado, mas também um “aportuguesamento” das relações políticas. As relações entre Portugal e o rei do Congo eram de ajuda mútua. Iniciou-se, nesse período, o comércio de escravos, porém, logo a comercialização de pessoas saiu do controle, e esse tipo de comércio, já antigo na região, começou a burlar o controle real. As regras tradicionais não mais foram respeitadas. Até mesmo nobres eram capturados e vendidos como escravos. A região do Ndongo, a futura Angola, passou a ser uma alternativa para os portugueses que queriam fugir dos monopólios existentes no Congo. O fato é que os portugueses encontraram no Congo um sistema já consolidado, uma ampla população cativa e todos os meios de adentrar nesse negócio lucrativo, e a ânsia por cada vez mais poder terminou por abalar a relação antes harmônica entre o Congo e Portugal.

Portugal sustentava o discurso de que os reis congolezes eram “irmãos” e não vassallos, mas, na realidade, satisfazia pouquíssimas exigências dos mesmos: Portugal via no Congo uma oportunidade de negócio e de expansão da fé católica, por isso, administrou uma boa relação, até que não foi mais possível.

Pode-se dizer que, nas relações entre Europa e África, a consequência mais devastadora foi a escravatura. A colônia, sem sombra de dúvidas, sofreu muito mais por causa dessa relação de interesses entre os continentes. Inicialmente, o interesse dos europeus em terras africanas era por metais preciosos, porém, o tráfico de escravos foi se intensificando, o que significou uma radical mudança de atitude em relação à África, pois “aos olhos deles, este continente deixou de ser uma rica fonte de ouro para tornar-se, antes de tudo, um reservatório de mão de obra, sem o qual seria pura e simplesmente impossível a criação e a exploração de numerosos e grandes domínios europeus na América” (PANTOJA, 2011, p. 17). Assim, se para a América colonizada e para a Europa, o tráfico foi essencial, para o continente Africano significou retrocesso e perdas irreparáveis.

Embora Portugal, o país colonizador, só obtivesse lucros e poder das relações com a África, pode-se dizer que o povo português viveu momentos difíceis durante o período expansionista. Do outro lado do oceano, o Império (ou melhor, o povo) também padecia com as conquistas, sofrimento expresso brilhantemente nos versos de Pessoa (1972, p. 70):

Ó mar salgado, quanto do teu sal  
São lágrimas de Portugal!  
Por te cruzarmos, quantas mães choraram,  
Quantos filhos em vão rezaram!  
Quantas noivas ficaram por casar  
Para que fosses nosso, ó mar!

A situação é, portanto, de penúria para o povo português. Muitos portugueses morriam em suas missões, deixando a família desamparada. Eram muitos os órfãos e as órfãs daquele período. As meninas ficaram conhecidas como as órfãs do Rei. Conforme esclarece Almeida (2005, p. 171), as órfãs do Rei eram geralmente filhas de servidores da Coroa que haviam morrido em suas missões. Como se sabe e se tem registro farto na literatura portuguesa, muitos foram os portugueses que partiram iludidos pelo expansionismo e muitos foram as viúvas e órfãos que ficaram desamparados. A saída encontrada pela Coroa para dar uma função útil a essas órfãs foi enviá-las para África, para se casarem com portugueses já empregados na Colônia e povoarem o continente de brancos:

Esse sistema assentava basicamente em três ordens precisas: recompensava serviços prestados à Coroa, resolvia o problema do

número crescente de órfãos em Portugal e encorajava o desenvolvimento nas colônias de uma elite populacional estável (COATES, 1998, p. 36).

As órfãs ajudam, portanto, a povoar a colônia no período mais intenso de expansão territorial europeia em Angola (1602 a 1621). Nesse período, o rei de Portugal era Filipe III de Espanha – ou Filipe II de Portugal por ocasião da união Ibérica, sob a dinastia Filipina. Como se sabe, o rei Dom Sebastião morreu na batalha de Alcácer-Quibir em 1578 sem deixar herdeiros. O seu tio-avô, o cardeal D. Henrique, sucedeu-lhe, mas veio a falecer em 1580 também sem deixar descendentes. Vários pretendentes ambicionavam subir ao trono português, mas Filipe II, com o apoio da nobreza, procurou impor seu direito ao trono por ser neto de Dom Manuel, o Venturoso. Enviou tropas para Portugal e venceu D. Antônio, Prior do Crato, um dos candidatos ao trono português, na Batalha de Alcântara. Esses fatos geraram a crise dinástica de 1580, que perdurou pelos 60 anos seguintes. Na ocasião da morte de Filipe II da Espanha, seu filho Filipe III sobe ao trono no ano de 1598, com os títulos de Rei de Espanha e Rei de Portugal e dos Algarves daquém e dalém-mar em África, tendo reinado até 1621.

O Rei Filipe II, em 1615, separou o Reino de Benguela de Angola com o objetivo de explorar as minas de cobre existentes na região. Nomeou como Governador, Conquistador e Povoador de Benguela e Angola Manuel Cerveira Pereira. Tudo indica que o perfil de Cerveira era o de um homem ambicioso e desumano, embora também possamos encará-lo como um desequilibrado: um homem com transtornos emocionais agravados por sua personalidade difícil e por um contexto perverso, de exploração do outro. Durante seu governo interino em Angola, despertou o ódio de muitas pessoas e até mesmo da população. Mas nada disso o atingia, porque ele imaginava estar acima de tudo e todos. O seu grande objetivo era enriquecer explorando ao máximo a terra, retirando a matéria-prima da localidade e, principalmente, pelo tráfico de escravos:

Durante seu governo interino em Angola, fez muitas inimizades – dentre elas destacando-se as figuras do Juiz Ouvidor André Velho de Sottomayor e o vigário local – e garantiu a desaprovação de suas ações pela população. Contudo, para ele nada disso tinha alguma importância. Seu objetivo principal – assim como de outros colonizadores, incluindo os padres jesuítas e franciscanos, assegurados pela piedosa missão de “salvar almas” – era enriquecer à custa da colônia, através da exportação de matéria-prima local e principalmente através do tráfico de escravos (MARTINS, 2014, p. 65).

No livro *O reino de Bengela*, de Ralph Delgado (1945), Cerveira é apontado como um homem detestado e temido pelos habitantes de Luanda, tendo sido preso e enviado a Lisboa acusado de assassinatos, torturas, abuso do erário público e dos colonos, e da sedução de 25 das 50 mulheres portuguesas casadas residentes em Angola, mas ele não atuava livremente em Angola. Ngola Kiluanje, rei do Reino do Ndongo (posteriormente Angola), reagiu fortemente contra a ação enfática dos europeus durante a conquista dos territórios e a devastação causada pelo comércio de escravos. Tais ações castigavam a população local, causando instabilidade social e política nas comunidades. Um dos opositores mais estratégicos contra a dominação europeia foi Ngola Kiluanje e, posteriormente, a sua filha, a rainha Nzinga Mbande: uma das mais documentadas rainhas de Angola, a personagem histórica mais controversa e famosa da história angolana. Em sua dissertação de mestrado intitulada *Nzinga Mbandi e as guerras de resistência em Angola*. Século XVII, Fonseca (2012) analisa a trajetória política da rainha e as estruturas de poder anteriores à chegada dos portugueses para compreender melhor a trajetória política de Nzinga. A autora defende que falar de Nzinga Mbandi atualmente é fundamental, principalmente no Brasil, onde impera o desconhecimento em relação à história da África, mesmo com todas as aproximações entre o país e o continente:

Nzinga Mbandi, para nós, é um excelente exemplo para contrapor a dominação europeia na África, é um exemplo de como os chefes não aceitaram pacificamente a dominação e lutaram, militar e ideologicamente, para que seus estados permanecessem livres e independentes. Entendemos Nzinga Mbandi como uma grande estrategista política e militar, que durante sua longa e conturbada trajetória, soube usar das mais diversas artimanhas para se livrar do cerco empreendido pelos governos portugueses que desejavam reduzi-la à submissão (FONSECA, 2012, p. 12).

Sobre o período mencionado, é também importante salientar a intromissão da Companhia de Jesus e a sua opinião acerca da escravidão. Aladrén (2010, p. 71) confirma a arbitrariedade da igreja em relação à escravidão negra:

O pensamento religioso, por meio de sucessivos debates nos séculos XVI e XVII, também foi fundamental. A igreja católica, por exemplo, legitimou o cativo dos africanos, ao mesmo tempo em que condenou a escravização dos indígenas. Historiadores como Ronaldo Vainfas e Luis Felipe de Alencastro demonstraram que esses debates

teológicos respondiam, sobretudo, aos interesses econômicos da colonização, na África e na América.

A Companhia de Jesus, fundada no século XVI, com forte caráter missionário, muito influenciava a vida na colônia Angolana e detinha intensa força política. Eram notáveis os privilégios outorgados aos jesuítas, advindos de suas estreitas relações com D. Filipe III. No fundo, o que todos queriam era um enriquecimento rápido, e disso não escapam nem mesmo os padres, jesuítas ou franciscanos, que rondavam a colônia assegurados pela missão de salvar almas.

A partir de 1660, três reinos principais foram destruídos em batalhas e começaram a se aglutinar e a formar os contornos da Angola atual. O Reino de Matamba, o reino de Ndongo e o Reino do Congo foram três reinos importantes que se opuseram à penetração colonial. Uma importante figura desse período é Luís Lopes Sequeira, pois ele participou das batalhas que destruíram os reinos do Congo em 1665, do Ndongo, em 1671, e Matamba, em 1681. Luís Lopes Sequeira era filho de uma escrava e de um oficial chamado Domingos Lopes de Sequeira. Foi retirado ainda pequeno do convívio com a mãe e levado para ser criado por jesuítas. Vivia em um contexto de exclusão no qual o mestiço era considerado inferior. Apesar dos preconceitos, o número de mulatos nascidos em Angola, naquela época, era significativo:

Do ponto de vista estatístico, a população mestiça/mulata angolana resultou do desequilíbrio demográfico da imigração majoritariamente masculina de portugueses nos séculos XVII e XVIII. Na falta de mulheres europeias, os homens europeus mantinham relações maritais formais ou informais com mulheres africanas – um padrão claramente refletido nos registros de batismo da paróquia dos Remédios em Luanda. Por exemplo, entre os casais batizando crianças entre 1722 e 1736, o número de homens casados com africanas (95) foi muito maior do que o número de homens europeus casados com mulheres europeias (13). Como consequência, pelo menos 10% das 800 crianças batizadas naqueles anos eram mestiças (FERREIRA, 2006, p. 31-32).

Muito embora o mestiço, cujas feições denotavam a mistura de raças, sofresse preconceitos e fosse visto pejorativamente, ele era fundamental àquela sociedade, influenciando vários níveis da administração local, hierarquia religiosa e aparato militar

e judicial, participando também significativamente de atividades econômicas e controlando grande parte do comércio interior (FERREIRA, 2006, p. 32-33).

É importante mencionar que a presença de uma cultura que mesclava elementos da cultura europeia e africana tornava-se cada vez mais intensa em Angola durante o século XVII, devido à intensidade do tráfico de escravos. Chamada de cultura “crioula”, “híbrida” ou “mestiça”, independia da cor da pele e permanecia forte.

É preciso também afastar-se da ideia de que a cultura “crioula” fosse determinada pela assimilação de valores europeus. Sabe-se que as culturas são maleáveis e transitam entre si. Ira Berlin (1999, p. 254) argumenta que “crioulos atlânticos tinham em parte ou integralmente características culturais da África, Europa e Américas”, embora não pertencessem a nenhum desses locais. Eram cosmopolitas, com intimidade suficiente para transitar e compreender todas as nuances dessas culturas. O estudioso refere-se aos africanos trazidos como escravos para a América do Norte, mas suas considerações são úteis para pensarmos também em um mestiço cultural, como Sequeira.

A partir da segunda metade do século XVI, e principalmente no século XVII, tudo caminhava inevitavelmente ao embate frontal entre Portugal e o antigo Reino do Congo, que ocorreu em 1665 durante o reinado de Antonio I, decapitado na batalha de Mbwila (Ambuíla). A batalha de Ambuíla ocorreu em 29 de outubro de 1665. Entraram em choque as forças do reino de Portugal e do Reino do Congo. A relação pacífica e a parceria entre os Reinos ficaram fortemente abaladas devido ao estabelecimento de uma colônia portuguesa em Angola. A iniciativa, que anteriormente tivera o apoio do Reino do Congo, foi questionada quando se percebeu que a colônia portuguesa havia se tornado muito forte e ameaçava a supremacia do Congo. As ações portuguesas, haja vista o crescente e desmedido interesse econômico, culminariam no tráfico intensivo de escravos e determinariam o declínio do Reino do Congo.

Assim, em 1665, o Congo era derrotado por Portugal, vítima talvez de fatores internos (aumento do comércio de homens escravizados, perda de referências tradicionais de poder etc.) e, também, devido às disputas internas (de linhagens) que Portugal soube muito bem como utilizar para se sobressair.

Entre 1665 e 1694, o Congo viveu uma crise política intensa e anárquica. Vários pretendentes a reis surgiram, alguns foram assassinados e, no final dos Seiscentos, o Congo, dilacerado pela ação europeia, possuía três reis, mas apenas D. Pedro IV seria

capaz de levar adiante um projeto para reunificá-lo. Nesse período, dá-se início o movimento de Resistência liderado por Kimpa Vita.

Há registros históricos acerca de uma jovem profetisa que se rebelou contra os portugueses e iniciou uma batalha em prol do Reino do Congo. Seguida por milhares de pessoas, liderou um movimento messiânico que ficou conhecido como Antonino ou Antoniano.

Ao iniciar uma luta pela soberania do Reino do Congo, nesse contexto conflituoso, Kimpa Vita poderia ser considerada visionária. Thornton (1998, p.1, tradução nossa) afirma que

O movimento de Dona Beatriz, embora primeiramente objetivasse pôr fim a uma longa e duradoura guerra civil e reestabelecer uma monarquia desestruturada, pode também ser compreendido como um movimento direcionado contra o tráfico de escravos na época da exportação de escravos.<sup>5</sup>

Nesses termos, a história de Kimpa Vita pode ser considerada também uma história de resistência do povo africano como a peça estudada também sugere.

Após uma grave doença, a enigmática jovem pertencente à realeza africana passa a lutar pela reunificação e soberania do Reino do Congo. Ela arrasta multidões com seus discursos, nos quais afirma ter ligação direta com o céu. A jovem acredita que sua mente está possuída por Santo Antônio, um dos santos católicos mais populares no Reino do Congo no século XVII. Em 1704, Kimpa Vita começa a pregar um cristianismo renovado para tentar restaurar o Congo.

Conta a lenda que, um dia, Dona Beatriz Kimpa Vita, jovem pertencente à pequena nobreza, ficou gravemente doente pelo período de sete dias. Quando estava prestes a desfalecer repentinamente se acalmou e viu diante de si um homem que se apresentou como Santo Antônio e disse que tinha sido enviado por Deus para ocupar a sua mente e ajudá-la a pregar para a população em prol da restauração do reino do Congo. Após a aparição, a jovem curou-se abruptamente e levantou-se da cama pronta para cumprir sua missão. Assim, iniciou-se a jornada da jovem profetisa que liderou um movimento para restaurar a Soberania do Reino do Congo, combatendo a interferência dos portugueses nos assuntos internos e as guerras civis que dilaceravam o país. Kimpa

---

<sup>5</sup>“Dona Beatriz’ movement, although primarily aimed at ending a long-lasting civil war and reestablishing a broken monarchy, can also be seen as a popular movement directed against the slave trade in Africa at the time of the export slave trade”.

Vita afirmava que Santo Antônio inspirava-a a lutar pela reunificação do Reino do Congo. Ela atraía multidões com seu discurso enfático e sua astúcia.

Santos (1970) afirma, em seu estudo, que o Antonismo tinha como objetivo imediato intensificar o sentimento nacional para estimular a reocupação de São Salvador, para que finalmente a vida política do antigo Reino do Congo se normalizasse. O movimento Antonino foi violentamente reprimido por autoridades políticas e religiosas, e Kimpa Vita condenada à morte na fogueira, como uma herética, em 1706.

Kimpa Vita também ficou conhecida como a Joana d’Arc africana. Há realmente grande semelhança entre as heroínas: ambas tiveram visões com santos que as incitaram a lutar pelos seus países, enfrentaram guerras, mobilizaram a massa e irritaram sobremaneira os ortodoxos católicos. Foram acusadas de heresia e executadas na fogueira. Joana d’Arc foi considerada mártir e canonizada cinco séculos depois. Já Kimpa Vita, não; no entanto, ela pode ser considerada um exemplo da força e da renovação do africano diante da cultura europeia imposta no período imperial.

Mas o fim da escravatura ainda tardaria muito a acontecer. Somente em 10 de dezembro de 1836, Sá da Bandeira declara o fim do tráfico de escravos em todas as possessões portuguesas. Oficialmente, uma das atividades comerciais mais importantes para o desenvolvimento do mercantilismo e, conseqüentemente, do capitalismo, chegava ao fim.

Todavia, a atividade ilícita perdurou até bem mais tarde. Em Angola, o tráfico intensificou-se sobremaneira após 1836. Os riscos que se corria para continuar comercializando escravos ilicitamente eram maiores e, portanto, o “produto” encarecia, e comerciantes ilegais enriqueciam muito mais do que antes. Surgem traficantes de escravos, homens e mulheres, que enriquecem muito com essa prática ilegal, formando em Angola uma elite poderosíssima que também se beneficiava das ações imperais:

A mais famosa traficante de escravos, em Angola, foi a mestiça Dona Ana Joaquina dos Santos, rica proprietária de grande prestígio na sociedade luandense na primeira metade do século XIX. Era proprietária de navios que faziam a carreira entre Luanda e os portos brasileiros, acionista de companhias na indústria e agricultura, empreendedora de engenhos de açúcar, dona de valiosos prédios na cidade e residente numa suntuosa mansão de estilo setecentista de frente para o porto. Dizem que dessa mansão, a partir de 1836 com a abolição do tráfico, Dona Ana mandou construir um túnel que levava os escravos diretamente aos navios nos portos clandestinos. No interior de Angola ela era conhecida como Ná-andembo (senhora do

Dembo). Infelizmente até hoje não se tem um estudo mais profundo e com considerações de gênero sobre esta senhora que cruzou o Atlântico em viagens de negócios para o Brasil e Portugal. (PANTOJA, 2004, p. 8).

Nessa mesma época, um salteador português conhecido como Zé do Telhado era adorado pela população e desafiava as autoridades. José Teixeira da Silva, ou simplesmente Zé do Telhado, é natural de Telhado, Freguesia de Castelões de Recesinhos, Junta de Penafiel. Era filho de um conhecido assaltante português: Joaquim do Telhado. Nasceu no dia 22 de Junho de 1818 e faleceu em 1875, em Angola, na região de Malange. É reconhecido como o maior salteador do século XIX. Comenta Barreira (2010, p. 74):

O surgimento desse personagem é explicado ou justificado, nos romances que tratam dessa figura dramática, pela miséria econômica reinante, principalmente nas áreas rurais de Portugal, bem como, pela existência de outros bandos de salteadores, o desencadear das guerras civis, o clima de forte injustiça social e a ausência de uma justiça, por parte do Estado ou de uma “justiça imparcial”. Este quadro o impeliu para uma vida fora da lei, tornando-se um bandido ou um “herói abortado”, pelas condições sociais e políticas da época. A máxima é que ele tinha consciência das injustiças sociais e apregoava então proteger os humildes, distribuindo com eles os produtos dos seus assaltos, bem como, perseguia uma moral, uma honra, tendo como corolário ou contraponto a construção de uma “justiça popular”.

Vejamos o relato de um historiador, autodidata, residente em Vila Meã, e grande conhecedor da vida de José do Telhado, depoimento colhido por Barreira (2010, p. 81) e que está de acordo com a imagem perpetuada pelo imaginário popular:

A história do Zé do Telhado é uma história popular. Toda a gente conhece o Zé do Telhado. E toda a gente fala do Zé do Telhado com simpatia. Era o Robin dos Bosques cá do sítio... ele era especial... naturalmente que na época, as vítimas não sentiram as coisas assim. Ele foi ferozmente perseguido, mas ele era um estrategista, de maneira que foi muito difícil apanhá-lo, mas acabou por ser apanhado, e a história acabou. Ele acabou por ir para Angola. Teve uma fase em que os pretos o consideravam quase um Deus, embora tivesse depois morrido na miséria, mas fez sucesso em Angola, lá entre os pretos, foi uma figura simpática para eles, ele continuou como uma personalidade especial até ao fim.

Zé do Telhado tornou-se um mito em Portugal e Angola e manteve perpetuada a sua fama de bandido bom, além de homem que desafiou as autoridades por busca de justiça.

D. Beatriz Kimpa Vita, D. Ana Joaquina, José do Telhado, Luís Lopes Sequeira, Manuel Cerveira Pereira, entre outros, são figuras importantíssimas para a história de Angola. Marcantes, emblemáticas, fascinantes; o que resta delas, historicamente falando, é muito pouco em comparação a enorme importância que parecem ter tido em suas épocas. Não é possível afirmar quase nada a respeito delas por meio da história, já que delas só nos restam poucos vestígios: registros, documentos, depoimentos e alguns textos. Não obstante, a literatura possui uma liberdade irrestrita para reescrever a história e refazer, por meio da fantasia, a trajetória dessas personagens que já não podemos conhecer de outro modo. E a literatura o faz porque crê que elas ainda têm muito a dizer à contemporaneidade. Nessa perspectiva, as peças de Abrantes recontam a história, subvertem-na, aspecto que exploro no segmento deste texto.

### 3.2 A DRAMATURGIA RECONTA A HISTÓRIA

As peças de Mena Abrantes retomam períodos importantes da história angolana com o intuito de refletir acerca das contradições e repensar os sólidos discursos da história imperialista. Neste segmento, apresento o enredo, estrutura e temas discutidos pelas peças com o intuito de situar o leitor no universo da dramaturgia de Mena Abrantes.

*A órfã do Rei* foi escrita em 1991, a pedido da atriz brasileira Paula Passos, conforme o autor menciona na dedicatória. Trata-se do monólogo de uma jovem portuguesa órfã criada em um asilo real. A personagem, logo após se tornar fértil, descobre que seria enviada para a longínqua África e entregue a um marido português desconhecido. O texto discute a colonização de outra perspectiva, por meio do olhar de uma jovem europeia que também sofre com as ações imperialistas e que está, por sua condição de mulher e por sua situação social, mais próxima à condição de escrava do que de ser humano livre. O título traz indicações acerca da temática da peça, pois coloca a mulher como propriedade do mundo patriarcal: a órfã é *do rei*, a ele pertence. Esse pertencimento se dá por meio de uma forçada apropriação do outro e é respaldado por discursos religiosos, sociais e, em muitos casos, pseudocientíficos. Tais discursos procuram inferiorizar o outro – neste caso, a mulher – por meio de uma artificializada

hierarquia humana que tende a ser encarada como natural. O argumento da peça traz a contextualização da mesma, o período histórico revisitado e o tom pessimista do monólogo:

Em 1593 chegam de navio a Luanda as primeiras doze ‘órfãs do Rei’, jovens portuguesas criadas em asilos reais que, ao atingirem a idade núbil, recebiam um dote e um marido com emprego garantido no funcionalismo público em África. Durante toda a primeira parte do século XVII foi este o sistema que permitiu a existência de mulheres brancas em Angola. A heroína deste monólogo talvez nunca cá tenha posto os pés... (ABRANTES, 2013, p. 59).

O fluxo de pensamentos, reflexões e resistência da jovem na aceitação de seu destino dá o tom dramático do monólogo. Às vésperas da viagem, a jovem se desespera. Percebe que o seu destino já havia sido traçado. Um sistema perverso se apoderara de sua existência, anulando seus reais desejos e sonhos e deixando-a sem escolha. Inconscientemente, a jovem percebe-se como um objeto subalterno do mundo colonial, dá-se conta de sua situação servil frente à Coroa portuguesa. Espera-se dela subserviência e que retribua ao rei pelos cuidados prestados durante todo o tempo em que viveu sob sua proteção. Espera-se das órfãs, portanto, que não tenham vontade própria e que sejam gratas ao sistema corrupto que, na maioria das vezes, é também responsável por sua orfandade, e que vejam a sua ação – a de casar-se e ir povoar as colônias longínquas – como um sacrifício heroico em prol de todos.

Contudo, o eficiente sistema que procurava dar um destino “útil” às órfãs não previa e nem cogitava conhecer a “opinião” das mulheres postas nessa situação insana, aliás, se pensarmos no lugar ocupado pela mulher naquele período, perceber-se-á que não era muito usual que o sexo feminino tivesse escolha, excetuando-se raríssimas exceções. Contudo, essas exceções são importantes porque ajudam a solapar o mundo colonial e o seu essencialismo latente. Abrantes cria uma personagem que se rebela contra a ordem imposta talvez com o intuito de dar voz a tantas mulheres que foram destruídas pelo sistema e não puderam se manifestar.

Assim, algo intenso vibra em nossa heroína e a impede de aceitar o destino imposto. A personagem busca alguém para confiar seus sentimentos, medos e desejos mais profundos. No frio asilo real em que cresceu, não há ninguém que possa ouvi-la sem julgá-la: “as minhas palavras seriam incompreendidas e talvez deturpadas, caso chegassem aos ouvidos de quem, da vida, apenas conhece a elaborada superfície dos bons costumes, das regras e das convenções sociais” (ABRANTES, 2013, p. 63). A

personagem deseja extrapolar os limites do discurso que lhe permitem emitir, ir além do que lhe é permitido falar. Deseja transpor a sua condição servil e ser ouvida ainda que seja preciso desrespeitar as normas sociais. Ela tem a necessidade de falar de confidências, emoções e sensações que lhe acompanharam durante toda a vida, “deixar fluir o rio dos [seus] pensamentos e emoções até o mar misterioso do que [ela] própria ainda ignor[a]” (ABRANTES, 2013, p. 63). Em um momento de desespero, escreve ao Rei como quem escreve a Deus. Em seu discurso, deixa transparecer os momentos em que lhe seria vedado falar, traz à tona reflexões acerca da condição feminina da época.

O período de expansão causou diversos transtornos para a população e, sobre esse período e suas contradições, Abrantes escreve *Sem herói nem reino ou o azar da cidade de S. Filipe de Benguela com o fundador que lhe tocou em sorte*<sup>6</sup>. O texto revisita o período expansionista ocorrido durante a União Ibérica (1602-1621), marcado, em Angola, pelas lutas de poder e pelas conspirações envolvendo governadores e ordens religiosas. Os fatos desse período são reconstituídos com o objetivo de refletir sobre o jogo político que está por trás da fundação do Reino de Benguela e trazer à atualidade discussões ainda latentes, como a postura autoritária dos governantes, a jurisprudência imprudente e os interesses pessoais que ainda assombram a política atual.

A estrutura da peça permite um dinamismo interessante: embora não possua divisões marcadas, é perceptível a localização das cenas. A peça inicia com a fala dos narradores-personagens, que fornecem ao leitor um depoimento dos fatos, relatos que ocorrem inicialmente nesta ordem: Filipe III; Padre Jesuíta, Cerveira Pereira; Ngola Kiluanje; Domingos de Abreu e Brito. Cada qual expõe o seu ponto de vista. Nessa primeira sequência de depoimentos, percebe-se a evidente desigualdade entre oprimidos e opressores. Apenas Ngola Kiluanje representa a resistência africana, enquanto os outros representam forças opressoras.

A peça também possui ações intercaladas com as narrações e, em quase todas as ações, há a participação de Cerveira Pereira, com exceção da negociação no mercado de escravos. Interessante notar que as falas das personagens não estão no tempo da fábula, como aponta Éboli, pois elas demonstram conhecimentos posteriores aos fatos ocorridos naquele período. Em outras palavras, as personagens já conhecem o resultado das ações que vivenciam. Éboli (2009, p. 230) ressalta que essas falas “remetem aos moldes do

---

<sup>6</sup> Refiro-me a esta peça, a partir de agora, apenas como *Sem herói nem reino*.

teatro épico, que tem como uma de suas principais características a presença de um narrador personagem”.

Na peça, as personagens verbalizam um breve monólogo explicativo narrando a sua trajetória. A escolha de Abrantes tem o objetivo de demonstrar os diferentes pontos de vista acerca do mesmo período, as ambiguidades, contradições e jogos políticos das figuras pertencentes às categorias mais determinantes daquele período: o poder imperial, o local, o judiciário e o religioso.

O texto tem início com a nomeação de João Rodrigues Coutinho como governador e capitão geral de Angola por Filipe III e a exposição das obrigações a serem cumpridas por Coutinho e que, por ocasião de sua morte prematura, foram repassadas a Manuel Cerveira Pereira: fornecer escravos às colônias espanholas, explorar as Minas de Cambambe e assegurar o monopólio do comércio angolano. Como se nota, as obrigações são todas em prol do país colonizador.

Não obstante, a avidez europeia pela conquista de novos territórios e riquezas defronta-se com a resistência dos líderes africanos, dispostos a tudo para assegurar a soberania de seus reinos. A peça propicia reflexões sobre a participação de poderosas instituições no empreendimento colonial e traz à tona os discursos orquestrados com o intuito de legitimar a ação invasora. Esses discursos procuram ocultar o real interesse da metrópole ao pisar em terras africanas, desviando a atenção do foco do empreendimento colonial: a exploração das terras e das riquezas do continente africano.

Abrantes retoma parte da trajetória de importantes figuras do arquivo historiográfico de Angola e relaciona-a ao contexto histórico conturbado do período, com o intuito de evidenciar as contradições dos discursos e explicitar a hipocrisia dos mesmos. O binarismo dominador/dominado é desafiado pelo choque cultural marcante sofrido por ambos.

Na história, não há uma clara divisão entre heróis e vilões, e esse é o argumento central da peça *Sequeira, Luís Lopes ou o mulato dos prodígios*<sup>7</sup>, que se divide em dois atos: o primeiro com 5 cenas, e o segundo com 4. Algumas cenas dividem-se em momentos. O argumento da peça já deixa transparecer que o leitor entrará em contato com uma personagem em conflito, além de indicar o momento histórico revisado:

É retomada “a atormentada, trágica e desconcertante trajetória de um mulato filho de escrava que, ao ajudar a destruir em pleno século

---

<sup>7</sup> A partir de agora, refiro-me a esta peça como *O mulato dos prodígios*.

XVII os três principais reinos de Angola (Congo/1665, Ndongo/1671 e Matamba/1681), não sabia ainda (?) que preparava já a existência futura de uma nação” (ABRANTES, 2013, p. 73).

Abrantes trabalha sobre os vazios da biografia de Luís Lopes e a impossibilidade de haver seguranças e certezas ao retomar fatos do passado. Pouco se sabe sobre a vida de Luís Lopes Sequeira. Na recriação de Mena Abrantes, entramos em contato com um homem que pertence a dois mundos bastante diferentes: o mundo tradicional e o moderno. Por tradicional, entende-se o mundo da mãe, e relaciona-se ao modo de vida anterior ao processo colonial. O mundo moderno relaciona-se à figura paterna e ao modo de vida advindo do processo colonial.

Luís Lopes Sequeira é filho de uma escrava com um oficial português. É criado por jesuítas e absorve os valores do mundo do pai, contudo, a peça insinua que ele traz na pele e no coração valores do mundo materno, e a ligação com esse mundo se dá por meio de um objeto. No momento 2 da cena 2, a mãe lhe entrega uma pedra escura que será o elo entre eles, a ligação vital entre Luís e a tradição africana:

Segura bem nesta pedra, meu filho. Trouxe-a de Mpungu-a-Dongo, onde eu nasci. Nunca a deites fora, nunca a mostres a ninguém. Ela vai ajudar-te na tua vida. Quando tu olhares para ela e vires que está a brilhar, é porque eu estou também a olhar para ti (ABRANTES, 2013, p. 80).

A pedra passa a ter um significado especial para Luís Lopes. Ele a protege dos jesuítas e a utiliza nos momentos de inquietação e dúvidas. A pedra não é mais que uma invenção dos atores para ligar Luís Lopes à cultura tradicional e para evidenciar a mestiçagem cultural, mesmo entre os mulatos criados pelos brancos, já que a utilização de amuletos enquanto elemento de proteção é bastante recorrente na cultura tradicional africana.

Embora não seja possível separar esses modos de vida (tradicional/moderno) e situar-se ora em um, ora em outro, já que se modificam mutuamente e criam um novo modo de vida que engloba a ambos, é possível dizer que no mundo da mãe há magia, amor, compreensão e aceitação. O mundo do pai é mais austero; nesse mundo, ele é apenas um “mulato” que, por ser excelente em guerras, tem seus serviços utilizados pelos portugueses, sem jamais chegar a ser aceito como igual. Sequeira não é aceito no mundo branco, é tolerado. Em diversos momentos da peça, evidencia-se o preconceito das outras personagens em relação à sua origem.

A ação dramática central foca um grupo de atores e atrizes a discutir qual seria a melhor forma de levar ao público uma peça sobre a personagem histórica Luís Lopes Sequeira. Dividem-se entre compreender qual seria a hipótese mais plausível em relação à verdade histórica, mas também preocupam-se com o andamento da peça e a recepção do público. Suas considerações são interessantes para uma discussão acerca das relações entre ficção e história: a impossibilidade da fidedignidade a um passado inacessível. Os atores também discutem a melhor maneira de apresentar determinados temas na peça: “ACTOR1: O essencial é conseguirmos fazer uma peça sobre o homem. Já não temos muito tempo” (ABRANTES, 2013, p. 78).

A discussão permite uma série de reflexões a respeito da realidade histórica e da fantasia e joga com os limites entre ficção e história. Na discussão dos atores, o impasse principal é compreender os motivos da morte de Lopes. O fato é que até mesmo os historiadores desconhecem qual teria sido o motivo de sua derrota ocorrida na campanha contra o reino de Matamba. Os atores levantam hipóteses baseadas em especulações acerca dos sentimentos e conflitos que poderiam ter sido vividos por Luís e, a partir daí, apontam que sua derrota pode ter sido por desleixo, suicídio, sacrifício voluntário ou extrema ousadia. Embora os atores queiram chegar a uma conclusão, pelas suas falas começa a evidenciar-se que a resposta seria uma amputação das diversas possibilidades de interpretação possíveis, pois todas as hipóteses levam a reflexões úteis para a contemporaneidade. Desse modo, mais importante do que a definição de uma verdade histórica é a reflexão acerca dos fatos que podem direcionar-nos a uma consciência mais ampla, como menciona um dos atores: “querem julgar o comportamento de um tipo de há mais de trezentos anos com os olhos de hoje, já turvos de ver tanta cobóiada na televisão e no cinema” (ABRANTES, 2013, p. 78). É preciso renunciar, portanto, ao desejo de revelar verdades para que a história de Luís Lopes faça sentido ao presente.

Durante a discussão dos atores, intercala-se no texto outra peça na qual Luís Lopes é protagonista. Esse esquema de “peça dentro da peça” cumpre a função de refletir acerca dos limites entre representação e realidade. Os atores discutem e, em seguida, representam cenas de como teria sido a vida de Sequeira. Há, portanto, dois planos que constroem o sentido do texto: o plano em que os atores discutem e o que os atores representam ações. Em alguns momentos, eles se misturam para evidenciar que, na realidade, existe apenas um plano, o da representação:

ACTRIZ 1: Então anulamos a cena de amor incestuosa?

ACTOR 5: Se tinha muitas, também podia ter a tal escrava, deixa-os pelo menos acabar.

(escuridão). *Os sons amorosos continuam por mais algum tempo. Depois um silêncio bastante longo de 3 a 5 minutos. Podem acender-se algumas luzes da sala* (ABRANTES, 2013, p. 90).

A exemplo de Pirandello em *Seis personagens à procura de autor* (1921), *Cada um a seu modo* (1924) e *Esta noite se representa e improviso* (1930), as personagens ocupam o lugar de espectadores do próprio drama e adquirem autoconsciência de seu papel na trama.

O texto discute a miscigenação, aceitação do mestiço em sociedade e a sua identidade híbrida. Contempla também outros temas igualmente relevantes para este trabalho: o racismo, o conflito identitário do mestiço, as relações entre tradição e modernidade – aqui relacionadas ao mundo da mãe e ao mundo do pai enquanto símbolos de realidades distintas, porém, não excludentes – e o questionamento do estatuto de herói.

Em *Kimpa Vita, a profetiza ardente* (2007), retoma-se a trajetória de uma das primeiras mulheres africanas a lutar contra o domínio europeu. O título da peça trabalha com diferentes sentidos da palavra “ardente”. Significa, por um lado, a paixão de Kimpa Vita pelo Congo e a sua sede de revolução, mas também remete ao fato da profetiza ter morrido queimada e de o movimento ter continuado forte mesmo após a sua morte. No argumento da peça, há a indicação de que não se deseja impor verdades, mas sim reinterpretar o passado à luz do presente:

A acção da peça decorre no princípio do século XVIII. Não é preciso fingir que sabemos muito sobre a época, concretamente sobre a linguagem, o vestuário, a gestualidade, etc. Basta que sejamos apenas minimamente verossímeis e convincentes na forma como levamos esta peça à cena (ABRANTES, 2013, p. 127).

O texto reflete a respeito das ações da personagem no momento em que percebe o perigo que a presença portuguesa significa para o Reino do Congo. Está dividido em quatorze cenas que representam, na maioria das vezes, embates entre as personagens mostrando os pontos de vistas distintos entre colonizadores e colonizados, e os conflitos entre aqueles poderes que apenas desejam usufruir das riquezas da terra (militares, comerciantes e religiosos católicos). A leitura da peça permite refletir sobre a

intolerância e a intransigência colonial do passado e encarar as formas de fundamentalismo presentes nos dias atuais como algo a ser combatido em busca de uma sociedade na qual todos tenham direitos.

É interessante notar que na peça, *Kimpa Vita*, a Velha Mafuta e as personagens denominadas apenas “mulheres” representam o elemento resistente e transformador do enredo. Assim sendo, o sexo feminino é valorizado por meio dessas personagens que se encontram no terceiro espaço que nasce do choque entre tradição e modernidade. Em outras palavras, as mulheres representam a resistência à opressão europeia ao mesmo tempo que incorporam conhecimentos trazidos pelos europeus.

Outra personagem que merece menção é aquela denominada apenas “tio”. Essa denominação remete ao conceito de família extensa comum à África. É uma figura que mantém forte ligação com a cultura tradicional, resistindo às investidas portuguesas e recusando-se a alterar o seu modo de vida. Segue a tradição de seu povo sem questionamentos e, embora seja contra os portugueses, não participa de nenhuma luta contra eles.

Já o padre, conjuntamente ao militar e ao comerciante, representa os invasores, ou seja, aqueles que agem em prol de lucro e benefícios próprios. O seu discurso é completamente voltado aos interesses da metrópole. No momento em que o padre afirma que os sinos são a maior prova da existência de Deus, e que ouvi-los tocar é um deleite, é nítida a contraposição ao modo africano de vivenciar a religião. A monotonia dos sinos destoa da alegria típica das músicas e danças africanas. O padre, contudo, não aceita as religiões tradicionais do Congo. A depreciação do europeu em relação à religiosidade tradicional e à cultura africana é intensa e recorrente durante o texto.

A peça também faz uma crítica ao interesse financeiro dos portugueses, a cobiça europeia por ouro e prata, metais que não significavam muito para os nativos, conforme é perceptível na fala do tio: “Ouro e prata? Mas por que é que querem uma coisa que não serve para nada?” (ABRANTES, 2013, p. 132). Esse assinalamento é importante para evidenciar as diferentes concepções de mundo entre africanos e europeus e, também, serve para lembrar-nos de qual foi o objetivo inicial dos portugueses na África: obter lucros, primeiramente, por meio da extração de metais preciosos e, posteriormente, pelo abusivo e devastador tráfico de seres humanos.

Ao perceber a concretização do pérfido plano colonial, *Kimpa Vita* se apropria do discurso dos colonizadores, principalmente o que aprende sobre o cristianismo, e utiliza-o em favor dos congolezes. Ela reivindica o direito à terra e a soberania de sua

cultura. Santo Antônio a instrui a abandonar o seu nome de batismo, Dona Beatriz, por ser artificial e não representar o que ela realmente é. Ela é Kimpa Vita, uma congoleza que arrasta uma multidão atrás de si com a promessa de recriarem um Congo unido e soberano.

Acuados, os invasores se articulam para punir Kimpa Vita por suas heresias e destruir o movimento Antoniano. O padre é um dos mais interessados, pois percebe que Kimpa Vita “aproveita-se do que lhe ensinamos sobre religião para convencer melhor os outros” (ABRANTES, 2013, p. 146). Em outras palavras, Kimpa Vita se apropria da base religiosa do colonizador e coloca-a a serviço de seu povo. A fala do militar revela o discurso essencialista do colonizador, que não considera que a cultura do colonizado seja autêntica, mas primitiva:

Eu sempre achei que não valia a pena estar a ensinar-lhes coisas que eles não podem entender. Isso é dar muita confiança a esses escarumbas. Cá para mim eles só servem para cumprir ordens e fazer o trabalho de bestas. E para exterminá-los, se armarem aos cágados (ABRANTES, 2013, p. 147).

Porém, Kimpa Vita e seu movimento são fortes e ameaçam os negócios lucrativos dos invasores, como é notável na queixa do comerciante: “já há zonas onde não podemos ir fazer comércio nem comprar escravos. Ainda nos cortam a cabeça” (ABRANTES, 2013, p. 148).

Para derrotar Kimpa Vita, o poder colonial traça um plano característico e muito recorrente na história da colonização: aproveitar-se do período de instabilidade interna vivido pelas diferentes etnias que ocupavam a África para colocar ainda mais uns contra os outros em benefício próprio:

MILITAR: Temos é que pôr fim a essa fantochada envolvendo no barulho o próprio rei deles. Eles que se entendam entre si.

PADRE: Mas qual deles? Andam uma série deles a lutar pelo poder.

COMERCIANTE: Então porque não apoiamos um deles para que o faça? (ABRANTES, 2013, p. 148).

Essa estratégia de se aproveitar da instabilidade e das guerras internas foi uma das mais eficazes armas do colonialismo. A peça evidencia o quanto isso foi decisivo para a derrota do Congo:

Ela bem diz que o reino do Congo já não é o mesmo do passado, que está decadente, que já não há quem mande, que já não se respeitam os antepassados, que as terras já não são cultivadas, sei lá que mais. O que não deixa de ser uma grande verdade (ABRANTES, 2013, p. 148).

Mas o desfecho trágico de Kimpa Vita dá-se principalmente pela descoberta da existência de seu filho. Ainda que pregasse o celibato aos antoninos, ela própria tinha um amante e era mãe. Segundo a peça, para Kimpa Vita o seu erro não é grande o suficiente para impedi-la de continuar a sua missão. A unificação do Congo é mais grandiosa que a sua própria existência e, por isso, ela omite seu “pecado”. Contudo, ela é surpreendida por homens armados que a entregam ao rei com a criança nos braços. Ele então decreta que ela, o marido e o filho estão condenados à morte na fogueira, a menos que haja arrependimento e recuo, proposta que a jovem recusa demonstrando uma compreensão ampla da estratégia dos colonizadores:

Só me arrependo de não ter percebido mais cedo como eram pérfidas as vossas intenções e como desde o início nos quiseram cativar com falsas promessas e palavras vãs, enquanto aos poucos iam minando e destruindo tudo aquilo que acreditávamos e que era o nosso mundo (ABRANTES, 2013, p. 153).

A personagem não aceita, portanto, abdicar de seu ideal. Kimpa Vita defende a missão com sua própria vida:

Aquilo a que chamas “esta loucura” é a minha verdade, padre. A verdade do meu povo. Nunca renunciarei a ela, agora que sinto que ela me abriu os olhos para a realidade e me revelou um sentido para a minha vida (ABRANTES, 2013, p. 153).

Mafuta consegue esconder-se na mata e não é levada pelos homens armados e, assim, escapa da morte na fogueira, segundo ela, por meio do poder dos seus antepassados, que a fizeram invisível a todos. Ela consegue também salvar o filho de Kimpa Vita: “Vai se chamar Jemmy... ou então Zumbi. Não consigo perceber muito bem” (ABRANTES, 2013, p. 155). Uma das missões de Kimpa Vita fora cumprida: o resgate da religiosidade tradicional. Sua morte não significou o final de sua missão, seja por causa dos antoninos, que continuaram lutando em defesa do ideal da profetiza, seja por sua descendência. A alusão de Mena Abrantes a Zumbi dos Palmares, líder do maior

quilombo do período colonial brasileiro, o Quilombo dos Palmares, é muito significativa. Sabe-se que a heroína pertencia à realeza africana, e Zumbi dos Palmares pode ser descendente de algum rei do Congo.<sup>8</sup> Essa alusão indica a continuidade da resistência, iniciada por Kimpa Vita antes mesmo de a colonização ter se efetivado na África.

Após ter sido queimado o corpo de Kimpa Vita e findada a existência da pessoa real, a personagem permaneceu no imaginário das pessoas. O mito foi preservado nos discursos históricos e literários da África.

No teatro, como afirma Prado (2011, p. 84), “as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas”. O estudioso ressalta que o fato de não haver intermediários entre o leitor/espectador da peça e a personagem faz com que a história “mostrada”, e não contada, seja mais persuasiva. O fato da heroína Kimpa Vita valorizar-se sobremaneira no drama e mostrar tanto a transformação da personagem, cada vez mais comprometida com sua missão, quanto a transformação que ela é capaz de exercer nas pessoas ao seu redor demonstra como Abrantes trabalha a personagem Kimpa Vita enquanto liderança e o quanto o teatro é o meio mais propício para isso.

Tão ricas e ilimitadas são as maneiras de se interpretar o passado que Mena Abrantes escreve outra peça sobre Kimpa Vita. Em *Tari-Yari, misericórdia e poder no Reino do Congo*<sup>9</sup>, Abrantes volta a falar de Kimpa Vita. Nessa peça, a fonte direta é a obra do historiador norte-americano John Thornton, *The congolese Saint Anthony – Dona Kimpa Vita and the Antonian Movement, 1684-1706* e, por essa razão, trabalha com fatos históricos mais precisos do que em *Kimpa Vita, A profetiza ardente*.<sup>10</sup> O texto se divide em 20 cenas de curta extensão e possui breves indicações cênicas. O espaço da ação é Kibangu, uma das capitais do Reino do Congo.<sup>11</sup>

Assim como na peça anterior, esse texto é dividido em quadros quase independentes bem ao gosto do teatro brechtiano. Não necessariamente há uma linearidade entre cada quadro. O contexto é basicamente o mesmo da peça anterior, mas há um aprofundamento em relação aos acontecimentos políticos daquele período e, conseqüentemente, o mito é secundário. Discute-se a existência de fortes disputas pelo

<sup>8</sup>A árvore genealógica do Zumbi dos Palmares, de acordo com Freitas (1982), indica que o líder tenha sido descendente de algum rei do Congo.

<sup>9</sup>A partir de agora, refiro-me a esta peça apenas como *Tari-Yari*.

<sup>10</sup>A partir de agora, refiro-me a esta peça apenas como *A profetiza ardente*.

<sup>11</sup>As outras capitais do Reino do Congo eram Lemba e São Salvador. Tal divisão ocorreu após a batalha de Ambuila, em 1665.

poder entre D. Pedro IV e Pedro Constantino da Silva, além de uma intromissão constante dos capuchinhos italianos nos assuntos políticos. Nesse período, o Reino do Congo encontrava-se instável por duas razões principais: guerras e comércio de escravos, que foram intensificadas com a permanência dos portugueses em terras congolesas. Kimpa Vita acusa o rei diretamente pelos infortúnios do Congo. Chega a apontar-lhe o dedo, conduta nada apropriada para se dirigir à majestade: “Recebi de Santo Antônio a missão de vir dizer-lhe aqui em Kibangu para voltar imediatamente para São Salvador e acabar com as guerras e com o comércio de escravos” (ABRANTES 2013, p. 169).

D. Pedro IV vive um momento delicado de seu governo em meio à crise do Congo. Kimpa Vita e seus seguidores representam uma ameaça constante para ele. O sonho do Congo unido é o objetivo principal do movimento antonino, e esse ideal afeta diretamente o governo do país, pois a população está agitada com os “sinais” do céu que ocorrem em todas as partes. Mafuta afirma ter visto a Virgem Maria, que, durante a aparição, revelou-lhe que seu filho está furioso com os habitantes de Kibangu<sup>12</sup> por terem abandonado São Salvador. Segundo Mafuta, São Salvador precisava ser reocupada com urgência para que a paz no reino fosse restabelecida e, também, por motivos espirituais, conforme explica: “todos os nossos antigos reis viveram e estão enterrados em São Salvador. Só a partir de lá o espírito deles pode ajudar Ndon Pêtelô a acabar com as guerras e com o sofrimento e a unir outra vez o nosso reino”. (ABRANTES, 2013, p. 167).

A ligação dos africanos com os antepassados é fortíssima e muito necessária para a sua paz espiritual. Não é só Mafuta que vê a Virgem. Há muitas manifestações religiosas fervorosas dos habitantes da região controlada por Kibenga, e todas elas estão relacionadas à ocupação de São Salvador. Barbosa, o conselheiro do Rei, menciona que D. Pedro IV acredita que tudo isso não passa de uma manobra de Kibenga para apressá-lo a abandonar Kibangu e chegar a São Salvador antes da hora, despreparado e enfraquecido e, assim, Kibenga teria maiores chances de derrotá-lo e usurpar-lhe o poder. Barbosa comenta que Pedro IV acredita que Kibenga manipula os sentimentos religiosos da população: “até porque me contaram que os tais gritos de misericórdia que em nossa língua se diz ‘tari’ são às vezes substituídos de propósito por ‘yari’ que quer dizer poder” (ABRANTES, 2013, p. 165).

---

<sup>12</sup> São Salvador é a antiga Mbanza Congo, capital do Congo, esvaziada durante as guerras de sucessão de poder.

Na peça, portanto, Abrantes recria as personagens articulando-as ao destino de Kimpa Vita. Há duas personagens que se opõem ao projeto do movimento antonino: D. Pedro IV (Nsaku-a-Mvemba), Rei do Congo e o Padre Bernardo. Isso ocorre devido à disputa pelo poder entre D. Pedro IV e Pedro Constantino da Silva – também chamado de Kibenga. Nesse cenário de disputa e quase guerra fria, Kimpa Vita passa a ser elemento-chave e a ter o seu destino traçado pelas circunstâncias políticas do momento. Kimpa Vita é condenada à morte. Ao condenar Kimpa Vita, seu amante São João de Barro, o filho deles e Mafuta à morte na fogueira, o padre apoiou-se na lei congoleza, já que ele não tinha autoridade para esse tipo de condenação: “Embora não queira comprometer a igreja de Roma neste caso, tinha o dever moral de o fazer, até porque acredito que essa mulher está mesmo possuída pelo diabo” (ABRANTES, 2013, p. 183). Há, portanto, uma manobra pouco ética do padre para conseguir a condenação da heroína.

Condenada à morte, Kimpa Vita faz um último desejo: batizar seu filho com o nome de Antônio, coisa que o padre considera inviável, pois teme a resistência dos antoninos e que passem a ver na criança alguma santidade. De todas as formas, o menino havia sido condenado à morte junto com a mãe, mas Padre Lorenzo intercede pela vida do bebê: “é apenas uma criança inocente. Seria um ato de grande crueldade” (ABRANTES, 2013, p. 183). Com certa resistência, o rei desiste da condenação da criança. A narração de Pe. Bernardo ao rei acerca da execução mostra ao leitor os horrores e a falta de misericórdia da população em um período tão conturbado quanto intenso:

Foi uma pena vossa Alteza não ter estado presente na execução. Com a sua autoridade, de certeza que se teriam evitado muitas das cenas que aconteceram. Depois de o juiz ter formalmente acusado Dona Beatriz de enganar o povo sob o falso nome de Santo António e de a ter condenado a morrer na fogueira com o seu amante, ela levantou-se e quis começar a fazer a sua abjuração. Não conseguiu. A multidão atirou-se aos dois aos murros, pontapés e à paulada, amarrou-os e arrastou-os a sangrar e quase desmaiados para o local da queima (ABRANTES, 2013, p. 188).

O que se seguiu à morte de Kimpa Vita foi a resistência do movimento antonino. A sua morte não significou o fim de seus ideais. Como explica Hipólita, Kimpa Vita fez o Congo renascer: “não viu o que ela conseguiu em São Salvador? Deu outra vez vida a

uma cidade que estava morta e em ruínas, fez com que milhares de pessoas voltassem à nossa antiga capital” (ABRANTES, 2013, p. 178).

Outra mulher é destaque na obra de Abrantes, mas não por resistir ao poder imperial, ao contrário, por se aliar a ele e retirar daí os benefícios para manter sua vida de luxos: trata-se de D. Ana Joaquina, uma das principais personagens da peça *Ana, Zé e os escravos*. O texto retoma o período que vai da abolição da escravatura (1836) até o fim oficial da condição de escravo (1878). Nessa peça, Abrantes expõe as contradições da sociedade colonial. Repensa-se e questiona-se a visão binária de colonizador e colonizado, ao pôr em cena, de um lado, dona Ana Joaquina, uma angolana comerciante ilegal de escravos angolanos, e de outro, Zé do Telhado, bandido português considerado herói nacional por sua fama de dividir parte do que roubava com os pobres. O título da peça dá indícios de que as figuras “Ana” e “Zé” destacam-se – e escoram-se – no contexto escravocrata. As personagens nunca se cruzam no texto, pois o que o autor deseja é refletir sobre a contradição de uma sociedade que convive com o tráfico ilegal de escravos realizado por uma angolana e endeusa um bandido português por sua camaradagem com os pobres e oprimidos. A peça procura desmistificar o “herói” Zé do Telhado, perpetuado pelo imaginário social para buscar compreendê-lo em sua condição humana, inserido em um contexto complexo e desigual.

A peça foi escrita em 1980, ou seja, no período pós-independência e em meio à guerra civil. Apresenta o seguinte argumento:

As reais e supostas venturas e desventuras de uma “filha do país”, comerciante angolana de escravos angolanos (D. Ana Joaquina), e de um “bandido social” português tornado colono pela força das circunstâncias (José do Telhado), no período que vai da abolição do tráfico da escravatura (1836) até ao fim oficial da condição de escravo (1878) (ABRANTES, 2013, p. 15).

O argumento sugere algumas questões interessantes: em primeiro lugar, a utilização da palavra “reais” para reivindicar certo comprometimento da peça com a história, seguida da palavra “supostas”, para evidenciar que se trata de uma reconstrução histórica que deseja alguma credibilidade; mas, antes de tudo, almeja liberdade ficcional.

O texto possui 5 *momentos* e 20 *situações*<sup>13</sup> (de acordo com terminologia própria do autor). Os cinco momentos são subtítulados: 1) Introdução; 2) D. Ana Joaquina. 3) Transição; 4) Zé do telhado; 5) Final.

A introdução, a transição e o final correspondem a interessantíssimos jogos cênicos propostos pelo autor, nos quais são postos em cena recursos como imagens, sons, iluminação, movimento, utilização do espaço. Esses jogos cênicos são fundamentais para a compreensão da peça, como destaca Ryngaert (1998, p. 66):

A importância que a cenografia e a iluminação vêm adquirindo desde os anos 50 não poderia deixar de ter consequências sobre a escrita dramática, mesmo que elas dificilmente sejam mensuráveis.

Passamos de uma concepção de teatro herdada do século XIX, na qual o texto dramático estava no centro da representação, para uma prática na qual os diferentes sistemas de signos (entre os quais o espaço, a imagem, a iluminação, o ator em movimento, o som) passam a ter, cada um, maior peso no trabalho final apresentado ao espectador.

O primeiro momento, o da introdução, inicia-se com um jogo cênico que indica a surpresa do africano em um contato quase idílico com o homem branco. Para descrever o sentimento do africano ao visualizar, provavelmente pela primeira vez, a aproximação do barco que trazia os homens brancos, Mena utiliza a palavra “ofuscação” devido ao “intenso foco de luz branca” que faz os nativos recuarem vacilantes. Menciona que sentem um receio quase sobrenatural em relação à situação vivenciada: “os actores de escuro encolhem-se, ajoelham-se, de algum modo se fecham sobre si mesmos” (ABRANTES, 2013, p. 19).

Os guerreiros de branco colocam um imenso tecido branco no chão, símbolo da dominação cultural ocidental. Passado algum tempo, a curiosidade vence a perturbação, o medo e a expectativa e, hesitante, o grupo de escuro começa a se aproximar do tecido branco. Distraídos, envolvidos, os nativos são surpreendidos pelas grades que os aprisionam:

Passado um longo momento de medo e expectativa, a curiosidade é mais forte; O grupo de escuro começa a avançar cautelosamente, hesitante, e aproxima-se do tecido. Todos querem apalpá-lo, sempre atentos a qualquer reação por parte dos guerreiros de branco. Como estes não se movem, começam a ganhar confiança. Vão desdobrando o tecido e mostram-no entusiasmados uns aos outros. Com isso, quatro guerreiros de branco retiraram as grades das estruturas e, cada um do

---

<sup>13</sup>Terminologia que adoto neste trabalho.

seu lado, vão avançando sobre o grupo, acabando finalmente por encerrá-lo dentro de uma cela quadrada (ABRANTES, 2013, p. 20)

A passagem é fascinante e mostra artisticamente os processos pelos quais se acredita que o nativo africano passou em seus primeiros contatos com o europeu, sua perturbação – que o leva a confundir-se; sua resistência contida pelo poderio bélico e o processo de escravatura, no momento em que se distraíam e estavam confiantes. Os recursos utilizados são luzes de cor azul, o contraste entre luz branca (ofuscante) e negra, sons e movimentos corporais dos atores.

Em seguida, o que era cênico começa a ser descrito por palavras. Vemos como o africano expressa o seu sentimento de medo diante do homem branco que surge do nada em um barco que “tinha asas muito brancas, brilhantes como facas...” (ABRANTES, 2013, p. 20), e de como os africanos acreditavam que se tratava da chegada dos “vumbis”, os espíritos que retornam. Assim, mesmo assustados, há a tentativa de repeli-los com suas flechas, mas “os 'vumbis' vomitaram fogo com barulho de trovão” (ABRANTES, 2013, p. 20), causando a morte de vários homens e a fuga de tantos outros. Por fim, com o uso da violência e de armas muito mais sofisticadas que as africanas, há o desembarque e tem início o processo de colonização e escravatura.

Nos momentos dois e quatro, são apresentadas as personagens históricas em relação ao contexto histórico da época, centrando-se principalmente no comércio de escravos, mas também há momentos de reflexão acerca da biografia dessas figuras emblemáticas.

Já o terceiro momento (situação dez) é de transição. Consta apenas de uma indicação cênica na qual se ouvem os gemidos e os gritos abafados do navio negreiro no qual provavelmente também Zé do Telhado é transportado. Deve-se reproduzir, por meio de um jogo de luzes, uma “cena dantesca”, e Zé do Telhado deve aparecer, em outro espaço (fortaleza de S. Miguel) em meio a um sono agitado. Apesar de nunca se cruzarem na peça, esse é o momento que o bandido português passa a fazer parte da terra de D. Ana Joaquina: Luanda.

No final da peça fica claro que aos angolanos só resta ir “à procura da vida”. A caixa já não está mais na mesma posição, está à esquerda, o que pode representar que a saída dos povos colonizados é procurar uma política na contramão da política implantada ou, em termos mais gerais, estar à esquerda é estar no caminho oposto à colonização.

Os homens, antes escravizados, agora aparecem atravessando as grades que impedem o caminho – e são vários obstáculos, mas não há mais os guerreiros brancos entre eles e a caixa preta. Eles continuam seguindo o som de tambor ou flauta (característicos da cultura africana) em busca da luz: “de preferência a peça deve terminar com o fundo da cena todo iluminado e com os actores avançando em contraluz, em direção à caixa negra” (ABRANTES, 2013, p. 53). A caixa negra representa a cultura perdida, a essência de si, a identidade roubada. O poema, do qual se extraem excertos recitados ao final, é de Agostinho Neto (1922 - 1979), poeta, dirigente dos movimentos de independência e primeiro presidente da República popular de Angola. Essa relação intertextual com o texto de Neto indica a retomada do africano à vida e ao gesto de reassumir sua história:

Minha mãe  
 (todas as mães  
 cujos filhos partiram)  
 tu me ensinaste a esperar  
 como esperaste na horas difíceis...  
 mas a vida  
 matou em mim essa esperança  
 eu já não espero  
 sou aquele por quem se espera.  
 Sou eu minha Mãe  
 A esperança somos nós  
 Os teus filhos  
 Partidos para uma fé que alimenta a Vida  
 Hoje (.)  
 somos nós mesmos(.)  
 teus filhos  
 com fome  
 com sede  
 com vergonha de te chamarmos Mãe (.)  
 com medo dos homens  
 nós mesmos  
 nós vamos em busca de luz  
 os teus filhos Mãe  
 (todas as mães  
 cujos filhos partiram)  
 Vamos em busca da Vida! (ABRANTES, 2013, p. 54).

Na última cena do momento dois, há o encontro de Dona Ana com o poeta designado apenas como “poeta assimilado”, que mostra mais um intertexto na peça. O poema recitado é de J. Cândido Furtado e valoriza a beleza negra ao subverter a noção eurocêntrica do belo:

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

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

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

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

Após o poema, a didáscalia seguinte indica uma possível relação de desejo, de atração, de fusão social e um sutil sentimento de sadismo, que levariam D. Ana a maltratar aqueles a quem deseja como mulher: “O escravo que na cena 2 olhara de frente D. Ana, surge iluminado, destacado dos outros. D. Ana, como hipnotizada, vai despindo toda a roupa da festa. O final do poema coincide com a sua ‘nudez’. Escuridão” (ABRANTES, 2013, p. 30-31). Esse final de D. Ana, visto conjuntamente com o final do momento 4, cena em que ocorre a morte de Zé do Telhado, com uma dor fulminante no peito (transgressão histórica, pois oficialmente ele morreu de varíola) abre espaço a novas perspectivas para os angolanos, uma nova ordem social, representada pela fusão (entrega de Ana), e ao fim de um ciclo de autoritarismo em busca de uma realidade menos desigual.

### 3.3 REESCRITA E RESISTÊNCIA

As peças de cunho histórico de José Mena Abrantes vivenciam uma relação crítica com a história. É possível e profícua a aproximação com o conceito de metaficção historiográfica, cunhado por Hutcheon (1991), cuja característica é apropriar-se de personagens e fatos históricos com o objetivo de problematizá-los. Entende-se tanto história quanto narrativa como sistemas de significação da cultura. A obra ficcional se dirige ao passado não para recontá-lo tal qual foi, mas para reconstruí-

lo conforme poderia ter ocorrido. A intenção é subverter a noção de verdade histórica, jogando com outras perspectivas e ampliando as possibilidades de interpretação da existência humana no passado e no presente. Trabalha-se com a multiplicidade de possibilidades interpretativas possíveis diante de um fato histórico. Segundo Hutcheon (1998, p. 64), “na metaficção historiográfica não há nenhuma pretensão de mimese simplista. Em vez disso, a ficção é apresentada como mais um entre os discursos pelos quais elaboramos nossas versões da realidade”. Ficção e história igualam-se em seu intento de interpretar a realidade.

Nas peças de Abrantes, essas noções se evidenciam constantemente. Recuperar o passado não é a intenção primeira, senão problematizá-lo. Não se recuperam personagens polêmicas e emblemáticas como D. Ana Joaquina ou Kimpa Vita apenas para “apresentá-las” às gerações subsequentes. Retomam-se tais personagens no intento de problematizar o passado, o presente e questionar a instauração do discurso maniqueísta do Ocidente. Se as mulheres são postas em condição de inferioridade e “apagadas” da história, nada mais contestatório que exista, em pleno século XVI, uma jovem profetiza capaz de arrastar multidões ou, em pleno século XIX, uma mulher negra comerciante de escravos. Essas figuras subvertem o pensamento homogeneizante proposto pelo Império.

Assim, a metaficção historiográfica opera criticamente com fatos considerados “inquestionáveis” pela história oficial: “a ficção pós-moderna sugere que reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo ou teleológico” (HUTCHEON, 1991, p. 147). Se transportarmos esse desejo à realidade dos países colonizados, perceberemos que retomar a história é uma manifestação do desejo do sujeito de reaver a historicidade de suas sociedades de uma forma legítima, utilizando fontes originais, desejo compartilhado e possibilitado pela literatura. Diversas obras angolanas utilizam elementos históricos para questionar a história “legitimada” e fazer soar a voz antes silenciada e, por essa razão, mesmo que seja inabitual, creio ser pertinente retomar esse conceito para falar da dramaturgia angolana.

Uma ressalva se faz necessária e importante neste momento: é sabido que a África, em geral, passou por processos culturais diferentes. Por isso, para Padilha (2002, p. 304-305) não se pode associar o pós-modernismo à literatura africana tal qual o fazemos com as literaturas europeias e americanas:

Vale recordar, quase que como uma consequência desse olhar para os anos 60, que essa mesma África não viveu, pela sua condição de dependência, a experiência moderna da crença na supremacia tecnocrática, nem da utópica crença das vanguardas no seu destino. Excluída, periférica e dependente, não participou da “festa” da modernidade social, política, histórica e culturalmente. Portanto, como falar em experiência pós-moderna, se, quando se gestava o processo, a África lutava, nos anos 60; se depois de 75, ela tentava escrever a nação; se, por fim, nos anos 80, ela vivia, a pleno vapor, a experiência marxista como forma de governo, quando sabemos, com Boaventura Santos, que tal década é do pós-marxismo, com uma série de fatores a convergirem, se não para o colapso total, pelo menos para o desfazer do sonho de uma justiça social que alimentava tanto os antigos guerrilheiros do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) quanto os do Partido para a independência da Guiné e de Cabo Verde (PAIGC), como os de Sierra Maestra ou do Araguaia?

Nem por isso se inviabiliza a nossa leitura de Mena Abrantes pelo viés dos conceitos da pós-modernidade. Padilha (2002, p. 307) reconhece a possibilidade de encontrar vestígios de um saber pós-moderno em alguns pontos nas manifestações culturais em África:

Há alguns pontos nas manifestações culturais em África que nos possibilitam encontrar vestígios de um saber pós-moderno. Tal saber mais e mais nos leva a pensar nas fissuras, nas rasuras, nas contradições de um tipo de saber anterior que não tem mais como sustentar-se depois que se chegou a tantos limites e que se reconhece a força das fronteiras, dos contactos e das margens.

Não parece incoerente associar a obra de Abrantes à pós-modernidade, já que a metaficção historiográfica, a intertextualidade e a autorreflexividade da arte aparecem de forma contundente em seus textos. Mata (2006, p. 60) associa a obra de Pepetela ao contexto histórico pós-moderno, evidenciando a relação crítica mantida com o passado:

Nesse contexto, a obra romanesca de Pepetela pode considerar-se partilhando características do romance histórico pós-moderno, porque não busca o passado para o fixar ou celebrar ou para conhecer a história cumprindo um dever patriótico, mas para o interrogar e, através dessa interrogação, chegar à compreensão. A sua escrita, então, faz-se da subjectivização da História, da transcendência da História e da autorreflexividade – que são as três características da novelística pós-moderna.

Acredito que possamos fazer a mesma relação com a obra de Mena Abrantes, que busca o passado para interrogá-lo, e não por saudosismo. Apresenta, de igual forma, as três características mencionadas por Mata (2006) que propiciariam uma aproximação da obra de Pepetela com a ficção pós-moderna. De todo modo, é fundamental que se avalie cada caso particularmente e que não se ignore o processo histórico de cada país.

Na esteira do pensamento de Hutcheon, tanto a historiografia quanto a literatura investem mais na verossimilhança do que em verdades objetivas. Ambas são construções linguísticas e, desse ponto de vista, não há certezas inabaláveis. De todo modo, “isso não nega que o passado “real” tenha existido; apenas condiciona a nossa forma de conhecer esse passado. Só podemos conhecê-lo por meio de seus vestígios, de suas relíquias” (HUTCHEON, 1991, p. 158).

As peças de Abrantes dialogam com a contemporaneidade de maneira muito enfática, dessa forma, não há o desejo de reconstruir a história com fidedignidade, pois “a questão de saber *de quem* é a história que sobrevive...” (HUTCHEON, 1991, p. 159) prevalece. Assim, à luz de conceitos do pós-colonialismo e amparada pelo arcabouço interpretativo propiciado pelo conceito de metaficção historiográfica, a presente leitura procura evidenciar os momentos de quebra com a lógica imperial que mantém resquícios fortíssimos no imaginário social.

Este trabalho propõe, portanto, a leitura das peças pertencentes à categoria que Mena Abrantes chamou de histórico-fantásticas sob o viés da metaficção historiográfica, compreendendo esse conceito enquanto uma forma de resistência utilizada pela literatura. A denominação cunhada pelo autor – “histórico-fantásticas” – não é a mais adequada para tratar dos textos, pois indica um tipo de hierarquização entre o fato histórico e a fantasia que não procede, haja vista referir-se a dois modos de textualidades muito próximos. As peças recorrem à história sem pretender encontrar uma verdade e preenchendo as lacunas inevitáveis por intermédio da imaginação.

Ressalto que questionar a história e reescrevê-la é por si só um ato de resistência. Abrantes retoma a história com o objetivo de negar a lógica homogeneizante europeia. Tomemos como exemplo a personagem histórica Kimpa Vita recriada por Abrantes. A personagem não se resume ao que o colonialismo a reduz: uma mulher passiva, primitiva, incapaz de refletir e de resistir. Tanto a personagem histórica, nas diferentes abordagens em que é interpretada, quanto a personagem ficcional de Abrantes representam a diferença, a ruptura com o essencialismo colonial. Kimpa Vita desarticula o pensamento do colonizador, subverte os binarismos dos pares “forte/fraco;

ativo/passivo; racional/irracional”, além de propiciar o “desmoronamento da hierarquia do colonizador e colonizado, civilizado e selvagem, macho e fêmea” (BONNICI, 2005, p. 26). Kimpa Vita converte o discurso colonial, atacando-o a partir de suas próprias premissas. Em outras palavras, ela se apropria de conceitos aprendidos com os colonizadores e os utiliza contra eles. A língua e a religião, por exemplo, são instrumentos do colonizador para a dominação que, posteriormente, passam a ser instrumentos dos colonizados para a libertação. Os portugueses, considerados culpados pela desestabilização do reino, são atacados de forma violenta por Kimpa Vita e seus seguidores:

Vão e queimem tudo o que pertence a esses servidores do diabo! Acendam fogueiras em todos os vales, montes e florestas! As raízes das árvores queimadas vão transformar-se em ouro e prata; e das cinzas das crises e das ruínas das casas dos 'nkadi-a-mpemba' vão surgir minas de pedras preciosas. O fogo há de mostrar o caminho do céu e a face escondida de Nzambi-a-Mpungu. E eles, os nossos inimigos, hão de arder sem piedade nos incêndios que nós atearmos. Do norte ao sul, do leste ao oeste a terra dos nossos antepassados vai voltar a estar unida! O nosso reino vai renascer” Mazinga Mlolo! Mazinga Mlolo! (ABRANTES, 2013, p. 146).

Kimpa Vita, por intermédio de Santo Antônio, inverte a ordem proposta pelo colonizador. Não são mais os seus “ídolos” que são demoníacos, mas tudo o que pertence à Igreja católica e aos invasores. Tudo deve ser queimado, extinto, para que o Congo possa renascer. Há uma inversão dos valores propagados pelo colonialismo, afinal, a cultura tradicional congoleza, antes tratada como cultura inferior e manifestação demoníaca, volta a ser valorizada, e agora as cruzes e símbolos da igreja é que são queimados. Para normalizar a vida no Congo, um dos alvos principais da personagem Kimpa Vita foi desafiar os padres católicos, considerados, na peça, grandes responsáveis pela desintegração do reino. Impunham o cristianismo e depreciavam as tradições congolezas para desestabilizar as pessoas, afastá-las de suas raízes, e isso tudo em nome de interesses próprios. Diz Kimpa Vita:

O padre diz que nossas credices antigas não têm qualquer valor, mas eu sinto que também há alguma verdade nelas. E sei que Deus está a ser traído por aqueles que o trouxeram até nós. Eles não o respeitam e tratam mesmo de usá-lo contra nós, para se apoderarem das nossas terras e dos nossos irmãos... (ABRANTES, 2013, p. 136).

Assim, Kimpa Vita inverte a lógica do discurso colonial: “e se fosse o contrário? Se fossemos nós a desembarcar na vossa terra, a queimar os vossos santos, a semear a desolação e a matar os vossos filhos?” (ABRANTES, 2013, p. 153). Essa passagem ressalta a importância de colocar-se no lugar do outro e ironiza o colonialismo que se dizia benfeitor para os povos nativos.

A catolização do reino do Congo foi elemento-chave para desestabilizar as antigas estruturas, pois os padres que catequizavam no Congo procuravam coibir as manifestações tradicionais. Ao desligar o homem de sua cultura, desligava-o de si mesmo. A despersonalização do nativo causou grande impacto em seu modo de vida e abriu caminho para a conquista europeia.

Kimpa Vita parece perceber o uso que o invasor faz da religião. Nesse sentido, ela não questiona o cristianismo e nem sequer a instituição católica. Ela critica especificamente os representantes católicos que defendem interesses próprios, e não os interesses da população do Congo:

Ele, do livro, só lê as partes que lhe interessam. Sabe ameaçar com fogo, mas nunca diz que Deus não gosta dos ricos e está ao lado dos pobres e dos desvalidos. Também não explicam muito bem quem foram os santos e o que fizeram pelos que sofrem. Por gente como nós (ABRANTES, 2013, p. 135).

Assim, há uma crítica aos representantes da instituição católica enquanto aliados políticos dos colonizadores por conveniência. Para isso, há uma tentativa de apagar a cultura do colonizado.

As falas da personagem mostram a crítica ao fato de a religião ser utilizada em prol do colonialismo, e isso se evidencia para Kimpa Vita, pois ela percebe os interesses dos padres que perambulavam pelo Congo, segundo a peça, muito mais preocupados com a obtenção de lucros do que em efetivamente “salvar almas”. A personagem menciona: “esse padre, enquanto nos diz para esquecermos os bens materiais, está sempre com perguntinhas sobre se há ouro ou prata por estes lados”, mas, ao mesmo tempo que questiona as atitudes do padre, ela compreende que “a igreja e ele não são a mesma coisa” (ABRANTES, 2013, p. 132), também considera que “esse padre não representa bem o Deus vivo de que fala a Bíblia. Acho que nós estamos mais perto de Deus do que ele” (ABRANTES, 2013, p. 132), e ela compreende que o cristianismo em essência está ou deveria estar em defesa dos pobres e dos oprimidos, ou seja, em defesa dos africanos:

O São Francisco e o Santo Antônio, por exemplo, sempre fizeram o bem e serviram os pobres. E defenderam os fracos contra os poderosos. Se eles estivessem aqui, de certeza que nos defendiam da ganância dos comerciantes e da violência desses militares que os padres ajudaram a trazer para aqui (ABRANTES, 2013, p. 132).

Há, portanto, uma apropriação dos ensinamentos cristãos que se volta contra os interesses dos europeus. Nessa peça, Mena Abrantes revela, com perspicácia, os conluíus entre igreja, governo e comércio, três poderes que se uniram em prol de um melhor aproveitamento das riquezas que se poderiam obter em África. No entanto, não há uma colaboração “limpa” entre os interesses dos mesmos, que disputam o poder também entre eles: “é mesmo, avarento de uma figa” (ABRANTES, 2013, p. 133) menciona o comerciante concordando com o militar que criticava a postura “egoísta” do padre, devido ao fato de o mesmo não dividir as ofertas recebidas na igreja. Contudo, para melhor explorar a terra em benefício próprio, os três poderes não hesitam em “juntarmos os nossos esforços. Para uma empresa destas temos de contar uns com os outros não se esqueçam de que estamos sozinhos contra essa escumalha toda” (ABRANTES, 2013, p. 134); em outras palavras, persiste a binária e clara divisão proposta pelos europeus: nós e eles, em oposição implacável.

Em *Tari-yari*, a primeira aparição de Kimpa Vita é singular para que se compreenda a postura da personagem. A heroína invade a cena apresentando na face um largo sorriso, dá uma volta completa em torno ao trono, demonstrando que não seguirá o protocolo e que não respeitará a majestade como era usual. É um gesto ousado, de insubordinação e resistência. O rei nada faz por se sentir atraído pela conduta da heroína. Sua presença lhe causa certo fascínio, como se houvesse algo mágico no ambiente. Nesse momento, Abrantes dá um toque de sobrenatural à personagem Kimpa Vita, como se ela realmente tivesse algum poder divino em si.

Kimpa Vita acusa o rei pelos infortúnios do congo. Seu discurso ironiza a postura do rei e a sua forma frouxa de liderar. A figura de “único rei do Congo capaz de reunificá-lo” adotada pela maioria dos estudiosos da história oficial é desconstruída na peça, pois, muito embora a população congoleza sofra pelos martírios da crescente invasão portuguesa e a escravatura, o rei omite a sua responsabilidade pelo sofrimento do povo, culpando aos próprios habitantes por suas escolhas erradas, que acarretariam na impossibilidade de ver realizado o objetivo de um Congo unido. A aliança do rei com os capuchinhos italianos e a sua situação de dependência aos religiosos selam o

destino de Kimpa Vita. Após intermináveis pressões, o rei decide agir contra a heroína, decisão celebrada pelo capuchinho. O Padre Bernardo lhe promete

sugerir ao Vaticano que envie uma nova coroa real, para substituir a que se perdeu na batalha de Ambuíla. Vai ser de ouro, como a anterior, debruada com pedras preciosas e tendo uma frase em latim em que conste o seu nome (ABRANTES, 2013, p. 174).

A aliança do padre com os capuchinhos italianos acaba propiciando a condenação de Kimpa Vita à morte. O sacrifício de Kimpa Vita representa o sacrifício da população do Congo, e a peça insinua por meio de diálogos irônicos a fraqueza do rei e sua postura questionável de autoridade máxima do país, já que se rende aos capuchinhos e deixa-os à vontade para agir em prol de interesses contrários aos da população.

Outro momento que demonstra a força dos capuchinhos na decisão real é no diálogo em que Hipólita (esposa do rei) acusa o marido de ter tardado demais em seu retorno a São Salvador, mencionando que os antepassados enterrados lá o poderiam auxiliar, ao que ele rebate: “só os vivos podem proteger os vivos. Eu já tenho a proteção dos enviados do pai da igreja de Roma” (ABRANTES, 2013, p. 178). Portanto, mesmo que a presença de Kimpa Vita deixem o Rei consternado e pensativo, e que a sua mulher Hipólita acredite veementemente nela, chega um momento que ele decide não mais apoiá-la. A proteção estava lhe custando represálias e pressões intermináveis: o padre ameaça fechar a igreja e só reabri-la quando o rei decidisse agir contra Kimpa Vita e Mafuta. Isso ainda não intimida suficientemente o rei, que explica:

Sabe bem que tenho de lidar com esses assuntos com muita prudência. Anda já uma multidão de todas as idades atrás dela e não me posso dar ao luxo de perder o apoio de quem acredita no que ela diz. (*Com ênfase*). A minha própria mulher é uma das suas melhores ouvintes! (*Pausa*). E, além do mais, o Kibenga é muito hábil em utilizar tudo isso em seu favor (ABRANTES, 2013, p. 168).

O golpe final para a decisão do rei é a acusação que o padre lhe faz. Ele o culpa de ser o responsável pelo fato de o Congo ainda não viver em paz, por não fazer esforços suficientes para restaurar o reino e não combater o tráfico de escravos tão penoso para a população. Acuado e prestes a perder um importante apoio, o rei rebela-se contra Kimpa Vita:

Meu pai espiritual! Eu nunca poderia acreditar que uma mulher, depois de ter levado uma vida dissoluta e agitada, de ter sido concubina de dois homens e de ser uma bruxa, se iria transformar de repente numa santa sem ter feito penitência pelos seus pecados. Nem poderia acreditar no que ela diz, pois como seria possível que o Santo Papa, vigário de Cristo na terra, fosse falso e enviasse os seus representantes para enganar o povo? Como seria possível que o senhor, meu pai espiritual, fosse meu inimigo? Como é que elas ousam dizer que a oração não vale nada, que os sacramentos são em vão e que todas as cerimônias sagradas são apenas falácias? Que tanto o baptismo como o casamento não servem para nada e que a confissão só serve para o confessor se informar dos segredos de cada um? Que para servir a Deus bastam as intenções e não as boas obras? Então a cruz, que é símbolo dos cristãos, deve ser destruída? A fé sagrada deve ser negada, essa fé que os meus antepassados receberam com tanto amor e sem derramar uma gota de sangue?(*pausa*). Oh, não, meu pai espiritual, não acredito nem permitirei que acreditem nessas mentiras. Eu tenho fé na missão da igreja e vou apoiá-la (ABRANTES, 2013, p. 174).

A peça insinua que os objetivos do rei e do clero convergem: é preciso acabar como movimento de Kimpa Vita, mas os motivos são diferentes: o rei diz: “Rezem por favor a Deus pela minha vitória nessa guerra, que é inevitável. A falsa Santo António teve hoje o seu fim, mas se eu não tiver êxito na guerra que virá, isso também terá consequências negativas para vocês, os capuchinhos, e para a igreja no seu todo” (ABRANTES, 2013, p. 188-189). A igreja temia a desmoralização, e o rei temia perder o trono, e Kimpa Vita ameaçava tanto uma coisa quanto outra. Hipólita, a esposa do rei, seguidora fiel de Mafuta, não concorda com o marido e demonstra não estar ao seu lado: desafia-o, enfrenta-o e coloca-se em igualdade ao poder masculino:

HIPÓLITA: [...] Com a morte de Dona Beatriz as ameaças contra vós vão aumentar. O meu tio Pedro Kibenga já ocupa hoje São Salvador com milhares de homens armados e é apoiado pelos “antoninos” que ela arrastou atrás dela para a cidade. Ele é muito bem capaz de o desafiar com ou sem Dona Beatriz.

REI: O Kibenga é um doente, sofre de ataques epiléticos. E não tem estatuto de nobreza para ocupar o trono nem força para nos atacar aqui em Evululu (ABRANTES, 2013, p. 190-191).

É importante refletir, também, sobre os momentos em que Kimpa Vita, ainda sob proteção real, é entrevistada pelo Padre Bernardo. Seus gestos corporais e suas palavras ininteligíveis levam-no a crer – ou melhor, permite-lhe dizer – que ela está possuída pelo demônio. Se os outros se convencessem da possessão, a punição de

Kimpa Vita seria muito mais rápida, mas não é só essa a reflexão que a peça propicia: a demonização do outro ocorre devido à incompreensão e está relacionada à visão binária de mundo característica dos ocidentais. O diferente é visto como oposição e há sempre a obrigatoriedade de um oposto ser hierarquicamente superior ao outro para que não se rompa a hegemonia cultural necessária para a consolidação do Império.

A manobra encontrada por Padre Bernardo para uma efetiva condenação de Kimpa Vita é não permitir que ela seja julgada em Luanda. Lá, são grandes as possibilidades de que seja libertada por seus partidários ou até mesmo receba uma punição menor: “o bispo vai puni-la com uma censura e uma repreensão, o que é normal nestes casos, e mandá-la de volta para o Congo. E o povo vai acreditar que o bispo a abençoou e o movimento vai ganhar ainda mais força” (ABRANTES, 2013, p.1 79). É nesse momento que o leitor se dá conta de que o interesse do Padre Bernardo não condizia exatamente com os da igreja.

Já para Kibenga, Kimpa Vita e seus seguidores podiam ser decisivos para a destituição do Rei vigente, o que seria importantíssimo para que ele lograsse seu objetivo: o reinado do Congo. Kibenga é uma personagem volúvel, age sempre por conveniência. Não é de se estranhar que ele mantenha sua adesão aos antoninos ao mesmo tempo que adere à Igreja católica, tudo em busca de poder. Mena Abrantes ironiza essa personagem histórica vista, muitas vezes, como injustiçada, revelando os seus desejos sem escrúpulos pelo poder.

Kibenga também possui uma forte aliada, a sobrinha Hipólita, esposa do rei D. Pedro IV, informante de todos os passos do marido. É importante notar como Mena Abrantes ironiza e questiona essas lideranças do Congo, pois tanto Kibenga como D. Pedro IV são vistos como “oportunistas” na medida em que estão mais preocupados com seus projetos pessoais de poder do que propriamente com a população congoleza. Essa é uma forma de criticar também os líderes da atualidade mostrando o quanto os projetos de poder dos políticos estão correlacionados aos seus interesses pessoais, e não às necessidades da população.

Na última cena da peça, ocorre um monólogo do rei, uma atualização do que ocorreu depois. Ele conta que Hipólita o deixou e foi se reunir ao tio Kibenga, que se aliou aos capuchinhos, mas nunca rompeu com os antoninos. Começou a atacar as aldeias do aliado do Rei D. Pedro, mas perdeu quando atacou uma de suas praças-fortes. O texto menciona que, em 15 de dezembro de 1709, o rei deu seu assalto final. Antes mesmo de a guerra começar, para alcançar a paz, prometeu perdoar a todos que se

juntassem a ele. Quando o Kibenga se dispôs a acatar, foi morto a tiros por um soldado, “por engano”. Sua cabeça e mãos foram apresentadas ao rei como um troféu. O tom final da peça é de pessimismo, como demonstra a fala do próprio rei: “essa era uma guerra santa. A última. Depois dela só podia ocorrer a reconciliação entre todos os filhos do Reino do Congo... enganei-me” (ABRANTES, 2013, p. 93). Esse surpreendente final humaniza a figura de D. Pedro I, que passa a ser visto pelo leitor não mais como a figura pomposa que conseguiu finalmente reunificar o Congo, mas como um ser humano contraditório e conflituoso cujas ações foram sendo executadas muito mais em resposta às pressões que propriamente em prol da população congoleza.

Nessa peça, Mena Abrantes desarticula o discurso essencialista do colonizador mais uma vez, demonstrando como jogos de interesses são decisivos para a vida da população congoleza. Kimpa Vita é sacrificada por mero jogo de interesses. Esse sacrifício representa o sacrifício do povo congolês (e, se lermos mais universalmente, de todos os povos colonizados).

Ao compararmos as peças sobre Kimpa Vita, notamos que há uma mudança de perspectiva. Em *Tari-Yari*, não há tanto destaque para a trajetória de Kimpa Vita. A peça retrata os jogos de poder que terminaram por levar o Rei D. Pedro IV a condená-la à morte. Como a própria peça esclarece, a palavra “tari” significa misericórdia, e “yari”, poder. Essas duas palavras que ocupam o título são palavras-chave para a análise do texto. O objetivo principal parece ser o de inserir Kimpa Vita em um cenário de disputa pelo poder e, nesse ambiente hostil, valores humanos, como a misericórdia, foram negligenciados.

Já em *A profetiza ardente*, há maior destaque para a trajetória da personagem Dona Beatriz Kimpa Vita, que atua em sete das quatorze cenas (enquanto em *Tari-yari*, aparece apenas em cinco das vinte cenas, muito embora ela seja o assunto principal de quase todas as outras). Isso me leva a pensar que, em *A profetiza ardente*, Kimpa Vita ocupa lugar de sujeito. Suas ações determinam o desfecho da peça. Já em *Tari-Yari*, a personagem ocupa o lugar de objeto, pois aparece mais nos discursos das outras personagens do que propriamente atuando. No desfecho – morte da personagem – percebemos a maior autonomia da Kimpa Vita de *A profetiza ardente*, que, tendo oportunidade de abjurar e renunciar a sua heresia e poupar a própria vida, decide não fazê-lo:

PADRE: Só estas a piorar a tua situação, Dona Beatriz. Por que não lhes dizes o que eles querem ouvir e renegas todos os disparates que tens andado a fazer? Eu pedi-lhes para falar contigo a sós. Disse-lhes que te conheço há muito tempo e que te consegue convencer a renunciar a toda essa agitação. Que sempre foste uma serva fiel a Deus e à nossa igreja. Que deves ter sido apenas momentaneamente tentada pelo demônio...

KIMPA VITA: Poupe o seu latim, padre, eu sei muito bem o que estou a fazer. E faço-o por minha vontade, pela vontade de Santo António e pela vontade de Deus (ABRANTES, 2013, p. 152).

Já em *Tari-Yari*, a postura é totalmente outra. Kimpa Vita ajoelha-se diante do padre, o que demonstra uma subordinação não apresentada em *A profetiza ardente*. Além disso, ela decide abjurar, o que significa quase uma renúncia ao seu ideal. Só não é uma renúncia completa porque, na realidade, Kimpa Vita crê que o seu grande pecado é ter traído os antoninos por ter tido um filho: “Sei que pequei de maneira grave, padre. Não por causa da minha missão divina, mas porque engravidei e fugi de São Salvador. Essa traição merece a morte” (ABRANTES, 2013, p. 184). A abjuração de Kimpa Vita, portanto, dá-se por arrependimento em relação a sua falha pessoal:

PADRE LORENZO (*visivelmente comovido*). Entrega-te então nas mãos de Deus e abjura diante de todos as mentiras que andaste a espalhar. Pode ser que Ele, na sua infinita misericórdia, te perdoe.

KIMPA VITA (*chorando*). Vou fazer o que me diz, padre. Sei que só assim posso libertar todos os que acreditam nas minhas palavras da lealdade que ainda possam sentir em relação a mim (ABRANTES, 2013, p. 185).

Essa mudança de perspectiva das peças é interessante para refletir sobre conceitos da metaficção historiográfica. Sabe-se que a história depende muito do ponto de vista de quem a conta. Em *A profetiza ardente*, Mena Abrantes dá a Kimpa Vita espaço suficiente para que ela expresse seus pontos de vista e se direcione ao desfecho da peça com plena autonomia, ou seja, por escolha própria. Contudo, em *Tari-Yari* o ponto de vista predominante é o do rei, que vai se moldando em suas conversas com o conselheiro e com o capuchinho Bernardo. O desfecho se dá pela mudança de perspectiva do rei, que decide condenar Kimpa Vita – ainda que as intrigas dos capuchinhos tenham sido as mais decisivas para a morte da heroína.

O fato é que a mesma história se modifica muito ao se mudar o ângulo de que é observada, ou melhor, não há uma história, há várias. O que fica claro é que a escolha por uma perspectiva para se contar uma história depende dos interesses em jogo. É

evidente que a história contada pelo colonizador é diferente da história contada pelo colonizado, e as duas peças produzidas por Abrantes dão um exemplo interessante disso. Se na primeira *Kimpa Vita* tem muito mais abertura para falar e agir, na segunda o seu discurso se encontra coagido e, assim, o mito revela-se menos importante, e a figura humana prevalece à de líder espiritual dos antoninos.

Não obstante, em *A profetiza ardente*, há uma visão mais ácida da igreja, vista como ambiciosa, materialista, preocupada em obter benefícios materiais no Congo, sem preocupações espirituais verdadeiras, enquanto na segunda peça, embora a igreja possuísse preocupações espirituais (manter a tradição católica, permitir a abjuração de Kimpa Vita, salvar a vida de seu filho inocente, batizar diversas crianças do Congo etc.), os seus representantes mostram, por intermédio das figuras dos capuchinhos italianos, que estão dispostos a tudo para manter o poder, mesmo que para isso precisem se aliar aos governos ou mesmo quebrantar as regras da própria igreja. Assim, embora a igreja mantivesse uma postura de neutralidade política, influenciava profundamente as decisões do rei.

Cabe ressaltar que em *Tari-Yari* Mena Abrantes utiliza a obra de Thornton, e o pesquisador norte-americano menciona que a maior parte da vasta documentação existente sobre esse período é praticamente toda baseada nos registros dos padres italianos. Assim, é necessário um cuidado criterioso para explorar esses documentos, já que tendem a apresentar uma visão unilateral dos fatos. É claro que os padres italianos preferiram manter o foco na missão da sagrada igreja em vez de discutir aspectos como o afã materialista da instituição.

Para finalizar, é interessante ressaltar que o fato de escrever duas peças bem diferentes sobre um mesmo assunto abre a discussão: de quem é a verdade? A quem ela pertence? O fato de não podermos entrar em contato com a verdade revela que o passado só interessa em suas relações com o presente. São aspectos ainda vigentes em nossa realidade a intolerância religiosa, a opressão e o discurso de inferiorização de etnias diferentes, presentes no cotidiano das sociedades e, por isso, de importância fundamental.

O período mais intenso de tráfico e no qual foram propagados os mais aviltantes e preconceituosos discursos sobre os nativos escravizados é o período expansionista, retomado na peça *Sem herói nem reino*. O cenário escolhido para a ação é um enorme mercado de escravos, espaço bastante significativo que atua como contestação ao

discurso oficial, repetido à exaustão pelos governadores, juristas e padres jesuítas que se colocavam a favor da escravidão e viam nela uma possibilidade civilizatória.

Com a dinâmica dos monólogos das personagens, a maneira como o dramaturgo utiliza o tempo e o espaço nessa trama torna-se significativa. A personagem Domingos Abreu de Brito, por exemplo, compartilha o mesmo espaço da encenação, mas não se encontra em Angola, e torna-se interessante a consciência da personagem ao dizer “eu estou aqui um pouco que por acaso” (ABRANTES, 2013, p. 109). O leitor pode pensar que a personagem está em Angola, mas, ao final de seu monólogo, ele afirma: “Feito o relatório, abalei de volta para o Brasil. Não me culpem a mim pelo resto” (ABRANTES, 2013, p. 110). No momento em que ele enuncia a frase, portanto, ele se encontra já no Brasil.

Consciência semelhante apresenta Filipe III de Espanha logo no início do texto: “yo soy Filipe III, Rei de España y poco más me toca decir en esta obra” (ABRANTES, 2013, p. 107), sinalizando, portanto, a especificidade de sua ação enquanto personagem e a consciência de que pertence a uma obra literária. Além disso, a personagem não sente a necessidade de explicar-se porque é o rei, e isso basta para deixar claro de que ele fala e qual o seu lugar nas relações de poder daquela sociedade.

Nzinga Mbandi também apresenta consciência semelhante ao dizer: “se nessa altura soubesse o que esse homem de que estão a falar andava a fazer, também teria combatido contra ele”, e indaga-se: “vale a pena continuar a falar de um homem assim?” (ABRANTES, 2013, p. 116). Essa fala é interessante, pois parece que Nzinga compreende o seu papel de personagem dentro de uma peça que relata a trajetória de Cerveira Pereira e, mesmo o seu inimigo sendo outro, ele é intimada a dar sua versão dos fatos.

A peça traz a versão de representantes do imperialismo e da resistência a ele: no primeiro caso, Cerveira Pereira. Ele ecoa em seu discurso a visão ocidental de mundo, os preconceitos em relação à população nativa, a sede de poder e a ânsia de explorar ao máximo a colônia. No segundo caso, temos Ngola Kiluanje e Nzinga Mbande, os heróis angolanos que resistiram ao máximo, utilizaram diversas estratégias para não se verem rendidos ao poderio europeu.

O jurista Domingos de Abreu e Brito tem um papel pequeno, porém importante no texto, mostrando como o judiciário “resolvia” as contradições do colonialismo. O poder religioso, fundamental e decisivo, é representado pelos padres jesuítas. O texto constrói-se por meio do relato das personagens a partir do qual é possível traçar

aspectos dos seus perfis. Pode-se dizer que o objetivo principal da peça é rever criticamente a história, notando a fragilidade dos discursos e captando as diferentes visões de mundo de personagens emblemáticas para Angola. Parece-me importante, portanto, retomar cada personagem separadamente, já que:

O autor utiliza-se de personagens narradoras para situar a trama historicamente, e faz justamente desse recurso um meio para mostrar os diferentes pontos de vista e as contradições que existiam entre os próprios colonizadores. O jogo cênico se estabelece a partir de monólogos apresentados em sequência, que estruturam a ação em breves quadros intercalados por cenas curtas de diálogo. A estrutura textual não possui divisão em cenas ou atos, seguindo uma linha de desenvolvimento da ação que encadeia os fatos através de relatos intercalados por diálogos. Essa composição textual é justificada pelo autor em função de que toda a ação concentra-se num mesmo cenário, apenas com alternâncias do foco narrativo (ÉBOLI, 2006, p. 49).

A primeira personagem a manifestar-se é o rei Filipe III, em espanhol. Por sua fala, apreendemos que o interesse econômico para com Angola advém, em grande proporção, do comércio de escravos e da procura por minerais preciosos. A sua última frase – “qué Dios lo ayude a él” – indica a crença que o Deus católico seria partidário dos europeus. Isso se evidencia com a fala da próxima personagem, um padre jesuíta:

PADRE JESUÍTA: [...] Mas eu pergunto: será um escândalo os padres de Angola pagarem as suas dívidas em escravos? ... E respondo: não! Porque assim como na Europa o dinheiro corrente é ouro e prata amoedada, e no Brasil o açúcar, assim o são em Angola e reinos vizinhos os escravos (ABRANTES, 2013, p. 108).

A primeira narradora-personagem e protagonista da peça, cujo título leva seu nome, é Manoel Cerveira Pereira. Foi um administrador colonial reconstruído na peça como um homem intransigente e impulsivo, ávido pelo poder. Cerveira tinha a difícil tarefa de desbaratar as forças do soba Cafuxe da Quissama e, assim o fez, ainda que agindo de forma desleal. A peça mostra suas polêmicas atitudes como governador. Ele é acusado de aceitar troca de favores para obter benefícios pessoais.

Os bacharéis – que tinham a função de investigar e relatar ao rei os acontecimentos ocorridos em Luanda – decidem questionar as atitudes de Cerveira Pereira. Ao ser questionado, ele se destempera exageradamente e parte para agressões físicas. Resumidamente, Cerveira acaba preso devido às suas ações impulsivas e

duvidosas. É substituído por Manuel Ferreira Forjaz. Na peça, um funcionário lê um edital fictício que elenca as razões da prisão:

Neste ano de 1607, por ordem do senhor governador Manuel Pereira Forjaz, é mandado sob prisão para o Reino o seu antecessor interino, Manuel Cerveira Pereira. Este é declarado culpado de suspender a guerra contra as tribos de Ngola e outros potentados locais, a troca de favores pagos em escravaria; de dar guarida a criminosos que estavam sob a alçada da justiça; de notificar para a guerra aqueles que sabia de antemão que o iriam presentear generosamente para não irem; de ... (ABRANTES, 2013, p. 113).

O funcionário tem o seu relatório interrompido por Cerveira Pereira, que tenta se justificar dirigindo-se ao público. Tenta se defender atribuindo todos os seus infortúnios à inveja que sentiam dele, por ter se deitado com metade das mulheres brancas da região. Revela, por seu discurso, não somente sua frivolidade, mas também a sua instabilidade emocional. A prisão é executada, mas Pereira consegue recuperar a confiança do rei, prometendo encontrar ouro e prata em abundância na região de Benguela. O rei lhe dá o governo interino de Angola para que ele possa se preparar para a missão maior, a conquista de Benguela e dos minérios.

O fato de ele ter obtido a absolvição apesar de seus desmandos sugere ao leitor a intrincada rede de poder ao qual a colônia era submetida, sendo refém dos interesses do rei e dos próprios de governantes cruéis, como Cerveira Pereira, representação mais fiel do conquistador implacável, corrupto, sanguinário, aquele que buscava sempre satisfazer seus próprios interesses. A África é vista apenas como meio para isso, um local que deveria ser explorado até as últimas possibilidades.

Um momento em que é possível perceber sua conduta desleal e arbitrária é quando narra a derrota do soba Cafuxe da Quissama:

Quando o vi derrotado e submisso, prometi que lhe poupava a vida, a troca de quarenta “peças” ou seja, quatro dezenas de escravos fortes e saudáveis, mas acabei por lhe mandar cortar a cabeça. Porquê? Ora essa... porque a tinha sobre os ombros. (ABRANTES, 2013, p.108).

A ação frívola da personagem repete-se mais adiante, quando assassina um capitão por este supostamente ter ferido a sua honra ao insinuar-se à sua filha dentro de

sua própria casa. O governador mata-o diante da esposa e da filha, um ato exagerado e descabido, como é perceptível na fala do padre africano:

PADRE AFRICANO: Nunca vi na vida um homem com tanta força. Nós éramos mais de uma dúzia e quase não o conseguíamos segurar. E havia no grupo militares e degradados, que não são propriamente fracos como nós, os religiosos, que passamos grande parte do nosso tempo a orar e a meditar. Que brutalidade. Mas de fato já estava a passar das marcas. Onde já se viu? O pobre do capitão só esboçou um gesto mais atrevido, pelo menos é o que dizem agora, e pagou por todas as frustrações e angústias do capitão-mor, que anda cada vez mais isolado e enlouquecido por não encontrar a prata e o outro que prometeu a Sua Majestade. Só uns vestígios de cobre e sal, muito sal, que é coisa que também não falta em Portugal e Espanha (ABRANTES, 2013, p. 119).

A carga negativa da personagem vai sendo explorada durante a peça. Um momento significativo é quando sua própria esposa passa a temê-lo, muito mais, aliás, do que teme a população nativa, que na realidade ela admira. Ao final da cena, exposta a seguir, a escuridão parece remeter ao obscurantismo do pensamento de Cerveira Pereira; em outras palavras, a nebulosidade de sua mente enlouquecida por sentimentos de cobiça, mesquinhez, ódio e vingança:

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

CERVEIRA PEREIRA: Ora, senhora, deixai-vos de lérias e lamúrias!... (*escuridão*) (ABRANTES, 2013, p. 109).

Na realidade, provavelmente, a morte do capitão foi tão arbitrária como a do soba. Cerveira Pereira desconta neles a fúria pelas frustrações incessantes por que vem passando: os colonizadores não se acertam, há oposições políticas internas e contradições até mesmo na Companhia de Jesus. A autoridade do governador é abalada drasticamente por essas contradições. Ele reclama da impossibilidade em enfrentar a resistência africana, e a frustração mais grave se dá quando percebe que não conseguirá cumprir a promessa feita ao rei. A punição dada a Cerveira Pereira pela morte do capitão é quase uma sentença de morte. O governador é deixado em um pequeno barco em pleno oceano na companhia de um soldado. Na cena seguinte, é possível perceber a inquietação doentia de Cerveira Pereira e sua enorme frustração:

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

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

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

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

CERVEIRA PEREIRA: Cala-te, servo! Nunca ousarias falar-me nesse tom se estivéssemos em terra firme, se me olhasses em todo o esplendor da minha grandeza... Sua Majestade honrou-me com a confiança de lhe construir um novo reino, o Reino de Benguela!... (ABRANTES, 2013, p. 120).

Cerveira Pereira sobrevive à condenação e é encontrado e recolhido pelos jesuítas:

PADRE JESUÍTA (*para o público*). Ficou lá no convento até se restabelecer, sempre ruminando vinganças e ameaçando os seus inimigos, principalmente o governador, com o apocalipse. Nós próprios nos encarregámos que as cartas em que pedia reforços a Sua Majestade chegassem ao seu destino. Devíamos-lhe muitos favores (ABRANTES, 2013, p. 122).

As últimas informações sobre Cerveira Pereira sabemos pela boca de Nzinga Mbande e de um tchinganje (dançarino mascarado típico de Benguela), que narra a morte do fundador de Benguela aos risos. O bailarino conta que Cerveira nunca desistiu da união do governo de Angola e Benguela, mas nada conseguiu, pois a Coroa terminou por julgar essa união não rentável: “Acabou por morrer cinco anos mais tarde, com a guarnição de Benguela reduzida a dezesseis soldados. A partir daí o governador de Luanda passou a participar na escolha do governador de Benguela... (*ri-se perdidamente*)” (ABRANTES, 2013, p. 123).

O riso do dançarino indica o fracasso de Cerveira Pereira e a maneira como a Coroa o descartou quando não era mais lucrativo. A participação do tchinganje na peça demonstra a força de uma cultura local resistente, sobrevivente a toda violência da invasão colonial.

A mulher de Cerveira Pereira e, também, a sua filha, que podem ser vistas conjuntamente, são personagens que se contrapõem a toda frieza de Cerveira e ao ponto de vista unilateral do mesmo, representante dos ideais do colonizador europeu em geral. As mulheres representam outra visão acerca da África e da convivência com os nativos. A filha do governador não pronuncia nenhuma palavra na peça e só aparece em duas ocasiões, dançando em meio aos negros.

Entusiastas da terra, dos costumes e da população, revelam-se cada vez mais ligadas ao ambiente. A esposa, mesmo contra a vontade de Pereira, decide segui-lo a Angola e lá permanecer. Ela e a filha adaptam-se facilmente à nova vida. Note-se que não era costume dos governadores levar a família para o local explorado, mas a peça indica que, por insistência da própria esposa, Cerveira Pereira decidiu fazê-lo, apesar de considerar o local perigoso demais para elas.

A mulher de Cerveira Pereira rompe com o discurso oficial e alega temer muito mais os degredados europeus do que os nativos, que a ela parecem “agradáveis, simpáticos.... quase humanos” (ABRANTES, 2013, p. 117). A condição de ser humano era negada aos africanos e, por isso, não é de se estranhar que ela tenha proferido uma fala assim, mesmo sentindo simpatia por eles. A ideia corrente propagada e compartilhada pelos colonizadores compreendia os africanos como seres primitivos, subumanos e, nesse sentido, o discurso dela é de ruptura com o discurso oficial de seu tempo e espaço.

Enquanto a pequena filha dança em meio aos negros, Cerveira e a mulher dialogam. A dança da filha de Cerveira demonstra a força da cultura local e a empatia que foi capaz de provocar na mulher e na filha, o que é confirmado pelas réplicas seguintes:

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

MULHER - Sei lá. Toda essa terra é tão estranha. São todos tão amáveis para ela...

CERVEIRA PEREIRA. - Depois não diga que não avisei... Já estará arrependida de ter vindo?

MULHER - Não! Pelo contrário. Nunca vi uma luz assim... e este sopro quente no ar... (*inquieta, sem saber porquê*) Abrace-me com força. Com muita, muita força! (ABRANTES, 2013, p. 117).

Logo em seguida, a mulher de Cerveira Pereira narra ao público como foi fundada, por seu marido, a cidade de São Filipe de Benguela, em homenagem a Filipe III. Demonstra também uma visão contrária à maioria das pessoas da época, que viam nos africanos a maldade. Não é assim que a mulher de Pereira compreende a realidade que a circunda:

MULHER - Eu por mim estava deslumbrada com tudo o que via, apesar da secura da região. Aquele mar tão azul, aquela luz, como podia haver maldade numa terra como aquela? E a maldade, comecei a compreendê-lo muito tempo depois, começava afinal dentro das paredes da nossa própria casa... (ABRANTES, 2013, p. 118).

O autor aproveita a deixa e insinua que dessas mulheres provavelmente se iniciaria a mestiçagem em Angola. Uma fina ironia, se considerarmos que Cerveira Pereira pode ter se tornado avô de uma criança mulata, apesar do desprezo ferino que nutria pela população local. Note-se também há quebra com a temporalidade, haja vista que a mulher fala de um fato futuro, algo que ainda não ocorreu e que ela não teria possibilidades de saber que um dia ocorreria:

Agora que o senhor meu esposo morreu, eu por mim vou continuar por cá. Já começo a estar velha para mais andanças. A minha filhinha há-de crescer, casar-se e quiçá ter descendência nesta terra, a única que ela conhece desde que despertou para a vida...quem sabe Deus, na sua infinita misericórdia, não a ajudará a parir no futuro a primeira dessas...dessas...dessas tais famosas “mulatas de Benguela”.  
(*A animação na roda de escravos atinge o auge, com a filha de Cerveira Pereira a demonstrar ser uma exímia bailarina*)  
(ABRANTES, 2013, p. 123).

Esse é o final da peça, em tom alegre e otimista, e pode indicar que, apesar de todos os prejuízos causados pela colonização, ainda há esperança de ver algo novo e positivo surgir. A mestiçagem pode ser encarada como uma das poucas coisas boas que surgiram a partir do choque cultural causado por tão devastador empreendimento. Nessa perspectiva, a filha de Cerveira representa, na peça, a união dos povos apesar de ser fruto direto da origem truculenta dessa relação.

É perceptível também, na fala de líderes africanos tornados personagens na peça, as estratégias de revide dos nativos. A fala de Ngola Kalianje demonstra a sua resistência inabalável e as estratégias utilizadas para tentar frear os portugueses:

Mais de dez anos antes fui eu o primeiro a ter a ideia de coligar num só exército os guerreiros do Ndongo, os jagas da Matamba e os homens de NimiNeMpangu, do Congo. Juntos desbaratámos as forças portuguesas que ousaram penetrar nos nossos domínios e obrigámos os poucos sobreviventes a fugir, deixando no terreno todas as mercadorias com que pretendiam comprar os nossos irmãos e leva-los para lá do mar. Mas os jagas abandonaram-nos e emigraram para Benguela e para o Sul, onde passaram a fazer escravos e a vendê-los aos portugueses...quem é que me vai julgar a mim? (ABRANTES, 2013, p. 109).

A personagem histórica de Abrantes parece responder ironicamente ao discurso histórico que chama de “aliados” ou “colaboradores” os líderes que, estrategicamente, se aproximaram dos portugueses com o intuito de ganhar tempo. Outra personagem fundamental para a peça é Nzinga Mbandi. Ela aparece apenas duas vezes. Em ambas, encontra-se em um ambiente irreal, provavelmente para preservar sua condição de mito. A personagem relata a luta contra Luís Mendes de Vasconcelos<sup>14</sup> e menciona que, se soubesse dos ambiciosos planos de Cerveira Pereira, também lutaria contra ele. Na segunda aparição, ela demonstra a estratégia que utilizou para ganhar tempo contra os colonizadores:

[...] no ano seguinte, eu própria conduzi uma importante embaixada a Luanda e fiz, em representação do meu irmão Ngola Mbandi, um ‘pacto de amizade’ com os enviados especiais da coroa. Acabei por me demorar quase um ano e até fui baptizada com um nome cristão...Por que não, se os meus deuses continuaram a ser os mesmos e se esse compasso de espera nos permitiu reorganizar a nossas forças para o futuro, para a criação de um reino maior que não poderia nunca incluir heróis que não fossem os nossos? Quem é que me vai julgar a mim? (ABRANTES, 2013, p. 122-123).

Note-se que a rainha não aceita verdadeiramente a fé cristã. Tanto não lhe dá valor que não crê que o batismo afetará sua relação com os verdadeiros deuses. A aceitação do batismo se dá apenas para distrair seus opositores e ganhar tempo para reorganizar-se. Essas manifestações da rainha nos ajudam a compreender que não existe o binarismo colonizador/ativo e colonizado/passivo, mas uma inevitável complexidade nas relações e jogos pelo poder.

---

<sup>14</sup> Governador de *Angola* entre 1617 e 1621.

A última personagem a ser mencionada é Domingos de Abreu e Brito, jurista de profissão. Segundo a peça, veio do Brasil em 1591 com o encargo de fazer um relatório sobre a conquista do território de Angola. A personagem faz propostas à Coroa em prol de uma efetiva ocupação do país. O interessante das propostas da personagem é a proposta de uma aliança com os fidalgos angolanos “porque em Angola há para cima de mil fidalgos tão ou mais importantes em riquezas que o maior senhor de Portugal...” (ABRANTES, 2013, p. 109). Assim como Dona Ana Joaquina, da peça *Ana, Zé e os escravos*, não poucos angolanos beneficiavam-se dos lucros dos empreendimentos colonialistas.

Em seu romance *A sul. O sombreiro* (2012), Pepetela também retoma a personagem Cerveira Pereira. Abrantes publica, então, uma segunda versão da peça utilizando algumas passagens do livro na composição dos diálogos. Essas falas estão destacadas em negrito. Interessante pensar que a peça de Mena Abrantes é anterior à de Pepetela e se modifica após entrar em contato com ela. Isso nos leva a uma série de reflexões, entre elas: como nascem as obras literárias? Podemos considerar os textos releituras de textos anteriores? Eco (1983, p. 20) menciona: “Descobri o que os escritores sempre souberam (e nos disseram muitas e muitas vezes): os livros sempre falam sobre outros livros, e toda estória conta uma estória que já foi contada” (apud HUTCHEON, 1991, p. 167). O diálogo com Pepetela demonstra incessante diálogo com a literatura angolana e, além disso, proporciona novas compreensões do fenômeno da intertextualidade, sempre amplo e aberto a novas experimentações. Para Leyla Perrone-Moisés (1978, p. 59), o ato de escrever foi sempre um ato conjunto entre escritores do presente e do passado:

Em todos os tempos, o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos, a literatura sempre nasceu da e na literatura. Basta lembrar as relações temáticas e formais de inúmeras grandes obras do passado com a Bíblia, com os textos greco-latinos, com as obras literárias imediatamente anteriores, que lhes serviam de modelo estrutural e de fonte de “citações”, personagens e situações (*A Divina Comédia, Os Lusíadas, Dom Quixote*, etc.).

De acordo com Julia Kristeva (2005, p. 68), “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”. Ao absorver falas do romance de Pepetela, a peça de Abrantes se enriquece e se transforma, e o leitor é colocado diante de novas possibilidades de leitura das obras.

A autorreflexividade é característica recorrente da arte moderna. “No teatro, muitos são os recursos reunidos sob o nome de metateatro, todos voltados para o efeito de sentido de ruptura da ilusão teatral e revelação da autoconsciência artística da produção dramática” (PASCOLATI, 2008, p. 512). Em Mena Abrantes, a peça consiste na discussão de como a peça deveria ser feita e de como o material histórico pode ser abordado. Assim, o recurso metateatral visa levar o leitor ao reconhecimento do papel do texto ficcional e do texto histórico enquanto representação. O texto passa a revelar também os detalhes de sua própria construção e visa levar o impasse entre real e ficcional às últimas consequências. Ainda sobre esse aspecto, há também o momento em que a mãe de Luís Lopes surge em cena e leva-o a uma viagem ao futuro. Eles vão ao teatro onde sua vida está sendo representada. Tudo é representação, decerto, tudo o que se diga sobre o passado também o é. O passado visto através do olhar contemporâneo perde o seu estatuto de verdade e assume o de interpretação:

ACTOR 3: Para mim ele suicidou-se, quis que a sua morte fosse exemplar para as gerações futuras.

LUÍS LOPES. “ele”... o “homem”...o “chefe militar”...sou eu?

MÃE. Sim. Qual das versões te parece a mais correcta?

LUÍS LOPES: Não sei ainda o que se vai passar até lá, mãe... Mas mãe, se são eles que estão a contar a nossa história, como é que estamos aqui a vê-los e ouvi-los?

MÃE: Tens a certeza que são eles que estão a contar a nossa história? Mais de trezentos anos depois?... o que eles podem saber de tudo o que se passou? (ABRANTES, 2013, p. 93).

A mãe, portanto, assumindo-se enquanto personagem ficcional, livra a ficção do dever de contar verdades sobre a vida de Luís Lopes. Ao final, ela menciona que tudo não saiu do âmbito teatral:

A pedra mágica juntou-nos a todos neste espaço sem tempo e sem limites, sem hierarquias.

LUÍS LOPES: A pedra mágica? Mas que pedra é essa que nos permite existir mesmo depois da morte? ...onde é que ela está? (*apontando os pássaros*). Eles não a levaram?

MÃE (*mostrando pela primeira vez de modo claro o rosto em toda a peça*). Não meu filho. A pedra mágica não existe, nunca existiu.

LUÍS LOPES: E então tudo o que se passou, tudo o que vivemos, a minha morte, como foram possíveis tantos prodígios?

MÃE (*sorrindo docemente*) o único prodígio, meu filho, o único que verdadeiramente existe e nos faz existir, a mim, a ti, a todos eles... esse prodígio é ...o TEATRO! (ABRANTES, 2013, p. 104).

Esse trecho recupera algumas ideias já mencionadas. O verdadeiro prodígio só é possível pelo teatro, só essa manifestação artística pode nos trazer de volta Luís Lopes, ainda que somente no âmbito da ficção. Pouco ou nada pode dizer do verdadeiro Luís Lopes, aquele que existiu há trezentos anos e cujos verdadeiros ideais são completamente inacessíveis a nós. Sabe-se que ele venceu batalhas duras e difíceis, mas não é possível saber como, o que o motivou e como lidava com conflitos pessoais (se é que os tinha). Contudo, o teatro e a literatura nos permitem refletir e redimensionar figuras históricas que pertencem ao imaginário social e têm muito a revelar a contemporaneidade.

Assim, a metaficção historiográfica não procura estabelecer novas verdades. Na peça estudada, discute-se a possível condição de Luís Lopes, que vivia uma realidade histórica conturbada, na qual as tradições locais estavam ameaçadas pelo colonialismo e pelos objetivos imperiais. Além disso, Sequeira é um mestiço. Quer prosperar no mundo do pai, e prospera, mas não é aceito devido a sua cor, é apenas tolerado enquanto exploram a sua força de trabalho. O mundo da mãe permanece nele, escancarado devido à sua cor e mestiçagem cultural. Assim, em sua última batalha, Sequeira hesita em combater contra o povo da terra onde a mãe nasceu. De um ponto de vista, parte de seu sangue, o da mãe escrava, era traído, o que leva alguns atores da peça a apostarem em seu suicídio:

ACTOR 1: A mim também me parece que houve da parte dele o propósito deliberado de anular todas as defesas para se deixar matar.

ACTOR 5 (*em tom de gozo*). Uma espécie de sacrifício voluntário, como essas imolações pelo fogo ou esses hara-kiris que alguns malucos fazem para chamar a atenção para as causas que defendem?

ACTOR 3. E por que não? Percebeu que estava a servir aqueles que o desprezavam, que estava a prejudicar o povo a que pertencia...

ACTOR 4. Qual povo nem meio povo! Isso são modernices (ABRANTES, 2013, p. 78).

Enquanto alguns atores falam em suicídio, erro trágico, percepção de que estava do lado errado e sentimento de culpa ou vergonha, o ator 3 apresenta uma noção diferente, que acaba dando sentido ao argumento do texto, que questiona se Sequeira sabia ou não que participava da criação de uma nova nação:

Só que esse suicídio não tem aquela dimensão que a gente... (*corrigindo*) que eu gostava que tivesse. Para mim o tipo destrói em

menos de vinte anos os três principais reinos de Angola por intuir que a sua existência separada enfraquecia os angolanos e os impedia de se virem a constituir numa única nação. Ele era um visionário, daqueles que aparecem uma vez em vários séculos (ABRANTES, 2013, p. 103).

Embora não seja possível e nem o intuito da peça resolver esses enigmas, já que a metaficção historiográfica coloca as várias perspectivas em diálogo contrastando-as, é interessante refletir sobre as possibilidades levantadas. Cada ator vê em Luís Lopes Sequeira uma possibilidade. A identidade das pessoas se estabelece em sua relação com as outras. Cada ator coloca um pouco de si na sua maneira de interpretar o passado, evidenciando a impossibilidade de textos neutros e imparciais. A metaficção historiográfica desacredita, portanto, na neutralidade de um historiador, compreendendo os textos sempre sob a perspectiva de um olhar humano, de um ponto de vista.

Em *A órfã do rei* também há uma crítica à visão de mundo pautada em binarismos, pois esta procura fixar o feminino e o masculino em categorias absolutas, criando uma sociedade opressora de um dos sexos. Por razões complexas, o mundo patriarcal apropriou-se do mundo feminino, simbólica e efetivamente. Muito semelhante e complementar é o mundo colonial, que se apropria das terras estrangeiras, das pessoas que lá vivem, cria um discurso que sustenta tal ação e procura tornar-se dono do outro. Nessa peça, por meio de um breve monólogo de uma das órfãs da Coroa Portuguesa, Abrantes discute pontos fundamentais para o pós-colonialismo, analisando o paralelismo que há entre patriarcalismo e imperialismo: “Há muita semelhança entre a experiência da mulher no patriarcalismo e a experiência do sujeito colonizado, contra os quais o feminismo e o pós-colonialismo reagem” (BONNICI, 2005, p. 27).

Em *Para ler o teatro contemporâneo*, Ryngaert (2010, p. 94) menciona que o monólogo é uma espécie de “forma primeira do teatro” e que se encontra “em uma espécie de limite da escrita dramática”. O monólogo é tanto uma forma dramática específica quanto um recurso dramático presente em outras formas dramáticas (tragédia, comédia, drama, farsa etc.). Quando se trata de ficção, às vezes, o monólogo trabalha sobre a memória de uma personagem, como é o caso de *A órfã do Rei*. Pavis (2008, p. 247) complementa que “o monólogo é um discurso que a personagem faz para si mesma”. O estudioso também propõe uma tipologia dos monólogos conforme a função dramaturgica e conforme a forma literária: no primeiro caso, o texto estudado enquadra-se na categoria de monólogo lírico, “momento de reflexão e de emoção de uma

personagem que se deixa levar por confidências” (PAVIS, 2008, p. 248), e, no segundo caso, enquadra-se em monólogo interior ou “stream of consciousness”, no qual “o recitante emite de qualquer maneira, sem preocupação com a lógica ou censura, os fragmentos de frases que lhe passam pela cabeça. A desordem emocional ou cognitiva da consciência é o principal efeito buscado” (PAVIS, 2008, p. 248).

É este o efeito principal do referido monólogo, que, embora tenha um interlocutor, o rei, na realidade, acaba por ser uma explanação da personagem para si mesma. Não se pode ignorar que se trata de uma carta escrita ao rei, e que a mistura dos gêneros decorre da necessidade de falar sem que ninguém interrompa o fluxo de seu pensamento. O que a personagem necessita é expressar-se, falar de angústias, conflitos e sentimentos que a atormentam. O discurso da órfã é um contradiscurso em relação ao discurso instaurado. É um discurso de resistência tanto contra o sistema patriarcal como ao colonial, afinal, ambos se complementam em seu intuito cruel de possuir.

Contudo, nem tudo é passível de posse. Existe um lugar de resistência incontrolável, um local que o invasor não consegue penetrar. Nem o seu discurso poderosamente engendrado, nem a sua força bruta, nem a sua autoridade pautada em discursos pseudocientíficos “incontestáveis” podem imperar ali. Esse local inominável e não localizado irrompe no discurso da órfã, invade seus sonhos e pensamentos. Assim, por ter a necessidade de falar e não encontrar a quem, a jovem decide cometer uma ousadia, escrever uma carta ao rei, a quem se dirige como “El-rei, meu senhor” (ABRANTES, 2013, p. 63).

Não há uma sequência linear em seu discurso, e as distinções entre vivências reais e sonhos são bastante sutis ou mesmo inexistentes. A linguagem poética leva o leitor ao encantamento e à inquietação. A angústia e o tormento vividos pela personagem são bastante intensos. Em poucas páginas, em um só fôlego, ela diz o que necessitava dizer. O seu discurso demonstra a insatisfação e a compreensão da sua situação subalterna e consciência de que a vida que tinha é a vida que a obrigavam a ter, e não a que escolheria se pudesse fazê-lo.

O momento de confusão vivido pela jovem é tão conturbado que ela escreve ao rei como quem escreve a Deus, pois, assim como a divindade, o monarca seria capaz de modificar o seu destino, de protegê-la. Contudo, sendo o rei um dos representantes mais poderosos do patriarcalismo e do colonialismo, ele é dono de tudo, até mesmo das órfãs, e provavelmente as vê enquanto propriedade e com uma função social já determinada, e não como seres humanos passíveis de manifestar desejos.

Nessa perspectiva, a atitude do rei reveste-se de uma aparência de proteção às órfãs, de uma “infinita generosidade” (ABRANTES, 2013, p. 63). Contudo, enviar as órfãs às colônias também era interessante à Coroa. A aparente generosidade e proteção do rei levava-as ao aprisionamento, ao sufocamento de seus sonhos, à privação de escolha do próprio destino. A personagem sabe, de antemão, que apenas o desespero a faz escrever ao rei, mas que tal ato não passa de uma ilusão:

Meu pai, eu gostava de o ter só para mim, bem pertinho, e poder contar-lhe tudo o que 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, 2013, p. 65).

Em outras palavras, a proteção do rei custa-lhe demasiado caro. A liberdade se torna o preço que ela paga por essa falsa segurança:

Sei que estou talvez a abusar do vosso tempo e da vossa paciência, que são preciosos, mas prestai-me, por favor, um pouco mais de atenção. Eu estou confusa, não sei o que pensar dessas ilusões que me assaltam o espírito. Eu gostaria de ser como as minhas companheiras que levam uma vida normal e se alegram mesmo com a perspectiva de se casarem e iniciarem uma vida familiar em terras remotas, ao vosso serviço (ABRANTES, 2013, p. 66).

Contudo, ela percebe que a sua condição é demasiadamente trágica para ser celebrada. A orfandade da jovem já é uma consequência nefasta daquele momento histórico. O seu pai embarcou em um grande navio e jamais retornou, e sua mãe não suportou a ausência do marido e morreu naquela mesma noite. O mar é um elemento importante para o texto e um tema profícuo na literatura de língua portuguesa, sendo que, na peça, apresenta uma multiplicidade de significados que não deve ser desprezada pelo leitor:

Fonte de numerosas imagens, o mar tem lugar de destaque no discurso literário, sobretudo no mundo de língua portuguesa. Aí, por se constituir na vida líquida por onde singravam as caravelas chegando aos mais diversos portos, ele se tornou símbolo do alargamento dos domínios portugueses, criando o fenômeno crucial do “ser português”: o Império. Sob essa perspectiva, pode-se mesmo dizer que as águas salgadas foram o ponto privilegiado de onde a nação mirou-se ao voltar seu olhar ao Outro, engendrando, a partir da espessa palavra de

representações elaboradas sobre os povos dos portos, uma imagem de si própria (MACEDO, 2014, p. 49).

A intensa presença do mar na vida da personagem remete à sua infância, quando, ao lado de sua mãe, observa a partida do pai: “Ficámos, a minha mãe e eu, de mãos dadas, a ver o barco a afastar-se. Passaram horas e nós não saímos da mesma posição, a olhar... já nem sei para onde olhávamos, porque já lá não estava nada, só o mar...” (ABRANTES, 2013, p. 65). Já não há mais nada para ver, a não ser o mar, mas isso não é pouco. O mar é capaz de levar as pessoas a outros lugares. O mar representa a liberdade ou a prisão, é o símbolo e a esperança de uma nova vida ao mesmo tempo que pode aprisionar, impedindo as pessoas de atravessarem sua imensidão.

O mar também aparece em um sonho bastante emblemático que a personagem conta ao confessor. Nesse sonho, ela corre nua em direção a um mar azul, que cada vez se afasta mais. O mar nunca chega. Note-se que ela faz todos os esforços para chegar ao mar, mas o mar é que se recusa a chegar até ela: “eu corria, corria, e nunca mais chegava ao mar... Comecei a ficar cansada, a assustar-me com aquela corrida louca em direção a um mar que me fugia...” (ABRANTES, 2013, p. 63). Essa busca pelo mar pode relacionar-se ao fato de a personagem ter vontades, desejos e sonhos que não pode realizar devido aos impedimentos, às coerções do momento histórico em que vive. O mar, que parece acessível, na verdade, afasta-se cada vez mais. A nudez de seu corpo indica a liberdade que almeja, embora a coloque em uma posição de vulnerabilidade. Deseja estar livre de imposições sociais e ser o sujeito de sua própria história sem nada que se sobreponha aos seus desejos, mas ao mesmo tempo é colocada em uma condição de fragilidade: “estava completamente nua... Nada... não tinha nada a tapar-me...” (ABRANTES, 2013, p. 63). O confessor, contudo, não é o tipo de ouvinte que ela espera. Embora a ouça com muita atenção, também ele está demasiado preso aos grilhões de seu momento histórico para que possa compreendê-la e para que compreenda o próprio desejo pela mulher que lhe fala. Não a ouve bem, tanto por ser meio surdo como por sua evidente excitação:

Ele ficou de repente muito atento, colava o ouvido à rede de 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 o asfixiavam (ABRANTES, 2013, p. 63).

O confessor se sente aprisionado por sua condição religiosa e por estar diante de mulher e de sua volúpia incontida. Ela prossegue seu relato contando que corria cada vez mais, porém, não conseguia chegar a lugar algum, e então ela diz “e tristemente, inutilmente chorei...” (ABRANTES, 2013, p. 64). O seu choro representa a impossibilidade de alcançar esse mar, que representa o anseio por uma nova história, a possibilidade de um novo futuro. O choro da personagem é um ato de resistência, ainda que infrutífera.

Assim, uma pergunta se impõe: como escapar dos grilhões de seu tempo histórico? Qual seria a saída para quem toma consciência de si mesma e se vê submetida a imposições implacáveis?

Escrever ao rei é um momento de alento ao seu desespero, porém, possivelmente inútil. O rei faz parte do poder opressor masculino contra o qual ela se rebela. É ele o seu “senhor” e, se não fosse ele, seria o seu pai. Não fosse o pai, seria o marido. Mas a quem recorrer? A personagem mostra altivez e coragem, mas o que tem diante de si é a impossibilidade de ser compreendida e salva, é preciso salvar-se a si mesma.

O mar, que anteriormente foi visto como alvo de desejo, anseio de liberdade, contudo, também aparece como símbolo do medo, do desespero. Simbolicamente, é o mar quem “traga” o seu pai, já que ela não sabe o que há além do mar. O trecho a seguir descreve um sonho delirante que ela tem com o seu futuro marido, repleto de violência e de tristeza, no qual o mar aparece como figura negativa. A personagem está em vigília, em uma cela escura, iluminada por uma vela e acompanhada apenas da imagem da virgem, quando surge um homem desconhecido com uma vela na mão que “tinha um olhar febril, como um animal com cio, e resfolegava pesadamente” (ABRANTES, 2013, p. 65):

Senti um enjoo terrível e percebi que era eu que aquele homem imundo desejava, com um esgar que pretendia ser um sorriso, sem tirar os olhos de mim, ele soprou lubricamente a vela, com tanta força que pingos de cera quente me caíram sobre as coxas. Só então percebi que estava nua, dentro de uma nau no alto mar, e que esse homem era meu marido, a quem eu prometera diante de Deus entregar-me de alma e corpo. Quando tudo aquilo acabou, ele adormeceu pesadamente sobre mim. Mal me conseguia mover debaixo daquele corpanzil peludo e malcheiroso. Parecia que tinham vomitado um líquido viscoso e repugnante em pleno ventre. Eu sentia lá fora a tempestade a crescer, o mar vibrava diretamente dentro das minhas veias e eu só queria que o barco se desconjuntasse de vez e nos arrastasse a todos para o fundo. Quando finalmente me consegui

soltar, voltei a encolher-me no meu canto e chorei baixinho durante muitas horas. Foi assim que as minhas companheiras me encontraram na escuridão da cela, diante da imagem apagada da Virgem. Tinha o corpo todo dolorido e um líquido viscoso e repugnante escorria-me pelas pernas abaixo (ABRANTES, 2013, p. 65).

A relação do marido com ela é a de posse. Ele “possui” o corpo e a alma da mulher. Seu corpo pesado cai sobre o dela e a impede de se mover. Essa imagem grotesca do corpo da mulher esmagado pelo corpanzil do homem remete ao sistema patriarcal que oprime a mulher e a sufoca, impedindo sua ação. O patriarcado instaura a inferioridade da mulher no grupo social, o corpo da mulher se encontra “coberto” pelo do homem. O poder masculino relega a mulher ao espaço privado, tornando-a mais uma propriedade. A imagem da virgem no momento de “sacrifício da jovem”, quando o homem a possui, remete à essência do cristianismo, importante vetor da lógica patriarcal de opressão à mulher. Os ideais cristãos caminhavam lado a lado aos ideais patriarcais e coloniais, exigindo a passividade da mulher e sua reclusão ao lar.

É preciso lembrar que, mesmo em sociedades ditas “civilizadas”, era possível até mesmo assassinar uma mulher e não receber punição legal para tal ato, caso se considerasse a ação do homem legítima, como, por exemplo, em um caso de adultério. O homem também poderia devolver a esposa a seu pai caso ela não fosse virgem. A condição de propriedade suplantava a condição de ser humano, e o discurso oficial, as leis, a religião serviam de alicerce a esse sistema perverso. Atualmente, ainda há muita opressão à mulher se analisarmos a situação feminina de forma global.

O momento em que a mulher se torna fértil é um evento, portanto, de importância extrema em uma sociedade patriarcal. A partir desse momento, a mulher está pronta para cumprir o que foi a ela destinado: a maternidade. A maternidade é vista como a missão de toda mulher. Elisabeth Badinter (1985), em seu livro *Um amor conquistado: o mito do amor materno*, discute profundamente as questões que envolvem as mulheres e a maternidade, revelando, por meio de farta documentação histórica, que o instinto materno não é uma capacidade inata das mulheres e está condicionado ao comportamento social de épocas e culturas específicas.

Com a nossa personagem, a primeira menstruação ocorre quando ela cumpre quinze anos, durante a missa, o que não é gratuito e, nesse momento, a sua consciência se expande, e ela consegue sentir-se unida a outras mulheres e pessoas como ela, como

se as mesmas dores e sofrimentos fossem se repetindo infinitamente, sendo iguais ao que eram no passado e voltando a ocorrer no futuro:

Numa súbita e vertiginosa pulsação, todas as coisas eram elas mesmas, nítidas e presentes, e ao mesmo tempo uma promessa, repetida ao infinito, de outras imagens e sentires, como se um caótico jogo de espelhos se abrisse à imensidão dos tempos passados e talvez, quem sabe? Aos tempos que estavam por vir, aos terríveis tempos que ainda estavam por vir... (ABRANTES, 2013, p. 66).

A fertilidade é um laço que une as mulheres, e o sangue as liga também a outras pessoas que vivem oprimidas pela força bruta. Nessa perspectiva, a personagem conta novamente o momento em que ocorre a sua primeira menstruação, mas, dessa vez, as coisas ocorrem de maneira distinta. Esse é um momento brilhante e impactante da peça, quando a personagem presencia o espancamento de uma mulher negra, certamente uma escrava, e consegue identificar-se com ela a tal ponto de se tornarem uma só pessoa. A mulher negra enfrenta três homens com um olhar insolente e eles começam a chicoteá-la sem piedade. Tudo se passa no átrio de uma igreja, o que certamente evidencia a ligação do cristianismo com a ideologia patriarcal e colonialista:

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 [...] Quando abri os olhos a vigilante do asilo estava debruçada sobre mim, com um brilho mal de satisfação no olhar. Até que enfim, disse ela. Estava a ver que nunca mais te decidias. Agora já estás prontinha para o casamento. Lava-te e trata de comer. Perdeste muito sangue e vais ter de fazer em breve uma viagem muito longa... (ABRANTES, 2013, p. 67)

A identificação das jovens, da negra e da branca, se dá pela altivez de seu caráter e pela subordinação a que são obrigadas a viver, pela força. Ambas expelem sangue, e o sangue para as duas representa a violência à qual aquela sociedade as submete. O sangue da órfã indica que está pronta a procriar, já pode casar-se, o seu corpo já se transformou e com isso a aprisionou ao único destino que lhe era permitido: ao da maternidade. A sua condição de mulher é a sua escravidão, tal qual a jovem negra que é vista como um produto, não como um ser humano. Ambos os destinos são traçados pela lógica patriarcal e colonial, e os destinos da branca e da negra, nesse sentido,

aproximam-se, pois a sua condição de inferioridade no mundo patriarcal é bastante semelhante, conforme assinala Engels (1987, p. 89):

Foi com a família patriarcal e a família individual, contemporâneas do desenvolvimento da propriedade privada, que a direção do lar perdeu o seu caráter público e se transformou em 'serviço privado': a mulher tornou-se uma primeira serva, desviada da participação na produção social... e a família individual moderna fundou-se no escravagismo doméstico, reconhecido ou dissimulado da mulher.

Quando se inteira da viagem que a levaria para as terras distantes da África, a personagem começa a inquietar-se e imaginar um reencontro com o seu pai. Mesmo que nunca o encontrasse, unir-se-ia a ele pela transposição do mar, por “enfrentar os monstros e os perigos que povoavam a imaginação dos que ficavam” (ABRANTES, 2013, p. 67). A excitação não a deixa dormir. Ela sente ao mesmo tempo medo do desconhecido e uma vã esperança do reencontro com o pai ou do encontro com o marido e a nova vida que se iniciaria ali. Porém, a esperança e a fé da personagem são expelidas de dentro de si: “numa lúcida alucinação, vi surgir das minhas estranhas um ser disforme e já sem vida, de pele castanhamente ressequida, com a cabeça inchada e uns membros superiores que quase lhe chegavam aos pés” (ABRANTES, 2013, p. 68). É como se o encontro com o outro, com o desconhecido que está além do mar – tanto seu marido como a nova vida que teria – a incomodassem de tal maneira que precisasse ser expulso de dentro de si, para que então ela pudesse olhar com lucidez ao “outro”, isenta dos medos e também isenta das esperanças ilusórias que lhe acometiam o espírito. O feto abortado destrói o medo do outro, o medo recorrente que sentia ao imaginar aquelas regiões “povoadas de seres incultos e de instintos bárbaros” (ABRANTES, 2013, p. 68) aonde o rei enviava as suas órfãs para que ajudassem a ampliar com os seus filhos a presença da “raça” branca. O feto disforme é a expulsão do medo e também da esperança, afinal, de certa maneira ela percebe que sua sociedade é tão bárbara quanto imaginava que seriam aqueles povos “temerosos” que se encontravam além mar. O aborto também remete ao resultado desse encontro racial/étnico e cultural forçado, contrário à vida.

A peça leva, portanto, a um questionamento acerca da complexa realidade histórica e social da humanidade, que interliga todos os homens e mulheres subjugados. São semelhantes os processos coercivos que consolidam a dominação tanto de gênero como de “raça”. Não há binarismos absolutos, podemos mais uma vez romper com eles,

pois não dão conta de explicar toda a complexidade da questão. Não há uma clara divisão dos beneficiários de tal sistema perverso: pode-se dizer que esse sistema privilegia ao homem branco, enquanto os homens e mulheres, negros e brancos, vivem a opressão, embora existam, em todas as épocas, situações distintas, pois há uma forma de escapar da coerção: principalmente pelo dinheiro e pelo poder que ele proporciona, como é o caso de dona Ana Joaquina, da peça *Ana, Zé e os escravos*. Não obstante, o dinheiro é capaz de dar aos oprimidos alguns privilégios, mas não é capaz de obliterar o discurso de inferioridade perpetuado durante séculos e respaldado por discursos monopolizantes e pelo círculo vicioso que é gerado e mantém, ao longo de gerações, a situação de inferioridade das pessoas subjugadas.

Nessa linha de raciocínio, é possível interpretar o olhar da órfã portuguesa que se cruza com o olhar do homem negro que está preso a um poste em uma praça. Algumas crianças curiosas o observam, outros passantes riam-se dele, ameaçam, provocam e até lhe cospem sobre o corpo nu. A órfã observa de longe, sem ousar aproximar-se, mas sem conseguir se retirar dali:

Havia alguma coisa que me retinha e me tolhia a vontade. Senti os seus olhos fixos nos meus. Eu não podia confirmar, mas sabia que a praça estava a desaparecer e que não havia ali mais ninguém e não ser nós os dois, amarrados pelo olhar e por uma força mágica que fazia vibrar o meu ventre e me forçava a movimentos lascivos e obscenos como eu nunca supus que poderiam nascer do interior do meu corpo. Eu dançava sem poder parar, um fogo nunca antes sentido ardia-me bem no fundo do meu útero e eu escutava ritmos frenéticos e obsessivos que me levavam à certeza blasfema de que o inferno é de longe mais gratificante que o céu (ABRANTES, 2013, p. 69).

Nesse momento, há muito mais do que excitação sexual, a personagem rompe definitivamente com todo o discurso ideológico de seu contexto histórico: já não lhe interessa mais o céu prometido por sua religião por meio do sacrifício de sua condição humana. O homem ali amarrado, visto como um animal é como ela, sacrificado em nome de uma religião que promete, após a morte, um paraíso, uma religião que respalda o sistema colonial e patriarcal. Para a personagem, é preferível o inferno, e o inferno representa a plenitude, a possibilidade de sentir prazer e poder entregar-se aos anseios do corpo, que são também anseios da alma.

O final da personagem é trágico. No argumento da peça, o autor dá as pistas de que nossa heroína talvez nunca tivesse chegado a pisar em Angola. A libertação que o

mar propicia é a única possível no momento: a morte. A morte pode ser considerada um ato radical de resistência, um símbolo da redenção de todas as outras mulheres.

Por fim, a *Órfã do Rei* simula a escrita de uma carta ao rei. A forma como é escrita, de maneira breve, porém intensa, e a insuficiência de elementos que permitam ao leitor/espectador diferenciar em que momentos se trata de sonho e em que momentos se trata de realidade transformam o texto em uma experiência singular e inquietante ao leitor/espectador, que vivencia, em um curto período de tempo, uma crise existencial de uma mulher em um momento de extrema lucidez (e delírio).

Em *Ana, Zé e os escravos*, a postura das personagens permite a Mena Abrantes uma crítica profunda à história em seus vazios e suas distorções. Pouco se fala e se conhece sobre os traficantes de escravos angolanos, homens e mulheres que se beneficiavam com o empreendimento colonial e a escravatura. Esses traficantes transitam entre o poder e a subordinação, entre o papel de oprimidos e opressores, de colonizados e colonizadores. Simultaneamente, homens como Zé do Telhado ficam perpetuados no imaginário social como heróis, mesmo tendo sido tiranos na África.

Já a angolana, D. Ana, vivia luxuosamente e cercada de regalias enquanto explorava os próprios conterrâneos. É preciso lembrar que tráfico de escravos era visto como um negócio como qualquer outro, portanto, é improvável que D. Ana se visse como uma tirana. Não obstante, ironia e a hipocrisia são marcantes na fala e na personalidade da D. Ana recriada por Abrantes. Um dos momentos marcantes ocorre no momento em que comerciantes e militares se revoltam devido à abolição da escravatura, D. Ana se mostra tranquila e diz rindo-se “conheçam, se de tanto são capazes e se os calos dos vícios ainda não vos embotaram a sensibilidade que os homens em sociedade não se escravizam. Eu, por mim, tenho a consciência tranquila... (*sai a rir-se, deixando todos consternados e boquiabertos.*)” (ABRANTES, 2013, p. 24). Mena Abrantes menciona em nota de rodapé que essa frase estava presente em uma carta que D. Ana enviou ao Barão de Santa Comba, o que torna a passagem ainda mais interessante. O discurso de D. Ana é hipócrita e sádico, mas, ao mesmo tempo que ela mostra a sua face manipuladora, a peça também permite o contato com uma D. Ana conflituosa, em seus momentos de fragilidade e de angústia. Nesse aspecto, há o intento em humanizá-la.

D. Ana teme a ruína, chora por sua filha. Quando o governador propõe casamento à filha de D. Ana no mesmo dia em que seu marido é enterrado, ela se ofende e considera a proposta uma afronta. Nessa passagem, ocupa papel de destaque a carta que ela escreveu ao Barão de Santa Comba:

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

D. ANA (*sorrindo*)

... imunidades...

AMA “O homem que no meio das suas imunidades, se declara verdugo dos seus semelhantes, é servil e covarde nas adversidades... (*D. Ana recorda com ela o final*)... Conheço em Vossa Excelência estas belíssimas qualidades, e acompanha-me o desgosto de não ser varonil, para vingar o ultraje, que me fez, e fazer-lhe conhecer que o ter à cinta uma espada não lhe valeria a imunidade!...

D. ANA... impunidade, minha ama! (ABRANTES, 2013, p. 25, grifo nosso).

A personagem revela a sua personalidade conflituosa na mencionada carta e também demonstra o seu caráter hipócrita. Mostra compreender que os homens covardes se aproveitam de sua situação de poder para tornarem-se verdugos de seus semelhantes. D. Ana demonstra consciência do que isso significa moralmente, pois acusa outra pessoa de agir exatamente como ela faz com seus compatriotas. Até mesmo a menção à “fraqueza” do seu sexo torna-se ambígua, pois esta fragilidade não a representa. A carta também proporciona ao leitor um momento íntimo e cotidiano de D. Ana no qual ela sorri e trata com delicadeza à ama. Além disso, as réplicas da Ama e a confusão das palavras “imunidade/impunidade” dão um tom humorístico ao texto ao mesmo tempo que revelam a humildade e carinho de mulheres que passavam a vida a servir os senhores e senhoras e, ainda assim, lhe tinham carinho e até admiração.

O fato de recorrer a um documento verídico (uma carta) não só ajuda Abrantes a compor sua personagem como estabelece um vínculo mais profundo com a figura histórica, da qual nos restam tão poucas evidências, e a impossibilidade de conhecê-la a não ser por resquícios documentais que não permitem que tenhamos uma visão da figura humana. A ficcionalização da carta nos leva a refletir sobre a função mágica da literatura em recriar a realidade, insuflando-a de fantasia e permitindo ao homem não só conhecer a “verdade” dos fatos, mas imaginá-la, sonhá-la e revivê-la por meio da arte.

Outro momento de intertextualidade ocorre na cena metateatral adaptada de uma lenda narrada por Oscar Ribas (1952) em *Ecos da minha terra*. Essa passagem é bastante interessante para um aprofundamento do significado da personagem na peça. A cena mostra uma situação em que um Soba<sup>15</sup> vinga-se de uma negra chamada Damba

<sup>15</sup>Autoridade regional tradicional de Angola.

Maria que havia traído a sua própria comunidade. Ao ser comprada por um comerciante branco e, posteriormente, tornada sua mulher, Damba Maria passa a desprezar os negros como ela, acreditando que eles fossem realmente inferiores ao esposo. Um dia, na ausência do marido, um soba pede-lhe água, e ela nega servi-la em um copo de vidro, alegando que pertencia ao branco. Ela propõe, então, que o soba beba no chapéu ou em uma lata qualquer. Humilhado, o soba jamais esquece a traição. Um dia, arruinado, o esposo decide revender Damba Maria no mercado de escravos, o que demonstra o quanto a fidelidade da mulher fora inútil, já que ele apenas a usava enquanto objeto. Para se vingar, o soba compra Damba Maria, põe-na de joelhos e mata-a com um punhal. Esta cena narra a história de milhares de africanas, escravas desde a infância, vendidas pela própria família. Dentro de tal estrutura social, não restava outro comportamento que não a submissão ao amo que as comprava e mesmo dedicação, lealdade, carinho para aqueles a quem servia. São mulheres que vivem uma vida muito diferente da de D. Ana.

D. Ana participa da recriação desse episódio ocorrido com Damba Maria. Nesse teatro dentro do teatro, um escravo pede a D. Ana Joaquina o lenço que está amarrado em seu pescoço e entrega-o ao ator que interpreta o comerciante branco. O último, no momento em que compra Damba Maria, coloca o lenço em seu pescoço e torna-a sua mulher. D. Ana Joaquina irrita-se e, ao receber de volta o lenço, atira-o longe. O soba o recolhe e coloca novamente no pescoço de Damba Maria antes de assassiná-la com o punhal. O lenço é símbolo da traição e insinua que Damba Maria e D. Ana Joaquina estão ligadas uma a outra por essa condição de traidoras de seu povo.

A outra personagem principal da peça, Zé do Telhado, não apresenta nenhuma familiaridade com o mundo de Ana a não ser pelo fato de ambos viverem, de certa forma, aproveitando-se do sistema colonial. Para caracterizá-lo de acordo com a sua atuação na peça, retomo a nona cena – que se passa em 1855 em um salão de baile de D. Ana – na qual Zé do Telhado é mencionado pela primeira vez. Apesar de nunca se encontrarem na peça e nem terem seus destinos cruzados, nesta cena há uma ligação simbólica entre D. Ana e Zé do Telhado. A esposa de um militar, irritada com a falta de segurança de seu país, Portugal, menciona que é preferível viver na colônia a arriscar-se a encontrar Zé do Telhado:

Não há segurança nenhuma. E o pior que anda por lá é um tal Zé do Telhado, um antigo militar que dirige uma quadrilha enorme e não há

maneira de o prenderem, é um monstro. E depois há quem diga que distribui parte do dinheiro que rouba pelos pobres, veja lá. Miserável tudo para os voltar ainda mais contra nós e o protegerem a ele (ABRANTES, 2013, p. 29).

Um de seus companheiros apaixonou-se pela taberneira, mulher que Zé do Telhado rejeitou. O casal se une e revolve delatá-lo às autoridades como forma de vingança. Assim, o bandido é enviado a Angola. Como colono, Zé do Telhado alia-se ao governador em troca de sua liberdade. Este pede-lhe para conter a resistência dos nativos do Bembe. Zé aceita de imediato cumprir o seu “dever” de soldado e treinar os degradados para ajudarem na missão. O “Massacre na Aldeia” é um momento singular do texto, no qual há a desconstrução do herói Zé do Telhado. Embora hesite em atacar, pois não vê os bandidos de que lhe falaram, mas sim “velhos, mulheres e crianças”. Cumpre o que prometera ao governador arrasando a aldeia, poupando apenas uma pessoa e levando-a como prisioneiro: “Arrasámos tudo, como nos ordenou. Só que na minha opinião eles não pareciam assim tão perigosos...” (ABRANTES, 2013, p. 43). Essa passagem choca-se com a fala da personagem, que, ao manifestar a sua postura ideológica, apresenta-se como homem justo, que não derramaria sangue inocente em hipótese nenhuma:

Eu não gosto de derramar sangue. Quem o fizer sem motivo justificado, acabará às minhas mãos... As mulheres serão respeitadas. Ai de quem as maltrate!... Eu não quero ser rico. Os pobres terão sempre uma quinta parte do produto dos nossos roubos... Serei justo e imparcial com qualquer de vocês. Quem não cumprir com escrupulosa exatidão as minhas ordens, fuzilo-o sem dar tempo a rezar o ato de contrição. Eis as minhas idéias e sentimentos. Quem não aceitar este Evangelho, pode desligar-se. Juro pela minha antiga honra que observarei e farei observar quanto disse (ABRANTES, 2013, p. 34).

Percebe-se aqui que os seus ideais de não derramamento de sangue inocente não se aplicam aos africanos (inclusive mulheres e crianças). Mesmo percebendo as ambiguidades da empreitada colonial, Zé do Telhado decide continuar atendendo aos interesses do governador e se dispõe a assassinar Nembamba, o soba que continua resistindo à invasão. A personagem de Abrantes, de acordo com a ideologia da época, não considera o negro um “igual”. O comandante diz que, caso Zé do Telhado não vença e seja morto, vingarão sua morte, ao que este responde: “Não lhe darei esse trabalho, meu comandante. Teria que ver, depois de ter encarado de frente tanto branco, amedrontar-me um preto, por mais retinto que seja” (ABRANTES, 2013, p. 44). Ao

chegar a seu destino, Zé do Telhado encara o novo soba, já que o anterior havia falecido:

Manda-me aqui o comandante da coluna que marcha sobre essa povoação dizer que tens de prestar vassalagem ao rei de Portugal...Consentir que se levantem presídios onde ele quiser... Pagar a multa de trezentos bois...Entregar metade da borracha e outros produtos do mato que estiverem em teu poder... (ABRANTES, 2013, p. 45).

Esse discurso novamente entra em desacordo com a “ideologia” da personagem. A desconstrução da fama de “bandido social” pautado na justiça cada vez se fragiliza mais no texto:

Quando escolhi a vida de salteador, foi porque a miséria me levou a isso... Perseguiam-me por ter combatido como sargento ao serviço do exército dos “patuleias”, dos “pés-descalços”, contra a ditadura...afinal, andei apenas a servir de moço de carga para encher de riquezas aqueles que nunca arriscaram na pele na luta... Depois de nos darem na tromba, resolvemos continuar a guerra por outros meios (ABRANTES, 2013, p. 34).

Como é evidente, o que a personagem fala e faz, na peça, desconstrói a sua imagem de herói dos oprimidos. Ao menos não o é na África, onde retorna a ser um “moço de carga” e a combater a favor dos ricos, os mesmos que ele combatia quando não era colono. Assim, a peça insinua que Zé do Telhado seja reacionário com as colônias e progressivo com a Metrópole.

Na conversa entre militares, percebe-se que Zé do Telhado é apenas uma marionete em mãos poderosas. O governador, ao saber das proezas do bandido, decide mandar prometer-lhe – sem saber se poderão cumprir – o perdão aos seus crimes caso aceite abrir caminho pela mata em direção à província de Moçambique. Há alguns versos irônicos a respeito da travessia:

Caçando pacaças e búfalos  
 Ao pontapé e à facada  
 Zé do Telhado desbravava  
 A mata e os trilhos da fama.  
 Grosso e desempenado  
 Com as barbas a esvoaçar  
 Zé do Telhado abria  
 Caminho ao comércio e não só  
 Sempre valente e ousado  
 Com o empacasseiro ao seu pé

Zé do Telhado espalhava  
A civilização e a fé (ABRANTES, 2013, p. 46-47).

É notável a alusão aos métodos utilizados por Zé do Telhado, “pontapé e facadas” conjuntamente à ideia irônica de que ele levava “a civilização e a fé” por onde passava. Não tarda muito para que o bandido seja traído: “as ordens do novo governador de Angola é que Zé do Telhado retorne à prisão; nesse momento, o empacasseiro diz:

Eu sou preto e preto não pode falar onde está branco. Mas se preto pudesse falar diria ao branco: o novo “mueni” não é boa pessoa. Querer meter-te outra vez na prisão depois de tudo quanto fizeste, não é justiça nem de branco nem de preto... Vem para minha terra, para Malanje. Não te faltará lá carne e milho para comer, marfim para vender, mulheres para cozinharem e para o resto, homens para te servirem. És um grande chefe. Depressa os sobas mais poderosos vão obedecer-te. Eu serei teu escravo (ABRANTES, 2013, p. 47).

Traído, Zé do Telhado decide não obedecer às ordens e seguir o empacasseiro à sua terra. Age, como a maioria dos seres humanos, em benefício próprio. Como não consegue sua liberdade cedendo aos interesses dos governadores, decide ser soba em terra de pretos: “Desde este instante só pertenço a mim mesmo. (*Ao Empacasseiro*). Não disseste que na tua terra há muita caça? Vamos sair daqui. A partir de hoje não quero ver mais brancos ao pé de mim” (ABRANTES, 2013, p. 48). Na situação intitulada “mitologia”, Zé do Telhado aparece altivo entre os negros. É chamado de “Zambi, o Deus das Barbas”. O povo diz que “ele é tão poderoso como o raio”; “é um homem terrível quando se zanga. Mata seja quem for como se fosse um macaco!” (ABRANTES, 2013, p. 48). Dirige a nova terra da qual se apossou com extremo autoritarismo. Menciona-se que, se um empregado é chamado e tarda um pouco mais do que o esperado, é assassinado com uma bala na cabeça. Contudo, “isso não deve ser bem assim. O cozinheiro espalha esses boatos de propósito para terem ainda mais respeito ao amo do que o que têm já” (ABRANTES, 2013, p. 49), defende uma personagem. Nesta passagem, Mena Abrantes abre espaço para a reflexão a respeito de como o imaginário popular cria mitos a respeito de figuras emblemáticas como Zé do Telhado, ou mesmo como Dona Ana Joaquina, personagens extremamente contraditórias em suas ideologias, ambíguas em seus propósitos e misteriosas à contemporaneidade. Na penúltima cena, Zé do Telhado falece repentinamente “*Leva a mão ao peito, inclina-se para o lado e morre*” (ABRANTES, 2013, p. 50). Zé do

Telhado se torna uma lenda. O empacasseiro conta: “Ah, senhor, fui moleque do grande e bom rei branco. Não deixou de socorrer a pobreza e proteger os fracos” (ABRANTES, 2013, p. 51). A peça não se interessa pelo que é verdade ou mentira a respeito da vida verdadeira de José Teixeira da Silva, mais conhecido como Zé do Telhado, pois tudo o que se diz a respeito está marcado pelo imaginário popular, e a imagem mais perpetuada, que Abrantes procurou abalar, é a de bandido justo, que rouba dos ricos para dar aos pobres. A desconstrução é realizada para questionar as relações da colônia com a Metrópole e insinuar os perigos de se cristalizar imagens de pessoas históricas tão complexas em um período tão ambíguo. Também se sugere que “preto” era aquele que não tinha dinheiro: esse sim era inferiorizado e massacrado pelo empreendimento colonial, e pessoas com a mesma cor (e eram pouquíssimas, é verdade) dividiam os mesmos privilégios das elites brancas e agiam contra seus próprios conterrâneos em prol de interesses pessoais. Assim, tanto D. Ana Joaquina quanto Zé do Telhado transitam entre as lacunas deixadas pelas controvérsias do empreendimento capitalista, e dele tiram o proveito que podem em benefício próprio.

#### 4 RESISTÊNCIA: RUPTURA COM O DISCURSO COLONIAL E QUESTIONAMENTO DOS BINARISMOS

Pode-se definir resistência, em um primeiro momento, como o revide do sujeito colonizado diante das ações de domínio e posse do colonizador. Existem diferentes formas de resistência, conscientes e inconscientes, pacíficas e violentas. Nessa perspectiva, Ashcroft (2001, p. 20) indaga o leitor a respeito da existência – ou não – de uma resistência isenta de violência:

Uma questão que se impõe: é possível "resistir" sem violência? Pode alguém realmente resistir sem uma "oposição" veemente? A resposta para isso é, obviamente, "sim!". A "resistência passiva" de Gandhi ao Raj britânico é um exemplo famoso e eficaz. Mas a característica mais fascinante das sociedades pós-coloniais é a "resistência" que se manifesta como uma recusa a ser absorvido, um tipo de resistência que se apresenta de forma diferente, considerando o conjunto de influências exercidas pelo poder dominante, e alterando-as em ferramentas para expressar um sentido profundamente arraigado de identidade e de pertencimento cultural. Esta tem sido a forma mais difundida, mais influente e mais cotidiana da "resistência" em sociedades pós-coloniais.<sup>16</sup>

Assim, resistir é recusar submeter-se a cultura do invasor, é apropriar-se dos instrumentos do colonizador em prol da libertação da colônia. Resistir é também acatar, para posteriormente, obter os meios de transformar uma realidade adversa.

O sujeito colonial, tornado objeto pelo colonizador, resiste para reassumir sua autonomia, para voltar a *ser*. Em *Kimpa Vita*, fica bastante evidente que, para assegurar seus direitos, o colonizado pode resistir com armas ou com palavras. Na peça, há vários

---

<sup>16</sup>One question this raises is: can one 'resist' without violence? Can one even resist without obviously 'opposing'? The answer to this is obviously 'yes!' Gandhi's 'passive resistance' to the British Raj is a famous and effective example. But the most fascinating feature of post-colonial societies is a 'resistance' that manifests itself as a refusal to be absorbed, a resistance which engages that which is resisted in a different way, taking the array of influences exerted by the dominating power, and altering them into tools for expressing a deeply held sense of identity and cultural being. This has been the most widespread, most influential and most quotidian form of 'resistance' in post-colonial societies (ASHCROFT, 2001, p. 20).

exemplos de resistência, como o movimento liderado por Kimpa Vita que resistia simultaneamente pela ideologia e pela força. Além dos discursos inflamados que impeliam a população a negar a autoridade do colonizador, havia também os momentos em que a heroína convidava a população a reagir violentamente, queimando objetos dos portugueses e procurando expulsá-los dos domínios africanos pela força física.

Nessa perspectiva, uma ambígua personagem merece análise. Trata-se do “Acólito”. É um “aprendiz” dos europeus. Era comum levar jovens congolezes a Portugal para serem doutrinados pelos portugueses, ou enviar padres para fazê-lo em terras congolezas. A personagem é exemplo da crise de identidade sofrida pelo sujeito colonizado. Representa o desligamento cultural almejado pelos colonizadores: sem nome, sem idade, sem ideias próprias, ele é apenas o Acólito do padre, arrancado de sua cultura em troca da aprendizagem de outra à qual nunca poderá pertencer. O acólito compreende a seu modo as palavras do padre: ele abandona a tradição de seus antepassados porque deseja “aprender a ser outra pessoa, para poder ser levado para o paraíso por estes anjos tão branquinhos aqui na paredes da igreja” (ABRANTES, 2013, p. 130). Em outras palavras, a personagem se fascina por essa nova realidade que lhe é oferecida, tão “branca”, tão luminosa, tão boa, em detrimento de sua antiga cultura, tão primitiva e bestial. Ele cai na armadilha do colonizador.

Não obstante, nas conversas entre o Padre e o Acólito, percebe-se que há um embate. Quando o religioso menciona que Deus não o abandonou em terras tão inóspitas, o Acólito percebe a contradição e rebate que as terras onde vive “Não são assim tão... i-nóspitas, senhor padre. Os meus pais e seus antepassados sempre viveram aqui e não se sentiam assim tão isolados nem atrasados...” (ABRANTES, 2013, p. 129). Mena Abrantes ironiza as proposições do padre por meio da inocência do Acólito, afinal, só se pode dizer que um local é distante ou inóspito se o colocarmos em perspectiva com outro lugar. Nesse sentido, na perspectiva do nativo, é a Europa que é distante da África.

Mesmo disposto a aprender sobre a cultura portuguesa, o Acólito não ignora as contradições do discurso do Padre, mas, por julgar estar diante da “salvação”, procura resignar-se à religião dos europeus, embora não consiga estabelecer com ela uma ligação espiritual genuína. Aqui se manifesta a fragilidade e tragicidade do ser que não mais pode pertencer inteiramente à sua cultura e tampouco pode sentir-se à vontade na cultura imposta.

Há também a resistência passiva do tio expressa ao Acólito, no momento em que eles discutem sobre a presença dos europeus no Congo e, principalmente, a adesão da população congoleza ao catolicismo. Enquanto o Acólito aceita os ensinamentos do Padre, o tio resiste veementemente a qualquer aproximação com a cultura do invasor. O Acólito, então, quer saber por que o tio não apoia Kimpa Vita em sua tentativa de expulsar os europeus do Congo: “por que é que nunca fazes nada e estás sempre à espera que as tuas mulheres te tragam o que precisas? Por que não lutaste como eles?” (ABRANTES, 2013, p. 156). A resposta do tio é instigante:

Porque eu não nasci para ser lenha, miúdo. Eu sou daquele que vai viver mais de cem anos, que se vai tornar um “século”. Se não fosse assim, quem é que ia contar aos outros o que se está a passar? Uns lutam, outros contam a luta, para que outros mais tarde continuem a luta, que outros por sua vez irão contar, até tudo acabar (ABRANTES, 2013, p. 156).

Essa fala nos leva a pensar que resistir não é apenas lutar com a força física ou atuar em guerras. Resistir, é como diz o tio, também “contar a história”, ou seja, lutar por intermédio da palavra falada ou escrita. Às vezes, é preciso que a língua se cale, embora a alma, não.

A resistência pacífica, portanto, foi e ainda é fundamental para as sociedades pós-coloniais. Bonnici (2009, p. 15) explica que a resistência surge junto com o colonialismo, pois “as revoltas violentas ou discursivas, nascem do colonialismo e podem ser encontradas em qualquer fase do seu desenvolvimento”. Ao invadir, transformar e tentar obliterar a identidade dos sujeitos coloniais, a resistência é uma resposta imediata.

Contrariando o pressuposto de que a supressão de um povo sobre o outro é comum à história da humanidade, Bonnici (2009) ressalta a gritante diferença entre a colonização antiga e a “moderna”, que provocou uma ruptura devastando a cultura dos países colonizados, bem como reestruturou suas economias de um modo violento. Em outras palavras, não bastava ao colonizador moderno retirar riquezas do local, pois almejava o domínio completo, até mesmo minar a identidade do nativo, afastando-o de tudo o que lhe revelasse o seu poder. De acordo com Loomba (1998, p. 2-3, tradução nossa).

O colonialismo moderno fez mais do que extrair tributo, bens e riquezas dos países que conquistou – reestruturou as economias destes, atraindo-os para uma relação complexa com a sua própria, para que houvesse um fluxo de recursos humanos e naturais entre colonizados e países coloniais. Este fluxo trabalhou em ambos os sentidos – escravos e trabalhadores contratados, bem como matérias-primas foram transportados para a fabricação de mercadorias na metrópole, ou em outros locais de consumo metropolitano. Mas as colônias também forneceram mercados cativos para os produtos europeus. Assim, os escravos eram movidos da África para as Américas e nas plantações do Oeste da Índia produziu-se açúcar para consumo europeu, e algodão bruto foi transferido para a Índia para que se produzisse tecido manufaturada para a Inglaterra. Em seguida, o produto era vendido novamente à Índia para a sua própria produção de roupas. Entre direcionamentos humanos e materiais transportados, os lucros sempre voltavam para a chamada “pátria-mãe”.<sup>17</sup>

Como é perceptível tanto na citação acima quanto nos ensinamentos da peça, o colonizador foi além no ímpeto de conquistar: quis possuir a totalidade, as terras, os corpos e até as almas.

A terra foi partilhada a bel-prazer entre os invasores, e os corpos transformados em mercadoria rentável. As almas destroçadas por meio da despersonalização cultural imposta e da desvalorização do patrimônio cultural do colonizado. O colonizador desejava desligar o colonizado de seu passado, eis a razão da troca de nomes no momento do batismo católico. Kimpa Vita, por exemplo, passa a ser Dona Beatriz.

O que restava aos africanos a não ser a resistência? Resistir é negar-se a perder a “alma”, a exemplo dos nativos escravizados que incorporaram sua cultura e religião à tradição do Brasil.

Para a África, foi preciso resistir como Kimpa Vita o fez, primeiro aprendendo o máximo possível com os invasores e, depois, percebendo as contradições e utilizando os conhecimentos em defesa da própria nação. Na referida peça, é um tradicional Santo Católico (Santo Antônio), quem deseja a união do Reino do Congo. Esse mesmo santo, segundo o mito, instrui Kimpa Vita e lhe dá capacidade de discursar e atrair milhares atrás de si. Trata-se, portanto, da subversão do discurso colonial, uma alteração

---

<sup>17</sup> “Modern colonialism did more than extract tribute, goods and wealth from the countries that it conquered – it restructured the economies of the latter, drawing them into a complex relationship with their own, so that there was a flow of human and natural resources between colonized and colonial countries. This flow worked in both directions – slaves and indentured labour as well as raw materials were transported to manufacture goods in the metropolis, or in other locations for metropolitan consumption. But the colonies also provided captive markets for European goods. Thus slaves were moved from Africa to the Americas and in the West Indians plantation they produced sugar for consumption in Europe, and raw cotton was moved to India to be manufactured into cloth in England and then sold back to India whose own cloth production suffered as a result. In direction human beings and material traveled, the profits always flowed back into the so called ‘mother country’.”

significativa de seus ensinamentos. Todo esse novo aprendizado torna-se uma ferramenta a mais para o nativo na sua reconquista.

Nesta perspectiva é possível dizer que a dramaturgia de Abrantes pode ser considerada literatura de resistência por questionar os padrões homogeneizantes europeus e, principalmente, por lançar outro olhar à história. Também é notável o questionamento à concepção binária de mundo. De acordo com Derrida (1967), se a lógica operar por meio de binarismos, fixará ideias ou sujeitos como norma, sempre em oposição ao outro. O termo inicial, portanto, seria a norma (o centro), e o seu oposto, o outro (a periferia). A norma será sustentada pelo discurso hegemônico e será considerada superior, enquanto o outro ocupará um lugar periférico, sempre à margem. Os binarismos procurarão, portanto, descrever conceitos fixos, fechados. Os binarismos podem ser vistos como a mais sólida estratégia discursiva do colonizador.

Desse modo, Procuo problematizar os binarismos colonizador/colonizado, tradição/modernidade, herói/vilão (bem e mal) e oprimido/opressor de acordo com a análise das peças de Abrantes. Não se trata de negar, subverter, reverter ou anular os binarismos, apenas deslocá-los de modo a propiciar uma reflexão menos rígida e engessada dos valores perpetuados pelo imperialismo e que ainda estão presentes na nossa realidade.

#### **4.1 COLONIZADOR/COLONIZADO**

Colonizador e colonizado se relacionam de forma indiscutivelmente desigual, não sendo possível uma comparação justa quando se trata de explorar as nuances dessa relação, até porque esse relacionamento foi permeado pela dominação de um e pela subjugação do outro, sem diálogo aparente. Assim, quando são definidos papéis fixos para o colonizador e para o colonizado, acaba-se por fixar as identidades dos sujeitos. Da fixação de identidades binárias (colonizador/superior, colonizado/inferior), nasce o racismo.

Em *Gramatologia*, Derrida (1973) critica a visão estruturalista reducionista: fenômenos particulares são vistos por meio de oposições. O conceito de signo proposto por Saussure é todo ele baseado em oposições (dicotomias saussurianas): “Saussure cria a noção de valor. Com ela, dá-se uma definição negativa do signo: um signo é o que os outros não são. [...] A significação é, então uma diferença entre um signo e outro signo,

pois o que existe na língua são a produção e a interpretação de diferenças” (FIORIN, 2002, p. 58-59). Derrida propõe a desconstrução da ideia do mundo construída a partir da diferença. Os limites entre os pares opostos são eliminados.

Segundo Stuart Hall (2011, p. 98), o colonialismo defende e anseia pelo retorno “a uma política bem definida de oposições binárias, onde se possa ‘traçar linhas claras na areia’ que separem os bonzinhos dos malvados”. O que Hall e Derrida nos ajudam a pensar é na simplificação que o pensamento ocidental imputa a conceitos tão complexos, como colonizador e colonizado. Essa simplificação acaba forjando identidades e lança o colonizado ao papel de subalterno, ao mesmo tempo que garante ao colonizador a manutenção de sua autoridade.

O discurso colonial pauta-se na imutabilidade, na manutenção de conceitos negativos em relação ao colonizado, com o claro objetivo de isentar o Império de questionamentos e manter o outro em um patamar de inferioridade e, pior ainda, de invisibilidade. A construção ideológica do Outro/outro é o principal alicerce do mundo colonial. O outro se torna objeto, coisa. “Esse processo de objetificação consiste na negação da individualidade e da subjetividade do colonizado, fazendo com que seja percebido como um ser genérico, que possa ser substituído por qualquer outro colonizado” (SOUZA, 1994, p. 63). A “invenção” desse “outro” colonizado tem muitas consequências negativas, entre elas, o racismo. É interessante retomar a peça *O mulato dos prodígios*, que discute o conflito identitário da personagem Luís Lopes Sequeira. Em vários momentos, a sua condição de mulato é trazida à tona com o intuito de inferiorizá-lo ou com o objetivo de refletir sobre a situação do mulato na sociedade colonial. Um exemplo disso dá-se quando a atriz 2 menciona: “Ainda por cima era mulato. Devem ter sido mais exigentes e rigorosos com ele” (ABRANTES, 2013, p. 81). Segundo Fanon (2008), em *Pele negra, máscaras brancas*, o homem negro carrega em sua pele o elemento da discriminação. Basta a sua aparição para ser julgado, ele só precisa ser visto para que, instantaneamente, lhe atribuam uma série de características preconceituosas. Não há como passar despercebido. É o caso de Sequeira: a sua condição de mulato o colocava em posição inferior aos portugueses, embora ele fosse bastante necessário para a conquista portuguesa e lutasse ao lado dos europeus.

O próprio pai o inferioriza devido à sua cor. Quando ele menciona que gostaria de seguir a carreira do pai, a de oficial, obtém a seguinte resposta: “Com essa cor de ‘macaco pardo’? Só se for para limpares os tachos ou para te enfeitarem com as flechas

dos indígenas. Pergunto-me para onde terá ido parar o meu sangue na hora de misturas com aquela mulher...” (ABRANTES, 2013, p. 82).

Os oficiais também se referem à cor de Sequeira e lamentam que, apesar de ter se tornado um homem importante devido aos seus feitos prodigiosos, “logo por azar o tipo foi nascer mulato e ainda por cima filho de uma escrava” (ABRANTES, 2013, p. 80); mais adiante, mencionam: “e desde quando mulatos tem querereres?” (ABRANTES, 2013, p. 87). Isso indica a condição de inferioridade que Sequeira ocupava tanto em sua vida privada quanto social. Fanon (2008) discute que, seja qual for o posto que o negro assuma, mesmo que ele seja reconhecido e admirado, estará sempre em uma situação instável. O primeiro erro é suficiente para destruir a carreira de um profissional negro:

Era o professor negro, o médico negro; eu, que começava a fraquejar, tremia ao menor alarme. Sabia, por exemplo, que se um médico negro cometesse um erro, era o seu fim e o dos outros que o seguiriam. Na verdade, o que é que se pode esperar de um médico preto? Desde que tudo corresse bem, punham-no nas nuvens, mas atenção, nada de bobagens, por preço nenhum! O médico negro não saberá jamais a que ponto sua posição está próxima do descrédito (FANON, 2008, p. 109).

A cor da pele, característica que não pode ser oculta, acaba “denunciando” imediatamente quem é o sujeito e forjando a sua imagem. Ele é o “outro”, o seu fenótipo não deixa dúvidas. Nesse contexto, o sujeito negro é imediatamente outremizado. Mesmo que não se saiba nada sobre ele, sabe-se algo: ele não é branco. A marginalização do sujeito dá-se no momento de sua aparição. A questão da identidade, como não poderia deixar de ser, torna-se crucial para esse sujeito.

Hall (2000, p. 112) considera que as identidades são construídas por meio da diferença, compreendendo-as como “pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós”. Segundo o estudioso, elas são formadas via comparação com outras identidades, e relacionadas às diferenças. A partir dessas constatações, é fácil pensar o quanto o sujeito colonial vive, literalmente falando, uma crise de identidade já que desde o nascimento, ele começa a perceber-se a si mesmo e a ver como os outros o percebem. A construção da identidade, segundo Silva (2000, p. 80) é inseparável da diferença, e se “a linguagem vacila”, “a identidade e a diferença não podem deixar de ser marcadas, também, pela indeterminação e pela instabilidade”. O estudioso complementa:

As afirmações sobre diferença também dependem de uma cadeia, em geral oculta, de declarações negativas sobre (outras) identidades. Assim como a identidade depende da diferença, a diferença depende da identidade. Identidade e diferença são, pois, inseparáveis (SILVA, 2000, p. 75).

Identidade também está inevitavelmente relacionada à cultura a que pertence o sujeito. A identidade humana é indissociável de sua cultura, de suas tradições e de seus mitos. Gusford (1970) ressalta a necessidade que se reconheça na consciência mítica uma estrutura inalienável do ser humano, pois este carrega consigo o sentido da existência humana e de suas origens. Somos quem somos de acordo com a realidade na qual estamos inseridos. A identidade humana molda-se, assim, em consonância com a consciência mítica, conforme argumenta Crippa (1975, p. 48-49):

A consciência que o homem vai constituindo acerca de si mesmo, do seu eu, da sua personalidade, da realidade do mundo, da história e de todas as realidades intra-históricas são desdobramentos de sentidos e intuições estabelecidos primordialmente e recolhido na consciência mítica.

Adolpho Crippa adverte que, para a compreensão da cultura de um povo, é vital observar suas origens e perceber a importância dos seus mitos na preservação da identidade cultural e no sentido da realidade dos acontecimentos históricos: “a cultura, em sentido primeiro, é constituída por uma mundividência que define e fixa, de maneira insuperável, as possibilidades históricas de um povo” (CRIPPA, 1975, p. 15). Ao retirar do sujeito colonizado a sua cultura, é inevitável que haja uma crise de identidade.

Retomo o caso de Luís Lopes Sequeira, personalidade histórica recriada por Abrantes. Trata-se, antes de tudo, de um mestiço cultural. Embora as identidades possam ser estabelecidas pela diferença, quando há uma desestabilização constante ou uma separação brusca de determinado grupo étnico, dá-se uma crise identitária e cria-se um conflito em busca de uma pressuposta identidade perdida. Na peça, o conflito identitário começa pelo fato de a personagem estar simultaneamente situada em dois mundos diferentes, o materno e o paterno. Não pertence, exclusivamente, a nenhum deles, ao mesmo tempo que faz parte dos dois. Retirado da mãe ainda criança, Luís Lopes cresceu e viveu com os brancos, formou-se com os jesuítas, lutou pela causa europeia, contudo, a ligação com a mãe é intensa na peça. Embora cada país do continente africano tenha vivido a colonização de modo distinto, é possível mencionar que, em todos os casos nos quais houve imposição cultural, ocorreu uma perda de

referência bastante prejudicial à vida dos nativos. Vejamos o que argumenta Silva (1995, p. 37):

[...] na construção da identidade, é necessária a preservação da memória coletiva dos vários grupos. A memória coletiva daqueles, cuja cultura não é dominante, será o agente catalisador da afirmação da identidade étnica. A busca desta identidade implica o cultivo das tradições culturais do grupo dominado e a releitura de sua história. A religião, os mitos, as lendas, a ideologia serão necessários a este processo de identificação cultural. Em sociedades multi-raciais, o impedimento destas manifestações inferioriza o grupo dominado, criando-lhe um distúrbio de identidade.

Por que Luís Lopes, mesmo sendo criado por colonizadores, ainda é ligado à cultura tradicional? Naquele contexto era natural que pessoas, de diferentes níveis sociais, apelassem aos elementos culturais africanos em momentos de desespero, assim como fazia Luís Lopes. As identidades, portanto, também se tornam “mestiças”, ou melhor, são “enriquecidas” pelos contatos culturais. No entanto, devido às imposições culturais e todo o discurso estereotipado propagado, parece ser essencial ao africano buscar mais de si mesmo, fortalecer a sua identidade, sem desprezar os elementos que, por força da colonização, acabaram por fazer parte dela. O que ocorre é que a identidade é um construto discursivo. Assim, fixá-la enquanto norma é uma forma de hierarquização das diferenças e faz parte da estratégia colonial, ou seja, é interessante ao imperialismo que os colonizados se sintam inferiores e assumam a identidade da forma binária como é proposta pelo colonizador: se o modelo de homem perfeito é o europeu, civilizado, racional etc., é importantíssimo que o colonizado se sinta imperfeito, primitivo, bestial...

Contudo, a identidade não é passível de ser fixada:

A identidade não é essência; não é um dado ou fato – seja da natureza, seja da cultura. A identidade não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente. A identidade tão pouco é homogênea, definitiva, acabada, idêntica, transcendental. A identidade é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo. A identidade é instável, contraditória, fragmentada, inconsistente, inacabada. O outro é o outro gênero, outra cor diferente, outra sexualidade, outra raça, outra nacionalidade, outro corpo diferente (SILVA, 2000, p. 97).

Trazendo a questão da identidade para o nosso contexto histórico, no qual ela vem sendo muito discutida, Hall (2011, p. 7) considera que “as velhas identidades, que

por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado”. O fato é que as novas configurações sociais, ao final do século XX, fragmentaram o sujeito, abalando sólidas convicções. Em Angola, é possível reconhecer um movimento de construção de sua identidade, atravessado por inúmeros desafios que perpassam todo o período de colonização e guerras de libertação e chega, finalmente, ao mundo globalizado, que torna a identidade algo imprevisível, inacabado e em constante movimento (BAUMAN, 2005).

Assim, uma delimitação absoluta entre as identidades de colonizador e colonizado não parece ser facilmente traçada. Portanto, não é justificável restringir-se a categorias binárias como a de bom e mau quando se atribui valor a colonizador e colonizado, e esta noção não é unilateral, ou seja, ela se aplica aos dois eixos da discussão. Em *Ana, Zé e os escravos* é possível perceber um desmoronamento no que tange aos binarismos que delimitam papéis estanques para definir o europeu enquanto colonizador opressor, e o africano enquanto colonizado e oprimido. As relações ambíguas entre colonizador e colonizado são exploradas na peça e fica evidente que a realidade extrapola uma visão de mundo binária e desafia os estereótipos. Para Bhabha (2010, p. 117), o estereótipo “É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação”. O autor explana que o discurso colonial depende “do conceito de ‘fixidez’ na construção ideológica da alteridade” (BHABHA, 2010, p. 105).

É evidente que o binarismo não pode ser descartado, mas obviamente existem outras questões a serem pensadas. Onde se encaixa Dona Ana nesse dualismo? E Zé do Telhado, que, apesar de desconstruído na peça, foi mitificado como defensor dos escravos, apesar de ser europeu, branco e colono? Os estereótipos não resistem a uma visão mais aprofundada de um momento histórico: sucumbem. Nessa perspectiva, menciona Bhabha (2010, p. 106):

Minha leitura do discurso colonial sugere que o ponto de intervenção deveria ser deslocado do imediato reconhecimento das imagens como positivas ou negativas para uma compreensão dos *processos de subjetivação* tornados possíveis (e plausíveis) através do discurso do estereótipo.

Logo, no argumento, é notável a utilização da palavra que designa a nacionalidade, utilizada duas vezes na mesma frase “comerciante *angolana* de escravos *angolanos*”, que cumpre a função de indicar diferentes nuances em ser angolano.

Enquanto o comerciante está em conjunção com o poder, sentido ressaltado pela preposição “de”, que sugere “propriedade”, os escravos angolanos estão, a princípio, em condição de absoluta submissão e despersonalização, ocupando o *status* de mercadoria. Mesmo compartilhando a mesma nacionalidade, “comerciante” e “escravos” transitam em eixos ambivalentes de poder. A igualdade pressuposta no conceito de nacionalidade é quebrada, mostrando profunda dissociação entre um tipo de angolano e o outro, privado do exercício de sua humanidade. Tal noção corrói o sentido binário de colonizador e colonizado por acentuar diferentes relações de poder entre os que seriam simplificadamente chamados de colonizados.

Já o “português” Zé do Telhado torna-se “colono” pela força das circunstâncias”, ou seja, não o faz, nesse caso, por desejo ou vontade própria, mas sim porque o período histórico assim exige e por conveniência. Sua relação com a Metrópole – seu país – é tensa e conflituosa, e ele age em favor de si e dos oprimidos. Preso por seus crimes, é instigado a agir agora como opressor, devido à promessa de que se ajudasse a Metrópole seria perdoado.

A história de D. Ana Joaquina, contraposta à figura do bandido social José do Telhado, propicia reflexões interessantes. Menciona Abrantes (2014, s.p.) em entrevista para Agnaldo Cristóvão:

Ao escrever *Ana, Zé e os Escravos* pretendi mostrar que nem sempre as coisas são tão claras como parecem e como em pleno século XIX um degredado como o Zé do Telhado, português e branco, foi quase deificado como defensor dos escravos pelas populações da área em que se estabeleceu, quando, quase na mesma região e pouco anos antes da sua chegada ao país, uma angolana mestiça como D. Ana Joaquina se dedicava despidoradamente ao comércio desses mesmos escravos.

Uma das grandes beneficiárias do sistema escravagista na Angola do século XIX é uma mulher mestiça, o que representaria, de acordo com uma visão superficial, um dos mais baixos estágios no escalão de poder colonial. Contudo, a complexidade das relações sociais ultrapassa a fixidez dos estereótipos. É que D. Ana fazia parte da elite angolana, e essa condição social a retira do rol dos oprimidos; na realidade, ela era tratada como uma “igual”, pois naquele período não havia distinção entre ricos e poderosos negros ou brancos, o que indica o caráter altamente capitalista do empreendimento colonial.

Ana Joaquina dos Santos Silva era tratada por “dona’ por africanos e por

européus. Tratar uma mulher por dona, no mundo luso, significava um modo singular e prestigioso de tratamento. Diferenciava os nobres dos plebeus. Nas Américas e na África, esse tratamento ganhou novas conotações devido à separação da sociedade por “raças”<sup>18</sup> e também por classe. O pronome de tratamento dona, muito embora fosse comumente utilizado para se dirigir a mulheres brancas e ricas sofreu uma alteração, conforme explica Pantoja (2004), em seu artigo “Gênero e comércio: as traficantes de escravos na região de Angola”, pois poucas donas angolanas são realmente brancas. Essas mulheres utilizavam tal pronome de tratamento devido ao poder que tinham para lidar com problemas de grande importância para o país. A utilização do pronome de tratamento “dona” se relaciona, portanto, à grande concentração de poder em mãos de uma mulher. Tal atuação das donas angolanas acaba criando papéis singulares na fronteira do mundo dividido entre colonizador e colonizado, conforme discuto neste trabalho. O mundo escravocrata tem sido visto como exclusivamente masculino, mas existiram, ainda que em número menor, mulheres que se envolveram com esse tipo de comércio e que tiveram grande importância para sua consolidação. Geralmente são viúvas ou beneficiárias de grandes heranças.

D. Ana fazia parte da elite luandense, ávida por lucros e poder. Em Luanda, tudo girava em torno do comércio de escravos. Era o grande negócio da época, no qual grande parte da população estava parcialmente envolvida. Na busca incansável pelo poder, não há “raça” nem “gênero”, há um sistema estranhamente “democrático”, pois quem possuísse dinheiro, independentemente de sua cor ou sexo, poderia entrar no jogo perverso de possuir e revender escravos.

Vejamos a ação ocorrida situação 2. O ano já é 1836, ou seja, teoricamente, já não há mais escravatura. A cena se inicia com o chicoteamento de um escravo por dois servidores. Logo, surge em cena a personagem principal, D. Ana, e ordena que parem com aquilo, pois a escravatura já havia acabado, mas logo depois, ironicamente, ela afirma que não acabou para os escravos de D. Ana Joaquina, e ela própria chicoteia um deles, que havia ousado sustentar o olhar em direção a ela. Rompe-se o binarismo de homem como representante da força e mulher como fragilidade.

D. Ana também confunde as noções de superioridade e inferioridade racial, utilizadas pelo colonialismo para sustentar a ideologia da invasão, e mostra o caráter exclusivamente mercadológico do colonialismo: D. Ana pode chicotear um escravo

---

<sup>18</sup> Em desuso, a palavra raça só será utilizada neste trabalho quando a historicidade assim o exigir.

negro, mesmo sendo negra, porque sua condição econômica permite que ela assim o faça.

Em resumo, o fator determinante da condição degradante vivida pelos nativos de países colonizados tem muito pouco a ver com questões de “raça” (muito embora preconceitos raciais tenham se perpetuado no imaginário ocidental). O colonialismo era pautado no lucro e na obtenção de poder e, para isso, não houve preocupação em preservar a individualidade e a dignidade humana, de negros e brancos.

#### 4.2 TRADIÇÃO/MODERNIDADE

Em *Kimpa Vita, a profetiza ardente* e também em *Tari-yari: misericórdia e poder no reino do congo*, o embate entre tradição e modernidade – enquanto categorias separadas e estanques – perde sentido ao considerarmos as religiões tradicionais em embate com a religião trazida pelo europeu. Por tradição, entende-se um conjunto de símbolos passados de geração em geração, com caráter repetitivo. Contudo, a tradição não é imutável, conforme observam Hobsbawm e Ranger (1997). Os estudiosos nos lembram de que toda tradição é uma invenção que surgiu em algum lugar do passado, e há a possibilidade de que seja alterada em algum lugar do futuro. Já a modernidade é encarada como o elemento novo, avassalador e transformador das tradições.

Tradição e modernidade, compreendidos por uma lógica binária, passam a ser oposição e a constituir

[...] dois aspectos aparentemente opostos. Conforme se consideram seus “invariantes”, seus fatores de transformação, suas mudanças estruturais, é possível construir imagens dela muito diferentes e, em parte, não fiéis, tanto umas quanto outras. Essas maneiras de encarar a realidade social conduzem, em suas expressões extremas, a reintegrar toda a sociedade em sua tradição, ou, ao contrário, a considerar, principalmente, os processos determinantes de sua modificação e que provocam, afinal, uma revolução ou uma mutação (BALANDIER, 1976, p. 94).

Não é possível, portanto, acreditar que toda tradição seja continuidade, e toda modernidade represente mudança. A tradição não é imutável, ela também opera modificações, e a dita modernidade contém em si elementos de estagnação. Ainda mais em um contexto como o colonial, no qual se impunha uma nova cultura com o objetivo de estagnar a cultura nativa.

Com a leitura de *A profetiza ardente*, é possível perceber claramente a quebra do binarismo tradição/modernidade por intermédio da ação de Kimpa Vita e de sua releitura do catolicismo por meio de valores tradicionais. Nessa perspectiva, Santo Antônio representa um elemento de transformação, de modernidade e de resistência, e simultaneamente apela para que Kimpa Vita retome a tradição e reassuma a sua identidade africana: “Bem sei que o batismo transforma as pessoas, mas acho que tu, mesmo mudando de nome e passando a acreditar no único Deus verdadeiro não deixaste de ser quem eras” (ABRANTES, 2013, p. 143). Santo Antônio lhe confia uma missão: “a missão sagrada de desmascarar os falsos servidores do Deus verdadeiro e de reestabelecer a unidade e a justiça aqui no Congo. Foi por isso que eu vim te ajudar” (ABRANTES, 2013, p. 143).

Santo Antônio instrui Kimpa Vita a garantir o culto de seus antepassados, entrar em aliança com outros chefes de linhagem, apaziguar conflitos de modo a unir o reino do Congo. Nessa perspectiva, o elemento transformador mostra sua face de continuidade ao apelar para o retorno e respeito às tradições, e o que é tradição mostra sua força de mudança ao adotar conceitos advindos do catolicismo. Um terceiro espaço se abre, e não é mais possível falar em tradição ou modernidade, mas sim nessa nova realidade advinda do encontro das duas.

Balandier (1969, p. 166) aponta a complexidade das relações entre tradição e modernidade e traz uma visão que contraria as “teorias banais do dualismo sociológico”, que compreende a sociedade como “dualista”, uma sociedade na qual o homem “organiza a sua existência situando-se alternativamente em face de dois setores separados e regidos um pela tradição, outro pela modernidade”. Analisando essas sociedades, de acordo com Balandier (1969, p. 166), nota-se uma dialética que opera entre o sistema tradicional e o moderno, fazendo surgir “um terceiro tipo de sistema sócio-cultural, instável cuja origem está ligada à defrontação dos dois primeiros”.

Não existem fronteiras facilmente identificáveis que indiquem onde começam e terminam tradição e modernidade, o que existe é a ambivalência e, por isso, torna-se perfeitamente possível, no imaginário híbrido advindo de um choque cultural, que um santo católico possua uma mulher africana tal qual um orixá e lhe dê como missão libertar o Congo dos próprios católicos. Tal efeito é profundo, perturbador e torna polêmica qualquer tentativa de dividir o mundo entre tradicional e moderno. Essas categorias estanques perdem o seu sentido, pois revelam

[...] que o homem das sociedades chamadas dualistas não organiza sua existência situando-se alternativamente em face de dois setores, separados e regidos, um pela tradição, o outro pela modernidade. Permite apreender, a partir da experiência de vida, a dialética que opera entre um sistema tradicional (degradado) e um sistema moderno (imposto do exterior); faz surgir um terceiro tipo de sistema sócio-cultural, instável, cuja origem está ligada a defrontação dos dois primeiros. A interpretação desses fenômenos contraria as teorias banais do dualismo sociológico (BALANDIER, 1969, p. 164).

O movimento Antoniano, portanto, é um movimento subversivo que contesta o europeu e questiona a demonização de suas religiões tradicionais, sem abandonar os conhecimentos advindos do contato entre as civilizações. É interessante retomarmos a noção de mímica postulada por Bhabha: por ser compreendida como um acordo irônico, “a mímica colonial é o desejo de um Outro reformado, reconhecível como sujeito *de* uma diferença que é quase a mesma, mas não exatamente” (BHABHA, 2010, p. 130). Assim, ao apropriar-se do catolicismo, o congolês não abandonou suas antigas crenças, abrindo um terceiro espaço híbrido.

Kimpa Vita relata o que sente quando Santo Antônio se aproxima: “ele me possui e entra dentro de mim” (ABRANTES, 2013, p. 136). Ao ser questionada acerca da possibilidade da possessão por parte de um santo, reflete: “Se os espíritos podem, por que é que um santo não há de poder?” (ABRANTES, 2013, p. 136). A possessão de Kimpa Vita é um dos fatos mais interessantes da peça. Santo Antônio, um dos santos católicos mais venerados no Reino do Congo no século XVI, possui Kimpa Vita para ajudá-la a salvar o Congo. Ele a instrui a combater o catolicismo pregado pelos missionários (vistos como diabos) e os portugueses, compreendidos como destabilizadores da paz do Congo, e que por essa razão deviam ser banidos. Essa é uma forma de converter a situação em prol dos africanos.

Paradiso (2014, p. 163) explica de que a possessão pode ser estratégica, o que parece condizer com o tipo de possessão atribuído a Kimpa Vita:

O sincretismo e a invocação de seres do além (possessão intencional) tornam-se apenas convocações de “mais um” para a guerra. E, nesta “guerra”, o indivíduo duplicado (dois em um) sai ganhando frente ao invasor. A possessão é um fenômeno subversivo que altera o discurso de alteridade, ferindo as identidades e anulando as supostas imagens pré-determinadas do “quem é quem no mundo colonial”.

Acredito ser possível interpretar a possessão de Kimpa Vita como uma forma de

sincretismo religioso, que é baseado na ideia da mistura, do amálgama entre elementos diferentes:

O sincretismo, como é comumente entendido e como a própria etimologia da palavra mostra, representa a fusão de elementos de dois ou mais sistemas religiosos, podendo significar uma alteração significativa da estrutura básica de um dos sistemas ou de ambos (MAGALHÃES, 1998, p. 57).

A maneira como os congoleses vivenciavam a religião já propiciava o amálgama. Quando Kimpa Vita inicia o movimento Antoniano, isso se intensifica. Para o colonizador, a religiosidade tradicional africana não era encarada como estando em pé de igualdade com a católica e, por isso, Kimpa Vita retoma alguns elementos tradicionais para compor os princípios do movimento. Como menciona Gonçalves (2008, p. 113),

Nessas circunstâncias históricas, o encontro não se dá sem confronto, mesmo que pacificamente. A interferência mostra-se desigual na medida em que os missionários se esforçavam para mudar hábitos tidos como inadequados, colocando-se como detentor da verdade e de inteligência superior.

A pergunta que se impõe: seria o Antonismo uma religião? Cristã ou tradicional? Primeiro, é preciso considerar que talvez não seja possível transferir uma religião de uma cultura para a outra, como queriam os missionários, sem sincretizá-la, afinal, mesmo o Congo tendo se convertido ao catolicismo com relativa facilidade, será que realmente pode se dizer que os congoleses eram católicos assim como os europeus o eram?

Há uma discussão importante e complexa acerca de como os congoleses encaravam o catolicismo. Historiadores e antropólogos discutem até mesmo se o que foi praticado no Congo pode ser chamado de catolicismo. Uma das vertentes, composta pelas obras de John Thornton (1988) e Wyatt Macgaffey (1977), defende a ideia de um “catolicismo africano”.

Afinal, os congoleses compreendiam e aceitavam a fé cristã da mesma forma que os europeus, mesmo tendo vivências completamente diferentes? É possível interpretar símbolos de uma cultura da mesma forma que o fazem os nativos? Não cabe a este trabalho responder a tais questões, mas, ao trazê-las à tona, abre-se a possibilidade de pensar a religiosidade de Kimpa Vita como uma mescla entre tradições

que não foram desfeitas, mesmo com quase três séculos de cristianismo em voga. É fato que os reis do Congo aceitaram de bom grado a conversão (talvez por estratégia política), mas não se pode afirmar que toda população tenha feito o mesmo. É sabido que, mesmo aceitando o catolicismo, a população o mesclou com conceitos da religiosidade tradicional.

Para a população, contudo, o Mani Congo (ou rei) era uma ligação com os antepassados, um intermediário entre o mundo visível e o invisível e, assim sendo, era natural seguir o que dizia. Mas, provavelmente, muitos aspectos do catolicismo foram interpretados à luz da vivência de mundo do africano. A religião de Kimpa Vita seria, portanto, “nem uma coisa nem outra”, sincrética, híbrida e, por essa razão, a meu ver, ela extrapola a noção binária de tradição e modernidade, porque se apropria simultaneamente de ambas, desafiando a separação comumente aceita entre tais oposições.

Assim, as religiões tradicionais já não servem para explicar a nova realidade advinda do contato com o europeu, e o que surge são complexas releituras, tanto do catolicismo como da tradição nativa. No caso específico de Kimpa Vita, há uma releitura africanizada da religião católica. A personagem serve de exemplo de quebra do dualismo tradição e modernidade por meio do sincretismo religioso, fazendo-nos reconsiderar a visão binária propagada e aceita pelo colonialismo: o nativo não necessariamente acata a religião do dominador, ele a transforma em algo útil para si mesmo.

O fato é que Kimpa Vita desafia a cultura pré-colonial ao apropriar-se de alguns dos seus conceitos e de suas estratégias. A religião foi uma das armas mais eficientes para a efetiva invasão e para a resistência também. A catolização do Congo foi exemplo disso: inicialmente, a religião foi utilizada como forma de poder. Posteriormente, o movimento de Kimpa Vita mostra como ela foi utilizada para libertação.

Também se deve atentar para o fato de o nativo compreender a religião europeia à sua maneira, lançando, assim, outro olhar sobre ela, interpretando-a à luz de conhecimentos e experiências de vida particulares. É provável que se possa dizer que o hibridismo religioso intensifica-se a partir desse momento:

A religião cristã foi vista como um fato efêmero na estrutura religiosa do Kongo, tendo sido africanizada – um traslado para a cosmogonia Kongo das categorias cristãs. Um forte estímulo para essa tendência

foi o fato de os padres europeus utilizarem nos seus textos religiosos termos chave na língua kikongo (PANTOJA, 2001, p. 82-33).

A maneira que a religião cristã foi trasladada ao Reino do Congo intensificou hibridismo e sincretismo. A interpretação que os congoleses faziam da nova religião era baseada em sua visão de mundo. Eis a reinterpretação de cristianismo por Kimpa Vita e a apropriação das figuras emblemáticas do cristianismo:

Cristo não nasceu em Belém, mas aqui em Mbanza Congo... e foi batizado no Nsundi, não na Nazaré. E a mãe dele, Nossa Senhora, nasceu de uma escrava do rei Nzinga Mpangu. E foi também aqui que Deus amassou o barro para criar o homem com as suas próprias mãos (ABRANTES, 2013, p. 137).

Kimpa Vita se identifica com o sofrimento de Cristo e afirma que ele é negro, pois

só um negro pode sofrer o que ele sofreu, e além do mais, a imagem do Cristo conforme o Ocidente desenhou é só uma imagem. Feita pelos brancos, é claro. Se fossemos nós a fazê-la, ia ser preta. Dessa nossa madeira escura, dura como o ferro. Deus de certeza que é negro (ABRANTES, 2013, p. 137).

Kimpa Vita apropria-se, portanto, da imagem do Cristo e a adapta à sua realidade, transformando-o em um herói de sua gente, com elementos de sua terra. Ela recria o Cristo segundo a sua vivência. Vejamos a noção de tradução conforme compreendida por Bhabha (2010, p. 62):

Os fundamentos da certeza evangélica são contraditos não pela simples asserção de uma tradição cultural antagônica. O processo de tradução é a abertura de um outro lugar cultural e político de enfrentamento no cerne da representação colonial. Aqui a palavra da autoridade divina é profundamente afetada pela asserção do signo nativo e, na própria prática da dominação, a linguagem do senhor se hibridiza – nem uma coisa, nem outra (BHABHA, 2010, p. 62).

Este outro lugar cultural aberto no processo de tradução, cria-se a realidade híbrida contemplada pela peça. Kimpa Vita questiona elementos da tradição de sua cultura, que considera autoritários, e resiste às opressões perpetuadas pelos “mais velhos”, subvertendo os valores tradicionais, como é perceptível na resposta que dá ao

tio quando ele critica o seu abandono em relação aos ensinamentos dos mais velhos; em outras palavras, Kimpa Vita renega a obediência acrítica à tradição:

KIMPA VITA: E quem lhe garante que esses mais velhos não inventaram essas histórias, só para o senhor não fazer muitas perguntas. Só para ficar aí sempre parado, com as suas mulheres e as suas lavras, sem pensar nos outros.

TIO: Para pensar nos outros, já bastas tu. Vai lá para ao pé das tuas amigas da igreja, agora que abandonaste o culto em que cresceste. Mais valia que trabalhassem em casa e nos campos, para os homens delas não estarem sempre a queixar-se.

KIMPA VITA: o único que não se queixa é o senhor. E as suas mulheres são as únicas que só sabem obedecer (ABRANTES, 2013, p. 133).

Quando o tio critica o fato de que o cristianismo sugere a existência de um Deus que “são três pessoas em uma só” (ABRANTES, 2013, p. 132), Kimpa Vita indaga: “e qual é o problema? Aqui também não há Lukankansi, deus supremo do céu, o Nzambi, deus da terra, e o Kalunga, deus das águas e das coisas escondidas...” (ABRANTES, 2013, p. 132). Essa resposta demonstra uma tentativa de Kimpa de ler e compreender a perspectiva cristã por meio de sua visão de mundo africana. No processo de hibridização, a religião tornar-se-á “nem uma coisa, nem outra”, algo que agrega o velho e o novo e deixa de pertencer a ambos. Nessa perspectiva, é interessante refletir sobre a mistura que Mafuta faz dos valores tradicionais com as novidades trazidas pelos contatos com os portugueses. Isso explica porque ela queimava as cruzes católicas: não por falta de fé, mas por resistência: “a cruz foi o martírio de Cristo e está agora a ser usada para aumentar a ambição, a inveja e a traição dos homens da nossa terra. Para atrasar a paz” (ABRANTES 2013, p. 166). Nega-se a pureza hierárquica das trocas culturais; portanto, o hibridismo aparece fortemente revelando os momentos em que as culturas coabitam. Por intermédio da apropriação de elementos culturais do colonizador, o colonizado nega a hegemonia cultural que sustenta o discurso colonial. Pode-se dizer, então, que Mafuta e Kimpa Vita começam a ruir o colonialismo no momento em que iniciam o movimento.

#### 4.3 HERÓI/VILÃO OU BEM/MAL

Bem *versus* mal talvez seja o mais complexo binarismo do mundo ocidental, pois pressupõe uma separação entre o que é indubitavelmente inseparável. As categorias

de vilão ou herói, se vistas historicamente, são de difícil definição. Um herói de um povo é simultaneamente vilão do povo conquistado, e assim por diante. Ser herói ou vilão dependerá, exclusivamente, de um ponto de vista. Por essa razão, em *Ana, Zé e os escravos* Abrantes trabalha com a quebra o dualismo herói/vilão refletindo sobre a impossibilidade de se beneficiar a todos em um mundo cujo sistema político e social é profundamente desigual.

Duas personagens ocupam simultaneamente o espaço de herói e vilão. Zé do Telhado e Luís Lopes Sequeira. Em relação a Zé do Telhado, é interessante ressaltar que ele transita por duas posições bem diferentes: a de bandido e a de herói, e estas posições, no imaginário popular, transformam sua biografia em um misto de ficção e realidade, instâncias que não são separadas na peça, pois o que interessa é revelar a multiplicidade do discurso histórico. Não se consideram mais os fatos enquanto verdades, mas sim enquanto versões.

Um “bandido social”<sup>19</sup> por si só, já desestrutura uma visão dualista de mundo. A figura é ambígua por natureza, descrita como um ladrão (mas um ladrão bom). Essa figura relativiza a noção de crime e de justiça, questionando o ato heroico, e Mena Abrantes aproveita-se dessa ambiguidade para criar uma personagem de difícil classificação de acordo com uma lógica binária.

Mena Abrantes coloca em evidência outra face da personagem, descaracterizada, retirada de sua capa de honra e justiça em sua atuação na África. A personagem é até hoje cantada no norte de Portugal por suas façanhas e, na África, por ser defensor dos africanos escravizados. De um lado, Ana, exploradora cruel de nativos escravizados; de outro, Zé, conhecido como “defensor” dos escravos, e, em meio a esses discursos permeados de hipocrisias, o dramaturgo mostra um painel mais realista daquela sociedade: todos, de alguma forma, se beneficiaram do sistema escravocrata.

Mena Abrantes desconstrói o mito e insinua que Zé do Telhado tenha sido um opressor na África e tenha traído seus próprios ideais quando viveu entre os negros. Derramou muito sangue inocente, por conveniência – por exemplo, quando o governador lhe prometeu o perdão de seus crimes, e também por intransigência, por não julgar os sobas angolanos autoridades e crer que deveriam obedecê-lo em todas as circunstâncias.

---

<sup>19</sup> HOBBSAWN (2010) em *Bandidos* traz o conceito de bandido social ao qual nos referimos.

Em *Sequeira, Luís Lopes*, há também a quebra do binarismo herói/vilão e os questionamentos acerca do estatuto de herói. Afinal, Sequeira combateu contra etnias angolanas, destruiu reinos que se opunham à colonização portuguesa. A peça insinua que ele tenha combatido com seus descendentes, já que sua mãe era uma escrava pertencente a uma das etnias destruídas. No entanto, Angola acabou ganhando contornos de nação devido às batalhas de Luís Lopes. A pergunta que se impõe é: trata-se de um herói ou de um vilão?

Para refletir sobre essa questão, é preciso responder à seguinte pergunta: herói do ponto de vista de quem? Como se sabe, Angola é, nesse contexto retomado pela peça (século XVII), um mosaico de diferentes grupos étnicos e tipos humanos que, antes da penetração europeia, tinham diferentes estruturas de organização política, cultural e social. Não existia, portanto, uma visão de povo semelhante à que temos hoje ou uma união dos “africanos”: a África, enquanto continente, é uma criação ocidental. Por isso, é extremamente complicado compreender esse período buscando uma irmandade entre os povos africanos. Entre os povos tradicionais, muitos não se viam como irmãos. Associar-se aos portugueses, em muitos aspectos, não era trair o seu povo, pois muitas vezes se fazia com o intuito de vencer outro povo africano que representava, segundo o ponto de vista de determinada etnia, um perigo maior. Tomemos como exemplo a batalha de Ambuíla, na qual participaram os portugueses e os Jagas (Imbangala), e que terminou com a derrota político-militar e a morte do rei do Congo. Essa batalha deu-se principalmente pelas rivalidades entre o Congo e o Ndongo, e os portugueses exploravam tais rivalidades com o intuito de perseguir objetivos imperialistas (THORNTON, 1983).

Os binarismos foram propagados pelo colonialismo com o claro intuito de *outremizar* o nativo, inferiorizando-o, afastando-o de sua humanidade com o intuito de dominá-lo e possuí-lo. Os ocidentais, no geral, possuem uma visão binária de mundo e, durante a discussão dos atores na peça isso se evidencia. No metateatro, os atores discutem e procuram compreender trajetória de Luís Lopes como a de herói ou de vilão, associando-a a luta entre o bem e o mal. O fato é que a ação de Sequeira possibilitou a existência de Angola enquanto nação. Pelos olhos de hoje, ele poderia ser considerado um herói, afinal, não fosse Angola ter se reconhecido como nação, jamais teria obtido independência de Portugal. Em sua época, contudo, provavelmente não foi visto assim, pelo menos não do ponto de vista dos reinos que ajudou a destruir. Contudo, essa não é apenas uma questão temporal, haja vista estar diretamente relacionada a diferentes

perspectivas, como, por exemplo, as lutas de classe e de poder, e também os valores e padrões que definem a condição de herói.

O fato de um mestiço, filho de escrava, ter auxiliado a combater os reinos contrários à colonização, além de ter contribuído, sem saber, para a criação de uma nação, propicia reflexões que ferem a visão binária ocidental. Sequeira não é um homem dividido entre dois mundos, mas sim o resultado do choque entre esses dois mundos. Ele não é apenas um herói e, tampouco, reduz-se à condição de vilão. Ocupa simultaneamente as duas categorias. Tudo depende do ângulo pelo qual se olha.

#### **4.4 OPRIMIDO/OPRESSOR**

As peças de Mena Abrantes sugerem variações quando se trata da opressão causada pelo sistema colonial. A ambição desmedida de acumular cada vez mais riqueza e prestígio atingia tanto europeus quanto africanos e, por isso, não é possível se ater a um julgamento categórico, embora seja também bastante justificável que isso não retire a responsabilidade europeia desse empreendimento. Ao discutir oprimido e opressor, a intenção não é diminuir, de forma alguma, a responsabilidade do europeu nesse quadro de horror, mas sim repensar um sistema que perde o seu sentido se for visto de forma dual, afinal, uma das estratégias do colonialismo foi aproveitar-se da instabilidade dos reinos africanos e colocá-los uns contra os outros para conseguir o mínimo possível de coesão social, sendo mais fácil agir contra grupos pequenos: o colonialismo é múltiplo, complexo e precisa ser compreendido em tal complexidade para que o seu legado possa ser superado.

Muitas disparidades ajudam a explicar as diferenças de poder entre opressor e oprimido, mas não é possível restringir-se apenas a dualismos. Não é apenas uma subjugação do Oriente pelo Ocidente, do negro pelo branco, da mulher pelo homem: é uma opressão generalizada a tudo o que seja mais fraco ou que sirva ao propósito imperialista. Nessa perspectiva, Said (2011, p. 281), em *Orientalismo*, afirma que os orientais “eram analisados não como cidadãos nem como povo, mas como problemas a serem resolvidos, ou confinados, ou – posto que as potências ocidentais cobiçavam abertamente o território deles – conquistados”. O ser humano perde a sua condição de humano porque se torna um empecilho para a conquista do território. A opressão dos povos consiste, portanto, em uma tentativa de livrar-se do problema.

Na mesma linha de raciocínio, podemos pensar na situação da mulher, que não é empecilho para essa sociedade capitalista e patriarcal, desde que não queira ser livre, restrinja-se ao espaço privado e cumpra a função de procriadora. Na peça *A órfã do rei*, a condição feminina é discutida nesses termos: as órfãs que são ocidentais, brancas e europeias não são beneficiadas pelo sistema; pelo contrário, são punidas pela cruel necessidade de possuir corpos e almas que caracterizam a ideologia patriarcal, colonial e capitalista. A peça ressalta que a mulher é, portanto, duplamente colonizada: sofre os efeitos da colonização e do sistema patriarcal, como aponta Bonnici (2005, p. 229):

O termo homem e seus derivados incluíam o homem e a mulher; o mesmo privilégio não era dado ao termo mulher. A ideologia subjacente consistia, portanto, na junção das noções metrópole e patriarcalismo, que estavam empenhadas em impor a civilização européia ao resto do mundo.

A mulher, portanto, colocada nesse contexto de imposição da civilização europeia termina por ocupar, na maioria das vezes, o papel de oprimida, condição ainda não totalmente superada. Nesse contexto, ela está muito mais próxima da condição de escrava que da de cidadã. Assim, associar o imperialismo, o colonialismo e o patriarcalismo ao seu correlato, o capitalismo, não é nenhuma grande novidade. O dinheiro foi essencial para construir grandes impérios, que, para se sustentarem, precisaram apelar para colonização e a escravidão. Basta lembrar-se da busca incansável de Cristóvão Colombo por alguém que financiasse seu lucrativo empreendimento. Said (2011, p. 39) menciona:

Tudo na história humana tem as suas raízes na terra, o que significa que devemos pensar sobre a habitação, mas significa também que as pessoas pensaram em *ter* mais territórios, e, portanto precisaram fazer algo em relação aos habitantes nativos. Num nível muito básico, o imperialismo significa pensar, colonizar, controlar terras que não são nossas, que estão distantes, que são possuídas e habitadas por outros. Por inúmeras razões, elas atraem algumas pessoas e muitas vezes trazem uma miséria indescritível para outras.

Foi inevitável ao ideal imperialista a dominação dos povos que habitavam as terras cobiçadas e também da mulher, devido ao seu dom de procriar e garantir a descendência, fator que a tornou alicerce da propriedade privada. Como o ditame do imperialismo é o dinheiro ou o poder, fatores financeiros determinarão muito mais essa relação dos que o de raça ou gênero. No entanto, a concepção binária de mundo levará

“a tensão entre o termo privilegiado (o centro) e o termo não privilegiado (a periferia)” (BONNICI, 2005, p. 16). Para que o colonizador possa estabelecer o seu poder e o seu domínio, serão colocados à margem da sociedade aqueles que não correspondam ao centro: o negro, a mulher, o nativo, o colonizado ocuparão o local desprestigiado e, por essa razão, não se pode relativizar o peso dilacerante das categorias de opressor e oprimido, bem como as consequências sociais da opressão.

Outro aspecto importante de ser repensado quando se discute a opressão dos povos colonizados é a postura da igreja católica na época da colonização/escravidão. Nesta perspectiva, as peças fazem críticas ao discurso católico propagado durante o colonialismo. Em *Tari-Yari*, há um tom bastante irônico em relação à intromissão da Igreja católica nos assuntos do Reino do Congo. Os capuchinhos, imiscuídos no poder, participavam ativamente da vida política do Congo. Os primeiros movimentos do Padre Bernardo indicam que quer manter uma posição de superioridade perante o rei. Este, por sua vez, se quisesse uma boa relação com o clero, deveria ser católico exemplar, participar de missas nos horários corretos, ficar em pé como todos os outros fiéis durante as leituras, a fim de deixar claro que o rei não é especial perante Deus. No entanto, o objetivo principal disso é engrandecer o poder do padre, que diz ser “a própria igreja de Roma” (ABRANTES, 2013, p. 168). É necessário lembrar, contudo, que a própria igreja tinha conflitos ideológicos internos. No Congo, os capuchinhos mostraram-se mais atentos às necessidades do rei do que os jesuítas, acentuando-se, assim, a rivalidade entre essas ordens religiosas.

O rei, contudo, precisa do apoio do frade para ajudar controlar a população local, um padre que seja “incansável na luta contra os ‘ngangas’ e contra os que pregam a favor dos falsos ídolos” (ABRANTES, 2013, p. 162). A preocupação do rei, na peça, inicialmente, não é exatamente a de um fervoroso católico, o que o preocupa não é que se adorem outros deuses, mas sim a consequência disto: a adesão ao movimento de Mafuta e Kimpa Vita acabaria por lhe enfraquecer politicamente.

Há também outro aspecto a ser mencionado, a intolerância religiosa dos padres católicos e o preconceito intenso em relação à população congoleza. No episódio em que o Padre Bernardo pergunta à Kimpa Vita, momentaneamente possuída por Santo Antônio, se por acaso há negros no céu e, caso existam, se continuam ou não pretos, notamos o profundo desprezo em relação à população africana e a inferiorização da população de cor negra (a cultura negra, as tradições, religiões etc.). A resposta de Kimpa Vita irrita-o profundamente: “Há pretos aqui do Congo no céu, uns pequenos

que foram batizados e outros adultos que observaram as leis de Deus na terra. Mas eles não são pretos nem brancos, porque no céu ninguém tem cor” (ABRANTES, 2013, p. 171).

Na fala do padre, há ainda outro aspecto a comentar: a falta de postura da Igreja católica, ora apoiando a invasão e a escravidão, ora negando que o faça:

Eu já tenho falado com os capuchinhos italianos, que são os que mais facilmente circulam por essas terras. E eles estão muito activos a combater o movimento dela, mas preferem que seja o rei a assumir a responsabilidade de a mandar prender. Não querem envolver muito a igreja nessa história (ABRANTES, 2013, p. 146).

Na peça *Ana, Zé e os escravos*, há inúmeras passagens marcantes a respeito do tema. Logo em seguida ao chicoteamento de um escravo – momento de grotesca violência contra o ser humano – menciona-se que se deve tocar um canto religioso e dar início ao discurso do padre na missa. A relação entre o massacre físico e moral dos homens e mulheres escravizados e a igreja é posta em evidência.

O discurso do padre é intertextual, adaptado de declarações do bispo D. Antônio Tomás da Silva Leitão e Castro, clérigo português participante da colonização portuguesa em África. Optar por adaptar um discurso realmente proferido acentua a forte crítica à Igreja católica exercida pela peça, sem contar que os vacilos e titubeios presentes na fala do padre representam, artisticamente, a forma instável e débil como a Igreja católica agiu durante a escravidão, indo e vindo sem assumir claramente o apoio ao empreendimento, modificando o discurso de acordo com as circunstâncias:

PADRE (*falando em cima de um dos cubos*). O cristianismo, primeira religião que proclamou todos os homens irmãos, teve de lutar durante séculos contra a força das tradições, dos códigos, dos interesses e da vaidade animal, para impor a eliminação da injustíssima distinção entre senhores e escravos... Hoje sentimo-nos recompensados por tais esforços, nem sempre muito bem compreendidos... Sofrendo aqui, contemporizando acolá, impondo-se e ordenando mais além - como naturalmente aconselhava a tática da razão, em ordem a um fim necessário que só pela caridade podia conseguir-se -, assistimos neste momento à justa e cristã decisão de abolir de uma vez por todas o odioso tráfico da escravatura... Neste momento em que as nossas almas rejubilam, não podemos deixar de humildemente sublinhar qual o papel da Santa Madre Igreja de Jesus Cristo na extinção desse flagelo atrozíssimo como instituição europeia e colonial... Abençoado seja para sempre o nome do Senhor! (ABRANTES, 2013, p. 22-23).

A transcrição integral do discurso do padre cumpre a função de descortinar algumas das suas afirmações. Na realidade, a Igreja católica foi sempre uma aliada da colonização, beneficiando-se dela e ajudando a propagar as “verdades cristãs” que desmoralizavam as religiões africanas, além de gerar um clima de benevolência ao afirmar que as almas dos africanos, antes condenadas ao inferno, agora poderiam ser salvas. Na peça, essa crítica se dá por meio das ironias de D. Ana, que, imediatamente após o inflamado discurso do padre, surge em cena fazendo brincadeiras e questionando a veracidade das palavras dele, ao mesmo tempo em que lhe revela os seus negócios sujos:

D. ANA: Acredita no que acaba de dizer, padre?

PADRE: Acreditar, acredito apenas naquilo que um dos meus colegas no Brasil chamou “a pregação com a espada e a vara de ferro”... (*Agarra na cruz como se fosse uma espada.*), mas é preciso estarmos com o tempo. As coisas mudam para tudo poder ficar na mesma. A propósito, como vão os negócios? (ABRANTES, 2013, p. 23).

Uma frase do discurso do padre seria capaz de resumir a estratégia da absolvição dos escravos naquele período: “as coisas mudam para tudo poder ficar na mesma”. Como se sabe, a lei não alterou a dinâmica do imperialismo e da escravatura. D. Ana continuou comercializando seres humanos, e a escravidão continuou sendo imensamente lucrativa para o Império. Quando o padre pergunta pelos negócios de D. Ana, ela afirma, sem delongas, que “com esta lei da abolição do tráfico, a procura com certeza vai aumentar” (ABRANTES, 2013, p. 23). E de fato, com a lei de abolição, os negócios escravocratas realmente se intensificaram e continuaram a ser praticados por anos. O padre diz estar aliviado que, embora a lei não permita, as almas continuem em contato com a religião por meio da escravidão ilegal, o que demonstra a hipocrisia latente da posição dúbia que a Igreja mantinha no período.

D. Ana leva o padre a uma “visita aos subterrâneos” para que ele veja com os próprios olhos como ela continua vendendo escravos para o Brasil após seis anos da abolição (a ação dramática se passa em 1842). Note-se também que palavra “subterrâneos” também remete à vida oculta (mas nem tão oculta assim) de D. Ana Joaquina.

Na realidade, com receio de que a fonte seque, compra-se ainda mais escravos, e D. Ana orgulha-se dos lucros cada vez mais expressivos de seu negócio ilegal:

Venha ver, padre. Sem medo... Não lhe tinha dito? Passaram-se já seis anos desde a abolição do tráfico e nunca deu tanto lucro embarcar estas ‘cabeças de alcatrão’ para o Brasil. Com receio que a fonte se esgote, até os mais tímidos se meteram no negócio. Não há como uma boa proibição para espevitatar a iniciativa criadora dos comerciantes (ABRANTES, 2013, p. 26).

D. Ana revela ao padre o esquema que utiliza para não ser pega: “D. ANA (*ao padre*). Vê estes túneis? Levam diretamente aos porões dos meus navios que partem para o Brasil... (*apontando os escravos*). Só aqui estão duzentos... o que vem a dar... aí uns 150 contos de reis. Depois, o resto é com o capitão, que é pessoa discreta” (ABRANTES, 2013, p. 27). O padre esboça preocupação em relação às questões legais:

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

PADRE: OH, D. Ana! Outra vez o governador em sua casa?... olhe que já se comenta na igreja...

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

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

(*D. Ana ri-se e acena que sim.*) (ABRANTES, 2013, p. 27).

É interessante a fala do padre, pois demonstra que não se preocupa primeiramente com questões espirituais. Salienta-se a hipocrisia de alguns religiosos do período e também a aliança com os governadores, o que permitia a D. Ana continuar explorando seus conterrâneos. Ao dizer que será uma ceia quase íntima, reforça-se a ideia da aliança entre D. Ana e os poderes instituídos.

O título da oitava cena indica que esses atos ilegais durarão por bastante tempo ainda: “Jantar(es) com o(s) governador(es)”. O autor indica que no cenário deve haver uma grande mesa posta sobre a grade debaixo da qual estão os escravos. A imagem que o espectador terá é a de quatro pessoas jantando luxuosa e intimamente enquanto muitas outras estão confinadas a um espaço pequeno. D. Ana, o governador, o padre e o capitão representam os maiores poderes da época: o âmbito político, o religioso, o militar e o comercial. Há um conluio entre esses poderes para obter do comércio de pessoas o maior lucro e benefícios possíveis. Embora nem o governador nem o padre apoiem a escravidão diretamente, estão ali sentados, coniventes com a situação e obtendo vantagens: desde o banquete até a “aguardentezinha” que o padre está ansioso para

provar. É a comercialização de pessoas que permite que esses poderosos comam e bebam do melhor enquanto milhares de pessoas padecem. O espaço joga com os significados das oposições superior/superfície e inferior/subterrâneo para evidenciar a desigualdade latente do período histórico retomado e a posição hierárquica dos membros daquela sociedade. Enquanto uns poucos ocupam um largo espaço situado na parte superior do cenário, na parte inferior há uma grande quantidade de pessoas confinadas e apertadas. Elas sustentam a mesa: os escravos, sob a mesa, representam o sacrifício humano de muitos para que alguns poucos vivam vidas luxuosas, pressuposto capitalista de todos os tempos.

O governador dá-se por satisfeito por D. Ana dedicar-se a outros negócios que não a escravatura. Ela tem um “negócio de fachada” com agricultura, e a peça indica que, durante muitos anos, esse negócio serviu para esconder seus verdadeiros e ilícitos meios de ganhar dinheiro.

Toda essa cena se repete mais duas vezes, com ligeiras variantes, que insinuem que houve mudança do governador. No fim de cada jantar, os actores sobem para o banco onde estão sentados, deixando que os escravos que estão debaixo da grande-mesa passem debaixo do banco e comecem a amontoar-se numa estrutura, ao fundo da cena, que vai ser o navio negreiro. Enquanto dura toda a cena seguinte o navio vai-se deslocando pelo palco até ganhar o primeiro plano (ABRANTES, 2013, p. 28).

A ironia chega ao auge quando D. Ana pergunta ao padre: “Absolve-me então de eu ter maltratado pessoalmente um dos meus escravos?”, ao que o padre responde: “Por Deus, D. Ana! Cada um é livre de celebrar à sua maneira o decreto da abolição da escravatura” (ABRANTES, 2013, p. 23).

É interessante notar que a expressão “por Deus”, quando saída da boca de um padre, não pode ser ignorada. Pode indicar toda a banalização da fé e dos próprios princípios do cristianismo praticados por tais sacerdotes. Na peça, o padre é designado apenas Padre, não possui nome. É provável que, com tal generalização, Abrantes tenha a intenção de criticar a atuação dos padres católicos nesse período.

Mas, para não propagar mais um estereótipo, é necessário afirmar que nem todos os cristãos possuíam interesses mundanos, existindo aqueles que verdadeiramente criam na missão de catequizar os nativos e levá-los ao conhecimento da “verdadeira” religião.

Davis (2001) aponta que a junção das tradições pró-escravidão ao pensamento escolástico cristão transformava a escravidão em algo natural, que não contradizia em

nada a visão da sociedade como corpo social, onde cada qual deveria desempenhar o seu papel, e a alguns cabia o papel de subalterno.

Assim, institucionalmente, a Igreja católica se relacionava com o Estado e cabia a ela legitimar, moralmente falando, a escravidão. Por isso, historicamente, o discurso do Padre na peça falseia a visão da igreja ao dizer que esta sempre fora contra a escravidão. Segundo Boxer (1981), a *Dum Diversas*, bula papal publicada pelo Papa Nicolau V em 1452 e dirigida ao Rei Afonso V de Portugal, é compreendida por muitos como um documento de inauguração do comércio de escravos africanos. Em dita bula, o Sumo Pontífice autorizava a conquista, a submissão e a usurpação de bens e territórios, bem como a submissão dos nativos (inimigos de Cristo) à escravidão. Os negros eram considerados os legítimos descendentes de Cam, filho de Noé que teria sido amaldiçoado após ter zombado de sua nudez. Como Noé representava a honestidade em um mundo corrupto, Cam e seus descendentes foram relacionados à negatividade ética e à tentação diabólica de destruir o plano divino (OLIVEIRA, 2002). Na Idade Média, paulatinamente, a Etiópia passa a ser associada a Cuxe, terra aonde Cam teria migrado e constituído sua descendência e, posteriormente, toda a África negra.

A superposição de termos e as imbricações desta nova geografia do sagrado, a partir da Época Moderna, não deixavam dúvidas quanto a função dos africanos e seus descendentes nas sociedades que se formavam no Novo Mundo. Herdeiros do pecado de Cam, sua posição social estava, previamente determinada, segundo a vontade do criador. O cativo africano, portanto, era tomando como pedra basilar para o funcionamento harmônico do corpo social (OLIVEIRA, 2007, p. 7).

Ainda em *Ana, Zé e os escravos*, no diálogo a seguir conversam o padre e o capitão. Além da recorrente inferiorização do negro ou mesmo negação de sua condição humana, há a menção de outro aspecto importante, a renúncia ao batismo dos negros:

PADRE (*receoso*): Antes pelo menos iam batizados. Eram almas que se salvavam...

CAPITÃO: Qual almas nem meio almas, padre. Aquelas carcaças nem cérebro tem, quanto mais alma...

PADRE: Não blasfeme, capitão. Somos todos filhos do mesmo Deus...

CAPITÃO: Não queria ofendê-lo, padre, mas se o seu Deus é pai daquela escumalha, antes prefiro ser filho do cavador que me pôs na terra. Com licença, sim?... (*afasta-se*) (ABRANTES, 2013, p. 29).

Quando renuncia ao batismo, o empreendimento escravagista mostra o seu

caráter exclusivamente capitalista. Já não se trata mais do duvidoso argumento de “salvar” almas para Cristo, mas sim do lucro desmedido que, na realidade, parece ter sido a lógica mais mascarada e a mais concreta da colonização.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, procurei realizar uma leitura das peças de cunho histórico do angolano José Mena Abrantes por meio do arcabouço teórico do pós-colonialismo. A hipótese discutida foi a de que os discursos ocidentais que justificavam a experiência colonialista/imperialista eram marcados por binarismos, ou seja, oposições implacáveis entre termos: branco/ negro, homem/mulher, civilizado/primitivo, entre outros. A consequência é que tais dicotomias acabaram por criar uma hierarquização dos termos, colocando-os não só em oposição, mas em condição de superioridade/inferioridade. Assim, ao se colocar o termo “branco” no centro e privilegiá-lo, acaba-se por deturpar todo o conceito de “negro”, que não é mais visto em sua especificidade, mas somente como o contrário de branco. Consequentemente, se um dos termos da oposição é negado, resta apenas um como oposto do outro, perdendo seu significado, afastando-se de seu “ser”. Nessa perspectiva, se o branco é considerado superior, belo, civilizado, racional, ao negro resta ser o contrário de tudo isso. Em termos mais claros, ser negro é não ser branco, e como o branco é o modelo de homem perfeito, ser negro significa ser nada. Nega-se, portanto, a individualidade do sujeito. Por consequência, nega-se e se oblitera toda a legitimidade de sua cultura.

É evidente que esse discurso maniqueísta do Ocidente foi respaldado pelos discursos de poder – políticos, religiosos, pseudocientíficos – criando uma realidade de exclusão para os povos colonizados. No discurso colonialista, há uma clara divisão entre o mundo dos colonizadores (o centro), e o mundo dos colonizados (a margem). Nega-se que existam outros parâmetros, outras formas de viver. Mede-se tudo com a régua europeia, e o que não pode ser medido é descartado. A Europa imperialista desejava que o resto do mundo passasse a ser a sua fonte inesgotável de riquezas, o local que poderia ser explorado até as últimas consequências. Assim, as evidências indicam que o estabelecimento de províncias ultramarinas nunca teve como objetivo principal civilizar, mas, sim, explorar: “Tanto a partilha como a ocupação efetiva foram impulsionadas pela concorrência entre várias economias industriais, buscando obter e preservar mercados e pela pressão econômica de 1880 que desencadeou o expansionismo europeu” (HERNANDEZ, 2005, p. 72).

Não obstante, o discurso imperialista, para se justificar, pautava-se na ideia de que era preciso salvar o outro. O outro era um subumano, incompleto, isento de domínio sobre si mesmo. Poderia, ao menos, ser levado ao cristianismo e, assim, salvo do

inferno. O discurso imperialista afirmava que o africano só poderia escapar do inferno caso entrasse em contato com a verdadeira fé. Nessa perspectiva, é um ato nobre “resgatar” essas almas, ainda que os corpos fossem maltratados, chicoteados e aniquilados. A premissa é a de que o rigor da escravidão e a comercialização de pessoas não significa nada ao Deus Altíssimo, que só se interessa pela salvação das almas. Durante muito tempo, visão semelhante foi difundida e aceita, a despeito de sua sordidez, sustentando o regime colonial.

As palavras do padre na peça *A profetiza ardente* evidenciam a demonização do outro e a associação das religiões tradicionais com o pecado. Ele diz a um nativo que a sua única possibilidade de salvação era converter-se ao cristianismo, porém,

Isso só vai ser possível se o peso dos teus pecados não te arrastar para o inferno, onde vão arder esses tocadores de tambores e aqueles que se atraem para essas danças lascivas à volta das fogueiras... (*Com ênfase*). Da falta delas é que não se poderão queixar, quando lá chegarem (ABRANTES, 2013, p. 20).

Todas as manifestações religiosas e os ritos sagrados dos povos africanos acabaram condenados pelo colonialismo, sendo todos considerados

“cultos pagãos” execrados pelas autoridades da igreja e perseguidos sem trégua pelas autoridades coloniais. Outras confissões religiosas, mesmo não sendo “pagãs” e inclusive professando um monoteísmo de longa data, também foram repudiadas. Não faltaram, por exemplo, objeções papais aos rituais secularmente endossados pela igreja Copta da Etiópia e Eritreia, adepta de uma modalidade própria do cristianismo, que manteve, por exemplo, muitas práticas judaicas (SERRANO, 2010, p. 96).

O mundo do nativo é considerado caótico, como bem expressa o padre da referida peça, “um mundo feito de ignorância e de bestialidade, de costumes desregrados” (ABRANTES, 2013, p. 153). O nativo é visto como incapaz de gerir a própria vida. O padre prossegue mencionando os benefícios de sua adesão à cultura invasora: “Vocês tinham a alma mais escura do que a própria pele. Nós trouxemo-vos não só a palavra do verdadeiro Deus, mas também os benefícios de uma vida mais própria de gente educada e decente” (ABRANTES, 2013, p. 153).

A Santa Igreja propagava a ideia de que a escravidão era benéfica aos escravos, e que a forma mais eficiente de converter um negro era vendê-lo para as plantações da América, onde melhor poderia ser introduzido na cristandade. A fala do jesuíta na peça *Sem herói nem reino* evidencia esse aspecto histórico e permite a Abrantes criticar a hipocrisia do sistema:

Sim, porque desde que baptizado e integrado no seio da igreja não há mal algum em fazer de um negro um escravo, pois desse modo ele pode conquistar a redenção. É esta a verdade da Santa Madre Igreja e da nossa companhia, a Companhia de Jesus. A escravização é justa, pois através dela se trabalha em prol da organização, se civiliza. Ficam os negros cobertos pelo nosso manto protetor (ABRANTES, 2013, p. 108).

Contudo, o discurso do jesuíta é contraposto à realidade do mercado de escravos. Em uma cena de negociação – que, tudo indica, deveria ser cotidiana –, compradores e vendedores negociam o preço das “mercadorias” sem o mínimo escrúpulo. A benevolência para com os povos nativos presente na fala do jesuíta é desmascarada. Não há qualquer possibilidade de civilizar ou proteger as pessoas em meio à balbúrdia existente nos mercados de escravos. Na passagem a seguir, esses aspectos se evidenciam. O comprador acusa o vendedor de tentar ludibriá-lo com uma mercadoria defeituosa que não suportaria trabalhar do amanhecer até o pôr do sol:

VENDEDOR: Mas vossa senhoria deseja o escravo para cortar cana ou para o fazer correr pelo canal afora? Estou a dizer-lhe que este “molecão” tem a robustez suficiente para lhe render serviços por muito e muitos anos. E até lhe faço uma redução no preço se acaso quiser levar a fêmea dele, esta magnífica “molecona de peito atacado”, mais a “cria de peito” dos dois. “Fica com a família completa.” (ABRANTES, 2013, p. 112).

O comprador duvida da “qualidade” da mercadoria. Além do mais, alega que comprar bebês não é muito rentável porque quase nunca aguentam a longa viagem. Não há preocupação com a morte da criança, a não ser do ponto de vista financeiro. Não há qualquer menção aos sentimentos dos homens e mulheres escravizados. Para fechar o negócio, o vendedor decide contabilizar a mãe e a cria como uma só cabeça, proposta aceita pelo comprador.

Antes de embarcar, centenas de escravos são batizados coletivamente. A forma trivial com que o batismo ocorre pode indicar a superficialidade do catolicismo na vida dos africanos, principalmente dos da diáspora. De acordo com o historiador James Sweet (2003), esses batismos coletivos indicam que o catolicismo não passava de fachada e, por essa razão, o discurso do padre mostrado anteriormente cai por terra, pois é bem difícil acreditar que esse batismo realizado às pressas e de forma caótica levasse realmente a algum encontro com a espiritualidade. O tom do discurso do padre, mais disciplinar do que religioso, afasta-se do sentido real do batismo católico: a purificação do pecado original e a conversão da criatura em filha de Deus. Nenhum desses aspectos aparece na fala do padre:

PADRE: Considerai-vos agora filhos de Deus. Ides partir para o país dos portugueses, onde aprendereis as coisas da fé. Deixai de pensar na vossa terra de origem. Não comais nem cães, nem ratos, nem cavalos. Sede felizes e embarcai de forma organizada. (*os escravos são levados aos empurrões para a plataforma do navio, o padre grita.*) organizados!.. eu disse organizados... (ABRANTES, 2013, p. 113).

Aime Césaire (1950), em seu livro *Discurso sobre o colonialismo*, lista inúmeros exemplos das atrocidades cometidas pelo empreendimento colonial e afirma que a colonização equipara-se à coisificação. Isso se evidencia durante a leitura da peça, principalmente na mencionada conversa entre os negociadores de escravos. Os homens, mulheres e crianças escravizadas são tratados como “coisas” isentas de sentimentos ou vontades, bem distantes da condição de ser humano. A animalização do africano foi uma estratégia utilizada pelos portugueses para respaldar seus objetivos coloniais. Afastar a humanidade do colonizado e aproximá-lo da condição animal servia aos interesses coloniais, afinal, os negros poderiam possuir “proprietários”, eram castigados por razões banais e colocados para trabalhar forçadamente sem receber nada por isso.

A peça deixa claro que os jesuítas tinham força para intervir nos jogos de poder da colônia de maneira quase irrestrita, inclusive protegendo, apoiando e aliando-se a colonizadores. É o que ocorre com Manuel Cerqueira Pereira. Não é de se espantar que a junção da força bruta com a força doutrinária imposta aos “novos cristãos” intensificasse a submissão dos povos colonizados. É importante notar que, para obter a sucessão, Cerveira precisou do apoio do padre Jorge Pereira, e isso porque os conluios da igreja com a política eram recorrentes na época.

A fala do jesuíta também leva a refletir sobre o que seria consagrado, principalmente a partir do século XIX, como o “fardo” do homem branco. Ao mencionar que os negros deveriam ficar sob “o manto protetor” dos brancos, insinua-se que eles não seriam capazes de governar-se a si mesmos.

Nessa perspectiva, o continente negro passa a se visto como de fato deveria ser entendido: um continente simplesmente carente de civilização. Por isso, a estigmatização da África pelos “obstáculos naturais”, pela natureza em “estado bruto”, pelas “doenças endêmicas” e, particularmente, pelo “atraso econômico”, que caberia ao europeu ultrapassar, colocando imensos recursos africanos a serviço do progresso e do desenvolvimento da humanidade (SERRANO, 2010, p. 31).

Contudo, tal modo de ver as coisas não sobrevive a uma análise menos unilateral dos fatos: os reinos africanos sobreviveram por séculos sem qualquer “interferência” ocidental. Todavia, não se deve acreditar que viviam “isolados”, visto que mantinham relações comerciais com outros povos (SERRANO, 2010). O fato é que esses preconceitos e generalizações foram bastante danosos para a África, manchando a imagem do continente para o resto do mundo. Nenhum continente foi tão vilipendiado quanto a África: “nesse particular, o continente africano foi, inegavelmente, o mais desqualificado pelo pensamento ocidental” (SERRANO, 2010, p. 24).

Para os defensores do imperialismo, o empreendimento ia além de lucros, vantagens ou poder. Tratava-se de algo maior, uma missão civilizatória, que incumbia o homem branco do dever – que eles diziam ser uma missão exigida por Deus – de salvar o mundo. Esse “fardo” a ser carregado à duras penas era o sacrifício necessário para libertar os “outros” da maldição de não serem ocidentais – e cristãos. O homem branco precisava libertar os bárbaros de sua ignorância, submetendo-os caso fosse necessário, tudo em prol de algo grandioso. Uma leitura interessante nesse sentido é o poema de Rudyard Kipling “The White man’s burden”, que parte em defesa das ações imperialistas estadunidenses e europeias. Em seu afã laudatório, revela nas entrelinhas o teor hipócrita do imperialismo, embora negue sua sede de poder. Ao contrário, de acordo com esse pensamento, os homens brancos nada fazem em seu benefício, agem em prol da humanidade. O poema, nas entrelinhas, revela o mundo contraditório do imperialismo, as intenções veladas do discurso do empreendimento.

Assim, o único ponto de vista considerado válido era o “do homem europeu, culto, cristão, superior na civilização de que se fazia representante” (CHAVES, 2005, p.

47). As ações empreendidas também beneficiavam apenas os próprios ocidentais. O legado dos colonizados seria apenas a miséria social e moral.

É evidente que esse “salvamento” pautava-se em uma ideia de superioridade dos brancos sobre o resto do mundo, afinal, só se pode civilizar aqueles que são considerados não civilizados. Atente-se também à ideia de passividade inerente ao ato de “civilizar”. Espera-se que os colonizados sejam como *tabulas rasas* prontas a serem preenchidas. Insinua-se que não contenham nada proveitoso e que não saibam nada importante. Tudo o que há de bom deverá ser aprendido com o homem branco.

Nessa perspectiva, Portugal e outros impérios sentiam que tinham todo o direito de invadir e submeter reinos inteiros. Tal discurso do salvamento, contudo, não resiste à realidade dos colonizados. A vida de privações imposta pelos colonizadores, as terríveis viagens nos navios negreiros, nada disso correspondia à visão de salvamento propagada pelos defensores do imperialismo, e esse aspecto torna-se marcante nas peças de Abrantes.

Em *A profetiza ardente*, o discurso de inferioridade, propagado pelo colonialismo, fica evidente no discurso do padre. As palavras que ele utiliza, durante a peça, para referir-se à África e ao africano demonizam a cultura e a religião africana. Ele se refere à região como sendo “longe do Reino; Inóspita, atrasada” (ABRANTES, 2013, p. 18); e refere-se aos africanos como “cabeça dura”, “degenerado”, “selvagens”, “animais” (ABRANTES, 2013, p. 19); “nunca hão de ser ninguém” (ABRANTES, 2013, p. 20); assim, a peça mostra que para o colonizador há uma clara divisão entre o que é verdadeiro, o Deus único, a cultura correta e o outro, que está errado e só poderá se salvar na conversão ao catolicismo.

Kimpa Vita representa a resistência do nativo. Ela rebela-se contra o discurso do invasor e subverte-o:

Eu nunca realizei sacrifícios humanos, padre, nem agora nem antes. Os culpados dos únicos sacrifícios humanos que aqui se fazem são vocês mesmos, quando matam, torturam ou escravizam os homens, mulheres e crianças da nossa terra...e se as cruces foram queimadas foi porque, para além de serem o lugar do martírio de Cristo, passaram a ser mais uma arma em vossas mãos (ABRANTES, 2013, p. 153).

Kimpa Vita percebe a “deformação do discurso” do invasor e como os padres utilizam a religião para manipular a população. Na peça *Ana, Zé e os escravos*, há

igualmente uma crítica de Abrantes à estratégia do discurso colonial de inferiorizar os nativos para melhor exercer o domínio sobre os territórios e as riquezas. Com o objetivo de associar a escravatura ao capitalismo, Mena Abrantes coloca em cena os comerciantes. Eles recebem a lei do fim da escravatura com indignação. Sentem-se traídos, injustiçados e anunciam que se aproxima o fim da civilização: “O que será de nós nesse ambiente hostil? Quem nos vai trazer a cera, a borracha e o marfim do interior? Quem nos vai buscar a água e a lenha? Quem carregará as nossas mochilas? Quem despejará a merda das nossas casas nas marinhas? Quem?” (ABRANTES, 2013, p. 23).

Os comerciantes justificam que a escravidão não pode ter fim porque o branco não suporta o trabalho pesado, e, além disso, trabalhos considerados degradantes como “despejar a merda” só poderia ser tarefa de negros. Nessa perspectiva, não se considerava que os negros merecessem a liberdade, ou melhor, não era conveniente. Os africanos são descritos como seres “bárbaros, assassinos, bêbados e ladrões”; também não devem sair da tutela dos brancos por serem “preguiçosos e... venais. Se agora, apesar da nossa autoridade, passam a vida a mandriar e a tocar marimba, o que farão amanhã com os seus instintos desregrados?” (ABRANTES, 2013, p. 23). O tom de falsa moralidade invade os discursos daqueles que se beneficiavam financeiramente do sistema escravocrata.

É interessante pensar que esses adjetivos que o comerciante utiliza para descrever os africanos servem perfeitamente para descrever o colonizador: quem invadiu por meio da violência, matando muitas pessoas? Quem agiu de forma bárbara? Quem roubou a terra dos nativos? Quem agiu sem qualquer moralidade? O colonizador, contudo, sente-se dono, crê que tem o direito de dominar e, por isso, não se considera o vilão da história. O discurso vai sendo construído de acordo com quem detém o poder. O discurso é o poder.

Para a personagem que representa o militar, a despeito da imensa diversidade étnica da África, todos os negros podem ser considerados “povos pagãos” e, além disso, não merecem respeito, pois “não são governados nem obedecem por amor, mas somente pela força bruta” (ABRANTES, 2013, p. 23). Mesmo o degredado, a escória entre os homens brancos, considera que, apesar de todos os crimes que cometeu, não deve ser comparado a “essa gente bestial”, que jamais deve ter “uma condição igual à nossa na escala humana” (ABRANTES, 2013, p. 23). Essas visões expostas na peça representam o repertório de injustos discursos propagados e aceitos pelos europeus na época em que

a escravidão era um dos maiores negócios praticados. Em outras palavras, o objetivo primeiro do colonialismo foi indubitavelmente financeiro. Para justificar o empreendimento, foram propagados discursos deformados sobre os nativos, logo tornando-os “colonizados” e fixados em um papel subalterno.

Uma das mais pérfidas estratégias colonialistas consistia em aniquilar o passado do sujeito:

[...] o colonialismo não se contenta com impor a sua lei ao presente e ao futuro do dominado. O colonialismo não se contenta com encerrar o povo nas suas redes, com esvaziar a cabeça do colonizado de qualquer forma e de qualquer conteúdo. Por uma espécie de perversão da lógica, orienta-se para o passado do povo oprimido, distorce-o, desfigura-o, e aniquila-o. Essa empresa de desvalorização da história anterior à colonização assume hoje o seu significado dialético (FANON, 2005, p. 244).

Assim, é inevitável ao africano a procura por outro paradigma que não o colonial. Nesse momento, é preciso buscar a si mesmo e encontrar o elo com a cultura perdida, aquela defraudada pela colonização, ou seja, a tradição que ainda faça sentido. Note-se, não se fala em retorno às origens, já que a partir daí é impossível se desfazer de todo o legado colonial:

A luta contra o colonialismo constituiu-se em negação da submissão secularizada e introjetada no espírito do colonizado. Assume, em virtude disso, o caráter de luta contra todos os valores de que o colonizador é portador e defensor. Por outras palavras, o combate configura a necessidade da busca de valores que afirmem o colonizado e neguem o colonizador. A ruptura pressupõe a recuperação da própria história (SILVA, 1996, p. 69).

Também à literatura coube o papel de resgatar esse passado perdido, de questionar a história legada pelo colonialismo. A dramaturgia de Abrantes é um exemplo dessa tomada de voz do sujeito africano e de seu intento de reaver a própria historicidade.

A resistência sempre esteve presente na vida do colonizado, seja na luta armada, seja na recusa de aceitar o mundo colonial enquanto verdade. A resistência surge na literatura quando os sujeitos se negam a aceitar a verdade do colonizador e rejeitam ocupar o lado negativo que lhes cabe quando inseridos na lógica binária do invasor. A

literatura passa a ser o vetor dessa recusa. A dramaturgia de Abrantes é, assim, questionadora desse mundo binário criado pelo discurso imperialista na medida em que cria personagens que extrapolam os limites impostos pelo colonizador em relação ao colonizado. Em outras palavras, as personagens não se limitam à fixidez dos estereótipos advindos da lógica colonial.

Em pleno século XIX, há o registro histórico de uma mulher chamada D. Ana Joaquina, que teria sido uma das maiores comerciantes de escravos de sua época. Em qual estereótipo se encaixa essa mulher? Sendo ela angolana, foi algoz de outros angolanos, tal qual o invasor. Aliou-se ao poder imperialista, não se limitou à condição imposta às mulheres negras de seu tempo. É interessante pensar que ela não foi a única mulher comerciante de escravos da época.

Por outro lado, a condição da personagem de *A órfã do rei* é muito próxima à dos escravos, mesmo sendo ela europeia. Ela é igualmente uma vítima do sistema imperialista, que, em seu afã de expandir cada vez mais seu poder, não se importou em sacrificar grande parte da própria população. Na peça, o destino das jovens era traçado pela ideologia patriarcal e colonialista, a qual era respaldada pelo cristianismo, que ajudava a impor um plano de vida para a mulher que a impedia de escolher: sua missão era servir ao lar e cumprir a função imposta, a maternidade. A personagem de Abrantes representa, portanto, as mulheres oprimidas pelo patriarcalismo/colonialismo que resistiram, questionaram o sistema, além de possibilitar que o colonialismo seja visto de outra perspectiva, na qual não só os africanos foram esmagados pelo sistema, mas todos aqueles que eram mais fracos e cujas vidas eram utilizadas em prol do empreendimento. Interesses econômicos, portanto, levaram os países colonizados à degradação moral e material e propagaram um discurso preconceituoso ainda vivo no imaginário social.

Um dos aspectos mais marcantes desta pesquisa foi dar-se conta de que o mundo dominado por binarismos, ou seja, por divisões implacáveis e por categorias absolutas, criou uma realidade de exclusão que continua vigente atualmente, na forma de um racismo velado, por vezes inconfessável, mas bem acentuado no cotidiano de países como Brasil ou Angola. A cada dia, novas manifestações de racismo e segregação surgem mundo afora. O discurso colonialista de inferiorização dos povos nativos, utilizado para justificar um empreendimento que, historicamente falando, já se findou, impregnou-se no imaginário social. As desigualdades, nunca sanadas, intensificaram-se e dão um ar de verdade ao discurso do preconceito. Somente a conscientização de todo o processo histórico do imperialismo e a diminuição das desigualdades sociais poderão

desconstruir o legado colonial. A literatura, cuja função é a de humanizar o homem (CANDIDO, 1972), certamente é uma aliada nessa tomada de consciência pela qual ainda se espera.

### Referências bibliográficas:

- ABRANTES, José Mena. *O teatro de José Mena Abrantes: Angola*. Volume I: peças histórico-fantásticas. Luanda: Edições Maianga, 2013.
- ABRANTES, JOSÉ Mena. *O teatro em Angola-* volume I. Luanda: Editorial Nzila, 2004.
- ABRANTES, JOSÉ Mena. *O teatro em Angola-* volume II. Luanda: Editorial Nzila, 2004.
- ADOLFO, Sérgio Paulo. *A ficção de Pepetela e a formação da angolidade*. Faculdade de Ciências e Letras, UNESP/Assis, São Paulo, 1992. (Tese de doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa).
- ALADRÉN, Gabriel. *Tráfico de escravos e escravidão na América Portuguesa*. In: Cadernos PENESB. Rio de Janeiro/Niterói, v. 12, 2010.
- ALMEIDA, Suely Creuza Cordeiro de. *O sexo devoto: normatização e resistência feminina no império Português, XVI – XVIII*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2005.
- AMARAL, Ilídio, (1996), *O Reino do Congo, os Mbundu (ou Ambundos), o Reino dos “Ngola” (ou de Angola) e a Presença Portuguesa, de finais do século XV a meados do século XVI*, Lisboa, Instituto de Investigação Científica Tropical
- ASHCROFT, B. *Post-colonial Transformation*. London: Routledge, 2001.
- BALANDIER, Georges. *Antropologia política*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro/Editora da Universidade de São Paulo, 1969.
- BALANDIER, George. *As dinâmicas sociais: sentido e poder*. Trad. Gisela Stock de Souza. Rio de Janeiro: Difel, 1976.
- BARREIRA, César. *Banditismo e práticas culturais: a construção de uma justiça popular*. Revista de ciências sociais. Fortaleza: v.41, n 2, jul/dez de 2010.
- BAUMAN, Zygmund. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BERLIN, IRA. *From Creole to African: Atlantic Creoles and the Origins of African American Society in Mainland North America*. The William and Mary Quarterly, 3d Series, Vol.LIII, Nº 2, April 1996.
- BHABHA, Homi. *O local da Cultura*. Belo Horizonte, Humanitas: Ed. UFMG, 2010.
- BOAHEN. A África diante do desafio colonial. In: BOAHEN, A. A. (ed.) *A África sob dominação colonial: 1880 – 1935*. 2º ed.rv. Brasília: UNESCO, 2010.
- BONNICI, Thomas. *Conceitos-chave da teoria pós-colonial*. Maringá: Eduem. 2005.

BONNICI, Thomas. (Org.) *Resistência e intervenção nas Literaturas Pós-Coloniais*. 21. Ed. Maringá: Eduem, 2009.

BONNICI, Thomas. Teoria e crítica pós-colonialista. IN: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Org.). *Teoria Literária: abordagem histórica e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: EDUEM, 2009.

BOXER, Charles R. *O Império Colonial Português (1415-1825)*. Lisboa: Edições 70, 1981.

CÂNDIDO, Antônio. *A literatura e a formação do homem*. Ciência e cultura. São Paulo, 1972.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Sá da Costa, 1978.

CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; VECCHIA, Rejane (org.). *A kinda e a misanga*. Encontros brasileiros com a literatura angolana. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda: Editorial Nzila, 2007.

CHAVES, Rita. “*O passado presente na literatura africana*”. *Via Atlântica*, n. 7, São Paulo, 2004, p. 147-161.

COATES, Timothy. *Degredados e órfãs: colonização dirigida pela coroa no Império português*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1998.

COUTO, Mia. *Pensatempos*— Textos de opinião. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.

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

CRISTOVÃO, Agnaldo. *Depois de Descobertos, os Nossos Novos Caminhos só Podem Ser Encantados*. Disponível em: <<http://www.ueangola.com/index.php/entrevistas/item/411-depois-de-descobertos-os-nossos-novos-caminhos-s%C3%B3-podem-ser-encantados.html>>. 09/10/2014.

DAVIS, David Brion. *O problema da escravidão na cultura ocidental*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

DELGADO, Ralph. *O Reino de Benguela* (do descobrimento à criação do estado subalterno). Lisboa: Imprensa Beleza, 1945.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

ÉBOLI, L. *Sem herói nem reino ou o azar da cidade de S. Filipe de Benguela com o fundador que lhe tocou em sorte: ecos do domínio territorial em Angola*. In: Daniel

- Conte; Lovani Volmer; Rosi Ana Grégis. (Organizadores). Espaços de encontro: literatura, cinema, linguagem, ensino. Novo Hamburgo: Feevale, 2009, p. 227-241
- ECO, Umberto. *Postscript to The Name of the Rose*. Trad. William Weaver. San Diego, Calif., Nova Iorque e Londres: Harcourt Brace Jovanovich, 1983.
- ENGELS, F. *A origem da família, Da Propriedade privada e do estado*. Trad. Leandro Konder. 11. ED. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, [1884] 1987.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Editora EDUFBA, 2008.
- FANON, Frantz. *Pour la révolution africaine*. Paris: François Maspero, 1964.
- FIORIN, José Luiz (Org.). *Introdução à Linguística: I. objetos teóricos*. São Paulo: Contexto, 2002.
- FONSECA, Mariana Bracks. *Nzinga Mbandi e as guerras de resistência em Angola. Século XVII*. 2012. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1999.
- FREITAS, Décio. *Palmares – A guerra dos Escravos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982.
- GONÇALVES, Rosana A. *África Indômita*. Missionários Capuchinhos no Reino do Congo (século XVII). Dissertação de mestrado em História Social. Universidade de São Paulo. 2008.
- GUEYE. Iniciativas e resistência africanas na África ocidental, 1880 -1914. In: BOAHEN, A. A. (ed.) *A África sob dominação colonial: 1880 – 1935*. 2º ed.rv. Brasília: UNESCO, 2010.
- GUSFORD, Georges. *Mito y metafísica*. Buenos Aires: Nova, 1970.
- HALL, Stuart. *Da diáspora*. Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- HALL, Stuart. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. SILVA, Tomaz T. (org.), HALL, Stuart, WOODWARD, Kathryn. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- HARARI, Yuval Noah. *De animais a deuses – história breve da humanidade*. Amadora: Editora: Vogais, 2013.
- HERNANDEZ, Leila Leite. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*(1.ed.). São Paulo: Grupo Summus; Selo Negro Editora, 2005.

HOBSBAWM, E.; RANGER, T. (Org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOBSBAWM, Eric J. *Bandidos*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 4º Edição, 2010.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JORGE, Manuel. *Para Compreender Angola*, Lisboa: Dom Quixote, 2008

KANDJIMBO, Luis. *O endógeno e o universal na literatura angolana*. Conferência apresentada no painel cultural do Seminário sobre a Realidade Política, Económica e Cultural de Angola, Paris 6-9 de Novembro, realizado pela Embaixada de Angola em França por ocasião da Festa Nacional.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LIMA, Mônica et al. In: *Educação das relações étnico-raciais no Brasil: trabalhando com histórias e culturas africanas e afro-brasileiras nas salas de aula*. / Organizado por Amílcar Araujo Pereira – Brasília : Fundação Vale, 2014.

LINHARES, Maria Yedda. *O oriente médio e o mundo dos árabes (Ásia e África)*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

LOOMBA, Annia. *Colonialism/postcolonialism*. New York: Routledge, 1998

MACEDO, Tania Celestino, «Visões do mar na literatura angolana contemporânea», in: «Via Atlântica», n.3 dez. 1999, disponível em:[http://www.fflch.usp.br/dlc/posgraduacao/ecl/pdf/via03/via03\\_04.pdf](http://www.fflch.usp.br/dlc/posgraduacao/ecl/pdf/via03/via03_04.pdf), acesso em 1 de outubro de 2011.

MAGALHÃES, A. C. M. *Sincretismo como tema de uma teologia ecumênica*. Ecumenismo: estudos da Religião, n.14, ano XII: UESP, 1998.

MARTINS, Izabel Cristina Oliveira. *O processo de ficcionalização histórica da Angola seiscentista em A sul. O sombreiro*. 2014. 138 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Literatura e Interculturalidade, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2014. Disponível em: <[http://pos-graduacao.uepb.edu.br/ppgli/download/dissertacoes/dissertacoes\\_2014/Izabel Cristina - Dissertação A sul. O sombreiro.pdf](http://pos-graduacao.uepb.edu.br/ppgli/download/dissertacoes/dissertacoes_2014/Izabel%20Cristina%20-%20Disserta%C3%A7%C3%A3o%20A%20sul.%20O%20sombreiro.pdf)>. Acesso em: 29 fev. 2016.

MATA, Inocência. *Laços de memória e outros ensaios sobre literatura angolana*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2006.

MOISÉS, Leyla Perrone. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

- NASCIMENTO, Abdias. *Quilombismo*. Brasília, Fundação Palmares, 2002.
- NIANE, Djibril. *Sundjata ou a epopeia mandinga*. São Paulo: Ática, 1982.
- OLIVEIRA, José Machado de. Igreja e escravidão africana no Brasil Colonial. *Caderno de Ciências Humanas. Especiaria.*, Ilhéus, v. 10, n. 18, p.355-387, dez. 2007.
- OLIVEIRA, Anderson José Machado de. *Os santos pretos carmelitas: culto dos santos, catequese e devoção negra no Brasil colonial*. 2002. Tese (Doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2002.
- PADILHA, Laura C. *Novos pactos, outras ficções*. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2002.
- PANTOJA, Selma. *Gênero e comércio: as traficantes de escravos na região de Angola*. *Travessias: Revista de Ciências Sociais e Humanas em Língua Portuguesa*, Lisboa, v. 4/5, p.79-97, 2004. Anual.
- PANTOJA, Selma. *Uma antiga civilização africana*. História da África Central Ocidental. Brasília: Editora UNB, 2011.
- PARADISO, Sílvio Ruiz. *Religião e Religiosidade nas Literaturas pós-coloniais africanas: um olhar em Things Fall Apart (1958), de Chinua Achebe e O outro pé da sereia (2006), de Mia Couto*. 2013. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013.
- PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. *Metateatro: inserção do discurso crítico no texto dramático: 1ª JIED – Jornada Internacional de Estudos do Discurso 27, 28 e 29 de março de 2008*.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PEPETELA. *A sul. O sombreiro*. São Paulo: Leya, 2012.
- RODRIGUES, Cristina Udelsmann. *Lusofonia em África: história, democracia e integração africana*. Texto apresentado no CODESRIA, Maputo, Moçambique, 12-14 de maio 2005.
- 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.
- SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Cia das Letras, 2011.
- SERRANO, Carlos. WALDMAN, Maurício. *Memória D'África: a temática africana em sala de aula*. São Paulo: Editora Cortez, 2010.

SILVA, Tomás Tadeu da. A Produção Social da Identidade e da Diferença. In: SILVA Tomás Tadeu da. (org.) *Identidade e Diferença A Perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes: 2000.

SILVA, Nelson do Valle. *Uma nota sobre 'raça social' no Brasil*. Caderno Cândido Mendes. Estudos Afro-asiáticos, 26, 1995.

SOARES, Francisco – *Notícia da literatura angolana*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 2001.

SYLLA, PM.; BLANC, L.; SOW, S.; DIALLO, A. S. *Facteurs determinants de l'irrégularité des malades sous PCT dans le distTict de Bamako* (Mali). Acta Leprol. v.9, n.2, p.68-75, 1994

SWEET, James. *Recreating África: Culture, Kinship, and Religions in the Africa-Portuguese World, 1441 – 1770*. London, the University of North Carolina Press, 2003.

THORNTON, John. *The Kingdom of Kongo: Civil Wars and Transition, 1641-1718*. Wisconsin Press, 1983.

THORNTON, John K. *The kongolese Saint Anthony. Dona Beatriz, Kimpa Vita and the Antonian Movement, 1684-1706*. Cambridge University Press, Australia, 1998.

TODOROV, Tzvetan. *A Conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

VAINFAS, Ronaldo; SOUZA, Marina de Mello e. *Catolização e Poder no Tempo do Tráfico: O Reino do Congo da Conversão Coroada ao Movimento Antonino, Séculos XV-XVIII*. Tempo, nº 6, 1998, p. 95-118.

VALENTIM, Jorge Vicente. *Com quantos nós se faz uma trama: ressonâncias do teatro do oprimido em A corda, de Pepetela*. Via Atlântica, São Paulo, v. 1, n. 22, p.71-85, dez. 2012. Semestral. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica>>. Acesso em: 23 set. 2014.

VAZ, Carlos. *Para um conhecimento do teatro africano*. Lisboa: Ulmeiro, 1999.

VISENTINI, Paulo Fagundes. *História da África e dos africanos*. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.