

LITERATURA E TEATRO ÉPICO: OS EFEITOS DE DISTANCIAMENTO

EM ANÁ, ZÉ E OS ESCRAVOS

Sidnei Boz¹

Resumo: Este trabalho procura observar os efeitos de distanciamento do teatro épico brechtiano, presentes na peça *Ana, Zé e os Escravos* (1980) do dramaturgo angolano José Mena Abrantes. Estes efeitos conferem a obra literária uma estrutura de revista, oportunizando cortes na representação dramática, trazendo ao teatro vários “presentes históricos” de forma a apresentar cada cena independente uma da outra. Nesta peça de teatro angolano, os efeitos de distanciamento percebidos como recursos estéticos visam uma quebra da ilusão do palco teatral, abordando a temática da escravidão com a pretensão de despertar junto ao público uma ação transformadora em prol dos interesses sociais.

Palavras-chave: Literatura Angolana; Teatro Épico; Escravidão; *Ana, Zé e os Escravos*.

O teatro épico se desenvolve no início do século XX, a partir da adaptação de técnicas do cinema trazidas ao palco por Piscator. Nesta forma de teatro, as cenas se mostram independentes como se fossem uma revista e podem se remeter a vários presentes históricos, apresentando recortes de diferentes épocas. Com Brecht o teatro épico ganhou um maior acabamento estético por meio do efeito de distanciamento, também chamado de efeito de estranhamento, ou efeito “V”. Esses efeitos servem para eliminar a ilusão do palco teatral, distanciando personagem - ator - público, com vistas a apresentar uma mensagem de intervenção social.

Podemos observar algumas destas características em *Ana, Zé e os Escravos*, peça que recebeu o prêmio “Sonangol” de Literatura em Angola. A obra possui cinco “Momentos” – termo utilizado pelo dramaturgo José Mena Abrantes, para as divisões cênicas da peça. Observa-se desde o início, a perspectiva didática do teatro épico. Conforme Rosenfeld o:

intuito didático do teatro brechtiano, é a intenção de apresentar um “palco científico” capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora. O fim didático exige que seja eliminada a ilusão, o impacto mágico do teatro burguês. (ROSENFELD, 1985, p. 148).

¹ Doutorando em Estudos Literários PPGEL/UNEMAT

Com vistas a esta eliminação da ilusão, já na descrição dos elementos de cenográfica, Mena Abrantes detalha como pretende construir os efeitos de distanciamento palco/plateia: “Todos estes elementos vão cumprir diversas funções durante a peça. As mudanças de cena são feitas à vista do espectador e não há qualquer intervalo ao longo da obra.” (ABRANTES, 1999, p.62).

No Momento I da peça (introdução) que é intitulado: “Nossos Pais Viviam ... (Fins do século XV)” é descrita a chegada dos portugueses à África. A primeira parte dessa cena é uma pantomima, isto é uma cena realizada somente com gestos e expressões, sem uso de fala e que conta uma história. A imagem que é apresentada é a de atores vestidos de preto, em posição fetal, ao redor de uma caixa negra, sobre a qual cada um tem um braço estendido. Lentamente eles se erguem, a procura de um som (de tambor ou flauta) que vai aumentando.

Ocorre um embate entre guerreiros do grupo vestido de preto e outro grupo que surge de repente, vestido de branco. Os guerreiros vestidos de branco conseguem capturar um guerreiro vestido de preto, numa espécie de jaula e só então a primeira fala será apresentada por um guerreiro vestido de preto, que observava sem envolver-se na disputa. O texto, conforme o autor, é uma adaptação da tradição oral dos Bapende orientais:

Nossos pais viviam numa grande planície junto ao mar...
Tinham animais e culturas. Tinham salinas e bananeiras...
De repente viram sobre o mar surgir um grande barco...
Este barco tinha asas muito brancas, brilhantes como facas...
Os homens brancos saíram da água e ficaram imóveis na praia...
Os nossos antepassados tiveram medo. Disseram que eram os “vumbis”,
os espíritos que regressam...
Repeliram-nos para o mar com frechadas...
Mas os “vumbis” vomitaram fogo com um barulho de trovão...
Muitos homens foram mortos. Muitos fugiram. Outros ficaram junto do
grande mar...
Então os homens brancos desembarcaram de novo. Pediam galinhas e
ovos. Davam tecidos e missangas...
Pediam ouro, marfim, escravos!... (ABRANTES, 1999, p. 64-65)

A escravidão – exploração do trabalho escravo e a escravatura – comércio de escravos são os temas que interligam os diferentes “momentos” da peça. Utilizar-se do passado, da cultura, da tradição ou de eventos históricos, como forma de construir uma mensagem intervencionista no presente junto ao público leitor/plateia, é um dos objetivos do teatro épico.

No Momento II é levada à cena a história de Dona Ana Joaquina, uma famosa mercadora de escravos que viveu Angola no século XIX. A personagem deixa claro, desde

a sua primeira fala o que pensa sobre o assunto. 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).

A ironia presente na fala da personagem, que age em relação às leis da escravatura como se as mesmas não se aplicassem a si própria, é um efeito literário muito utilizado pelo teatro épico, conforme Rosenfeld (1985). A ironia gera certa distância da personagem em relação a sua própria fala, como se esta estivesse apresentando-a, culminando com o gesto de chicotear o escravo para “incorporar” a verdadeira “D. Ana”.

Se observarmos a perspectiva histórica, percebemos melhor a ironia presente na fala de D. Ana na peça. Em 1836, ocorreu a proibição do tráfico de escravos, no Decreto que Sá Bandeira publicou em Portugal, sob constantes exigências da Inglaterra:

O infame tráfico dos negros é certamente uma nódoa indelével na história das Nações modernas; mas não fomos nós os principais, nem os únicos, nem os piores réus. Cúmplices, que depois nos arguíram tanto, pecaram mais, e mais feiamente. Emendar pois o mal feito, impedir que mais se não faça, é dever da honra portuguesa, e é do interesse da Coroa de vossa majestade... (PORTUGAL, 2017).

Entretanto, conforme explica Alberto Oliveira Pinto (2015), é preciso observar que o decreto proibia o tráfico de escravos, mas não a escravatura, pois os proprietários de terra no Brasil poderiam transportar escravos para suas plantações, ou mesmo para São Tomé e Príncipe: “Como não podia deixar de ser, o decreto de Sá da Bandeira de 10 de Dezembro de 1836 começou por revelar-se um fiasco em Angola, onde foi rejeitado em massa pelos comerciantes e pelos proprietários de terras.” (OLIVEIRA PINTO, 2015, p. 486).

Angola já possuía uma estrutura escravocrata bastante desenvolvida e as primeiras leis abolicionistas ainda que previssem o fim da escravatura apenas para daí a 25 anos, não obtiveram o resultado esperado pela Coroa Portuguesa. Os trabalhos realizados pelos escravos na região eram os mais variados e sua manutenção, perduraria ainda um bom tempo, conforme Aida Freudenthal:

Num total aproximado de 400 000 habitantes existiam na colónia entre 60 a 80 000 escravos arrolados pelas autoridades coloniais na segunda metade do século. A maioria trabalhava em arrimos, fazendas e pescarias,

na produção, colheita e transporte de mercadorias... A acumulação de escravos revelar-se-ia pois um instrumento indispensável à instalação do colonialismo formal, viabilizando unidades de produção inseridas na economia de mercado. Por isso a escravidão iria sobreviver aos decretos abolicionistas pelo menos até ao início do século XX. (FREUDENTHAL, 1999, p.8).

O que de fato começou a se intensificar na primeira metade do século XIX, segundo a autora, foram a resistência e a insatisfação manifestadas na condição de escravo através da lentidão no trabalho, furto e destruição de ferramentas e armas, de modo a aliviar a carga laboral. A própria D. Ana teve, conforme a história oficial, uma grande fuga de escravos registrada em sua fazenda. *Ana, Zé e os Escravos* representa artisticamente este período histórico vivenciado pela Colônia na época.

D. Ana demonstra o poder que exercia ao dizer que a escravidão acabou, mas não para seus escravos e ao demonstrar sua ironia, que fica caracterizada na cena pelos gestos e pelos elementos descritos. Nas demais cenas do Momento II a protagonista se revela muito bem relacionada com a classe política e com os líderes religiosos da época, o que garante a mesma certas facilidades tanto na utilização dos serviços escravos, quanto no comércio dos mesmos.

Dessa maneira, a peça pretende representar que as primeiras leis abolicionistas fizeram por incentivar a escravatura, aumentando assim, o comércio ilegal das negociações envolvendo escravos. Percebemos no decorrer de *Ana, Zé e os Escravos* 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 debate sobre o tema é tomado como pano de fundo histórico para se compreender suas consequências no presente. Isto é, ocorre por meio dos recursos do teatro épico e seus efeitos de distanciamento apresentados na peça, uma subversão da história oficial com vistas a uma mensagem de transformação social.

No Momento III, denominado de “Transição”, surge um novo quadro, que ocorre a bordo de um navio negreiro. Há uma pantomima em toda a cena, por isso a expressividade dos atos dos personagens ao contar a narrativa, por meio de gestos, torna-se ainda mais significativa. A cena apresenta escravos sendo chicoteados. O capitão exige maior velocidade e um escravo que protesta é lançado ao mar. Uma tentativa de revolta é aplacada pelo eclodir de uma violenta tempestade que enche os escravos de terror. O ambiente é povoado de sombras e sons de tempestade, de rezas, gemidos e cantos. Uma visão dantesca segundo o próprio Mena Abrantes.

Podemos observar, que pelo menos em sentido ocidental, a pantomima, apesar do seu caráter mimético, não é uma arte propriamente dramática:

embora se encontre nas origens do teatro e permaneça uma arte de forte eficácia cênica. Não é dramática, na acepção literária, por lhe faltarem as palavras do diálogo que é básico para a concepção do drama ocidental. Mas precisamente por isso ela é um recurso extraordinário para ilustrar uma narrativa... (ROSENFELD, 1985, p. 112, grifos do autor).

A ocorrência das pantomimas vai se repetir ao longo da peça conferindo um estilo narrativo a mesma. Ou seja, há o texto literário que descreve os atos dos personagens, porém não há falas previstas para encenação de um diálogo e, portanto, a sua expressão gestual em cena se torna ainda mais determinante. No Momento IV- José do telhado – “Zé do telhado”, também um personagem histórico, considerado um bandido social português ao estilo Robin Hood é condenado a viver em Angola.

O quadro que se insere vai ser introduzido com uma marca do local e um salto temporal. Zé do Telhado acorda de um sono perturbado sem saber onde se encontra, e é informado pelo companheiro de cela, em tom trocista: “Calma, amigo. Estás na fortaleza de S. Miguel, cidade de S. Paulo de Assunção de Luanda, colónia de Angola, ano de 1862...” (ABRANTES, 1999, p. 84).

Usar personagens históricos como Zé do Telhado e Dona Ana Joaquina no teatro épico significa levar em conta as:

vicissitudes sociais em que se vêm envolvidos... porém é essencial que o público tenha clara noção de que os mesmos personagens poderiam ter agido de outra forma. Pois o homem, embora condicionado pela situação é capaz de transformá-la. Não é só vítima da história; é também propulsor dela. (ROSENFELD, 1985, p. 172).

Lembrar a escravidão, a escravatura e os personagens da história angolana que são vultos desse período, faz pensar no passado que traz suas consequências ao presente. Sugere a possibilidade de que poderia ter sido diferente, talvez melhor se na história se tivesse tomado outra atitude, menos individualista e mais social. A história de Zé do Telhado em África traz a peça adaptações da produção de Hélder Costa, sobre este mesmo personagem. Muitas lutas são protagonizadas pelo bandido, que para fazer jus a sua liberdade condicional, concedida pelo governo, propõe-se dentre outras coisas a destruir aldeias e capturar escravos.

O protagonista do Momento IV surpreendentemente morre de causa natural, mesmo diante de todas as situações perigosas nas quais havia se envolvido. Um novo salto temporal apresenta a cena que encerra o Momento IV, anos após a morte de Zé do Telhado, com um fado cantado pelo personagem empacasseiro – soldado negro. A luz do palco se apaga no momento que a música termina. Podemos compreender, conforme Pavis (2015) que:

A “exposição” das fontes musicais, ou, pelo contrário, sua dissimulação, determina as relações de forças entre a música e o resto da encenação, especialmente o espaço e atuação do ator. Não é questão apenas da influência – emocional – da música sobre a representação teatral, mas também do impacto da cena sobre a música e sua percepção. Essa influência recíproca que fortalece, mas também às vezes destrói, um elemento pelo outro, deve ser objeto de uma avaliação crítica. Porém, esses fenômenos de reforço são mal conhecidos, porque raramente se examinou o que muda na percepção de um texto, de um espaço, de um gestual quando são “acompanhados” (ou melhor, “animados”) por uma intervenção musical (vocal, instrumental ou pré-gravada), ou ainda luminosa (mudanças de luz). (PAVIS, 2015, 131).

A música e a luz são elementos interligados nessa cena, onde o fiel escudeiro de José do Telhado, um soldado negro, que o acompanhou durante sua vida em Angola, canta com tristeza um fado em homenagem ao companheiro. A morte de Zé do Telhado coincide também com o final do ciclo da escravatura em Angola. Mas, para além desta reflexão histórica, que culmina com o final da música e apagar momentâneo das luzes, a peça se encerra com uma representação em alusão ao tempo presente. A nação angolana pós-independente e suas novas preocupações e problemas sociais são retratados no Momento V (Final).

Nesta última cena, quando a luz volta a iluminar o palco, os atores estão todos sentados de costas para a plateia. O ato de distanciar ator e personagem do teatro épico fica assim mais caracterizado para o público, do qual se espera esta percepção para iniciar a encenação. Semelhante ao Momento I, lentamente os atores começam a movimentar-se em silêncio, entretanto a procura do som é acrescida da procura da luz. Em seguida, os mesmos perseguem em “contraluz” 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 recitando em coro o poema *Adeus à hora da largada* de Agostinho Neto.

O coro é um elemento muito utilizado pelo teatro épico, e seu objetivo, passa a ser uma espécie de comentário do gestual. Observa-se que além de estarem à procura do som e da luz, os atores recitam versos do poema:

nós mesmos
nós vamos em busca da luz (ABRANTES, 1999, p. 119).

Importante se faz lembrar que, naquele momento, Angola havia conquistado a independência, mas vivia uma guerra civil na disputa política pelo poder. Agostinho Neto, autor do poema, além de escritor, foi presidente de Angola após a sua independência no período de 1975 a 1979, quando veio a falecer. A homenagem histórica e artística feita por Mena Abrantes ao ex-presidente, figura importante da luta política do país, (nesta peça de 1980) tem para o teatro um sentido especial. Uma vez que é recitado pelo coro, o poema ganha o significado de representar o povo, para assim fazer chegar ao espectador, além da comoção, uma mobilização política.

Percebe-se que em várias cenas o diálogo é subtraído da peça, quer seja pela pantomima, quer pela música, ou pelo poema. De maneira geral, observamos que o diálogo é utilizado em situações da peça como reforço do que está sendo encenado, mas não como seu constitutivo. Na conclusão de seu livro sobre teatro épico, Rosenfeld diz que:

Se se quisesse formular de um modo um pouco paradoxal a mais profunda transformação introduzida pelo teatro épico, poder-se-ia dizer, talvez, que o *diálogo* deixa de ser constitutivo. Por trás dos bastidores está o narrador, dando corda à ação e aos próprios personagens; os atores apenas ilustram a narração. (ROSENFELD, 1985, p. 173, grifos do autor).

Dessa forma, os elementos cênicos que percebemos nesta peça como efeitos de distanciamento, pretendem uma quebra de ilusão que é própria do teatro épico, absorvendo na representação cenográfica, na música e no gestual, o diálogo. Essas características históricas vivenciadas pela sociedade, como teorizado por Bertold Brecht, engendram uma relação entre as artes, em especial teatro e literatura, percebendo a história de Angola como pano de fundo para a estética da obra.

O tema comum da escravidão percorre as cenas independentes em *Ana, Zé e os Escravos*, que utiliza a pantomima, os personagens históricos, poemas e adaptações intertextuais, trazendo o contexto histórico para o presente, para ativar no espectador um sentimento político e participativo na luta contra as formas de exploração social. Ou seja, a

peça quer motivar o leitor do texto dramático, a plateia do espetáculo, o povo, para o enfrentamento de problemas que a sociedade apresenta e precisa superar.

Referências bibliográficas

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

FREUDENTHAL, Aida. *A recusa da escravidão: quilombos de Angola no século XIX*. Luanda: Ministério da Cultura, 1999.

OLIVEIRA PINTO, Alberto. *História de Angola: da pré-história ao início do século XXI* 1. Ed. Lisboa, Mercado de Letras Editores, 2015.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PORTUGAL. Secretaria de Estado dos Negócios Estrangeiros. *Decreto de Abolição da Escravatura*. Visconde de Sá Bandeira, em 10 de dezembro de 1836 – Disponível em: <http://www.arqnet.pt/portal/portugal/documentos/vsb_abolicao_escravatura.html> Acesso em 23. jun. 2017.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

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