

DRAMATURGIA ANGOLANA: EXERCÍCIOS DE ENTRANÇATURA EM OBRAS DE MENA ABRANTES

Iris Maria da Costa Amâncio¹

No contexto literário angolano, Literatura e História encontram-se articuladas desde as primeiras obras literárias do país, como se uma estivesse a serviço da outra e vice-versa. Em relação à dramaturgia, durante o período de lutas pela independência nacional, Pepetela elaborou aquela que é considerada a primeira obra angolana do gênero: *A corda*. Escrita em 1976 e publicada em 1978, a peça visava essencialmente à militância, fiel aos propósitos político-ideológicos do Movimento Pela Libertação de Angola - MPLA. Mais tarde, em 1979, com a publicação de *A revolta da Casa dos Ídolos*, Pepetela elabora um outro texto dramático que, ao promover a desconstrução de um episódio do passado histórico angolano, articula dados e personagens fictícios.

Após a independência, destacam-se *Diálogo com a peripécia*, de João Maimona (1987), e *O panfleto*, de Domingos Van-Dúnem (1989). Na verdade, na década de 90 é que se dá a emergência da dramaturgia angolana, com a freqüente encenação e publicação das várias peças de José Mena Abrantes² junto ao Grupo Elinga-Teatro. Todavia, como não há em Angola uma política cultural voltada para a valorização do teatro e de suas produções, certamente pode não haver também motivação do grande número de escritores locais para a escrita de textos do gênero. Daí, reduz-se, segundo Mena Abrantes, o poder do teatro diante

¹ Iris Amâncio é Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa (PUC Minas), Doutora em Literatura Comparada (UFMG) e professora de Língua Portuguesa do Departamento de Letras da PUC Minas/ Contagem.

² Jornalista da Emissora Oficial de Angola e Assessor de Imprensa do Presidente da República, José Mena Abrantes apresentou, nas últimas décadas, uma produção literária de certa forma diversificada, sendo muitas delas premiadas, transitando com segurança entre a poesia – *Meninos* (1991) e *Objectos musicais* (1998), a prosa (contos) – *Caminhos desencantados* (1995) e *O gravador de ilusões* (2000) – e o ensaio – *Cinema angolano: uma passado a merecer melhor futuro* (1986) e *O teatro angolano, hoje* (1994). Todavia, foi com a montagem de peças para o teatro há mais de trinta anos e com a publicação das mesmas que Mena se destacou na cena literária angolana do período pós-independência.

da “necessidade de elevar em bloco o grau de consciência de toda a população de um país, para fazer participar mais activamente na construção do seu próprio destino” (1994:3).

A inexistência de uma tradição dramatúrgica em Angola, observada nos anos 80, altera-se, ainda que modestamente, na década de 90, através das incessantes produções de José Mena Abrantes; de forma acentuada, sua dramaturgia focaliza perfis heróicos do arquivo historiográfico de Angola, bem como a cultura e as relações sociais do país. Ao falar nessa tradição, penso-a no sentido apontado por Honorat Aguessy, em que algo "faz-se, desfaz-se e refaz-se" como um "sinónimo de actividade e não de passividade" (1977:112).

Sob essa perspectiva de Aguessy, pautada na ação/atividade e em frequentes atualizações, penso os textos de Mena Abrantes como formas de atualização da memória histórico-cultural de Angola, através da confecção de penteados textuais que a retomam, ora em semelhança, ora em diferença. Em suas obras, encontram-se entrelaçados, assim, cenários consideravelmente amplos de dúvidas, de tensões e de entrançamentos de outros textos, de outros estilos e de outros discursos.

Segundo Bakhtin, é realmente possível que o **discurso de outrem** seja apreendido pelo discurso que o cita. Para tal, é necessário incluir a participação de uma terceira pessoa: aquela a quem as articulações enunciativas são transmitidas, também portadora de outros discursos provenientes do lugar que ocupa em dada sociedade. Desta forma, dá-se a apreensão do discurso citado pelo que o cita, e ambos por quem os interage ao processar uma leitura ou escrita. No âmbito da literatura angolana, é como se cada um – escritores, (con)textos, e leitores -, imbricado num entrançamento hipertextual, estivesse a dizer para o outro: “eu vou bordar o tapete/ fazer-te as tranças “ (TAVARES, 1999:38).

Pautado no dialogismo de Bakhtin, que, de forma pertinente, percebe a linguagem como atividade, como o espaço privilegiado da interação verbal, João Wanderley Geraldi

(1993) afirma a existência de um movimento, de um entrecruzamento dos níveis da produção dos textos (quaisquer que sejam eles) e o das operações discursivas. Por isso, chama a atenção para outros três tipos de ação, desta vez perceptíveis no discurso ou nas práticas dos sujeitos envolvidos na interação. Segundo Geraldi, as ações **com** a linguagem correspondem ao processo de construção das operações discursivas, a partir de recursos lingüísticos; as ações **sobre** a linguagem remetem às “novidades” produzidas pelas operações realizadas. O teórico afirma que este último tipo “produz deslocamentos no sistema de referências, pela construção de novas formas de representação do mundo” (1993:43). As **da** linguagem, por sua vez, referem-se à visão de mundo explicitada pela própria linguagem enquanto atividade; às representações discursivas construídas pelo próprio processamento. Tal distinção abarca também o campo da literatura e, sob essa ótica, percebendo-se os atos/ações não só de fala mas, e principalmente, de discurso, considero pertinente, então, analisar os imbricamentos efetuados pelas operações discursivas que constituem a tensão característica da dramaturgia de Mena Abrantes.

Em outras palavras, buscar respostas para a seguinte questão: a que tipo de ação ou efeito remete a designação Elinga? A meu ver, a ação **elinga** se aproxima da atividade de algumas mulheres da etnia Muíla (do banto, mwila), do interior de Angola, em relação ao trançado dos cabelos. Habitantes do sudoeste de Angola, especificamente da parte mais elevada do planalto da Huíla, destacam-se pelos dons artísticos, herdados de suas tradições ancestrais. Com muita habilidade, seus dedos vão preparando fios que, deslocados e tornados meadas, parecem pequenos corpos se desamarrando de seus antigos lugares, prestes a configurar um outro movimento. Em seus entrançamentos, há também ações que se fazem **com** os fios, **sobre** os fios, ou aquelas **dos** próprios fios, efetivadas por eles mesmos.

Como uma prática tradicional, essas mulheres realizam um tipo de artesanato que ora repete modelos já existentes, ora recria-os, integrando aos penteados antigos novos movimentos e novos adereços. Assim agem essas mãos femininas, como sujeito de um processo que desloca estruturas as quais, soltas, apontam para múltiplas direções, à semelhança das pontas de uma trança, ainda que amarradas ou embutidas. Embora sejam considerados um dos povos mais tradicionalistas de toda a região, há séculos já abandonaram algumas regras específicas do tempo antigo. A esse respeito, afirma o missionário português, Padre Carlos Estermann, em seu relatório da Missão do Munhino em junho de 1970, que essa ambigüidade das práticas culturais - que ora mantém a tradição, ora a altera devido a novos procedimentos incorporados pelo grupo em decorrência do contato com outras tradições culturais - muito se observa em relação a essa destacada arte feminina: a de cabeleireira.

As variadas modalidades de penteados apresentadas pelas jovens corroboram as observações de Estermann. Na verdade, com a alternância entre o antigo e o moderno, os penteados tradicionais são repetidos nas moças, após o rito da puberdade, porém sempre com contornos e adornos diferentes, advindos não só da criatividade da cabeleireira, como também de seu contato com penteados de outros grupos étnicos. Concomitante a esse processo de constante renovação de práticas estéticas em relação às jovens, dá-se a manutenção canônica dos penteados das mulheres casadas e com filhos. Tal fato explicita ainda mais a referida sincronia entre o tradicional e o pluricultural nos arranjos capilares. Essa frequente transformação por que passam as criações artísticas das mulheres muílas amplia o universo estético de sua produção, fato que confere uma certa exuberância à decoração de utensílios, adornos e penteados. Estes, particularmente, por terem sofrido profundas alterações nos últimos séculos, não mais conservam os valores tradicionais que “inspiravam e regulamentavam durante séculos” (ESTERMANN, 1970) as suas feições.

Assim, percebo as tranças não só como um modo de tecer fios de cabelo, mas também fios textuais e discursivos. Nesta reflexão, elas operam como uma retórica de composição textual e também como metáfora dos entrançamentos discursivos que se salientam nos textos selecionados como *corpus* para análise. Esses entrançamentos remetem, por um lado, às diversas formas de intertextualidade operadas nos textos, quer em relação ao dialogismo transcultural e literário, quer entre elementos da cultura angolana; por outro lado, referem-se à retomada e releitura da história do país, em particular dos perfis dos heróis fundantes da nacionalidade, tanto no passado mais remoto, quanto da história mais recente. A trança, portanto, produto/atividade artesanal proveniente de outro sistema de linguagem do universo cultural angolano, subsidia minha proposição e é adotada como meio de avaliação crítica das ações de/com/sobre a linguagem nas obras que aqui adoto como objeto de investigação: *A órfã do rei* (1996), *Sequeira, Luís Lopes ou o mulato dos prodígios* (1993) e *Nandyala ou a tirania dos mortos* (1992). Os movimentos de linguagem verificados nessas obras parecem imitar o gesto da artesanaria com os cabelos. Estes, como em uma coreografia, movimentam-se em contínuas voltas, envolvendo três elementos básicos: o perfil de herói nacional, o processo de releitura do arquivo histórico-cultural angolano e o discurso da orfandade. Assim, durante as múltiplas dobras, essas três meadas são movimentadas/retomadas ora em semelhança, ora em diferença, gerando uma certa tensão entre um pensamento épico e um pensamento trágico nos textos de Abrantes, da qual emerge um sutil efeito de sentido por mim denominado discurso da orfandade.

Comecemos, pois, por *A órfã do rei*. Por meio de um monólogo, Mena Abrantes dá voz narrativa ao drama de uma jovem órfã diante de sua condição servil frente à Coroa portuguesa. O texto revela que, durante toda a primeira metade do século XVII, essa

forma de subserviência ao rei foi considerada uma retribuição das órfãs pelo apoio recebido em asilos reais, após a morte de seus pais.

As palavras iniciais da protagonista levam-nos a perceber que José Mena Abrantes revisita a história do colonialismo português, adotando como pano de fundo a trajetória de uma jovem navegante portuguesa em suas inseguranças quanto ao futuro incerto de sua suposta viagem para Angola, a serviço do rei, “para alimentar tubarões e funcionários do Reino em África...” (1996:18). Esse contexto das grandes navegações permite que, na peça, o grande cenário seja o mar, espaço de sonhos, expectativas e contradições. A forte presença do mar na vida da personagem remonta os tempos de infância, quando, junto da mãe, observava a partida do pai, como ela mesma relata ao rei, seu interlocutor. Portanto, é doloroso o processo de fragmentação das sólidas referências identitárias da órfã; da mesma forma, fica marcada também a saída da jovem para o encontro com o outro. Percebe-se isso, no texto, como um momento de devaneio por meio do qual a personagem expelle, aborta o que a incomoda. É, então, a partir daí que lhe é possível abrir-se. Tendo expelido de dentro de si as referências que a amarravam a valores e crenças sacralizados, a jovem órfã abre-se definitivamente para o outro. Livre do olhar eurocêntrico sobre a África, a viajante portuguesa pode olhar, agora, para um homem negro e com ele entrecruzar/interagir através do olhar.

Ao final do monólogo, a orfandade da protagonista assume outras proporções, chegando a invadir sua identidade, agora múltipla, confusa, controversa, inquieta e melancólica, como comprovam suas palavras finais:

“Senhor meu Rei, meu Pai, meu Senhor, dai-me a Vossa benção e protecção. Eu não quero partir. Não deixeis que me façam. Só hoje sinto verdadeiramente, irremediavelmente, que estou nas Vossas mãos e que sou uma infeliz e desgraçada órfã do mar... e quiçá de mim mesma.” (1996:20)

A peça *A órfã do rei*, portanto, remete a aspectos bastante significativos para minha investigação, como o questionamento do ato heróico, a problematização das referências paterna e materna, o produto muitas vezes indesejado dos entrecruzamentos cultural e racial, bem como o melancólico sentimento de orfandade resultante desses processos de entrançamentos.

Nessa mesma vertente discursiva, encontra-se a peça *Sequeira, Luís Lopes ou o mulato dos prodígios*” (1993). Neste texto, dramatiza-se a história de Sequeira, problematizando seu possível estatuto de herói da independência pois, assim como o pai, lutou contra as forças da Rainha Jinga e de seus descendentes. Desde o início da narrativa, um grupo de atores discute sobre qual a melhor versão para a história do jovem Luís: heroísmo ou suicídio em sua última batalha contra um exército bem maior do que o seu? Seria Luís Lopes de Sequeira um herói ou um traidor nacional? Concomitantemente, o processo de escolha de uma das duas possibilidades traz à tona uma variedade de questões levantadas sobre registros historiográficos da época, bem como sobre os procedimentos teatrais a serem adotados, no desenrolar da peça, segundo a teoria clássica ocidental, e as relações transculturais. Assim como a bicicleta na cultura iorubá (Cf. APPIAH, 1997), a “guerra das estrelas”, o “cowboy”, “Rambo”, “as telenovelas”, “discos voadores”, “citizen Kane” e outros tantos elementos marcadamente ocidentais estão ironicamente presentes em *Sequeira, Luís Lopes...*, evidenciando o quanto o imperialismo cultural, por meio da mercadologização, ao mesmo tempo em que assola os países africanos, fabrica um espaço para se pensar outras formas de alteridade em África, no contexto atual. Evidenciam-se, assim, os procedimentos da mestiçagem, da troca, da rede, da trança.

É de aprendizagem o processo por que passa o mulato dos prodígios. Na verdade, seu percurso pedagógico demanda uma viagem por meio da qual, como mestiço, tornar-se-á vários e, nos termos de Michel Serres (1993:19), ocupará um lugar também mestiço.

Esse momento de passagem demanda do sujeito um deslocamento, uma saída, como verificamos em relação à peça *A órfã do rei*, e que agora retomo no tocante à peça *Nandyala ou a tirania dos monstros*. Nascido em época de fome, esse protagonista de Mena Abrantes é fruto de grandioso esforço de sua mãe para a manutenção da vida e das tradições de seus ancestrais após a quase total destruição de seu grupo étnico por terríveis monstros. A educação de Nandyala, restrita aos limites do buraco em que vivia, possibilitou que o menino fosse “crescendo, conhecendo do mundo apenas o reduzido espaço “à volta da toca em que sua mãe lhe permitia brincar” (1992:16). Sua mãe, sempre atenta e preocupada com a sobrevivência do filho, adverte:

“Nandyala! Onde vais? Não te disse já que não debes sair daqui? (Vai buscá-lo e muda de tom quando o vê relutante em voltar com ela para o esconderijo). Meu filho, se eu te digo para não saíres de ao pé de mim é só porque quero o teu bem. Não foi por gosto que nós ficamos a viver assim escondidos neste buraco. Não te avisei já que se um dia encontrases os monstros, os “omakisi”, vais ser comido por eles, vão-te matar como mataram todos os teus que tu nunca conheceste?... (ABRANTES, 1992:16)

Arraigada às suas tradições, a mãe de Nandyala procura manter o filho escondido dos monstros. Esconder-se/proteger-se do seu outro é a atitude que marca a atuação da mãe como única forma de preservar sua herança histórico-cultural e, ao mesmo tempo, evitar ver o filho devorado por aqueles que destruíram os seus ancestrais. Portanto, *Nandyala ou a tirania dos monstros* evidencia, predominantemente, a ambivalência dos efeitos das práticas tradicionais angolanas, paralelamente à peça *A órfã do rei*, que denuncia as contradições de procedimentos sacralizados pelo imaginário português setecentista. Ocorre, assim, o questionamento da

legitimidade de referências até então cristalizadas e, como resultado, a viagem ficcional que possibilita o entrançamento de múltiplos fios a apontarem para diversas direções, como ocorre em uma trança de cabelo. No tocante ao aspecto pedagógico da alteridade, Serres afirma que

“Nenhum aprendizado dispensa a viagem. Sob a orientação de um guia, a educação empurra para fora. Parte, sai. Sai do ventre de tua mãe, do berço, da sombra oferecida pela casa do pai e pelas paisagens juvenis. Ao vento, sob a chuva: do lado de fora faltam abrigos. Tuas idéias iniciais só repetem palavras antigas. Jovem: velho papagaio. Viagem das crianças, eis o sentido lato da palavra grega pedagogia. Aprender lança a errância.”(1993, p. 15)

Com o aprendizado, o sujeito abre-se ao outro, passa pela experiência da alteridade. Por isso, Nandyala sai, “se afasta da toca de sua mãe, com um arco e um bastão” (ABRANTES, 1992:18)). Esse percurso, se pensado em relação a Nandyala, leva-nos a perceber que o personagem, ao partilhar do processamento de dois mundos culturais não só diferentes mas – e principalmente – antagônicos, passa a ocupar um novo *locus* enunciativo: o lugar mestiço, a encruzilhada. Terceiro, entrançado, já não se sabe mais onde está, aonde vai, por onde passa; expõe-se às estranhezas, parte em direção a uma atividade múltipla de troca, de interação, de entrançamentos. Esse mesmo lugar é ocupado pelos protagonistas das outras peças aqui analisadas. Nesses termos, o espaço da palavra nas narrativas ficcionais analisadas passa a ser o *locus* da trança, da artesanaria das letras, das tradições revisitadas, da mestiçagem cultural e da diferença crítica. Assim, não só o protagonista como também o próprio texto torna-se mestiço.

Assim, o entrançamento de repetições em semelhança e em diferença que se efetiva na enunciação *elinga*, através das sutilezas do pastiche e da paródia, revela-a, de fato, como uma ação muilática, artesanalmente entrançada. Nesses termos, cada dobadura realizada pelas mãos femininas de Mena Abrantes, além de resultar em uma trança cujos vários fios textuais e discursivos movimentam-se continuamente envolvendo inúmeros universos – como o da

identidade, alteridade, encruzilhada, mestiçagem, hibridismo, globalização, multiculturalismo, além do épico e do trágico - revela o caráter palimpséstico de seu trançado artesanal, pois, em meio a cada meada literariamente entrançada, residem múltiplas possibilidades de leituras, escritas, releituras e reescritas da história, da literatura e da cultura de Angola.

Referências Bibliográficas

ABRANTES, José Mena. *Ana, Zé e os escravos*. Luanda: UEA, 1988.

_____. *Sequeira, Luís Lopes ou O Mulato dos Prodígios*. Luanda: UEA, 1993.

_____. *O teatro angolano hoje*. Luanda: Elinga-Teatro, 1994.

_____. *Subsídios para a história e caracterização do teatro angolano*. Luanda: 1996.

(texto policopiado).

_____. *A órfã do rei*. Luanda: Elinga Teatro, 1996.

_____. *Teatro*. v. I e II. Coimbra: Cena Lusófona, 1999.

_____. *O gravador de ilusões*. Luanda: Editorial Nzila, 2000. (Coleção Letras Angolanas – 2)

AGUESSY, Honorat. Visões e percepções tradicionais. In: *Introdução à cultura africana*.. Lisboa: Edições 70, 1980.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai – A África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem – problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1979.

ESTERMANN, Carlos (Pe.). *Penteados, adornos e trabalhos das Muílas*. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar, 1970.

GERALDI, João Wanderley. *Portos de Passagem*. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LEITE, ANA Mafalda. *A modalização épica nas literaturas africanas*. Lisboa: Vega, 1995.

MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo, Perspectiva, 1995.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra – o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói, EDUFF, 1995.

SERRES, Michel. *Filosofia mestiça – le tiers-instruit*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

TAVARES, Ana Paula. *Ritos de passagem*. Luanda: UEA, 1985.