

UMA REPRESENTAÇÃO TEATRAL DA ANGOLA PÓS-COLONIAL:

A REVOLTA DA CASA DOS ÍDOLOS e ANÁ, ZÉ E OS ESCRAVOS

Sidnei Boz (UNEMAT)¹

Aginaldo Rodrigues da Silva (UMEMAT)²

RESUMO

Procuramos desenvolver um estudo da representação artística da Angola pós-colonial a partir da comparação entre as obras *A Revolta da casa dos ídolos* (1979) de Pepetela e *Ana, Zé e os Escravos* (1980) de José Mena Abrantes. A primeira trata de Angola quando esta ainda pertencia ao antigo Reino do Congo, nos primórdios da ocupação portuguesa no local, contando as aventuras do herói Nanga, líder de uma revolta popular, numa história com pano de fundo na tradição cultural. Em *Ana, Zé e os Escravos* de 1980, o entrecruzamento das histórias de uma mercadora de escravos e de um ladrão português que ajudava os pobres é levado à cena. Os atos heroicos e seus desdobramentos nas duas peças tomam o passado como ponto de partida para entender o presente, e propiciam representações que procuramos apresentar em uma análise comparatista. Outro ponto em comum nas peças é a mensagem de esperança no futuro, apesar das dificuldades, representada especialmente no elemento estético da luz, que está intimamente relacionado com aquele momento vivido por Angola e com o devir da nação, ponto este que nos permite um olhar para outras artes. Ressaltamos que estas peças de teatro político, apresentam espetáculos que buscam relações palcosplateia de inquietação e estranhamento por meio da arte, para repercutir em crítica e intervenção social.

Palavras-chave: Teatro Angolano. Pós-Colonialismo. A Revolta da Casa dos Ídolos. Aná, Zé e os Escravos.

O Teatro Angolano apresenta nas peças *A Revolta da Casa dos ídolos* e *Ana, Zé e os Escravos* uma leitura de elementos da história e da cultura do país, ressignificada pelo momento pós-colonial artístico e politicamente efervescente. Analisá-las, permite-nos entrar em contato com a história e a vida social de Angola sob o olhar atento de Pepetela e

¹ Doutorando em Estudos Literários PPGEL/UNEMAT - BOLSISTA FAPEMAT.

² Professor Orientador da pesquisa PPGEL/UNEMAT.

de Mena Abrantes, artistas intelectualmente engajados em apontar caminhos no áspero período pós-colonial. Aspectos comuns esteticamente construídos nas obras como a escravatura, a influência da igreja e a presença de personalidades de vulto histórico-nacional, serviram para sensibilizar a sociedade acerca dos ideais de união e de liberdade.

Estes ideais são sempre caros e especialmente difíceis de alcançar quando se vivia os riscos políticos que iam desde uma utopia nacionalista até o perigoso neocolonialismo. Nesse sentido, torna-se importante observar conforme Appiah (1997) que os escritores contemporâneos africanos buscam a representação de uma cultura, diferentemente dos ocidentais que procuram uma explicação do “eu”. No mesmo viés, voltada especialmente para África de língua portuguesa no pós-colonial, Ana Mafalda Leite pondera que:

A leitura de um texto de literatura africana de língua portuguesa torna-se, assim, um lugar de múltiplas filtragens, desfigurações e reconfigurações. Se a escrita é uma prática social, com uma função social bem precisa em África - herança que subjaz, parcialmente da oratura -, ela sugere a possibilidade de que também o sentido seja uma construção social, caracterizada pela participação do escritor e do leitor no acontecimento do discurso (LEITE, 2012, p. 155).

O teatro político possui na maioria das vezes um objetivo que está intimamente ligado ao momento histórico de sua produção, uma vez que almeja uma intervenção social de seu público, quer seja na leitura do texto cênico, quer na observação do espetáculo. Podemos identificar essa característica nas duas peças tanto pela história de Angola, quanto pelo engajamento de Pepetela e Mena Abrantes em discutir esse passado histórico. Essa é uma das características deste modo de teatro: a releitura de fatos passados, utilizados como pano de fundo no enredo, para a compreensão do presente.

Dessa maneira, *A Revolta da Casa dos Ídolos* escrita em 1979 e publicada em 1980 vai buscar o episódio de sua trama nas origens de Angola, no início do século XVI, quando esta integrava o Reino do Congo e os portugueses acabavam de chegar à África. Naquela época, houve uma revolta dos autóctones contra uma determinação do Rei, que influenciado pela igreja e pelos costumes portugueses, havia mandado recolher todos os ídolos de adoração dos nativos e aprisioná-los em uma casa. O episódio ficou conhecido como “A Revolta da Casa dos ídolos” e dá nome à peça.

É preciso inicialmente compreender, conforme a peça, que governava o Congo na época da Revolta, o Rei Mbemba-Nzinga (batizado pela igreja como D. Afonso), o qual

chegou ao posto já com a ajuda dos portugueses e renegando a tradição local. Mbemba-Nzinga era filho mais velho do Rei Nzinga-a-Nkuvu (D. João) que havia permitido a entrada dos portugueses no Reino do Congo. Porém, pela tradição do Reino quem devia sucedê-lo ao trono era o sobrinho Mpanzu-a-Nzinga. Com a morte do Rei D. João, o filho D. Afonso, seguindo os costumes portugueses e apoiado por estes, reivindicou o trono. Mpanzu-a-Nzinga, o herdeiro legítimo, não aceitou, lutou, porém acabou morto em batalha.

A peça está dividida em três atos. O Primeiro Ato faz as referências históricas, com Nimi, o ferreiro, explicando as nuances do que havia acontecido ao sobrinho Nanga. No segundo Ato, Nanga o herói da Revolta, descobre os motivos reais do aprisionamento dos ídolos e se encarrega de informar a população a respeito, por meio de reflexões sociais. No Terceiro Ato, que se inicia com a queima da Casa dos ídolos, ocorre a Revolta.

Logo na abertura do Primeiro Ato, a peça traz a seguinte referência histórica em letreiro “Reino do Kongo 1514”, e por meio da fala do 1º apresentador, alerta o público de sua licença artística:

1º APRESENTADOR

(Para o público): Talvez nem tudo nessa peça corresponda à verdade histórica. Dirão os entendidos que tal detalhe ou tal outro não se terá passado assim, que certa personagem nunca existiu, que outra não poderá ter tido o papel que aqui desempenha, etc (PEPETELA, 1980, p.13, grifo do autor).

O motivo da revolta, o aprisionamento dos ídolos, e sua posterior queima, gerou uma insatisfação popular muito grande. Como dissemos, Nanga, o protagonista da *Revolta da Casa dos ídolos*, é o líder e responsável por levar a mobilização dos seus pares. Porém, para Nanga tanto faz, amuleto ou cruz, ele busca “a verdade” maior que é o interesse político de poder:

NANGA

Deixe-me pensar. Se retiram os chifres, é porque eles sabem que as cruces não têm força. Se sabem isso e, no entanto, insistem sempre na força da cruz, é porque nos querem convencer. Para quê? Porque sabem que a força está noutro lado qualquer, porque sabem que não é este o problema real (PEPETELA, 1980, p.69).

Até que descobre:

NANGA

[...] A força não está nos amuletos dum lado ou de outro. A força está nos nossos braços, por um lado, e nos canhões dos portugueses por outro lado. É só isso que descobri. E tenho que dizer às pessoas para que elas acreditem e não tenham mais medo (PEPETELA, 1980, p.76).

Temos na peça uma ideia da influência dos portugueses e da igreja, já nos primórdios da criação de Angola, mudando os costumes, a tradição, e transformando o Rei conforme a cultura portuguesa.

Nanga, ao descobrir “a verdade”, quer conscientizar o povo, e nesta tarefa conta com a ajuda de seu amigo Masala. Por meio da personagem Masala, a peça traz o problema social da escravatura de uma maneira mais evidente. Masala era um escravo fugitivo, herdeiro de mani – chefe aristocrata e religioso que dentre outras funções era responsável por escolher o Rei. Masala fugia do destino de seus pares pós-invasão portuguesa, na qual mesmo familiares eram vendidos como escravos.

Nanga e Masala mobilizam o povo para a Revolta, mas acabam traídos por Mani-Vunda e D. Jorge Muxuebata. Este último, aristocrata que pela história oficial foi quem liderou a Revolta. Nanga é morto e Masala preso e encaminhado de volta a sua terra para ser escravo. O processo de colonização, baseado inicialmente na escravatura, encontra então facilidades para prosseguir, uma vez que sem seus líderes revolucionários a população nativa foi facilmente derrotada pelo Rei, auxiliado pelos portugueses.

No período pós-independência angolana, a peça parece nos lembrar do perigo de se assimilar uma cultura outra, como a do colonizador e aplicá-la a realidade local, pois de certa forma, agindo desta maneira, se estaria voltando aos pressupostos de colônia. Patrick Chabal (1996) expõe essa questão ao dizer que os estudos de África precisam levar em conta o período pré-colonial e colonial, para que se compreenda todo o processo que se entende sempre em construção de uma identidade cultural. Por outro lado, a retomada da cultura autóctone original, com a negação dos efeitos colonizadores, dotada muitas vezes de um intuito nacionalista, incorre numa atitude problemática ao pós-colonial.

Podemos verificar que essas percepções dialogam com o que diz Homi Bhabha, sobre a história e a cultura:

Será que nós lidamos melhor com a realidade de “sermos contemporâneos” – com seus conflitos e crises, com suas perdas e dilacerações – dotando a história de uma longa memória que então interrompemos, ou espantamos, com nossa própria amnésia? [...]

Subjacente a essa alegação, há uma inquietação mais profunda, um medo de que a máquina da transformação social não seja mais a aspiração de uma cultura democrática comum. Entramos em uma ansiosa era de identidade, na qual a tentativa de lembrar o tempo perdido e de reclamar territórios perdidos cria uma cultura de “grupos de interesse” ou movimentos sociais disparatados. Aqui a filiação pode ser antagônica e ambivalente: a solidariedade pode ser só situacional e estratégica, o sentido de comunidade é sempre negociado pela “contingência” de interesses sociais e de exigências políticas (BHBHA, 2012, p. 93-94 grifos do autor).

A peça traz esta preocupação com os elementos históricos e culturais que podem desencadear perigosos conflitos políticos e sociais, após a independência angolana. Dentre estes elementos, percebemos a escravatura, que chegou junto com os portugueses à Angola e também é lembrada para reflexão do presente em *Ana, Zé e Os Escravos* de 1980.

Esta última obra, refere-se ao período histórico que vai da abolição do tráfico de escravos (1836) até o fim oficial da condição de escravo (1878). A peça, dividida em cinco momentos, conta a história de uma comerciante angolana de escravos angolanos “D. Ana Joaquina” e de um bandido social português “José do Telhado” que é degredado em Angola.

A cena inicial apresenta atores vestidos de preto, em posição fetal, ao redor de uma caixa negra, sobre a qual cada um tem um braço estendido. Lentamente estes se erguem, a procura de um som (de tambor ou flauta) que se vai aumentando. Em seguida, um destes atores explica sobre a África e a chegada dos homens brancos.

Nos primeiros dois Momentos, que se seguem da cena inicial, D. Ana é a protagonista e deixa claro, desde a sua primeira fala, o que pensa sobre a escravatura. Ao ver um escravo sendo chicoteado, marca historicamente o momento de sua fala e diz:

D. ANA

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

Vemos no decorrer da peça, que a proibição do tráfico de escravos apenas fez com o que o preço dos mesmos subisse e que deste modo, a medida não surtiu efeito prático para o fim da escravatura. O problema acontece sob a leniência da igreja que desde o principio coloca-se ao lado de comerciantes como D. Ana. O diálogo final do “Momento

2” entre padre e capitão, se passa na casa de D. Ana “SALÃO DE D. ANA POR VOLTA DE 1855” (ABRANTES, 1999, p. 78), e fala sobre as epidemias a bordo de navios negreiros:

PADRE

Mas, capitão... Eu continuo com a minha que os riscos dessas viagens são demasiados. Fala-se de epidemias a bordo... Já reparou que uma epidemia em alto mar o pode levar a si e a toda a tripulação?...

CAPITÃO

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

PADRE

(receoso)

Antes pelo menos iam baptizados. Eram almas que se salvavam... (ABRANTES, 1999, p. 80, grifos do autor).

A estética teatral de Mena Abrantes traz à peça um efeito especial. O texto não apresenta divisão em atos, mas em momentos, os quais são realizados sem intervalos, com as mudanças cenográficas sendo realizadas à vista do espectador. O Momento 3, intitulado “Transição”, acontece a bordo de um navio negreiro, o qual transporta Zé do Telhado de Portugal para a Fortaleza de S. Miguel, em Luanda. Fazendo jus ao título, no Momento 3, se transita do final da história de D. Ana, escurecendo a cena de sua casa, para lançar luz ao navio, que neste momento aparece em primeiro plano.

A história de Zé do Telhado é narrada no “Momento 4”, desde sua prisão em Portugal até a sua posterior soltura, para que em liberdade condicional, sirva o Governo na captura de escravos. Sua vida cheia de aventuras contada na peça, desde Portugal onde dividia parte dos roubos com os mais pobres, depois em Angola derrotando aldeias, matando nativos e renegando no fim ao próprio Governo, contrasta com sua morte por causa natural:

E um dia morreu
Com a dor
Que tinha no peito
Nunca ninguém soube
O que era
Nem seremos nós também...
Aiii!...

Morreu José do Telhado
Sabeis quem era?

Talvez ninguém!
(faz-se escuridão total)
(ABRANTES, 1999, p. 117, grifos do autor).

O elemento estético da escuridão da cena, coincidindo com a morte de Zé do Telhado, serve de preparação ao Momento 5 (Final). Este começa exatamente como no Momento 1, com os atores vestidos de preto, porém agora, a procura do som é acrescida da procura da luz. Em seguida, os atores perseguem em contra-luz a caixa negra de forma cilíndrica, que desde o início da peça, serve a diferentes elementos cênicos. Essa representação gestual se dá com todos os atores de preto recitando em coro o poema “Adeus a hora da largada” de Agostinho Neto:

Minha Mãe
(todas as Mães
cujos filhos partiram)
tu me ensinaste a esperar
como esperaste nas horas difíceis...

mas a Vida
matou em mim essa esperança
eu já não espero
sou aquele por quem se espera

sou eu minha Mãe
a esperança somos nós
os teus filhos
partidos para uma fé que alimenta a Vida
(Hoje (.)
somos nós mesmos(.)
teus filhos
com fome
com sede
com vergonha de te chamarmos Mãe(.)
com medo dos homens

nós mesmos
nós vamos em busca da luz
os teus filhos Mãe
(todas as mães cujos filhos partiram)
Vamos em busca da Vida.
FIM
(ABRANTES, 1999, p. 119).

A essa altura, é importante retomar o efeito que se quer desempenhar na relação palco-plateia no teatro político. Ao falar da “Ação e Realidade” teatral, Raymond Williams nos ensina que:

O público é sempre a herança mais decisiva, em qualquer arte. O modo como as pessoas aprenderam a ver e a reagir é o que cria a condição essencial para o teatro. Partimos muitas vezes do princípio de que qualquer público compreenderá a natureza bastante convencionalizada em qualquer encenação: a ação habita a sua própria dimensão e é, nesse sentido, diferente de outros tipos de ação (WILLIAMS, 2010, p. 221).

A dimensão em que o público compreende a encenação, não é estabelecida em *Ana, Zé e os Escravos* e o mesmo vale para a *Revolta da Casa dos Ídolos*, pelo efeito da catarse aristotélica. Entretanto, a proposta que se apresenta nestas peças é a de lançar luz sobre um período que se acreditava diferente pela história oficial, mas que agora causa propositadamente inquietação ao ser apresentado de uma forma diferente e artisticamente elaborado na ação dramática.

Em *A Revolta da Casa dos Ídolos*, o elemento estético da luz, junto da fala de Kuntuala (cujo nome significa “o futuro”), filha de Mani-Vunda, e o grande amor de Nanga, representa a imagem poética que encerra a peça:

(Apagam-se as luzes. Ouve-se tam-tam. Kuntuala em cena Uma luz fraca ilumina-lhe apenas o rosto. Todo o palco as escuras.)

KUNTUALA

(Falando sem gestos lentamente, muito lentamente). Chamam-me Kuntuala, o Futuro. Nanga foi morto, os seus derrotados. Restou eu, o futuro. Nada vejo senão sombras. Por todo o lado, as sombras do luto, da escravidão, da dor... *(Pausa. Uma estrela amarela, pequena, é projectada no fundo do palco.)* No fundo, lá muito no fundo, vejo uma luz. Uma luzinha débil, tão tímida, como se fosse das últimas estrelas que se escondem por trás da Lua. É a única luz que se avista neste universo de sombras. Será a luz de Nanga, aquela que ele perseguia? Sim, é ela, existe afinal... *(A estrela vai crescendo à medida que Kuntuala fala. Aumenta também a firmeza da voz.)* Alguém um dia a alcançará. Alguém rasgará as sombras que se adensaram sobre esta terra e as atirárá num feixe para o passado. Sim, a luz de Nanga brilhará como um Sol por esta terra toda. Sinto. Sei. Muito longe, dentro de mim, mas dentro de mim, Kuntuala, o futuro.

(Luz amarela, fortíssima.)

CAI O PANO (PEPETELA, 1980, p.157, grifos do autor).

A luz desempenha um papel semelhante ao da música no teatro, aumentando ou diminuindo sua intensidade conforme o efeito que se queira alcançar e: “... é um elemento atmosférico que religa e infiltra os elementos separados e esparsos, uma substância da qual nasce a vida” (PAVIS, 1999, p. 202). Sendo assim, a luz quer seja pela iluminação propiciada ao palco, quer pela representação da imagem poética, na fala de Kuntuala em *A*

Revolta da Casa dos Ídolos, quer pelo poema de Agostinho Neto que encerra *Ana, Zé e Os Escravos*, aproxima o teatro nestas duas peças de outras artes, como a música. Se, por outro lado, observarmos a representação das imagens poéticas criadas pelas cenas, suas falas e gestos destacados, percebemos uma aproximação com as artes nas quais a presença da luz é muito importante, como a pintura e a fotografia.

A imagem gerada pela fotografia possui a capacidade de captar a realidade por meio da luz. Para a pintura, a luminosidade enfoca os elementos aos quais quer dar evidência e ofusca, ou apaga, àquilo que não se quer transparecer. Neste sentido, a imagem do passado é trazida nas duas peças, ora mais evidente, ora mais ofuscada, para lembrar os problemas que afetaram o povo angolano durante séculos.

Desse modo, as peças sugerem uma mensagem de se evitar a reprodução de situações semelhantes ao passado, para não se adentrar num neocolonialismo. Portanto, estas obras fazem uma releitura do passado de Angola para que se possa melhor compreender o presente, e trazem o elemento cênico “luz” e da luminosidade em destaque no seu final, o que permite o diálogo do teatro com outras formas de arte.

De maneira especial, a luz do final destas duas peças contribui para expressar que apesar de todos os problemas sociais, políticos e culturais, vivenciados no momento pós-colonial angolano, havia por meio da arte “a busca da vida” e a esperança em “Kuntuala” - o futuro.

REFERÊNCIAS

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

APPIAH, Kwame Anthony. **Na Casa de Meu Pai: a África na filosofia da cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BHABHA, Homi k. **O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses**. Org.: Eduardo F. Coutinho. Tradução: Teresa Dias Carneiro. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2012.

CHABAL, Patrick. **What is Africa?** interpretations of post-colonialism and identity. In: **Pós-colonialismo e identidade nacional**. Porto: Universidade Fernando Pessoa. 1998.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades e escritas pós-coloniais: estudo sobre literaturas africanas**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

PEPETELA. **A revolta da casa dos ídolos**. Lisboa: Edições 70, 1980.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

WILLIAMS, Raymond. **Drama em Cena**. Tradução: Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.