

O GRANDE CIRCO AUTÊNTICO (JOSÉ MENA ABRANTES/ANGOLA) E *A ÁRVORE DOS ANTEPASSADOS* (LICINIO AZEVEDO/MOÇAMBIQUE):
REPRESENTAÇÕES DO PÓS-COLONIALISMO NO TEATRO E CINEMA

Agnaldo Rodrigues da Silva (UNEMAT/AML)¹

Resumo: *O grande Circo Autêntico* (1978) e *A Árvore dos Antepassados* (1994) são duas produções que articulam aspectos políticos e culturais, inerentes ao processo de colonização e descolonização de países do Continente Africano, particularmente Angola e Moçambique. A peça de Abrantes discute o processo neocolonial na República Democrática do Congo (antiga Zaire). Na perspectiva política da arte, Azevedo toma uma dimensão de registro das consequências da guerra civil Moçambicana, quando cerca de um milhão e meio de pessoas entraram em situação de refúgio nos países vizinhos. Portanto, tanto pelo teatro quanto pelo cinema, a sociedade torna-se representada por discussões pertinentes do mundo em crise.

Palavras-chave: Teatro angolano; Cinema moçambicano; José Mena Abrantes; Licínio Azevedo; Teatro, cinema, política.


Alguns pressupostos

Assim como o teatro, o cinema também é político por natureza. Partimos do pressuposto de que o produto que chega ao público (o filme) é uma seleção de imagens escolhidas, pensada por pessoas ideologicamente engajadas. Lembremo-nos de Rosenstone (2010), quando escreveu *A história nos filmes - os filmes na história*, que mostra em via de mão dupla que a produção de um filme é sempre intencional, uma vez que no produto final permeia uma ideologia política que dará impacto no público de maneira particular ou globalizante.

Pavis (1999), nesse mesmo direcionamento, afirma que toda teatro é necessariamente político, pois coloca em debate ideias sobre as correntes filosóficas e sociológicas, visando o triunfo de uma determinada teoria de melhoria social sobre a outra. Articulado ao pensamento de Pavis, Goddard quando escreve “Deleuze e o cinema político de Glauber Rocha”, na revista *Lugar Comum* (2012), afirma que Deleuze apresentou a obra do cineasta brasileiro como exemplo do cinema político moderno.

No pensamento de Goddard, toda discussão em torno do texto gira em torno de uma consciência política moderna, resultante do Cinema Novo, a qual se chamou de “estética

¹ Doutor em Letras pela USP e pós-doutor pela UFRGS. Docente no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários/ UNEMAT.




da fome”. Essa vertente cinematográfica debruçou-se em filmar personagens comendo terra, raízes, roubando para comer, matando para comer, fugindo para comer, em um ambiente com personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas imundas, velhas e obscuras. Como se pode observar, Rocha articulou em suas produções um miserabilismo que se opunha ao cinema industrial, que apresentava filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em carros de luxo, imagens que mostravam um mundo alegre, cômico, perfeito (Ibidem).

Nessa direção, as articulações filosóficas e sociológicas que se apresentam no teatro e no cinema de Abrantes e Licínio, respectivamente, são expressões políticas que estão materializadas pela arte, em um período específico da história social da humanidade, pautadas em análises que confrontam o capitalismo e o socialismo, a democracia e antidemocracia, colonialismo e pós-colonialismo. Entra em discussão, portanto, questões inerentes à valorização humana em detrimento à momentos críticos que em determinado momento histórico considerou a supremacia de uma raça sobre a outra, com base na cor da pele.

Em *Arte e Ilusão*, Gombrich (2007) discute a produção histórica da arte, destacando que essa história pode ser descrita como o ato de forjar chaves-mestras para abrir fechaduras misteriosas de nossos sentidos, cuja chave original só a natureza tinha. Para o crítico, essas fechaduras são complexas, que apenas se deixam penetrar quando diversos parafusos ficam de prontidão e certos números de trincos são movidos simultaneamente. “Como um arrombador que tenta abrir um cofre-forte, o artista não tem acesso direto ao mecanismo interno. Pode apenas apalpá-lo com seus dedos sensíveis, sondando um gancho aqui e ajustando outro ali, quando alguma coisa cede lá dentro” (p. 304).

O pensamento desse notável historiador da arte e seu psicologismo alerta ao fato de que o crítico pode dar dicas de como abrir a porta para compreensão de uma produção cultural; por isso, ele não é o dono absoluto da verdade interpretativa. Uma vez aberta e feita a chave, outros poderão repetir a proeza, pois àqueles que vierem depois, basta o discernimento que aguace a capacidade de copiar a chave-mestra para atualizar o pensamento existente e, muitas vezes, superá-lo, em prol da evolução do conhecimento.

Caberá ao espectador de teatro ou cinema recuperar elementos históricos para compreender as propostas empreendidas na construção de *O grande Circo* e *A árvore dos Antepassados*, além de, sobretudo, atualizar os temas desenvolvidos na peça e no filme a



partir da contemporaneidade e suas ideologias. O exercício de voltar os olhos para o passado para compreender o presente requer uma tomada de consciência sobre a relação do homem com o mundo, de sua posição quanto a alteridade, bem como da quebra de fronteiras culturais reais ou imaginadas (preconceitos).


José Mena Abrantes e *O grande circo autêntico*

O grande Circo Autêntico é uma peça que traz como contexto o processo neocolonial na República Democrática do Congo (antiga Zaíre): “O grande Circo autêntico é uma farsa tragicômica sobre o processo neo-colonial na ex-República do Zaíre, com recurso a situações, personagens e técnicas circenses” (ABRANTES, 1999, p. 10). Produzida entre 1977-78, a peça conta, comicamente, como um modesto tratador de leopardos ascendeu, sem quaisquer escrúpulos, a dono de circo e que ainda por aquela década do Século XX continuava a obter vantagens em um país em crise. Há, no entanto, um alerta do autor aos desavisados, pois a comicidade está entrelaçada com a seriedade do conteúdo apresentado. É nesse sentido, portanto, que o dramaturgo dispõe uma nota inicial de esclarecimento, em que salienta:

a ação desta peça situa-se, por razões óbvias, num país fictício que se calhar até existe... por essa razão, qualquer semelhança entre os seus personagens e/ou situações e factos e/ou figuras da vida real NÃO PODE SER pura coincidência. (ABRANTES, 1999, p. 19)

Observa-se que na televisão, nas novelas em particular, o recado ao público seria dado de forma diferente, informando que qualquer semelhança seria mera coincidência. No cinema, o efeito desse recado tomaria a dimensão de que o filme foi produzido baseado em fatos reais. Abrantes segue além, pois na qualidade de autor, ele deixa um recado ao espectador para que a peça não seja vista apenas como representação da realidade, mas um projeto político. Por isso, ele afirma que fatos, situações e personagens não podem ser vistos como pura coincidência com a vida real. O recurso utilizado pelo dramaturgo causa um efeito mimético mais intenso, pois tenta atribuir maior peso à realidade ficcionalizada. Sobre a questão, Boal afirmou 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. (1975, p.01)

Amplamente alegórica, desfilam-se na peça de Abrantes personagens que aludem à vida subumana, em um contexto de opressão e censura pertinentes ao momento histórico sobre o qual o dramaturgo coloca em questão. Por essa razão, o texto traz como personagens: domador, mago, palhaços, tratador de Leopardos, Bailarina, Leopardos (feras) e o coro (povo). O circo é uma metáfora de uma nação que perdia novamente a sua autonomia política, diante de interesses de compatriotas que ainda se beneficiavam com aquela situação. É por isso que o coro afirma: “é a nossa terra, é a nossa pobre gente, a quem transformaram a independência numa jaula” (ABRANTES, 1999, p. 43).

Silva (2013) afirma que o dramaturgo faz o uso da metáfora de circo, apegando-se ao escárnio para discutir uma situação conflitante. O escárnio é uma arma poderosa quando se fala em confrontos políticos, sociais e religiosos, pois o riso desqualifica o objeto da crítica, por isso tornou-se uma prática constante na arte e na literatura da Idade Média (e não só), quando a Igreja chegou ao auge do poder em diversos lugares do mundo.

Para Minois (2003), artistas e escritores ao longo dos séculos utilizaram-se dessa tática para enfraquecer a posição de quem ocupa o poder, de modo que o riso habitou as diversas revoluções nacionais e internacionais, visando uma mudança nos rumos político-ideológicos vigentes. Desse modo, “o riso reencontra sua velha vocação de insulto, de agressão verbal e visual, de exclusão e zombaria humilhante” (Ibidem, p. 461).

A técnica que Abrantes utilizou em *O grande circo autêntico* apresenta uma dinâmica com quadros que sugerem movimento, com várias estratégias para o trânsito de personagens e cenários. Nesse sentido, a peça sugere cenas de um estúdio cinematográfico, com a presença de uma cenografia complexa, luzes e ações. As luzes iluminam cenas específicas, a exemplo da focalização que é própria do cinema, um subterfúgio para deter a atenção do público em uma cena particular (um tipo de *close-up*). A *mise en scène* realiza-se como imagens escolhidas ao espectador, com cortes e cenas colocadas em sequência, criando a ilusão de continuidade típica da arte cinematográfica.


Licínio Azevedo e A árvore dos antepassados

Walter Benjamin (2017), em “Abra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica” (5ª versão), afirma que “o cinema caracteriza-se não só pelo modo como o homem se apresenta perante a aparelhagem, mas também pelo modo como, com a ajuda desta, ele representa o mundo circundante” (p. 37). A afirmação de Benjamin permite compreender o quanto o cinema enriqueceu o mundo, substancialmente as nossas percepções diante de questões que tomam novas dimensões aos olhos da câmera, com a peculiaridade que tem em focar os detalhes que até então podiam escapar às outras técnicas. Nessa perspectiva, o cinema ampliou as possibilidades da percepção nos âmbitos visual e acústico, de modo que “as ações apresentadas por um filme podem ser analisadas com muito mais exatidão e sob muitos mais pontos de vista do que as ações representadas na pintura ou no teatro” (ibidem).

Citar Benjamin nesta discussão sobre o cinema africano é enriquecedor, tendo em vista que Licínio Azevedo é um mestre na ciência cinematográfica, ao passo que disponibilizou ao público diversos filmes, com tendências a documentar (a maioria documentários) momentos históricos significativos. O filme, portanto, deixa de ser mera distração para as massas e toma um caráter esclarecedor, pressupondo concentração e capacidade de raciocínio. Para pessoas descompromissadas politicamente, a produção de Azevedo as obriga sair da zona de conforto, em busca da reavaliação da própria história.

Licínio Azevedo é Cineasta, produtor e escritor gaúcho que se radicou em Moçambique no ano de 1975. A sua biografia indica que ele tenha trabalhado no Instituto Nacional de Cinema, ocasião que lhe oportunizou o contato com diversas produções cinematográficas, entre as quais aquelas de Ruy Guerra e Godard. No Instituto de Comunicação Social de Moçambique, o realizador orientou o programa de televisão “Canal Zero” e fundou a empresa de produção cinematográfica Ebano Multimedia. Pelo conjunto de sua obra, em 1999 recebeu o prêmio da FUNDAC (Fundo para o Desenvolvimento da Arte e Comunicação), sendo um dos seus filmes mais estudados *A árvore dos Antepassados*.

O contexto do filme baseia-se nos conflitos bélicos de Moçambique, pois durante os 15 anos de guerra cerca de um milhão e meio de moçambicanos procuraram refúgio nos países vizinhos. Em muitos caso, não houve tempo para as pessoas se despedirem da



família ou amigos, nem cumprir com as formalidades em relação aos seus antepassados (culto aos mortos). Em 1984, quando a guerra atingiu a província de Tete, o personagem Alexandre Ferrão foi escolhido pelos tios para levar a família para o Malawi, seguindo a viagem com aqueles que aguentaram a longa viagem por terra. Dez anos depois, com o fim da guerra, o protagonista decidiu que era o momento de regressar para que as pessoas pudessem se reconciliar com a árvore de seus antepassados.


Para Pereira e Cabecinhas (2016),

o compromisso primeiro de Licínio Azevedo “é com as pessoas” e a guerra, que assolou o país entre 1977 e 1992 (CAHEN, 2002) acabou por se transformar na “personagem” central dos seus filmes. Depois da guerra as transformações políticas e econômicas do país conduziram a uma quase total ausência de apoios, por parte do estado, para a produção cinematográfica; foi assim necessário encontrar novas formas para poder continuar a trabalhar. Em Moçambique, como em outros países, a produção de filmes encontra-se dependente do conceito de coprodução e isso, segundo o nosso entrevistado, não é necessariamente uma coisa má, pois existem alianças interessantes, fundadas nas dificuldades comuns. Licínio Azevedo rejeita categoricamente a ideia de neocolonialismo por parte dos países financiadores, mas reconhece-se, durante a entrevista, o peso da agenda internacional no financiamento (ou não) dos filmes. (p. 2017)

Em entrevista realizada pelas autoras acima, Licínio afirma que havia feito o filme chamado *A Árvore dos Antepassados*, cujo propósito era representar a relação com os antepassados, “o respeito pela tua Igreja, cada família tem a sua própria Igreja que é uma Árvore, onde faz homenagem aos antepassados, aos espíritos dos antepassados” (p. 1045).

A minha mãe também tinha uma grande ligação, ela foi médium uma certa fase da vida dela e sempre me passou muitas histórias relacionadas com antepassados... nunca na minha família ninguém foi... ninguém era religioso assim de ir à igreja, nunca ninguém foi à igreja, mas eu acho isso importante... e isso é uma coisa que eu encontro já no Steinbeck, na literatura norte americana dos anos 30. (Ibidem)

A metáfora da árvore como representação da família, no ciclo que envolve os vivos, os antepassados e aqueles que estão por nascer, atribui ao filme potenciais simbólicos, intimamente ligados às crenças não só dos moçambicanos, mas de muitos povos do continente africano. Lembremos de Reis (2011), quando analisa a obra de Wole Soyinka,




identificando a presença do mito do eterno retorno nas sociedades tradicionais africanas, não o retorno do mesmo, mas de algo enriquecido. A descrição do universo africano pela perspectiva ioruba proposta por Soyinka, aponta para um sistema metafísico em que o tempo se torna bidimensional, composto de um longo passado, o presente em um futuro em potencial (talvez virtualmente nenhum futuro). Nesse sentido,

ao contrário da concepção ocidental, nas sociedades tradicionais africanas o tempo não se mostra como mudança e sucessão, mas como o contínuo fluir de um presente permanente que abrange todos os tempos. Segundo Soyinka, a cosmologia ioruba distingue três realidades simultâneas: o mundo dos vivos, o dos mortos/das divindades e o dos que ainda vão nascer. Esses três mundos não se constituem entidades separadas, já que o sistema de pensamento ioruba baseia-se na simultaneidade dos tempos, o que faz com os mortos, os vivos e os não nascidos habitem um tempo em que a periodicidade é ignorada. (REIS, 2011, p. 65)

Por isso, além de emocionar o espectador, *A árvore dos antepassados* é um rico documentário social, cultural e histórico, que permite a observação minuciosa de um momento crítico da nação moçambicana nas primeiras décadas período pós-colonial. A cenografia revela um país devastado pelas guerras, o sucateamento dos monumentos históricos, das casas e dos veículos, bem como a condição de refugiados que muitas pessoas tiveram que assumir contra as suas vontades. Desse modo, o documentário mostra prédios destruídos, casas abandonadas, sucatas de ônibus e carros, campos minados e, sobretudo, riquezas usurpadas, uma ampla reflexão sobre a ganância humana, diante do contexto do capitalismo selvagem que gradativamente instituiu grandes potências e países subdesenvolvidos.

Referências

- ÁRVORE DOS ANTEPASSADOS. Dir. Licínio Azevedo. Moçambique/Reino Unido: Ebanó Multimédia, 1994. 50 min.
- ABRANTES, José Mena. *Teatro*. Primeiro Volume. Coimbra: Cena Lusófona, 1999, p. 10, 19, 43.
- BENJAMIN, Walter. *Estética e Sociologia da Arte*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

- 
- BOAL, Augusto. *O teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 01, 18, 19.
- GODDARD, Jean-Christophe. Deleuze e o cinema político de Glauber Rocha - Violência revolucionária e violência nômade. *Revista Lugar Comum*, n. 31. Rio de Janeiro: Rede Universidade Nômade, 2012.
- GOMBRICH, E.H. *Arte e ilusão*. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 304.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 461.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 114, 387.
- PEREIRA, Ana Cristina; CABECINHAS, Rosa. “Um país sem imagem é um país sem memória...” – Entrevista com Licínio Azevedo. In: *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, v. 42, n. 3, p. 1026-1047, set.- dez. 2016.
- REIS, Eliana Lourenço de Lima. *Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.
- ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, Os filmes na história*. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e terra, 2010.
- SILVA, Agnaldo Rodrigues. Teatro angolano – O grande circo autêntico, de José Mena Abrantes. In: *Conexão Letras – Quando foi o pós-colonial?* Vol. 8, nº 9. Coordenação de Jane Fraga Tutikian. Porto Alegre: UFRGS, 2013, p. 45-52.