

ANA MARIA LANGE GOMES

***Arena conta Zumbi (1965) e Ana, Zé e os escravos (1980):
formas de resistência e (re) existência no teatro***

**ASSIS
2020**

ANA MARIA LANGE GOMES

***Arena conta Zumbi (1965) e Ana, Zé e os escravos (1980):
formas de resistência e (re) existência no teatro***

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Doutora em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientador(a): Dr. Rubens Pereira dos Santos

Coorientador(a): Dra. Célia Arns de Miranda

Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

ASSIS

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Laura Akie Saito Inafuko - CRB 8/9116

G633a Gomes, Ana Maria Lange
Arena conta Zumbi (1965) e Ana, Zé e os escravos
(1980) : formas de resistência e (re) existência no teatro /
Ana Maria Lange Gomes. Assis, 2020.
214 f. : il.

Tese de Doutorado - Universidade Estadual Paulista
(UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientador: Dr. Rubens Pereira dos Santos
Coorientadora: Dra. Célia Arns de Miranda

1. Literatura comparada. 2. Teatro de arena. 3. Boal,
Augusto 1931-2009. 4. Guarnieri, Gianfrancesco 1934-2006.
5. Abrantes, José Mena. I. Título.

CDD 792.015

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO



TÍTULO DA TESE: *Arena conta Zumbi* (1965) e *Ana, Zé e os escravos* (1980): formas de resistência e (re) existência no teatro

AUTORA: ANA MARIA LANGE GOMES

ORIENTADOR: RUBENS PEREIRA DOS SANTOS

COORDINADORA: CÉLIA MARIA ARNS DE MIRANDA

Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Doutora em LETRAS, área: Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr. RUBENS PEREIRA DOS SANTOS
Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação / UNESP/Assis

Profa. Dra. SONIA APARECIDA VIDO PASCOLATI
Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas / UEL/Londrina

Prof. Dr. AGNALDO RODRIGUES DA SILVA
PPG/Estudos Literários / UNEMAT/Tangará da Serra

Prof. Dr. GILBERTO FIGUEIREDO MARTINS
Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação / UNESP/Assis

Prof. Dr. FRANCISCO CLAUDIO ALVES MARQUES
Departamento de Letras Modernas / UNESP/Assis

Assis, 03 de fevereiro de 2020

A todos os meus ancestrais que resistiram das mais diversas formas: africanos, indígenas, imigrantes.

Em especial, para os que compartilharam comigo, nesta existência, suas histórias e por terem me dado “uma nova consciência”: Meu pai, Marco Antonio Gomes, meu tio, José Roberto Gomes e meu primo (*in memoriam*) Tiago de Melo Gomes. Este último, por também ter me mostrado os caminhos da academia.

Para as mulheres que lutaram e lutam, resistindo e (re)existindo. Em especial, alguns de meus modelos familiares, minha mãe, Teresinha Maria, minhas avós (*in memoriam*), Maria Amélia e Francisca e minhas irmãs, Ana Paula e Ana Karine.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Ao Rubens, por me apresentar as literaturas africanas, pela nossa longa trajetória juntos, por todo o apoio dedicado, pelo grande ser humano que é. Minha eterna gratidão!

A professora Célia Arns de Miranda, por ter tão gentilmente aceitado coorientar este trabalho, pelos ensinamentos sobre teatro e pelas conversas.

Ao professor Gilberto Figueiredo Martins, pelas contribuições para esta tese e por me devolver ao teatro.

Ao professor Francisco, pelas contribuições e pela gentileza e alegria de sua pessoa.

Aos professores Sonia Pascolati e Agnaldo da Silva, que gentilmente aceitaram participar da banca e me ofereceram suas profícuas contribuições.

A José Mena Abrantes, pela solicitude e generosidade ao responder questões e fornecer materiais para esta pesquisa.

A querida Roseli, do Departamento de Literatura, que sem a sua solicitude, gentileza e afetos, muitos dos meus processos acadêmicos não seriam possíveis.

A todos os funcionários da UNESP de Assis, pela parceria ao longo de mais de dez anos, e por sempre fazerem o seu trabalho com carinho e prontidão.

Ao meu marido Frederico, por sempre estar lá, insistindo. Por ser meu porto, meu Norte.

Ao meus pais, Teresinha e Marco Antonio, minhas irmãs, Ana Paula e Ana Karine e meu cunhado, Lucas Cabral da Costa, que mesmo sem entenderem muito a minha ausência durante esses anos, aceitaram, apoiaram e respeitaram os meus caminhos, sem nunca desistirem da minha presença.

Meu sobrinho Gabriel, por me apresentar a esta nova forma de amor.

A minha sogra, Rosa Elizabeth Bertoluci, por toda a generosidade com que cedia sua casa para as minhas hospedagens, pelos documentos transportados, pelos ensinamentos e correções de português, mas sobretudo, pelo amor tão generoso.

Ao Nivaldo e a Dora, pela atenção e pelo carinho.

Agradeço minhas amigas-irmãs, Simony Zago e Juliana Ruzene, por este laço que nenhuma distância destrói.

A toda a família Freitag-Lange e Maciel-Gomes, por serem a base.

À família Bertoluci e à família Reis, por me acolherem tão prontamente.

Aos meus amigos de trajetória, Claubert Ribeiro Cruz, Daniela Lima de Oliveira, Bruna Almeida e Rafael Alves. Vocês não foram só meu suporte nesta jornada, foram presentes! Que a vida nos ensine a nos reencontrar.

Aos amigos “cedidos” e padrinhos, Adriel, Werner, César e Leticia, por me receberem de braços abertos.

Meu amigo-peludo Pirata. Companheiro generoso dos momentos de silêncio.

Aos amigos Renata, Julia e Otavio, pelo tanto que me ouviram, me apoiaram e me proporcionaram leveza!

Às turmas de Zumba e Funcional, por todos os momentos tão necessários de alegria, por segurarem a minha mão e me ofertarem abraços quando os dias não estavam fáceis. Em especial, ao Lucas Walker, que além desses outros motivos, ainda contribuiu diretamente com esta tese.

FICHA TÉCNICA

ATRIZ PRINCIPAL E DRAMATURGIA: Ana Maria Lange Gomes

DIREÇÃO GERAL: Prof. Dr. Rubens Pereira dos Santos

ASSISTENTE DE DIREÇÃO E DIRETOR DE CENA: Prof. Dra. Célia Arns de Miranda

EQUIPE DE ILUMINAÇÃO: Prof. Dr. Gilberto Figueiredo Martins, Prof. Dr. Francisco Marques, Prof. Dra. Sonia Pascolati e prof. Dr. Agnaldo da Silva.

EQUIPE TÉCNICA: Departamento de Pós-graduação da UNESP/Assis, Biblioteca “Acácio José Santa Rosa” e Departamento de Literatura.

CONTRAREGRAGEM: Roseli – Departamento de Literatura

EQUIPE DE APOIO: Frederico Manoel Bertoluci Reis, Teresinha M. Lange Gomes, Marco Antonio Gomes, Ana Paula Lange Gomes, Ana Karine Lange Gomes, Lucas G. C. da Costa, Rosa Elisabeth Bertoluci, Daniela Oliveira, Rafael Alves, Bruna Almeida, Clauber Ribeiro Cruz.

PATROCINADOR:



O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

UMA PRODUÇÃO DA:



Ainda Assim Eu Me Levanto – (“Still I Rise”)

Você pode me inscrever na História
Com as mentiras amargas que contar,
Você pode me arrastar no pó
Mas ainda assim, como o pó, eu vou me
levantar.
Minha elegância o perturba? Por que você
afunda no pesar?
Porque eu ando como se eu tivesse poços de
petróleo
Jorrando em minha sala de estar.
Assim como lua e o sol,
Com a certeza das ondas do mar
Como se ergue a esperança
Ainda assim, vou me levantar
Você queria me ver abatida?
Cabeça baixa, olhar caído?
Ombros curvados com lágrimas
Com a alma a gritar enfraquecida?
Minha altivez o ofende?
Não leve isso tão a mal,
Porque eu rio como se eu tivesse
Minas de ouro no meu quintal.
Você pode me fuzilar com suas palavras,
E me cortar com o seu olhar
Você pode me matar com o seu ódio,
Mas assim, como o ar, eu vou me levantar
A minha sensualidade o aborrece?
E você, surpreso, se admira,
Ao me ver dançar como se tivesse,
Diamantes na altura da virilha? Das chochas
dessa
História escandalosa
Eu me levanto
Acima de um passado que está enraizado na
dor
Eu me levanto
Eu sou um oceano negro, vasto e irrequieto,
Indo e vindo contra as marés, eu me levanto.
Deixando para trás noites de terror e medo
Eu me levanto
Em uma madrugada que é maravilhosamente
clara
Eu me levanto
Trazendo os dons que meus ancestrais deram,
Eu sou o sonho e as esperanças dos escravos.
Eu me levanto
Eu me levanto
Eu me levanto!

Maya Angelou

GOMES, Ana Maria Lange. ***Arena conta Zumbi (1965) e Ana, Zé e os escravos (1980): Formas de resistência e (re)existência no teatro***. 2020. 209 p. Tese (Doutorado em Letras). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2020.

RESUMO

O teatro, ao longo da história, demonstrou potencialidades e formas distintas para retratar a resistência. Em algumas peças, essas resistências não só são identificáveis no plano textual, como constituem-se também maneiras de existir diante de cenários politicamente desfavoráveis. Este é o caso tanto da peça brasileira *Arena conta Zumbi* (1965), de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri com músicas de Edu Lobo, quanto da peça angolana *Ana, Zé e os escravos* (1980), de José Mena Abrantes. O fato de essas obras estarem distantes cronológica e geograficamente, em vez de representar uma inviabilidade metodológica, possibilita uma leitura mais abrangente no rastreamento do processo em épocas e espaços distintos. Propõe-se uma leitura comparativa das peças com o objetivo de observar essas formas possíveis de resistência considerando, para tal, as especificidades da arte teatral e destacando também recursos estéticos como elementos resistentes. Como o teatro é uma arte intermediária, e a proposta abarca diferentes elementos, optou-se por distribuir esses elementos pelos capítulos dispondo-os em categorias que se complementam. Para isso, recuperou-se os contextos histórico-político-sociais do momento das peças, declarações com relação aos projetos de realização, tópicos envolvidos e registros documentais dos espetáculos. Realizou-se análises cênico-literárias observando a forma, o tema e a potencialidade para o performático. Constatou-se que a resistência pode ser percebida como uma postura política de recusa, uma noção artística, assim como por uma capacidade de sobrevivência e adaptação.

Palavras-chave: Resistência. Teatro. Dramaturgia comparada de língua portuguesa. Teatro de Arena. José Mena Abrantes.

GOMES, Ana Maria Lange. ***Arena conta Zumbi (1965) e Ana, Zé e os escravos (1980)***: Formas de resistência e (re)existência no teatro. 2020. 209 p. Thesis (Doctorate in Languages). – São Paulo State University (UNESP), School of Sciences, Humanities and Languages, Assis, 2020.

ABSTRACT

Throughout history, theater has shown distinctive potentialities and forms in order to portray resistance. In some pieces, these resistances are not only identifiable in the textual plane, but also constitute ways of existing among politically unfavorable scenarios. This is the case of both the Brazilian play *Arena conta Zumbi* (1965), by Augusto Boal and Gianfrancesco Guarnieri, with songs by Edu Lobo, and the Angolan play *Ana, Zé e os escravos* (1980), by José Mena Abrantes. The fact that the works are chronologically and geographically distant, instead of representing a methodological unfeasibility, allows a broader reading in the process tracking in different times and spaces. It is proposed a comparative reading of the plays in order to observe these possible forms of resistance considering, for such, the specificities of theatrical art and also highlighting aesthetic resources as resistant elements. Since theater is an intermediate art, and the proposal encompasses different elements, it was decided to distribute these elements among the chapters, arranging them into complementary categories. For this, we recovered the historical-political-social contexts of the moment of the plays, statements regarding the projects of realization, topics involved and documentary records of the shows. Scenic-literary analyzes were performed observing the form, the theme and the potentiality for the performer. It was found that resistance can be perceived as a political stance of refusal, an artistic notion, as well as a capacity for survival and adaptation.

Keywords: Resistance. Theater. Dramaturgy of Portuguese language. Teatro de Arena. José Mena Abrantes.

GOMES, Ana Maria Lange. **Arena conta Zumbi (1965) e Ana, Zé e os escravos (1980):** Formas de resistência e (re)existência no teatro. 2020. 209 p. Diplomarbeit (Promotion in Sprachwissenschaft). – São Paulo Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2020.

ZUSAMMENFASSUNG

Im Laufe der Geschichte zeigte das Theater verschiedene Möglichkeiten und Formen, um den Widerstand darzustellen. In einigen Stücken sind diese Widerstände nicht nur auf der Textebene erkennbar, sondern stellen auch Möglichkeiten dar, innerhalb von politischen ungünstigen Szenarien zu existieren. Dies gilt sowohl für das brasilianische Theaterstück *Arena conta Zumbi* (1965), von Augusto Boal und Gianfrancesco Guarnieri, mit Liedern von Edu Lobo, als auch für das angolische Stück *Ana, Zé e os escravos* (1980), von José Mena Abrantes. Die Tatsache, dass die Werke chronologisch und geografisch weit voneinander entfernt sind, anstatt eine methodische Unmöglichkeit darzustellen, ermöglicht eine breitere Lesbarkeit der Prozessverfolgung in verschiedenen Zeiten und Räumen. Es wird eine vergleichende Lektüre der Stücke vorgeschlagen, um diese möglichen Formen des Widerstandes unter Berücksichtigung der Besonderheiten der Theaterkunst und unter Hervorhebung der ästhetischen Ressourcen als widerstandsfähige Elemente zu beobachten. Da das Theater eine vermittelnde Kunst ist und der Vorschlag verschiedene Elemente anordnet, wurde beschlossen, diese Elemente auf die Kapitel aufzuteilen und sie in komplementäre Kategorien einzuteilen. Dazu haben wir die historisch-politisch-sozialen Kontexte des Augenblicks der Stücke, Aussagen zu den Realisierungsprojekten, Themen und Dokumentationen der Shows wiederhergestellt. Es wurden szenisch-literarische Analysen durchgeführt, die die Form, das Thema und die Möglichkeiten für den Interpreten betrachteten. Es wurde festgestellt, dass Widerstand als politische Haltung der Ablehnung, als künstlerische Vorstellung sowie als Überlebens- und Anpassungsfähigkeit wahrgenommen werden kann.

Stichwörter: Widerstand. Theater. Dramaturgie portugiesischer Sprache. Teatro de Arena. José Mena Abrantes.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Diagrama 1 – Das origens do Arena ao seu impacto no teatro nacional	33
Diagrama 2 – Aparição de Ana Joaquina e Zé do Telhado em <i>Ana, Zé e os escravos</i>	43
Diagrama 3 – Categorias da “resistência”	91
Diagrama 4 – Movimentação do Coro em <i>Ana, Zé e os escravos</i>	119
Diagrama 5 - Tipos de Intertextos e exemplos em <i>Arena conta Zumbi</i>	128
Diagrama 6 – Tipos de intertextos e exemplos em <i>Ana, Zé e os escravos</i>	133
Figura 1 – Representação da estrutura dialética de interpretação	75
Figura 2 – Resistência em Medeia e Antígona	88
Figura 3 – Fusão de gêneros/estilos na peça <i>Arena conta Zumbi</i>	126
Figura 4 – Fusão de gêneros/estilos na peça <i>Ana, Zé e os escravos</i>	127
Figura 5 – Resistência em ACZ E AZE	143
Figura 6 – Cena de <i>A revolta da Casa dos Ídolos</i>	160
Figura 7 – Cena de <i>A revolta da Casa dos Ídolos</i>	160
Figura 8 – Cena de <i>A revolta da Casa dos Ídolos</i>	161
Figura 9 – Cena de <i>A revolta da Casa dos Ídolos</i>	161
Figura 10 – Iluminação no espetáculo <i>Zumbi</i>	173
Figura 11 – Cartaz da peça <i>Zumbi</i>	174
Figura 12 – Cenário de <i>Zumbi</i>	176
Figura 13 – Figurino da peça <i>Zumbi</i>	177
Figura 14 – Figurino de ACZ	178
Figura 15 – Espetáculo <i>Arena Conta Zumbi</i> de 1965	181

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Forma dramática x Forma épica	78-79
Quadro 2 – Elementos do teatro político aplicáveis na resistência-formal-temática	112
Quadro 3 – Tipos de aparição do Coro em <i>Arena conta Zumbi</i>	116
Quadro 4 – Títulos e subtítulos de <i>Ana, Zé e os escravos</i>	121-122
Quadro 5 – Roteiro de iluminação da peça AZE	154
Quadro 6 – Utilização dos elementos cenográficos	157-158
Quadro 7 – Percurso da encenação de ACZ na década de 60	165-166
Quadro 8 – Ciclo de palestras	170
Quadro 9 – Estrutura de espetáculo do “Sistema Coringa” – 7 partes principais	180

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ACZ	<i>Arena conta Zumbi</i>
AGITPROP	Agitação e propaganda
AZE	<i>Ana, Zé e os escravos</i>
CAMDE	Campanha da Mulher pela Democracia
CCBB	Centro Cultural Banco do Brasil
CPC	Centro Popular de Cultura
FESTLIP	Festival de Teatro da Língua Portuguesa
FNLA	Frente Nacional de Libertação de Angola
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
MAM	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MCP	Movimento de Cultura Popular
MINDELACT	Festival Internacional do Teatro de Mindelo
MPLA	Movimento Popular de Libertação de Angola
PAIGC	Partido para a Independência da Guiné e de Cabo Verde
SALIC	Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura
SNT	Serviço nacional de Teatro
TBC	Teatro brasileiro de Comédia
TO	Teatro do Oprimido
TPE	Teatro Paulista de Estudantes
TUOV	Teatro Popular União e Olho vivo
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura
UNITA	União Nacional para a Independência Total de Angola
V-EFFEKT	(do alemão) <i>Verfremdungseffekt</i> ou Efeito de estranhamento (português)

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	19
1 POSSIBILIDADES COMPARATISTAS E EXPOSIÇÃO GERAL	27
1.1 Prólogo: Diálogos além-mar.....	28
1.2 O espetáculo <i>Arena conta Zumbi</i>	31
1.3 A peça <i>Ana, Zé e os escravos</i>	38
1.4 Panoramas teatrais de Angola e Brasil	45
1.5 Questões sobre nacionalismo e cultura popular	54
1.6 Escravidão e revisionismo histórico	61
2 FORMAS DE RESISTÊNCIA NO TEATRO: RAÍZES E DESDOBRAMENTOS.....	72
2. 1 Expressões de resistência no teatro	76
2.1.1 Teatro de <i>AgitProp</i>	76
2.1.2 Teatro épico	77
2.1.3 <i>Espetáculos-denúncia</i> na África	80
2.1.4 Teatro de resistência	81
2.1.5 <i>Teatro do oprimido</i>	82
2.1.6 <i>Movimento Arte contra Barbárie</i>	84
2.2 Noção de resistência de Alfredo Bosi	85
2.3 As formas de “resistência” nas peças <i>Arena conta Zumbi</i> e <i>Ana, Zé e os escravos</i>	89
2.3.1 Fatores externos	92
2.3.2 Forma e tema	94
2.3.3 Espetáculo	95
2.4 Resistência também tem espaço	97
2.4.1 O edifício da rua Teodoro Baima	100
2.4.2 O espaço Elinga – A resistência sob a forma de lugar	103
3 SOBRE TEMAS E FORMAS DA RESISTÊNCIA	108
3.1 Recursos épicos e aproximação com o político	109
3.1.1 A narração	112

3.1.2 <i>Efeito de estranhamento</i> (descontinuidade tempo-espço, ecletismo de gêneros, intertextualidade, bricolagem, música)	123
3.1.3 Inserção de paródia, ironia, contradição	138
3.2 Embates – A transgressão e o conflito com o meio	142
3.3 Uma porção de esperança	144
 4 A RESISTÊNCIA EM CENA	 151
4.1 Projeto cênico de <i>Ana, Zé e os escravos</i>	152
4.1.1 A encenação da luz	153
4.1.2 A cenografia e o figurino	155
4.1.3 O aproveitamento em <i>A Revolta da Casa dos Ídolos</i>	158
4.2 Montagens de <i>Arena conta Zumbi</i>	163
4.2.1 Atualização de <i>Zumbi</i> , o espetáculo de João das Neves	168
4.2.2 Iluminação, Cenografia e Figurino	172
4.2.3 Sistema de atuação	179
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	 183
 REFERÊNCIAS	 187
 APÊNDICE A – Quadro de Atividades do <i>Elinga-Teatro</i> em seus trinta anos de existência	 199
 ANEXO A – Fotos do espaço Teatro de Arena	 204
Fachada do Teatro com Dina Sfat	204
Fachada do teatro no dia da estreia de <i>Eles não usam Black-tie</i> (1958)	204
 ANEXO B – Roteiro de <i>Arena conta Zumbi</i>	 205
 ANEXO C – Programa da peça <i>Catarse conta Zumbi</i> (1998)	 206
Frente	206
Verso	207
 ANEXO D – Fotos do Espaço Elinga	 208

Fachada do Elinga	208
Interior do Elinga	208

ANEXO E – Capa da primeira edição de *Ana, Zé e os escravos*.....209

ANEXO F – Documentos sobre o Elinga210

Decreto	210
Mapa da Zona histórica de Luanda	210
Reportagem de jornal	211
Despacho – Folha 1	212
Despacho – Folha 2	213
Despacho – Folha 3	214

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A palavra resistência tem sido, ultimamente, muito vinculada à noção política. Ainda que esse aspecto também pertença às possibilidades do termo, quando em associação à arte e à cultura, essa perspectiva restritiva pode representar um abandono de aspectos estéticos e um risco de imobilização.

Muitas obras designadas pelo epíteto de resistente são reduzidas a essa compreensão e analisadas mais por seu aspecto histórico militante e posturas ideológicas, do que por sua forma, por “como” exploram tais traços e os incorporam na realização artística. A fixação de um único traço característico do termo, como em sinônimo para combate ao inimigo, exclui a identificação polissêmica do conceito.

Em uma busca para o termo no dicionário, podem ser encontradas dezenove acepções para o verbete, das quais destacam-se:

- 1 Ato ou efeito de resistir.
 - 2 Capacidade que uma força tem de se opor a outra.
 - 3 Capacidade que o ser humano tem de suportar a fome e a fadiga.
 - 4 Defesa contra uma investida.
 - 5 Recusa do que é considerado contrário ao interesse próprio.
 - 6 Não aceitação da opressão.
 - 7 Qualidade de quem é persistente.
 - 8 Movimento de luta nacional contra o invasor.
 - 9 Qualidade do que é firme, resistente ou durável; solidez.
- (RESISTÊNCIA, 2019).

Além dessas possibilidades semânticas, tem-se ainda a associação da palavra com outras áreas de interesse, como a física, a elétrica, a medicina, a psicologia e o direito, levando o termo a ser, também, multidisciplinar.

Tatiana Roque (2002), em seu artigo “Resistir a quê? Ou melhor, resistir o quê?”, pensando a ideia de resistência, observa alguns desdobramentos possíveis:

Na palavra resistência há, antes de tudo, o prefixo *re*, que aponta para uma duplicação, uma insistência, um desdobramento, uma dobra, “outra vez”. Do que o segue, temos um substantivo derivado do verbo *sistere*: parar, permanecer, ficar, ficar de pé, estar presente. A esse verbo se associa também a *stantia* da palavra resistência, que invoca a estadia, idéia perfeitamente expressa pela transitoriedade do verbo estar, uma das preciosas singularidades do português. Até aqui, portanto, resistir é insistir em estar - em permanecer, em ficar de pé. Avançaremos apenas um pouco mais nesta linha de associações

(tornando-a quase uma licença poética) para chegar até a palavra "existência". Ora, se o ser é, na eternidade, as coisas estão, no tempo, e por isso mesmo, existem. E por isso precisam afirmar, a cada instante, a sua existência. Porém, mais do que a afirmá-la confirmando-a, precisam desdobrá-la, trazer à tona suas produções, seus efeitos, suas conseqüências; não conseqüências como se a existência fosse delas a causa, mas suas seqüências, suas séries. Se há o prefixo *re* na palavra resistir, ele não aponta para a necessidade de se acrescentar em seguida a precisão daquilo contra o que a resistência se volta. O prefixo se volta para a própria existência, ou para a própria *stantia*. Se há uma duplicação, uma dobra, trata-se da dobra da existência, do estar pleno; pleno de seus desdobramentos e de suas séries; pleno de suas conseqüências, ou das seqüências que serão, com nossa própria estadia neste mundo, compostíveis. A resistência é a dobra da existência. (ROQUE, 2002, p. 25-26).

Essas compreensões permitem novos entendimentos para o diálogo com a arte, estabelecendo relações possíveis pela potência do "re-existir", que, no caso particular das artes dos países que foram colônias, é também um movimento de recusa, um processo de descolonização. Resistir como uma resignificação de uma existência abafada, uma afirmação combativa, um movimento de (re)existir.

Alfredo Bosi, em seu ensaio *Narrativa e Resistência*, observa que a aproximação do termo com "cultura", "arte" e "narrativa" foi pensada e formulada no período entre 1930 e 1950 (BOSI, 1996, p.18). A partir dessas formulações, o crítico ocupou-se em observar essa relação especialmente na poesia e na literatura. Dentre os principais contributos desse estudo, destaca-se o entendimento de que resistência, mesmo sendo um conceito originalmente ético, poderia ser facilmente transposto para um conceito estético (BOSI, 1996, p.13).

Essas reflexões, da polissemia da resistência, de seu caráter multidisciplinar, dos desdobramentos do termo, da transposição para a estética, oferecem um caminho para se refletir a resistência nas artes, como o teatro.

A análise de resistência no teatro não é nova. No Brasil, por exemplo, o movimento teatral ocorrido nas décadas de 1960 e 1970, de cunho militante e contrário à ditadura, passou a ser designado por "Teatro de Resistência". Do assunto, ocuparam-se teóricos como Yan Michalsky (1985), Edélcio Mostaço (1982), Rosangela Patriota (2005), além ainda, de algumas teses, dissertações e artigos.

No entanto, esta aproximação com o termo resistência era estabelecida por um enquadramento de época e postura ideológica, e não contemplava, por exemplo, alguns desdobramentos no teatro contemporâneo (impossível para os críticos e

estudos das décadas passadas) e/ou outras perspectivas e formas da resistência sobretudo no campo comparatista.

Com base nessas percepções, e partindo da constatação da multiplicidade de possibilidades articulatórias com a arte, propôs-se refletir sobre formas de resistência no teatro em sua associação também com uma espécie de (re)existência, que seja inclusiva de outras localidades e períodos e que possa, assim, servir para repensar o teatro que se faz em países que passaram por um movimento de desvinculação da arte dos países colonizadores e de outros grandes centros de referência.

A perspectiva de resistência proposta, para alcançar sua pluralidade, precisou extrapolar seus limites de termo, liberar-se de definições fixas e pressupostas. No caso específico desse olhar para as artes das cenas, foi necessário ainda considerar suas diversas camadas constitutivas que compreendem signos verbais e não verbais que, por sua vez, implicam uma representação cênica.

Dessa forma, a proposta de análise de resistência no teatro abrange: os fatores externos implicados no desenvolvimento da peça, como acontecimentos históricos, tendências artísticas e os projetos que acompanham as obras; os temas e as formas escolhidas que podem ser observadas tanto nos diálogos quanto nas rubricas e, por último, os espetáculos.

Para averiguar essa hipótese, foram escolhidas duas peças, uma brasileira, *Arena conta Zumbi* (1965), de Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e músicas de Edu Lobo e outra angolana, *Ana, Zé e os escravos* (1980), de José Mena Abrantes, que estão inseridas em contextos políticos desfavoráveis, uma ditadura militar e uma guerra civil respectivamente.

O primeiro indicativo para a escolha dessas obras em particular encontra-se na temática da escravidão. Ambas abordam esse evento histórico, cada qual com sua perspectiva local e uso artístico. A utilização do tema permite assinalar a presença de um revisionismo histórico que se caracterizaria em uma manifestação de resistência. Essa forma de expressão, mais do que uma simples recusa à História Oficial instituída, é uma oportunidade de assinalar outras existências possíveis. Abordada por outros aspectos diferentes dos registros históricos tradicionais, a escravidão, seus agentes e vítimas são recolocados na história.

A escravidão é utilizada também como artifício para construir um paralelismo com o presente político-social das peças, dialogando com momentos conflituosos de relações de poderes, a assunção dos militares ao poder no Brasil em 1964, e a

instauração da guerra civil em Angola após a conquista da independência do país oficializada em 1975. Esse paralelismo contribui para a percepção da resistência também no sentido combativo e político do termo, assim como conduz a uma busca por uma forma de “existir” nesses períodos.

Os recursos épicos aproveitados pelas peças, sobretudo a introdução de narrativa pela incorporação do “passado”, favorecem a comparação entre as peças e surgem como forma artística possível e preferível diante de cenários inconstantes por sua capacidade de adaptação. O épico já foi analisado nas obras por outros teóricos, como Iná Camargo Costa (1996) e Anatol Rosenfeld (2006), no caso específico da peça *Arena conta Zumbi*, e recentemente, Sidnei Boz (2019), com sua tese a respeito do épico na obra de José Mena Abrantes e Pepetela. No entanto, não foram encontrados registros de uma comparação direta entre ambas, o que confere a este estudo um caráter inédito.

Outro aspecto que se sublinha nessa escolha é a condição pós-colonial (no entendimento de crítica ao colonialismo) dos países em que se produziu tais peças, possibilitando debates acerca do teatro e sua relação com a (re)construção de uma identidade nacional cultural e a reflexão a respeito dos caminhos para uma consolidação artística em associação com os termos resistência e (re)existência.

Afora essas características, tem-se ainda que o contato teatral entre Brasil e os países africanos de língua portuguesa já é uma constância nos palcos por intermédio dos festivais. No Brasil, por exemplo, pode-se destacar três projetos representativos dedicados ao intercâmbio das artes das cenas em língua portuguesa, O Festival Internacional de Teatro da Língua Portuguesa (FESTLIP), que ocorre anualmente na cidade do Rio de Janeiro, O Circuito de Teatro em Português, ocorre anualmente na cidade de São Paulo e estende-se para algumas outras cidades do Estado e o Festival de teatro Lusófono (FestLuso), também anual no Piauí e no Maranhão.

Também na África há promoções culturais relevantes para as aproximações, como é o caso do Festival internacional de teatro e artes de Luanda, que já celebrou o trigésimo aniversário do grupo teatral Elinga-Teatro e os cinquenta anos de carreira de José Mena Abrantes, diretor do grupo, e o Festival Internacional do Teatro de Mindelo (MINDELACT) em Cabo Verde.

Com isso, os festivais têm sido promotores desse diálogo das cenas, que não ocorre com a mesma periodicidade e entusiasmo nos estudos e pesquisas acadêmicas. Se por um lado tem-se a reiterada conversa nos palcos, do outro cabe a

indagação pela ausência do interesse pelo tema em pesquisas. Estudos acadêmicos dessa intersecção ainda são muito parcos, e quando ocorrem, parece existir uma tendência para o estudo das obras separadamente ou das obras somente no que diz respeito ao texto em si, sem se considerar a encenação.

Diante do exposto, decidiu-se por uma pesquisa que objetivou observar algumas percepções de resistência nas peças *Arena conta Zumbi e Ana, Zé e os escravos* considerando tanto os contextos a que se vinculam, quanto os textos e projetos cênicos resultantes.

Para a compreensão desse fenômeno, optou-se por uma investigação comparativa que recolheu declarações, teorias e proposições dos idealizadores das peças e as localizou em um contexto histórico-social. Elegeram-se ainda alguns elementos que se destacaram pela representatividade na busca pela constituição de um teatro nacional e suas imbricações com a existência resistente.

Além disso, buscou-se mostrar algumas ocorrências de resistência no teatro ao longo dos anos contemplando tanto fenômenos antigos quanto recentes a fim de provocar (e situar) a reflexão histórica das opções estéticas e escolhas temáticas. Em termos de conteúdo teórico, optou-se por privilegiar os estudiosos dos dois países para, com isso, contribuir com a valorização de teóricos e estudos dos países de língua portuguesa. Nesse tocante, acentua-se que os estudos sobre teatro angolano são ainda incipientes, sendo, portanto, necessário recorrer com certa frequência aos escritos de José Mena Abrantes e a fontes digitais.

Para organizar didaticamente a exposição dos conteúdos, e sem pretender com isso negar a dialética dos elementos, optou-se por um caminho que principia pela contextualização, segue para a compreensão de formas de resistência e identificação de elementos resistentes dispostos em categorias para, então, irromper na incorporação desses elementos nos textos e nas encenações. Cabe ressaltar que, mesmo com a distinção em categorias, os elementos são percebidos como relacionados entre si.

O primeiro capítulo, portanto, tem um caráter mais expositivo e traz alguns fundamentos da comparação, a apresentação das obras, um panorama teatral, além de elementos que se destacam nos textos. Este conteúdo constitui-se na potencialidade da “resistência” em associação aos elementos contextuais das peças, informando um trajeto que combina posições ideológicas, buscas estéticas e contextos histórico-sociais.

O segundo capítulo compreende algumas percepções de resistência nas manifestações teatrais ao longo dos anos em suas diversas acepções, contemplando, primeiramente, elementos tradicionais da arte dramática para então observar as transformações e adaptações que impactaram os projetos das peças analisadas reconhecendo, com isso, um trajeto estético e histórico da arte.

Para isso, elegeram-se algumas ocorrências que, de alguma forma, impactaram ou foram impactadas pelos projetos das peças e algumas reflexões acerca do tema. Alguns fatores comuns a ambas as peças foram identificados e organizados em categorias.

No terceiro capítulo, assume-se uma investigação comparativa das obras considerando as informações recolhidas nos dois primeiros capítulos. A observância parte da noção de forma e tema e suas relações, considerando os textos como estruturas cênico-literárias. Na análise dos artifícios épicos utilizados procurou-se construir esquemas e diagramas que revelassem, de forma rápida e sumária, a utilização e identificação dos recursos no texto.

O capítulo final cuida de refletir a “resistência” na potencialidade da representação das peças, a fim de abarcar a totalidade do teatro. Uma vez que a peça *Ana, Zé e os escravos* nunca foi encenada, mas seu texto deriva de ensaios, e, portanto, as didascálias assinaladas pelo dramaturgo resultam de experimentações práticas, essas indicações cênicas foram a base das observações críticas. Segundo informou Abrantes em uma conversa pessoal, muito das indicações cênicas foram reaproveitadas em outra peça montada pelo diretor-dramaturgo, trata-se da *Revolução da Casa dos Ídolos*, de autoria de outro angolano, Pepetela. Algumas informações a respeito desta montagem também foram consideradas, indicando neste movimento, de olhar em uma o que sobreviveu de outra, o próprio ato de resistir.

Não se conseguiu retorno dos atores dos ensaios de *Ana, Zé e os escravos* listados por Abrantes nos agradecimentos para depoimentos, então, focalizou-se a pesquisa no rastreamento dos trabalhos do grupo Elinga, que resultou na tabela exposta nos Apêndices, na análise das rubricas entendidas como uma “poética cênica” proposta por Luiz Ramos (1999), na roteirização da aparição e das indicações quanto à iluminação e aos cenários, registros do aproveitamento das soluções cênicas de *Ana, Zé e os escravos* em *A revolta da casa dos ídolos* pela informação dada por Abrantes e coletânea de algumas críticas e fotos sobre essa segunda peça.

Quanto à peça brasileira, que ao contrário, já teve inúmeras montagens, selecionaram-se duas representações separadas por quase cinquenta anos, a primeira montagem de 1965, do próprio Augusto Boal, como marco inicial desta realização cênica e a de João das Neves em 2012, uma produção do Instituto Augusto Boal que teve como fator inédito um elenco formado só por atores negros. Neste tocante, interessa observar o movimento de resistência através dos anos por intermédio das alterações.

Após a escolha em se concentrar nas montagens de 1965 e 2012, entrou-se em contato com alguns atores do elenco de 2012, o qual respondeu Benjamin Abras, que interpretou a personagem Zumbi. O ator forneceu informações acerca do modelo de atuação escolhido. Além disso, investigou-se reportagens, temporadas, projetos, ciclo de palestras e contactou-se a produtora responsável. Destas pesquisas, conseguiu-se o registro por vídeo de uma apresentação integral do espetáculo. Também foram consultados alguns depoimentos do público sobre a recepção do espetáculo disponibilizados digitalmente.

Para a pesquisa do espetáculo de 1965 foi consultado o acervo digital do Instituto Augusto Boal para a recolha de críticas impressas em jornais da época, fotografias, cartazes, programas, reportagens. Ademais, foram aproveitadas também as informações contidas nos livros de Campos, Magaldi, Costa, Prado e Almada.

Ainda que a montagem de 1998 do *Grupo teatral Catarse* e a participação de Flávio Guarnieri, filho de um dos autores do texto, não tenha sido eleita para a observação espetacular da resistência no capítulo quatro, ela foi citada em algumas passagens demonstrativas de expressões performáticas da obra. Desta forma, optou-se por anexar o programa da peça, que foi obtido pela proximidade da autora desta tese com o grupo e o diretor do espetáculo Jeferson Gomes, já tendo ela participado de uma produção de *Catarse conta Zumbi*, sem Guarnieri no elenco.

Por meio desse trajeto metodológico buscou-se que a interação comunicativa entre essas duas obras completasse a tríade texto-contexto-representação trazendo para o centro da discussão a “resistência” em sua associação com o artístico e articulando, concomitantemente, os comunitarismos linguísticos na arte dramática, ou seja, reflexões de redes supranacionais de língua portuguesa no ato de fazer teatro. Essas reflexões assinalam de que forma a língua comum aproxima, ao mesmo tempo em que aponta diversidades.

ATO 1 - DERRUBANDO AS CORTINAS

1 POSSIBILIDADES COMPARATISTAS E EXPOSIÇÃO GERAL

As obras *Arena conta Zumbi* e *Ana, Zé e os escravos* estão geográfica e contextualmente separadas. Por esta constatação, é imperativo localizar as bases em que se ancoram a comparação.

As transformações do termo cultura estão diretamente relacionadas a uma série de mudanças de paradigmas que emolduram a criação artística. Por exemplo, no século XVIII, cultura já foi concebida como sinônimo de “civilização”, o que permitia atitudes imperialistas que entendiam, por exemplo, que eram necessárias condições sociais adequadas para o desenvolvimento cultural. Tal concepção excluía e relegava à subalternidade os conjuntos de manifestações de povos considerados inaptos por esses critérios, como colônias e ex-colônias.

Em contrapartida, com o surgimento do termo *Kultur* do alemão, por volta do século XIX, com as conquistas das independências de colônias ao redor do mundo, e uma série de outros eventos histórico-político-sociais, têm-se mudanças de paradigmas na configuração da noção de cultura. Com isso, percebe-se o que Eagleton (2000, p. 11) postulou, “Se a palavra ‘cultura’ guarda em si resquícios de uma transição histórica de grande importância, ela também codifica várias questões filosóficas fundamentais.”

E essa mudança, que começa a permitir o reconhecimento de culturas para além da Europa, fabrica novas noções que vão sendo incorporadas multidisciplinarmente, como nos campos da literatura comparada, dos estudos literários com tendência aos estudos culturais e, conseqüentemente, da arte como um todo.

O próprio teatro épico de Brecht é uma amostra dessas novas potencialidades da arte articulada a uma renovação do conceito de cultura, posto que rompe com uma certa percepção burguesa e capitalista oferecendo mecanismos para observar o mundo criticamente.

É dentro deste processo mundial de reavaliações, e advindo de regiões descolonizadas, que as obras *Arena conta Zumbi* e *Ana, Zé e os escravos* se delinearam. Todo este movimento já é, em si, resistente.

Diante disso, este primeiro capítulo expõe de forma sumária, algumas transformações nos campos das literaturas comparadas que permitem, hoje, o tipo de

aproximação proposta nesta tese. Em sequência, apresenta-se um panorama das peças com alguns fatores externos implicados nos projetos cênicos.

A exposição distingue alguns elementos que se acredita contribuir para a ruptura da hegemonia cultural, como a noção de nacionalismo associada à de cultura popular presente nos discursos dos idealizadores das peças. Essas noções conversam muito com os debates pós-colonialistas e as ideias de estudiosos como Said (2011), Bhabha (1998), Boaventura Sousa Santos (1999), para lembrar alguns. Também se considera o movimento de revisionismo histórico presente nas obras, para o qual a temática da escravidão é em si muito propícia.

A prevalência das ideias dos próprios autores sobre esses elementos é uma opção metodológica que intenta privilegiar os conhecimentos produzidos nos países envolvidos e, com isso, alinhar o contexto proposto ao projeto que emoldurava as peças.

1.1 Prólogo: Diálogos além-mar

Em consonância com as transformações políticas e socioculturais em âmbito mundial que tem por significativo evento as independências das nações africanas e suas inserções no plano econômico cultural do mundo, pondo em xeque o eurocentrismo vigente, os estudos comparatistas configuram novos paradigmas interpretativos rompendo, para tal, com estruturas e conceitos então predominantes:

[...] elementos que até então funcionaram como referenciais seguros nos estudos comparatistas, como os conceitos de nação e idioma, foram postos por terra, e a dicotomia tradicionalmente estabelecida entre Literaturas Nacionais e Comparada foi seriamente abalada. A perspectiva linear do historicismo cedeu lugar a uma visão múltipla e móvel, capaz de dar conta das diferenças específicas, e os conjuntos ou séries literárias passaram a ter de ser vistos por uma óptica plural, que considerasse tais aspectos. Categorias como Literatura Chicana, Literatura Afro-Americana ou Literatura Feminina passaram a integrar a ordem do dia dos estudos comparatistas e blocos, como Literatura Oriental, Africana ou Latino-Americana, instituídos pelos centros hegemônicos, revelaram-se como constructos frágeis, adquirindo uma feição nova, oscilante em conformidade com o olhar que o enformasse. (COUTINHO, 2009, p.11).

Assim, o que antes era prática recorrente da Literatura comparada considerar o rastreamento de influências de uma nação sobre a outra em uma postura quase

sempre hierarquizante, cedeu lugar a um olhar plural mais preocupado com questões culturais múltiplas e interdisciplinares do que com limites territoriais e linguísticos restritivos.

Todo este movimento de abertura possibilitou a ampliação dos estudos comparados conferindo lugar a literaturas antes vistas como periféricas ou enformadas em blocos homogêneos, como é o caso das literaturas em língua portuguesa. Com a independência das nações africanas no século XX e o consequente distanciamento de Portugal, bem como os avanços dos estudos culturais e pós-coloniais, passou-se a considerar a possibilidade de articulações entre textos do triângulo Brasil, Portugal, África por meio de diálogos que reconhecem as especificidades de cada país apesar da língua aparentemente comum.

Para propiciar o abarcamento das discussões comparadas entre textos de países de mesma língua, o crítico Salvato Trigo (1986) em *Ensaio de literatura comparada afro-luso-brasileira* sugeriu a substituição do termo diálogo “interlinguístico” para “intercultural”, reconhecendo um novo objeto diante de uma nova realidade. O que antes pertencia a um único bloco visto como da literatura portuguesa ou em expressão portuguesa, agora assumia contornos específicos e individuais, e com isso adveio a possibilidade de comparações entre essas literaturas, uma vez que se reconhecia não serem iguais.

Para Lisa Carvalho Vasconcellos (2014), outra substituição faz-se ainda imperativa no âmbito dos estudos comparatistas de língua portuguesa, o de lusofonia. Para a estudiosa, o termo lusofonia está pautado na antiga noção de hierarquia, uma vez que o próprio vocábulo luso remete diretamente a Portugal, o elegendo como centro. Inspirada em estudos historiográficos, das ciências sociais e do imaginário marítimo que metaforiza as trocas não-hierárquicas entre as nações de colonização portuguesa, Vasconcellos propõe uma nova nomenclatura:

[...] queremos propor aqui um outro campo de atuação, uma outra formulação conceitual com a qual seja possível pensar, em bases distintas, as manifestações culturais dos países de língua portuguesa: a *Literatura Atlântica*. Seria uma outra maneira de pensar a lusofonia que não seja pautada pelas noções de fonte e influência, origem e cópia, centro e periferia, mas que tente contemplar as relações existentes entre as literaturas dos diferentes países de língua portuguesa a partir da multiplicidade de caminhos, de uma via em que não há hierarquias, modelos ou tutores a seguir. A referência ao mar como uma referência ao mesmo tempo concreta, geográfica, mas também simbólica e especulativa, uma vez que incorpora a si a

horizontalidade desterritorializada das águas, em meio às quais (histórica, política e poeticamente) as trocas culturais se processaram desfazendo os roteiros e predeterminações que os poderes colonial e neocolonial impunham. (VASCONCELLOS, 2014, p.123).

O diálogo que sugere através da simbolização das águas iria em um movimento contrário aos antigos modelos propostos da comparação com bases autoritárias e preconceituosas, e reconheceria neste novo discurso, as múltiplas conexões culturais entre esses países cuja origem histórica os conecta, no entanto, com formação diversificada.

Ainda nas esferas destes diálogos estabelecidos, o professor Benjamim Abdala Junior propõe, para estas articulações entre os textos literários de língua portuguesa, aquilo que denomina de “comunitarismo linguístico e cultural”, sugerindo a comparação a partir da solidariedade:

As relações comunitárias supranacionais são, hoje, laços de uma sociedade que tende a se organizar em redes. Em relação aos países de língua portuguesa, esses laços linguístico-culturais formaram-se através de uma experiência histórica comum, associada ao sistema colonial. [...] Entendemos que esses países ibero-americanos, e mesmo ibero-afro-americanos, reúnem condições, na atualidade, para a constituição de um bloco comunitário, que, ao lado de outros, mais restritos ou abrangentes, poderão vir a reunir condições de colocar limites às assimetrias imperiais dos fluxos culturais. (ABDALA JUNIOR, 2017, p.19).

Para ele, é importante criar estas redes supranacionais contrapondo-se a globalização que propõe o fim das nações. Este tipo de comparatismo seria, portanto, um combate ao imperialismo cultural sem hierarquia de valores. A comparação teria por base o princípio da heterogeneidade estabelecido, em geral, pela nacionalidade no processo de “comparar para aprender com a diferença” (ABDALA JUNIOR, 2015, 337).

Esta diferença, como critério importante, partiria do reconhecimento do crítico literário do seu lugar de fala, atentando-se sempre ao seu *lócus enunciativo* como enfatiza e defende Abdala Junior em seus textos.

Assim, partindo do reconhecimento de uma leitura brasileira de diálogos interculturais entre as obras *Arena conta Zumbi* e *Ana, Zé e os escravos*¹ enquanto

¹ Deste momento em diante, a peça “Arena conta Zumbi” aparecerá referenciada no texto apenas pelas siglas ACZ, assim como a peça “Ana, Zé e os escravos”, que será referenciada pelas siglas: AZE.

Literaturas Atlânticas, articula-se questões em torno da noção de resistência. Para esta noção, desenvolvida enquanto percepção artística-cultural, arrola-se outras questões que partem das circunstâncias históricas da colonização e as reconhecidas diferenças e especificidades para tópicos como imperialismo, nacionalismo e cultura popular. Acrescentando ainda que:

E não podemos nos esquecer, comparando o Brasil com as nações africanas, que estas não se situam apenas lá, mas também em nosso próprio país, marcando nossa cultura. E, estudar as literaturas desses países é uma forma dialética de nos conhecer. (ABDALA JUNIOR, 1989, p.192).

Esses diálogos comparados aqui propostos, que em si articulam o encontro intermediado pelo mar, e que partem da escravidão, presente na nossa formação histórica, para o trânsito de temas e formas, seguem ademais as atuais tendências da literatura comparada:

Ao transformar a relação binária usual nos primeiros trabalhos em uma indagação que pressupõe uma série de outras (com a construção do que convencionamos chamar de *tertium quid*), a literatura comparada supera a busca de semelhanças e diferenças para formular indagações que mobilizam amplamente o literário e o cultural. (CARVALHAL, 2005, p. 178-179).

Exposto esses fundamentos basilares, apresenta-se, na sequência, os textos teatrais da comparação destacando os pontos possíveis de intersecções para as semelhanças e/ou diferenças, e apontando para algumas das principais questões relacionadas à percepção de resistência nos fatores externos proposta na tese.

1.2 O espetáculo *Arena conta Zumbi*

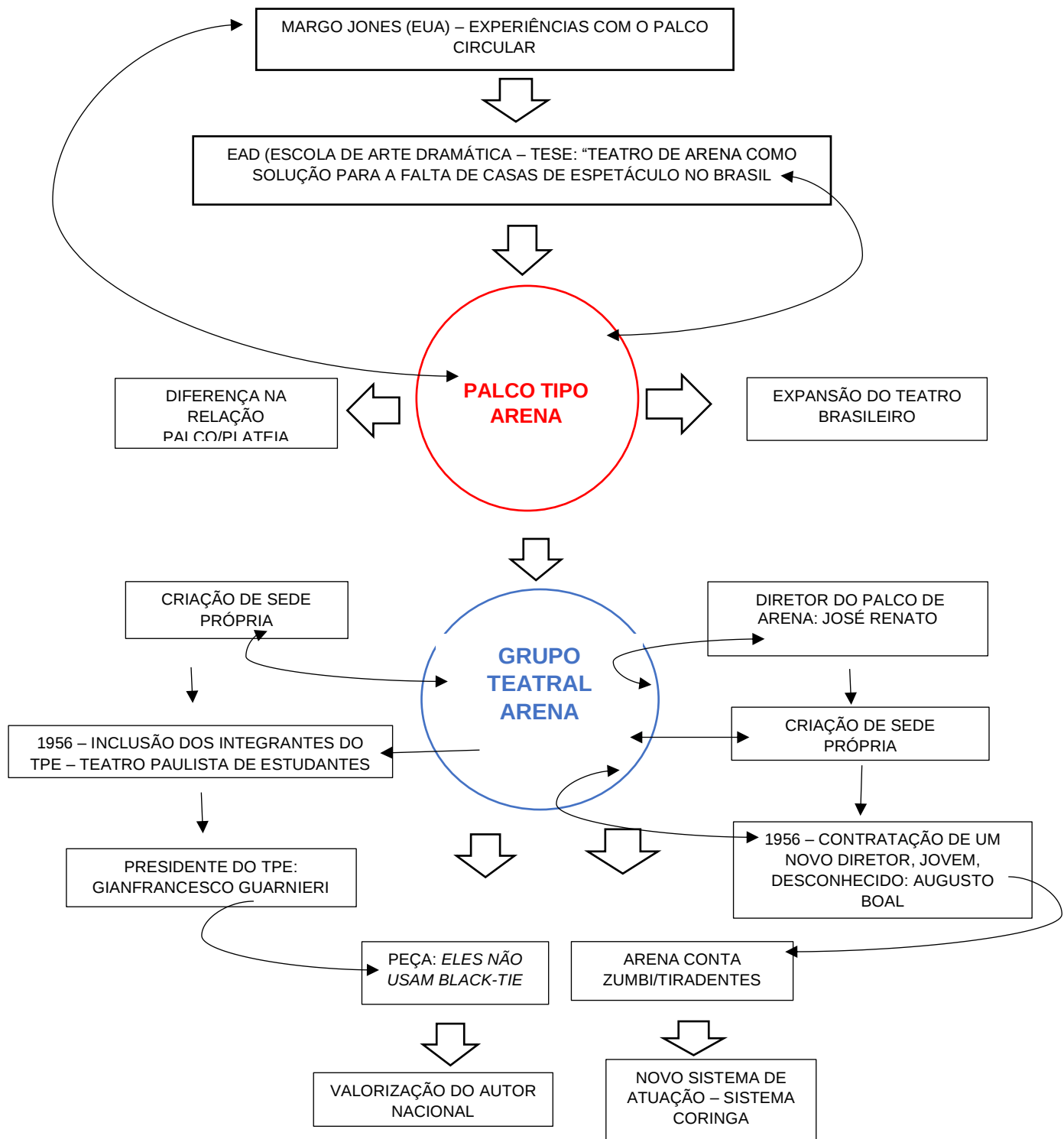
Até 1956, no Brasil, o panorama de teatro paulista era dominado pela estética do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Os espetáculos da companhia eram, em sua maioria, peças estrangeiras, e com isso não havia muito espaço para a dramaturgia nacional. Em oposição a essas tendências, o grupo teatral Arena buscava trilhar um caminho único, aproximando-se de seu *lócus* e de sua plateia.

Para então adequar a proposta aos meios de que se dispunha, o Arena passou a experimentar um novo modelo de palco, de onde advém o nome do grupo. Claudia

de Arruda Campos em seu livro *Zumbi, Tiradentes* (1988, p. 29-38), descreve o processo de nascimento do Grupo de Teatro Arena partindo do impacto das experiências com o palco circular nos Estados Unidos para o teatro nacional e acentua a escolha desse tipo de palco na trajetória do grupo paulista de teatro.

A figura abaixo esquematiza as informações do capítulo e apresenta uma síntese do processo descrito, além de uma projeção dos impactos e heranças do grupo para a historiografia teatral:

Diagrama 1 – Das origens do Arena ao seu impacto no teatro nacional



Fonte: Elaboração própria baseada nas informações contidas em: CAMPOS (1988, p.29-38).

Por intermédio desse esquema, tem-se que o tipo de palco de arena favoreceu diretamente na construção da perspectiva do grupo, que objetivava a expansão do teatro no Brasil e a aproximação do popular².

A procura pela “realidade” na cena destoava, a princípio, dos cenários realistas naquele palco circular, porque a aproximação intensa com a plateia, resultado dessa modalidade, rompia as possibilidades de ilusão, já que “revela sempre o caráter ‘teatral’ de qualquer espetáculo” (BOAL, 1991, p. 190). No entanto, a arena mostrou-se uma vantagem, a possibilidade de se usar a técnica do *close-up*, justamente pela intensa aproximação público/ator.

Assim, o Teatro de Arena iniciou suas atividades como uma forma barata de atuar (por necessidades também econômicas), já que o palco de arena não necessitava de muitos recursos investidos para o cenário, destacando assim a interpretação do ator e o figurino.

O cenário, a propósito da diferenciação do modelo de palco, passou por momentos diferentes de pesquisa e adequação. Em uma primeira fase, em conjunto com a segunda, procurou-se ora recriar o palco tradicional, ora optar por um despojamento absoluto; o palco era somente ocupado pelos atores e suas performances. “Qual a solução legítima? Acho que as duas são válidas e o que determina a sua preferência é o texto.” (PÉCORA apud MAGALDI, 1984, p. 18), afirmou José Renato, um dos diretores do Arena, em entrevista.

A ausência de cenografia era geralmente complementada pelo jogo de luz e som, para “compensar psicologicamente o espectador” (PÉCORA apud MAGALDI, 1984, p. 18), e pela valorização do texto: “Com a ausência de cenários e a proximidade do palco, toda a atenção se concentra na peça e o desempenho. [...] sua verdadeira vedeta é o texto.” (PÉCORA apud MAGALDI, 1984, p.16).

A contínua busca pela adequação dos cenários à arena, resultou em uma terceira solução. Esse momento buscou uma cenografia própria dessa forma, tendo como destaque o cenógrafo Flávio Império, responsável, junto a outros nomes, por inaugurar uma nova estética no teatro brasileiro.

Assim como em sua relação com a cenografia, no plano da atuação, o grupo também passou por distintas fases até alcançar a inovação desejada. Após conquistada sede própria, a primeira do gênero na América do Sul, o Arena passou a

² Popular no sentido em que concebeu os idealizadores do Arena, sobretudo Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Ver mais em: 1.5 Questões sobre o nacionalismo e cultura popular.

incorporar mudanças que seriam decisivas na história do grupo, como, e principalmente, a incorporação do elenco do Teatro Paulista dos Estudantes (TPE), e a contratação do jovem diretor Augusto Boal.

Desde a chegada de Boal e Guarnieri (por conta do TPE) o grupo passa por sua época de maior efervescência. Com a implantação do Laboratório de Interpretação de Stanislavsky, proposto por Boal devido à sua formação no método no *Actor's Studio* nos Estados Unidos, o Arena inicia a sua fase “realista/naturalista” dentro da periodização que Boal (1991, p.188-197)³ estabeleceu.

A fase compreendia a perspectiva de ilustrar a vida como ela é, o mais próximo possível da vida brasileira. Neste período, combatiam-se os estrangeirismos dominantes na cena teatral paulista, que acentuava uma valorização do que “vinha de fora”: “O Arena descobriu que estávamos longe dos ‘grandes centros’, mas perto de nós mesmos – e quis fazer um teatro que estivesse perto.” (BOAL, 1991, p. 188). Essa ruptura com a estética dominante da época aproximou o teatro de uma nova classe social, a classe média.

Ficou ainda a questão dos textos. Para representar a realidade brasileira, textos brasileiros não havia, o que dificultava o projeto de aproximação de nosso cotidiano. Assim, foi criado o Seminário de Dramaturgia de São Paulo, inspirado sobretudo, no sucesso de *Eles não usam Black-tie*. A peça de Gianfrancesco Guarnieri, em meio a uma aguda crise financeira da equipe, à beira de fechar as portas, revolucionou a dramaturgia brasileira e reacendeu a existência do grupo, assim como deu início a etapa que Boal (1991, p. 191) denominou por “Fotografia”.

O entusiasmo, advindo do êxito da peça, impulsionou outros autores a escreverem e “[...] os autores nacionais deixaram de ser considerados ‘venenos de bilheteria’, já que quase todos obtiveram imenso êxito. (BOAL, 1991, p. 192). O momento formou uma geração de dramaturgos e artistas que vão traçar novos rumos para o teatro brasileiro.

Na fase que se seguiu, a da “nacionalização dos clássicos”, a necessidade recaiu na procura do universal, tendo em mente que “Nós também somos universo” (BOAL, 1991, p. 194). Essa etapa compreendia uma nova abordagem da personagem, focalizando nas interações sociais e não em essência soberana do ser humano. Assim, entendia-se a personagem como uma “máscara” social criada.

³ Para Boal o grupo seguiu as seguintes etapas: 1) Realista/Naturalista (Não era possível continuar assim) 2) A Fotografia 3) Nacionalização dos clássicos e 4) Musicais.

As outras fases pareceram conduzir a uma polarização restrita, de uma, excessiva análise de singularidades, de outra, demasiadas análises de universalidades. “Era necessário tentar a síntese.” (BOAL, 1991, p. 195).

Com o quarto ciclo, dos musicais, o grupo chega a uma fase que seria, segundo Boal (1991), um momento de destruição dos pressupostos estéticos que poderiam atrapalhar o desenvolvimento do teatro. Dessa proposição surgiu a peça ACZ, a primeira da série de musicais.

Assim, o projeto ACZ adveio de um percurso que tinha chegado a um ponto de impasse. O momento exigia o rompimento com as velhas formas instituídas e romper naquela altura, era provocar a desconstrução, “criar o caos, a sadia desordem” (BOAL, 1991, p. 198). Essa era a missão da peça para os idealizadores, que já não podiam “aceitar as convenções praticadas”, mas ainda não conseguiam “apresentar um sistema de convenções”. (BOAL, 1991, p. 198).

No que concerne à escolha da temática para esta nova proposta, a concepção foi mais uma geração espontânea do que um plano previamente elaborado, como contou Gianfrancesco Guarnieri (1978), autor da peça ao lado de Boal, em entrevista para Fernando Peixoto:

A gente sentia que precisava mudar a forma narrativa. [...] Edu veio, achando que existia um texto pronto para ele musicar, mas a gente não tinha nada. A não ser inquietação. A gente sentia a necessidade de romper com o que fazia antes. [...] e Edu começou a cantar umas músicas novas para a gente. Cantou uma sobre Zumbi. A gente passou uma noite de loucura pela cidade e às 8 horas da manhã estava na praça da República comprando o livro do João Felício dos Santos, Ganga Zumba. Resolvemos contar a história da rebelião negra, Arena conta. [...] (apud PEIXOTO, 1978, p. 105).

No entanto, ainda que não tenha sido resultado de longas e elaboradas reflexões, o tema pareceu, para seus criadores, adequar-se às necessidades daquela nova fase e daquele momento histórico, uma vez que apresentava um episódio de revolta que poderia dialogar com o momento presente de elaboração da obra. Por meio, então, dessa recriação dramatúrgica da saga dos quilombos dos Palmares, a obra oferece uma oportunidade de revisionismo histórico:

PRIMEIRO ATO

RITMO: ATABAQUE, BATERIA, TODOS OS ATORES ENTRAM E CANTAM. OS ATORES NÃO SAEM NUNCA DE CENA ASSUMINDO OS SEUS DIFERENTES PERSONAGENS DIANTE DO PÚBLICO.

O elenco do Arena começam a cantar:

1 – **O Arena conta a história** pra você ouvir gostoso, quem gostar nos dê a mão e quem não, tem outro gozo.

2– História de gente negra da luta pela razão, que se parece ao presente pela verdade em questão, pois se trata de uma luta muito linda na verdade: é luta que vence os tempos, luta pela liberdade!

3 – A história que o Arena conta é a epopéia de Zumbi; tanto pró e tanto contra juro em Deus que nunca vi.

4 – Os atores têm mil caras fazem tudo neste conto desde preto até branco direitinho ponto por ponto.

5 – Há lenda e há mais lenda há verdade e há mentira de tudo usamos um pouco mas de forma que servira a entender nos dias de hoje **quem está com a verdade**, quem está com a verdade, **quem está com a mentira**.

6 - Há lenda e há mais lenda há verdade e há mentira, **de tudo pegamos um pouco**, mas de forma que servira a entender no dia de hoje quem está com a verdade quem está com a verdade quem está com a mentira. (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 1-2 grifo nosso).

A perspectiva da história contada é bem delimitada, a do próprio grupo Arena. A partir de uma canção executada pelo grupo com o acompanhamento sugerido de um atabaque, abre-se este universo de intersecções afro-brasileiras que se concentram na figura de Zumbi, principal representante da luta pela libertação negra no Brasil. A escolha do instrumento nas didascálias também reforça a junção, uma vez que o atabaque é um instrumento musical usado em muitos rituais afro-brasileiros, como o Candomblé. Como o instrumento chegou a ser proibido em 1835, com alegações de que contribuiria para agitar os negros e incitá-los a revoltar-se⁴, é possível entendê-lo como um símbolo de resistência.

Ainda que a peça tenha realizado algumas investidas pelas culturas de matrizes africanas, como as intersecções mencionadas (sobretudo no campo da música), o foco, naquele primeiro momento, recaiu no paralelismo com o momento histórico, utilizando da “epopeia de Zumbi” que “servirá a entender no dia de hoje [...]”.

Sem o aprofundamento psicológico das personagens, a representação da identidade negra fica reduzida ao funcionamento de opositor ao branco, em um esquema binário que contempla pares como negro/branco, bem/mal.

⁴ Cf. RAMOS, Arthur. **O negro brasileiro**: Ethnographia religiosa. São Paulo, Rio, Recife, Porto Alegre: Companhia editora nacional, 1940.

Apesar disso, o que a propósito até poderia ser encarado como um “traço da época”⁵, a inserção do negro contribuía para o projeto de aproximação com o popular do grupo, uma vez que trazia a cena uma das identidades marginais e constituidoras do povo brasileiro.

Maior atenção à representação negra na peça, ainda que mantendo os problemas originais da estrutura textual binária, vai ser encontrada na montagem dessa peça do diretor João das Neves em 2012⁶, estabelecendo um diálogo com as discussões daquele momento.

A grande inovação da peça, entretanto, apontada pela crítica de seu advento, foi mesmo o sistema de encenação que inaugurava no teatro brasileiro novas formas de representação oriundas de pesquisas e buscas que traduziam o desejo pelo rompimento com fórmulas “antigas”:

Os musicais não são um ponto qualquer na trajetória do Arena ou na dramaturgia de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, mas sim um momento em que rearticulam diversas experiências. A eles se incorpora muito do que foram as grandes realizações do Arena e muito, ainda, da tessitura que as vai fundindo a um universo mais amplo. (CAMPOS, 1988, p. 26).

Assim, a peça ACZ, a propósito de suas diferenciações e buscas, é simbolicamente a resistência no interior do grupo, pois representou a ruptura e a recusa, o grito de independência de uma coletividade artística para seus propósitos estéticos, mas também, para a sua ideologia também resistente.

1.3 A peça *Ana, Zé e os escravos*

O teatro (entendido dentro dos padrões de um teatro de origem grega, não considerando as manifestações ritualísticas africanas) que se fazia em Angola antes da independência em 1975 estava muito relacionado à cultura portuguesa instalada no país pela colonização. No período que compreende o início da colonização

⁵ Sobre essa questão escreveu o crítico Mendonça o texto *Maniqueísmo em Zumbi*, no qual declara: “Se à esquerda surgem peças que reduzem a questão social a um confronto simplista entre bem e mal, à direita não faltam julgamentos igualmente primários, segundos os quais nada se aproveita fora dos valores consagrados pela tradição (...) maniqueístas somos todos nós e só quando recuperarmos a sensibilidade pelos matizes é que poderemos iniciar um diálogo construtivo.” (MENDONÇA apud CAMPOS, 1988, p. 11-12).

⁶ Cf. Menções mais percepções deste espetáculo no capítulo 4.

portuguesa em Angola (século XVII), tinha-se no país um teatro de evangelização introduzido pelos missionários pelo qual se difundia “bons costumes” e valores “morais e familiares”. À vista disso, não gratuitamente, a única obra teatral de autoria angolana publicada nos tempos coloniais trazia como temática o nascimento de Cristo, o *Auto de Natal* (1972), de Domingos Van-Dúnem. Ainda que em consonância com as temáticas recorrentes da época, o espetáculo trouxe sua contribuição para o teatro angolano, uma vez que: “O grande mérito de Domingos Van-Dúnem foi, pois, ter feito representar o seu espetáculo religioso com actores negros nos principais papéis, o que nem no teatro profissional mais recente acontecia”. (ABRANTES, 2005a, p. 68). Além disso, “outro aspecto digno de nota é que Van-Dúnem esteve ligado ao Teatro Experimental do Negro, movimento teatral brasileiro que foi um marco da dramaturgia brasileira” (SILVA, 2015, p. 22) indicando, com isso, tanto um alinhamento com a valorização social do negro quanto um diálogo com o teatro brasileiro.

Na forma mais laica, os registros de atividades teatrais no país são encontrados com referências mais precisas só em meados do século XIX (ABRANTES, 2005a, p. 69). Esse teatro tinha funções mais recreativas e era promovido por jovens portugueses da classe do comércio. Um dos grandes incentivadores deste tipo de teatro no período foi o cônsul do Brasil em Angola, Dr. Saturnino Sousa e Oliveira (ABRANTES, 2005a, p. 73).

Na década de 1970, na contramão deste teatro oficial que se praticava (tanto o de matrizes religiosas quanto o de entretenimento), e em consonância com o processo de descolonização de Angola, o português César Teixeira e o angolano José Mena Abrantes formaram um grupo de teatro que se articulava em torno de questões relacionadas à afirmação enquanto povo, com maior relação com a identidade nacional; um teatro de cunho popular e intervencionista, no plano cultural. O grupo composto essencialmente por estudantes e trabalhadores, declarava não acreditar em fazer *teatro do povo*; “Pretendemos isso sim, fazer *teatro com o povo*, criar com ele uma estrutura estética de comunicação (ABRANTES, 2005a, p. 185).

A busca por um teatro popular nas atividades teatrais daquele grupo inspirava-se nas experiências de Boal que foram estudadas e discutidas a partir, sobretudo, da publicação de excertos de sua obra *Técnicas latino-americanas de Teatro Popular* na seção do *Diário de Luanda, Página de teatro* por Abrantes. A presença do teatrólogo brasileiro em cinco edições foi assim justificada pelo diretor angolano:

Se dedicamos tanto do nosso limitado espaço a esta sistematização de experiências, técnicas e buscas que têm orientado o teatro latino-americano de raiz e intenção populares, é porque estamos convencidos da necessidade de apresentar textos de referência que permitam dar forma ou estimular intenções e tentativas, isoladas ou ignoradas, que porventura existam na massa dispersa dos nossos leitores. Entre eles estão certamente alguns dos que serão os alicerces do teatro angolano de amanhã. (ABRANTES, 2005a, p. 190).

Em conformidade com esses estudos, e em conjunto o da história de Angola, o grupo, que então encontra o nome Tchinganje, estreia o espetáculo *Poder Popular* no dia vinte e nove de novembro de 1975, sendo, pois, o primeiro espetáculo teatral da Angola independente (oficialmente em onze de novembro de 1975):

[...] Poder Popular continua ainda hoje [1979] a manter o recorde de representações teatrais no país (24), todas elas feitas fora das grandes salas de espetáculos, em fábricas, escolas, estabelecimentos hospitalares e mesmo, nas suas últimas representações, em duas açucareiras dos arredores de Luanda, pela primeira vez para um público camponês. (ABRANTES, 2005a, p. 27).

O espetáculo tinha cunho intervencionista e almejava a desalienação do povo e a conseqüente transformação do seu destino através da representação simbólica dos mecanismos de opressão com o uso de “duas marionetas gigantes, símbolo da opressão militar e religiosa” (ABRANTES, 2005a, p. 27) que “contrastavam com a presença despojada e viril dos oprimidos.” (ABRANTES, 2005a, p. 27).

Tchinganje foi formalmente proibido de exercer as suas atividades em meados de 1976 por ser acusado de incitar a greve de trabalhadores, já que o grupo encenou a peça para trabalhadores das açucareiras, que alguns dias após assistirem ao espetáculo, fizeram uma paralisação. A entidade responsável pela proibição reconheceu mais tarde que a greve foi causada por razões alheias ao grupo; apesar disso, o grupo dissolveu-se, passando mais tarde, com alguns membros remanescentes e outros entusiastas, a formar o Xilenga-Teatro.

Sob esta nova configuração e nome, o grupo empenha-se em realizar um aproveitamento teatral de temas da tradição oral:

Não se julgue que ao dramatizarmos narrativas de tradição oral tchokwe fomos desenterrar fósseis culturais para propor agora às pessoas que os venham ver com o mesmo espírito com que visitam um museu. Estas narrativas continuam vivas e têm algo a ver com nossa vida actual. Inspirando-se nelas, o grupo pretendeu apenas uma

síntese entre o passado e o presente, para comunicar com as pessoas a respeito de problemas que nos são comuns. [...]. (ABRANTES, 2005a, p. 212).

Ainda dentro dessas investidas na relação entre o passado e o presente, e já sozinho na coordenação do Xilenga, José Mena Abrantes escreve seus primeiros textos teatrais. Sua segunda obra, mas a primeira a ser publicada, AZE ganhou o prêmio *Sonangol de Literatura* em 1986. A peça foi resultado de mais de dois meses de ensaio com o Xilenga, “[...] cujos diálogos foram muitas vezes inventados já em contacto directo com os actores que iam representar os diversos papéis em cena. (ABRANTES, 2005a, p. 43). O espetáculo, mesmo em fase avançada de montagem, não foi aos palcos visto que o grupo se dispersou, no entanto, o texto escrito resguarda as indicações cênicas resultantes daquele projeto.

AZE narra alguns eventos da vida de duas figuras históricas, Dona Ana Joaquina e de José do Telhado. As histórias não se cruzam, até porque distanciam-se temporalmente uma vez que a peça percorre o período que vai de 1836 até 1878. O texto insere-se na linha, dentro de quatro classificatórias, que o próprio autor denomina de “histórico-fantasia”⁷ em que:

[...] O seu pretexto são personagens ou situações históricas concretas, documentadas o mais exaustivamente possível, mas tudo o resto é especulação fantasiosa, que pode chegar a envolver (como em *O Mulato dos Prodígios*) a presença de extra-terrestres e outras intervenções de natureza sobrenatural. (ABRANTES, 2005a, p. 52).

Assim, ao misturar ficção com história, Abrantes promove um revisionismo histórico com o intuito de “fazer uma releitura de aspectos estabelecidos até os dias de hoje na história oficial escrita pelos colonizadores” (ABRANTES, 2009).

O texto teatral constrói-se em torno dessas duas personalidades históricas. D. Ana Joaquina dos Santos Silva, a quem Castro Lopo se referiu como “uma rica-dona de Luanda” (1948, p. 23), era uma mestiça comerciante de escravos. Dentre os negócios de D. Ana estavam embarcações, das quais pelo menos duas eram utilizadas no transporte de escravos. Além de sua associação imediata com a escravidão, a personagem também alude a um patrimônio histórico de Luanda, o

⁷ As demais são: “obras inspiradas em narrativas tradicionais angolanas e africanas”, “versão dramática de romance de costume”, “reflexões sobre temas da actualidade política, social e cultural destes últimos vinte anos”. Cf. ABRANTES, José Mena. **O teatro em Angola**. Luanda: Nzila, 2005, p. 51-53. v. 1.

Palácio de D. Ana Joaquina ou a “majestosa residência da rua direita”, ilustração da capa da primeira edição da obra de Abrantes⁸. O edifício foi a maior casa grande da história de Luanda do século XIX, símbolo paradoxal da história escravista do país.

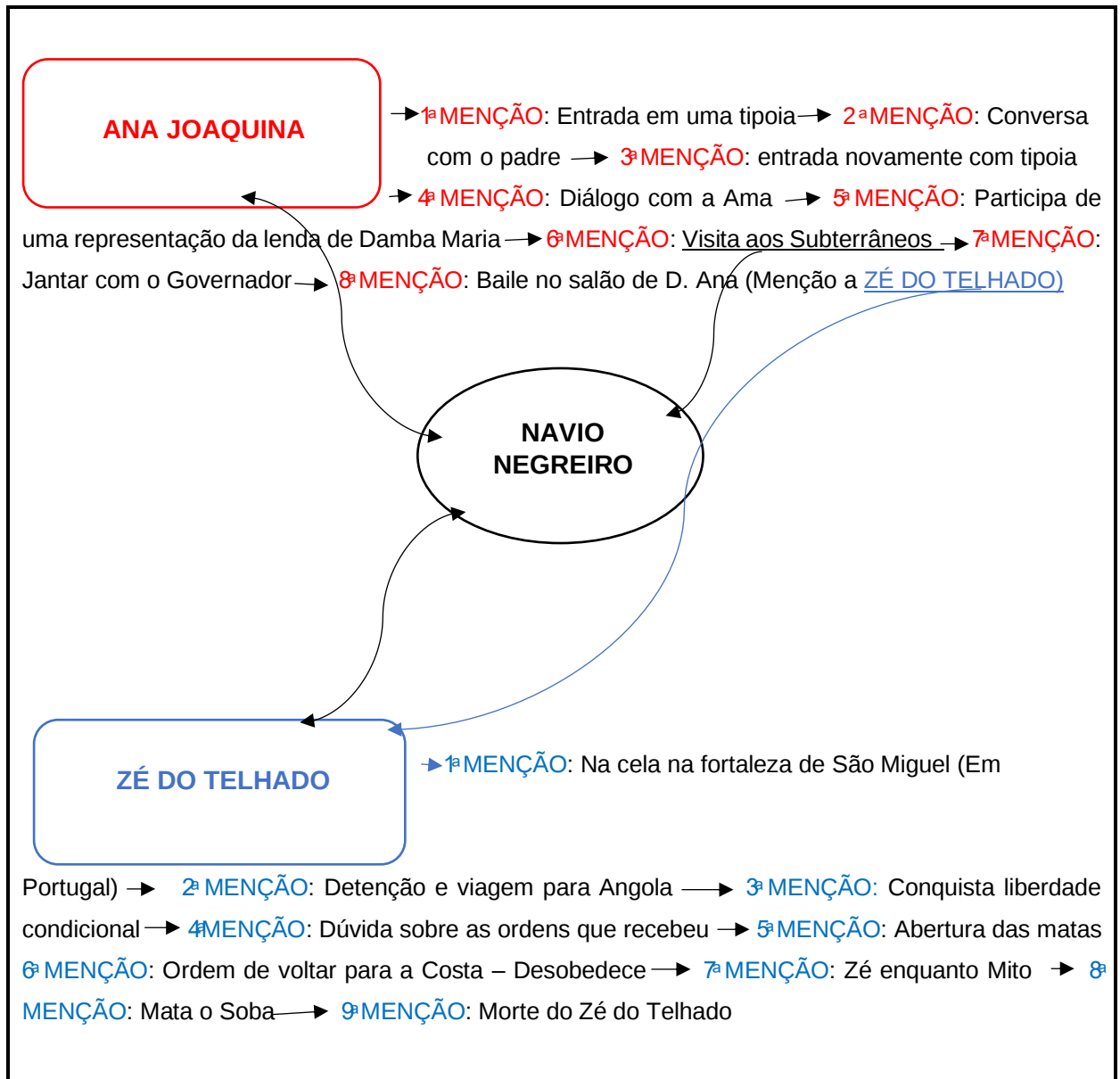
Por sua vez, José do Telhado, alcunha de José Teixeira da Silva, era um famoso salteador português que foi imortalizado por Camilo Castelo Branco, com quem dividiu a prisão, em *Memórias do Cárcere*. Em um capítulo dedicado ao salteador, Castelo Branco o retrata como herói, o que lhe teria conferido essa fama. Outros autores também se ocuparam em retratar essa figura, como Helder Costa e Eduardo de Noronha com, respectivamente, a peça *Zé do telhado* e o romance histórico *José do Telhado em África*, obras das quais Abrantes fez “aproveitamento descarado de algumas cenas e situações referentes a esse personagem.” (ABRANTES, 1999, p. 61).

Mas a notoriedade de Zé do Telhado na África não é por conta das menções portuguesas, e sim, por sua vivência em Luanda, para onde foi exilado após condenação. Lá, também apreendido de maneira mítica, ficou conhecido por *kimuezo*, o homem de barbas grandes, e conta-se que teria ajudado a população local.

A aparição no texto dramático, e as possíveis interações entre ambas as personagens, encontram-se ilustradas no diagrama abaixo:

⁸ Cf. Foto nos Anexos.

Diagrama 2 – Aparição de Ana Joaquina e Zé do Telhado em *Ana, Zé e os escravos*



Fonte: Elaboração própria

O navio negreiro é posto ao centro como elo entre Ana e Zé, e símbolo da escravidão. Enquanto elemento narrativo estrutural, ele costura as narrativas que compreendem o extenso período de 1836 a 1878.

A propósito desta figuração da escravidão em AZE, Luciana Morteo Éboli (2006) em sua dissertação *Dramaturgia Angolana no pós-colonialismo: Sujeito, nação e identidade na obra de José Mena Abrantes* dedica uma seção intitulada *A herança da escravidão em Ana, Zé e os escravos*. A autora principia suas explanações relacionando os fatos históricos oficiais com a construção do texto de Mena Abrantes

e destaca a recuperação histórica dentro da estrutura ficcional como procedimento que Linda Hutcheon (1991) explicou em seu conceito de “metaficção historiográfica”.

Em sequência, Éboli realiza um resumo sistemático da obra partindo dos momentos e das situações do drama e destaca o caráter intertextual do texto, seu diálogo com o contexto sociocultural de Angola e atualidade:

As referências intertextuais utilizadas por Mena Abrantes, como inserções de trechos de poemas e dados históricos, servem de base para uma análise crítica ao inseri-los no contexto do drama contemporâneo. No texto *Ana, Zé e os Escravos*, o autor evidencia a funcionalidade da arte teatral ao levantar questões pertinentes à situação social e cultural, origens e identidade da nação, numa construção textual com vistas à encenação e ao diálogo com o espectador. O dramaturgo utiliza-se de uma linguagem cênica contemporânea para tratar com profundidade das relações sociais e da necessidade de reedificação da estrutura social e econômica da Angola de hoje. (ÉBOLI, 2006, p. 73).

A linguagem cênica de Abrantes, posta por Éboli como que “com vistas à encenação” é privilegiada no sentido de contar com sua visão de diretor teatral e de sua experiência de construção direta com os atores em ensaios, fato que confere um detalhamento minucioso do trabalho cênico nas descrições didascálicas.

É o próprio dramaturgo quem salienta esta distinção:

Eu pessoalmente tenho sobre esses autores [Pepetela, Ndunduma citados anteriormente como exemplo] a vantagem de ter uma mínima preparação para dirigir um grupo, o que me permite escrever as obras já em função da representação, como foi o caso de *Ana, Zé e os escravos* ou do *Nandyala*, cujos diálogos foram muitas vezes inventados já em contato directo com os actores que iam representar os diversos papéis em cena. (ABRANTES, 2005a, p. 43).

Apesar de toda esta construção cênica completa, o espetáculo nunca foi levado aos palcos como já se mencionou, porém, parte das mesmas indicações foram reaproveitadas em outro espetáculo sob a direção de Abrantes, mas de autoria de Pepetela, *A Revolta da Casa dos Ídolos*.

Consta que, para além deste aproveitamento, *A Revolta da Casa dos Ídolos* foi ainda, em razão de sublinhar sua representatividade, o primeiro espetáculo encenado pelo grupo Elinga-Teatro, que por sua vez, veio a suceder o Xilenga⁹, tendo em

⁹ Importante destacar que após a dissolução do Xilenga-Teatro em 1980, Mena Abrantes ficou um período afastado das atividades teatrais, tendo retornado por conta de um convite para dirigir o Grupo

comum o coordenador Abrantes, o *continuum* de seu trabalho teatral, além do mencionado aproveitamento em sintonia com seu posicionamento teórico-metodológico.

Como declara o dramaturgo Abrantes (2009, p. 7), o grupo Elinga-Teatro, que no ano de 2018 completou trinta anos de existência, inscreve-se em uma linha de continuidade dos outros grupos que em comum tinham a mesma direção artística. Cada grupo perseguiu objetivos diferentes, motivados por estímulos vários inseridos em contextos histórico-sociais igualmente díspares. No entanto, cada etapa foi necessária para o avançar e para o amadurecimento do grupo em seu entendimento de fazer teatral e, por isso mesmo, diz-se de uma linha contínua e não de blocos isolados:

O que importa realçar é que entre os quatro grupos se acabou por criar uma continuidade temporal, estética e de conteúdo, que estabelece uma linha minimamente coerente de desenvolvimento teatral em Angola, durante um período de mais de 33 anos (março de 1975 a março de 2009). (ABRANTES, 2009, p. 7).

Isto posto, tanto o espetáculo ACZ quanto AZE inserem-se em um trajeto de etapas específicas que, para além do conjunto de ideias, reflexões e experiências dos idealizadores, relaciona-se com o panorama artístico-cultural e histórico-social dos respectivos países.

1.4 Panoramas teatrais de Angola e Brasil

Expostos os percursos e contextos das peças ACZ e AZE, salienta-se tópicos comuns e díspares no processo artístico-cultural dos países no período compreendido pelas peças. O primeiro ponto possível de reflexão diz respeito à construção de uma forma de fazer teatro diferente da que havia até então prevalecido no país.

Em Angola, buscava-se um teatro mais autônomo, que funcionasse para a busca da “descolonização artística”, já que atravessavam um recente processo de independência de Portugal. A conquista da independência do país só foi oficializada

de Teatro da Faculdade de Medicina de Luanda. A experiência durou de 1984 a 1987. Depois desse período, retorna para o teatro em 1988 com, então, a criação do grupo Elinga-Teatro. A sucessão, portanto, não foi ininterrupta.

em 1975¹⁰, após anos de batalha armada. No entanto, apesar da consecução, o país continuou com contendas, atravessando cerca de vinte anos de guerras civis por disputas internas de poder. Todos esses eventos históricos impactaram diretamente a arte do país, não só no que diz respeito às temáticas e bases ideológicas, como também no processo de realização propriamente dito.

A atividade teatral, assim estruturada, é uma prática recente¹¹ no país, que segundo Abrantes (2005a, p. 24), “só pode ser perspectivado em termos de futuro, de intenção”¹², em razão de que, para o teatrólogo, é muito difícil pensar na profissionalização desta arte, ocorrendo, portanto, ainda de forma amadorística.

O crítico, ademais, categoriza o panorama artístico teatral de Angola em dois momentos, distinguindo as manifestações ritualísticas do teatro enquanto atividade organizada com tal propósito. O primeiro momento seria, então, o pré-drama, e o segundo o pós-drama. Esta classificação contribuiria para perceber que, muito embora o teatro possa ser uma práxis nova em Angola, seu material basilar foram as expressões tradicionais que já integravam a cultura angolana, antes mesmo da chegada dos portugueses ao país.

Mesmo com a instituição das atividades teatrais, o tipo de teatro que se fazia nos períodos coloniais era mais de ordem religiosa, algumas encenações de peças estrangeiras no país e, com a aproximação do processo de independência, algumas iniciativas tímidas de um teatro militante:

O 25 de abril de 1974 veio encontrar em Angola um teatro balofo e insignificante que, como tantos outros sectores da vida da colónia, levou tempo a compreender que alguma coisa de importante se estava a passar para o futuro dos seus interesses. (ABRANTES, 2005a, p. 25).

A extinta condição de colônia deixou um espaço para que o teatro buscasse sua feição, que se constituiria de rupturas e inserção de elementos locais:

[...] e o que ficou? Por um lado, um vazio salutar a permitir todas as inovações. Por outro, um desejo ainda manchado pela herança

¹⁰ A declaração oficial só ocorreu em 1975, no entanto, essa conquista deu-se por conta de eventos do ano anterior, sobretudo pela revolução de 25 de abril de 1974.

¹¹ Introduzida pelos missionários cristãos nas escolas, nos tempos de colonização.

¹² Alegação realizada em 1979. Em 2015 (posteriormente em 2017 também no BUALA), Marta Lança, editora do site BUALA, publicou um comentário que ainda se mostra consonante com as declarações de Abrantes: “Em Angola, o universo teatral mantém-se naquele estado de *potencialmente*, precisa de se agarrar com acções concretas que o façam sair de advérbio para substantivo.”

anterior de agora ser a nossa vez de fazer aquilo que os outros não deixavam. Nos moldes, naturalmente, só que com mais aparato...para vincar a diferença. (ABRANTES, 2005a, p. 26).

[...] nesta altura em que tanto se impõe uma análise crítica das nossas raízes e se pretende afirmar uma personalidade verdadeiramente angolana, é este o momento inadiável em que o teatro se deve assumir na sua missão mais profunda – a missão de servir de **plataforma unificadora das tendências criadoras que fervilham no seio das grandes massas**. O teatro vai ter o dever de ser o estímulo que desperte e estructure a cultura de que o povo é depositário.

Terá para esse efeito - a exemplo de certas experiências já realizadas com êxito na América Latina, em certos países africanos, na própria Europa - de deslocar-se até aí onde o povo se encontra, de conviver activamente com ele, vai ter de ouvir e observar com humildade os seus problemas, anseios e necessidades mais prementes, vai ter de participar nas suas alegrias, trabalhos e derrotas. (ABRANTES, 2005a¹³, p. 21 grifo do autor).

Todo este processo, que ocupava os anseios de alguns agentes do meio teatral angolano (em especial Abrantes), desenhava os novos caminhos que estavam para se impor, mas que naquele momento, eram a somatória de reflexão, intenção e destruição.

No Brasil, entre as décadas de 1950 e 1960, manifestava-se no teatro uma discussão sobre as articulações entre o objeto artístico e a realidade imediata, a profissionalização das artes das cenas e seu processo de modernização, que tivera início na década de 1930. O Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), foi o grupo que, além de colocar São Paulo no mapa teatral, foi também responsável por introduzir técnicas novas de encenação e de consolidar a profissionalização do teatro. O empreendimento artístico teve por muitos anos sucesso até ser atingido por uma crise que assolava todo o cenário teatral da época:

No momento, o teatro brasileiro atravessa sua maior crise, a única que chegou simultaneamente em todos os níveis de suas preocupações: crise econômica, de plateia, de caminhos, de ideologia, de repertório, de material humano. E a crise, de saudável, traz apenas a necessidade urgente de reformulações, que também se pretendem em níveis diversos. [...] O teatro de Arena também se encontra diante das mesmas indagações coletivas do teatro paulista. E suas respostas futuras deverão refletir as experiências que vem realizando. O “Sistema Coringa”! Também não nasceu porque sim, mas foi determinado pelas características atuais da nossa sociedade, mais especificamente, da nossa platéia. (BOAL, 1991, p. 207).

¹³ O texto foi originalmente publicado no *Seminário do Jornal de Angola* no ano de 1978.

Assim, com propostas de renovação frente ao panorama histórico-social do país, e atuante nas discussões vigentes, o Arena encaminha-se para a criação de uma linguagem própria, tendo como marco da “destruição” das velhas formas a própria peça ACZ. Visto que, para o diretor Augusto Boal, “Naquela época [do Teatro de Arena] o teatro brasileiro passou a ser dominado por diretores italianos, que forçavam formatos pré-fabricados nas apresentações. No palco até se falava português com sotaque italiano.” (BOAL, 2015, p. 73), a renovação que se guiava para uma expressão comunicativa mais autêntica e com um diálogo mais direto com a localidade era urgente.

Desse modo, na ocasião de feitura das obras ACZ e AZE, prevalecia um desejo de ser, ao mesmo tempo, destruidor e renovador. Destruidor de velhas formas que eram moldadas muito por estrangeirismos e por uma herança de tempos coloniais. Renovador no sentido de buscar seu espaço, sua identidade na autonomia com propostas estéticas diferentes.

Eram momentos de reformulações, de questionamentos, alinhados aos contextos histórico-sociais de reconstrução nacional que atingia, como necessidade de expressão, o campo das artes, em especial o teatro.

Essas preocupações alinhavam-se aos projetos que ocorreram no campo da literatura alguns anos antes, como os movimentos derivados da *Semana de Arte Moderna*, no Brasil (com algumas parcas tentativas conjuntas da arte dramática), e o movimento *Vamos descobrir Angola*¹⁴, no país africano. Para Abrantes (1998, p. 16), a construção de uma literatura dramática parece andar na retaguarda de outros gêneros:

Com uma já longa tradição de resistência e de afirmação, mesmo no período colonial, pode considerar-se, com efeito, que a literatura angolana se demarcou de outras suas congêneres em língua portuguesa e atingiu já os níveis primeiros da maturidade expressiva. No seu seio, um fenómeno relativamente típico (pela frequência com que se repete noutras culturas e paragens) tem vindo lentamente a

¹⁴ Formado por um grupo de intelectuais como Agostinho Neto, Antonio Jacinto, Viariato da Cruz entre outros, com o propósito de redescobrir Angola. Proclamavam: “Angolanizar Angola” e buscavam uma produção literária dirigida ao povo, diretamente relacionada à construção de uma identidade nacional angolana: “[...] tinha como objetivos romper com o tradicionalismo; debruçar-se sobre Angola e sua cultura, suas gentes e seus problemas; atentar para as aspirações populares, fortalecendo as relações entre literatura e sociedade; conhecer profundamente o mundo angolano de que eles faziam parte mas não figurava nos conteúdos escolares aos quais tiveram acesso.” (FONSECA; MOREIRA, 2007, p. 31).

tomar corpo – o advento de uma literatura dramática, depois de estabilizadas e consagradas a poesia e a prosa.

A questão é que, como o teatro constitui-se de múltiplas artes e camadas expressivas, a renovação completa exigia tanto uma nova estética de encenação quanto uma dramaturgia equivalente, acarretando uma interdependência entre formas de expressão e dramaturgias (de corpo e texto). Com isso, impõe-se outro ponto de observação, as escolhas dos textos para a encenação e ao conseqüente esforço na criação de uma dramaturgia própria, que conversasse com a cultura local. Esta busca dialoga diretamente com a do “novo” ou “moderno” teatro almejado.

Tanto para Boal e Guarnieri no Arena, quanto para Abrantes na coordenação de seus grupos, a escassez de textos nacionais com temáticas alinhadas aos propósitos dos grupos representou um obstáculo durante os processos de construção do conjunto de espetáculos, resultando em medidas para tentativas de superação.

Com relação ao teatro angolano, ao fazer um balanço sumário da atividade no país, Abrantes detecta algumas tendências acerca dos recursos utilizados para a construção da literatura dramática:

Se pusermos de lado o recurso a obras estrangeiras, temos tido como fonte do actual [1998] teatro que se faz em Angola:

1. A encenação de algumas raras peças de autores angolanos, á [as] publicadas em livro ou em fase de edição;
2. O aproveitamento teatral de narrativas orais tradicionais;
3. A adaptação para o teatro de obras literárias preexistentes;
4. A criação pelos próprios grupos ou por criadores individuais 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, 1998, p. 24).

Neste caso, para ele, essa carência de textos foi responsável por sua incursão na dramaturgia:

[...] não me sinto propriamente “um autor de teatro”, embora por razões conjunturais (concretamente a falta de obras de autores nacionais e/ou de obras interessantes para serem representadas neste preciso momento em Angola por grupos sem muita disponibilidade de tempo) me tenha visto forçado cada vez mais a inventar os meus próprios textos. (ABRANTES, 2005a, p. 39).

Não é, portanto, por pedantismo ou por desejo de auto-promoção que só monto praticamente obras elaboradas por mim. Essa é apenas a

via mais fácil para quem faz teatro nas condições artesanais em que faço. (ABRANTES, 2005a, p. 43).

Quando se observa as peças montadas sob a direção de Abrantes ou pelos grupos em que esteve envolvido ao longo de sua carreira de mais de cinquenta anos (completados em 2017) de teatro constata-se, de fato, esse predomínio de suas obras¹⁵. Para além dessas peças, o autor também montou outras de autores angolanos e muitas de brasileiros. Ao ser abordado sobre se o grupo Elinga é um grupo de atores ou autor, Abrantes responde:

Poderia admitir-se que faz mais um teatro de autor porque, por razões óbvias, é mais à montagem das minhas próprias peças que recorre. Em 36 produções que apresentou ao público nestes últimos 22 anos, doze eram da minha autoria. Outras sete eram adaptações minhas de obras de autores angolanos (Pepetela e Ondjaki, para além de versões teatrais de contos tradicionais e poemas) e estrangeiros (Jean Anouilh, Amin Maalouf e José Saramago). E acrescenta-se, em abono da verdade, que o Elinga tem sido praticamente o único grupo angolano a levar à cena autores estrangeiros de relevo. Para além dos citados, os brasileiros Plínio Marcos, João Cabral de Melo Neto e Alcione Araújo; os espanhóis García Lorca e Alfonso Castellão; o inglês Peter Schaffer; o norueguês Henrik Insén e o sul-africano Percy Mtwa. (ABRANTES, 2010).

Sobressai-se também no conjunto de trabalhos do grupo, um interesse pelo teatro do Brasil¹⁶, que já havia sido demonstrado nos documentos bases do Xilenga com os estudos das obras de Boal e sucede com as escolhas das obras, parcerias¹⁷ e participações frequentes em festivais no país.

Destarte, se a carência de obras dramáticas em Angola praticamente criou o dramaturgo José Mena Abrantes, no Brasil, no período do Arena, ainda que a dramaturgia não fosse tão incipiente e acanhada, o quadro de desenvolvimento do texto teatral também estimulou a construção da nova etapa do grupo:

¹⁵ Cf. Tabela de peças apresentadas pelo Elinga-Teatro no Apêndice deste trabalho.

¹⁶ Também houve uma relação com o Brasil nas tentativas de profissionalização do teatro em Angola nos primeiros anos depois da independência, como, por exemplo, alguns investimentos na formação de atores e bailarinos com a contratação de monitores estrangeiros sobretudo do Brasil e Cuba (informação na revista BUALA).

¹⁷ Uma das mais representativas foi com a atriz Paula Passos, que no período de 1987 a 1992 morou em Luanda e participou do grupo Elinga- Teatro. Como reconhecimento pela “inestimável contribuição ao desenvolvimento do teatro em Angola” e a pedido da atriz, José Mena Abrantes escreve o monólogo *A órfã do Rei* especialmente para a brasileira.

Faltava, porém, o estímulo ao amadurecimento de uma literatura dramática nacional capaz de conferir qualidade artística a temas, e gêneros e estilos mais próximos de um gosto brasileiro, de um imaginário já fixado por nossa literatura. (CAMPOS, 1988, p. 29).

Esta detecção por parte do grupo paulista de teatro impulsionou os envolvidos a buscar soluções, o que os conduziu para uma das tentativas de superação mais significativas no âmbito de formação de autores nacionais de teatro no Brasil, a criação do Seminário de dramaturgia do Arena:

Aberto em abril de 1958, dois meses após a estréia da peça de Guarnieri, o Seminário abrangia os seguintes itens: 1) parte prática – a técnica de dramaturgia; b) análise e debates de peças; 2) parte teórica – a) problemas estéticos do teatro; b) características e tendências do teatro moderno brasileiro; c) estudo da realidade e artística e social brasileira; d) entrevistas, debates e conferências com personalidades do teatro brasileiro. A seleção e o encaminhamento de peças e a divulgação das teses e do resumo dos debates competiriam à Secretaria do Seminário. (MAGALDI, 1984, p. 33).

Estas práticas de estudo, pesquisa e execução direcionadas ao desenvolvimento da atividade teatral com foco na criação de textos para a formação de dramaturgos, produziu um efeito transformador na perspectiva e prática das artes da cena no país:

[...] o Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena cumpriu um papel inovador como meio de modificação do ofício do dramaturgo, coletivizando as práticas no mesmo movimento em que une de maneira radical a teoria e a prática. É isso o que lhes permitiu levar a cabo um projeto de reflexão sobre teatro brasileiro que exigiu tomada de partido em relação não só aos conteúdos políticos, mas também à forma como esses conteúdos seriam trabalhados no palco. Esse processo retira, a nosso ver, a ideia de que o autor seja uma espécie de *criador solitário*. Da mesma maneira que um ator e um diretor, o dramaturgo precisa de formação, tempo de experimentação de sua obra e um constante exercício de prática teatral, que só se efetiva no palco. (RIBEIRO, 2012, p.11-12).

Tanto em Angola, quanto no Brasil, havia a preocupação com o desenvolvimento de uma literatura dramática que desse suporte adequado a um determinado tipo de prática teatral que se buscava. No entanto, ainda que o teatro desses países tivesse essas similaridades, em Angola ainda se reclamava outro desafio, o exercício da escrita em um país onde a tradição era a oralidade:

É talvez insólito ser dramaturgo num país onde a maioria das representações teatrais, ou aparentadas ao teatro, dispensa normalmente o suporte da palavra escrita e onde o essencial da cultura tradicional sobreviveu e foi sendo transmitido de geração em geração por via da oralidade. (ABRANTES, 2005a, p. 47).

Ao mesmo tempo, o crítico angolano reflete de que forma o teatro, por ser uma arte performativa e com isso permitir a inclusão de gestos, mímicas, coreografias, sons, ritmos e outras mídias, pode figurar-se como alternativa para essa mesma oralidade:

Podemos assim admitir que o texto teatral tem todas as hipóteses, num mundo ameaçado pela uniformização cultural, de se afirmar, enquanto alternativa à oralidade, como uma das vias mais adequadas para perpetuar e recriar formas culturais profundamente vitalistas que se manifestam precisamente através de práticas comunicativas que quase naturalmente são identificadas como teatrais, pela exuberância e riqueza expressiva. (ABRANTES, 2005a, p. 169).

Além dessa tradição oral que estranhava em certa medida o desenvolvimento da escritura teatral, um outro ponto relevante apontado por Abrantes foi a carência de grupos e/ou companhias que dessem suporte ao texto, testando, na prática, a sua eficácia:

No entanto, muitos dos autores angolanos que se aventuraram a editar uma peça escrita (5 dos 9 autores referidos apenas publicaram uma única obra!) confessaram posteriormente a sua frustração, por não terem encontrado o correspondente eco no fraco movimento teatral do país. Queixam-se de que sem verem as suas obras representadas não podem sequer avaliar se as soluções e sugestões cénicas encontradas eram realmente as mais adequadas ao seu propósito original. (ABRANTES, 2005a, p. 49).

Mais uma vez a relação texto-encenação para o desenvolvimento do teatro reclama a imbricação. Assim, da mesma forma que eram necessários textos adequados a uma nova prática de encenação, é igualmente mister que existam pessoas atuantes nas práticas de encenação para avançarem concomitantemente, o que em Angola, de acordo com referências críticas, ocorre com parcimônia (em razão de inúmeras dificuldades, algumas já apontadas neste texto) inclusive em termos de pesquisas e estudos académicos.

Não perfaz, no entanto, àquele teatro almejado, a construção de um texto suporte para as inovações ou um certo amadurecimento técnico. No centro das problematizações estava ainda, em consonância aos anseios da época, a preocupação com a inserção e adequação do material a um tipo de público, que geralmente, não costuma(va) ser incluído: camadas sociais menos favorecidas.

Por muito tempo, acreditou-se que o público de teatro deveria ter uma mínima “formação” ou “sensibilidade” cultural prévia para a devida apreensão das formas estéticas e de conteúdos vinculados nos espetáculos. Ignorava-se o movimento de mão dupla entre as peças e a formação deste público. Sobre este processo, refletiram Abrantes e Boal:

O público, neste caso o público de teatro, não é uma entidade mítica surgida do nada, já com gostos padronizados e com interesses bem determinados. O público vai sendo criado por uma certa atmosfera cultural, que deve muito à educação em geral e transforma-se em função da própria oferta dos espetáculos, sendo tanto mais informado e exigente quanto mais qualidade tiverem as obras que lhe são oferecidas. Quem podia afirmar que o nosso público era (ou não) grande apreciador de telenovelas brasileiras, antes de levar estas ao seu conhecimento? Podíamos quando muito dar palpites, exatamente o que podemos fazer agora em relação ao teatro. Eu por mim acho que não há qualquer razão, bem pelo contrário, para o nosso público não gostar de teatro. O que é preciso é fazê-lo, e fazê-lo com qualidade. O público apreciador, esse, surgirá quase naturalmente. (ABRANTES, 2005a, p. 40).

O espectador é o elemento fundamental da comunicação através do teatro. Podemos utilizar técnicas, métodos e sugestões de qualquer pessoa: Stanislavski, Brecht, velhos atores de circo, etc... se para melhorar a comunicação com determinado público é preciso utilizar Artaud, que se utilize Artaud. Não me oponho. Aliás, sou contra toda e qualquer forma de colonialismo cultural: “Isto está na moda, então façamo-lo para habituar o nosso público à última moda da Europa ou dos Estados Unidos”. Isso é que não! O povo não pode ser “domesticado” ou “amestrado” para aprender a gostar de formas ou espetáculos que não tem nada a ver com ele. Por isso temos que dizer NÃO, terminantemente NÃO!, a várias modas muito em voga atualmente. Quantas vezes se ouviu dizer que o povo de determinadas cidades “não está preparado” para certa peça ou espetáculo? Isso é mentira; o que sucede é que esse espetáculo ou essa peça não lhe agrada, não lhe interessa. (BOAL, 2015, p.330-331).

Por meio dessas observações é possível perceber que, para ambos, a formação do público de teatro dependia diretamente da circulação dessa arte na

sociedade, e das escolhas formais e temáticas desses espetáculos, de forma que se conseguisse estabelecer com eles uma comunicação efetiva com este público.

Existia, portanto, naqueles encenadores, uma preocupação com a interlocução que se estabeleceria com o espectador e o que dessa relação poderia se angariar como resultado para a construção e transformação da arte teatral.

Sem fórmulas prontas ou soluções simples, o inconformismo estético e ideológico que perpassava o trabalho daqueles artistas provocava-os a redesenharem o cenário teatral de seus países. Um exercício muito mais de rupturas do que de soluções.

Com a exposição deste panorama sumário e concentrado nos projetos de Boal, Guarnieri e Abrantes, observa-se que, para eles, a redefinição do teatro nacional perpassava questões como a proposta de uma encenação desvinculada de modelos estrangeiros (que os condicionasse a colônia ou a outros imperialismos), uma literatura dramática que correspondesse a nova forma e que dialogasse com um público que não fosse composto exclusivamente da elite, ou que pelo menos, tratasse de temas sociais e populares.

Ademais, sublinha-se que a noção (polissêmica) de política perpassa os projetos como forma possível para a realização, assim como uma concepção de nacionalismo relacionado ao popular.

1.5 Questões sobre nacionalismo e cultura popular

Como se viu, a estruturação daquele tipo de teatro pretendido por Abrantes, Boal e Guarnieri discutia, entre outras coisas, o engajamento artístico, a cultura popular e a aproximação da arte com o país através do entendimento de um nacionalismo.

A noção de nacionalismo é complexa, e dela já se ocupou, entre outros teóricos, Benedict Anderson (2008) em *Comunidades imaginadas*, livro no qual destaca a variação histórica do termo enquanto produto cultural e sua associação com projetos de linhas políticas e ideológicas distintas.

Assim como a nacionalidade é uma concepção mutável no tempo e na circunstância histórica, é também sempre um movimento de aproximação e exclusão de algo, posto que “Toda identidade se define em relação a algo que lhe é exterior, ela é uma diferença.” (ORTIZ, 1994, p.7).

Essa condição nacional “imaginada” é especialmente relevante para países ex-colônias, uma vez que o agrupamento de povos foi dado politicamente pela metrópole¹⁸, e que, ao se verem independentes, precisaram ressignificar o sentido do agrupamento para atestar uma (re)existência que fizesse sentido para seus integrantes.

Desta forma, está recorrentemente na base de rearticulações culturais desses países com propósitos de construção de uma identidade, a fim de estabelecer comunidades com vínculos possíveis e reconhecíveis:

As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre ‘nação’, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. (HALL, 2001, p. 50-51).

A construção da identidade está, portanto, fortemente vinculada à de cultura. O linguista cabo-verdiano Manuel Veiga (apud GOMES, 2008, p. 52) já refletia que “A carta de identidade de uma nação é antes de mais, a sua cultura”.

Um exemplo desta conexão está na elaboração da periodização da literatura nacional de ex-colônias, separando os momentos de condição colonial da de independência, reconhecendo, frequentemente, neste segundo, o ponto inicial da formação da nação em termos culturais.

A cultura torna-se, portanto, fator essencial na construção de uma identidade que se opõe a uma alteridade colonialista:

[...] a cultura é manifestação vigorosa, no plano ideológico ou idealista, da realidade física e histórica da sociedade que é dominada ou a ser dominada. A cultura é ao mesmo tempo o fruto da história de um povo, pela influência positiva ou negativa que exerce sobre a evolução das relações entre homem e seu ambiente, entre os homens ou grupo de homens dentro da sociedade, bem como entre diferentes sociedades. (CABRAL, 1970, p. 2 apud VAMBE e ZEGEYE, 2011, p. 37).

Assim, neste sentido, e não disposto de forma isolada, mas amarrado ao seu contexto histórico e social, o nacionalismo se colocaria ao lado de outro termo complexo, o de cultura popular, no processo formativo de países tidos por Terceiro

¹⁸ No caso da África, essas fronteiras são ainda mais artificiais, em razão de que, com a colonização, algumas fronteiras impostas pelo regime conjugaram em um mesmo terreno, tribos rivais, que não possuíam identificação entre si.

Mundo (ou países que foram colonizados) como forma de (re)construção de uma comunidade ou (re)conhecimento de potencialidades e problemas de estrutura do país que se apresentariam acima de outros marcadores como etnia, religião, língua etc.

Este movimento de aproximação com a realidade local através de questões como articulação da cultura popular com um dado entendimento de nacionalismo esteve presente nos projetos artísticos de Boal, Guarnieri e Abrantes.

Para este último, a afirmação da nação é o processo de vincar a diferença com a antiga metrópole nomeando a cultura popular como substrato da arte “autônoma”, “livre”, “angolana” e dialogando neste processo com as preocupações do país, destacando a ideia de nação como unificadora de uma memória histórica comum e potência para a revolução:

A idéia de nação nasceu do homem consciente, no meio social que o une a todos os homens da sua condição e vítimas do mesmo processo repressivo destruidor. É a cultura que ‘conscientiza’ o homem. E a idéia de nação é um fato cultural antes de ser moral e depois político. Por isso é que a sanha do colonialismo se abateu feroz e assassina sobre todas as expressões da cultura angolana que antecederam a reivindicação política de ser nação. Pretendia matar a idéia de nação que une os homens para a luta pela liberdade nacional. (ABRANTES, 2005b, p.35).

Essas noções permeiam suas obras tanto enquanto encenador como enquanto dramaturgo. Quando Abrantes comenta a inserção do Elinga em uma linha de continuidade com seus outros grupos, ele assinala que possuem, “um mesmo projeto de teatro, voltado para o resgate e promoção da cultura angolana a todos os níveis (incluindo um tratamento moderno dos seus valores) e para a difusão de um repertório teatral universal.” (ABRANTES, 2009, p. 7).

Com relação ao conjunto de suas obras dramáticas, o autor estabelece uma classificação em quatro grupos partindo de suas linhas diferenciadas: O primeiro seria composto de obras inspiradas em narrativas tradicionais angolanas e africanas (de São Tomé e Príncipe e Camarões); o segundo, que denomina de histórico-fantasia (grupo em que a obra AZE está inserida), apresenta como pretexto personagens históricos concretos e bases documentais trabalhadas com liberdade ficcional “fantasia”, terceiro, com apenas uma obra, é a versão dramática de um romance; e o quarto e último grupo tratando de temas “da actualidade política, social e cultural destes últimos 20 anos.” (ABRANTES, 2005a, p. 53).

Cabe salientar que o conceito de nacionalismo propriamente dito não ocupa muito das falas ou textos de Abrantes¹⁹ em referência aos seus propósitos artísticos²⁰, mas apresenta-se diluído, sobretudo, no sentido de: desvincular-se da metrópole assumindo-se enquanto pátria autônoma e independente contendo em si todas as capacidades culturais e artísticas de existência, e como forma de reconhecimento e inclusão das tradições de um Povo:

[...] nacional como resgate de uma tradição não trabalhada ou manipulada pela classe dominante, popular como expressão da consciência e dos sentimentos populares, feita seja por aqueles que se identificam pelo povo ou por aqueles que saem do próprio povo. (CHAUÍ, 1980, p. 17).

Por sua vez, nos empreendimentos do grupo Paulista de teatro, a palavra e suas variações ocorreram com frequência nas declarações²¹. O Seminário de Dramaturgia é um desses exemplos de discurso, uma vez que a proposta era a fomentação do autor nacional para, então:

[...] escrever brasileiro sobre temas nossos. Interpretar brasileiro, peças nossas. Não se trata de um caminho alvitado, mas do único necessário à evolução do nosso teatro. Tem bases teóricas e liga-se ao desenvolvimento do nacionalismo político. [...] (BOAL apud MAGALDI, 1984, p. 36-37).

O projeto acompanhou a etapa seguinte de nacionalização dos clássicos, que como se viu e a deduzir de sua denominação, intentava a montagem de peças clássicas com um olhar voltado à realidade e necessidades brasileiras.

De mesmo modo que nas etapas anteriores, reconhecendo as especificidades dos projetos artísticos de cada período, a incorporação do nacional manteve-se na fase dos musicais, elegendo, por exemplo, personagens históricos e rebeliões nacionais como mote central dos enredos.

¹⁹ Das que se teve acesso durante esta pesquisa.

²⁰ O autor chega a declarar em uma de suas entrevistas no ano de 1987 que: “No meu caso concreto eu não estou nem um bocadinho preocupado em fazer teatro angolano, mas como sou angolano, nasci e tornei-me adulto e vivo em Angola, trabalho com e para angolanos, marcado pela realidade e culturas angolanas, que me expresse numa língua e numa linguagem que os angolanos entendem, etc., etc..” (Cf. **O teatro em Angola**, 2005a, p. 42).

²¹ Considerando-se as etapas pelas quais o grupo passou com as presenças de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri.

De comum a todos os períodos conservava-se os anseios da busca por uma aproximação com a cultura popular, assim, além de tudo, “o nacional seria um estágio para que se viesse a atingir o popular”. (CAMPOS, 1988, p. 50).

O conceito de cultura popular é tão complexo quanto o de nacionalismo. O crítico John Storey (2015, p. 13 grifo do autor), em seu livro *Teoria cultural e cultura popular* adverte sobre a natureza do termo: “[...] na verdade, cultura popular é uma teoria conceitual **vazia**, que pode, ser preenchida de maneiras altamente variáveis e normalmente conflitantes, dependendo do contexto de uso”. Ela está ainda atrelada a outra noção igualmente plural, a de ideologia.

Considerando, portanto, a multiplicidade dos termos, cultura popular é neste texto posta em questão sob as perspectivas dos idealizadores das peças AZE e ACZ, amarrada a um ideário e ao seu contexto histórico-social.

Em 1959, Guarnieri escreveu para a *Revista Brasiliense* o texto O Teatro como Expressão da realidade nacional no qual expõe:

Nós atores jovens, determinados a criar uma nova dramaturgia, uma dramaturgia popular, não podemos ficar a tecer considerações sobre os males de um teatro público tão restrito. Devemos continuar em nossa obra a fazer um teatro de temas populares, cantando as possibilidades, conquistas e lutas de nosso povo, impondo uma cultura popular, demonstrando à minoria que vai a teatro o que ela ignora, não perdendo oportunidades de uma vez ou outra, realizarmos espetáculos para as grandes massas e na, prática, através de uma luta política, batalharmos pelas reivindicações mais sentidas de nosso povo, colocando entre elas, o teatro. (GUARNIERI, 1959, p. 126 apud CAMPOS, 1988, p. 50).

No conjunto dessas reflexões, as ideias que se articulam em torno da cultura popular centram-se, sobretudo, nas relações de poder de ordem econômica, colocando como causa popular o movimento operário. O texto alinha-se aos pensamentos da esquerda, que eram tendência de muitas manifestações culturais no período, fato que Roberto Schwarz (2014, p. 8). vai chamar de “hegemonia cultural da esquerda”

Engendrando também na direção do popular como discussão para relações de poder, José Mena Abrantes escreve para a *Revista África/Portugal* em 1979 apresentando a sua acepção do termo Povo:

Não há critério objetivo para definir o conceito de Povo que não esteja associado ao conceito de sociedade dividida em classes. Como as classes não são estáticas e a situação de umas em relação às outras também muda, Povo não significa sempre as mesmas coisas, i.e, não agrupa sempre as mesmas classes. [...]

O exemplo de Angola permite constatar que a noção de Povo nem sempre foi a mesma e tem vindo a acompanhar o avanço do processo revolucionário e consequente transformação das estruturas sócio-económicas do País. O conceito de povo utilizado neste texto tem, pois, como referência a composição social – “operários, camponeses, intelectuais revolucionários e outros trabalhadores dedicados à causa do proletariado” – definida pelo I Congresso do MPLA²².

Nesta acepção, popular é tudo o que diz respeito a essas camadas sociais, que adopta e reforça a sua particular visão de mundo e reflecte a realidade das suas lutas e aspirações.

Ser Povo é agir como Povo. Só essa experiência de participação activa na transformação radical de uma dada realidade pode conferir à sua posterior expressão um carácter popular. E a expressão de uma tal experiência é popular porque é compreensível para todos (inclusive para os inimigos do Povo) e reveladora de que o Homem pode transformar o seu próprio destino num mundo em permanente transformação. (ABRANTES, 2005a, p. 23).

A noção de povo aqui apresenta-se associada às bases socialistas do partido político Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) e à contestação colonial, que teriam, por sua vez, recebido influxos dos movimentos mundiais das décadas de 1950 e 1960, como a divisão do mundo em dois blocos económicos e a fomentação de lutas pela libertação nacional. Desta forma, ainda que “a cultura tanto pode ser instrumento de conservação como de transformação social” (GULLAR, 1980, p. 83), o foco aqui recai nas potencialidades de transformação, para a qual o artista e intelectual é convidado a assumir um posicionamento, uma vez que se debate sobre sua responsabilidade.

O teatro, então, afeito às questões do povo, seria um teatro, por excelência, revolucionário:

O teatro, para ser “popular”, tem de ser “revolucionário”, não importando onde se realiza o ato teatral. E o teatro chega ao seu maior grau revolucionário quando o próprio povo o pratica, quando o povo deixa de ser apenas o inspirador e o consumidor para passar a ser o produtor. Quando se comunica através do teatro. Por acreditar nisso, o Teatro de Arena de São Paulo desenvolveu uma série de técnicas,

²² O partido foi oficialmente fundado em 1956 com a junção de outros movimentos espalhado no país com o propósito de lutar pela independência de Angola. Com a conquista, o partido assumi o poder com o primeiro presente Agostinho Neto (também poeta). O MPLA enfrentou disputas internas pelo poder do país. Quando apareceu, seguia uma tendência Marxista-Leninista, hoje, diz-se que segue algo entre a social democracia e o socialismo.

jogos e exercícios para o ator e o não ator com vontade de dizer alguma coisa através do teatro. (BOAL, 2015, p. 341).

Se o nosso ator procura um TEATRO AFRICANO e que sirva os interesses do seu Povo, nada tem a aprender com um teatro burguês e ocidental, instrumento direto do colonialismo e imperialismo cultural. (...) Então, o ator angolano é um ator sem teatro? De modo nenhum: O teatro está aí: Na alma do povo e na voz dos seus poetas; no grito da quitandeira e na tensão sofrida dos musseques; no suor ultrajado dos monangambas, no ritmo frenético das festas de quimbos e senzalas; nas antigas crenças, nas histórias de todas as avós Kialas; nos dedos hábeis dos escultores quiocos; nas mãos humildes e raivosas que construíram as primeiras armas de libertação. Que o nosso ator aprenda a linguagem do Povo e o teatro que vier há de ser POPULAR. Que o nosso ator procure a música, a poesia e a dança na Cultura Angolana – e construirá um Teatro africano. Que o nosso ator procure responder com a sua arte às necessidades reais e fundas de seu Povo – e o teatro será Revolução. (ABRANTES, 2005b, p. 32).

Ainda que as bases desse fazer teatral alinhado ao de uma cultura popular que fosse também uma “cultura desalienante” conversassem entre si, convém conferir a disparidade no recurso aproveitado, no que diz respeito à noção de tradicional.

O que para o Arena era atraso que impedia o avanço e a modernização do teatro, posto que representava os costumes de uma elite latifundiária do país (tradição no sentido de manutenção da ordem, dos costumes e de privilégios²³) para Abrantes era o elemento que resgataria a identidade do povo angolano conferindo-lhe voz enquanto sujeito de sua história e por isso, recurso para fazer frente à colonização:

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 o que ele impôs (e aqui reside um problema de certa complexidade) tivesse sido negativo. Muitas vezes era a forma como os nossos valores eram impostos que gerava espontaneamente reacção e revolta contra eles. Mesmo quando inconsciente, todo e qualquer um desses gestos de recusa trazia em si implícita a defesa do patrimônio cultural comum, continha já em si uma mensagem fraterna de resistência ao inimigo. (ABRANTES, 2005a, p. 21).

²³ “O aliado principal do imperialismo, e, portanto, o inimigo principal da esquerda seriam os aspectos ‘arcaicos’ da sociedade brasileira, basicamente o latifúndio, contra o qual deveria erguer-se o ‘povo’, composto por todos aqueles interessados no ‘progresso’ do país.” (SCHWARZ, 2014, p. 12).

A tradição, na perspectiva de Abrantes, é justamente, o elemento de defesa da expressão popular e por isso, não gratuitamente, é utilizado com abundância em seus textos, caso da própria peça AZE.

Convém ainda salientar que nos projetos de teatro em Angola, diferentemente das proposições do Arena, não havia uma busca pela modernização, mesmo porque, segundo Abrantes, o teatro carecia no momento de se formatar enquanto tal antes de se modernizar, além disso:

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 se 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? (PADILHA, 2002, p. 304-305).

Embora distintas a noção e a relação com o que era tradição e moderno, as frentes estabelecidas nas discussões acerca da cultura do Povo eram de ordem de recusa ao imperialismo, assim, neste caso, é possível inferir que, “[...] a luta do escritor e do artista engajados na cultura popular se trava de saída, contra o imperialismo.” (GULLAR, 1980, p. 85).

Isto posto, o nacionalismo em comunhão com a cultura popular é estabelecido como forma de oposição a um internacionalismo (seja como metrópole ou como globalização) hegemônico que posto em confronto, cede espaço a vozes silenciadas que podem ser retrabalhadas conjuntamente em um processo de revisão da história oficial.

1.6 Escravidão e revisionismo histórico

Dentro dos projetos de um novo fazer teatral alinhados à busca de valorização da cultura popular por meio da prática de uma forma de nacionalismo, ao mesmo tempo que se configura uma frente de oposição ao imperialismo dando voz aos sujeitos da sua própria história, realiza uma espécie de recuperação história, uma forma de revisionismo histórico, para o qual, nos dois textos postos aqui em análise, elegeu-se a escravidão.

Apesar de a escravidão, e por escravidão entenda-se aqui a africana, ter sido um evento histórico que se inscreveu tanto na sociedade brasileira quanto na angolana, seus impactos não foram, e nem poderiam ter sido, iguais. O primeiro fato que impõe a diferenciação é o de, no Brasil, a escravidão de negros trazidos da África ter sido usada para promover o avanço econômico internacional do país, tendo nos escravos não só a mão de obra necessária para diversas atividades, como também moeda de troca internacional, fato que, segundo Freitas (1991), fez a escravatura africana ser economicamente mais rentável do que a indígena²⁴.

Em Angola, a escravidão, além de seu caráter de atividade econômica promovendo o enriquecimento de comerciantes do ramo, representou a separação de famílias, tribos, a expatriação, a incitação de guerras entre nativos. Esses movimentos não foram recebidos com passividade, desta forma, neste caso em ambos os países, ocorreram tentativas de fuga, criação de sistemas de captura e rebeliões de resistência.

Como efeito do processo, produziu-se uma memória histórica dialogante e instaurou-se algumas mudanças na estrutura social, como a presença da mestiçagem e o estabelecimento de uma hierarquização social e econômica pelo critério racial.

Ainda que essas alterações possam ser percebidas tanto no Brasil quanto em Angola, especificações partem já da constituição e percepção da questão da mestiçagem.

Divulgada por Gilberto Freyre como instituidora de uma espécie de “democracia racial” que favorecia o enfraquecimento do preconceito racial, ideia hoje largamente contestada e revista, também já foi cantada na literatura como símbolo de uma identidade nacional.

²⁴ Cf. FREITAS, Décio. **O escravismo brasileiro**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1991.

Em Angola, uma vez que a população local era majoritariamente negra antes da chegada do colonizador, a mestiçagem representava sujeitos de entre-lugar. Nesta direção, Roquinaldo Ferreira (2006, p. 32-33) faz as seguintes considerações:

É evidente, contudo, que a mestiçagem cultural não era corolário da mestiçagem demográfica. Como afirmado por Jill Dias, mulato era “uma categoria sócio-cultural que engloba, convenientemente, uma vasta gama de elementos heterogêneos, desde os descendentes de europeus, nascidos localmente, (tanto brancos como mestiços) aos africanos destribalizados, mais ou menos adaptados à cultura européia”. Assim como no Brasil, eram vistos com desconfiança e o termo carregava sentido pejorativo. Mas havia uma diferença fundamental. No Brasil, a estigmatização social de indivíduos de origem mestiça (mamelucos e mulatos) teve relação direta com o aumento da população branca. Em Angola, contudo, onde os níveis de imigração portuguesa eram baixos, mulatos eram fundamentais para os poucos níveis de influência exercidos pela “metrópole”. Sua influência se fazia sentir em vários níveis da administração local, hierarquia religiosa e aparato militar e judicial. Da mesma forma, tinham significativa proeminência nas atividades econômicas e controlavam boa parte do comércio com o interior. Dos moradores mais ricos de Benguela, por exemplo, quarenta por cento foram listados como mulatos num censo oficial de fins do século XVIII.

A escolha das personagens históricas das peças AZE e ACZ, refletem um pouco desses processos. Se na segunda, a questão racial aparece um pouco mais diluída²⁵, na primeira, a questão da miscigenação é aproveitada, colocando como protagonista uma figura histórica colonial que foi uma das mais populares figuras relacionadas ao comércio de escravos em Luanda, e que era mestiça, Dona Ana Joaquina dos Santos.

Ela é posta a princípio ao lado do colonizador em situações como o maltrato de escravos, a recusa do término do tráfico, associada aos poderes locais (Militar, capitão e Governador) e à Igreja (padre).

Ao final de sua participação no enredo, a comerciante, em um baile em seu salão, após esquivar-se repetidas vezes, enfrenta um “Poeta Assimilado”²⁶ que recita

²⁵ Embora haja um esforço no sentido de colocar o negro em cena narrando um episódio não muito explorado e conhecido do público, a focalização recai mais na aproximação com a realidade presente do que com alguns efeitos do passado no presente (neste ponto se distancia de AZE). O aproveitamento de Zumbi dá-se, sobretudo, por sua simbolização, resultando, por exemplo, no fato de que “a peça naturaliza momentos em que os próprios negros agem de forma semelhante àquela condenada nos brancos.” (NAKAGOME; SOUZA, 2011, p. 73). Cabe pontuar que há, na peça, menção à lei que proibisse a “mestiçagem”; novamente, essa menção funciona mais como metáfora a fatos do momento da peça.

²⁶ A assimilação colonial foi uma tentativa de formar uma elite que estaria mais aproximada da cultura europeizada, para contribuir com os colonizadores. O poeta J. Candido Furtado, autor do poema que é

para ela um poema de exaltação à beleza negra. Durante a recitação, caminha na direção de um escravo que se apresenta sob o foco de uma luz, e despe-se de sua roupa de festa.

Para Cínthia Gatto Silva (2015, p. 85), o trecho indicaria uma possível relação de desejo e de fusão social. Assim, a entrega de Ana Joaquina representaria uma (re)aproximação do local, do negro colonizado (assim como a terra foi “cedida” para o português, seu corpo é agora exposto ao nativo). O despojamento de suas vestes de festa, que podem ser vistas como a sua assimilação à cultura europeia, cedem lugar ao contato com sua outra polaridade e traduzem a própria fusão de que ela é feita.

A dualidade da personagem ecoa o poema do são-tomense Francisco José Tenreiro:

Canção do Mestiço

Mestiço!

Nasci do negro e do branco
e quem olhar para mim
é como que se olhasse
para um tabuleiro de xadrez:
a vista passando depressa
fica baralhando cor
no olho alumbrado de quem me vê.

Mestiço!

E tenho no peito uma alma grande
uma alma feita de adição
Foi isso que um dia
o branco cheio de raiva
cantou os dedos das mãos
fez uma tabuada e falou grosso:
– mestiço!
a tua conta está errada.
Teu lugar é ao pé do negro.
Ah! Mas eu me danei...
e muito calminho
arrepanhei o meu cabelo para trás
fiz saltar fumo do meu cigarro
cantei do alto
a minha gargalhada livre
que encheu o branco de calor!...

Mestiço!

Quando amo a branca sou branco...
Quando amo a negra
sou negro.
Pois é...

recitado no trecho, era um português radicado em Angola. Há, portanto, uma espécie de “jogo” com a palavra assimilado.

(TENREIRO, 1982, p. 62).

Abrantes traz, em certa medida, esta problematização por meio da figura de D. Ana e das complicações da dicotomia colonizador/colonizado. Gatto Silva (2015) defende em sua tese que o trabalho dramatúrgico de Abrantes tem por um dos principais objetivos “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.” (p. 10).

Eximindo-se da discussão de se a desconstrução está ou não entre os principais objetivos do autor²⁷, aquiesce que a proposição de Gatto Silva é reconhecível no exemplo de composição da personagem D. Ana (não em alguns outros momentos da peça), bem como ecoa propostas de fazer teatro apresentadas por Mena em textos críticos.

A inserção da personagem Zé do Telhado também vem desmontar alguns artifícios, como a própria mitificação com que a personagem é concebida tanto em Portugal, onde é tido por “Robin Hood dos bosques” (sobretudo pela obra de Camilo Castelo Branco com quem travou contato na prisão), como em Angola, onde ficou conhecido por “kimuezo”, homem de barbas grandes, e defensor dos escravos.

Há um momento na peça intitulado “Mitologia” que parece explorar o jogo de desconstrução, já que a exaltação do herói, a princípio apresentado por “Deus das barbas”, “Zambi”, “poderoso como o raio de sol!...” é contrariada, na própria sequência de declarações, com a observação de que “mata mesmo só de abuso”. (p.112).

Estas ocorrências irônicas, realizadas pela interposição de cenas de ações que contrariam os discursos e que provocam uma medida de estranhamento, também ocorrem com a personagem D. Ana, pertence, portanto, a um processo constituinte do texto no tratamento dos motivos históricos. Este procedimento, assim como algumas alterações dos relatos da historiografia oficial, conduzem a reflexão de que tanto Ana quanto Zé são “sujeitos históricos”²⁸ na acepção brechtiana, pois não são estanques e são de diferentes formas “imaginados” (pela História e pela ficção).

²⁷ É uma afirmação discutível, sobretudo, nas perspectivas de *intencionalismo* e *anti-intencionalismo* autoral. Aqui se entende e reconhece, sem se deter a longas explanações teóricas sobre discurso, que existe um projeto estético-literário, sobretudo nos autores trabalhados nesta pesquisa, que podem ou não, parcial ou integralmente, verem-se realizados nos textos. Considera-se a perspectiva da literatura como sistema, proposição de Antônio Candido.

²⁸ Percepção de que o homem é um agente transformador, de que a realidade é passível de transformação. É o próprio Abrantes quem defende que: “[...] o Homem pode transformar o seu próprio destino num mundo em permanente transformação. (2005a, p. 23).

Segundo esta ótica, o dramaturgo já havia tecido algumas declarações em entrevista:

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 despudoradamente ao comércio desses mesmos escravos. O interesse pelo personagem de Zé do Telhado também se deve ao facto de ter ouvido o meu pai falar dele durante toda a minha infância, sendo o seu túmulo em Xissa (agora incluída na Lunda-Sul) também motivo de muitas excursões para quem vivia em Malanje. Lembro-me de que li bastantes obras históricas e literárias sobre ambos, que estão claramente identificadas no fim da peça, mas dizer que ‘imortalizei’ esses personagens iria ser de imediato desmentido por quem estuda esses assuntos mais a sério. Por exemplo: um historiador angolano muito conhecido disse-me na altura da publicação da obra que eu traíra por completo a “verdade histórica”, dando uma falsa imagem sobretudo de D. Ana Joaquina, sobre quem ele na altura escrevia uma biografia que ainda não vi publicada. É possível que sim, mas na altura valeu-me o Luandino ter-me dito que possivelmente a minha personagem de ficção talvez se impusesse no futuro à suposta pessoa real desse historiador. (ABRANTES, 2015).

Na fala de Abrantes é possível rastrear uma distinção que faz entre o papel de um historiador e de um ficcionista. Também é percebida na classificação que faz desta obra (em histórico-fantasia) e na abertura explicativa de AZE (ou alternativa ao título breve, posto que é precedido da palavra “ou” após a titulação):

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 pelas forças das circunstâncias (José do Telhado), no período que vai da abolição do tráfico da escravatura (1836) até o fim oficial da condição de escravo (1878). (ABRANTES, 1999, p. 60 grifo nosso).

Ao colocar dois termos aparentemente paradoxais juntos, “reais” e “supostas”, o autor apresenta o hibridismo do seu fazer literário, que, como pontua Gatto Silva (2015, p. 81), reivindica ao mesmo tempo comprometimento com o material histórico e liberdade ficcional.

Essas imbricações repercutem, e neste ponto lembrando as observações de Éboli, em alguma medida, o que Linda Hutcheon (1991, p.141) em seu estudo *Poética*

do *Pós-modernismo*, cunhou de *metaficção historiográfica*. Ao fazer uma avaliação das contradições da poética pós-moderna e de observar que esta não recusa o passado, mas antes o retoma, desenvolve essa categoria.

À metaficção historiográfica pertenceriam obras que fazem referências a eventos e personagens históricos problematizando a questão da verdade imposta e da multiplicidade de olhares que toda perspectiva histórica de um fato sempre carrega.

Ainda que em ambas as peças não seja possível pensar na ideia de pós-modernismo, e que a conceituação que Hutcheon faz se aplica em especial ao romance e não ao gênero dramático, algumas reflexões contribuem para o tratamento que os autores fazem do material histórico.

Citando uma, a noção da presença imposta obrigatoriamente de um mediador da história, tanto da que se propõe “oficial”, que nesta perspectiva é sempre selecionada, quanto de qualquer narrativa ficcional, a exemplo dos próprios contadores orais. Assim, quem conta detém o ponto de vista do evento, que por sua vez, pode ser completamente diversa da perspectiva de outro narrador. Nesta lógica, narrador é aquele que, por ora, detém o poder do olhar da história, mas que também pressupõe, concomitantemente, a multiplicidade de pontos de vista que naquele eleito, fica excluída.

O Arena, assumindo uma perspectiva *una* no exercício de contar a história do mais famoso chefe de quilombo do país, o “nós” do grupo, pretendia obter um nível de interpretação coletiva. Essa busca possibilitou que, a nível cênico, os atores experimentassem a rotatividade de papéis que viria a ser o embrião do Sistema Coringa, formulado de modo mais consistente no espetáculo seguinte. Também engendrou uma reflexão ideológica acerca da perspectiva histórica estabelecendo uma aproximação com o popular, prismas que não eram incluídos nas narrativas da historiografia tradicional:

[...] Zumbi em alguma medida é também expressão do movimento intelectual de revisão da história do país, ocorrido em sintonia com o ascenso das lutas populares desde os anos de 50: não se podem desprezar, como dado significativo para explicar o interesse do Arena pelo problema da escravidão, os fortes laços que uniam o grupo a estudantes [...]. (COSTA, 1996, p.112).

O motivo histórico foi sobretudo utilizado para compor uma referência metafórica com a situação político-social do período da peça: “Quanto ao tema

histórico, interpretado à luz de uma análise política atual, ganhará função evidentemente analógica.” (CAMPOS, 1988, p. 72). É o próprio Boal (1967, p.45) que corrobora esse tratamento histórico (recurso que utilizaram também nas outras peças do ciclo de Musicais) declarando tratar-se de: “Um esquema analógico aplicável a situações semelhantes”.

Da mesma forma que ocorre no subtítulo da peça angolana, em *Zumbi*, a mistura entre a ficção e a narrativa histórica também é ressaltada, neste caso, por meio da música de abertura: “Há **lenda** e há mais lenda há **verdade** e há **mentira** de tudo usamos um pouco mas **de forma que servirá a entender nos dias de hoje** quem está com a verdade, quem está com a verdade, quem está com a mentira.” (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 2 grifos nossos).

Além das palavras “verdade” e “mentira”, que brincam com essa proposta de mistura, tem-se ainda a palavra “lenda”, que por seu significado já representa essa imbricação de “fantasia” e “realidade” e ainda resgata o popular:

1. Tradição popular
2. Narração de caráter maravilhoso, em que os fatos históricos são deformados pela imaginação do povo ou do poeta. (LENDA, 2004, p. 512).

Outro conceito que em conjunto se recupera por sua associação à palavra lenda, é a noção de mito, que, por muitas vezes, está correlacionada à imagem do herói. Acerca desta problematização, e nisso inclui um ensaio sobre algumas peças do *Arena*, o crítico Anatol Rosenfeld (1982) escreveu “O mito e o herói no Moderno teatro brasileiro”.

Partindo da constatação da importância do grupo paulista para o teatro brasileiro, Rosenfeld aponta as técnicas elaboradas na fase de ACZ, aborda as funções do Sistema Coringa, segue para as discussões do sistema e então atinge a problematização do herói mítico das obras. A análise centra-se especialmente na peça *Arena conta Tiradentes*, mas muitas das observações são aplicáveis a ACZ.

Uma das principais questões apontadas por Rosenfeld é a contradição inerente à construção desse herói que se queria a junção de dois níveis, o “particular- típico”, e que ao trazer em si o mítico, carrega a contraposição de uma visão histórica, pois

para ele: “o mito é a-histórico, visa ao sempre igual, arquetípico, não reconhece transformações históricas fundamentais.” (ROSENFELD, 1982, p. 26)²⁹.

Em contrapartida, tendo por perspectiva a noção benjaminiana de alegoria,

[...] a alegoria não está livre de uma dialética correspondente, e a calma contemplativa, com que ela mergulha no abismo que separa o Ser visual e a Significação, nada tem da auto-suficiência desinteressada que caracteriza intenção significativa, e com a qual ela tem afinidades aparentes. (BENJAMIN, 1984, p. 187-188),

e entendendo, assim, que alegoria seria um vetor de múltiplos sentidos, o uso de mitos como uma espécie de alegoria poderia representar uma forma de negar a verdade absoluta dos fatos, representaria uma imagem construída com significação variável na história, o que estaria em consonância com o processo de revisionismo histórico proposto. Assim, ainda que o mito conserve uma essência fixa, a sua significação dependeria de uma construção histórica.

Ademais, mesmo que Zumbi seja uma figura histórica relegada, seu tratamento no espetáculo ACZ é apontado pela crítica como maniqueísta, cabendo a ele sempre características superiores em oposição aos traços inferiores atribuídos aos “brancos”, seus principais inimigos. Esse tratamento dificultava a percepção dialética da história.

Outro ponto de problematização diz respeito à identificação e empatia. Uma vez que em ACZ os atores se revezavam para interpretar até mesmo o herói, essas características ficam ainda mais difíceis de serem atingidas e era exigida da plateia uma atenção muito empenhada.

Quando observadas as duas peças, constata-se que o tratamento dos fatos e personagens históricos não são iguais. A ideia aqui não é fazer uma hierarquização, do mais adequado para o menos adequado, mas demonstrar, justamente, a pluralidade de formas.

Em certa medida, ainda que as formas de incorporação sejam distintamente manipuladas, o teor histórico das peças conduz a uma afronta às forças de poder instauradas no país. Por meio do mote da escravidão, desvela-se estruturas e mecanismos atuantes nos países que se relacionam a outros episódios que, no

²⁹ É preciso lembrar que, quando Rosenfeld se refere ao desenvolvimento de *Tiradentes* ele está se reportando a “função protagônica”, que no caso do espetáculo ACZ ainda não existia.

período presente de cada peça, representava a guerra civil em Angola, e o regime militar no Brasil construindo metáforas para tempos de crise. Assim:

[...] a invocação do passado constitui uma das estratégias mais comuns nas interpretações do presente. O que inspira tais apelos não é apenas a divergência quanto ao que ocorreu no passado e o que teria sido esse passado, mas também a incerteza se o passado é de fato passado, morto e enterrado, ou se persiste, mesmo que talvez sob outras formas. Esse problema alimenta discussões de toda espécie — acerca de influências, responsabilidades e julgamentos, sobre realidades presentes e prioridades futuras (SAID, 2011, p. 34).

Na escolha de motivos históricos, repetimos, preocupamo-nos com o impacto, com a forma que repercutiu num dado momento e se abriu para o depois. São os impactos que nos caracterizam os códigos dominantes num período ou a emergência de outros, dentro do complexo conflituoso da configuração histórica. O estruturalmente dominante num momento pode não o ser noutro; pode, entretanto, voltar num tempo futuro não como simples repetição, mas como um campo transformado de matérias vivas, de momentos vários. (ABDALA JUNIOR, 2012, p. 13).

Desta forma, tanto o recurso do nacionalismo, da inclusão da cultura popular, quanto os motivos históricos nos projetos das obras, revelam um desejo de desconstruir discursos homogeneizados, e representam uma rejeição às formas imperialistas. São, enfim, maneiras de (re)existir e de resistir às estruturas impostas.

ATO 2 – LUZ, ATORES, AUTORES, PLATEIA, AÇÃO!

2 FORMAS DE RESISTÊNCIA NO TEATRO: RAÍZES E DESDOBRAMENTOS

Resistir é informar ao mundo um outro pensamento daquilo que está determinado como regra principal de vida. A arte reconstrói uma informação possível do universo.

Deleuze

Quando se resgata a historiografia teatral, parece existir nesta arte uma tendência para a resistência. Suas formas não são estáticas ao longo dos anos, mas os princípios de oposição permanecem como procedimentos de muitas de suas realizações.

Um dos principais elementos, se não o principal, que caracteriza a resistência no teatro é o conflito. Elemento básico de uma estrutura teatral, ele é essencial à ação, a qual se desenvolve em função da oposição e lutas entre diversas forças. O crítico Patrice Pavis (2008, p.67) explica que: “O conflito dramático resulta de forças antagônicas do drama. Ele acirra o drama entre duas ou mais personagens, entre duas visões de mundo ou entre posturas ante uma mesma situação”.

Ele não é exclusivo da tragédia ou do drama, mas pertence às múltiplas formas de manifestações teatrais ao longo da história, pertence também ao teatro épico, por exemplo, por isso, diz-se de sua relevância para as artes das cenas de uma maneira mais ampla.

O termo conflito, apesar de traço comum às várias formas expressivas teatrais, manifesta-se de forma plural:

A natureza dos diferentes tipos de conflito é extremamente variável. Se fosse possível estabelecer cientificamente uma tipologia, ela forneceria um modelo teórico de todas as situações dramáticas imagináveis e precisaria assim o caráter dramático da ação teatral. Surgiriam os seguintes conflitos:

- rivalidade de duas personagens por razões econômicas, amorosas, morais, políticas, etc.;
- conflito entre duas concepções de mundo, duas morais irreconciliáveis (ex: Antígona e Creonte);
- discussão moral entre subjetividade e objetividade, inclinação e dever, paixão e razão. Esta discussão ocorre no interior de uma mesma figura ou entre “dois campos” que tentam se impor ao herói (dilema)
- conflitos de interesses entre indivíduo e sociedade, motivações particulares e gerais;

– luta moral ou metafísica do homem contra um princípio ou desejo maior que ele (Deus, o absurdo, o ideal, o superar-se a si próprio, etc.). (PAVIS, 2008, p. 68).

Em linhas gerais, pode-se pensar conflito como a forma de opor-se a algo. Neste sentido, o termo está intimamente relacionado à noção de resistência, afinal, resistir é “opor a força própria à força alheia” (BOSI, 2002, p.118).

Tomando o teatro grego como ponto de partida para a discussão acerca do conflito nas artes cênicas, arrola-se dois conceitos fundamentais que aparecem na *Poética* de Aristóteles: *hamartia* e *hýbris*.

Exposta por Aristóteles como “erro” ou “falha”, a *hamartia* não representaria, entretanto, uma deficiência do herói, mas sim, uma certeza ou convicção que contraria alguma lei/situação/postura de seu meio: “Não é necessariamente um ato mau, muito menos fraqueza moral: pode constituir simplesmente uma questão de ser um caráter forte em posição exposta”. (FREY, 1973, p. 44). Desta forma, é a vontade, o motivo ou a força que move o herói a cometer a *hýbris*.

Por sua vez, a *hýbris*, que a princípio foi tida por uma espécie de “insolência” do herói, é justamente a ação que cria a tensão e gera o conflito. Ela é o momento em que o herói desafia uma força, e por consequência, cria uma tensão e realiza uma transgressão no seu universo. E assim, com a geração de dois polos que se estranham, ocorre a ação trágica.

Os embates na tragédia ocorriam muito em razão das formas de expressão cosmovisional, que por sua vez alteravam-se no tempo. Célia Arns de Miranda (1995) apresenta algumas dessas alterações tomando por escopo a função do Coro em Ésquilo, Sófocles e Eurípides, e ressalta que Coro e ator (como representação de uma consciência individual; microcosmos) estão em vetores diferentes no que diz respeito às expressões cosmovisionais. Com isso tem-se que diferenças de concepções cosmovisionais estabelecem diferentes forças de tensão.

Essas diferenciações são motivadas por alguns fatores como a concepção do divino e sua influência no destino dos homens. Por exemplo, para Arns, em Ésquilo, essa influência é grande e determinante, diminui em Sófocles e vai aparecer com ainda mais parcimônia em Eurípides.

Nestas perspectivas, o conflito acompanha as estruturas e molda-se às circunstâncias, indicando um processo de transformação no qual o teatro se insere, acompanhando, em certa medida, visões e necessidades comunicativas do homem.

Desta forma, o embate com o macrocosmo já continha o gérmen de uma perspectiva de “resistência”.

Seguindo a percepção das alterações no tempo-espço, Boal debateu o Sistema coercitivo de Aristóteles em seu livro *Teatro do Oprimido e outras poéticas Políticas* (1991). Ele expõe cinco tipos diferentes de uso do sistema contando com as modificações ao longo do tempo. Por fim, conclui que é um sistema eficaz e que perdura, no entanto, não é aplicável a tempos de revolução, pois:

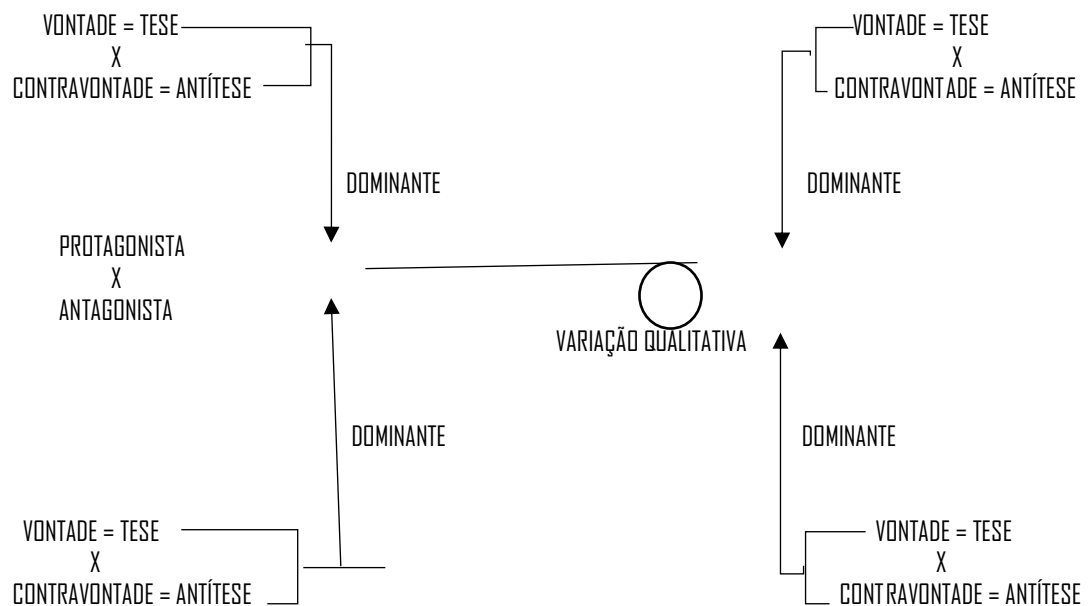
A estrutura do sistema pode variar de mil formas, fazendo com que seja às vezes difícil de descobrir todos os elementos de sua estrutura, mas o sistema estará ali realizando sua tarefa básica: a purgação de todos os elementos anti-sociais. Justamente por essa razão, o Sistema não pode ser utilizado por grupos revolucionário **durante** os períodos revolucionários. Quer dizer: enquanto o *ethos* social não está claramente definido, não se pode usar o esquema trágico pela simples razão de que o *ethos* do personagem não encontrará um *ethos* social claro ao qual enfrentar-se.

[...] Durante uma Revolução Cultural, em que todos os valores estão sendo questionados ou formados, o Sistema não pode ser aplicado (BOAL, 1991, p. 62 grifo do autor).

Com esse entendimento, ele embasa as tentativas de inovação do grupo *Arena*, posto que estabelece argumentos para a criação de um outro sistema que funcionaria para o grupo em seu tempo.

Dentro deste novo sistema proposto também é possível detectar uma tensão na própria configuração da personagem pelo processo de atuação dialético. Para o encenador brasileiro, era preciso identificar uma vontade concreta, pautada no “querer” (e não no “ser”) da personagem, e a partir dela, eleger a discussão que está em toda a peça para compor um esqueleto que iria nortear o desenvolvimento da trama. Em conjunto com esta “vontade” existiria sempre uma contravontade demonstrando que as emoções não são puras e potencializando o efeito do “querer” pela tensão interna, assim, “Quanto mais um ator puder desenvolver a contravontade, mais energicamente aparecerá a vontade.” (BOAL, 2015, p. 92).

As ideias centrais do sistema foram resumidas no esquema seguinte:

Figura 1 – Representação da estrutura dialética de interpretação

Fonte: BOAL (2015, p.90)

As ações da protagonista e da antagonista geradas pela vontade dominante, resultado, por sua vez, da “vontade” e “contravontade” de cada uma, criaria o conflito central do teatro:

Esse era, sumariamente, o esquema utilizado por mim com os nossos atores do Teatro de Arena de São Paulo, e estes eram os seus elementos básicos: Ideia Central da peça determinando a Ideia Central da personagem, traduzida esta em termos de vontade que se dialetizava (vontade e contravontade); do conflito de vontades nascia a ação (variação quantitativa e qualitativa). Esse era, digamos, o núcleo da personagem, o seu “motor”. (BOAL, 2015, p. 96).

Nota-se que, mesmo em diferentes épocas e perspectivas e de diferentes maneiras expressivas, os movimentos de oposição e tensão são importantes para a ação teatral. Assim, por intermédio da observação da noção de conflito e suas variações na tragédia grega, da noção de conflito interna a personagem (e homens) no sistema dialético de interpretação de Boal é possível detectar esse movimento de tensão que acompanha muitas manifestações das artes das cenas ao longo de épocas em suas variáveis estruturais.

A questão não é identificar ou hierarquizar uma evolução pautada nessas variações dos conflitos, mas observar os novos posicionamentos que vão tomando forma em diálogo com contextos político-histórico-sociais e as formas de construir uma existência artística.

2. 1 Expressões de resistência no teatro

Assim, a resistência no teatro, como uma constante que se flexibiliza nos tempos, apresenta formas que se estruturam por vezes semelhantes e dissemelhantes na história, por meio das quais é possível realizar o levantamento de algumas noções que permeiam o ambiente e os elementos constituintes. Por vezes, a resistência é uma forma de lutar para manter-se as regras do jogo, opõe-se a tudo que ameaça dissolver a ordem; por outras, uma forma alternativa àquela existência, e por isso, a oposição que gera o caos para, então, gerar a nova ordem pretendida. Boal (2009b, online) em seu discurso na UNESCO disse: “todo teatro é uma forma de ação política, contra ou a favor do *status quo*”.

Abaixo, uma breve explanação de algumas expressões simbólicas de “resistência”, que, de alguma forma, impactaram ou foram impactadas pelos processos das peças ACZ e AZE e dos envolvidos:

2.1.1 Teatro de *AgitProp*

Da junção das palavras “agitação” e “propaganda”, este movimento esteve ligado à campanha de propaganda política-cultural do Partido Comunista na Rússia e teria surgido durante a Revolução Russa com propósitos de angariar revolucionários e incitar a população para participar ativamente.

O teatro de *agitprop*, em suas diferentes formas práticas, carregava intenções relacionadas ao popular e ao engajamento político, “a verdade é que sua formação tem relação direta com os debates sobre a democratização do acesso ao teatro enquanto bem cultural, realizadas já no século XIX em diferentes pontos da Europa.” (NASCIMENTO, 2019, p. 100-101). Em sua expansão para outras localidades, sofreu desdobramentos em outras tradições teatrais, como na Alemanha, especialmente em Piscator e Brecht.

No Brasil, algumas experiências derivativas ocorreram, por exemplo, no Movimento de Cultura Popular (MCP) de Pernambuco e no Centro Popular de Cultura (CPC). Para Iná Camargo Costa (1998, p. 185):

[...] os artistas do CPC criaram uma nova concepção de texto, de cena, de produção, de interpretação, de acordo com o espírito do teatro político de agitação e propaganda, conhecido como *agitprop* [...] Foi portanto no CPC que se verificou no Brasil a revolução teatral legitimamente comparável a que se produziu em outros lugares [...].

Em Angola, mais especificamente em Luanda, no período que se seguiram às lutas pela libertação, ocorreram experiências de *agitprop*:

Realiza-se um grupo de trabalhadores e estudantes mobilizados nas greves estudantis que marcaram o período, através de várias acções teatrais para a população fugida das confrontações armadas (entre MPLA, a FNLA e a Unita³⁰) nos subúrbios e refugiada nas escolas de Luanda. (ABRANTES, 1998, p. 20).

Mesmo antes dessas experimentações, outras ações de grande associação com a política foram realizadas, como as dos militantes do MPLA promovendo atividades com crianças para discutir-se os objetivos da luta anticolonial em zonas rurais onde desenrolavam sua ação guerrilheira.

Os recursos do teatro de *agitprop*, tanto no Brasil quanto em Angola, parecem ter sido mobilizados quase que simultaneamente aos do teatro épico, muito em função do chão histórico dos períodos de revolução nacional que estabeleciam uma distância temporal das primeiras experiências em outros países. Este distanciamento possibilitava, assim, a escolha da tática que melhor conviesse e de uma dosagem de apropriação.

2.1.2 Teatro épico

Este tipo de teatro ganhou forma e conteúdo ao ser teorizado pelo encenador alemão Bertolt Brecht em contraste com o teatro aristotélico. Ao trabalhar com a epopeia, gênero distinto do drama nas classificações feitas por Aristóteles, propõe a introdução de uma narrativa.

³⁰ FNLA – Frente de Libertação de Angola e UNITA – União Nacional para a Independência Total de Angola, partidos de oposição ao MPLA

Anatol Rosenfeld (2006) ocupou-se do tema em *O Teatro Épico*. Na obra o autor começa por uma recuperação das características dos gêneros e seus traços estilísticos, salientando que não são encontrados puros nas expressões artísticas. Ele separa os gêneros em acepções substantivas e adjetivas.

Ao trabalhar com a ideia dos gêneros como adjetivos, enumera como traços fundamentais do épico, ser mais objetivo que o lírico, e apresentar, na figura do narrador, a possibilidade de não se fundir com o mundo, mas antes, mostrá-lo, ilustrá-lo. O narrador retoma os eventos; toda retomada é, portanto, épica. A inserção do passado em teatro é, por essência, um traço estilístico épico.

O crítico Gerd Bornheim (1992), ao tratar do teatro brechtiano, chama a atenção para o fato de o épico no teatro surgir, nos textos do próprio alemão, mais como um movimento ou tendência de época do que um caso isolado. Esta percepção colabora para analisar esta estrutura em sua relação histórica e em seu diálogo com a coletividade e ideia de nação.

A epopeia é um gênero com conflitos centrados em guerras e revoluções. Nesta perspectiva, “fundamento do mundo épico exige um empreendimento nacional” (BORNHEIM, 1992, p. 154), posto que, na figura do herói, “A nação se concentra neles e por eles se faz um sujeito único e vivo” (HEGEL apud BORNHEIM, 1992, p. 154).

Mas ainda assim, o épico no teatro diz mais respeito a uma forma do que propriamente a um tema. Neste caso, qualquer tema poderia ser posto em perspectivas épicas.

O esquema clássico apresentado por Brecht das contraposições das formas elabora essa percepção do épico:

Quadro 1 – Forma dramática x Forma épica

Forma dramática do teatro	Forma épica do teatro
1. O palco “corporifica” uma ação	Relata a ação
2. Envolve o espectador numa ação, e	Torna-o um observador
3. Consume sua atividade	Desperta sua atividade
4. Torna possíveis os seus sentimentos	Força-o a tomar decisões
5. Proporciona-lhe emoções, vivências	Proporciona-lhe conhecimentos

continua

conclusão

6. O espectador é transportado para dentro de uma ação	Ele é contraposto a ela
7. Trata-se de suggestionar	Trabalha-se com argumentos
8. Os sentimentos são conservados	Eles são levados até o reconhecimento
9. Pressupõe-se o homem como já conhecido	O homem é objeto de investigação
10. O homem é imutável	O homem é mutável e agente de mutações
11. Tensão em relação ao desfecho	Tensão em relação ao andamento
12. Cada cena liga-se a outra	Cada cena para si mesma
13. Os acontecimentos decorrem linearmente	Decorrem em curvas
14. A natureza não dá saltos (<i>natura non facit saltus</i>)	Dá saltos (<i>facit saltus</i>)
15. O mundo tal como ele é	O mundo tal como se transforma
16. O homem como deve ser	O que é imperativo que ele faça
17. Seus impulsos	Seus motivos de movimento
18. O pensamento determina o ser	O ser social determina o pensamento

Fonte: BORNHEIM (1992, p. 139-140)

Longe de ser conclusivo ou irrefutável, o quadro funciona, nas palavras de Bornheim, como uma “espécie de ponto de partida” para a discussão do teatro épico, que, assim como outras formas, é passível de transformações.

Esta tendência de modelo de teatro muito exposto à política acompanhou o quadro de transformações mundiais. Nas décadas de 1950 e 1960 discutiu-se muito a questão do engajamento do artista:

O teatro não escapa aos debates que animam os intelectuais do pós-guerra acerca do engajamento político das obras. As guerras da Coreia e da Argélia, o fim da colonização, a chegada do general De Gaulle ao poder, questões históricas que a escrita assume ou esquiva, que ataca de flanco com rodeios ou parábolas, ou que ingenuamente trata de frente com a esperança sempre renovada de falar alto e claro de um hoje que envelhece rápido. (RYNGAERT, 1998, p.42).

Características, recursos e ambientações do teatro épico incorporaram-se nas obras analisadas. No caso da peça brasileira, Iná Camargo Costa (1996), em *A hora do teatro épico no Brasil*, aponta alguns recursos técnicos que o grupo adotou no sentido, sobretudo, arquitetônico da obra. Ela atribui a esses recursos alguns mal-entendidos da crítica da época, como, por exemplo, a recepção do maniqueísmo como problema, uma vez que para Costa (1996, p. 115), “o teatro épico é esquemático e maniqueísta por definição.”

Sidnei Boz (2019) analisa o épico nas obras de José Mena Abrantes e Pepetela e inclui dentro do seu escopo a peça AZE. Seu principal ponto de partida é entender o teatro épico como forma de desenvolver utopias nacionalistas tendo por foco o povo. Ele pauta-se sobretudo no recurso do *efeito de distanciamento* (que aqui se prefere tratar por *efeito de estranhamento*), no uso da narratividade e da descontinuidade que decorrem na quebra da ilusão. Esses recursos importariam para trabalhar o momento histórico de alienação/desalienação em que o país vivia.

2.1.3 “Espetáculos-denúncia” na África

O termo “espetáculos-denúncia” foi cunhado por Jean-Pierre Guingané, dramaturgo e diretor teatral de Burkina Faso, pensando no desenvolvimento do teatro africano francófono e citado por José Mena Abrantes para entender também a realidade teatral angolana em comparação a um exemplo africano.

A designação pertence a um conjunto de três diferentes fases de experiências teatrais no continente: 1) espetáculos-celebração 2) espetáculos-denúncia e dos 3) espetáculos da África harmônica.

Os “espetáculos-denúncia” representavam uma fase menos “ufanista” que a anterior, dos “espetáculos-celebração”, que cantavam os heróis locais e acreditavam na configuração positiva de uma nova realidade pós-independentista.

Passadas as primeiras impressões, a partir da década de 1970, começa-se a substituir as euforias festivas para as constatações de contradições e não cumprimentos. Assim, esses “espetáculos-denúncia” estão ainda relacionados a uma intensa defesa do teatro, mas também de uma conscientização por meio deste teatro. Por estas características, é uma fase em que a atividade teatral sofre repressões e censuras, especificamente em Angola:

A aludida fase de ‘espetáculos-denúncia’ ocorreu quase em simultâneo, protagonizada pelo grupo Tchinganje, o primeiro grupo de teatro de Angola independente, que em razão de uma incorrecta apreciação dos seus propósitos acabaria por ser coercivamente impedido em 1976, pelas autoridades culturais de então, de continuar a sua atividade artística.

Diga-se em abono da verdade que esse acto repressivo foi isolado e que nunca existiu em Angola nenhuma comissão de censura instituída enquanto tal. Quando muito terá havido por parte de alguns grupos o fenómeno da auto-censura, para não incomodar o Poder nem ser por ele incomodado. (ABRANTES, 2005a, p. 178).

Esta etapa antecedeu, portanto, à peça AZE, que, por sua vez, carregou algumas dessas heranças.

2.1.4 Teatro de resistência

No Brasil, um movimento teatral que se punha em oposição ao regime militar de 1964 ganhou a alcunha de “teatro de resistência”:

O termo **teatro de resistência** refere-se a uma diversificada produção que, durante os anos mais duros da ditadura militar instaurada em 1964, procurou dar prosseguimento a uma dramaturgia de motivação social, na linha dos Seminários de Dramaturgia promovidos pelo Teatro de Arena no final da década de 1950. A necessidade de mobilização diante da realidade do país encontrou no teatro um lugar de aglutinação dos setores mais politizados da sociedade, de afirmação de ideias proibidas e de ponto de partida para ações de protesto contra a repressão. A **censura** que, de 1965 a 1980, faz cortes, impede estreias, retira espetáculos de cartaz, prende artistas mantendo a atividade teatral sob permanente vigilância policial, transforma a criação cênica e, em especial, a dramaturgia engajada em uma arte de cifrar conteúdos para metaforizar a denúncia social. (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 295 grifo do autor).

Foi um momento, assim como para os “espetáculos-denúncia”, de repressão e censura. Alguns dos temas explorados no período foram, por exemplo, a cessação da liberdade, o “milagre econômico” e o próprio papel da censura, expostos, geralmente, de forma simbólica e alegórica para esquivar-se da repressão. Muitas dessas relações alegóricas eram realizadas por meio de episódios históricos, assim como o ciclo de musicais do Arena, que pertenceu a esta fase compreendida entre os anos de 1964 a 1984.

Pululavam usos de expressões metafóricas e ainda assim, muitos textos sofriam cortes:

No âmbito da dramaturgia, muitas peças não passaram pelo crivo dos censores e vários autores foram acusados de subversão. Muitos deles foram encaminhados a sessões de tortura para que confessassem envolvimento com a “ala” comunista. [...] no universo teatral, o mecanismo da censura passou como rolo compressor sobre grandes talentos do palco brasileiro, deixando um lapso cultural sem precedentes na história da dramaturgia nacional. (ENEDINO, 2009, p. 80).

Foi um período em que a arte teatral esteve em relação íntima e direta com a política. A classe teatral não se limitou à exploração no âmbito temático, e fora dos palcos, articulavam-se em assembleias, ciclos de leituras dramáticas e outras atividades para se posicionar contrários à situação. Assim, configuravam umas das chaves de resistência da época.

Guarnieri, em entrevista concedida no ano de 1968, apontou esta união como uma consequência construtiva do período:

Contudo todo esse problema da censura foi positivo numa coisa: serviu para mobilizar a classe teatral, que conseguiu uma vitória ao pressionar o governo e obter, por meio de um grupo de trabalho, a elaboração de um anteprojeto para a nova censura. (apud ALMADA, 2004, p. 135).

Assim, em condição ímpar, o teatro desenvolveu características únicas, que se diferenciavam de tudo que até então se convencionava teatro no Brasil:

[...] as condições anormais em que o teatro funcionou durante estas duas décadas [de 64 a 84] fizeram surgir nos palcos tendências, experiências, textos e encenações de características muito diferentes de tudo que ali fora visto anteriormente. Ao mesmo tempo rotulado pelo regime militar como um perigoso inimigo público, e, conseqüentemente, perseguido e reprimido com requintes de perversidade e tolice, o teatro constituiu-se numa importante frente de resistência ao arbítrio e desempenhou destacado papel na sociedade do seu tempo (MICHALSKI, 1985, p. 7).

O espetáculo considerado inaugural da fase foi *Liberdade, Liberdade* de Flávio Rangel e Millor Fernandes, apresentado em conjunto pelos grupos Opinião e Teatro de Arena em 1965, pouco tempo após o início do regime militar. Logo na sequência, o espetáculo ACZ seguia a tendência.

2.1.5 Teatro do oprimido³¹

O Teatro do Oprimido (TO) é, por excelência, um método de resistência, posto que procura oferecer ferramentas a todos os que assim desejam, para a construção

³¹ Algumas dessas observações foram publicadas pela autora no artigo: **Teatro como Revolução:** algumas considerações sobre a dramaturgia de Augusto Boal e José Mena Abrantes” nos Anais da Abralic no ano de 2017.

de uma nova existência possível, sobretudo, a partir da perspectiva da História enquanto processo social.

Em resumo, “O TO [Teatro do Oprimido] é um método teatral que se manifesta através da Estética do Oprimido, sistema com a mesma base filosófica, social e política, que engloba todas as artes que integram o teatro.” (BOAL, 2009a, p. 185). Ele problematiza a realidade em busca de alternativas para sociedades com relações humanas desiguais.

Seus primeiros contornos foram esboçados nas práticas e atividades realizadas com o Grupo Arena na década de 1960. A primeira técnica reconhecida como tal foi a do teatro jornal. Até mesmo nas reflexões do sistema Coringa é possível observar alguns elementos embrionários do TO. Foram chamadas de *Poéticas do Oprimido*, e essencialmente buscavam “caminhos pelos quais o povo reassume sua função protagonista no teatro e na sociedade” (BOAL, 1991, p. 135).

Ao se destruir a barreira entre atores e protagonistas, e com a *dessacralização* do teatro, tornou-se possível pensar neste método que objetiva a intervenção no real utilizando jogos teatrais como ferramenta. Com isso, o fazer teatral torna-se veículo para a conscientização política, fomenta debates e possibilita a formação de sujeitos sociais potencialmente multiplicadores.

Entre os anos de 1977 e 1979, durante o exílio de Boal na Europa, o método ganha suas primeiras sistematizações com as experiências do Teatro-Invisível, Teatro-Fórum e Teatro-Imagem. Segundo seu criador, o método foi desenvolvido em momentos políticos específicos:

Quando em 1971, a ditadura no Brasil tornou impossível a apresentação de espetáculos populares sobre temas políticos, começamos a trabalhar com as técnicas do Teatro-Jornal [...]. Na Argentina, antes das eleições de 1973, quando a repressão recuou um pouco (mas não completamente), nós apresentávamos o Teatro Invisível em trens, restaurantes, nas filas das lojas e em mercados. Quando, no Peru, a situação melhorou, começamos a desenvolver várias formas de Teatro-Fórum [...] (BOAL, 2015, p. 60).

Assim, as técnicas do TO foram surgindo com as necessidades e a experiência e relatadas em obras e momentos diferentes. O “Teatro-Jornal”, “Teatro-Imagem”, “Teatro-Invisível” e “Teatro-Fórum” aparecem em *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas* (1991) e *Jogos para atores e não atores* (1998), e *O Arco-íris do desejo* (1996a) e *Teatro Legislativo* em obras homônimas (1996b).

Todas essas técnicas constituem a *Árvore do Oprimido* (BOAL, 2009a, p. 185), em seu viés da multiplicação. O solo desta árvore, e que a alimenta, seriam a *Ética* e a *Solidariedade*; as raízes, a *Palavra*, o *Som*, as *Imagens*; no tronco estariam os *jogos lúdicos*; as quatro grandes copas, *Teatro-jornal*, *Arco-íris do desejo*, *Teatro invisível* e *Teatro legislativo*.

No ano de 2008, Boal foi indicado ao Prêmio Nobel por este trabalho. A prática deste sistema internacionalizou-se, e hoje é desenvolvida em mais de cinquenta países. Segundo a pesquisadora Elizabete Sanches Rocha (2007, p.7):

[...] o Teatro do Oprimido continua a atender as demandas da História contemporânea se inscrevendo indelevelmente em cada região onde se desenvolve sem perder, porém, sua linha mestra, que se pauta pela emancipação do homem pelo teatro, independentemente de qual seja o sentido de opressão em cada ponto do globo.

No continente africano, por exemplo, o TO é bem difundido, e no caso específico de Angola, contribuiu para pensar as marcas deixadas pelos anos de guerra civil. Segundo o blog do *Grupo de Teatro do Oprimido de Angola*, a prática do TO mais utilizada no país é a do *Teatro Fórum*. O Grupo atua até hoje.³²

2.1.6 Movimento Arte contra Barbárie

Em 1998, alguns grupos teatrais de São Paulo e alguns artistas relacionados à atividade teatral reuniram-se, algumas vezes no espaço *Teatro de Arena Eugenio Kusnet*, para discutir a situação nacional do teatro diante do cenário de escassez de editais públicos e da centralização das práticas culturais no setor privado, sobretudo, em decorrência da Lei 8.313/91, mais conhecida como Lei Rouanet. Colocam-se contrários à “mercantilização da Cultura”, esta seria então, a “Barbárie” de que se fala.

Simone de Prado Romeo (2016), em sua dissertação sobre o Movimento, observou a ocorrência de dois momentos distintos da ação. O primeiro, embrionário, contava essencialmente com a participação dos grupos: TUOV (Teatro Popular União e Olho vivo), Grupo Tapa, Parlapatões, Patifes & Paspalhões, Pia Fraus, Monte Azul, Folias d’Arte e a Companhia do Latão e dos artistas Aimar Labaki, Fernando Peixoto e Umberto Magnani. O segundo, de expansão, foi o momento no qual amplia-se o

³² Última atualização do blog em 2010. Última confirmação da atuação do grupo, 2017. Endereço virtual: <http://gtoangola.blogspot.com/>. Acesso em: 28 jul 2017.

contingente de interessados, pessoas até mesmo de outras áreas, como o geógrafo Milton Santos, a psicanalista Maria Rita Kehl e o filósofo Paulo Arantes.

Ao todo foram três manifestos publicados, um em 1999 (considerado o marco oficial do Movimento), o outro, seis meses após, e o terceiro em junho de 2000, alguns atos públicos e uma proposta de projeto.

Algumas questões que já tinham ocupado as preocupações de outros grupos de teatro retornaram, como o autor nacional e a vontade de atingir, com o teatro, as classes mais populares.

2.2 Noção de resistência de Alfredo Bosi

O crítico Alfredo Bosi apresentou uma possibilidade de percepção da resistência nas artes. A temática foi discutida em seu livro *O ser e o tempo da poesia*, publicado nos anos setenta, mais especificadamente no capítulo intitulado *Poesia Resistência*, salientando os elementos do texto poético que evidenciam movimentos de tensões entre valores.

Após esta publicação, Bosi escreve um ensaio, *Narrativa e Resistência*, em 1996, que futuramente integraria o livro de 2002, *Literatura e Resistência*. O crítico elabora conceitualmente a resistência pontuando que, apesar de ser um conceito originalmente ético, a sua transferência para um conceito estético é possível. Desta forma, a ideia de resistência combinada à narrativa pode ocorrer de duas formas distintas, que, como salienta Bosi, não se excluem. Esses dois traços apresentam-se como tema ou como procedimento de uma certa escrita.

O primeiro, segundo o estudioso, ocorre em momentos de propagações de ideias libertárias, de caráter de inovação e renovação. Assim, a relação entre narrativa e resistência apresenta-se “historicamente enraizada”, inserida em uma “cultura de resistência política”. Ele ainda salienta alguns períodos fecundos para a relação narrativa e resistência, como o pós-guerra, “que produziu o cerne da chamada literatura de resistência” (BOSI, 2002, p. 132), e alguns autores como Graciliano Ramos, Drummond, Sartre, associando o tema da resistência à cultura existencialista.

A segunda forma de manifestação da ideia de resistência independeria de uma cultura política militante, expondo uma “tensão interna” que a faria resistente enquanto escrita. Neste ponto, o conceito de tensão conjuga-se à ideia de resistência, retomando a ideia de força, presente na etimologia da palavra.

Assim sendo, essa resistência, enquanto processo da escrita, poderá exprimir-se através de uma tensão sujeito/mundo, de personagens que, em desajuste com o seu meio, revelam os conflitos instaurados; são “seres que se recusam”. Também poderá revelar-se na narrativa do passado, resistindo através da memória daquelas vozes que uma vez foram silenciadas na história, posto que a escrita resistente “empresta voz aos múltiplos fantasmas do sujeito que estavam recobertos pela máscara” (BOSI, 2002, p. 136). E ainda mais, resistência poderá igualmente vir em forma de utopia, de uma visão positiva do mundo.

Partindo dessa reflexão de tensão sujeito/mundo, Pirandello foi largamente citado por Bosi como aquele que teria revelado o sujeito por detrás da máscara social, cabendo a ele um papel revolucionário no campo dramático. O dramaturgo siciliano, escritor resistente, promoveu, nas palavras de Bosi (2002, p. 133), uma “reação contra a literatura forjadora de estereótipo. Os seus primeiros ‘tipos’ são e não são naturalistas. Trata-se de homens e mulheres que a sociedade provinciana marginalizou.”. Pirandello já tinha sido objeto de estudo de Bosi em sua tese de doutorado intitulada *Itinerario della narrativa pirandelliana*, defendida em 1964, na USP, estudo que parece ter contribuído para a reflexão acerca da resistência.

Ainda no âmbito teatral, duas personagens femininas foram citadas como “mulheres resistentes por excelência do teatro grego”, Antígona, de Sófocles, e Medéia, de Eurípides. Embora Bosi não pormenorize a resistência nas personagens, sabe-se que ambas retratam um conflito entre a relação microcosmos e macrocosmos, traduzindo-se em um antagonismo latente.

A personagem Medéia já é inserida na tragédia de forma a exhibir seu desajuste aos padrões do seu meio; é mulher, estrangeira e bruxa. Todas estas características que a colocam à margem são as mesmas que a levam ser resistente. Essa tensão reflete-se na tragédia a partir da ruptura das expectativas sobre o conjunto de ações, uma vez que ao vingar-se matando os próprios filhos, Medéia rompe com a noção de fragilidade feminina e da “mãe absoluta”, que se abstém de suas vontades individuais e da “mulher” para assumir o feminino-mãe, que coloca a maternidade acima de tudo.

A tensão interna de Medéia, confidenciada para o Coro, revela o embate interior que trava entre a razão e a paixão, que é a própria configuração da resistência da personagem no plano da forma:

MEDÉIA – Faltam-me forças para contemplar meus filhos. Sucumbo à minha desventura. Sim, lamento o crime que vou praticar, porém maior do que a minha vontade é o poder do ódio, causa de enormes males para nós, mortais.

[...]

MEDÉIA – Não volto atrás em minhas decisões, amigas; sem perder tempo matarei as minhas crianças e fugirei daqui. Não quero, demorando, oferecer meus filhos aos golpes mortíferos de mãos ainda mais hostis. De qualquer modo eles devem morrer e, se é inevitável, eu mesma, que os dei à luz, os matarei. Avante, coração! Sê insensível! Vamos! Por que tardamos tanto a consumir o crime fatal, terrível? Vai, minha mão detestável! Empunha a espada! Empunha-a! Vai para a porta que te encaminha uma existência deplorável, e não fraquejes! Não lembre de todo amor que lhes dedicas e de que lhes deste a vida! Esquece por momentos de que são teus filhos. E depois chora, que lhes queres tanto bem, mas vai matá-los! Ah, como sou infeliz! (EURÍPIDES, 1991, v.1226-1229/1411-1412/1418-1422).

Assim, o Coro, clamado como “amigas”, assume papel primordial na manifestação dessa tensão, pois é para ele que são revelados os mais íntimos pensamentos e desígnios. Como mulheres de Corinto, o coro apieda-se de Medéia, e reconhece seu infortúnio, no entanto, não deixa de tentar dissuadi-la do assassinato dos filhos: “CORIFEU – Já que nos fazes estas confidências quero, ao mesmo tempo, dar-te um conselho profícuo e tomar a defesa das humanas leis: desiste de levar adiante esses teus planos!” (EURÍPIDES, 1991, v. 930).

Por sua vez, para Antígona, a outra personagem mencionada por Bosi, a tensão evidencia-se a partir do conflito entre a sua consciência e os decretos do rei. Não tendo permissão de sepultar o irmão, a heroína decide contrariar as leis impostas por Creonte e efetivar sua vontade ainda que esta custe sua própria vida:

ANTÍGONE – Não insistirei mais; e, ainda que mais tarde queiras ajudar-me, já não me darás prazer algum. Faze tu o que quiseres; quanto ao meu irmão eu o sepultarei! Será um belo fim, se eu morrer, tendo cumprido esse dever. Querida, como sempre fui, por ele, com ele repousarei no túmulo...com alguém a quem amava; e meu crime será louvado, pois o tempo que terei para agradar aos mortos, é bem mais longo do que o consagrado aos vivos...Hei-de fazer sob a terra eternamente!...Quanto a ti, se isso te apraz, despreza as leis divinas! (SÓFLOCLES, 2005, p.9).

Com base no excerto, pode-se destacar a tensão entre o valor individual da protagonista e o *antivalor* representado na tragédia pelo poder do Rei. A não-desistência da heroína ao centrar o conflito da tragédia “poderá levar ao primeiro plano

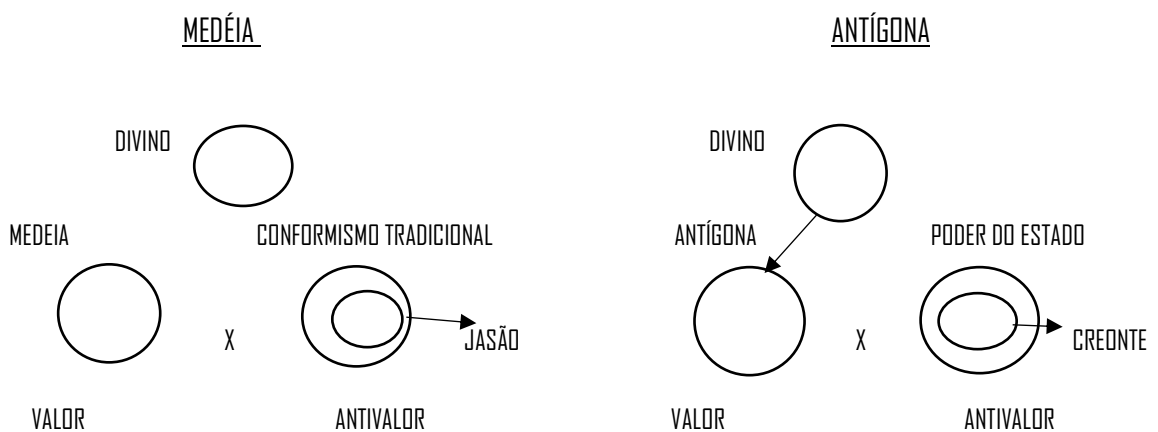
do texto ficcional toda uma fenomenologia da resistência do eu aos valores ou *antivalores* do seu meio” (BOSI, 2002, p. 121).

A oposição construída em *Antígona* foi percebida e realçada pelos críticos ao longo dos anos. Enquanto Heidegger percebe a heroína como símbolo de transgressão, Hasenclever e Brecht, por sua vez, a tomam por símbolo da resistência ao capitalismo e à sociedade burguesa (BRUNEL, 1997, p. 50-51).

Ainda que ambas as personagens femininas representem a resistência na tragédia, convém salientar as diferentes relações estabelecidas com o divino e a cosmovisão.

Em Eurípides a ação divina é menos atuante, Medeia não está ancorada e nem em concordância com as leis divinas, ela aparece alheia a essas forças, movida por seu *pathos*. Em Sófocles, ao contrário, Antígona busca nas leis divinas a fundamentação e potência para contrariar a lei do Estado. Com isso, as relações que se estabelecem de oposição também se modificam. Cada uma possui uma motivação individual que se contrapõe diretamente a uma personagem que figura um princípio acima da individuação; esse princípio vincula-se ao contexto social e histórico. Dessa forma,

Figura 2 – Resistência em *Medeia* e *Antígona*



Fonte: Elaboração própria

Assim, Medeia, ao opor-se a Jasão, rejeita o conformismo da época imposto às mulheres, as quais deveriam resignar-se diante de uma decisão masculina, ainda que representasse uma injustiça. Antígona, por sua vez, ao contrariar a decisão de

Creonte, recusa o poder do Estado, pois este estava em desacordo com as leis naturais.

Essas reflexões contribuem para a percepção de hipóteses de leitura pelo viés de formas de resistir. A resistência, no caso, não seria somente uma resposta individual reativa, unicamente sujeito/mundo, mas também, uma forma vinculada a um tempo-espaço, a uma ideologia e a um modo de expressão.

Para Bosi (2002), há duas formas de perceber a resistência, a dos períodos conturbados que geram “uma política de resistência” e a resistência imanente da escrita, a oposição ou desajuste de sujeitos ao seu meio. No entanto, as duas formas vinculam-se a um modo de estar no mundo que dialoga com a cosmovisão vigente, a diferença está, sobretudo, no quão harmônicas (ou aceitas) são as leis, os princípios morais e os valores vigentes de determinada sociedade.

2.3 As formas de “resistência” nas peças *Arena conta Zumbi e Ana, Zé e os escravos*

Considerando as reflexões e exposições anteriores, a “resistência”, aqui especificamente no caso do teatro, foi percebida em diversos movimentos e ocasiões expressa nas duas formas colocadas por Bosi, como tema e como forma, ora isoladamente ora fundindo-se.

Pensando nessas possibilidades interpretativas, “resistência” pode configurar-se em um conceito como proposta de leitura encerrando em si as variantes tema e forma e abarcando a multiplicidade etimológica da palavra como oposição, mas também como aguentar e até mesmo sobreviver, conformando-se, além de tema, também em uma questão estética (caso, por exemplo, dos procedimentos épicos, do sistema de atuação de Boal etc.).

No caso específico do teatro, há sempre de se considerar sua natureza híbrida:

É que, a rigor, o Teatro participa das expressões literárias na medida em que adota a palavra como veículo de comunicação, mas extrapola das suas fronteiras quando se cumpre sobre o palco. Ora, sabemos que uma peça somente alcança sua integral razão de ser ao transformar-se em espetáculo. Diante disso, a conclusão é imediata: o Teatro caracteriza-se por sua ambiguidade, por um hibridismo que deve ser levado em conta sempre que analisamos uma peça. (MOISES, 2005, p. 210).

O que se analisa quando se pensa em teatro é sempre ponto de discussão, que passa, frequentemente pela relação do texto com o espetáculo. A análise de um texto teatral, em certas épocas, representava uma leitura autônoma, em outras, cedia lugar ao espetáculo funcionando em função deste, por vezes ainda, desaparece frente às expressões puramente performáticas. Seu entendimento tange o conceito de encenação variável nos momentos históricos. Luiz Ramos (1999), em um exercício de revisão dessas intersecções, aponta as rubricas ou didascálicas como “redução do cênico no literário”, posto que são potencialidades da materialidade cênica.

Outra pluralização da arte teatral diz respeito a sua relação com o tempo e espaço, que, por sua vez, também é volátil e paradoxal podendo assumir variações históricas. Por exemplo, para Aristóteles uma tragédia devia ocupar-se de um período de vinte e quatro horas em ações dramáticas contínuas, já para peças épicas o tempo pode abarcar anos e realizar saltos temporais. Além disso, o próprio espaço e o tempo do espectador divergem dos representados no texto.

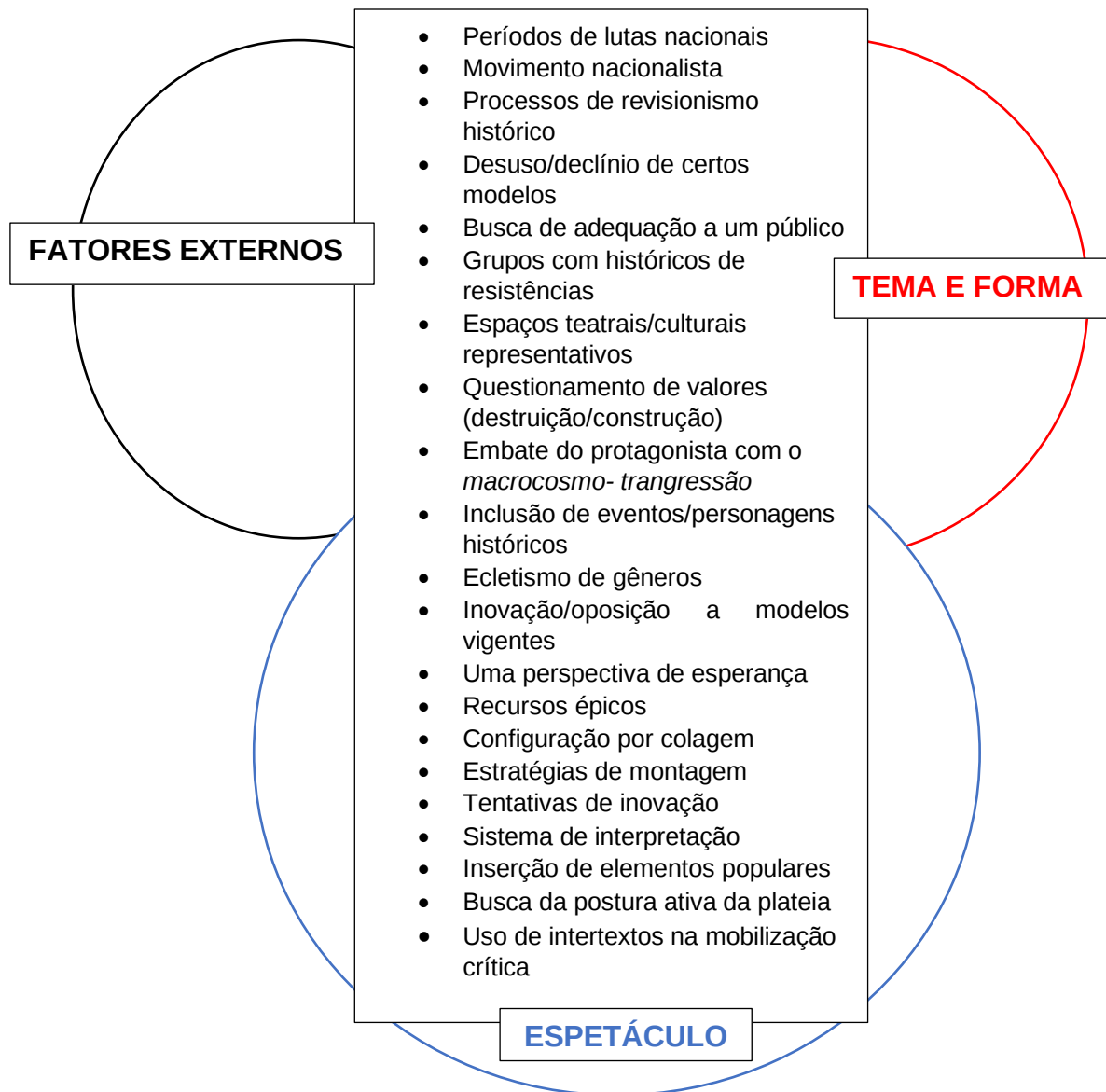
Cabe ainda refletir que os produtos derivados das artes cênicas também são variáveis, sobretudo quando se pensa em teatro produzido por grupos. Um grupo produz oficinas, algumas vezes atos públicos, estimula a prática coletiva, impacta a urbanização da cidade, além disso produz espetáculo.

Por todas as suas possibilidades, a “resistência” deve ser vista não somente neste ou naquele elemento, mas em todo o conjunto. O olhar recai, portanto, no processo teatral. Assim, quando aqui se propõe pensar “resistência” em ACZ e AZE se está a falar de uma gama de elementos diretamente relacionados ao constructo e ao produto “peças teatrais”. Reflete-se teatro como um processo de múltiplos componentes.

Alguns dos constituintes dessas experiências teatrais específicas foram tomando contornos que por vezes coincidem, ainda que expressos em suas singularidades. A esses elementos convencionou-se aqui tratar por formas de resistência, sendo categorizadas em três grandes grupos cada qual contemplando uma ou mais etapas que não se excluem, mas antes se fundem, completando-se: “fatores externos”, “forma e tema”, “espetáculo”.

A fim de facilitar a operacionalização do processo de análise por essa perspectiva, elaborou-se um diagrama apresentando sumariamente os itens seletos:

Diagrama 3 – Categorias da “resistência”



Fonte: Elaboração própria

Os elementos aparecem interligados nas categorias a fim de demonstrar que são muitas vezes coincidentes, podendo ocorrer simultaneamente em mais ou em todas as categorias e que essas também são em si conectadas: os fatores externos tornam-se internos nos temas e formas; temas e formas deglutem os fatores externos e apresentam-se em espetáculo; espetáculos, por sua vez, deglutem o texto (que contém em si tema, forma e fatores externos).

Para exemplificar, os “períodos de lutas nacionais” e “movimentos nacionalistas” e “processo de revisionismo histórico”, por mais que, a princípio, sejam de ordem externa, acabam por impactar diretamente na escolha do tema e da forma

das peças, resultando, por exemplo, na “inclusão de eventos/personagens históricos”, na “inserção de elementos populares”, no “uso de recurso épicos” entre outros.

Assim também como o novo “sistema de interpretação” proposto por Boal em ACZ está em sintonia com o “declínio de certos modelos”, a “busca de adequação a um público” e ao “espaço teatral”.

A seguir comenta-se cada categoria em sua relação com a percepção de “resistência” no teatro.

2.3.1 Fatores externos

Essa categoria contempla os processos que ocorrem no plano contextual e que impactam a obra; são basicamente as relações dos produtos (texto e espetáculo) com o meio (condição sócio-histórica). Cumpre evidenciar que esses fatores não ocorrem somente como enquadramento, pois, “sabemos ainda que, o externo (no caso o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno.” (CANDIDO, 1975, p. 13).

No caso das obras em específico, esses itens foram: panoramas histórico-sociais das nações e do mundo, o panorama artístico-cultural, as experiências, pesquisa e trajetória dos grupos.

Todos eles refletiram no processo tanto da estrutura, quanto da temática das peças. Inseridas em contextos de lutas nacionais (ditadura no Brasil e guerra civil em Angola), em situações globais de reavaliação, reforma e destruição (dos anos 60 aos anos 80, o mundo atravessou o fim de uma Segunda Guerra Mundial, a divisão econômica em dois blocos como consequência da Guerra Fria, golpes de estado, ameaças nucleares e a descolonização da África e do Caribe levando a gradual independência) e de um consequente ambiente artístico cultural de buscas de novas formas, o produto teatral seguiu uma tendência a certos temas e estilos do momento.

Abrantes (1998, p. 24), ao refletir sobre a classificação de gêneros de teatro contemporâneo na África proposta por Nkashma, observa que “as tendências principais do teatro de vocação angolana se tem orientado por ordem decrescente de importância para o teatro social, o teatro histórico e o teatro político propriamente dito.”

Para afastar-se dos modelos teatrais franco-americanos, uma certa classe teatral no Brasil buscou inspiração no *agitprop* soviético, no teatro épico do alemão

Brecht; encontravam no teatro político a possibilidade de renovação da cena. Assim, em comum, essa era a forma (fórmula) teatral mais escolhida (ou inspiradora) para os tidos por “subalternos” no processo de renovação, discussão e mudança de percepção, pois:

Quanto ao Terceiro Mundo, finalmente, os aspectos camponeses do teatro brechtiano, que abriram vasto campo para a bufonaria chapliana, para a mímica, a dança e todo tipo de encenação e performance pré-realista e pré-burguesa, asseguraram a Brecht a posição histórica de um catalisador de um modelo adequado para a emergência de muitos teatros “não ocidentais” do Brasil à Turquia, das Filipinas à África. Três tipos de necessidade foram assim atendidas: a da inovação teatral e teórica em um período particular ávido de novas teorias e modos de encenação, após a guerra [...]; a de um novo tipo de literatura e política *agitprop* [...]; e finalmente, a das possibilidades a serem exploradas pelos novos descolonizados experimentando novas vozes, para os quais o exilado e itinerante Brecht foi não eurocêntrico a ponto de tratar seu próprio país como se fosse de Terceiro Mundo. (JAMESON, 2013, p. 38).

Ambas as peças também aproveitam do mote histórico em combinado com esses procedimentos técnicos como proposta para estabelecer o diálogo com a realidade nacional como afirmação e (re)existência. Por exemplo, no caso particular do texto angolano:

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 das 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. (SILVA, 2015, p. 26).

Neste caso, a resistência correlacionada aos fatores externos perfaz-se em tentativa de recriar a existência negando a história africana contada pelo Ocidente. Com relação à peça brasileira, uma vez que se observa no período que,

A filosofia da importação faliu. O Brasil é um país subordinado duramente, desorganizado, caótico. O estrangeiro revela sua verdadeira característica. Um quadro de comportamento para o homem brasileiro é exigido. A responsabilidade nacional estoura como novo sentimento, como novo critério de comportamento. O que é

brasileiro não é feio, não é mau, não é inferior. O indivíduo alienado, satisfeito da clareza de sua inferioridade, satisfeito de sua irresponsabilidade, vai para o teatro com o indivíduo que não pode mais se satisfazer com esta perspectiva. Seu empobrecimento, suas dificuldades que aumentam, a luta política que se desenvolve, os seus critérios técnicos e científicos que não são praticados – tudo isso exige uma fundamentação, uma confirmação. O teatro terá que se dividir entre essas duas plateias e foi o que aconteceu – um grande setor do teatro brasileiro preferiu ficar com o público alienado, com critérios idealistas de ação. Um[a], outro[a] parte, furiosamente, para a realidade nacional. Na cabeça do movimento está o Teatro de Arena e está Augusto Boal. (VIANNA FILHO apud PEIXOTO, 1999, p.65),

é possível apreender “resistência” como uma atitude de voltar-se para a realidade nacional e impor uma (re)existência para os que já não mais aceitavam o imperativo estrangeiro. Trata-se também de apropriar-se de si e negar a perspectiva externa.

Esses fatores externos das peças ACZ e AZE foram apresentados ao longo dos dois primeiros capítulos, e oferecem perspectivas para leituras analíticas, além de vislumbrar certos desdobramentos.

A resistência, então, estabelece-se nas obras, pelo viés “externo”, no inconformismo, na recusa, no resgate de vozes marginalizadas, na afirmação de potencialidades locais, colocando o teatro nacional (brasileiro e angolano) como digno de estudos acadêmicos, análises técnicas e temáticas, enfrentando o fato de: “A discussão sobre o teatro brasileiro [aqui se amplia também para africano] ainda é de ordem minoritária no panorama internacional. Visto neste contexto, parece ocupar um lugar “subalterno” (BELEM, 2016, p. 121).

Em países como Brasil e Angola, realizar teatro já é, por si só, uma forma de resistência. Com dificuldades de ordem econômica que partem de discussões de incentivos públicos e privados, espaços adequados incipientes e uma cultura de apreciação da arte teatral em constante construção, trabalhar com teatro configura-se um ato de afirmação e existência.

2.3.2 Forma e tema

A exemplo das observações de Bosi (2002), os elementos da categoria “forma” são os imanentes à escrita e da categoria “tema”, os que adotam certos topos com tendência a uma cultura política. Traduzindo em termos de discurso teatral, “forma” diz respeito tanto ao processo comunicativo, que prevê os diálogos entre os

personagens e as situações que interferem diretamente neste plano de comunicação, como os textos didascálicos (de construção cênica e indicação de orientação de representação – dito interno), e, neste caso, seriam os elementos peculiares (imane) do gênero como “conflito”, quanto aos procedimentos estéticos que podem (ou não) vir a se realizar no plano espetacular (técnico), mas que já na literatura são percebidos, como o ecletismo de gêneros, a descontinuidade temporal entre outros. É a percepção da interferência do autor.

À categoria “tema” pertenceriam os motes desenvolvidos nas peças e que dialogam em grande medida com os anseios revolucionários. Centra-se no plano comunicativo das personagens, sua existência/construção, interação e desenvolvimento dos diálogos. Nas peças em questão, manifestam-se nos motivos históricos, no cariz esperançado, no apelo nacional-popular.

Muitos desses elementos são naturalmente mistos e contribuem em mais de uma vertente. Pelo quanto que estabelecem intersecções analíticas, os elementos “forma” e “tema” são analisados em conjunto no capítulo três.

Ainda que esses itens identicamente em muito resvalam no plano de representação, convencionou-se separar este em uma categoria distintiva, para com isso recuperar também as atualizações cênicas, uma vez que os espetáculos são o que de mais efêmero há no teatro.

2.3.3 Espetáculo

O espetáculo é o elemento mais particular da atividade teatral. Ele distingue essa de outras artes e da literatura. Até mesmo enquanto texto, a potencialidade da encenação manifesta-se por meio das rubricas.

Essa intersecção entre texto e cena é constantemente assinalada nas reflexões sobre o teatro:

De nada adianta afirmar que não se faz espetáculo sem peça. O texto, alinhado na biblioteca, sem alguém que o encene também não é teatro. Será sempre mais fecundo pensar a arte dramática na totalidade de seus elementos.

Ao escrever a peça, o dramaturgo autêntico já supõe a encenação, da qual participa obrigatoriamente o público. Se ele quisesse prescindir da representação, preferiria outro gênero literário. Pode o autor não se importar com a acolhida do público, mas nunca deve esquecer que as

suas palavras precisam ser encontradas em função de uma audiência. (MAGALDI, 1994, p. 16).

Ninguém escreve para teatro apenas para ser lido. Para isso dedica-se à poesia, à ficção ou a outra coisa qualquer. Com raras exceções, o pouco teatro escrito por angolanos continua a ser ignorado pelo nosso público [...] sem o teste da cena nem os próprios autores poderão corrigir e ultrapassar em obras futuras os problemas eventualmente surgidos. (ABRANTES, 2005a, p. 43).

Anne Ubersfeld (2005, p.157-158) ressalta o funcionamento duplo do texto no acontecimento cênico, posto que ele tem por receptor tanto o ator, que mediará (também poderá cocriar dependendo da proposta de atuação) a comunicação autor-texto-plateia, quanto o público propriamente dito. Ainda segundo a historiadora francesa, o conjunto do discurso teatral que corresponde a essa categoria contempla os signos *stimuli* (verbais e não verbais), cujo “produtor” é plural (autor, encenador, técnicos diversos).

As peças ACZ e AZE sobressaem-se pelo processo peculiar de fabricação do texto. A obra angolana desenvolve-se posterior aos ensaios, funcionando quase como uma transcrição dos resultados dos processos de experimentações cênicas. A brasileira, por sua vez, dá-se a partir de uma canção feita sem os propósitos de compor o texto (mas que depois o faz), mote sobre o qual se desenvolve.

Essas singularidades repercutem nas representações (virtuais e concretas). A peça de Abrantes é detalhista nas indicações cênicas e emprestou algumas soluções para o início de outro espetáculo sob sua direção, no entanto, ainda não se realizou em cena. ACZ iniciou o ciclo de musicais do Grupo Arena, que encontrou na música um profícuo recurso épico. Muitas das músicas do espetáculo atingiram notoriedade autônoma, a tal ponto que muitos desconhecem sua vinculação ao texto.

Os elementos no âmbito espetacular são analisados no quarto e último capítulo. Para esta leitura foram selecionadas quatro representações, duas de cada peça. De ACZ, a primeira representação de 1965 e a de 2012 sob a direção de João das Neves, como forma de perceber a atualização da peça em contado com novos espectadores e ambientação distantes em quase cinquenta anos.

No caso de AZE, como o espetáculo nunca foi à cena, mas é detalhista nas soluções cênicas e descrições imagéticas, a análise está centrada no texto didascálico em duas instâncias, no original e no aproveitamento na encenação de *A Revolta da*

casa dos ídolos pelo Elinga-Teatro. A leitura está fundamentada na proposta de Luiz Ramos (1999, p. 15) em perceber as rubricas como uma poética da cena:

O estudo do teatro através das rubricas não valoriza o espetáculo contra o texto literário, nem, ao contrário, prioriza a literatura dramática, mas foca nas relações e eventuais tensões entre esses dois níveis do processo teatral. O que se busca é, exatamente, observar esta relação. A rubrica, enquanto instância literária desta intersecção, oferece-se a este olhar.

As formas distintas com que as encenações são analisadas demonstram as múltiplas possibilidades de resistência no teatro, configurando-se como processo resistente tanto a atualização do espetáculo brasileiro, quanto a perpetuação do angolano no plano textual e posterior migração para outra representação.

2.4 Resistência também tem espaço

Teatro é um termo polissêmico que conduz a muitas direções. Uma das designações do termo teatro refere-se ao lugar onde ocorrem as encenações. Sobre essa polissemia do termo Ortega y Gasset (1991, p. 25-31) reflete:

Não há, talvez, na língua uma só palavra que não tenha várias significações; quase sempre tem muitas. [...] Teatro é, antes de tudo, nem mais nem menos, um edifício – um edifício de estrutura determinada. Para o edifício onde se apresentam espetáculos puramente musicais, os gregos tinham outra palavra: chamava-se *odeion*, odeon, auditório.

[...] Se se abandonar essa primeira significação do teatro – a mais simples, a mais trivial, a que está mais a mão – que o Teatro é um edifício – correríamos o risco de saltar toda a restante realidade teatral, a mais sublime, a mais profunda, a mais substantiva.

[...]

O Teatro é um edifício. Um edifício é um espaço demarcado, isto é, separado do resto, do espaço que permanece fora. A missão da arquitetura é construir, frente ao “fora”, do grande espaço planetário, um “dentro”. Ao demarcar o espaço se dá a esse uma forma interior e esta forma espacial interior que informa, que organiza os materiais do edifício, numa finalidade. [...]. Na idéia de Teatro – edifício – vocês têm um bom exemplo do que Aristóteles chamava uma alma ou *entelequia*. [...] o espaço demarcado, o “dentro” que é um teatro, está, por sua vez, dividido em dois espaços: a sala, onde vai estar o público, e o cenário, onde vão estar os atores. O espaço teatral é, pois, uma dualidade, um corpo orgânico composto de dois órgãos que funcionam um em relação com o outro; a sala e a cena.

[...] Agora, pode-se dar uma segunda definição do Teatro, uma migalha mais completa que a primeira e dizer: o Teatro é um edifício que tem uma forma interior orgânica construída por dois órgãos – sala e cenário – dispostos para servir a duas funções opostas mas conexas: o ver e o fazer ver.

Assim, a ideia de Teatro abrange o espaço, que complementa a experiência. Em Ortega y Gasset (1991) apreende-se a dualidade e complexidade espacial do teatro no duplo movimento de “ver e fazer ver”. Em Ubersfeld (2005), pela perspectiva da semiótica do espaço teatral, a espacialidade é distinguida nas categorias de espaço dramático e espaço cênico: “Se a primeira característica do texto teatral é a utilização de personagens que são representadas por seres humanos, a segunda [...] é a experiência de um espaço onde eles se relacionam e constroem a cena.” (p. 91).

Assim, o espaço dramático seria a “imagem” apreendida tanto no ato da leitura quanto da prática teatral, e o espaço cênico, uma correlação entre a cena produzida no espetáculo com o seu espaço “concreto” de representação.

Essas relações não resolvem, mas antes ampliam o leque de possibilidades interseccionais sobre as quais a teórica francesa discorre em “O teatro e o espaço” (2005, p. 91-123). Partindo da constatação dessas multiplicidades, Patrice Pavis (2015, p. 139-145) apresenta ainda, dentro de concepções espaciais teatrais de dentro e fora, duas maneiras de caracterização sendo, espaço objetivo externo, que compreende o lugar teatral (prédio e sua arquitetura e qualquer local onde a representação possa ocorrer), o espaço cênico (área de representação propriamente dita) e o espaço liminar (os limites que se constroem com o palco, sendo palco/plateia e palco/coxia) e o espaço gestual que por sua vez abarca, essencialmente, a presença e/ou deslocamento dos atores.

Por essas perspectivas, convencionou-se que, para o entendimento proposto de resistência nas artes teatrais, o espaço dramático, que contém as indicações do lugar fictício e o gerado pelas interações das personagens, pertence à categoria forma e tema, o espaço gestual, assim como a construção cenográfica produzida pelos diversos técnicos do teatro à categoria do espetáculo, e o edifício, a arquitetura ou local concreto aos fatores externos.

Ainda que se estabeleça essas divisões para fins didáticos, convém enfatizar que todos os “espaços” estão diretamente relacionados entre si e causam influências uns nos outros. Basta lembrar, por exemplo, das adaptações de cenário para o tipo de palco de arena, dos tipos de montagens que afetam a recepção da plateia (como

o *V-effekt* brechtiano) e das representatividades (histórica, artística, memorial) dos espaços Teatro Eugênio Kusnet e Associação Cultural Elinga:

O teatro nunca está fora da cidade, o espaço teatral é dependente do lugar teatral, ele próprio definido pelo seu tipo de inserção na cidade. (...) O espaço teatral é definido por certa relação do teatro com a cidade, relação que a história deve interrogar a cada vez. (UBERSFELD, 2005, p. 324).

Em consonância com essas percepções, José Simões de Almeida Junior (2007), ao pesquisar a “Cartografia política dos Lugares Teatrais da cidade de São Paulo”, destaca o espaço de teatro como um componente social:

A questão proposta, logo é o lugar teatral compreendido como um agente (mediador) de comunicação da atividade Teatro e sociedade. O espaço, com efeito, não deve ser entendido como um depósito ou uma estrutura edificada na qual se colocam cenários e adereços, mas sim como um elemento que condiciona, transforma e é transformado durante o conjunto de ações que são produzidas pelo fazer teatral. Essa perspectiva é a que nos remete ao entendimento do espaço como um processo sociocultural.

Entendemos que o lugar teatral, ao ser considerado como um elemento que altera o evento teatral, passa a ser uma variável condicionante na estrutura da própria atividade. De um outro lado, pode-se inferir que, diante da “visibilidade” do edifício teatral, a produção/construção dos espaços teatrais na cidade também interfere no modo como a imagem da atividade Teatro é desenvolvida pela cidade. (ALMEIDA JUNIOR, 2007, p. 5-6).

Além dos lugares tradicionais e fixos de se realizar a atividade teatral, a resistência no âmbito espacial ocorre igualmente nas reinvenções desses espaços e da consequente alteração da relação ator/espectador como no exercício de explorar para este fim lugares que não são originalmente espaços de representação, como presídios, hotel abandonado, trens, entre outros (O grupo Teatro de Vertigem destaca-se nesse sentido).

A descentralização da atividade cênica permite que esta arte alcance ainda mais pessoas, principalmente se se considerar que, no Brasil, apenas 23,4% dos municípios brasileiros possuem teatros ou salas de espetáculos³³, em Angola este número é ainda mais irrisório:

³³ Segundo dado do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) registrado em 2014. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2018/06/15/sem-apoio-teatro-se-afasta-cada-vez-mais-dos-brasileiros/>. Acesso em 13 fev. 2019.

Às vezes as pessoas têm de percorrer longas distâncias para assistirem a um espectáculo. O melhor é haver uma parceria entre o Governo da Província de Luanda e a direcção da cultura para a construção de salas nos municípios, cuja renda poderia ser dividida por ambos”, destacou. As iniciativas privadas, esclareceu, têm sido, algumas vezes, as melhores saídas para o surgimento de novas salas, porém os preços cobrados em muitos destes espaços levam os grupos a desistirem. “Os donos das salas ficam com 60 por cento dos lucros”, contou. (JORNAL DE ANGOLA, 2019)

Espaço, portanto, também é um componente de resistência dentro do processo constituinte do fazer teatral. Com esta premissa, e pelo viés de componente social, ressaltam-se alguns aspectos (ou memória) da história e das relações dos espaços dos grupos diretamente relacionados aos textos de ACZ e AZE, o Teatro de Arena Eugênio Kusnet, localizado na cidade de São Paulo desde 1955, e a Associação Cultural Elinga, localizada na cidade de Luanda.

2.4.1 O edifício da rua Teodoro Baima

O Grupo Teatro de Arena, que já no nome traz em si o impacto do lugar teatral no seu desenvolvimento (utilização do palco tipo arena), iniciou as experiências apresentando-se nos mais distintos locais:

Até 1955, a Companhia de Teatro de Arena continuaria apresentando-se no MAM, em clubes, eventualmente em fábricas, em qualquer lugar que lhe oferecesse espaço onde colocar os refletores, montar a caixinha de luz e concentrar a boa vontade de toda equipe – a nova técnica permitia uma agilidade sem precedentes. (CAMPOS, 1988, p. 32)

O fato de os espetáculos para a arena não exigirem muitos investimentos financeiros, e da facilidade de transposição dessas montagens para os mais distintos espaços, oportunizou a propagação e a acessibilidade ao teatro.

Ainda que existisse essa possibilidade, por conta mesmo da especificidade da forma, munido de uma contínua busca pela renovação, da perspectiva de oferecer uma nova casa de espetáculo para a capital que carecia do investimento, e alicerçado por auxílios financeiros que surgem em 1954, José Renato inicia a procura do espaço adequado para a fundação da sede:

Quando voltamos a São Paulo, o sonho nos obrigava, seriamente a pensar numa sede própria. [...] então parti à cata de um local. Lembrei-me daquelas lojas [...] subi a avenida Ipiranga em direção à Consolação e olhei de novo a lojinha da Teodoro Baima. Continuava vaga...chamando a gente...

Em fevereiro de 1955, inauguramos o teatrinho de Arena: 144 lugares, um palco de pouco mais de 3x4 metros. Dez refletores de 500 watts... Mas nosso sonho não tinha tamanho! (PÉCORA, 2003 apud ALMADA, 2004, p. 12).

O lugar³⁴ foi um fator decisivo para a concretização dos planos do grupo de teatro Arena e foi o primeiro do gênero da América Latina. Além de concentrar as experiências técnicas, o “teatrinho” era ainda lugar de anseios, expectativas; ele canalizava as potências de um jovem grupo:

Eu crescia com a minha geração, nascida durante e após a segunda guerra mundial, espremida entre os sonhos de uma sociedade mais justa e os cassetes da polícia política. Nessa perspectiva, o teatrinho que ficava no número 94 da rua Teodoro Baima, bem no coração de São Paulo, funcionava como uma espécie de bateria, na qual muitos de nós recarregavam suas energias para a luta do dia a dia. (ALMADA, 2004, p. 149).

O espaço era realmente modesto. Além de contar com um palco de poucos metros, lugares desconfortáveis, pouquíssima iluminação, o espaço não detinha nem ao menos um saguão, impondo à plateia uma espera praticamente na rua. (CAMPOS, 1988, p. 5). Tudo isso em um período em que, ainda “não era habitual reduzir as salas de espetáculo ao mínimo suportável” (CAMPOS, 1988, p. 5).

Essa arquitetura não restringiu o sucesso de público, ao contrário, no dia posterior à estreia de *Zumbi*, já se havia vendido todos os ingressos para os próximos quinze espetáculos (CAMPOS, 1988, p. 13).

O pequeno palco e a nova proposta aproximavam o ator do seu espectador, fato que a crítica da época comparou às técnicas cinematográficas; assim, “Arena era olho no olho, *close-up*” (BOAL, 2000, p. 35). Esta nova experiência empolgou muitos jovens atores, dentre os quais, Antônio Fagundes: “O Arena, para mim, era a grande mágica do teatro, quer dizer, a proximidade entre o público e o elenco. Era uma coisa extraordinária de viver, de dar taquicardia em quem estava começando (FAGUNDES, apud ALMADA, 2004, p.136).

³⁴ Conferir fotos nos Anexos

Neste endereço, nesta arquitetura modesta, nesta nova experiência técnica que se impunha:

Foi nesse mundo que se contou *Zumbi*, em 1965, quando o cenário da Consolação ainda não resistia, e *Tiradentes*, em 1967, época em que começam a acelerar as demolições, fornecendo, aliás, material para as barricadas que naquele ano e no seguinte se ergueram nas proximidades da rua Maria Antônia. (CAMPOS, 1988, p. 5).

Quando inaugurado, o teatro não contava com apoio governamental, funcionando com sistema de sócios e arrecadação da bilheteria. Em 1972, o espaço foi fechado, e em 1977, comprado pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT):

Os proprietários do imóvel não tinham mais interesse naquela locação, preferindo vendê-lo. A sala da rua Theodoro Bayma poderia converter-se em escritório da firma ou em supermercado. Após muitos e penosos entendimentos, o Serviço Nacional de Teatro, órgão do Ministério da Educação e Cultura, adquiriu a famosa área. Graças à ação direta de Orlando Miranda, diretor do então SNT, e do Ministro Ney Braga, àquela época titular da pasta da Educação e Cultura, preservou-se um histórico espaço do teatro. (MAGALDI, 1984, p. 97).

O “simpático teatrinho” tornou-se uma memória histórica e artística tanto da cidade de São Paulo quanto do país, chegando até mesmo a influenciar no desenvolvimento da região. A pesquisa de Almeida Junior, já mencionada, ao trabalhar com a hipótese de a natureza do lugar ser um agente definidor do processo teatral percebeu que:

E se no polo comercial temos o TBC enquanto marcador simbólico a partir do qual se desenvolveram outros teatros de mesma vocação naquela região, à exceção do *Oficina*, no entorno ao *Teatro de Arena* não está diferente. O pequeno teatro na rua Teodoro Baima veio a ser, com efeito, outro marcador simbólico que ornou a região conhecida por abrigar os novos pequenos teatros, identificados agora como as “sedes” dos grupos contemporâneos que reconhecem a tradição deixada pelo Teatro de Arena e seus expoentes. E o teatro produzido por esses coletivos atuais vinculados ao teatro de grupo também deixou as marcas de sua ocupação no entorno, ressignificando a Praça Roosevelt, localizada a menos de 300m da Rua Teodoro Baima. (2007, p.36-37).

E, se por um lado, há um movimento de influência dos grupos no espaço urbano, por outro, a região também impacta a identidade desses grupos e pode, até

mesmo, incidir na construção textual como a exemplo de alguns espetáculos do grupo *Satyros*³⁵, localizado na Praça Roosevelt entre as ruas da Consolação e Augusta, a poucos metros do Teatro de Arena. A mais recente confluência é o espetáculo “Mississipi”, estreado no Festival de Teatro de Curitiba de 2019 em celebração aos trinta anos de existência do grupo, vinte no atual endereço, e que investiga o fenômeno arquitetônico e social pelo qual a praça passou nesses anos em que a sede está ali.

Afora essas experiências e da tendência dos grupos que instalaram sede naquela região, convém também mencionar o *Movimento Arte contra a Barbárie*³⁶, que como se viu, desenvolveu-se naqueles entornos:

O Arena como propriedade do Ministério da Educação e Cultura. Ele é de 1973. [...] Compraram o Arena, primeiro (porque) todos eles tiveram que sair do país, os “capôs”, o Boal etc. [...] Os que eram do teatro. O teatro ficou na mão do Arutin, Luis Carlos Arutin, ator do Teatro de Arena, que repassou o teatro para o Serviço Nacional de Teatro através do Ministério da Educação e Cultura [...]. Tem episódios incríveis com relação ao Arena. Por exemplo, na época do Fernando Henrique, a gente começa a fazer aqui em São Paulo um movimento que nasce um pouco mesmo da gente, gente de teatro, gente daqui da Funarte, chamado *Arte contra Barbárie*, que é uma coisa que faz parte da história hoje. [...] (RODRIGUES, 2016).

Todos esses desdobramentos e processos confirmam o *Teatro de Arena Eugenio Kusnet* como um espaço de resistência. Surgiu timidamente como uma alternativa aos modelos econômicos dos espaços teatrais, resistiu à censura, aos atos institucionais da década de sessenta, aos anos, e reexistiu como tendência de uma cultura política naquele pedaço do Centro Histórico da cidade de São Paulo.

2.4.2 O espaço *Elinga* – A resistência sob a forma de lugar

Situado no Largo do Mataldi, ex- Tristão da Cunha, número 17, na baixa de Luanda, o Espaço Cultural *Elinga* figura como um dos mais importantes locais de

³⁵ Alguns: *Transex* (2004), *A vida na praça Roosevelt* (2005), *E se fez a praça Roosevelt em sete dias* (2007), *Mississipi* (2019). Em seus primeiros anos na Praça, o grupo desenvolveu várias ações de integração com a população do entorno, o que mais tarde resultou em vínculos artísticos, como a integração de algumas travestis e transexuais como atrizes em projetos específicos. Cf. <http://satyros.com.br/>. Acesso em 19 nov. 2019.

³⁶ Cf. Capítulo 2, tópico 2.1.6.

cultura em Angola³⁷. O edifício é um patrimônio histórico dos períodos coloniais no país, construído pelos portugueses no século XIX. Nos anos quarenta, era o Colégio das Beiras, do qual alguns alunos formaram a associação cultural Brigada Jovem de Literatura³⁸.

Após a independência do país, em 1975, o lugar foi nacionalizado e incorporado ao patrimônio do Ministério da Educação por meio da Universidade Agostinho Neto. Essa mesma instituição emprestou o espaço com a condição de ser sempre usado em atividades culturais. Em 1999, funda-se, formalmente, a Associação Cultural Elinga:

Multifacetado, multicultural, multi-usos, épico.
Talvez nem essas características consigam expressar absolutamente a atmosfera que se vive no icônico espaço “Elinga Teatro”.
O Elinga é um daqueles lugares que faz parte indissociável da vida cultural da cidade e é referência primeiramente pela arquitectura colonial do edifício de dois andares, cuja data de construção aponta para algures século XIX. O espaço abarca ainda uma sala de espetáculos, sala para exposições, um bar a céu aberto com palco para pequenos concertos, salas de ensaio para música, dança, teatro e afins. (BARBOSA, 2015)

Por sua relevância, foi em 1981, junto com outros edifícios da região, catalogado pelo Secretário de Estado da Cultura como “testemunho histórico do passado colonial”. Com a finalidade de criar bases para a preservação desses registros arquitetônicos (também bens imateriais), em 2005 é aprovada a “Lei do Património Cultural” e em 2009, outro memorando, escrito pela então Governadora e Ministra da Cultura Rosa Maria Martins da Cruz e Silva, volta a reafirmar a importância de se preservar os patrimônios culturais.

Entretanto, em 2012, pelo Decreto Executivo número 154/12 assinado pela mesma Ministra da Cultura, o espaço perde a sua classificação:

³⁷ Conferir fotos nos Anexos.

³⁸ “Surgiu em Luanda, em 5 de julho de 1980, a Brigada Jovem de Literatura de Luanda – BJL, fundada pelo poeta São Vicente, tendo-se constituído como homenagem ao poeta Agostinho Neto, falecido em setembro de 1979. [...] O Movimento das Brigadas foi contagiante e espontâneo, tendo-se espalhado não apenas por diversas províncias angolanas (Luanda, Lubango, Huambo, Cabinda, Uíge e outras), mas também entre angolanos que se encontravam no exterior: em Cuba e na Rússia, por exemplo. [...] Funcionando como autênticas oficinas literárias, as Brigadas congregaram jovens poetas, mantendo viva e acesa a importância do constante e renovador processo do fazer poético. Tais centros literários serviram não só à discussão crítica e ao repensar dos ideais ideológicos legados por Agostinho Neto e pelas lutas em prol da Independência, mas também ao exercício da liberdade de cada cidadão e ao desenvolvimento da pesquisa estética rumo à renovação da poesia angolana. (SECCO, 2006, p. 83-84).

Havendo necessidade de implementar o Projecto Elipark e requalificar o conjunto arquitectónico localizado no Largo Mataldi, incluindo o edifício designado como Challet;
Considerando que as razões de natureza histórica que determinam a classificação do referido edifício já não subsistem; (2012, on-line).

O Elinga, que já era ameaçado desde 2009 (sua demolição estava prevista para 2010) quando recebeu uma ordem de despejo, vê-se novamente intimidado pela possibilidade de demolição. Muitos da cidade posicionaram-se contra a medida e passaram a organizar movimentos e ações em defesa do lugar, como vigílias, campanhas de sensibilização, depoimentos filmados³⁹, festas de despedida, atos culturais e até mesmo uma petição que circula *online*⁴⁰. Também artistas se mobilizaram a favor da manutenção do local enfatizando a sua relevância, caso, por exemplo, do rapper e ativista luso-angolano Henrique Luaty da Silva Beirão (2014, online):

É muito difícil encontrar a bitola a usar para medir a proporção de Elinga que jorra no meu sangue a cada ribombear do meu coração e por isso irei reduzir-me à insignificância da contemporaneidade que represento e mergulhar nas páginas de História que os interesses representados pelos “acumuladores primitivos de capital” querem rasgar deste livro chamado Angola, como já fizeram com tantas outras, deixando-o mutilado sua incompletude, irremediavelmente, permanentemente mutilado.

Nos pequenos retalhos que fui recuperando dessas páginas [...] apercebi-me da enormidade que podem representar algumas paredes gastas e escadarias periclitantes, e do quanto prescindimos ao reduzi-las a um monte de entulho. Não falo só do Elinga, eventualmente o lugar mais transversal de Luanda, o único onde podem coabitar os empertigados com os maltrapilhos, os da urbe com os mussekados, os locais e os estrangeiros, os artistas e os banqueiros, enfim o mosaico completo de todas as classes e subclasses que constituem a nossa sociedade, mas também [...] dos 14 sobrados que ainda não foram vítimas da fúria demolidora do mercado imobiliário e de todos os outros edifícios que foram classificados por alguma razão. Sobre cada um desses edifícios se poderiam contar inúmeras “coisas de sonho e de verdade” e essas “coisas” têm um outro efeito quando são contadas dos próprios espaços que as albergam.

³⁹ Conferir em: https://www.youtube.com/watch?v=OBB20P-LQJc&feature=emb_title

⁴⁰ Conferir:

https://secure.avaaz.org/po/community_petitions/Governo_de_Angola_Proibam_a_demolicao_do_ElingaTeatro/. Acesso em: 05 nov. 2019.

Quanto ao grupo, a ordem foi sempre de continuar os trabalhos fazendo assim, da própria existência, o seu ato de resistência:

Chegaram a criticar-me porque eu não era actuante, disseram que eu devia entrar em guerra, mas sempre achei que o trabalho que o Elinga desenvolveu estes anos todos era suficiente enquanto argumento para a defesa do espaço. Não vou acorrentar-me à porta, mas são tantas as vezes que nos anunciam que o espaço vai cair, que eu decidi que só vamos sair quando as máquinas [para a destruição] vierem. Vamos continuar o nosso trabalho enquanto o espaço estiver de pé. (ABRANTES, 2014)

Atualmente, a nova ministra declarou que não irá permitir a demolição e aprovou um projeto de recuperação do espaço, que segue com suas atividades sem grandes garantias de permanência.

ATO 3 - LUZ, MAIS LUZ...

3 SOBRE TEMAS E FORMAS DA RESISTÊNCIA

No capítulo dois, propôs-se categorias de resistência que foram distribuídas entre as partes deste texto (fatores externos nos dois primeiros capítulos, forma e tema no terceiro e espetáculo no quarto). Nenhum desses grupos trabalham isoladamente, ao contrário, vão fundir-se um no outro de forma a retornar e a internalizar-se nas demais categorias. Nesta perspectiva, coloca-se que tema e forma, sobretudo no caso particular das peças ACZ e AZE, são recursos cênicos e literários que funcionam concomitantemente para indicar o desenvolvimento dessa forma de resistência que engloba as instâncias externas, formais, temáticas e espetaculares; são movimentos sistêmicos.

Não se tem a pretensão ambiciosa de compreender todos os elementos possíveis para esta leitura, mas sim, de apresentar alguns desses recursos como forma de aclarar o funcionamento estrutural e desenvolvimento temático.

O principal ponto de partida para a reflexão é a associação das peças com um entendimento de política por meio, sobretudo, da utilização de alguns recursos épicos que vão desembocar na estrutura e nos assuntos.

Este não é um olhar novo enquanto proposta, ainda que comparativamente esta análise ainda não tenha sido feita, uma vez que algumas observações a esse respeito já foram realizadas em *A Hora do teatro épico no Brasil* (1996), de Iná Camargo Costa, e *Teatro angolano: o épico nas peças de José Mena Abrantes e Pepetela* (2019), para citar alguns autores. A diferença está em perceber esses elementos como uma manifestação de um certo tipo de “resistência”.

Com o desenvolvimento do assunto, outros tópicos são arrolados, como a presença da narração, característica épica por excelência, a retomada do passado, também possibilitada pelo épico e realizada pela narração, o efeito de estranhamento⁴¹, produzido por alguns artifícios como a ironia, a descontinuidade/fragmentação, a música, os títulos, dentre outros. Essas ocorrências são percebidas em conjugado com um tema histórico comum, a escravidão

⁴¹ Muitas traduções trazem o termo como efeito de “distanciamento”. Nesta tese opta-se, no entanto, por “estranhamento”, por considerar o termo uma aproximação mais fiel da palavra original alemã “*Verfremdung*”.

(comentado no primeiro capítulo), e ao embate de personagens com o meio como maneira de opor-se ao sistema.

3.1 Recursos épicos e aproximação com o político

A primeira observação que se impõe nestas reflexões é o fato de ambas as peças não serem essencialmente épicas em sua estrutura, ainda que muitos procedimentos possam ser identificados. A aproximação, percebe-se, é sobretudo pelo fato de que “O teatro épico, cuja natureza é política, permite uma adequação às condições do momento histórico em que é produzido.” (BOZ, 2019, p.10).

Assim, de estruturas flexíveis, o teatro épico brechtiano apresenta-se como uma alternativa para modelos tradicionais que eram mais restritivos, sobretudo pela “contradição entre a temática social e a forma dramática” (SZONDI, 2001, p.133) e, portanto, não combinavam com algumas buscas ideológicas que se impunham nos caminhos do Grupo Arena e de Abrantes.

Boal, por exemplo, ao propor a criação de um novo sistema, uniu sua formação no Método stanislavskiano do *Actor's Studio* com procedimentos épicos. A união, sugerida no denominado Sistema Coringa, do particular com o universal era ainda embrionária em ACZ que, no momento, apresentava-se como quatro técnicas: a) desvinculação ator/personagem, b) perspectiva narrativa una, c) ecletismo de gênero e estilo e d) o uso da música. Magaldi chamou essa mistura de “Brecht assimilado” (1984, p. 65).

Por sua vez, Abrantes, mais contemporâneo de Brecht (cujas ideias difundiram-se no mundo sobretudo nas décadas de 1950/1960) classifica a sua peça AZE em um conjunto que denominou histórico-fantasia. Esta titulação enfatiza a relevância da aproximação ficção/história pelo processo de revisionismo histórico circulante que se aproxima da metaficção historiográfica de Linda Hutcheon.

Por isso, a proposta desta tese apresenta recursos e não estrutura, e os coloca, principalmente em aproximação com a política.

Quando se propõe refletir sobre a aproximação da política com o teatro proporciona-se já a princípio duas problemáticas conceituais: o que é político e o que vem a ser teatro político? Aristóteles, em seu livro *A política* (2007), parte da distinção entre ética e política relacionando a primeira à individualidade do ser humano e a segunda ao relacionamento entre os homens. Desta forma, para ele, a política está

intimamente vinculada à noção de coletividade, tratando do bem-estar comum. Diante dessa reflexão, de que forma o teatro, que é a arte da coletividade por excelência, relaciona-se com o político e como o político pode adjetivar o teatro?

Que o teatro está intimamente relacionado à ideia de coletivo tanto por tratar-se de uma arte realizada em grupo (considerando a encenação e não somente o texto) quanto por sua capacidade de representação de uma sociedade, já o descreveram alguns dramaturgos e teóricos:

Mas essa “camada” daquilo que Brecht pode querer dizer deve ser comparada e desdobrada em outra camada maior, a do próprio teatro, tomado como imagem exata do coletivo de um novo tipo de sociedade: aquela na qual questões clássicas e dilemas da filosofia política podem ser “estranhados” e repensados. Darko Suvin escreveu de modo eloquente sobre os usos do teatro como uma instituição microcós mica da sociedade como um todo, e também sobre as alegorias utópicas e simbólicas que ele oferece como espaço experimental coletivo. (JAMESON, 2013, p. 27-28).

De todas as manifestações artísticas é o teatro 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. (ABRANTES, 2005a, p.20).

Jameson, ao citar Brecht e Suvin, retoma a visão alegórica do teatro enquanto representação de uma sociedade ou de experiências coletivas, o que se vincula à noção de política de Aristóteles. Abrantes, além de concordar, ainda evidencia o carácter plural da realização teatral tomada como acontecimento social. Todos esses elementos, que muito bem poderiam adjetivar o teatro como um acontecimento por si mesmo político, relacionam-se também à resistência, posto que dialogam com a manifestação dos conflitos no seio social. Boal (2015, p. 329), em entrevista, já chegou a afirmar que “dizer ‘teatro político’ é um pleonismo, como seria dizer ‘homem humano’”. Todo teatro é político, como todos os homens são humanos, ainda que alguns se esqueçam disso”.

A aproximação com o político, neste caso específico de análise, diz respeito tanto aos procedimentos épicos percebidos no texto, a faceta coletiva da arte teatral, quanto a perspectiva histórica (os ditos fatores externos) que inserem as peças nas situações nacionais e mundiais de caos e renovação.

Esse tipo de fazer/conceber teatral permite a inclusão de personagens marginais, traz para o foco a luta de classes importando, enquanto visão, a do homem como ser social, que possui suas atitudes condicionadas ao meio em que vive. É sobre esse prisma que se coloca a noção de resistência:

A resistência é um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o seu sujeito ao seu contexto existencial e histórico. Momento negativo de um processo negativo de um processo dialético no qual o sujeito, em vez de reproduzir mecanicamente o esquema das interações onde se insere, dá um salto para uma posição de distância e, deste ângulo, se vê a si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prendem à teia das instituições. (BOSI, 2002, p. 134).

Sob a lupa das relações sociais, o teatro, tido por político aqui sob esta feição, aproxima-se, por prolongamento, daquela concepção de popular objetivada pelos idealizadores das peças no processo de descentralização do sujeito histórico. Portanto, ao trazer para o centro figuras marginais importa, sobretudo, o aclaramento das tensões com o meio. A “resistência”, assim, ocorre em direção dupla, tema-forma, pois:

Política é o modo como você trabalha a percepção dessas questões. E são essas várias formas de percepção do político que variam. A questão já era, para Brecht, para Heiner Mueller e para todos os que trabalharam com o teatro político, como você muda a forma de percepção das questões políticas, e influi nessa forma de percepção. Para o teatro, o que é importante é a forma de mudar essa percepção, a forma como se vai conseguir alterar essas fórmulas de percepção que estão dadas. (LEHMANN, 2003, p. 9-10).

Com o quadro abaixo, adaptado da proposta de Brecht⁴², apresenta-se, de modo sucinto, elementos pertencentes a um modo de realização do teatro político (já justificado) selecionados para detecção e correlação da “resistência-formal-temática”:

⁴² Cf. transcrição nas páginas 78-79.

Quadro 2 – Elementos do teatro político aplicáveis na resistência-formal-temática

ELEMENTOS	DESCRIÇÃO/CONTEÚDO
• Presença de narração (épico)	Pode apresentar-se sob a forma da figura do narrador, do coro, de títulos e legendas explicativas e/ou ilustrativas, de canções explicativas, poemas ou qualquer outro elemento que “conte” a história.
• Personagens marginais ou em conflito declarado com o meio	O herói e/ou personagem é motivado muito mais pela questão do ser social do que do ser individual e/ou inclusão de personagens excluídos da história “oficial” Apresenta uma consciência de “classe”. <i>Gestus</i> . ⁴³
• Apelo ao nacional e ao popular	Busca por elementos com identificação com a nação da peça. Ex.: resgate de tradições, inclusão de cenários e personagens típicas, fatos/histórias daquela comunidade.
• Possibilidade de descontinuidade temporal	Presença ou menção a mais de um tempo: passado, presente, futuro. Narrativa fragmentada. Presença de quadros isolados independentes do todo.
• Efeito de estranhamento	O exercício de “tornar o não familiar familiar para conhecê-lo” (Ewen). Pode ser através de narração, elementos explicativos, ironia, espécies de contrapontos, apresentação do <i>gestus</i> da personagem etc.
• Ironia/paródia/contradição	Presença de elementos irônicos e/ou paródicos ou recursos que permitam perceber contradições, sobretudo, de cunho social.
• Ecletismo de gêneros e Intertextualidade	Utilização de um outro gênero dentro da peça como poema, depoimento, texto jornalístico, lendas etc. Superposição de outros textos literários.
• Homem como agente transformador -Perspectiva histórica-	A ideia que enforma o texto é de que a realidade é passível de transformação, desta forma o texto deve estar estruturado de maneira a fazer evidenciar esta questão. Geralmente a realidade da personagem poderia ser diferente em um meio/condição diferente.
• Presença do passado para fins de crítica e reflexão	Pode ocorrer através da narração, da escolha de personagens históricos, da utilização de materiais históricos propriamente dito etc.

Fonte: Elaboração própria

3.1.1 A narração

A presença da narração, intimamente relacionada à noção de épico, não é exclusiva da modernidade ou do teatro político, mas passou a ser, no âmbito teatral,

⁴³ “Toda ação cênica pressupõe uma certa atitude dos protagonistas entre si e dentro do universo social: é o *gestus social*.” (PAVIS, 2008, p. 187).

a partir do teatro épico proposto por Brecht, sobretudo em sua associação com o político. No entanto, até mesmo as tragédias gregas, através do Coro, já discutiam e evidenciavam com esse processo a “resistência-temática-formal”:

[...] não se aceitaria que, no Teatro, coisas fossem contadas, narradas. Mas a verdade é que eram, desde as narrativas propriamente ditas, simples, feitas por personagens que vinham à cena para informar o público de coisas que haviam acontecido fora de cena – e que, naturalmente, faziam parte da sua ação, a ação de comunicar coisas que não podiam acontecer em cena –, até a narrativa que rompia efetivamente a ação dramática para comentar, explicar, filosofar – o coro da tragédia grega, ou os cartazes de Brecht, por exemplo. (PALLONTINI, 2008, p.166-167).

O processo de narrar, além de guiar o espectador (e/ou leitor) para a percepção crítica através de seu processo de explicar ou ilustrar, também o faz por meio da quebra da ilusão do real, o que o coloca também como um recurso do efeito de estranhamento.

Tanto ACZ quanto AZE, que enquadram e inspiram a denominação proposta de teatro político, parte pela postura e declarações de seus idealizadores, mas substancialmente por suas arquiteturas cênicas, utilizam-se de artifícios narrativos.

No caso particular de ACZ perfaz uma das quatro técnicas propostas, a da “narração una”. A detecção principia já pelo título: Arena **conta**. A referência ao verbo contar alude imediata e intencionalmente ao exercício de narrar:

[...] todos os atores agrupavam-se em uma única perspectiva de narradores. O espetáculo deixava de ser realizado segundo o ponto de vista de cada personagem e passava, narrativamente, a ser contado por toda uma equipe, segundo critérios coletivos: “Nós, somos o Teatro de Arena” e “nós, todos, juntos, vamos contar uma história, naquilo que semelhante pensamos sobre ela”. Conseguiu-se assim um nível de “interpretação coletiva”. (BOAL, 1991, p.201).

A menção, objetiva e manifesta no título desta coletividade referenciada, localiza a perspectiva da história, que será apresentada rompendo, com isso, a obrigatoriedade da “verdade” (de que toda arte é, na realidade, isenta), as ilusões catárticas e ao mesmo tempo aproxima do oral, daquilo que é popular, da voz de um determinado povo. Essa perspectiva rege toda a leitura (ou montagem) da obra. Algumas montagens dessa peça, seguindo a noção deste coletivo específico e localizado que conta, adaptaram o título em suas encenações substituindo o nome do

grupo “Arena” para o do grupo em questão, como por exemplo, a de 1998 sob a direção de Jeferson Gomes e participação do filho de Guarnieri, Flávio Guarnieri, que ficou em cartaz sob o nome de *Catarse conta Zumbi*. Outras, por sua vez, optaram pela supressão do verbo e da menção referencial, vindo a chamar-se simplesmente de *Zumbi*, como é o caso da montagem de João das Neves em 2012 promovida pelo instituto Augusto Boal.

ACZ foi uma peça-experiência, como já o declarou Boal⁴⁴, escrita em um período de investigação do grupo, que buscava uma nova forma de se fazer teatro no Brasil. Todo o processo era uma novidade e, ainda que as técnicas não estivessem amadurecidas, já era o esboço do que viria a ser o Sistema Coringa. Assim, muitos dos recursos e elementos dessa peça são as sementes geracionais dos galhos, ramos e copas do novo sistema teatral. Exemplo disso é a personagem apresentada como Cantador, que é em si outro recurso narrativo do texto teatral, e que desempenha a função do que mais tarde comporia uma das sete partes principais da estrutura do espetáculo do Sistema Coringa classificada por Comentários: “As cenas se ligam entre si pelos “Comentários”, escritos preferentemente em versos rimados, cantados pelo Corifeu ou pela Orquestra, ou por ambos, servindo para ligar uma cena a outra, ilusionisticamente” (BOAL, p. 219, grifos nossos). Trata-se de uma função completamente narrativa e que em ACZ era desempenhada por todos os atores indiferentemente. Essa personagem aparece no texto sempre com versos rimados sem métrica definida e por seu ofício e forma estética poderia aproximar-se da figura popular de um repentista:

CANTADOR: Assim é que conta a história
Que nas terras de um senhor
Sentiu Zambi afamado
O chicote do feitor. (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 5).

Mas a narração na obra não era desempenhada com exclusividade por essa personagem, também havia uma outra, que por sua vez se aproximava muito do que convencionalmente seria o próprio Coringa, pois, ao contrário do cantador, seu texto exprimia-se sempre em prosa e possuía caráter explicativo, muitas das vezes com manifesto ponto de vista:

⁴⁴ Cf. A necessidade do Coringa. In: **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. p. 201.

NARRADOR: Negros de todos os lugares procuravam as matas fugindo desesperados. Horror a chibata, ao tronco, às torturas. Buscavam no desconhecido um futuro sem senhor. Enfrentavam todo o perigo. Fome, sede, veneno, flecha dos índios, capitães do mato. Agonia pela liberdade. Idéia de ser livre. (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 7).

– Os senhores do Brasil perdiam seus escravos dia a dia, hora a hora, a cada instante. Cada peça em bom estado de saúde custava vinte mil réis. Dois ou três milhões de cruzeiros de hoje em dia, mas de mil dólares na cotação de ontem. Os senhores foram pedir socorro do governador da capitania de Pernambuco, Dom Pedro de Almeida, nomeado por sua Alteza, Deus Grande. (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 27).

Em termos de técnica, corresponderia em alguma medida à parte da estrutura denominada “Explicações”:

Uma explicação é sempre uma quebra na continuidade da ação dramática, escrita sempre em prosa e dita pelo Coringa, em termos de conferência, e que procura colocar a ação segundo a perspectiva de quem a conta - no caso, o Arena e seus integrantes. (BOAL, 1991, p. 218).

Assim, essas personagens, e os efeitos que criam dentro de suas propostas técnicas, aproximam a narração do procedimento de descontinuidade. Ainda dentro dessa proposta está o Coro, que é também pertencente ao conjunto de personagens de função narrativa. Esta personagem é sempre múltipla em ACZ, assumindo diversas faces ao longo da estrutura teatral. O quadro abaixo é uma síntese das possibilidades expressivas encontradas na narrativa dramática:

Quadro 3 – Tipos de aparição do Coro em *Arena conta Zumbi*

<u>Classificação</u>	Oposição	Representação	Narração	Reflexão
<i>Descrição</i>	Coro que constitui um grupo que irá provocar um conflito dramático (“Coro- Bandido” e “Coro-Mocinho”)	Coro que é a representação de uma “máscara” (funções sociais)	Coro cujas falas complementam as do cantador. Comentários de caráter informativo	Coro cujos versos são sempre em forma de indagações
<i>Exemplos</i>	Coro- Bandido: COMERCIANTES E DONOS DAS SESMARIAS – Nós os brancos, senhores da terra – Nós os brancos comerciantes Resolvemos em santa União Dar fim ao povo ao povo rebelde Exterminar a subversão O negro destruiremos (3x) (p. 48)	Coro – Representação: CORO: [...] Se creio em Deus, creio no açoite Pois castigar é ajudar Creio que só castigado O negro ao céu vai chegar. (p. 85)	Coro – Narração: CORO: Navio chegando, chegando de lá, Com escravo apanhando até se faltar. Escravo de monte de toda nação Pra um que fugia chegava um montão. (p; 30)	Coro – Reflexão: CORO: – Nomearam um Capitão Será bom, será mau Ninguém sabe o que fazer. De onde é, o que fará E sei lá, não é bom Já não sei o que pensar... (p. 70)

Fonte: Elaboração própria

A classificação em Coro bandido e Coro mocinho não é autoral, mas aparece nas definições do próprio Boal ao referir-se ao Sistema Coringa e sua estruturação:

Todos os demais atores estão divididos em dois Coros: Deuteragonista e Antagonista, tendo cada um seu Corifeu. Os atores do primeiro Coro podem desempenhar qualquer papel de apoio ao Protagonista. [...] É o Coro-Mocinho. O outro, o Coro-Bandido, é integrado por todos os atores que representem papéis de desapoio. [...] (BOAL, 1991, p. 216).

Esta divisão representa para o sistema toda a fragmentação utilizada. Todas as demais seções exibidas no quadro foram elaboradas a partir e, exclusivamente, para a análise da peça ACZ, ainda que para tal fim foram considerados os apontamentos do teórico com relação ao seu método elaborado pós-ACZ, e das quatro técnicas que menciona terem sido utilizadas na peça. Trata-se, por exemplo, do uso, na definição do Coro-Representação, da noção de “Máscara social”, que representa, “não a máscara física, mas sim o conjunto de ações e reações

mecanizados dos personagens” (BOAL, 1991, p. 199). Essa concepção em muito se aproxima do que Brecht pontuou por *gestus social*.

As canções configuram-se outro recurso que também faz uso desta noção de “máscara”, associa-se diretamente ao Coro, e é empregada no desenvolvimento da narratividade da peça. Como se viu, o dualismo nos Coros, representado sobretudo pelos pares Coro-Bandido e Coro-Mocinho, reforça a concepção de resistência pela oposição. O jogo de forças entre os dois exemplifica as tensões criadas. O Coro contribui para representar o conflito, a crise de valores, a tensão eu/mundo por sua dimensão sociológica. Em uma sociedade (a da peça) quase inteiramente polarizada, brancos contra negros, os coros assumem a mesma polarização. Ao lado do Coro negro está a música, o atabaque, o ritmo, que singulariza até mesmo o sofrimento:

CORO: O açoite bateu
O açoite bateu
Bateu tantas vezes
Que a gente cansou. (BOAL; GUARNIERI; LOBO, 1965, p. 73).

Mas também a esperança e o impulso para a luta:

CORO: Venha, venha ser feliz, ah, venha, largue o seu senhor e venha
Venha que o amor só nasce aqui.
Venha que essa terra é nossa
E o trabalho é bom, sinherê! (BOAL; GUARNIERI; LOBO, 1965, p. 67)

[...]
CORO: Tanto cansou, entendeu
Que lutar afinal
É um modo de crer
É um modo de ter
Razão de ser. (BOAL; GUARNIERI; LOBO, 1965, 74).

Para o Coro dos brancos, em vez de música, a marcha. As palavras dos brancos, ainda que algumas vezes “solidárias” ao negro no que diz respeito aos comerciantes de Serinhaém, não escondem os interesses, e o apoio só dura o tempo que dura a conveniência. Assim, a marcha revela a contínua oposição, que no fundo, sempre prevalece, independente de discursos.

Ademais, a marcha, em diálogo com o contexto, ecoa a marcação compassada dos militares, o deslocamento rápido e violento das tropas, induzindo ao diálogo com o presente (da peça, 1965), e a lembrança da Intervenção Militar. Também, o desejo pelo progresso, argumento básico para justificar o avanço a qualquer preço.

Dessa forma, o Coro, em associação com a música das “máscaras sociais”, contribui para a criação da atmosfera, acentuando o dualismo e a oposição. A tensão criada é a própria “resistência-temática-formal”.

Em AZE, o Coro também está presente, no entanto, em moldes díspares. Se em ACZ tem-se Coros de múltiplas “máscaras”, em AZE este perfaz-se em um só coletivo: os escravos. A formação deste Coro unificado dá-se no primeiro momento da peça, quando ainda toda a ação é performática e descrita no texto sob forma de didascálias:

[...] Todos os elementos do grupo de escuro, a partir de agora identificados como “escravos”, são empurrados com a ajuda das grades para o fundo do espaço cénico. Estão permanentemente em cena, implorando, protestando, cantando, ouvindo, numa palavra, participando activamente na acção. (ABRANTES, 1999, p. 65).

A partir deste instante, ele vai funcionar ao longo da peça como uma espécie de agulha a costurar todos os outros momentos da narrativa. Esse procedimento já se anuncia no título, uma vez que se tem dois sujeitos individualizados por seu nome, Ana e Zé e o sujeito coletivo da união, os escravos.

Ao contrário da tendência de outras peças de Abrantes que

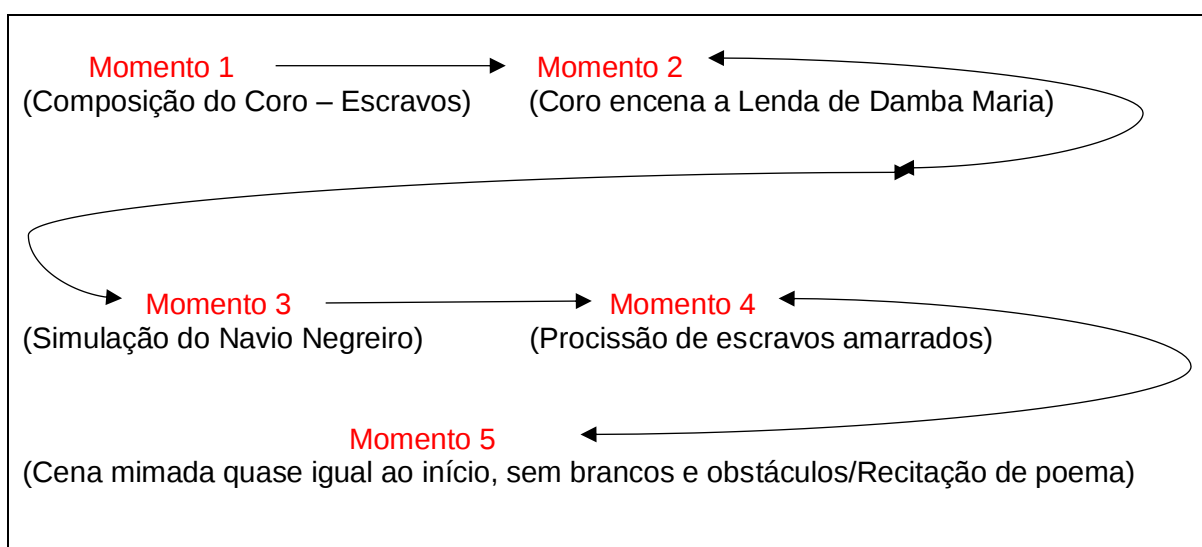
[...] envolviam pequenos personagens anónimos, vítimas indefesas das situações que não desejaram nem criaram e, quase sempre excluídos da grande história que é normalmente feita na perspectiva de quem conquista ou detém o poder. (ABRANTES, 2009, p. 200-201),

neste caso, por mais que o oprimido esteja presente e seja relevante no texto, ele aparece não-individualizado, portanto, destituído de voz. São, em grande parte “vítimas passivas das tramas comerciais ou políticas dos outros” (HUTCHEON, 1991, p. 159), que ao final retornam como força de ação e transformação orientada na noção de coletivo.

Ainda assim, o Coro, nessa peça abrantiana, é um recurso que contribui para a quebra da continuidade e um dos grandes responsáveis pelo “efeito de estranhamento”, além de facilitar também a inserção de outros gêneros literários como com os excertos do poema *Adeus a hora da largada*, declamado ao final do espetáculo.

Como é apresentado pela perspectiva histórica brechtiana, sua inter-relação com os protagonistas deixa evidenciar que tudo é transitório, e os seres humanos passíveis de mudança. Constitui-se como a única personagem presente em todos os momentos do drama, resistindo e sobrevivendo ao tempo. Esta presentificação está sintetizada no diagrama abaixo:

Diagrama 4 – Movimentação do Coro em *Ana, Zé e os escravos*



Fonte: Elaboração própria

Nota-se, com base na movimentação no drama, que o Coro de fato costura os momentos e as outras duas personagens centrais, Ana e Zé. Sua participação é sobretudo, performática, e a narratividade apresenta-se nas descrições de suas ações. No texto de Mena, o Coro é um recurso que em muito se aproxima da potência de representação do teatro, uma vez que, apesar de leituras possíveis, ela se concretiza no palco. O que não exclui, pelo contrário, sua associação com a narração, por conta, sobretudo, de sua capacidade descritiva das ações.

Outro elemento que se perfaz cênico-literário são as didascálias, que no caso do texto em questão, são longas, ricas em detalhes e possibilitam ao leitor a visualização da concretização no palco através da leitura, revelando, como propôs Luiz Fernando Ramos(1999) , um método do dramaturgo, uma “poética de cena”.

Enquanto elemento literário, elas são embutidas de um alto valor narrativo, fazendo as vezes de um narrador tradicional ao contar e descrever situações imperceptíveis, ou que escapam do conjunto de ações cênicas presentificadas:

(Toda esta 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 grade-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, 1999, p. 78).

Este exemplo de didascália do texto ilustra o processo narrativo/descritivo da poética cênica de Abrantes, apresentando uma voz externa que “conta” a situação e ao mesmo tempo sugere recursos de montagem; é o narrador/diretor. Esse método permite, já na leitura, a construção da cena imaginária, e, neste caso (da sugestão em se realizar a cena mais de uma vez com indicação de alteração de Governador), mostra-se como artifício para exprimir, tanto na cena quanto no texto, a noção de que mudam-se as pessoas, permanecem as engrenagens, além de proporcionar uma quebra de ilusão com transformações ocorrendo diante do espectador.

Esses recursos contribuem para construir não só a fábula da peça, como também, uma forma de recepção em uma combinação de um “o quê?” e um “como?”: [...] As indicações cênicas de Mena Abrantes vão bem além do texto dramático em si, trabalhando com camadas de significação que vão da materialidade textual à recepção do espetáculo (ÉBOLI, 2006, p. 70).

Complementam as técnicas cênico-literárias de AZE com viés épico, os títulos, os textos declamados e as canções. Quanto à presença dos títulos, já pontuou Brecht (1978, p. 26) que eles são responsáveis por “conferir ao teatro uma feição literária”. O dramaturgo alemão referia-se aos títulos e legendas exibidos em painéis e/ou cartazes durante a encenação, renunciando através deles à ilusão de real e equilibrando com eles a importância da palavra escrita e a palavra falada⁴⁵.

Essa simbiose aproxima narradores e contadores de histórias, tradição escrita e tradição oral, e ressalta na narratividade a perspectiva focal. Lembra que toda história é sempre a história sob a ótica de alguém. No caso da peça angolana, essa aproximação é muito pertinente, uma vez que, quando da discussão sobre a existência de um teatro angolano, lembra-se da presença marcante na sociedade africana dos ritos, cerimônias e da transmissão dos conhecimentos e cultura muito vinculada ao oral. Há um exemplo claro no próprio texto teatral dessa ocorrência, a

⁴⁵ Cf. BRECHT, Bertold. **Estudos sobre o teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. p. 18

recitação no início de um texto adaptado da tradição oral que se assinala através de nota do próprio autor.

Outro efeito desta técnica é que “A invenção de títulos para as cenas facilita a explicação dos acontecimentos, ao seu alcance, e dá a sociedade a chave desses acontecimentos” (BRECHT, 1978, p. 84). Os títulos são muito explicativos e incorrem também de serem muitas vezes sínteses e/ou antecipações dos acontecimentos. Em AZE é justamente o que ocorre, podendo o leitor, através da leitura isolada dos títulos, já ter uma dimensão de toda a fábula representada na peça:

Quadro 4 – Títulos e subtítulos de *Ana, Zé e os escravos*

Títulos	Subtítulos
1. Nossos pais viviam... (fins do séc. XV)	x
2. Tortura e decreto (1836)	x
3. Missa	x
4. Tribunal do escravo	x
5. Diálogo com a ama	x
6. Lenda da Damba Maria	x
7. Visita aos Subterrâneos	x
8. Jantar(es) com o(s) Governador(es)	x
9. Salão de D. Ana (Por volta de 1855)	a) <i>Conversa sobre o Zé do Telhado (Governador + Militar e esposa),</i> b) <i>Conversa sobre epidemias a bordo dos navios negreiros (Padre + Capitão)</i> c) <i>Poema e atracção</i>
10. Navio negreiro	x
11. Cella e memória de Portugal	a) <i>Cela na Fortaleza de S. Miguel (1862)</i> b) <i>Memória de Portugal: a Taberna</i> c) <i>Assalto ao avarento</i> d) <i>Denúncia do Zé do Telhado</i> e) <i>Vingança do Zé do telhado</i> f) <i>Detenção de Zé do Telhado e viagem para Angola</i>
12. Liberdade condicional	x

continua

conclusão

13. Massacre na aldeia	X	
14. Acampamento militar na mata e ultimato	x	
15. Conversa dos militares	x	
16. Canção da mata e proscrito	x	
17. Mitologia	x	
18. A morte do soba	x	
19. Morte do Zé do Telhado (1875)	x	
20. Procura da vida	x	

Fonte: Elaboração própria

A leitura ordenada dos títulos evidencia o período histórico abarcado, com saltos temporais significativos e assinalados e as perspectivas pretendidas, como a exemplo do título “Tortura e decreto (1836)”, remetendo ao mesmo tempo ao decreto assinado em 1836 proibindo o tráfico de escravos e o seu impudico descumprimento. Esses elementos contribuem para situar o enredo tanto no espaço-tempo histórico quanto social, ao mesmo tempo em que os trata com distanciamento emocional, podendo ser lidos todos como dados históricos, promovendo, assim, a reflexão sobre a historiografia social. A utilização de trechos retirados diretamente de historiografias só complementa esse processo.

O apelo narrativo é ainda complementado em AZE com a recitação de poemas, textos e canções (que podem – segundo o próprio autor – serem lidas ou cantadas).

Sob o prisma de exemplos e análises das obras é possível aferir que o épico, neste caso específico, seu processo de “contar” uma ação, contribui esteticamente para evidenciar ou até mesmo criar a “resistência-temática-formal”, uma vez que, ao colocar uma situação em termos históricos, possibilita o esclarecimento dos mecanismos e estruturas que geram embates e ensinam a não se resignar por meio da perspectiva da mudança; conduz a potencialidade da força opositiva.

Além disso, o próprio ato de contar é uma resistência, “a resistência presente que se constrói pelo próprio contar do teatro” (NAKAGOME; SOUSA, 2016, p. 160), porque quem “conta” se recusa a uma versão única imposta dos fatos, o narrador é sempre um ponto de vista e não a “verdade absoluta dos fatos” ao mesmo tempo em

que também permite que o fato não caia no esquecimento. O processo narrativo que se mostra como tal relembra essa proposição.

3.1.2 *Efeito de estranhamento* (descontinuidade tempo-espço, ecletismo de gêneros, intertextualidade, bricolagem, música)

Quando Alfredo Bosi escreveu que, a partir de uma posição de distância era possível se ver, reconhecer e então perceber o que prendia o homem ao sistema social (2002, p. 134), fez suas palavras ecoarem aquilo que Brecht denominou de efeito de estranhamento (*Verfremdungseffekt*). Gerd Bornheim (1992), ao discutir as ideias de Brecht no livro *Brecht: A estética do teatro*, no capítulo dedicado ao que para o autor é apresentado por efeito de distanciamento (e que nesta tese preferiu-se o termo estranhamento), expõe de partida algumas definições para o termo, extraídas dos estudos sobre teatro do próprio Brecht:

Cito inicialmente algumas definições. A primeira: “O que é distanciamento? Distanciar um acontecimento ou um caráter significa antes de tudo retirar do acontecimento ou do caráter aquilo que parece o óbvio, o conhecido, o natural, e lançar sobre eles o espanto e a curiosidade” (III, 101). Uma segunda definição dá um passo mais: “A finalidade dessa técnica do efeito de distanciamento consistia em emprestar ao espectador uma atitude crítica, de investigação relativamente aos acontecimentos que deveriam ser apresentados. Para isso, os meios eram artísticos.” (III, 155). Ou ainda, esta terceira, comparativa, que se lê no *Messingkauf*. “A empatia consiste em tornar cotidiano o acontecimento especial; já o distanciamento, ao contrário, torna especial o cotidiano” (V, 155). (BORNHEIM, 1992, p. 243).

No original do teatrólogo alemão é possível ler indicações de como esse procedimento poderia ser alcançado:

No teatro épico, o efeito de distanciamento era provocado não só através dos atores, mas também da música (coro, canções) e da decoração (legendas, filmes, etc.). O principal objetivo deste efeito era dar um caráter histórico aos acontecimentos apresentados. (BRECHT, 1978, p. 63).

Com base nessas definições e prescrições, e recuperando-se que esse efeito é conjunto ao movimento narrativo e influi no plano cênico-literário, a leitura analítica centra-se em alguns artifícios observáveis nas peças, como a descontinuidade

temporal, a presença de textos de variados gêneros, da intertextualidade como recursos de bricolagens e canções, principalmente, no caso particular de ACZ.

Se em ACZ, o fato histórico é reconstituído nas falas do narrador/cantador e certas representações do Coro, em AZE, afora a também participação de um Coro, constitui-se essencialmente nas descrições das indicações (nível literário) e nas representações gestuais (nível cênico) sem o apoio do diálogo ou mesmo da palavra.

Para o crítico Sábato Magaldi (1984, (p. 76), em ACZ,

O distanciamento, objetivando deixar claro que se tratava de visão contemporânea do fato histórico, está presente na primeira explicação do Coringa: “Nós somos o Teatro de Arena. Nossa função é contar histórias. O teatro conta o homem. (...) [...]”.

Além dessa perspectiva, pode também proporcionar uma quebra da ilusão como em:

CANTADOR: É justo neste instante, instante de espanto e emoção que paramos nossa estória prá aliviar a tensão.
Temos nós nosso direito de dar descanso à falação.
Tome café no barzinho que depois vem continuação.
Até já meu senhorzinho, se não gostou peço perdão,
Até já irmão, até já irmão. (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 67).

Essa intervenção assinala a pausa entre o primeiro ato e o segundo. Em AZE, ao contrário, não se para o espetáculo em nenhum momento, ainda que também se realize a quebra da ilusão por outra estratégia:

No início da peça a caixa negra está colocada na parte da frente do espaço cênico, do lado direito, e as quatro estruturas estão no canto contrário (no fundo, à esquerda), colocadas de modo que só a primeira, com a tela voltada para a frente, é visível para os espectadores. A tábua e os cubos estão também escondidos por trás das estruturas. Todos estes elementos vão cumprir funções diversas durante a peça. **As mudanças de cena fazem-se à vista do espectador e não há qualquer intervalo ao longo da obra.** (ABRANTES, 1999, p. 62 grifo nosso).

Outra possibilidade estratégica para causar o *V-effekt* com uma quebra é a constituição do texto por colagens, que pode ocorrer pela fusão de gêneros, intertextualidades ou ainda mesmo pela independência de cada cena.

A arte dramática é por natureza um gênero híbrido constituída da fusão de um formato textual e um formato de espetáculo. Enquanto espetáculo, acomoda ainda outras mídias, como a música, a pintura e o cinema, só para citar alguns exemplos. Mas seu caráter heterogêneo não para por aí. O teatro também comporta traços estilísticos de outros gêneros literários como o lírico e o épico. A escolha e o uso dos gêneros e combinações, como aponta Rosenfeld (2006), dialoga com a perspectiva da época e são adaptadas de acordo com situações histórico-sociais.

Assim sendo, não só o tema se molda, se fixa ou se recusa neste ou naquele período e lugar, mas também a forma revela uma perspectiva localizada. Tanto os dramaturgos brasileiros quanto o angolano, em seus projetos dramáticos ACZ e AZE buscaram formas diferentes das que havia, estruturas que seriam mais originais e que serviriam melhor para o que pretendiam expressar:

A realidade estava e está em trânsito; os instrumentais estilísticos, perfeitos e acabados. Queríamos refletir sobre uma realidade em modificação, e tínhamos ao nosso dispor apenas estilos imodificáveis ou imodificados. Estas estruturas reclamavam sua própria destruição, a fim de que não destruíssem a possibilidade de, em teatro, surpreender o movimento. E queríamos surpreendê-lo quase no dia-a-dia – teatro jornalístico. (BOAL, 1991, p. 199).

O que se percebe como resultado dessas investigações em ambos os projetos é uma arquitetura mista, formada da derivação de muitas outras formas e textos, uma composição “colcha de retalhos”. Para ACZ, configurou-se em umas técnicas propostas: “A terceira técnica de criação de caos, usada com êxito em *Zumbi*, foi a do ecletismo de gênero e estilo.” (BOAL, 1991, p. 201).

Para o crítico teatral Sábato Magaldi (1984), o intento vai ainda um pouco mais além:

A justaposição de estilos exprime também um dos impasse[s] da criação moderna, esgotada na tarefa de inventar sempre uma pequena originalidade. Ao invés de acrescentar um novo *ismo*, que exclua os demais, talvez seja mais fecundo tentar uma síntese das expressões, na procura da consolidação de um monumento. Esse ou aquele ismo não passa de uma fórmula raquítica, dentro da complexidade das manifestações contemporâneas. (MAGALDI, 1984, p. 77).

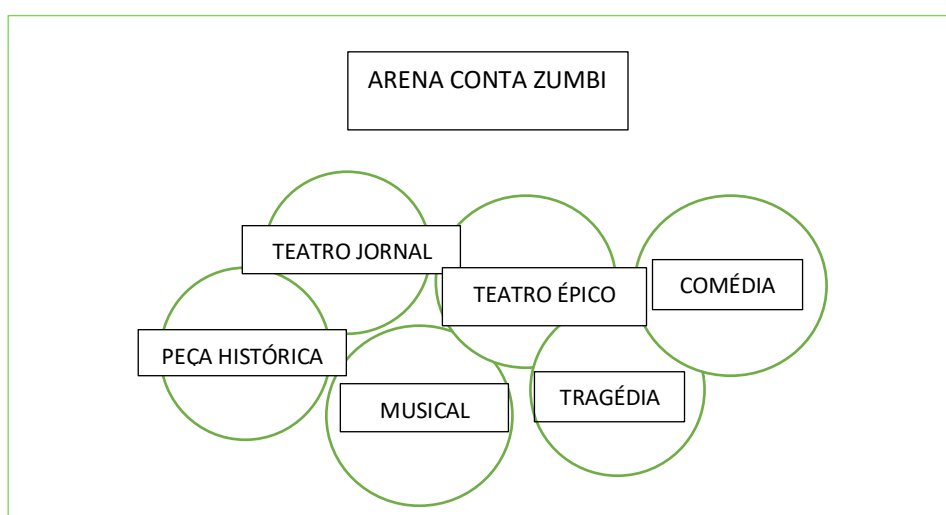
Essa opção estilística combinada, além de adicionar camadas de significados aos textos e dialogar com a proposta de teatro (épico) político, de causar estranhamento e reflexão, pode ainda representar uma maneira de colocar-se em “tensão com o estilo e mentalidade dominantes” (BOSI, 2002, p. 130). Um texto que se recusa fixar neste ou naquele modelo, neste ou outro estilo dominante, é um texto que, muitas vezes, pretende já a partir de sua forma, provocar uma espécie de rompimento ou de problematização de algo que está posto. É uma alternativa resistente para fugir de enquadramentos, opõe-se ao que é “muito certo” ou “muito puro” e prefere o caos.

Em ACZ esta fusão priorizou a linguagem jornalística no objetivo de:

[...] justapor “universais” e “singulares”, amalgamando-os: de um lado a história mítica com toda a sua estrutura de fábula, intacta; de outro, jornalismo com o aproveitamento dos mais recentes fatos da vida nacional. A junção dos dois níveis era quase simultânea, o que aproximava o texto dos particulares típicos. (BOAL, 1991, p. 204).

No entanto, outros estilos também se embrenharam no texto de maneira a avultar-se e estão ilustrados na figura abaixo:

Figura 3 – Fusão de gêneros/estilos na peça *Arena conta Zumbi*



Fonte: Elaboração própria

O efeito de toda a “anarquia” foi uma multiplicidade de reações nos espectadores. Sem unidade, a obra projetava o sentimento de fragmentação do homem moderno, sem unidade, extraía o conforto da “ilusão” catártica, e ocasionava

o “desconforto” da reflexão crítica. Afinal, “em teatro, qualquer quebra desentorpece.” (BOAL, 1991, p. 202).

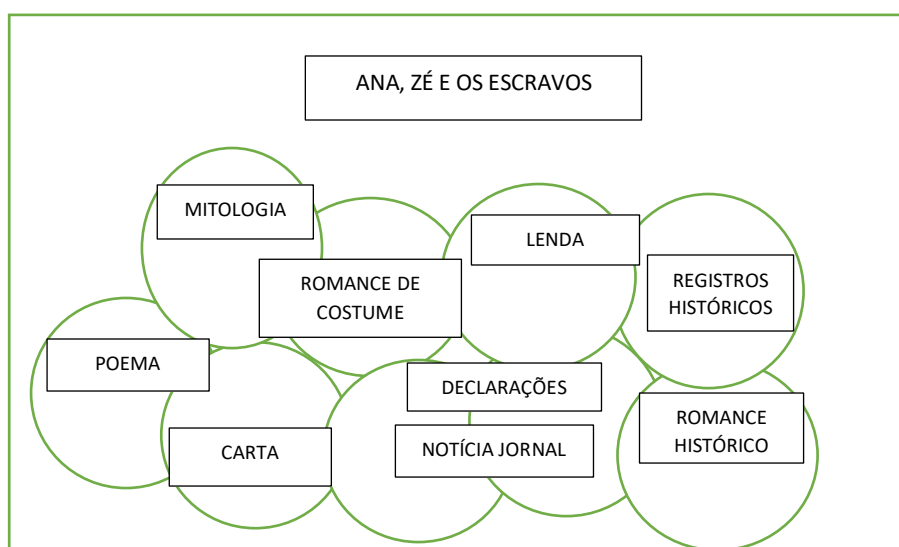
Abrantes também recusa a unidade na composição e não se intimida em declarar o aproveitamento de outras obras e estilos (e nem mesmo intenta), revelando-os em seus agradecimentos que antecedem as primeiras cenas de AZE:

O autor agradece a colaboração de Ana Filomena Ferreira e Viriato Coelho na pesquisa e recolha do material histórico utilizado na elaboração da peça.

Ao mesmo tempo gostaria o autor de se desculpar junto do dramaturgo português Hélder Costa (ex-colega do Grupo Cénico da Associação Académica da Faculdade de Direito de Lisboa) e do escritor Eduardo de Noronha, autores respectivamente de “Zé do Telhado” (teatro) e “José do Telhado em África” (romance histórico), **pelo aproveitamento descarado** de algumas cenas e situações referentes a esse personagem. (ABRANTES, 1999, p. 61 grifos nossos).

Afinal, a peça é, como o próprio autor afirma, “uma peça com bibliografia”. Assim, antes mesmo da leitura, confere o dramaturgo ao leitor/espectador a informação de que, no interior da composição, achar-se-á um romance histórico, uma pesquisa histórica e até mesmo um outro texto teatral. Mas a fusão não se limita somente a esses exemplos dados assim tão claramente, o autor reserva ainda ao leitor uma generosa porção a ser descoberta:

Figura 4 – Fusão de gêneros/estilos na peça *Ana, Zé e os escravos*



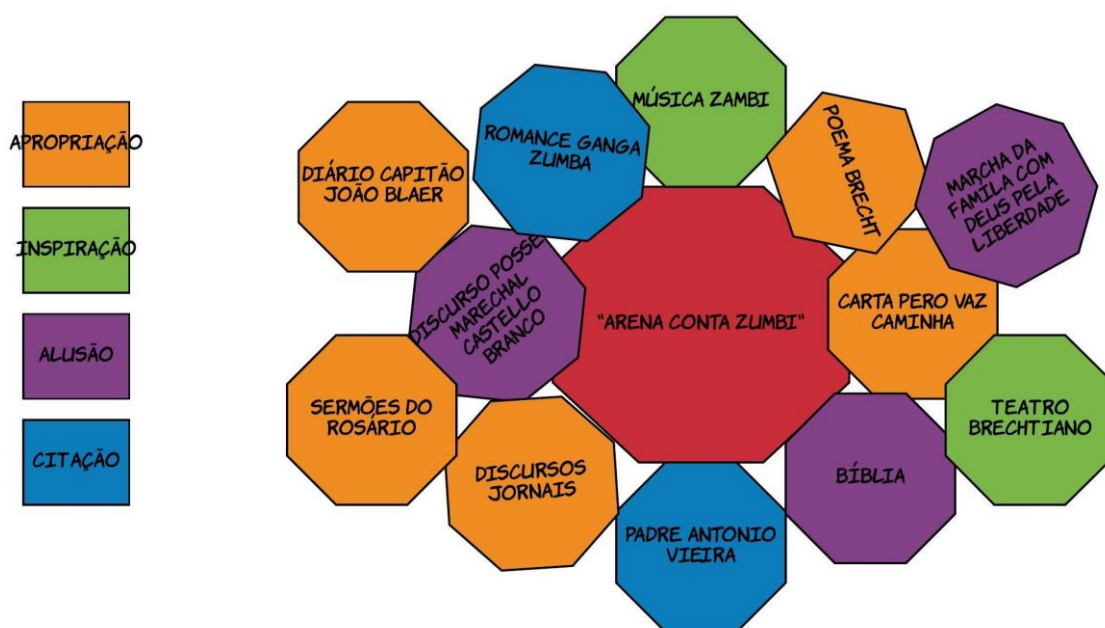
Fonte: Elaboração própria

Em consequência dessas fusões nas obras, avultam intertextos, terminando por construir a leitura em diversos níveis. Esse movimento constitui também um recurso literário (e muitas vezes também cênico) de “estranhamento”, em razão de que desloca o conteúdo de seu contexto habitual para então ser percebido, ou estranhado, de uma nova forma.

As significações dos intertextos aguçam o processo da “percepção crítica” e exigem o espectador ativo, além disso, é também um mecanismo útil no desenvolvimento do paralelismo com a atualidade, uma vez que permite a incorporação de textos de períodos e estilos diferentes.

Essas ocorrências foram recortadas e categorizadas⁴⁶ no diagrama abaixo com o objetivo de explicitar o processo:

Diagrama 5 – Tipos de Intertextos e exemplos em *Arena conta Zumbi*



Fonte: Elaboração própria com base em: CAMPOS, 1988, p. 69-91.

Neste diagrama, os tipos de intertextos foram divididos em quatro categorias de acordo com os padrões de ocorrência na própria peça. O grupo classificado por “apropriação” diz respeito a textos usados em tom diverso do original. São textos,

⁴⁶ Os elementos desse diagrama foram citados por CAMPOS, 1988, p. 69-91 e aqui dispostos em categorias.

aproveitados ou não, integral e literalmente, que são deslocados de seu sentido, contextos originais e/ou de seu gênero textual.

Um exemplo no texto dessa ocorrência é o discurso que muito se aproxima do poema de Bertolt Brecht:

Aos que vieram depois de nós

Realmente, vivemos muito sombrios!

[...]

Que tempos são estes, em que é quase um delito falar de coisas inocentes. Pois implica silenciar tantos horrores! [...]

Mas como posso comer e beber, se ao faminto arrebatado o que como, se o copo de toda água falta ao sedento?

E todavia continuo comendo e bebendo [...]

Para as cidades vim em tempos de desordem, quando reinava a fome. Misturei-me aos homens em tempos turbulentos e indignei-me com eles.

Assim passou o tempo que me foi concedido na terra. Comi o meu pão em meio às batalhas. Deitei-me para dormir entre os assassinos. Do amor me ocupei descuidadamente e não tive paciência com a Natureza. Assim passou o tempo que me foi concedido na terra. (BRECHT apud MALTA, 2010, p. 5).

ZAMBI: Eu vivi num tempo de guerra. Eu vivo num tempo sem sol. [...]

Ai triste tempo presente em que falar de amor e flor é esquecer que tanta gente tá sofrendo de dor. Todo mundo me diz que devo cume e bebê, mas como é que eu posso comer, mas como é que eu posso beber, se eu sei que estou tirando o que vou comer e beber de um irmão que está com fome, de um irmão que está com sede, de um irmão. Mas mesmo assim eu como e bebo. Mas mesmo assim, essa é a verdade. [...]

Assim passei o tempo que me deru prá vive. Por querer liberdade. (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 76-77).

Os trechos aqui transcritos do poema de Brecht são os que provocam ecos diretos na fala de Zambi, no entanto, o poema é mais extenso e os gênero literário alterado. O processo de apropriação ressoa, em paralelo com a violência e luta já intrínseca à fábula da peça, à violência dos “tempos sombrios” da atualidade da obra dramática, à (na ocasião) recente Intervenção Militar. O mesmo discurso é repetido uma segunda vez na peça por Ganga Zumba.

Outros exemplos na peça são o uso da Carta de Pero Vaz de Caminha, a reprodução do diário de viagem do Capitão Blaer em *Cacos oficializados*, alguns discursos de jornais da época e os *Sermões do Rosário* do Padre Antônio Vieira. Campos (1988) comentou sobre esta utilização que: “Os contadores de Zumbi, muitas

vezes, afirmam seu ponto de vista através da reprodução irônica ou distorcida de textos históricos ou de obras de nossa literatura colonial” (p. 72).

Já o conjunto “inspiração” traz elementos intermediáticos que serviram de modo a inspirar a peça, podendo ser representados ou não no conjunto do texto. A essa classe de elementos, um dos mais conhecidos é a música *Zambi* de Edu Lobo e Vinícius de Moraes.

A inspiração funciona como uma espécie de mote em que se desenvolve o projeto pretendido. No caso específico de ACZ, a canção de Lobo e Moraes remete à história de Zumbi e leva o grupo a buscar o livro *Ganga Zumba*, desembocando na peça.

A categorização em “alusão” abarca as referências que são percebidas no texto sem que, obrigatoriamente sejam transcritas. Exemplo no texto:

Nós os brancos comerciantes nos guiamos pela *Bíblia*
O livro santo prevê este caso no *Evangelho de Ezequiel*:
Com a rebeldia não há concórdia
Punir com firmeza é uma forma de demonstrar misericórdia. (BOAL;
GUARNIERI, 1965, p. 51).

Este excerto alude ao texto bíblico que, no original, traz a seguinte passagem:

E as nações saberão que os da casa de Israel, por causa da sua iniquidade, foram levados em cativeiro, porque se *rebelaram* contra mim, e eu escondi deles a minha face, e os entreguei nas mãos de seus adversários, e *todos caíram à espada*. (EZEQUIEL, 39:23).

Conforme a sua imundície e conforme as suas transgressões me houve com eles, e escondi deles a minha face. (EZEQUIEL, 39:24).

A contraposição dos textos revela a livre apropriação do discurso religioso para reforçar ou criar argumentos que justificassem a ação do grupo. Essa utilização evoca também as manifestações de 1964, “Marcha da família com Deus pela Liberdade”, uma resposta da classe conservadora do país, com apoio de religiosos, ao que denominavam “ameaça comunista”, uma vez que se pautavam na religião para se opor ao então presidente João Goulart.

Há outros trechos da peça que também fazem referência à manifestação, como:

– Nossa obrigação é de alertar todos os vassalos de Portugal contra o perigo da **infiltração negra**.

DOM PEDRO: Disseste bem, devemos preparar uma verdadeira campanha de arregimentação contra o perigo iminente. **Às mulheres cabe grande parte dessa tarefa**. (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 57 grifos nossos).

CONQUISTA DA OPINIÃO PÚBLICA

Cuidado, cuidado

Não se deixe enganar,

O **perigo negro** existe

O negro é **um perigo para a nossa tradição**

Você que se comove

Pensando que o negro só deseja a paz

É um pobre enganado

Pensando assim só ajuda **Satanás**. (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 59).

No movimento, dizia-se de uma “ameaça vermelha” e/ou “perigo comunista”, que no texto retorna como “infiltração negra” e “perigo negro”. Além disso, sabe-se que a marcha foi organizada com o auxílio principalmente do clero e entidades femininas como, Campanha da Mulher pela Democracia (Camde), União Cívica Feminina e da Fraterna Amizade Urbana e Rural.

Este procedimento de “deglutição” do discurso do “outro externo” relembra o movimento antropofágico dos modernistas. Luiz Roberto Zanotti (2009) aproxima muitas dessas ocorrências a uma função da carnavalização na peça, com embasamento teórico nos estudos de Bakhtin.

Para além dos recursos literários, a alusão à *Marcha da família com Deus pela Liberdade* também pode ser percebida na música do “Coro dos brancos”, que, em grande parte, foi composta no compasso deste estilo, como é o caso das falas já mencionadas. Uma vez que marcha é composta geralmente para ser executada por uma banda militar, essa ocorrência reforça ainda o diálogo com a Intervenção.

Em contrapartida, o registro musical que era essencialmente associado ao negro na peça era o samba, estilo resistente por seu histórico de proibição e associação com a herança colonial africana.

Além de criar um “mundo virtual” (PAVIS, 2003, p. 256), como esse da marcha, e de ter servido de inspiração e representação, a música em ACZ também aparece como um movimento de ruptura da ação, “os primeiros movimentos de ação da peça são **interrompidos**, seja **pela música**, seja pela explicação daquilo que justifica a obra.” (NAKAGOME; SOUSA, 2016, p. 159 grifos nossos) e pode ser encontrada em mais de uma dessas categorias propostas ou ainda mesmo em classificações

independentes como a possibilidade dos seguintes grupos: a) canção de síntese ou retomada, b) canção de ruptura, c) canção de costura/continuidade e d) canção ilustrativa. Assim, tem-se que:

[...] as músicas da peça têm tamanha força que algumas foram retomadas fora do teatro, como “Upa, negrinho” e “A mão livre do negro”, ambas gravadas por Elis Regina – a última com o título “Estatuinha” – por exemplo. A música que o público ouve no palco vai depois às suas casas, à sua rotina. Ela materializa, assim, o desejo do teatro de Arena, de fazer com que aquilo que é visto em cena se torne, no cotidiano, objeto de reflexão sobre a realidade. (NAKAGOME; SOUSA, 2016, p. 167).

Por fim, o conjunto denominado “citação” compreende as partes e/ou os textos que são utilizados *ipsis litteris* ou com muita semelhança. Os dois exemplos selecionados da peça também estão/poderiam estar em outras categorias, constatando que os elementos podem ocorrer em uma ou mais categorias. A justificativa para o fato de a figura do Padre Antônio Vieira, que já tinha aparecido com os *Sermões do Rosário* no grupo “apropriação”, retornar nessa série encontra-se, sobretudo, pelo fato de ter sido mencionado diretamente como personalidade e associado ao seu texto, que é transcrito praticamente como cópia do original:

Texto da peça:

Ator 4 – Não há trabalho e nem gênero de vida no mundo mais parecido à cruz e a paixão de Cristo do que o vosso

– Padre Antonio Vieira

– E foi através desses instrumentos engenhosos que se persuadiu o negro a colaborar na criação das riquezas do Brasil. (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 7).

Sermão original:

[...] não se pudéra, nem melhor nem mais altamente, descrever que coisa é ser escravo em um engenho do Brasil. Não há trabalho, nem gênero de vida no mundo mais parecido à Cruz e Paixão de Christo, que o vosso em um d'estes engenhos. (VIEIRA, 1945, v. XI, p. 309).

O próximo exemplar da categoria é o romance *Ganga Zumba*, já citado como inspiração para a peça. Dele se tem:

O argumento básico de Zumbi foi fornecido pelo romance *Ganga Zumba*, de João Felício dos Santos, de onde provêm ainda cenas, nas quais se efetuou apenas algum desbastamento, em função, certamente, do ritmo.

Também se deve a João Felício dos Santos a espécie de dialeto falado pelos negros, do português estropiado, que nos parece indevido em uma peça sem pretensões naturalistas, às expressões africanas que conferem ao texto efeito poético.

Teria a dedicatória do romance inspirado a peça? Embora com termos diferentes, elas se aplicam aos destinatários semelhantes [...] (CAMPOS, 1988, p. 71).

Encerradas as exemplificações do caso ACZ, e prosseguindo com a peça angolana, propõe-se um diagrama em moldes muito similares:

Diagrama 6 – Tipos de intertextos e exemplos em *Ana, Zé e os escravos*



Fonte: Elaboração própria

As categorias de intertextos apresentadas são as mesmas propostas anteriormente, porém, com a redução do subgrupo “inspiração”. A exclusão da categoria não significa que a peça não tenha sofrido impactos instigadores, mas que foram incorporados ao texto de forma a diluir-se em outras classificações seja “apropriação”, “alusão” ou “citação” propriamente dita.

Uma curiosidade com relação à narrativa angolana é que as referências são esclarecidas em nota ao longo de todo o texto, que vão evidenciando para o leitor as fontes e pesquisas utilizadas. Este procedimento pode ser entendido como um efeito de estranhamento, em princípio, literário (posto que só pertence a esta forma de apresentação). Na representação, as indicações dissolvem-se (salvo alguma pretensa

encenação que as queira também evidenciar), pois retiram o aspecto de familiaridade em se causar comoção e envolvimento no ato de ler. O processo de leitura é sempre interrompido pelas observações em nota o que provoca um certo nível de “estranhamento” e um provável pensamento reflexivo.

Desta forma, ao ocorrer uma “apropriação”, “alusão” ou “citação”, segundo a classificação proposta (sem que, naturalmente, estejam categorizadas como aqui se propõe pensar), encontram-se, concomitantes, suas referências.

Um exemplo de ocorrência de “apropriação” no drama é a carta de D. Ana Joaquina ao Barão:

MAGISTRADO

(impondo-se aos que tentam falar)

Então ainda não é do seu conhecimento que o governador acaba de divulgar um decreto a abolir o tráfico de escravos para fora da província?

D. ANA

(rindo-se)

O problema é vosso. “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, 1999, p. 71).

O trecho entre aspas, que já se apresenta assim no texto, pertence a uma carta de D. Ana ao Barão de Santa Comba publicada no jornal *O Futuro de Angola* de 1888. A leitura textual do trecho, com as incluídas aspas, assim como outros materiais históricos presentes no texto (A pré-dica adaptada de declarações de D. António Tomás da Silva Leitão e Castro, os livros, *História Geral das Guerras Angolanas* de António Cadornega – datado do século XVII, *Angola – da escravatura ao trabalho livre* de António Correia, entre outros) ressaltam o movimento de apropriar-se do discurso do “outro”, pois contribui para moldar a construção da personagem, posta pela perspectiva do autor-mediador por meio do que ela mesma declarou, além de recusar a “autoridade” da Historiografia Oficial.

Neste movimento também está a inclusão do Fado de *A Severa*. Como se sabe, o fado é um estilo musical português que foi inclusive elevado à categoria de Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade. Os temas do fado são geralmente a tragédia, a saudade de tempos passados, a desgraça, a dor, o destino etc., e na peça, aparece justamente na ocasião da morte da personagem portuguesa Zé do Telhado:

Morreu José do Telhado
 Sabeis quem era?
 Talvez ninguém...
 [...]
 Partiu então para Angola
Terra má de gente venal
 Condenado para a vida
“pacificou”, instruiu
Em nome de Portugal...[...] (ABRANTES, 1999, p. 116-117 grifo
 nosso).

Com este excerto é possível apreender que, além de ilustrar a cena e construir a narração do episódio, a canção também serve para colocar o “mito”, querido por muitos angolanos, ao lado do colonizador português, agindo como colonizador em “pacificar” e “instruir” o povo de Angola, deixando, com isso, a noção de bem/mal relativizada. A cultura do “outro” aqui “deglutida” é um combate contra a imposição desta mesma cultura; contra o imperialismo cultural.

No caso do texto adaptado da tradição oral dos Bapende, o movimento é contrário. Com esta inserção, recuperam-se aspectos da oralidade formativa da cultura angolana e sua conseqüente valorização em face à colonização, sobretudo, no caso, cultural.

Seguindo esta direção está também a revisitação da *Lenda de Damba Maria* narrada por Oscar Ribas em *Ecos da minha terra*. A fábula é sobre uma escrava que se recusa a dar água em um copo a um mulato que estava de passagem, oferecendo-lhe, em vez disso, em um chapéu. O mulato, como vingança, tenta comprar essa escrava para aplicar-lhe castigos. Quando consegue, ele obriga Maria a reproduzir a cena e depois a mata.

A inserção dessa história serve, como declara o próprio autor na rubrica, “para insinuarem a D. Ana a efemeridade de certas posições, quando adquiridas por pessoas de origem social modesta” (ABRANTES, 1999, p. 74).

Para além dessa utilidade, a lenda ainda contribui para se recuperar a própria obra de Ribas e sua simbologia com a escravidão como em trechos: “Mas a escravatura – essa mácula do passado – formava o manancial mercantil, tão propício ao branco como ao preto.” (RIBAS, 2004, p.17), construindo, assim, um diálogo com a peça e conferindo a dinâmica de resgate e valorização da tradição (a lenda é originalmente um registro oral).

Ademais, a lenda é ainda representada como uma “peça dentro da peça” (*play within the play*), uma estratégia metateatral autorreflexiva que não ocorre em ACZ, mas que também contribui para a quebra da ilusão com a perspectiva de que “o mundo é um palco” (ABEL, 1968, p. 141).

Três alusões aparecem no texto teatral AZE remetendo o leitor/espectador a outras fontes e níveis de significado, as figuras de Padre José de Anchieta, Sá da Bandeira e o poeta José Candido Furtado.

Padre José Anchieta é aludido em AZE, de maneira sutil, posto que a referência está em uma das falas. Ele não é diretamente mencionado, mas, por meio da proximidade do texto e da referência, é possível estabelecer a relação:

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, 1999, p. 68 grifo nosso).

Para este gênero de gentes não há melhor pregação do que a espada e a vara de ferro. (ANCHIETA, 1933, p. 186).

A alusão conversa com os processos de colonização brasileiro, invoca o tratamento dado aos nativos no Brasil, além de remeter à participação da Igreja no processo.

Quanto a figura de Sá da Bandeira, a menção é direta:

ZÉ DO TELHADO

Na guerra andei sim, senhor Governador. Às ordens do senhor **general Visconde de Sá da Bandeira**... (*perfila-se ao dizer o nome*)

GOVERNADOR

Sá da Bandeira?... (*para o oficial*) Curioso. **O mesmo que assinou o decreto da abolição do tráfico da escravidão**, aqui há...

ZÉ DO TELHADO

(*precipitadamente*)

...**26 anos**, senhor Governador!... (ABRANTES, 1999, p. 99 grifo nosso).

Essa referência traz muitas possibilidades de associação. A primeira delas diz respeito à informação que já consta no diálogo, a de que o Visconde Sá da Bandeira

foi o responsável por criar o decreto de 1836 mencionado logo na abertura da peça por D. Ana, e que iniciou o trajeto abolicionista que seria efetivado mais de quarenta anos depois; a trajetória da própria peça.

Além de estabelecer uma ligação referencial com a outra protagonista, a menção contribui para datar aquele momento da peça, vinte e seis anos após, assim, ano de 1862. As informações auxiliam na construção temporal da peça e na percepção dos saltos históricos. Neste sentido, constitui-se uma estratégia também didática.

A segunda, mais velada, é a guerra da qual participaram tanto Zé do Telhado quanto o general, as Guerras Liberais, que foram disputas internas pela sucessão do trono português. A alusão pode ser entendida como um recurso para a associação com a própria guerra civil que ocorria em Angola.

A última alusão catalogada, a do poeta José Candido Furtado, por meio de excertos de seu poema, remete à questão racial, mencionada no primeiro capítulo; trata-se de um tímido exercício de valorização da mulher africana. Furtado era português e viveu por muitos anos em Angola, fazendo parte da literatura colonial do país.

E, finalmente, o outro recurso que incorpora camadas interpretativas ao texto angolano são as inúmeras citações que aparecem ao longo de toda a peça. São aproveitados trechos de outra peça (*Zé do Telhado*, de Helder Costa), parte de romance (*José do Telhado em África*, de Eduardo de Noronha), poemas (como de Furtado e Agostinho Neto) e lenda (como a de Damba Maria). Uma estratégia, como se viu, já anunciada pelo autor em nota inicial.

Esses artifícios utilizados por ambas as peças, com enfoque dado ao ecletismo de gêneros e a intertextualidade, provocam uma ruptura da unidade, evidenciando a construção dos textos por montagem/colagem e fragmentos. Essa composição, por sua vez, diz da própria fragmentação do ser humano enfrentando sentimentos de instabilidade e caos gerado pelas situações e eventos históricos conflituosos.

3.1.3 Inserção de paródia, ironia, contradição

Em prosseguimento à exposição dos recursos épicos utilizados nas peças ACZ e AZE, apresenta-se outras formas literárias do “efeito de estranhamento”, a paródia, a ironia e contradição:

Ao lado da atitude narrativa geral associada à própria estrutura da peça, Brecht emprega, para obter o efeito desejado, particularmente a ironia. “Ironia é distância” disse Thomas Mann. [...] outro recurso é a paródia que se pode definir como o jogo consciente com a inadequação entre forma e conteúdo. [...]

Um dos recursos mais importantes de Brecht, no âmbito literário, é, pois, o cômico, muitas vezes levado ao paradoxal. Certos contrastes são colocados lado a lado, sem elo lógico e mediação verbal. Conexões familiares, de outro lado, são arrancadas do contexto familiar. (ROSENFELD, 1985, p. 156-157).

O “efeito de estranhamento” é também muito associado aos intertextos sobre qual se discorreu anteriormente, auxilia no desvelamento do realismo documental, assumindo uma postura de recusa e confronto ao imperialismo:

A paródia intertextual dos clássicos canônicos americanos e europeus é uma das formas de se apropriar da cultura dominante branca, masculina, classe-média, heterossexual e **eurocêntrica**, e **reformulá-la** – com mudanças significativas. (HUTCHEON, 1991, p. 170 grifo nosso).

A inserção de elementos de cariz risível estranha a situação exposta chegando mesmo a levar ao desconforto. O leitor/plateia pode chegar a pensar tratar-se de um absurdo, quando na realidade expõe-se um fato histórico em diálogo com o presente da peça. Portanto, aqui, o riso não tem efeito catártico ou simplesmente função de divertimento (na realidade, poucas cenas o causam, sobretudo no caso de AZE, na qual ocorre mais ironia. No caso de ACZ, a risada dá-se em grande medida à afetação exagerada da retratação dos brancos); é, sim, uma face da destruição de conceitos.

Tanto em ACZ quanto em AZE têm-se a “contradição” constantemente criada pelo paradoxo da palavra *versus* a ação e um forte senso de oportunismo:

COMERCIANTE:

Nós os brancos comerciantes

nos guiamos pela bíblia

o livro santo diz ser pecado

matar o negro trabalhador.

Não deixaremos ser massacrado

o povo heroico e sofrido. (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 51).

(dois servidores de D. Ana chicoteiam um escravo. Entra D. Ana numa tipóia – tábua com um dos cubos, em cima do qual está sentada D. Ana – carregada por dois escravos).

D. ANA

Parem com isso! (*descem da tipoia*) então vocês não sabem que nesse 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 Joaquina!... (ABRANTES, 1999, p. 66).

Na situação da peça ACZ, os brancos utilizam-se da Bíblia como argumento para justificar suas ações. Trata-se de um interesse exclusivamente financeiro anunciado no próprio texto:

A BONDADE COMERCIAL

CANTADOR:

E tanta riqueza Palmares produzia
que o branco começou a se **comover**
e no vende que vende e troca
até mesmo amigo do negro quis ser
E o branco comerciante
contava na cidade
ter pelo negro quilombola uma grande amizade. (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 45 grifo nosso).

Este mesmo artifício, do uso da Bíblia como sustentação argumentativa, foi empregado em outro momento do texto para, justamente, fundamentar uma ação contrária, a destruição dos negros, o que colabora para a construção do paradoxo.

Em AZE, por sua vez, tem-se uma personagem que goza da subversão da lei e demonstra publicamente que faz o que bem deseja em proveito próprio. Inclusive, a lei de 1836 favoreceu o encarecimento dos escravos, levando a “rica-dona” a obter ainda mais lucros:

D.ANA

Não tenho tido razões para me queixar, nem pretendo tê-las no futuro. Com prudência e inteligência tudo se consegue. E com esta lei da abolição do tráfico, a procura vai de certeza aumentar. (ABRANTES, 1999, p. 68).

Outra construção remetendo a paradoxos que é comum às peças é o rebaixamento do negro contradito no próprio discurso do opressor:

– E veja Excelência. Esses negros, **inferiores pela própria natureza**, ameaçam construir uma sociedade **bem mais aparelhada, produtiva e forte do que a nossa. É anti-histórico.** (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 57 grifo nosso)

COMERCIANTE 2

Eu, pelo meu lado, **acuso-os de 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, 1999, p. 70)

DEGREDDADO

Acabar? Os escravos? **E depois quem é que trabalha nesta terra?...** [...] (ABRANTES, 1999, p. 86 grifo nosso).

Em ACZ, os ditos “inferiores pela própria natureza” são os capazes de construir a sociedade mais “bem-aparelhada”. O que a princípio é imputada como uma característica “natural” aos escravizados, ou seja, independente da criação humana, é mais adiante posta como “histórica”, que justamente diz respeito à ação do homem no tempo e espaço. Os argumentos são interiormente desmentidos levando o orador ao ridículo. Da mesma forma, em AZE, constrói-se uma argumentação risível, posto que os ditos “preguiçosos” são responsáveis por todo o trabalho naquela terra. Assim, desconstrói-se conceitos pela apropriação dos dizeres do “outro”.

A relação entre religião e escravidão, no sentido em que contribuiu para justificar o tráfico, seja através de argumentos bíblicos ou da participação de líderes religiosos, é frequente em ambas os textos. Esse encontro, como se viu em trechos anteriores, dá-se muito pela ocorrência irônica e paródica:

CLOTILDE: Não é do preço que eu me queixo...

PADRE: O diabo é que essa negra morreu sem a extrema unção... Isso é que foi o diabo... Esse maldito desse feitor podia ter me avisado... eu ia correndo lá embaixo e pelo menos a extrema unção...

CLOTILDE: Sabe, padre, meu coração é tão mole... Eu sinto até uma pitadinha de remorsos...

PADRE: Remorsos, senhora dona Clotilde? Remorsos não se há de tê-los com muito zelo para com aqueles que de nós dependem. **Para a salvação das almas mais aproveita o castigo em sendo mais que em sendo menos. Em sendo mais, melhor pra eles que mais facilmente ganham o reino dos céus.**

CLOTILDE: Mas morrer assim, sem religião.

PADRE: Pode ficar tranquila, vou correndo dizer ao bispo que a culpa foi toda daquele malvado feitor. O bispo é compreensivo...

CLOTILDE: E me faça um favor? Passando pelo mercado, dê uma olhada e veja se tem lá uma negra boa, de muitos que fazeres pra o serviço da casa.

PADRE: Pois não, senhora dona. Eu mesmo careço de uma **que seja de serventia na casa paroquial**. (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 61 grifo nosso)

PADRE

Ainda bem! **Pelo menos no cativeiro têm contato mais directo com a religião. São almas que se ganham para a fé de Cristo...**

D. ANA

Absolve-me então de eu ter maltratado pessoalmente um dos meus escravos?

PADRE

Por Deus, D. Ana! Cada um é livre de celebrar à sua maneira o decreto da abolição da escravidão. (ABRANTES, 1999, p. 68).

A justificativa da “salvação das almas” pertenceu ao projeto civilizatório que embasava também a expansão de certos reinados no mundo por meio da colonização. Este projeto ressoa nas obras a herança colonial na formação social/econômica/cultural e a revelação dos mecanismos de deslegitimação do nativo (sobretudo no campo cultural) que impactam as sociedades ainda no tempo presente, reforçando a construção do paralelismo passado/presente.

A “contradição” em associação à religião é também uma forma de afronta, não só na desmitificação dos valores impostos ou na revelação do uso paradoxal dos argumentos religiosos, mas ainda em combate ou resistência, por exemplo, no caso brasileiro, com a imposição, uma vez que, mesmo proibidas ou rebaixadas, as religiões de origem africana sobreviveram no período da escravidão com as associações aos santos católicos (Iansã/Santa Bárbara, Oxalá/Jesus etc.) e até mesmo a formação da umbanda, religião sincrética da fusão da religiosidade africana, indígena, católica e espírita.

Desta forma, os elementos intertextuais como ironia, paródia e contradição aplicados no decorrer das duas peças também constroem possibilidades de resistência. Em AZE, esses artifícios aparecem, sobretudo, na forma de ironia, paradoxos e apropriações, uma vez que o movimento de inclusão de certos textos, arrancados do seu contexto ou no estabelecimento de contrapontos, provocam novas percepções dos objetos.

Em ACZ nota-se de fato, diferentemente de AZE, elementos da comédia, inclusive no sentido tradicional do termo em trazer para o centro da ação uma personagem comum e não “superior” (heróis). No entanto, ao observar comparativamente o uso dos artifícios inclinados ao risível, sobretudo o paradoxo, é possível rastrear o efeito de estranhamento que eles causam e a relevância de sua contribuição na construção da reflexão crítica de ambas as obras.

3.2 Embates – A transgressão e o conflito com o meio

Os confrontos das personagens com o meio estabelecem as tensões, os conflitos e as transgressões que se configuram em uma resistência imanente à escrita em diálogo com os temas selecionados.

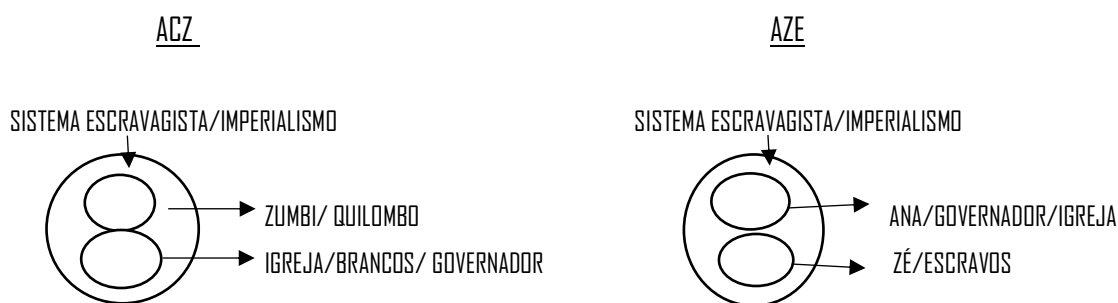
Alguns elementos auxiliam na identificação da força e na progressão do conflito, como é o caso da observação da condição de um equilíbrio inicial da peça interrompido por algum elemento que gera uma tensão entre sujeitos e seu meio na narrativa inicial de AZE:

Nossos pais viviam numa grande planície junto ao mar...
 [...] 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 grifo
 nosso).

A condição de equilíbrio era a vida que “nossos pais viviam”, sem a interferência da chegada do “branco”, que se configura como elemento de ruptura desse “*status quo*”. O escravo acaba por ser, então, um fruto deste abalo e condição conflitante.

Já em ACZ, não é mais possível identificar a condição de equilíbrio, a peça parte da narração da violência, ou ainda, é possível interpretar que, ao partir de uma narrativa de hostilidade, a condição naturalizada não é tão equilibrada quanto se recebe. De qualquer forma, para ambas os textos, a escravidão configura-se uma situação de conflito, e a liberdade seria, portanto, o verdadeiro retorno a estase.

Partindo desta percepção, expõe-se no esquema abaixo uma possibilidade de leitura interpretativa da “resistência” nas peças:

Figura 5 – Resistência em ACZ E AZE

Fonte: Elaboração própria

Diferente de um embate clássico entre microcosmo e macrocosmo, agora todas as personagens estão dentro do mesmo sistema, o que diferencia é a atitude de adesão ou oposição a ele pela perspectiva de que, “[...] 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).

No caso específico da peça angolana, Ana e Zé são personagens oportunistas que usam dos artifícios que possuem para alcançarem seus propósitos individuais dentro do sistema, vivem a “duplicidade capitalista”. D. Ana assume uma postura de adesão, tornando-se uma das principais comerciantes de escravo da sua época; aprecia e explora sua posição de poder. A tensão da personagem pode ser entendida como uma separação com o povo de seu país fazendo prevalecer o interesse pelo dinheiro.

Por outro lado, a personagem Zé do Telhado, conhecida por roubar dos ricos e dar aos pobres, e descrita em outras narrativas (como em *Memórias do Cárcere* de Camilo Castelo Branco) como vítima de um sistema que o abandona duas vezes, é desmistificado em AZE por meio da sua volubilidade em aproximar-se de quem convém, seja o Governo ou os negros em Angola. Assim:

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. (SILVA, 2015, p. 124).

Complementando a reflexão de Gatto Silva, escravos eram todas as vítimas do sistema e os verdadeiros “resistentes”.

Em contrapartida, Zumbi é elaborado para ser um herói mítico (BOAL, 1991, p.55), e apresentado como um homem de ação que se destaca da massa por movimentar a situação imposta e a desafiar-se por um bem maior. Se em AZE o que move as personagens são seus interesses individuais, em ACZ são as necessidades coletivas.

Assim, Zumbi é desde o primeiro momento apresentado como ícone da resistência, representando o antagonismo à escravidão: “Quebro as pontes, derrubo as velas, arrebento o mundo”. A insistência no verbo quebrar na cena (no fim do trecho Zumbi se questiona do porquê os negros não quebram tudo e atiram tudo ao mar) sublinha a importância do termo para o personagem e a obra. Dentre os diversos significados do verbo têm-se as seguintes denominações pertinentes à interpretação: 1. cometer transgressão, 2. dominar, subjugar, vencer, 3. ultrapassar o limite, 4. por fim, 5. Mudar de direção. (QUEBRAR, 2018). Com base nessas acepções é possível inferir que Zumbi é o herói da mudança, aquele que trará novas direções para os acontecimentos, e essa cena, de seu surgimento, circunscreve na peça o prenúncio do enredo, funcionando como uma espécie de prólogo.

Desta forma, ao longo da narrativa, ele opõe-se à situação estabelecida, construindo o Quilombo dos Palmares como uma alternativa para a sua realidade e a dos escravos: “Zumbi carregou negros de coragem e fundou terra livre no meio da escravidão. (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 32).

Refletindo os movimentos de tensão das personagens nas peças, seja em adesão ou oposição ao sistema, constata-se que a tensão principal é exercida pela própria condição conflitante que ao ser desvelada abre espaço para a possibilidade de transformação. Seguindo os moldes brechtianos, ainda que as peças apresentem protagonistas em tensão com forças antagônicas (em *Zumbi* o opositor é mais claro que em AZE, na qual se tem um embate muito mais diluído), essas são principalmente os vetores gerados pelo próprio sistema.

3.3 Uma porção de esperança

Inseridas em contextos conflituosos, mas igualmente próximas de um espírito de busca por alternativas, as peças incorporaram movimentos de revolução e

esperança. Se, no contexto de AZE estava instalada em 1980 uma guerra civil, cinco anos antes o país comemorava a conquista da independência. No caso de ACZ, a tomada de poder pelos militares em 1964 ainda engatinhava os seus efeitos.

Em consonância a essa ideia, Sidnei Boz apresenta em seu trabalho (2019) uma hipótese conjugada com a esperança, a de que o teatro épico é utilizado em AZE para a formulação de utopias nacionalistas que teriam nascido com a Independência angolana:

As utopias nacionalistas, que as peças apresentam, pretendem trazer para a vida angolana sonhos possíveis impulsionados pela vitória independentista como a união entre as diferentes etnias, o combate ao racismo e às novas formas de escravidão a exemplo do neocolonialismo. Isso se apresenta sob uma perspectiva revolucionária em que a transformação é exigida no e pelo povo. (BOZ, 2019, p. 141-142).

Os principais indicativos desta proposição ocorrem na última aparição da personagem D. Ana e na cena final da peça. No caso da cena derradeira de Ana Joaquina, a esperança funda-se na premissa de que uma nova percepção e uma nova ordem social são possíveis.

A cena traz a recitação de um poema sobre a valorização da beleza negra. Em paralelo, um jogo de luz e sombra coloca Ana em um primeiro momento hipnotizada por um escravo (iluminado por um foco que o destaca dos demais) e, em seguida, vai caminhando em sua direção. Esse movimento pode representar o encontro dela com os seus, alegoria que é reforçada na próxima ação, na qual Ana Joaquina despe-se das roupas de festa (possível símbolo de europeização) para que sua nudez coincida com os últimos versos do poema:

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 gentil ligeiro véu? (ABRANTES, 1999, p. 81).

Essa dinâmica pode ser interpretada como a devolução da nação/terra (simbolicamente associada ao feminino) aos seus nativos; o instante da independência.

A cena final também corrobora para esta interpretação, uma vez que traz a mesma representação performática do início com a diferença do acréscimo da luz.

Antes, o grupo de atores vestidos de escuro curvam-se à volta de uma caixa negra cilíndrica que pode funcionar como metáfora para a nação. Com o contato inicial com o grupo de branco, amedrontam-se com uma luz forte, fogem e depois são aprisionados. Ao final, no entanto, a luz incide sobre a caixa negra e ela é “libertada” das grades pelo grupo de escuro, que a assumem de volta. Não temem mais a “luz”, apropriam-se dela.

Em uma leitura metafórica, é a própria nação colonizada que busca sua “vida”, sua existência independente do colonizador que pode ecoar ainda a fala de Zé do Telhado dita em cenas anteriores, “Desde este instante só pertenço a mim mesmo.” (ABRANTES, 1999, p. 111).

Excertos do poema *Adeus a hora da largada* de Agostinho Neto, figura representativa também no âmbito da política como presidente do MPLA e primeiro presidente de Angola são recitados ao final.

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 de luz
os teus filhos Mãe
(todas as mães
cujos filhos partiram)
vamos em busca da Vida!”. (ABRANTES, 1999, p. 119, grifo nosso).

No trecho citado, o vocábulo “Mãe” pode ser lido como representação da terra, associação muito comum na literatura africana. Foi esta Mãe que ensinou seus filhos a esperar, no entanto, essa espera não pode ser passiva e, por isso, o sujeito lírico não mais espera, mas é sim “aquele por quem se espera”, ele é a própria possibilidade de mudança.

Em um clamor convocatório, o “eu lírico” transforma-se em um “eu-coletivo”, “nós”, para atribuir ao povo, “os teus filhos” o poder de transformação. Ampliando-se a leitura para a perspectiva da peça, essa passagem do “eu” para um “nós” pode representar também um convite para uma união interna, já que estavam fragmentados pela guerra civil.

O mesmo espírito de esperança e vislumbramento da potência coletiva encontra-se em ACZ, porém, a principal diferença entre o tratamento dos temas nas peças é o término em conquista em AZE e em derrota em ACZ.

O maior símbolo da esperança em ACZ é o quilombo dos Palmares, declarado ao longo do texto como a concretização dos sonhos e conquista da liberdade. Ele se torna uma alternativa a “Aruanda” (que é um conceito pertencente às religiões afro-brasileiras e diz respeito a uma espécie de paraíso espiritual), pois era alcançável na terra:

Sinherê (Venha ser feliz)

Venha,
Venha ser feliz, ah venha
Largue o seu senhor e venha
Venha que o amor só nasce aqui
Venha que essa terra é nossa
E o trabalho é bom, sinherê!
Tenha paz no coração, sorria enfim
Venha que essa terra é santa
E melhor não há, sinherê!
Aruanda pode ser a paz
Mas não é pra já
Paz na terra é um nunca se acabar
Do amor que a gente quer, ah venha
Vem meu bom irmão, vem ser feliz
Ganga Zumba é moço Ganga é menino rei, sinherê!
Ganga Zumba é moço Ganga é menino rei, sinherê!
(BOAL; GUARNIERI; LOBO, 1965, p.67 grifo nosso).

Ainda que “Aruanda” fosse a mais bela utopia e representasse o lugar ideal em oposição ao real rejeitado, a construção de Palmares trouxe para o plano concreto a

experiência do equilíbrio, assim, melhor do que viver de sonho, era lutar para desfrutar da paz e da liberdade no presente. Naquele contexto, melhor acabou sendo sonhar com a vida em Palmares:

- Gamba Zumba tá sorrindo...
- Pensando em que?
- Sei lá, pode sê bem em Aruanda, pelo jeito tão esperançado...
- É coisa nenhuma, é em Palmares, tão só (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 62).

O grande problema acaba sendo que Palmares é destruído, e o real indesejado passa a ser a única existência possível. Para os derrotados, a esperança cede lugar à perseverança.

Assim, outra possibilidade representativa que concentra a espera na peça é essa sobrevivência, essa capacidade dos derrotados em manter-se firme mesmo em face das dificuldades e depositar a esperança na possibilidade futura. Por esse motivo, na peça, a linhagem de Zambi é tão sublinhada, ela garante a sobrevivência da luta e somente por meio dessa sobrevivência é que a espera é ainda possível. Essa linhagem pode ser ampliada para a ideia da formação de um grupo de combate. O empreendimento pertence aos filhos e aos filhos dos filhos, “aos que virão depois de nós”:

GANGA ZONA: Chora não Gongoba, chora não. Mesmo sendo ganga eu estou sendo de pouca valia, eu sei. **Mas de nós alguém vai vir.** Raça não se acaba nessa escuridão. **Enquanto um de nós pude se ver com o outro... raça não acaba.**

VOZ: Dois nós a barlavento!

(Coros – eco; movimento de ondas o tempo todo). (BOAL; GUARNIERI, 1965, p. 32 grifo nosso)

A mesma noção vai ressoar em outros trechos da peça, sobretudo nas canções como *Upa negrinho* e *Morte do Zambi*:

Eu vim de tanta desgraça
Mas muito te posso ensiná
Capoeira, posso ensiná
Ziquizira, posso tirar
Valentia, posso emprestar

Liberdade só posso esperar. (BOAL; GUARNIERI; LOBO, 1965, p. 64 grifo nosso)

Longe

Num tão longe além do mar
 Meu rei guerreiro diz adeus
 A quem vai ficar
 Diz pra sua gente não desesperar
 Zambi morreu
 Se foi, **mas vai voltar**
Em cada negrinho que chorar. (BOAL; GUARNIERI; LOBO, 1965, p. 78-79 grifo nosso).

Desta forma, ambas as peças refletem um espírito de esperança e uma crença na potência coletiva em consonância com princípios dialéticos:

Tudo isso agora recolhe-se na pura celebração da própria mudança, sempre entendida como revolucionária, como a verdade interna da revolução. Isso é que os dialéticos sempre entenderam e mantiveram em seus corações: [...]
 Henri Lefebvre ensinou-nos que a História avança com o pior pé e ela age por meio de catástrofes mais do que triunfos. Portanto, o verdadeiro dialético – do qual Brecht, precedido pelos antigos filósofos chineses, é emblemático- sempre se dispõe a pacientemente esperar pelas reviravoltas da evolução histórica ainda que em meio à derrota: [ele ensinou] que ao longo do tempo o movimento da água ondulante Vencerá a pedra mais forte.
 O que é duro – você compreende? – deve sempre ceder. (JAMESON, 2013, p. 36-37).

A espera pode ser resignada e passiva, ou pode ser revolucionária e impulsionar o combate. Ambas as peças se processam em períodos de enfrentamento, nos quais se temia a perpetuação do quadro. O principal era conservar a ação, o movimento, ainda que não se fosse capaz de encontrar as alternativas. Dessa forma, a resistência centra-se, sobretudo, na oposição ao conformismo, na possibilidade de mudança.

ATO 4 – DEPOIS DA TERCEIRA CAMPAINHA...

4 A RESISTÊNCIA EM CENA

Tendo em vista que o espetáculo é uma parte constitutiva relevante da prática teatral, este não poderia ser ignorado na proposição da observância de “resistência” no teatro. No entanto, a análise do espetáculo é uma questão plural e controversa e os objetos aqui postos em comparação diferenciam-se em grande medida em suas realizações, exigindo metodologias distintas.

Pavis (2015, p. XIX) defende que a análise do espetáculo seja distinguida da reconstituição histórica, e que a primeira só é possível quando o analista assistiu à representação. Já para O’Shea (2007, p.154), ambas são sempre reconstruções, uma vez que “os procedimentos e as limitações analíticas da prática se aplicam às cenas dramáticas vistas ou não.”

Diante da referida discussão, assume-se a validade de uma análise documental indiferentemente de sua categorização, e acredita-se que esta não pertence somente à uma perspectiva histórica, mas implica, igualmente, a familiaridade com elementos teatrais e por isso, contribui para múltiplas disciplinas.

Tendo em perspectiva os objetos aqui propostos, tem-se, já em uma primeira instância, limitações e problemáticas para a realização de uma análise. O espetáculo ACZ estreou no ano de 1965, inviabilizando a participação presencial desta autora. No caso de AZE, o espetáculo só existiu como registro textual, não sendo, até hoje, exibido para uma plateia.

Desta forma, para a observância da resistência no espetáculo, considera-se essas questões propondo-se um método adaptado, que não segue com rigor procedimentos padrões de análise. Assim, não se intenta realizar uma análise espetacular propriamente dita, mas sim, construir reflexões acerca das encenações.

Para o caso da peça angolana, levando em conta a potência das didascálias feitas em contato direto com ensaios, e ao mesmo tempo refletindo que

[...] a rubrica só pode referenciar o que é ainda literário, seja como ficção, seja como projeto ou memória de uma cena concreta, e qualquer presunção de examinar o teatro *latu sensu* por meio da rubrica não se sustentaria. (RAMOS, L., 1999, p. 165),

a metodologia desenvolvida considera o espetáculo como uma “encenação imaginária”, separando elementos analíticos próprios do espetáculo (iluminação,

cenografia, partitura do ator) e observando-os como virtualidades com o objetivo de registro em associação com a noção de resistência.

Ainda no caso de AZE, como parte das indicações cênicas foram aproveitadas em outro espetáculo, este sim exibido para um público, arrolam-se materiais desta encenação como fotos, apontamentos da crítica, e, claro, as considerações sobre o aproveitamento. Entende-se essa existência por prolongamento como uma forma de resistência possível no campo de representações.

A solução metodológica para o caso de ACZ é a realização da reconstrução por meio dos registros, levantando também categorias específicas da encenação. Consonante com Boal, que escreve no prospecto de *O inspetor geral*: “Cada peça adquire, em cada momento histórico, e em cada encenação, uma de suas múltiplas valências” (1984, p.11), relaciona-se à primeira montagem outra encenação, mais contemporânea, datada de 2012 e sob a direção de João das Neves.

Com isso, pretende-se aclarar algumas possibilidades de resistência também no espetáculo, mostrando que, mesmo sendo uma manifestação efêmera, as memórias de encenações, por meio dos vários tipos de registros e métodos existentes, recuperam toda uma rede sociocultural fundamental para a reflexão das artes das cenas. Esta hipótese, portanto, dirige-se para dois movimentos, demonstrar a potencialidade das formas de resistência e (re)existência em todos os campos teatrais, e a atitude de resistir ao apagamento na história por meio da recuperação documental.

4.1 Projeto cênico de *Ana, Zé e os escravos*

Como já exposto em capítulos anteriores, o texto cênico de AZE advém de ensaios ao longo de mais de dois meses que, no entanto, apesar da fase adiantada de montagem, não chegou aos palcos por conta de uma dispersão do grupo.

Os participantes deste projeto foram incluídos e mencionados nos agradecimentos da publicação:

AO GRUPO XILENGA-TEATRO

Abrahão Gourgel, Álvaro Costa (Tico), Anacleta Nunes, Ana Filomena Ferreira, Ana Isabel Brás, André Domingos (Passy), B. Candido (Pitôrra), Bigó, Emanuel Curado (Quito), Fernanda Pereira, Filipe Sá, Francisco Silva (Chico), Gabriel João (Gaby), José Primo, Júnior,

Luzia Castro (Jóia), Manuel Dionísio, Odete Correia, Orlando Sérgio, Paula Bessa, Paula Ferreira, Paula Santana, Simão Pedro (Alex), Tereza Costa, Teresa Luís Carvalho, Vítor Primo, Viriato Coelho

Pela sua participação – em ensaios realizados durante os meses de Abril, Maio e Junho de 1980 – na recriação de quase todas as situações apresentadas nesta obra. (ABRANTES, 1999, p. 61).

O texto AZE representa, portanto, um registro memorial de um projeto cênico, assim como suas rubricas são um “vestígio do método do encenador” (RAMOS, L., 1999, p. 17) Abrantes. Com esta potencialidade, acredita-se ser possível observar algumas categorias típicas do exercício teatral como forma de conhecimento e reconhecimento de um método de trabalho, bem como acredita-se na complementação da rede de significados.

4.1.1 A encenação da luz

Um componente muito presente e pormenorizado nas didascálias do texto é a iluminação. Abrantes parece ter um apreço especial para a utilização deste recurso na construção simbólica das cenas. Forjaz (2013, p. 152) acredita que a luz no teatro “cria significados e dá estrutura às mudanças de espaço e de tempo”. Pavis entende que

A luz facilita a compreensão. Se o objeto iluminado é bem contrastado, será claramente reconhecido. A luz é responsável pelo conforto ou desconforto da escuta, pela compreensão mais ou menos racional de um evento. (PAVIS, 2015, p. 180).

A construção da dramaturgia da luz na peça parece encaminhar para uma prevalência do jogo luz/sombra na complementação de significados com relação tanto à mudança espaço, destaque de personagens/objetos/ações, quanto à criação de uma espécie de simbologias de visibilidade.

Organizou-se para fins didáticos as ocorrências de descrição da utilização da luz/sombra nas didascálicas na forma de um roteiro exposto no quadro abaixo:

Quadro 5 – Roteiro de iluminação da peça AZE

CENA	OPERAÇÃO	OBSERVAÇÃO
MOMENTO 1 (Introdução)	1) Luz azul incide sobre o palco. 2) Foco intenso de luz branca sobre uma tela branca que cobre uma estrutura metálica a um canto com a intenção de provocar uma ofuscação	2) O foco intenso faz com que um grupo de atores tenha que tapar os olhos
MOMENTO 2 (Cena 9, c)	1) Luz é atenuada e ressurge com foco. 2) Fade out	1) Foco deve destacar a personagem escravo dos demais. 2) Após a “nudez” da personagem Ana Joaquina
MOMENTO 3 (Cena 10)	1) Foco baixo no centro do palco de forma a projetar sombras no fundo do cenário 2) Duas telas iluminadas como vela 3) Fade out lento	1) A cena inicia-se no escuro só com gemidos e gritos e só depois começa o foco baixo iluminando as tábuas que representam o navio negreiro 3) som persiste após o fade out
MOMENTO 4 (Cena 11, a)	[Fade in]	Presumido pela sequência das cenas, mas não transcrito no texto didascálico.
(Cena 11, c)	Possível Fade out (presumível pela sequência)	Personagem avarento simula apagar a luz.
(Cena 19)	Escuridão total	Após a fala: “Talvez ninguém!”
MOMENTO 5 (Final)	1) Fade in com luz do início da peça. 2) Foco de luz branca deve incidir verticalmente sobre a caixa negra. 3) Subida gradual de intensidade 4) Luz desaparece à medida que o foco de luz branca sobre a caixa aumenta.	3) a subida gradual da luz deve acompanhar o ritmo dos atores que atravessam em câmera lenta as diversas estruturas 4) peça deve terminar preferencialmente com o fundo da cena todo iluminado e com os atores avançando na contraluz. Última fala: “vamos em busca da vida”

Fonte: Elaboração própria com base nas informações contidas em: ABRANTES (1999, p. 60-121).

Por intermédio da roteirização das descrições de iluminação encontradas na peça é possível observar essa recorrência no procedimento de luz e sombra. Distingue-se que nas cenas mais simbólicas do espetáculo, nas quais ocorre uma prevalência de representações gestuais/perfomáticas livres de texto verbal, há um registro maior desse jogo de luz e sombra e uma variação maior de registros de luz.

A luz branca ocorre, geralmente, com função de destacar um objeto ou atrair o foco de atenção. Há também um uso no sentido de ofuscar a vista, como na cena da chegada do grupo de branco em um possível paralelo com a ideia de civilização e de que esta pode ofuscar a beleza das coisas (para ela) não-familiares.

A escuridão, em consonância com a ideia do “grupo de escuro”, nem sempre entra como uma ambientação negativa (caso, por exemplo, do navio negreiro, onde

quer se criar uma “visão dantesca”), algumas ela ocorre como recurso de associação (como na cena em D. Ana Joaquina, ao despir-se no ritmo do poema de valorização da cor negra funde-se com o escuro), e outras vezes como marcação de passagem (como nos casos de mudança de local da personagem Zé do Telhado). Nesta construção talvez haja o cuidado de nem sempre ocorrer um binarismo padrão de bem/mal associado a branco/escuro para não incorrer no erro de destruir o processo de valorização do negro.

Outro recurso metafórico da luz é a utilização da cor azul no início da peça. A simbologia desta cor está constantemente associada à ideia de equilíbrio, serenidade e tranquilidade. Quando utilizada na cena inicial da peça, parece dialogar com a perspectiva de equilíbrio anterior à chegada dos brancos, que é coincidida com a invasão de um foco de luz branca.

De forma geral, o conjunto de iluminação previsto na peça corresponde a um instrumento de visibilidade e ocultamento que presta destaque a certos personagens/funções e passagens de cenas.

4.1.2 A cenografia e o figurino

A informação a respeito do figurino nas didascálias é extremamente restritiva, cabendo poucas menções. A principal, que parece ser decisiva para a construção simbólica do texto, é a separação de dois grupos: um vestido de escuro e outro vestido de branco. O grupo de escuro permanecerá em todo o espetáculo formando uma espécie de Coro que desempenham a função social de escravos. A equipe de branco não é mais mencionada, e não se tem um caminho definido descrito para esse grupo específico na peça. Deduz-se, por uma questão de tamanho do elenco, que estes, os vestidos de branco, farão as vezes dos demais personagens.

Uma vez que o espetáculo é construído em torno de funções sociais, e somente as personagens D. Ana Joaquina e Zé do Telhado são nomeadas enquanto todas as outras recebem alcunhas de suas funções como como “padre”, “governador”, “oficial”, “empacasseiro”, “militar”, “avarento”, “bandido” etc., uma possibilidade é que, no decorrer das cenas, as pessoas “de branco” completam-se com adereços designativos de suas funções, seguindo um estilo brechtiano de atuação. Trata-se exclusivamente de uma suposição, já que não consta no texto os detalhes sobre a composição dessas “máscaras”, apenas há uma menção a um casaco de oficial.

Ainda que ocorram poucas referências a vestimentas, há dois adereços mencionados no texto e que realizam um papel ativo na construção de significados das cenas a que pertencem: o traje de festa e o lenço, ambos relacionados à personagem D. Ana:

[...] Um escravo adianta-se, pede a D. Ana o lenço que esta traz ao pescoço. D. Ana entrega-o intrigada. Os escravos cantam e dançam com alegria. Organizam um mercado fingido de escravos. Chega um “comerciante branco” com o lenço de D. Ana. Compra a escrava Damba Maria, leva-a para a casa, dá-lhe o lenço, torna-a sua mulher. Na ausência do comerciante, um soba com sede pede água a Damba Maria. Esta quer pôr-lhe a água no chapéu ou numa lata, indicando que o copo de vidro é só para o “branco”. O soba recusa, ofendido, e jura vingar-se. O “comerciante”, entretanto arruinado, revende Damba Maria no mercado. Onde ela é acolhida com alegria. Um escravo devolve o lenço a D. Ana que, enojada, o deita fora. Aparece o soba no mercado de escravos, compra a Damba Maria e, no caminho, apanha o lenço que D. Ana deixou cair e põe-lhe ao pescoço de Damba Maria. Depois fá-la cair de joelhos e mata-a com um punhal. Horrorizada, D. Ana desce ao pátio e apanha com brusquidão o seu lenço. Os escravos dançam e cantam. (ABRANTES, 1999, p. 74).

D. Ana vai caminhando em sua direção e, enquanto caminha, vai despindo toda a roupa de festa. O final do poema coincide com a sua “nudez”. Escuridão. (ABRANTES, 1999, p. 82).

O lenço de Ana Joaquina funciona como uma agulha a costurar os dois níveis da peça, a que se lê (vê) e a peça representada dentro da peça. Ele é o único elemento que estabelece uma comunicação entre a ação dramática do primeiro nível e a do segundo nível. Convém salientar que lenços são parte representativa das vestimentas das mulheres africanas, e, por esse motivo, podem simbolizar a conexão renegada de D. Ana com o seu povo.

Em direção oposta está o traje de festa, que como já se expôs, pode simbolizar uma representação da europeização da personagem. Desta forma, quando D. Ana despe-se dele, movimenta-se na direção do seu povo.

Se por um lado, o figurino é pouco pormenorizado nas indicações cênicas, a cenografia apresenta-se em riqueza detalhes:

ELEMENTOS DA CENOGRRAFIA

Uma caixa negra de madeira, cilíndrica. Possui uma abertura no centro do tampo superior, onde poderá eventualmente ser colocado um pau.

Quatro estruturas rectangulares em tubo metálico, com rodas, cobertas na parte da frente por uma tela branca (retirável). Suspensa por ganchos da barra superior de cada estrutura, por trás da tela, pende uma grade grande de madeira (pintada de modo a imitar metal). Essa grade pode ser retirada e recolocada facilmente no lugar.

Seis cubos de madeira.

Uma tábua grande de contraplacado (sensivelmente do tamanho de uma porta normal) (ABRANTES, 1999, p. 62).

A descrição para o técnico da cena é precisa em quantidade e funcionalidade de objetos, que deverão servir para compor toda a ambientação do espetáculo. Ao fazer uso de objetos adaptáveis, tem-se a clara noção de que não há intenção de realismo, mesmo porque a peça inclina-se para o épico.

Uma das indicações cênicas assinaladas é de que todas as mudanças realizadas com os objetos devem ocorrer às vistas do espectador, quebrando ilusões e familiaridades.

Abaixo apresenta-se um quadro com as especificações dos materiais utilizados na peça correlacionando-os com o momento e a maneira de uso:

Quadro 6 – Utilização dos elementos cenográficos

MOMENTO	MATERIAL	DESCRIÇÃO
Início da peça	Todos os descritos	A caixa negra está colocada na parte da frente do espaço cênico, do lado direito, e as quatro estruturas estão no canto contrário (no fundo, à esquerda), colocadas de modo que só a primeira, com a tela voltada para a frente, é visível para os espectadores. As tábuas e os cubos estão também escondidos por trás das estruturas
Momento 1/1	Todos os descritos	O grupo vestido de branco retira as grades da estrutura e vai avançando na direção do grupo de escuro para formar uma espécie de cela. Os próprios atores/prisioneiros vão agarrar as grades que estão de pé.
Momento 2/2	Tábua com um dos cubos	Usada para simular uma tipoia, na qual fica sentada D. Ana
Momento 2/3	Um cubo	Usado como uma espécie de púlpito para o padre

continua

conclusão

Momento 2/4	Os cubos	São organizados de maneira a formar uma escada. Colocados em uma série de 3,2,1, uns em cima dos outros.
Momento 2/7	Grade, quatro cubos	Uma grade deitada em cima de quatro cubos para formar uma espécie de mesa para representar o subterrâneo do navio.
Momento 2/8	Grade, quatro cubos	Ainda como mesa, desta vez usada para um jantar
Momento 3/10	Tábua, estrutura, telas,	Uma tábua atravessando duas estruturas servirá de representação para o navio negreiro. Duas das telas serão usadas como velas e as outras duas simularão ondas.
Momento 4/11	Duas estruturas com as grades colocadas, tábua, cubos	As tábuas são colocadas em cima dos cubos como uma cama na prisão
Momento 4/11/b	Tábua, cubos, estrutura	Tábua assente sobre quatro cubos para formar o balcão da taberna com a estrutura no fundo. Dois cubos servem de banco
Momento 4/11/f	Grades	Grades postas como uma prisão atrás da qual está Zé do Telhado. As grades vão se mover no palco até determinado ponto.
Momento 5/20	Caixa, estrutura metálica com grade pendurada	A caixa é colocada bem atrás, à esquerda. As estruturas com as grades estão entre os atores e a caixa. Os atores vão retirando as grades que impedem o caminho

Fonte: Elaboração própria com base nas informações contidas em: ABRANTES (1999, p. 60-121).

Os objetos do conjunto cenográfico servem tanto para ambientar as situações, como na construção de mesas, camas, tipoias etc. como para fabricar sentimentos, caso especialmente das caixas do início e fim do espetáculo.

4.1.3 O aproveitamento em *A Revolta da Casa dos Ídolos*

Na direção do Elinga-Teatro em 1988, Abrantes monta o espetáculo *A Revolta da Casa dos Ídolos*. O texto é da autoria de Pepetela, autor angolano de romances, crônicas e peças que foi galardoado com o Prêmio Camões em 1997.

Por se tratar de uma obra de um autor atuante, a adaptação, sobretudo no que diz respeito ao texto, tornou-se uma preocupação para Abrantes:

Quase sempre a melhor forma de servir um Autor é começar por questioná-lo. Questionar, no caso concreto de *A Revolta da Casa dos Ídolos*, de Pepetela, consistiu em desbastar sem contemplações o excesso de informação histórica contido nas falas dos personagens, amputando ou reduzindo diálogos repetitivos e reescrevendo ou reordenando cenas demasiado longas. Tudo isto é mais fácil de fazer quando o Autor já morreu...ou mora longe. Em relação ao Pepetela, comecei por lhe prometer que não tocava numa única vírgula do seu texto, mas depois, com os ensaios, a própria dinâmica da montagem impôs as alterações que foram sendo introduzidas. Quando foi disto informado, o Pepetela respirou fundo e... acabou por me dar ‘luz verde’ total. Por sorte saiu logo a seguir de férias, o que significa que ele não tem nada a ver com o que depois aconteceu. Sem a sua compreensão, no entanto, a minha ‘traição’ à sua obra não teria sido tão fácil. Para compensar as mutilações no texto, introduzi do princípio ao fim da peça uma sequência de cenas simbólicas que, de algum modo, complementam, contrariam ou redimensionam a acção de carácter mais realista que é vista à luz dos projectores. Essas cenas, representadas na penumbra e em câmara lenta, inspiram-se, aliás, nalgumas das próprias sugestões cénicas feitas pelo Autor no livro. Como referência para os espectadores menos atentos, citamos aqui o conteúdo (e significado) dessas cenas:

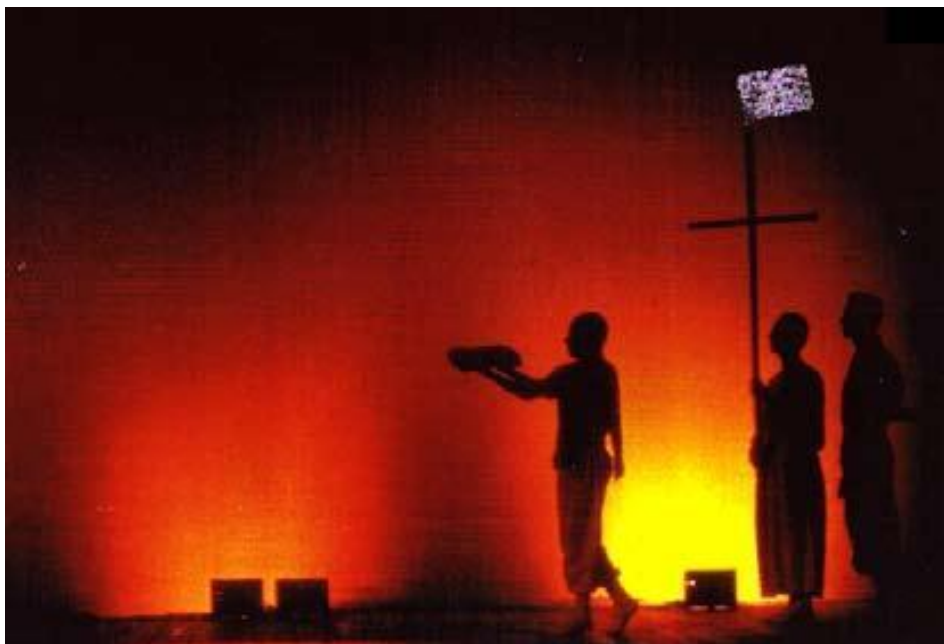
[Revolta da casa dos ídolos] A procura do som (busca do destino próprio) / Chegada dos portugueses/ Início da Escravização/ Morte de Mpanzu-a-Nzinga/ Sagração do Rei D. Afonso I/ Protestos populares e sermão do Padre/ Banho Colectivo (vitalidade, sensualidade e liberdade do Povo) / Violação (do povo pela Igreja) / Lutas intestinas / Comício de Nanga / Casa dos ídolos / Cerimónia de invocação dos espíritos / Bailado da Revolta / Morte de Nanga e massacre popular / Caminhada final (para o futuro, HOJE). (ABRANTES, 2005a, p. 231).

Com a descrição das cenas simbólicas já é possível identificar as aproximações com as cenas iniciais de AZE. Só o uso de cenas desta natureza já revelaria certa aproximação, mas a ligação vai ainda mais longe. Por exemplo, vê-se a mesma “procura do som”, “Muito lentamente todos se vão erguer, estender os braços e procurar o som com a ponta dos dedos.” (ABRANTES, 1999, p. 62). Também a chegada dos portugueses e o início da escravidão se parecem muito com as propostas de AZE: “[...] de repente viram sobre o mar surgir um grande barco... Este barco tinha asas muito brancas, brilhantes como facas...[...], [...] pediam ouro, marfim, escravos!...” (ABRANTES, 1999, p. 64-65).

O papel da igreja, que na peça de Abrantes aparece nos textos, já ocorre nas cenas simbólicas de *A Revolta da Casa dos Ídolos* como no sermão do padre e na violação, descrita sendo do povo pela igreja.

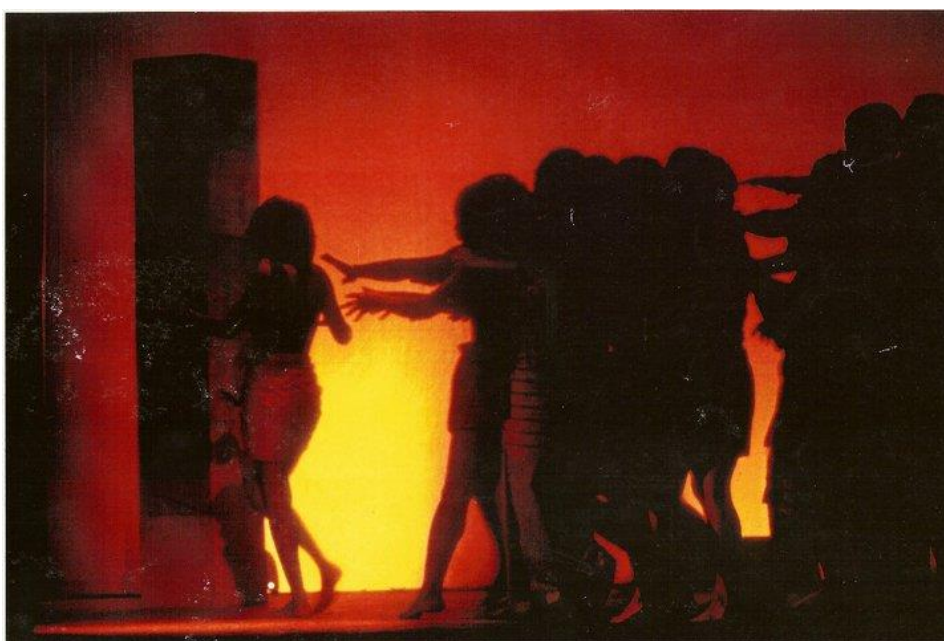
Por meio de alguns registos fotográficos, é possível detectar também semelhanças nos objetos cenográficos e em um jogo de luz e sombra:

Figura 6 – Cena de *A Revolta da Casa dos Ídolos*



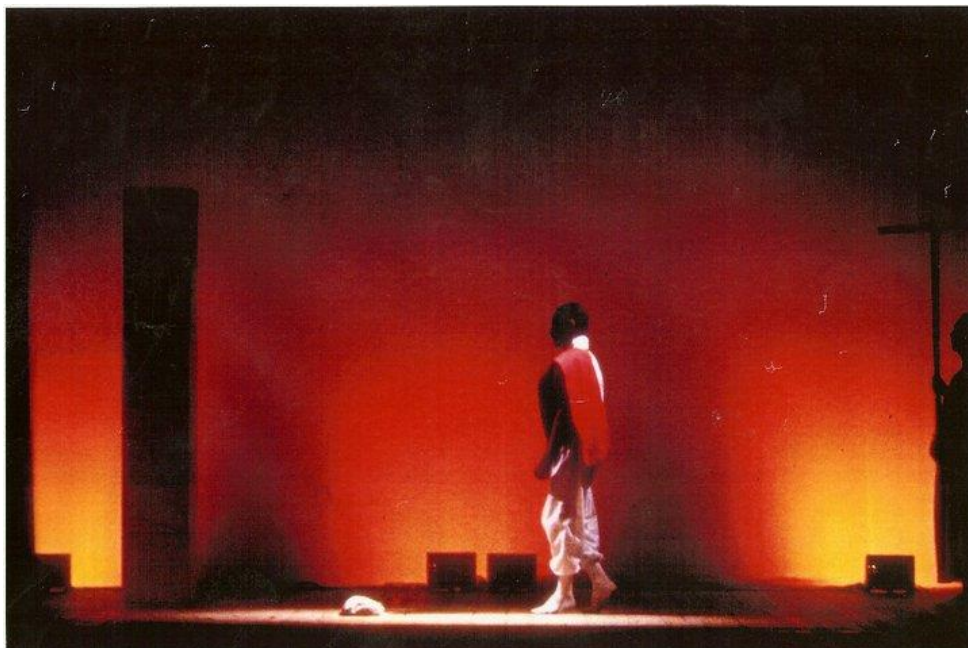
Fonte: Arquivo pessoal de José Mena Abrantes

Figura 7 – Cena de *A Revolta da Casa dos Ídolos*



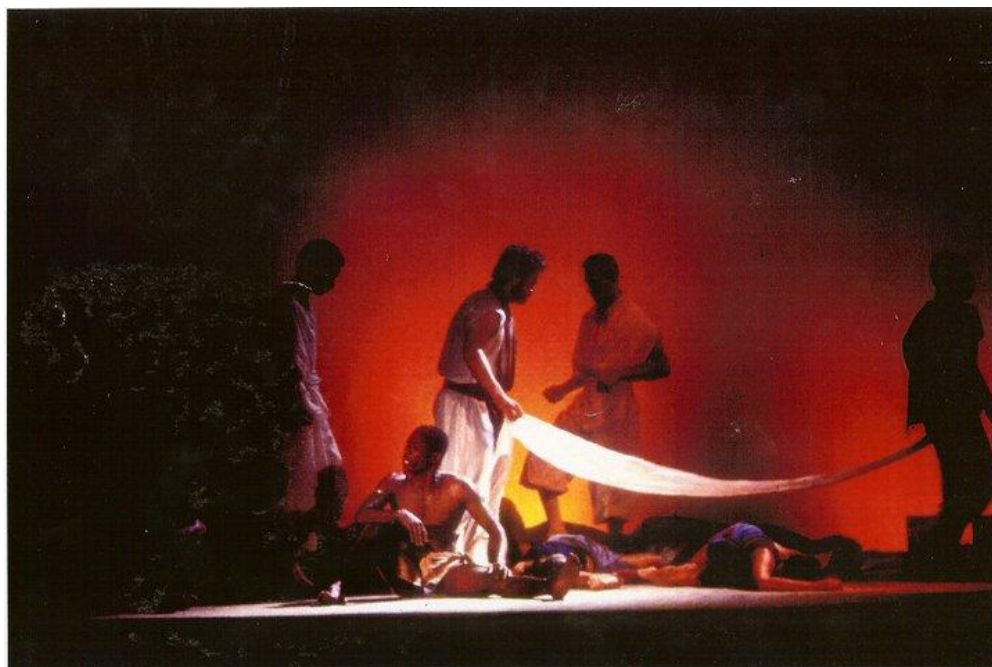
Fonte: Arquivo pessoal de José Mena Abrantes

Figura 8 – Cena de *A Revolta da Casa dos Ídolos*



Fonte: Arquivo pessoal de José Mena Abrantes

Figura 9 – Cena de *A Revolta da Casa dos Ídolos*



Fonte: Arquivo pessoal de José Mena Abrantes

Como aproveitamento de soluções cênicas, vê-se o mesmo uso de cubos e caixas como elementos cenográficos. Desta vez, em vez de grades, uma grande cruz

acompanha um grupo vestido de branco. Também há um grupo com vestimenta escura.

Com este espetáculo, o grupo participou do *II Encontro Africano em Itália*, representando o seu país, e recebeu críticas em grande parte positivas das mídias de Angola e Itália:

A peça de Pepetela, escrita em 1979, apenas foi encenada uma única vez, na República popular de Moçambique. Ao montá-lo entre nós, o Elinga pretendeu, entre outros objetivos, levar os autores nacionais a ver representadas as suas obras em palcos nacionais, por grupos e actores nacionais, como forma de os estimular a continuar a escrever para teatro e de tentar atrair outros criadores para esta fascinante atividade artística (...) Todas as opiniões críticas publicadas nos jornais italianos, assim como as do público presente nas representações, foram em geral extremamente favoráveis, recusando-se muitos a acreditar que mais de 20 dos 30 actores em cena faziam a sua estreia absoluta em teatro, depois de um trabalho de apenas três meses. (Jornal de Angola, 1988⁴⁷).

A obra desenvolve-se com um ritmo ao mesmo tempo envolvente e intenso, merecendo toda a atenção pela sua inexaurível vitalidade, pela sua simbiose entre escritura e oralidade, pela sua singular potencialidade inovadora mesmo na dimensão de algum modo didáctica, pelas suas potencialidades de espetáculo já maduro em termos de escrita cénica, de relações tempo, espaço, palavra, música, som, enfim, pela sua extraordinária força vital, que nos conduz à profundidade perdida do teatro isabelino ou do teatro clássico. (GORLIER, 1988).

A obra de Pepetela apresentada pelo Elinga Teatro **é a primeira obra teatral produzida em Angola a ultrapassar as fronteiras daquele estado** atormentado por uma guerra que continuou até hoje a prolongar os horrores da opressão colonial. Trata-se de um acontecimento excepcional. A produção, fruto de muitos esforços e empenho, foi realizada de propósito para o nosso Encontro (...) com estilo brilhante e ágil, desenvolve-se uma trama que não conhece momentos de pausa e que prende os espectadores até o fim, levando-os a identificarem-se com alguns personagens arquetípicos. (VOLTERRANI, 1988, grifo nosso).

Agora sabe-se qualquer coisa também sobre o teatro angolano. (...) Ritmos de tambores e movimentos coreográficos são parte integrante da encenação de José Mena Abrantes e a dimensão coral da obra é garantida pela contínua presença em cena de todos os actores. (...) No plano dramático não existe apenas o **contraste entre a cultura branca e a negra**, mas também uma interessante dialéctica interna entre os próprios indígenas. (...) A obra é uma experiência significativa

⁴⁷ Todas as críticas estão disponíveis em: <https://elinga20anos1.blogspot.com/>

e, portanto, útil para não se ouvir falar de África apenas quando a Zâmbia vence a Itália em futebol. (CÍCERO, 1998 grifo nosso)

A encenação de José Mena Abrantes é um exemplo de “teatro pobre”, que privilegia os motivos didáticos, já existentes na obra de Pepetela, e se deixa apreciar não tanto pelas partes recitadas, em língua portuguesa, mas antes pelas **pantomimas** que um numeroso grupo de actores angolanos soube exprimir. (GIACOBBE, 1988 grifo nosso).

Hoje, com um amigo, falávamos do vosso sucesso aqui em Itália. Há ainda pessoas que recordam a vossa peça como a melhor apresentada na edição deste ano. (AUDÌSIO, 1988).

A mais importante manifestação da cultura angolana em Itália nos últimos tempos. (SORIA, 1988).

Muitos fatores fazem com que a peça *A Revolta da Casa dos Ídolos* configure-se em uma forma possível de resistência no campo das encenações: primeiro, o espetáculo foi o primeiro teatro angolano a atravessar fronteiras; segundo, representa a fundação do grupo Elinga, grupo sob o comando de Abrantes que está há mais tempo em atividade (até hoje), e por último, mas não menos importante, estabelece um elo com o trajeto anterior por meio de AZE, que, a propósito é a primeira peça publicada do autor.

Do mesmo modo, o projeto cênico AZE também se configura em uma forma de “resistência” uma vez que representa a sobrevivência por registro escrito de alguns meses de ensaios, além das representações de oposições construídas tanto pela simbologia da iluminação quanto da cenografia descritas no texto didascálico.

4.2 Montagens de *Arena conta Zumbi*⁴⁸

Conta-se que a primeira exibição oficial de ACZ foi em primeiro de maio de 1965. A estreia estava prevista para vinte e um de abril, contratempos, no entanto, prorrogaram o início da temporada. Segundo uma das atrizes do elenco, Marília Medalha (2004), a estratégia de divulgação inicial incluía uma exibição parcial do espetáculo nas faculdades, o que provavelmente foi responsável pela venda de todos os ingressos dos vinte primeiros dias e da plateia exclusiva de estudantes.

⁴⁸ Muitas das informações e textos deste subcapítulo foram originalmente publicados pela autora nos artigos: *Revisitando Arena conta Zumbi: A montagem de João das Neves* (2017) e *Arena conta Zumbi através dos anos: Uma leitura diacrônica de montagens* (2018).

O sucesso na bilheteria estendeu-se ainda por meses, representando um longo período de casa cheia. Além daqueles estudantes, que foram atraídos pelo *marketing* inicial, o fator novidade, prometido pelo Arena, atraía curiosos de várias partes. O caráter inovador do espetáculo foi inclusive notado e comentado pela crítica em jornais e revistas em circulação na época. Dentre esses críticos, o diretor italiano radicado no Brasil Alberto D'Aversa, que na ocasião escrevia para o *Diário de São Paulo*, assinalou a originalidade do grupo:

No teatro de Arena, entre confusões e incertezas, está se gestando o fenômeno teatral mais interessante da atual temporada: uma nova forma de espetáculo que poderá conduzir a resultados definitivos ou a um fracasso desolador. (...) (D'AVERSA, 1965, p.5⁴⁹).

E não só analisa o revolucionário, o crítico ainda elencou sete potenciais problemas que inquietaram o grupo e o guiou para esta nova forma, incluindo entre eles a necessidade de criar uma forma de teatro para dialogar com esta realidade, uma realidade em crise, constatando a necessária sinceridade na relação público e espetáculo. Por fim, D'Aversa ressalta a dialética da obra pontuando que

A validez e originalidade deste espetáculo reside na imagem que se forma no decurso do mesmo, rica de tal carga explosiva, de sugestões e realizações, que transcendem largamente as metáforas do texto para colocar-se no plano duma comunicação tão sincera como poucas vezes podemos constatar no atual teatro brasileiro. (D'AVERSA, 1965, p. 5).

Ainda que alguns críticos e espectadores tenham recebido a novidade com entusiasmo, considerando-a como um novo caminho no teatro brasileiro, outros não lhe deixaram de fazer restrições e indicar as deficiências, como é o caso de Iná Camargo Costa e Décio de Almeida Prado:

Arena conta Zumbi [...] longe de incorporar a derrota e eventualmente de considerá-la como tal, esses espetáculos [Opinião e Zumbi] lidam com o golpe militar como se ele não passasse de um acidente de percurso, a ser removido sem maiores dificuldades, nisto acompanhando conhecidas 'análises de conjuntura' elaboradas no calor da hora. (COSTA, 1996, p. 102).

⁴⁹ Disponível nos arquivos do Instituto Boal e no endereço virtual da instituição: www.institutoaugustoboal.org. Acesso em: 12 jan 2017

[...] ‘Arena conta Zumbi’ lembra frequentemente um comício político cantado e dançado: um frenesi de movimentos e rumor, com muito poucas perspectivas realmente novas. (PRADO, 1965, p.22).

Para Costa, o tratamento do tema revelou-se problemático sobretudo no paralelismo estabelecido com o presente e considera o passo um recuo no teatro político no Brasil. Apesar desta observação, atribui à peça características que julga positivas, como a incorporação de recursos do *agitprop* e a síntese entre o teatro documentário e o teatro de pesquisa histórica.

Prado é talvez o mais cético dos críticos diante da novidade proposta, reputa ingenuidade política no tratamento da história e enxerga na postura do grupo um processo em que “A esquerda, abalada pela derrota, denegria os adversários, com um marcado toque machista, reafirmando a crença em si mesmo” (PRADO, 1988, p. 71). Ainda assim, não deixa de apontar a originalidade da técnica.

Quanto ao elenco, sem grandes nomes do mercado teatral da época, era formado por Lima Duarte, Dina Sfat, Anthero de Oliveira, David José, Marília Medalha, Chant Dessian, Vanya Sant’Anna e Guarnieri. A equipe, nesta formação, seguiu em temporada por diversas cidades brasileiras.

Em meio ao sucesso da peça em São Paulo, e estando Augusto Boal impedido de assumir a direção, a remontagem carioca teve como diretor Paulo José, e o elenco em questão era composto por Vera Gertel, Milton Gonçalves, Isabel Ribeiro, Francisco Milani, Dina Sfat, Paulo José. Era a primeira vez que um ator negro completava a equipe. A cenografia foi assumida também por Paulo José, a iluminação por Clovis Bueno e a direção musical por Dorival Caymmi Filho.

Expõe-se no quadro abaixo, o percurso dessas montagens na década de sessenta:

Quadro 7 – Percurso da encenação de ACZ na década de 1960

Período	Local	Informações adicionais
1ª semana, maio, 1965	São Paulo	Dedicada aos estudantes com preço reduzido Casa lotada
Agosto, 1965	Porto Alegre	Na ocasião já tinha ultrapassado a centésima apresentação

continua

conclusão

Setembro, 1965	Rio de Janeiro	Outra montagem sob direção de Paulo José
Outubro, 1965	Percorridas várias cidades do interior do estado	Atinge 200 apresentações no dia 17 do mês
Dezembro, 1965	Belo Horizonte	-----
Janeiro, 1966	Santos	Festival de teatro de Santos
Maio, 1966	Interior de São Paulo e Paraná	-----
Outubro 1966	São Paulo	Retorna ao Teatro de Arena sob direção de Paulo José. Augusto Boal estava na Argentina.
A partir de 1967	-----	Sai de cartaz. Preparação de <i>Arena conta Tiradentes</i> em fase final.

Fonte: Elaboração própria⁵⁰

Outras configurações de elenco e direção também compuseram o percurso do grupo de teatro Arena, e assim, com suas múltiplas formações, a obra excursionou ainda pela América do Sul, tendo representado o Brasil no 1º Encontro de Teatro Latino-Americano, e esteve também nos Estados Unidos (1969), México (1969) e Canadá.

Sob a direção de Boal, e não mais como Grupo de Teatro Arena, a peça foi exibida em Lisboa, em 1978 e em 1983 na Áustria. Consta em encarte de divulgação da peça em Lisboa, que naquela altura do ano de 1978, o espetáculo já somava cento e cinquenta exposições.

A peça ganhou notoriedade não só na esfera profissional, mas também na amadora, tendo vencido como melhor espetáculo, eleito pelo júri oficial e popular, o III Festival de Teatro Amador do SESC com o Grupo Cênico Regina Pacis de São Bernardo do Campo sob a direção de Sérgio Rossetti e Antônio Assumpção no ano de 1970.

Este movimento de adaptações e remontagens, que colocou o espetáculo ACZ em cidades, países e períodos diferentes, superou as expectativas da crítica, que via limitações pelos procedimentos e as alusões às épocas e localidades específicas:

As circunstâncias deveriam atualizar Zumbi, **mas a peça parece em grande parte superada**. Falar em liberdade é sempre salutar, em

⁵⁰ Quadro elaborado a partir das informações contidas no livro **Zumbi, Tiradentes** de Cláudia Arruda de Campos, 1988, página 13.

qualquer tempo e em qualquer latitude, ontem como hoje, aqui como nos Estados Unidos, Na União Soviética, na China e na Checoslováquia. O problema não é êsse: o tratamento dramático do tema ainda se mostra rudimentar, esquemático. (MAGALDI, 1969 grifo nosso).

A superficialidade da análise política responde, em parte, a uma limitação auto-imposta de atender de imediato, fazendo de Zumbi uma **peça datada, já pelo insistente recurso a alusões que se perdem para quem não tenha proximidade com os acontecimentos.** (CAMPOS, 1988, p.77 grifo nosso).

De fato, a peça tinha proposições limitadas, no entanto, com um olhar distante em mais de cinquenta anos, é possível perceber, pelas adaptações contemporâneas, que de alguma forma há algo na peça de atemporal que continua provocando interesse.

Por exemplo, em 1998, distante temporalmente em mais de trinta anos das primeiras montagens, o espetáculo volta às cenas paulistas com uma adaptação de Jeferson Gomes com o grupo Catarse. A peça é renomeada para manter a indicação dos narradores, *Catarse conta Zumbi*.

No elenco, Flavio Guarnieri, filho de Guarnieri, no papel integral de Zumbi, uma das adaptações da montagem. O “Sistema Coringa” é assumido na sua forma pronta, e à adaptação é incorporada a “função protagônica”. Outra alteração foi a adequação para os palcos italianos, uma forma de conseguir ocupar diferentes teatros paulistas (quase exclusivamente com essa forma tradicional de palco) e até de outras cidades. O espetáculo permaneceu um musical, no entanto, a melodia de muitas músicas foi discretamente alterada, e muitas canções excluídas. Esta versão, no entanto, não ficou muitos anos em cartaz, e, já sem o Flávio no elenco, foi convertida em montagem amadora, exibida em formaturas da Escola de Teatro Catarse.

Em meio a este movimento de reatualização da peça, em 2011, iniciou-se um projeto de remontagem do espetáculo por iniciativa do Instituto Augusto Boal. Cecília Boal, viúva de Augusto Boal, diretora do Instituto e uma das idealizadoras da proposta, declarou em entrevista ser um sonho seu ver o espetáculo somente com atores negros. Sendo assim, ficou a cargo de João das Neves o desafio de reunir o elenco e dirigir a nova versão do clássico paulista.

A adaptação⁵¹ contou com a direção musical de Titiane, esposa do diretor, cenário e figurino de Rodrigo Cohen, iluminação do próprio João das Neves, produção e realização Sevla Produções e Instituto Augusto Boal, e no elenco, Alysson Salvador, Benjamin Abras, Evandro Nunes, Júlia Dias, Júnia Bertolino, Kátia Aracelle, Nath Rodrigues, Ricardo Campos, Rodrigo Almeida e Rodrigo Jerônimo.

Pela recorrência de montagens em escolas de teatro, rastreadas em uma rápida consulta, atreve-se a atribuir a permanência deste interesse ao desafio técnico imposto a atores, diretores e técnicos. Considerando ainda o projeto do Instituto Augusto Boal, não é possível excluir dessa afeição e entusiasmo por ACZ, a incorporação de uma personalidade negra representativa e a beleza das músicas, que se autossustentam para além do espetáculo.

Em face às possibilidades de escolha para a discussão da resistência na categoria performática, selecionam-se, em especial, duas montagens do musical: a primeira, dos anos de 1965, justamente por representar a essência primeira e o furor inicial, e a de 2012, por sua filiação com o Instituto Augusto Boal, distância temporal e contexto histórico-social expressivo, no intuito de percorrer uma leitura diacrônica.

4.2.1 Atualização de *Zumbi*, o espetáculo de João das Neves

Uma das mudanças realizadas na adaptação da montagem de João das Neves, além desta inovação com relação ao elenco, está no título, deixa de ser *Arena conta Zumbi* para então adotar a forma sintética *Zumbi*. Esta mudança, embora sutil, condiciona as principais diferenças entre as montagens, uma vez que indica a mudança de perspectiva.

A despeito da versão original, Décio de Almeida Prado (1987, p. 68) tinha dito que

(...) o título é perfeito: a história não é vivida, mas apenas narrada pelos atores. Estes não se apresentam como personagens, mas como narradores, atuando sempre coletivamente.

Assim sendo, ao principiar o título com o nome do grupo, os autores assinalavam o papel de narradores e demonstravam tratar-se de uma perspectiva própria.

⁵¹ As siglas ACZ referem-se ao espetáculo de 1965 e “Zumbi” à versão de 2012.

No caso da adaptação, o encurtamento parece resultar na focalização da figura do herói negro, dialogando com o momento de recuperação da questão da afrodescendência e identidades híbridas. João da Neves, em entrevista a *CartaCapital*, chegou mesmo a declarar que “Nós queríamos envolver nessa história seus verdadeiros nomes. Portanto, os negros” (2013, online), ao referir-se ao elenco inédito, e desta forma consolidou a focalização.

Outros elementos testemunharam a busca nesta montagem pela valorização da questão negra, uma de aspecto mais artístico e pessoal, a outra de aspecto social e político. Aquela diz respeito ao que ficou então denominada “trilogia afro-brasileira”, isto é, a montagem por João das Neves de três peças de temática afro que foram reunidas em um único ciclo de apresentações a fim de comemorar os oitenta anos de carreira do diretor; esta, diz respeito às discussões sobre a aplicação da Lei 10.639/03 que prevê a obrigatoriedade da temática História e Cultura Afro-Brasileira no currículo oficial da rede de Ensino.

No entanto, apesar desta centralização na figura de Zumbi como herói negro, a coletividade declarada da montagem paulista não se dilui, mas entra com intensidade na própria história por intermédio da busca em destacar a organização social deste grupo e o espírito coletivo de resistência.

Além da inserção da remontagem neste espírito, é possível ainda indicar mais dois momentos representativos ao longo dos quase cinco anos de apresentações. Estes três momentos, que não se anulam, mas antes se interpõem, podem ser assim classificados e justificados:

1) Reflexão sobre afrodescendência e a identidade nacional com a inclusão negra (2012-2015)

Este, dos três, é o mais representativo e o que mais estendeu-se ao longo das apresentações. Alguns elementos contribuíram significativamente para esta ocorrência, a própria carreira do diretor, o sonho de Cecília Boal e o contexto social.

A temática da negritude tem sido comum na produção de João das Neves a partir da década de 1990, encaminhando-se para a sua já mencionada trilogia negra. Esta trajetória embasou e assessorou a adaptação de ACZ pelos rumos que per fez. Contribuiu também para fundamentar a justificativa da proposta da peça encaminhada

para o Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura (SALIC), que do mesmo modo explorou as reflexões da valorização da cultura negra:

Em pleno 2011, nos vemos em um novo momento: de liberdade e democracia e de valorização da história da África e da cultura afro-brasileira. Desde o início dos anos 2000 temos tido terras sendo oficialmente cedidas a remanescente de quilombos - os quilombolas ganharam novo lugar social no século XXI, bem como a cultura negra. Esse novo contexto de luta e afirmação propicia essa nova montagem de “Zumbi”, de elenco totalmente formado por atores negros e com direção do João das Neves, contemporâneo de Boal, que tem trabalhado recentemente a história do Brasil no teatro pelo viés de seus grandes personagens negros como “Besouro” e “Chico Rei”. [...] O Rio de Janeiro tem sido palco de grandes musicais e o projeto “Zumbi” dirigido por João das Neves faz parte deste contexto. Está na hora de rever o legado do Arena levando-o para os jovens de hoje e dialogando com as questões contemporâneas de africanidade e identidade. (2012, online)

Além disso, o tema enunciou-se no período de estreia através do ciclo de palestras realizadas concomitante à exibição do espetáculo no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro. As palestras discutiam desde o racismo até a escravidão, como é verificar no quadro disposto abaixo:

Quadro 8 – Ciclo de palestras

Tema	Data	Palestrante
Representações racistas e antirracistas: como distinguir umas e outras	14/08	Profa. Liv Sovik
Quilombolas: territórios e direitos	16/08	Ronaldo Santos
Agência de Redes para Juventude	17/08	Marcus Faustini
Trabalho escravo contemporâneo	21/08	Prof. Ricardo Rezende Figueira
Memória da Escravidão	22/08	Profa. Hebe Mattos

Fonte: Elaboração própria

Esse movimento de valorização da cultura africana, que já partia do elenco formado exclusivamente por atores negros, parece ter cumprido o seu propósito quando se verifica a recepção do público:

[...] é como se a minha vida estivesse passando no palco. (NILZA, informação verbal, 2013)

[...] esta peça retrata toda a história dos meus antecedentes (ECLEA, informação verbal, 2013)

[...] retrata do que foi e é o povo, da resistência que carregamos até hoje. (EDELJANE, informação verbal, 2013)

Esta peça é fundamental para a cultura do nosso Brasil, [...] como a raça negra aparece muito forte na nossa cultura, na nossa formação. (MONICA, informação verbal, 2013)⁵²

Todos estes elementos asseveram de que forma e com que ímpeto o assunto atravessou a montagem. Se em 1965 a “valência” do espetáculo estava em seu caráter experimental no teatro e da reflexão crítica da situação política do país, quase cinquenta anos depois, o mesmo texto, porém com uma concretização cênica distinta, possibilitava colocar em relevo e dar substância à discussão da valorização afro-brasileira. A reflexão crítica ainda estava presente, mas agora voltava-se ainda com mais destaque para a figura do negro como um combatente resiliente e resistente que participa na formação do Brasil.

2) Discussões políticas aferventadas (2013 -2014)

Durante os anos de 2013 e 2014, o país atravessa um período de intensas discussões políticas e manifestações populares. Nas ruas, a Manifestação dos vinte centavos, que surgiu como forma de contestação ao aumento das tarifas do transporte público, desencadeou uma sucessão de outras manifestações sobre os mais variados temas. Esses eventos repercutiram mundialmente e atraíram atenções internacionais sobretudo, porque o país preparava-se para sediar a Copa. As manifestações prolongaram-se em 2014, e política passou a ser pauta de conversas dos brasileiros.

Em declaração à revista *CartaCapital*, João das Neves (2013) relacionou os eventos daquele período com o momento político de escritura da peça:

Agora, com as manifestações de rua, parecem ter tudo a ver com a ânsia de liberdade, com a ânsia de informação e justiça. A peça também foi escrita em um momento como esse. Essa obra é politicamente forte na medida em que ela é uma afirmação da nossa identidade nacional, do povo brasileiro e das suas formas de resistência. É uma obra de arte que transcende uma data específica e por isso não precisamos fazer grandes adaptações ao texto, apenas

⁵² Depoimentos coletados no vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y-g9ygTvMvs>. Acesso em 13 ago. 2017.

alguns cortes, porque ela se projeta para o futuro e isso, em si, é de um significado político muito forte.

Com isso, o diretor de *Zumbi* aproveitou para evidenciar sua perspectiva sobre a atemporalidade da peça e seu cunho político, contrariando muito da crítica da época da temporada de ACZ que acreditava que o espetáculo era datado justamente pelo diálogo com os fatos políticos do momento.

3) Cinquenta anos de *Arena conta Zumbi* (2015)

No ano de 2015, a primeira montagem do espetáculo completou cinquenta anos. A comemoração reacendeu a visibilidade do espetáculo e a importância da adaptação. O momento notabilizou ainda a continuidade da obra ao longo dos anos, seja a partir das músicas, que se tornaram clássicos na voz de artistas famosos como *Upa Negrinho* gravada por Elis Regina, como pela incidência de remontagens.

Apesar da importância histórica de Zumbi e do Quilombo dos Palmares e da legitimidade do processo de valorização da cultura afro-brasileira, realizá-la por via da peça ACZ não parece ser o caminho mais presumível, uma vez que a peça não aprofunda a problematização racial e recebeu muitas advertências da crítica neste sentido. Ao mesmo tempo, seria também injustiça não acentuar o passo que a peça dá no sentido de colocar em cena, naquela época, um ato de resistência à escravidão e, talvez, a proposta de encenação de 2012, com a exclusividade de ter no palco só atores negros, tenha conseguido alcançar outros patamares, impensáveis para a equipe de 1965.

4.2.2 Iluminação, Cenografia e Figurino

A iluminação, assinada por Orion de Carvalho, em 1965, complementava a significação da peça e auxiliava na identificação do personagem, comprometida pela técnica da desvinculação ator/personagem, sobretudo, no reconhecimento de Zumbi, funcionando também, como parte integrante da “máscara”: Sobre ele [Zumbi] incide um foco de luz azul-escura, a mesma que passará a incidir sobre Ganga Zumba quando este renova o Zumbi. (CAMPOS, 1988, p. 79). A escolha da cor pode-se, talvez, ser atribuída a sua relação com a realeza.

Além desse recurso, sabe-se também por intermédio do roteiro feito por Boal⁵³ que o espetáculo se utilizou de focos individuais

Por sua vez, o encarregado pela iluminação da montagem de 2012 é o próprio diretor João das Neves. Além das luzes focais, há um jogo de cores quentes, um amarelo intenso que muitas vezes faz sobressair um vermelho e um laranja:

Figura 10 - Iluminação no espetáculo *Zumbi*



Fonte: SESC (por BARRETA)

Dentre as simbologias da cor vermelha está que, “O vermelho vivo, diurno, solar, centrífugo, incita à ação [...] o vermelho também é, por excelência, nas tradições irlandesas, a cor guerreira [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 944-945).

Assim, a escolha da paleta de cores parece acompanhar um projeto de ênfase à feição guerreira de Zumbi, reforçado pelo cartaz de divulgação da peça:

⁵³ Conferir nos Anexos

Figura 11 - Cartaz da peça *Zumbi*



Fonte: Instituto Augusto Boal

O vermelho também pode ser encontrado na primeira versão da peça no seu único elemento cenográfico, um tapete:

No tempo de Zumbi, eu já estava mais afastado do Teatro de Arena de São Paulo. Já era freelancer. Mas nos mantínhamos sempre muito ligados. Eu não imaginava que iria fazer a cenografia do espetáculo, porque eles montaram o Zumbi de uma maneira completamente fechada. Trancaram o teatro, botaram uma cozinha lá dentro. Os músicos, os atores e o diretor entravam às duas horas da tarde e saíam meia noite. Ficaram lá dentro até inventar o Arena conta Zumbi. Quando eu cheguei, estava pronto. Eles me mostraram o espetáculo. Ainda estava cru, mas estava tudo estruturado. E quando acabou, eu morri de rir. Falei: “Parece um bando de intelectuais, no tapete do pai, tomando uísque e conversando sobre o povo...” “E a cenografia que eu fiz, foi exatamente essa. Conversando com o Boal, ele falou: - Olha, é isso mesmo, você tem toda razão, faça. Mexi pouco com a estrutura

do teatro, resolvi revestir o chão, de um tapete caro, de nylon e bem felpudo, inclusive brilhante, uma coisa cafona de turco rico. Era um tapete vermelho bem grande, que a gente ganhou, e forrou o piso inteiro. E era vermelho de propósito, como uma brincadeira. (IMPERIO,1985).

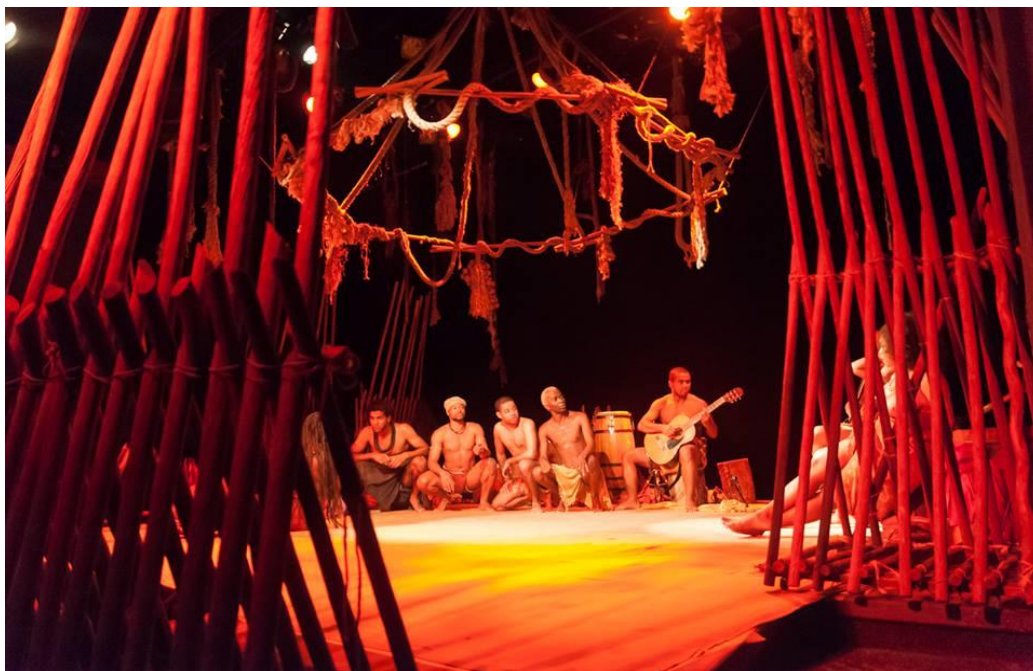
A ideia era de Flavio Império, cenógrafo, arquiteto e artista plástico que já tinha trabalhado em outros projetos do Arena, e trazia como proposta a localização do ponto de vista. Ainda que se tratasse de uma história da rebelião negra, a perspectiva era daquele grupo de classe média, eles eram mesmo o “bando de intelectuais conversando sobre o povo”. Na cena inicial da peça, os atores entram como que se jogassem futebol⁵⁴ sob esse tapete, uma espécie de brincadeira que podia estar fazendo uma referência a *panem et circenses*⁵⁵.

Por seu lado, o cenário da adaptação de João das Neves, idealizado por Rodrigo Cohen, é formado por paliçadas distribuídas em torno de todo palco na parte exterior remetendo, com isso, ao refúgio dos escravos em Alagoas. Também compõe a cenografia um círculo pendurado por cordas no centro do palco, que pode muito bem inferir um mastro do navio negreiro:

⁵⁴ Conferir nos Anexos “Roteiro de Boal”

⁵⁵ Em português: “Pão e circo” ou “Política do pão e circo”. Diz-se que a frase teria origem na “Sátira X” do humorista e poeta romano Juvenal (por volta do ano 100 d.C.) e que criticava a falta de informação e interesse do povo romano em assuntos políticos, só se preocupando com o alimento e os divertimentos.

Figura 12 - Cenário de *Zumbi*



Fonte: SESC

Os elementos remetem diretamente à História negra no Brasil, adaptados para o palco do tipo italiano (que é o tipo de palco majoritário dos teatros brasileiros), que permite mais possibilidades na construção da “atmosfera” e que “leva a uma leitura mais dramática do ponto de vista visual.” (MOREIRA, 2018, p.10). Assim, se as escolhas de ACZ propunham causar o “estranhamento” para a distância crítica, *Zumbi* apresentava recursos mais dramáticos para a representação da identidade negra.

Para completar as proposições do espetáculo de 2012, os movimentos ritmados dos atores emulavam a capoeira, havia a presença de tambores africanos e o figurino era composto por trajes que evocavam motivos afros.

Figura 13 - Figurino da peça *Zumbi*



Fonte: SESC (por BARRETA)

Já o figurino da versão de 1965 seguia também o seu projeto, outro, e buscava com o uso de jeans e camisetas coloridas completar a retratação de uma classe média:

O período de 1964 a 1968 foi um período de ruptura. [...] Digamos que o espírito da época ainda continha um grande pendor anti-imperialista, antiamericano. E esse antiamericanismo chegava a se manifestar em coisas como ser contrário a beber Coca-Cola, a consumir chicletes, a vestir jeans [...] O Flávio Império, um dos nossos maiores cenógrafos e figurinistas, muito inteligentemente, sugeriu que o elenco, oito atores e atrizes, usassem jeans, os jeans americanos mesmo, importados, com botinha de couro e camisetas coloridas, nada mais americanófilo [...] (MATTOS apud ALMADA, 2004, p. 114-115).

Figura 14 - Figurino de ACZ



Fonte: Arquivo do Instituto Augusto Boal

A crítica não recebeu muito bem o paradoxo na escolha da vestimenta. Os elementos marcadamente americanos e de consumo das massas não pareciam combinar com o projeto de afirmação nacional e o combate aos estrangeirismos:

Interessante observar que os autores recusam o ié, ié, ié, a música jovem internacional, certamente muito comprometida com o consumo de massas, mas não desprezam outros índices igualmente internacionais da rebeldia jovem, que entre nós não tinham sido ainda inteiramente absorvidos pelo mercado. Referimo-nos especificamente ao figurino: a camiseta e a calça americana, distintivo da juventude do rock, vagamente em oposição à sociedade de consumo. O espetáculo de Arena foi um dos incentivadores desta moda que começava a 'pegar' e, mais do que uma contestação, era, no Brasil, um sinal de status. Esta é, porém, apenas uma das pequenas contradições de Arena conta Zumbi. (CAMPOS, 1988, p.87)

Quando questionado sobre essa contradição, o ator David José, do elenco da versão de 1965 esclareceu:

Aparentemente sim, mas não era. Essa foi, na altura, a grande sacada do Flávio Império, que todo o grupo, incluindo Boal, compreendeu e aceitou. Se os adolescentes e os jovens da época se identificavam culturalmente com a Jovem Guarda, com o rock'n roll, com a guitarra elétrica, ainda com os Montgomery Clifts, James Dean e Marlon Brandos do cinema americano, com seu jeans, camisetas, botinhas e casacos de couro, com aquela cultura importada do Texas de Bush e da dourada Nova York, era uma síntese de forma e conteúdo ver o

Lima e o Guarnieri de jeans e de botinha de couro, de camisetas coloridas. Aquilo era moderno, mas o que se discutia era a liberdade, a luta dos negros em Palmares como metáfora do que se vivia no Brasil naquele momento. Não era Nova York, era o Brasil da ditadura, era o Brasil do Teatro de Arena ou como era visto pelo Arena. (MATTOS apud ALMADA, 2004, p. 115).

Com isso é possível deduzir que o projeto era justamente esse. E não era um projeto fácil nem para os idealizadores, tampouco para o público, cuja participação ativa era exigida recorrentemente nas construções de significados.

À vista disso, o espetáculo de João das Neves possibilitou atingir certas questões sobre a identidade afro-brasileira praticamente intangíveis para ACZ em seu tempo, modelo e adequação à proposta de cada encenador, mas talvez, no processo, tenha perdido certas potencialidades épicas como o estranhamento em decorrência do figurino/tema da peça e como a ambientação, que ganha contornos fixos em vez da construção cena a cena à vista do espectador.

4.2.3 Sistema de atuação

Uma das maiores contribuições da peça ACZ para a renovação e originalidade no teatro brasileiro foi o sistema de atuação e as técnicas envolvidas. Considerada positiva pela maioria dos críticos, resumem-se em quatro: desvinculação ator/personagem, perspectiva una, ecletismo de gênero e estilo e uso da música.

Algumas já foram mencionadas em tópicos anteriores, desta forma, detém-se, neste tópico, a técnica de desvinculação ator/personagem que pode ser explorada dentro da perspectiva de encenação.

A proposta original era “[...] manter, em todos, a interpretação da “máscara” permanente de cada personagem interpretado”. (BOAL, 1991, p. 199-200). No entanto, Rosenfeld (1996, p.20) aponta algumas considerações dos efeitos:

A técnica, econômica para as finanças do teatro (razão suprema, irrefutável), sê-lo-á também para as energias do público? Uma parcela da atenção do público é gasta para identificar os personagens. [...] Poder-se-ia perguntar se esse processo beneficia o público em grau tão alto como o elenco e não seria mais sábio reservar a desvinculação aos ensaios.

Não há na literatura, e muitos são os empecilhos, um estudo que explore com abrangência quantitativa e qualitativa todos os efeitos desta técnica na plateia para concluir se, de fato, ela pode de alguma maneira interferir e em que dimensão na recepção/compreensão da personagem e, se também é eficaz no sentido de promover a apreciação crítica do público. Ainda assim, são pontos válidos para a reflexão dos que se propõem a utilizá-la.

Também não é um recurso exclusivo em termos teatrais como o próprio Boal colocou e Rosenfeld (1996, p. 13) corroborou: “Fato é que essa desvinculação é antiga, ainda que suas razões possam variar. Também modernamente foi usada, por exemplo, por Brecht [...]”.

Considerando o caráter experimental do procedimento, Boal leva a elaboração a outro nível, e fundamenta o Sistema Coringa com algumas variações da proposição inicial. O sistema foi inaugurado na peça posterior, *Arena conta Tiradentes* e compreendia sete partes principais, organizadas conforme exposto no quadro abaixo:

Quadro 9 - Estrutura de espetáculo do “Sistema Coringa” - 7 partes principais

PARTES	DESCRIÇÃO
Dedicatória	Canção coletiva ou texto declamado a algo ou alguém, sequência de cenas, poemas, textos etc.
Explicação	Quebra da continuidade da ação dramática
Episódio	Cenas mais ou menos interdependentes (primeiro tempo terá um episódio a mais que o segundo)
Cena	Completa de pequena magnitude
Comentário	Ligação das cenas, preferencialmente versos rimados. Às vezes adverte sobre a mudança.
Entrevista	Não tem localização estrutural própria
Exortação	Final. Coringa estimula a plateia segundo o tema de cada peça.

Fonte: Elaboração própria

O sistema, assim organizado, resultou de um processo de “amadurecimento” das primeiras ideias, assim, é possível observar ressonâncias de ACZ nessas elaborações. A figura do cantador, por exemplo, reflete a função Coringa, uma vez

que representa também a ideia do próprio autor, ou, como colocou Boal, “o recriador da fábula. [...] Conhece o desenvolvimento da trama e a finalidade da obra.” (1991, p 215-216). No entanto, a fala do cantador é sempre em rimas. Quando as rimas não ocorrem recebe-se o título de narrador. Outra diferença reside no fato de a figura do cantador não assumir outros papéis, como previsto para a função Coringa.

Diferentemente de *Tiradentes*, não havia em ACZ uma função protagonista e todos os atores se revezam entre todos os personagens, inclusive Zumbi. O que garantia a unidade da personagem protagonista era o tipo de discurso, sempre majestoso, a luz azul que sempre incidia nessa figura e a posição cênica dos atores, que sempre ocupam um plano baixo enquanto Zumbi permanecia no plano alto como no exemplo da fotografia abaixo:

Figura 15 – Espetáculo *Arena Conta Zumbi* de 1965



Fonte: Arquivo do Instituto Augusto Boal

Esses recursos criavam a espécie de “máscara” da personagem:

Esses padrões [comportamento mecanizado preestabelecido] são nossas “máscaras”, como são também as “máscaras” dos personagens. Em *Zumbi*, independentemente dos atores que representavam cada papel, procurava-se manter, em todos, a interpretação da “máscara” permanente de cada personagem interpretado. Assim, a violência característica do Rei Zumbi era mantida, independentemente do ator que interpretava em cada cena. (BOAL, 1991, p. 199-200).

A montagem de 2012 optou por manter o revezamento de todos os papéis como na primeira versão. No caso específico da personagem Zumbi, o revezamento ocorreu entre três atores⁵⁶.

⁵⁶ Informação dada a autora em caráter informal pelo ator Benjamin Abras

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A resistência. O teatro, através dos séculos, vive de resistência.

Fernanda Montenegro

A associação entre a noção de “resistência” e teatro não é uma exclusividade de períodos conflituosos ou das manifestações contemporâneas, como pôde se perceber na recuperação do termo tradicional “conflito”. Nesse caso, a relação é estabelecida, sobretudo, pela tensão construída entre forças que se opõem. É, pois, na oposição que se constroem muitas das ações dramáticas resultantes desse embate com posturas/crenças/valores determinados pelo meio.

Porém, em períodos nos quais os valores estão sendo reavaliados e/ou questionados (= Revolução, de *Volvere*, girar, dar voltas) e, portanto, um posicionamento definido é ainda uma busca, a “resistência” manifesta-se mais como uma recusa ou como um desdobramento da existência.

Com isso tem-se que “resistência” no teatro abrange uma combinação de elementos e de significações que foram verificados nas peças teatrais ACZ e AZE. Em ambas, a “resistência” manifesta-se como um inconformismo gerado pela situação conflituosa do país. Concomitante a essa recusa a uma submissão cultural está a procura por um novo entendimento e constituição artística, que possibilitaria a renovação neste campo pela compreensão de que:

Vale nota que, à leitura deste repertório, vai se impondo a percepção de que o teatro não é apenas um resistente histórico que sobrevive a si mesmo, relegando a passividade de seus meios tradicionais, mas, ao contrário, é uma forma artística dotada de um grande poder vital de auto-renovação, que o foi adaptando aos tempos e incorporando a ele inovações estéticas e técnicas, inclusive de outros domínios, o que o tornam perfeitamente apto a levar ao palco os temas e os problemas do modo de ser de nossa época, como já o fizeram em relação a quase todas as outras. (GUINSBURG; PEREIRA, 2001, p. VII).

Como são momentos de instabilidade e experimentação, não se trata, ainda, de encontrar a solução, mas de entender o que não serve e o que limita por meio de

um processo reflexivo. Esta atitude foi, especialmente, adotada pelos países de herança colonial no sentido de que:

O pós-colonial pressupõe, por conseguinte, uma nova visão da sociedade que reflecte sobre a sua própria condição periférica, tanto a nível estrutural como conjuntural. Não tendo o termo necessariamente a ver com a linearidade do tempo cronológico, embora dele decorra, pode-se entender o pós-colonial no sentido de uma temporalidade que agencia a sua existência após um processo de descolonização e independência política – o que não quer dizer, a priori, tempo de independência real e de liberdade, como o prova a literatura que tem revelado e denunciado a internalização do outro no pósindependência. (MATA, 2007, p. 39).

Desta forma, tanto Angola quanto o Brasil, ainda que tenham passado pela experiência da independência com uma distância significativa, incorporaram, no momento de feitura das peças, essa atitude de reflexão na prática teatral. Para esse processo, o revisionismo histórico articulado com recursos épicos permitiu o estranhamento dos valores vigentes.

Por este ângulo, o Teatro épico mostrou ser o tipo de construção teatral mais eficaz para os projetos, por sua flexibilização e perspectiva histórica, apresentando-se como uma alternativa mais viável na confrontação com os modelos burgueses e o imperialismo. Ademais, sua constituição de descontinuidades condizia mais com o intento de destruição.

Ainda que estivessem nos planos alguns aniquilamentos, eles não invalidaram a manifestação de uma esperança, ao contrário, por meio deles é que se esperava. Ser resistente, nesses casos, era continuar caminhando para, no caminho, ir construindo alternativas. Resistência é, também, um processo de olhar para o outro lado em busca de alternativas para a realidade, mesmo no caos; é a capacidade de suportar.

Hoje, com distanciamento temporal, é possível ver o desenvolvimento dessas intenções refletido em muitas opções e realizações dos idealizadores. O tema da resistência entendeu o teatro como um trajeto. Assim, é possível refletir, por exemplo, na maneira com que as experiências do *Arena* influíram na constituição do *Teatro do Oprimido*, como o espaço que o grupo ocupou impactou no desenvolvimento artístico, ideológico e mercadológico de seu entorno, como a preocupação com uma dramaturgia própria fomentou a produção teatral no país. É justificável ainda observar a linha de trabalho construída por Abrantes e perceber como os esforços no sentido

de praticar, discutir e teorizar o teatro angolano colocam o país no cenário artístico mundial e como a permanência do espaço Elinga representa uma afirmação das potencialidades artísticas angolanas.

Dessa forma, e considerando os processos analisados na tese, a “resistência” no teatro pode, então, encerrar as seguintes variáveis:

- 1) Tensão entre duas forças opostas. Combate. Oposição em seu sentido mais clássico, representando tanto o embate com determinados pensamentos/crenças/ideologias quanto o confronto com sistemas nos quais impera a desigualdade. Pode ser do homem com o meio ou até mesmo intrínseca à personagem/sujeito diante de sua dialética e de sua fragemntação. Ex: “microcosmo” vs. “macrocosmo”; “vontade” vs. “contravontade”.
- 2) Recusa a certos modelos artísticos e a um imperialismo cultural que hierarquiza manifestações da arte e da cultura. Pode manifestar-se tanto sob a proposição de uma nova forma quanto experimentações e temas. Ex: “teatro épico”; “estética do oprimido”; palco de arena; escravidão.
- 3) Noção de sobrevivência por meio: da negação de uma perspectiva única e recuperação de uma voz que foi silenciada; capacidade de suportar, continuar existindo; sobrevivência de ideias, projetos, cultura etc. (pela escrita, pela recuperação histórica etc.); recusa ao apagamento/permanência (de um grupo, espaço artístico etc.). Ex: retorno ao passado, inclusão de figuras históricas, recuperação de uma cultura popular; Espaço cultural Elinga; Teatro de Arena Eugenio Kusnet.
- 4) Insistência na existência. Associação com a noção de (re) existência. Insistir em “estar”. Encontrar/criar formas/alternativas de estar no mundo diante da perspectiva de uma crise; revisão de valores; conflitos de ordem social, política etc.

Tendo em vista os desdobramentos, entende-se que o próprio ato de fazer teatro é já por si uma resistência, pois, ao se deparar com limitações, revela propensões para, insistir, suportar e (re)existir. Portanto, a investigação da

“resistência” é um caminho de análise que compreende diversas variantes e, por isso, é capaz de articular os elementos da tríade cênica, ator-texto-público, permitindo, assim, um olhar abrangente da prática teatral.

E por fim, recuperando a provocação que o escritor Ben Lerner (2019, p.211) faz em seu livro *Estação Atocha*, “talvez o papel da literatura fosse o de nos ajudar a manter um senso de perspectiva, uma visão de conjunto, de ligar o nosso ‘agora’ aos vários ‘agoras’ do passado, a fim de formar uma constelação iluminante”, e incluindo o teatro nesse papel, é possível refletir que a “resistência” funcionaria como um mecanismo capaz de aclarar essa “constelação iluminante” revelando-lhe especificidades de muitos “agoras” passados.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamim. **Literatura, história e política**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. Literaturas de língua portuguesa: Histórias e estórias. **Revista Matranga**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 31, p. 10-24, jul./dez. 2012. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matranga/article/viewFile/22594/16139>. Acesso em: 15 out. 2019.

_____. O comparatismo literário entre os países de língua oficial portuguesa; perspectivas político-culturais e reflexões comunitárias. In: PANTOJA, Selma; BERGAMO, Edvaldo A. e SILVA, Ana Claudia da. (orgs.) **África contemporânea em cena: Perspectivas interdisciplinares**. São Paulos: Intermeios, 2014. p. 51 – 67.

_____; PRADO TELLES, Luis Fernando. Entrevista com Benjamin Abdala Jr. **Via Atlântida**, São Paulo, ed. 28, p. 327-343, dez 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/download/97919/107096/>. Acesso em: 4 jul. 2019.

_____. Reflexões comunitárias e administração das diferenças. **Signótica**, Goiânia, v. 29, ed. 1, p. 15-37, jan/jun 2017. DOI 10.5216/sig.v29i1.44864. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/sig/article/viewFile/44864/23229>. Acesso em: 4 jul. 2019.

ABRANTES, José Mena. Angola: Breve olhar sobre o teatro angolano. In: MILÁRE, et.al. **O teatro dos sete povos lusófonos**. São Paulo, 1998.

_____. Ana, Zé e os escravos. In: **Teatro I**. Coimbra: Cena Lusófona, 1999.

_____. **Teatro em Angola** - volume I. Luanda: Nzila, 2005a.

_____. **Teatro em Angola** - volume II. Luanda: Nzila, 2005b.

_____. **Elinga-Teatro**: performances do teatro angolano. Belo Horizonte: Nandyala; Luanda: Elinga-Teatro, 2009.

_____. Incipiente, amadorístico e negligenciado mas com muito potencial. [Entrevista concedida a Marta Lança] LANÇA, Marta. **BUALA**. 2010. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/incipiente-amadoristico-e-negligenciado-mas-com-muito-potencial-entrevista-a-mena-abrant>. Acesso em: 23 ago. 2019.

_____. Porta aberta para dramaturgos de língua portuguesa. In: Portal informativo **Rede Angola** (RA). 13 de set. de 2014. Disponível em: <http://www.redeangola.info/opiniaio/porta-aberta-para-dramaturgos-de-lingua-portuguesa/>. Acesso em 18 set. 2018.

_____. Depois de Descobertos, os Nossos Novos Caminhos só Podem Ser Encantados. Entrevista. **União dos escritores africanos**: [2015]. Entrevista concedida a: Aguinaldo Cristóvão. Disponível em:

<http://www.ueangola.com/entrevistas/item/411-depois-de-descobertos-os-nossos-novos-caminhos-s%C3%B3-podem-ser-encantados>. Acesso em 10 jan. 2016.

ALMADA, Izaías. **Teatro de Arena: uma estética de resistência**. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALMEIDA JUNIOR, José Simões de. **Cartografia política dos lugares teatrais da cidade de São Paulo -1999 a 2004**. 2007. 232 f. Tese (Doutorado) Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2007.

ANCHIETA, J. **Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANGOLA. **Decreto Executivo nº 154/12**, de 27 de março de 2012. Luanda. Disponível em: <https://centralangola7311.net/2014/04/11/elinga-teatro-patrimonio-historico-e-os-culturocidas/>. Acesso em:

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2004.

_____. **Política**. São Paulo, SP: Martin Claret, 2007.

BALL, David. **Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BEIRÃO, Luaty. **Elinga Teatro, Património Histórico e os “Culturocidas”**. Central Angola 7311, abril 2014. Disponível em: <https://centralangola7311.net/2014/04/11/elinga-teatro-patrimonio-historico-e-os-culturocidas/>. Acesso em:

BELÉM, Elisa. Notas sobre o teatro brasileiro: Uma perspectiva descolonial. **Sala preta**, v. 18, n. 1, 2016. p. 121-131.

BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BÍBLIA SAGRADA. Livro de Ezequiel. São Paulo: Ave Maria, 1982. p. 1127-1186.

BOAL; GUARNIERI, Gianfrancesco, LOBO, Edu. **Arena conta Zumbi**. 1965. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/52018902/arena-conta-zumbi#scribd> Acesso em: 15 dez. 2014.

_____; GUARNIERI, Gianfrancesco. **Arena conta Tiradentes**. São Paulo: Sagarana, 1967.

_____. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. 6 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

_____. **O arco-íris do desejo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996a.

_____. **Teatro legislativo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996b.

_____. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009a.

_____. Augusto Boal é nomeado embaixador mundial do teatro em cerimônia realizada na Unesco. In: **O Tempo**. 2009b. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/augusto-boal-e-nomeado-embaixador-mundial-do-teatro-em-cerimonia-realizada-na-unesco-1.276286>. Acesso em: 05 set. 2019.

_____. **Jogos para atores e não atores**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

BONNICI, Thomas. **Conceitos-chave da teoria pós-colonial**. Maringá: Eduem, 2005.

BORNHEIM, Gerd. **Brecht, a estética do teatro**. São Paulo: Graal, 1992.

BOSI, Alfredo. Poesia e resistência. In: **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 139- 192.

_____. Narrativa e Resistência. **Revista Itinerários**. Araraquara. n. 10. p. 11-27. 1996a.

_____. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b.

_____. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOZ, Sidnei. **Teatro angolano: o épico nas peças de José Mena Abrantes e Pepetela**. 2019. 188f. Tese (Doutorado em Estudos literários) – Faculdades de Ciências Sociais Aplicadas e Linguagem, Campus de Tangara da Serra, Universidade do estado de Mato grosso, 2019.

BRASIL. Ministério da Cultura. Sistema de Apoio às Leis de incentivo à Cultura – SALIC. **Projeto Zumbi**. 2012. Disponível em: <http://salic.cultura.gov.br/verprojetos?idPronac=501eac548e7d4fa987034573abc6e179MTQ4MTMzZUA3NWVmUiEzNDUwb3RT>. Acesso em 05 out. 2017.

_____. **Lei nº 8.313, 23 de dezembro de 1991 – Lei Rouanet**. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Brasília, DF, dez 1991. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L8313cons.htm. Acesso em: 05 fev. 2016.

BRECHT, Bertold. **Estudos sobre o teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. Aos que virão depois de nós. Tradução de Manuel Bandeira. In: MALTA, G. V. F. **Comunicação e contra-hegemonia**: o palco de intervenção política da Companhia do Latão. 2010. 200 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-17022011-122122/publico/5832668.pdf>. Acesso em 27 abr. 2017.

BRUNEL, Pierre (org). **Dicionário de mitos literários**. 4 ed. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Editora Nacional, 1975.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. **Zumbi, Tiradentes** (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

CARNEIRO, Edison. **O Quilombo dos Palmares**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1947.

CARNIERI, Helena. Zumbi encena texto de Boal só com atores negros. **Gazeta do povo**, Curitiba. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/zumbi-encena-texto-de-boal-so-com-atores-negros-9h7da6t7ilu41pvfvnlstypn2>. Acesso em: 22 jun. 2017.

CARVALHAL, Tania Franco. Encontros na travessia. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, [s. l.], ed. 7, p. 169-182, 2005. Disponível em: <http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/108/109>. Acesso em: 9 ago. 2019.

CASTELO BRANCO, Camilo. **Memórias do cárcere**. Lisboa: Associados, 2004.

CHAVES, Rita. **O Brasil na cena literária dos Países Africanos de Língua portuguesa**. s/d. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/chaves.rtf>. Acesso em: 07 jan. 2016.

COLECTIVOS de teatro clamam por espaço. **Jornal de Angola**, Luanda, 18 set. 2019. Cultura. Disponível em: <http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/colectivos-de-teatro-clamam-por-espaco>. Acesso em: 27 nov. 2019.

COSTA, Iná C. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.

COUTINHO, Eduardo F. O comparativismo brasileiro dos anos 90: globalização e multiculturalismo. **Ipotesi**: Revista de Estudos Literários Juiz de Fora, 2009. v. 4. n. 1. p. 9 a 16. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/12/O-comparativismo-brasileiro1.pdf>. Acesso em: 13 jun. 2019.

CHAUÍ, Marilena. **O nacional e o Popular na Cultura Brasileira**: Seminários. São Paulo: Brasiliense, 1980.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Trad. Vera da Costa e Silva. 15 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Trad. Sandra Castello Branco. São Paulo: Unesp, 2011.

ÉBOLI, Luciana Morteo. **Dramaturgia angolana no pós-colonialismo**: sujeito, nação e identidade na obra de José Mena Abrantes. 2007. 163 f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2007.

ELINGA-TEATRO (Angola). Facebook: Elinga-Teatro Disponível em: <https://www.facebook.com/pages/category/Lounge/Elinga-Teatro-157782744288275/>. Acesso em:

_____. [Blog: elinga20anos1]. Disponível em: <https://elinga20anos1.blogspot.com/>. Acesso em: 05 set. 2017.

ENEDINO, Wagner Corsino. **Entre o limbo e o gueto**: literatura e marginalidade em Plínio Marcos. Campo Grande: UFMS, 2009.

EURÍPIDES. **Medéia, Hipólito e As Troianas**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991. E-book.

FARIA, J. R. **José de Alencar e o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

FESTLIP (Brasil). [Site institucional]. Disponível em: <http://www.talu.com.br/festlip/>. Acesso em 15 dez. 2016.

FERREIRA, Roquinaldo. Biografia, mobilidade e cultura Atlântica: a micro escala do tráfico de escravos em Benguela, séculos XVIII-XIX. In: **Revista Tempo**: Dossiê (África), n. 20, v. 10, jan. 2006, p.33-59.

FONSECA, Maria Nazareth Soares; MOREIRA, Terezinha Taborda. Panorama das Literaturas africanas de língua portuguesa. In: **Cadernos CESPUC de Pesquisa**, Série ensaios. Belo Horizonte, n. 16, p. 13-69, 2007. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/view/14767>. Acesso em: 23 ago. 2019.

FORJAZ, Cibele. A linguagem da luz: A partir do conceito de Pós-Dramático desenvolvido por Hans-Thies Lehmann. In: GUINSBURG, Jacob; FERNANDES, Sílvia (orgs.). **O Pós-Dramático**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FREITAS, Décio. **O escravismo brasileiro**. 3 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1991.

FREY, N. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

GOMES, A.M.L. Teatro como revolução: Algumas considerações sobre a dramaturgia de Augusto Boal e José Mena Abrantes. In: Congresso Internacional Abralic, 15., 2017, Rio de Janeiro. **Anais [...]** Rio de Janeiro: Abralic, 2018. p.4519- 4527. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522242753.pdf. Acesso em: 23 set. 2019.

_____. Revisitando Arena conta Zumbi: a montagem de João das Neves. In: Seminário Nacional de Dramaturgia e Teatro, 3., 2017, Cascavel, PR. **Anais [...]** Cascavel: GT da ANPOLL de Dramaturgia e Teatro, 2018. p.189-197. Disponível em: <https://anaisgtdramaturgiaeteatro.files.wordpress.com/2018/01/anais-gt-dramaturgia-e-teatro.pdf>. Acesso em: 23 set. 2019.

_____. Arena conta Zumbi através dos anos: Uma leitura diacrônica de montagens. In: Colóquio Internacional de estudos linguísticos e literários, 5., 2018, Maringá, PR. **Anais [...]** Maringá: UEM, 2018. P. -1564-1576. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/12JUqC2KrrddVo-ktO5kTRO8NlketHV2Th/view>. Acesso em: 24 set. 2019.

_____. A política no teatro angolano como recurso para a construção da identidade cultural do país. In: Seminário Nacional de Dramaturgia e Teatro, 4., 2019, Curitiba, PR. **Anais [...]** Curitiba: GT da Anpoll de Dramaturgia e Teatro, 2019. p. 29- 34. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1y1jA9FqzLmD8Z1wlphrUGzYK_9WsgS5b/view. Acesso em: 25 nov. 2019.

_____. Imagens do navio negreiro na peça “Ana, Zé e os escravos”. In: Congresso Internacional Abralic, 16., Brasília, DF. **Anais [...]** Brasília: Abralic, 2019. p. 5189-5189. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/>. Acesso em: 25 nov. 2019.

GOMES, Simone Caputo. **Cabo Verde: Literatura em chão de cultura**. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial; Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do livro, 2008.

GOMES, Flavio. Escravidão. In: SANSONE, Lívio e FURTADO, Claudio Alves (orgs.). **Dicionário crítico das ciências sociais dos países de fala oficial portuguesa**. Salvador: EDUFBA, 2014.

GULLAR, Ferreira. Cultura posta em questão. **Revista v. 2 n. 3**, mar. 1980, p 83-87. Republicado: Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre a arte. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002, p. 21-39.

GUINSBURG, Jacob; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva; Edições SESC SP, 2009.

Grupo de Teatro do Oprimido Angola. [Blog]. Disponível em: <http://gtoangola.blogspot.com.br/>. Acesso em 28 jul. 2017.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HOBSBAWM, Eric. **Nações e nacionalismos**: desde 1780. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

IMPÉRIO, Flávio. Depoimento [1985] [Entrevista concedida a Milleret, Margot]. Disponível em: <http://www.flavioimperio.com.br/galeria/507872/507876>. Acesso em: 25 fev 2017. Acervo Flávio Império.

INSPIRADO em clássico do Teatro de Arena, 'Zumbi' reestreia em São Paulo. **Globo**, 19 nov. 2013. Teatro. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/globoteatro/reportagens/noticia/2013/11/inspirado-em-classico-do-teatro-de-arena-zumbi-reestreia-em-sao-paulo.html>. Acesso em 07 set. 2017.

INSTITUTO AUGUSTO BOAL (Brasil). [Site institucional]. **Zumbi**. Disponível em: <https://institutoaugustoboal.org/tag/zumbi/>. Acesso em: 12 jan. 2017.

JAMESON, Fredric. **Brecht e a questão do método**. Trad. Maria Silvia Betti. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

JORGE, José d'Almeida de Cardoso. **Verdadeira história da vida e crimes de José do Telhado**. Celebre criminoso do século XIX descrita em versos. Porto: [s.n.], 1898.

LANÇA, Marta. Mostrar e pensar o que se anda a fazer – festivais de teatro de língua portuguesa. Plataforma **BUALA**. 24 de dez. de 2010. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/palcos/mostrar-e-pensar-o-que-se-anda-a-fazer-festivais-de-teatro-de-lingua-portuguesa>. Acesso em 10 jan. 2019.

LEHMANN, Hans-Thyes. Teatro pós-dramático e teatro político. **Sala preta**, v. 3, p. 9-19, 26 no. 2003. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57114>. Acesso em: 10 maio 2016.

LENDA. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio**. Curitiba: Positivo, 2005, p. 512.

LERNER, Bern. **Estação Atocha**. Trad. Gianluca Giurlando. Rio de Janeiro: Rádio Londres, 2019.

LIMA, M. A. de. História das Idéias. In: **Dionysos**. Rio de Janeiro: MEC, DAC-FUNARTE, SNT. out, 1982, p.40-41.

MAGALDI, Sábato. O teatro e a função da crítica. In: Dossiê: Memória e crítica brasileira: **O percevejo**. Rio de Janeiro: UNI – Rio. Universidade do Rio de Janeiro, ano 3 n° 3, 1995.

_____. **Um palco brasileiro**: O Arena de São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Ática, 1994.

MATA, Inocência. **A literatura africana e a crítica pós-colonial**: Reconversões. 1. ed. Luanda: Editorial Nzila, 2007.

MAFRA, Johnny José. Para entender a tragédia grega. Ensaio de Literatura e Filologia, [S.l], v.2, p. 61-85, dez. 1980. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/literatura_filologia/article/view/7061/6069. Acesso em: 01. nov. 2019.

MEDALHA, Marília. In: **Teatro de Arena**: Uma estética de resistência. São Paulo: Boitempo, 2004.

MENDES, Cleise. **As estratégias do drama**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995.

MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão**: uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

MILARE, Sebastião. Et. al. **O teatro dos sete povos lusófonos**: Navegar é preciso...Portugal-Brasil-África. São Paulo: Ed. Páginas e Letras, Prefeitura Municipal de São Paulo/Secretaria Municipal de cultura/Centro Cultural São Paulo, 1998.

MIRANDA, Célia Maria Arns. Estrutura e função do coro na tragédia grega. In: **Cadernos de Literatura e Linguística**. UFPR/Delin, n. 1. p. 1-8, agost.1995.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e política**: Arena, Oficina e Opinião. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

NASCIMENTO, Rodrigo Alves do. O movimento auto-organizado e o teatro de agitprop nos primeiros anos da Revolução Russa (1917-1921). Revista **Sala Preta**, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 98-120, 2019.

NAGASAKI, S. A. De vilão a herói nas canções de Arena conta Zumbi. **Horizonte científico**, Uberlândia, v. 5, n. 1, p. 1-20, jul. 2011.

NAKAGOME, P. T.; SOUSA, R. C. G. O. de. Protagonismo negro, autoria branca: *A Revolta da Cachaça e Arena conta Zumbi*. **Estação Literária**, Londrina, v. 8A, p. 65-76, dez. 2011.

NORONHA, Eduardo de. **José do Telhado**. 2. ed. Porto: Simões Lopes, [s.d.].

OURIQUE, José Luís Pereira (org.). Teatro e literatura: Entre o texto e o espetáculo. Disponível em: <http://wp.ufpel.edu.br/cadernodeletras/files/2013/09/Caderno-de-Letras19.pdf> In: Caderno de Letras, nº 19, 2012 - ISSN 0102-9576. Acesso em 02 jun. 2015.

O'SHEA, José Roberto. Impossibilidades e possibilidades: Análise da performance dramática. In: MOITA LOPES, L. P.; DURÃO, F. A.; ROCHA, R. F. da. (orgs). **Performances: Estudos de literatura em homenagem a Marlene Soares dos Santos**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2007. p. 153-162.

ORTEGA Y GASSET, José. **A ideia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PADILHA, Laura C. **Novos pactos, outras ficções**. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2002.

PALLONTINI, Renata. **Do Teatro** [Pós-fácio]. [S.l: s.n.], 2008.

PATRIOTA, Rosângela. A escrita da história do teatro no Brasil: questões estéticas e aspectos metodológicos. **História**, São Paulo, v. 24, n.2, p. 79-110, 2005.

PANTOJA, T. S. Cinema e literatura: Resistência política e representações do herói guerrilheiro em: "Pessach, a travessia" e "Cabra-cega". **Nonada letras em Revista**. Universidade centro universitário Ritter dos reis. 2014. Disponível em seer.uniritter.edu.br/index.php/nonada/article/download/884/568. Acesso em 20 jan. 2017

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **A Encenação Contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **Análise dos espetáculos**. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PEPPE, Maria Aparecida, Arena Conta Zumbi, (teatro e história 1965). Universidade de Guarulhos UnG, 2012. Disponível em: <http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XVII/ST%20VIII/Maria%20Aparecida%20Peppe.pdf> Acesso em 15 jan. 2015.

PEIXOTO, Fernando. Entrevista com Gianfrancesco Guarnieri. In: **Encontros com a Civilização Brasileira**, n. 1, Rio de Janeiro, 1978.

_____. **Vianinha: Teatro, Televisão, Política**. São Paulo: Brasiliense, 1983

PRADO, Décio de Almeida. **Exercício Findo**, São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. **O teatro brasileiro moderno**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. A personagem no teatro. In: **A personagem de ficção**, São Paulo: Editora Perspectiva, 2009, p.83-101.

PORTO, Joyce Teixeira. NUNES, Marisa (orgs.) **Teatro de arena**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2007. 82 p. em PDF (cadernos de Pesquisa, vol 20).

QUEBRAR. In: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa** [em linha], 2008-2018, Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/chave>. Acesso em: 20 de jan. 2018.

RAMOS, Arthur. **O negro brasileiro**: Ethnographia religiosa. São Paulo, Rio, Recife, Porto Alegre: Companhia editora nacional, 1940.

RAMOS, Luiz Fernando. **O Parto de Godot e Outras Encenações Imaginárias**: A Rubrica como Poética da Cena. São Paulo: Hucitec, 1999.

RESISTÊNCIA. In: **Michaelis** [em linha], 2019. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/resist%C3%Aancia/>. Acesso em: 10 ago. 2019.

RIBAS, Óscar. **Ecos de minha terra**: Edições Maianga, 2004.

RIBEIRO, Paula Chagas Autran. **Teoria e prática do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena**. 2012. 164 p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

ROCHA, Elisabete Sanches. Teatro e História: cultura e política brasileiras sob o prisma da Estética do Teatro do Oprimido. In: Simpósio Nacional de História, 24., 2007 **Anais [...]**. São Paulo: ANPUH, 2007. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548210565_6d632234b9e9ecd3cc8657563f92f4a0.pdf. Acesso em: 15 mar. 2020.

ROMEO, Simone do Prado. **O movimento arte contra barbárie**: gênese, estratégias e legitimação e princípios de hierarquização das práticas teatrais em São Paulo (1998-2002). 2016. 229 f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Ciências Sociais da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2016.

RODRIGUES, Marco Antônio. Entrevista. **Funarte**: 05 ago. 2016. Entrevista concedida a Ester Moreira e Sharine Melo. Disponível em: <http://sites.funarte.gov.br/vozessp/entrevistas-2/o-servico-nacional-de-teatro-snt-e-o-teatro-de-arena-eugenio-kusnet/marco-antonio-rodrigues/>. Acesso em 05 out. 2019.

RODRIGUES, Paloma. No Dia da Consciência Negra, a história de Zumbi é cantada. **CartaCapital**. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/no-dia-da-consciencia-negra-a-historia-de-zumbi-e-cantada-6649.html/view>. Acesso em 12 jan. 2017.

ROQUE, Tatiana. Resistir a quê? Ou melhor, resistir o quê? **Revista Lugar Comum: Estudos de Mídia, Cultura e Democracia**, Rio de Janeiro, v. 17, setembro-abril, 2002.

ROSENFELD, Anatol. **Mito e herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

RUI, Manuel. A palavra e o gesto [Prefácio]. In: ABRANTES, José Mena. **O teatro em Angola**. v. 1. Luanda: Editora Nzila, 2005a. p 9-11.

RYNGAERT, Jean Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1998.

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTOS, Boaventura Sousa. **Pela mão de Alice: O social e o político na pós-modernidade**. São Paulo: Cortez, 1999.

SANTOS, Joel Rufino dos. **Zumbi**. Projeto Passo à Frente - Coleção Biografias. Editora Moderna, 1988.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964 -1969. In: **As ideias fora do lugar: Ensaio selecionados**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014. p. 7- 46.

SECCO, Carmem. A poesia angolana pós-independência: tendências e impasses. In: **Veredas 7**, Porto Alegre, 2006, p. 83-99.

SEPÚLVEDA, Letícia. Sem apoio, teatro se afasta cada vez mais dos brasileiros. In: **Brasil de fato**. Cultura. São Paulo, 15 jun. 2018. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2018/06/15/sem-apoio-teatro-se-afasta-cada-vez-mais-dos-brasileiros/>. Acesso em:

SILVA, Cinthia 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.

SÓFOCLES. **Antígone**. *E-book*. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/antigone.pdf>. Acesso em: 21 mar. 2019.

SOUZA, Monica Lima. Entre Margens: O retorno à África de libertos no Brasil, 1830-1870. Tese. Rio de Janeiro: UFF, 2008.

STOREY, John. **Teoria cultural e cultura popular: uma introdução**. Trad. Pedro Barros. São Paulo: SESC, 2015.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1889-1950)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TENREIRO, Francisco José. **Coração em África**. Pref. J.B. Martinho. Lisboa: Editora África, 1982.

TRIGO, Salvato. **Ensaio de Literatura Comparada afro-luso-brasileira**. Lisboa: Veja, 1996.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VAMBE, Maurice T.; ZEGEYE, Abebe. Amílcar Cabral e as vicissitudes da literatura africana. In: LOPES, Carlos (Org.). **Desafios contemporâneos da África**: O legado de Amílcar Cabral. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 35-67.

VARELA, Claudine de Macedo. **Angola**: drama e encenação no teatro de Mena Abrantes. Rio de Janeiro, UFF, 2003. Apresentada como dissertação de mestrado, Universidade Federal Fluminense, 2003. Disponível em: http://www.capes.gov.br/capes/portal/conteudo/10/Banco_Teses.htm. Acesso em 02 jan. 2015.

VASCONCELLOS, L. Literatura Atlântica: notas sobre o comparatismo em língua portuguesa. **Via Atlântica**, n. 25, p. 119-129, 24 jul. 2014. Disponível: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/69546>. Acesso em: 19 jun. 2019.

VIANNA FILHO, O. Momento do teatro brasileiro. In: PEIXOTO, F. (org.). **Vianinha**: Teatro – Televisão – Política. São Paulo: Brasiliense, 1983.

VIEIRA, Antonio, padre. Decimo Quarto Sermão do Rosario. In: VIEIRA, Antonio, padre. **Sermões**. Porto: Livraria Lello & Irmão, 1945. v. XI, p. 285-321.

ZANOTTI, Luiz Roberto. A carnavalização em Arena conta Zumbi. In: CELLI – COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS. 3, 2007, Maringá. **Anais [...]** Maringá, 2009, p. 611-623.

APÊNDICE A – Quadro de Atividades do *Elinga-Teatro* em seus trinta anos de existência

ANO	ALGUMAS MONTAGENS E ATIVIDADES
1988	– Montagem de “A Revolta da Casa dos Ídolos”, de Pepetela (Angola)
1989	– Montagem de “Os velhos não devem namorar”, de Alfonso Castelao (Espanha). – Montagem das peças infantis: “A história da Carochinha” e “A história do Capuchinho Vermelho.” Criação coletiva. Luanda, dez/89.
1990	– Montagem de “A última viagem do Príncipe Perfeito”, texto e direção de José Mena Abrantes (Angola). Luanda, abril de 1990. – Montagem de “Pedro Andrade, a tartaruga e o gigante (contos populares são-tomenses)”. Versão teatral e direção de José Mena Abrantes. Luanda, abril de 1990. – Montagem de “Foi assim que tudo aconteceu (estórias tchokwe)”, adaptação e direção de José Mena Abrantes. Novembro de 1990.
1991	– Montagem de “O suicidiota”, texto e direção de José Mena Abrantes. Luanda, agosto de 1991.
1992	– Montagem de “Nandyala ou a Tirania dos monstros”, texto e direção de José Mena Abrantes. Estreia em Luanda, em maio.
1993	– Montagem de “Restos de lixo, texto e direção de M ^a João Ganga (Angola)”. Luanda, julho de 1993. Participação, com produção autónoma, no XVIII FITEI, no Porto/Portugal e na I Mostra de Teatro da Língua Portuguesa, em Lisboa, em junho de 1995. – Montagem de “Sequeira Lopes ou O mulato dos prodígios”, texto e direção de José Mena Abrantes. Luanda, setembro de 1993.
1994	– Edição pelo Elinga-Teatro da obra “Teatro angolano, hoje”. – Montagem da peça “Vala Comum” de José Mena Abrantes.
1995	– Montagem da peça “O Pássaro e a Morte”, texto e direção de José Mena Abrantes. Estreia em junho no XVIII FITEI, no Porto/Portugal. – Participação na I Mostra de Teatro de Língua Portuguesa, em Lisboa/Portugal (Junho 95) e na I Estação (festival) da Cena Lusófona, em Maputo/Moçambique, em dezembro de 1995.

continua

continuação

1996	– Organização de um Estágio de Atuação, promovido pela Cena Lusófona em colaboração com o Elinga-Teatro e dirigido pelo encenador Rogério de Carvalho, com a participação de 60 elementos de 12 grupos de teatro da capital (Assatij, Clandestinos, Elinga, Etu-Lene, GET do Mincult, Horizonte Nzinga Mbandi, Julú, Kapa-Kapa, Laai-Roi, Makotes, Nova Cena e Serpente). O exercício final consistiu na montagem de “Mestre Tamoda”, de Uanhenga Xitu, e de “O Cemitério” e “O voo”, de José Mena Abrantes. Luanda. – Apresentação da peça “A órfã do Rei”, de José Mena Abrantes, com a direcção de André Amaro (Brasil), estreada em Brasília, onde ganhou o IV Prémio Luiz Estêvão da Cultura 1996. Versão alterada em Angola com a participação especial do elenco do Elinga-Teatro.
1997	– Montagem da obra “Sombri luz” (Instantâneos de Poesia Angolana dos anos 50). Versão teatral e direcção de José Mena Abrantes. Em maio de 1997. – Constituição do Núcleo Angolano da Cena Lusófona (com representantes dos grupos Elinga-Teatro, Etu-Lene, Oásise Horizonte Njinga Mbandi e do Ministério da Cultura). Luanda. – Montagem de “Sequeira, Luís Lopes ou O Mulato dos Prodígios”, de José Mena Abrantes, sob a direcção de Rogério de Carvalho, numa coprodução entre o Elinga-Teatro e a Cena Lusófona. Estreia na III Estação da Cena Lusófona, organizada em comum com o Festival Internacional de Teatro do Mindelo (Mindelact). Mindelo/Cabo Verde.
1998	– Digressão por Portugal (Coimbra, Évora, Braga e Lisboa), Jul/98, com a peça “O Mulato dos Prodígios”, de José Mena Abrantes, com a direcção de Rogério de Carvalho. Participação no Festival Internacional de Almada, Jul/98, e no Projecto ‘Navegar é preciso – Portugal/África/Brasil’, em S. Paulo, setembro de 1998. – Participação dos atores e músicos Elíseo do Capitão (Elinga-Teatro) e Lucau Daniel (Ministério da Cultura) no “Estágio Internacional de Actores Lusófonos” (iniciativa conjunta Cena Lusófona, Inatel e Expo-98). Coimbra e Lisboa, novembro de 1997 a setembro de 1998). – Estágio de encenação no exterior para Avelino Neto ‘Dikota’ (Grupos Elinga e Serpente), na Escola da Noite. Coimbra, março a julho de 1998. Montagem, sob sua direcção e com os estagiários da Escola da Noite, de A última viagem do Príncipe Perfeito, de José Mena Abrantes Assistente de direcção de José Caldas na peça A serpente, de Nelson Rodrigues. – Montagem da obra “Os velhos não devem namorar”, de Alfonso Castelao (Espanha), com a direcção de José Mena Abrantes. Primeira coprodução entre dois países africanos lusófonos, concretamente entre o Elinga-Teatro e o Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo. Mindelo/Cabo Verde, agosto e setembro de 1998. – Montagem de “Na Nzuá e Amirá ou de como o prodigioso filho de Na Kimanueze se casou com a filha do Sol e da Lua”, texto e direcção de José Mena Abrantes. Espetáculo inserido no Ciclo dos Projectos Multidisciplinares Lusófonos, realizado a convite da Unidade de Espectáculos da EXPO-98. Estreia em Lisboa, em setembro de 1998.

continua

continuação

1999	– Montagem da peça “Antígona”, de Jean Anouilh (França), com adaptação e direção de José Mena Abrantes. Participação (extra-programa) na IV Estação da Cena Lusófona em Coimbra e Braga, dezembro.
2000	– Leitura encenada de “Cangalanga, a doida dos Cahaios”, de José Mena Abrantes (versão livre para teatro de “O segredo da morta”, de Antonio Assis Júnior (Angola), com a coordenação de Pulquéria Bastos, Anacleto Pereira e Carlão Machado. Luanda, junho. – Montagem de “O (en)canto do desencanto” (trilogia: Amêsa ou a canção do desespero, “O suicidiota” e “No outro lado do mar”), texto e direção de José Mena Abrantes, com exceção de Amesa, dirigida por Carlão Machado. Estreia no VI Mindelact. Mindelo/Cabo Verde, setembro. – Participação de José Mena Abrantes no Festival Internacional de Teatro de Porto Alegre / Brasil, setembro.
2001	– Montagem da performance de teatro e dança a partir de “Olhos azuis, cabelos negros”, de Marguerite Duras (França). Execução artística de Fabrizio dal Borgo (Itália), com apoio dos grupos Dançarte e Elinga-Teatro. Luanda, junho. – Realização de um encontro entre atores do Elinga e de outros grupos de Luanda e Manuela Soeiro, diretora do Teatro Avenida de Maputo e do grupo Mutumbela Gogo, de visita a Angola a convite da Embaixada da Noruega. Luanda, abril.
2002	– Montagem da adaptação para teatro da obra “Quem me dera ser onda”, de Manuel Rui, dirigida pelo português Cândido Ferreira, numa coprodução entre o Elinga-Teatro e a Caixindré – Produções Artísticas, no âmbito da Cena Lusófona. Estreia em Luanda, Dez/01. Participação no Festival Gravana + V Estação da Cena Lusófona, realizados em São Tomé e Príncipe, agosto.
2003	– Montagem da peça “Morte e Vida Severina”, de João Cabral de Melo Neto (Brasil), com a direção de José Mena Abrantes. Luanda, fevereiro. – Montagem da peça “Woza Albert”, de Percy Mtwa (África do Sul), dirigida por Miguel Hurst. Coprodução entre o Elinga-Teatro e o Grupo Pau Preto. Luanda, agosto. – Montagem de “Yerma”, de Garcia Lorca, sob a direção de José Mena Abrantes. Estreia em Luanda, dezembro. Participação na VI Estação da Cena Lusófona. Coimbra, dezembro.
2004	– Montagem de “Dois perdidos numa noite suja”, de Plínio Marcos (Brasil), em uma coprodução Elinga + Projeto Dez/espero, dirigida por Carlão Machado. Luanda, outubro.

continua

continuação

2005	– Montagem de “Quantas madrugadas tem a noite”, de Ondjaki, versão teatral de José Mena Abrantes dirigida por Myriam Xanfredo dos Reis. Coprodução entre a ONG ‘Quinto Sol’ e o Elinga. Luanda, maio. – Montagem de “Casa da Boneca”, de Henrik Ibsen (Noruega), com o apoio da Embaixada da Noruega. Estreia em Luanda, junho. – Montagem de “Na Nzuá e Amirá ou de como o prodigioso filho de Na Kimanaueze se casou com a filha do Sol e da Lua”, texto e direção de José Mena Abrantes. Nova versão, com estreia em Benevento/Itália, outubro.
2006	(não foram encontrados registros)
2007	– Montagem de “Kimpa Vita – a profetisa ardente”, texto e direção de José Mena Abrantes.
2008	– Produção do “I Festival Internacional de Teatro de Luanda” em comemoração aos vinte anos de existência do grupo. (venceu alguns prêmios e distinções dentre os quais o 2º Prémio Nacional de Cultura e Artes 2008 na categoria teatro) – Apresentação de “O cego e o paralítico” de Dharmasena Pathiraja (Sri Lanka) adaptação: José Mena Abrantes no 18º Festival Internacional de Teatro Mindelact (Cabo Verde). O grupo foi agraciado com o Prémio Homenagem patrocinado pela Presidência da República de Cabo Verde.
2009	– Participação na segunda edição do FESTLIP (Rio de Janeiro, Brasil) com a peça: “Kimpa Vita – a profetisa ardente”. Texto, direção e cenografia de José Mena Abrantes. – Participação no Festival de Teatro de Curitiba com a peça: “Kimpa Vita – a profetisa ardente.”
2010	(não foram encontrados registros)
2011	– Montagem de “As grávidas”. Texto de Adriano Marcena (Recife/Brasil). Adaptação, cenografia e direção: José Mena Abrantes
2012	– Produção do “II Festival Internacional de Teatro e Artes de Luanda” (24 anos de grupo) – Apresentação do espetáculo “A errância de Caim” – versão para o teatro de Caim de José Saramago. Encenação, adaptação e cenografia de José Mena Abrantes. – Participação na quarta edição do FESTLIP (Rio de Janeiro, Brasil) com a peça: “O armário e a cama”. Texto de José Mena Abrantes. Direção de Rogério de Carvalho.

continua

conclusão

2013	– Montagem de “As bondosas”. Texto de Ueliton Rocon (Maranhão/Brasil). Adaptação, cenografia e direção: José Mena Abrantes. (4ª produção do Elinga). – Produção do “III Festival Internacional de Teatro e Artes de Luanda – Elinga 25 anos!” Apresentação do grupo de “Pluft, o fantasminha camarada”, texto de Maria Clara Machado (Brasil), “As bondosas”, texto de Ueliton Rocon (Brasil). – Apresentação na quinta edição do FESTLIP (Rio de Janeiro, Brasil) com o espetáculo: “O cego e o paralítico”. Direção e texto adaptado: José Mena Abrantes. – José Mena Abrantes é a personalidade homenageada da quinta edição do FESTLIP.
2014	– Montagem de “Tari-Yari – misericórdia e poder no Reino do Congo no tempo de Kimpa Vita (1701-1709).” Texto, cenografia e direção: José Mena Abrantes (4ª produção do grupo Elinga-Teatro nos seus 26 anos de existência). – Montagem de “Ensaando Molière”, obra inspirada em “O doente imaginário” do próprio. Direção: Nelson Acevedo (Cuba). – Venceu o Prémio Nacional de Cultura e Artes na disciplina teatro com a peça: “O moribundo que não queria morrer.”
2015	– Apresentação na sétima edição do FESTLIP (Rio de Janeiro, Brasil). Peça: “As bondosas”. Texto de Ueliton Rocon (Brasil) . Direção de José Mena Abrantes.
2016	– Apresentação na oitava edição do FESTLIP (Rio de Janeiro, Brasil). Peça: “A mulher sem pecado”. Texto de Nelson Rodrigues . Direção de José Mena Abrantes.
2017	– Estreia de “Tala Mungongo”. Texto de Filipe Correia de Sá no Circuito Internacional de Teatro: 50 anos de Mena. Meio século de Teatro.
2018	– Apresentação de “Tala Mungongo”. Texto de Filipe Correia de Sá. Apresentação no IV Festival Internacional de Teatro e Artes de Luanda: Elinga 30 anos! – Apresentação de “A mulher sem pecado”. Texto de Nelson Rodrigues. Direção, adaptação e cenografia: José Mena Abrantes. FESTLIP 2018 (Rio de Janeiro, Brasil)
2019	– Apresentação de “A última viagem do Príncipe Perfeito” na programação do Festival de Teatro Lusófono (FestLuso 2019), no Piauí, Brasil. – Participação no <i>Encontro de Práticas abertas</i>, promovido pelo Núcleo Experimental em Movimento (NEM), de Brasília. Novembro. – Produção e apresentação de “Os bolsos cheios de pão”, obra de Matèi Visnieo. Direção, cenário e figurinos de José Mena Abrantes. Iluminação de Virgílio Capomba. Execução do cenário de Luiz Carvalho e Raul Rosário. 56ª produção do Elinga.

Fonte: Elaborado pela autora⁵⁷

⁵⁷ O quadro foi elaborado com base nas informações contidas no site oficial e Facebook do grupo Elinga-Teatro, nas informações do livro: ABRANTES, José. **O teatro em Angola**. Luanda: Editora Nzila, 2005 e no site do FESTLIP. Grifos nossos para destacar a relação com o Brasil.

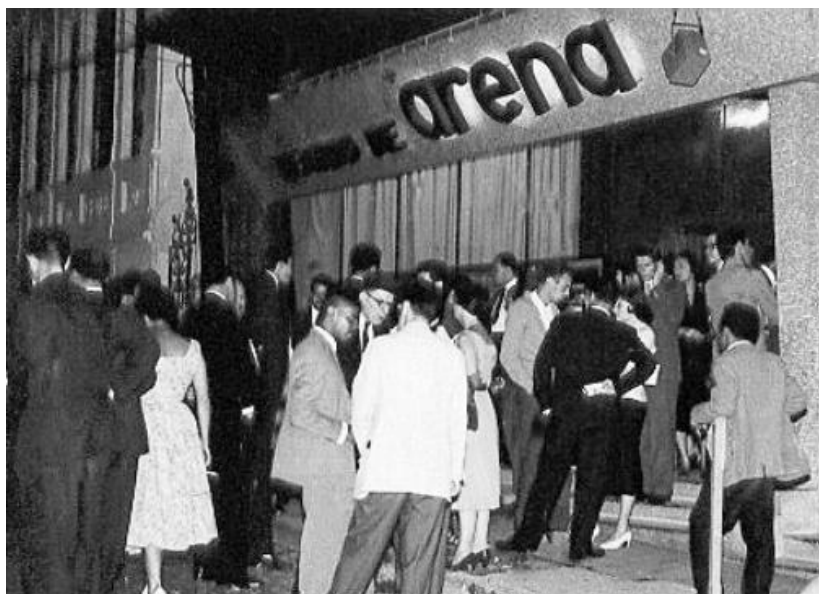
ANEXO A – Fotos do espaço Teatro de Arena

Foto - Fachada do Teatro com Dina Sfat



Fonte: Acervo digital do Instituto Augusto Boal

Fachada do teatro no dia da estreia de *Eles não usam Black-tie* (1958)



Fonte: Acervo digital do Instituto Augusto Boal

ANEXO B – Roteiro de Arena conta Zumbi

arena AB A2tp 1969.11 1.

~~Sociedade Cultural Teatro de Arena de São Paulo~~
~~ARENA~~ ROTEIRO

No espetáculo de ARENA CONTA ZUMBI a movimentação dos atores é da maior importância. No palco, ou arena, um praticável ao fundo, dois de cada lado, pequenos, e um tapete vermelho. Os atores devem vestir calças tipo "lee", brancas, e camisas esporte, amarela, vermelha, azul marinho, roxa, e cores dentro dessa gama. É optativo o uso de slides para descrição de instrumentos de tortura, ou outros fins.

MOVIMENTOS, E ILUMINAÇÃO

1. o elenco entra em cena como jogadores de futebol em campo, jogam-se desordenadamente sobre o tapete; quando sola, o ator põe-se de joelhos; todos cantam uns para os outros e o refrão para a plateia.
2. durante o refrão os atores colocam-se sentados dois a dois simulando remadores de um barco, menos o cantador que fica no ângulo esquerdo do praticável. Ele depois se integra no barco, remando em direção contrária, e de costas para os seus companheiros.
3. o ator que representa Zumbi fica de pé, com as mãos amarradas nas costas, no meio das duas filas de atores sentados, remando. Luz azul escura.
4. os atores se levantam e com movimentos desordenados, bruscos, de pernas e braços, simulam Zumbi na sua loucura afundando o barco. Jato de luz vermelha. Tudo muito escuro.
5. luz normal, sobre o praticável da esquerda e da direita. De joelhos ao lado do mercador, um ator simula ser o escravo a venda. Os demais atores, também de joelhos, simulam serem os compradores - posição artificial de senhores.
6. atores 1, 2 e 3, um ao lado do outro, sobre o praticável grande - focos individuais. Dois atores de joelhos em frente ao praticável da direita, dois de joelhos em frente ao da esquerda, com um ator de pé entre estes dois.
7. foco no ator 4 de pé.
8. a luz vai aumentando até total intensidade, os atores disparam em movimentos retos em várias direções: cada um se move apenas no momento em que diz sua fala. Todos saltam no "Zumbi fugiu". Em seguida se colocam como estatuas de um monumento mostrando desbravadores no sertão, carregando uma enorme carroça, e (isto é paródia) fitando o horizonte longínquo, como grandes conquistadores. Narrador sobe no praticável da esquerda. Nico é o último colocado no monumento.
9. duas atrizes de joelhos e um ator de pé no lado esq. do tapete; os demais no lado dir. Nico afasta-se para o centro do praticável.
10. Os atores da dir. avançam em semicírculo contra Nico, indo um deles por traz e por cima do praticável - fazem cocegas em Nico simulando os animais que enunciam.
11. Nico rompe o semi círculo atirando os amigos ao chão (quem puder dá cambalhota) e vai para perto do grupo da esq.
12. Todos os atores em semi-círculo em torno de Nico, de costas para a plateia e os atores de frente. Atacam-no e ele cai.
13. Nico escapa pelo mesmo processo de atirar os outros no chão, ao passar.
14. as moças levantam-se e cantam fazendo movimentos de passarinhos, fingindo-se bailarinas, e em torno de Nico que tenta agarrá-las. Os homens durante as falas de cobras arrastam-se para cima do praticável, deitam-se de costas e enquanto as moças cantam levantam as pernas e braços para o alto, como passaros, e asso-viam.
15. Os homens se levantam, e ficam um ao lado do outro em cima do praticável grande.
16. Nico salta e eles idem na sua frase.

rua teodoro baima, 94 — telefone 256-9463 — são paulo

ANEXO C – Programa da peça Catarse conta Zumbi (1998)

Frente

APOIO:

SE
SUPERMERCADOS

MARKETING E PROPAGANDA
TEL: (011) 9559-4898

INDUSTRIA GRAFICA LTDA.
6914-8772

REGRA
3871-1900

Agilimp
591-2759

Maria Bahlana
Foldore 271-1043

Butiet
Mestre de Cerimônias 264-4104

Tesouro Laser
Cópia e Camêra Ltda.
Rua XV de Novembro, 89 - Centro - SP
Fones: 607-4311 Fax: 604-2068

Shopping da Mulher
6916-7890

Melrose
locação de veículos
272-6997

EMBAPAC
COMUNICAÇÕES
229-2773

Loftfreddo
6958-8588

Grupo Teatral CATARSE

Contatos:
Rua Amaraís, 49 - São Paulo-SP
Cep: 03436-040
Telefax: (011) 6918-8659

Grupo Teatral CATARSE

Centro Cultural Santa Catarina
Av. Paulista, 200
as quarta-feiras - 20.30 horas

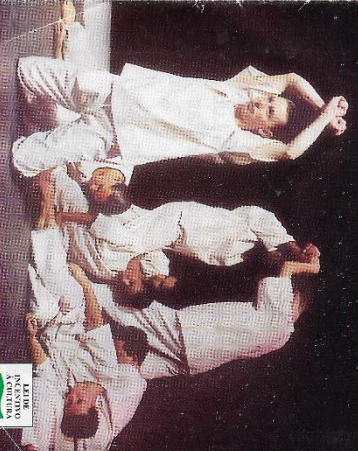
Catarse conta Zumbi

de Gianfrancesco Guarneri e Augusto Boal

Direção de
Jefferson Gomes e Cidinha Peppe

Produção de
Dulcinea Rebello

LETRA
NACIONAL
MINISTÉRIO DA CULTURA



TRAJETÓRIA DO GRUPO:

O Grupo Teatral Catarse nasceu em 1992, de um "casamento" feliz entre jovens e seus alunos interessados em associar a vida de estudos com o fascínio da experiência artística, especialmente a teatral. Esses anos de trabalho nessa linha comprovaram que a dedicação assídua às artes no contexto da escola, longe de atrapalhar os estudantes, acelera o desenvolvimento integral de suas personalidades, aperfeiçoa a sociabilidade, além de melhorar o desempenho nos estudos.

O projeto teve como ponto de partida um curso de teatro. No ano de 1993, trabalhamos no estudo do texto "Arena conta Zumbi" de Gianfrancesco Guarneri e Augusto Boal, acompanhado de exercícios cênicos.

Com o amadurecimento do projeto, o grupo transformou-se numa Companhia Teatral, com o objetivo primordial de integrar educação e artes cênicas. Assim, trabalhou-se na montagem e apresentação dos espetáculos: "Pátria Amada, Salve-se! Salve-se!", de Luiz Antonio Ferreira e "Vargas", de Dias Gomes e Ferreira Gullar.

**APRESENTAÇÃO DO ESPETÁCULO:**

"Catarse conta Zumbi" (do texto "Arena conta Zumbi" de Gianfrancesco Guarneri e Augusto Boal) representado pela primeira vez em 1965, mistura ficção e realidade, contando a saga de Zumbi dos Palmares.

Diferentemente do que nos conta a história oficial, a raça negra reagiu de muitas formas à escravidão no Brasil e a mais expressiva foi a formação de vários quilombos. O quilombo dos Palmares foi o mais conhecido, surgindo no segundo século da colonização, localizando-se na Serra da Barriga, em Alagoas. Desde 1605, por quase 70 anos, milhares de negros escravizados, bem como mestiços, índios e brancos pobres, resistiram à escravidão do colonizador, reunindo mais de 20 mil habitantes, distribuídos em vários mocambos (as cidades-esconderijos) que formavam a República Livre de Palmares.

Após a investida de mais de 20 expedições organizadas pelas autoridades portuguesas, Palmares, sob o comando de diversos líderes, é destruído em 1694 pelos canhões do bandeirante paulista Domingos Jorge Velho. A história de Palmares destaca-se principalmente sob a liderança do grande rei Zumbi, que lutará até o fim para defender seu povo.

**FICHA TÉCNICA:****Elenco:**

Adriana Cristiana	Renata Lopes
Erick Saukas	Simone Felix
Flávio Guarneri	Vanessa Vieira
Jefferson Gomes	Vicente Concilio
Keila Santana	

Autores:

Gianfrancesco Guarneri e Augusto Boal

Músicas:

Edu Lobo

(as letras das canções "Raza" e "Zumbi" são de Ruy Guerra e Vinícius de Moraes, respectivamente)

Direção:

Jefferson Gomes e Cidinha Peppe

Direção de produção:

Dulcinéa Rebelo

Direção musical:

Cidinha Peppe e Jefferson Gomes

Arranjos:

Toninho Ciardulo Caio Burneiko

Sonoplastia:**Iluminação:**

Nils Arno

Figurinos e adereços:

Jefferson Gomes e Dulcinéa Rebelo

Costureira:

Lurdes Rabelo

Máscaras:

Erick Saukas

Pesquisa histórica:

Cidinha Peppe e Jefferson Gomes

Fotos:

Marcio Jungers

Comunicação visual:

Walter Tierno

Produção:

Grupo teatral Catarse

ANEXO D – Fotos do Espaço Elinga

Foto - Fachada do Elinga



Fonte: Documento eletrônico. Disponível em: <https://www.voaportugues.com/a/angola-artistas-op%C3%B5em-se-%C3%A0-destrui%C3%A7%C3%A3o-de-edif%C3%ADcios-hist%C3%B3ricos-/1941688.html>.

Foto - Interior do Elinga



Foto de Ampe Rogerio. Disponível em: <http://m.redeangola.info/especiais/17858-2/>.

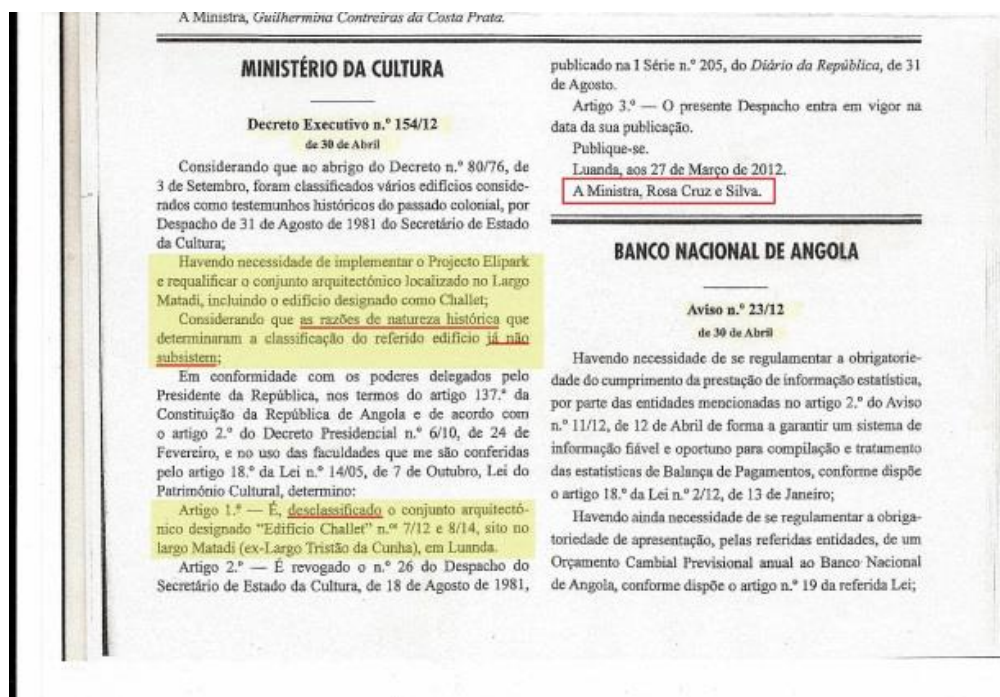
ANEXO E – Capa da primeira edição de *Ana, Zé e os escravos*



Fonte: Arquivo pessoal de José Mena Abrantes

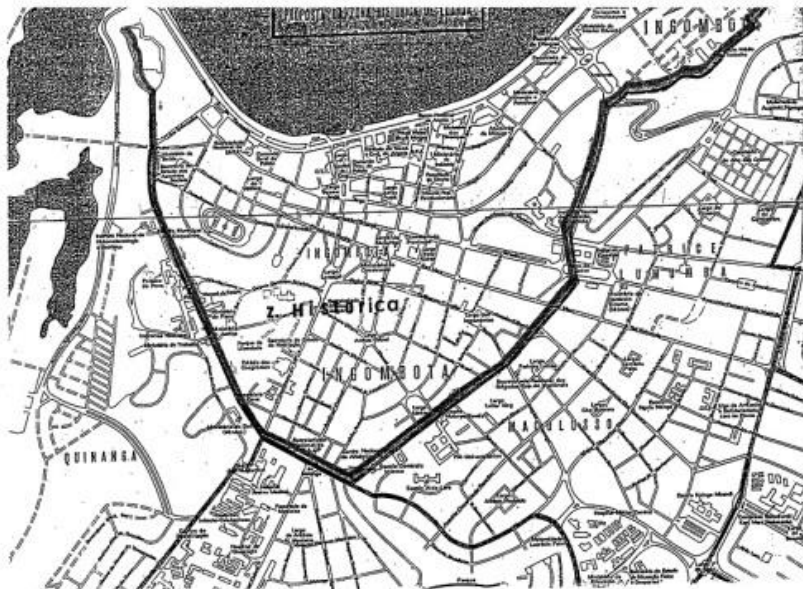
ANEXO F – Documentos sobre o Elinga

Decreto



Fonte: Documento eletrônico. Disponível em: <https://centralangola7311.net/2014/04/11/elinga-teatro-patrimonio-historico-e-os-culturocidas/>

Mapa da Zona histórica de Luanda



Fonte: Documento eletrônico. Disponível em: <https://centralangola7311.net/2014/04/11/elinga-teatro-patrimonio-historico-e-os-culturocidas/>

Reportagem de jornal

JORNAL DE ANGOLA • Sexta-feira, 5 de Junho de 2009

JOÃO GOMES



Rosa Cruz e Silva e Francisca do Espírito Santo assinam memorando que protege monumentos da capital

CRIADA COMISSÃO PARA PRESERVAR BAIXA DE LUANDA

Memorando protege património

MANUEL ALBANO |

O memorando de entendimento sobre a preservação do património cultural assinado ontem, em Luanda, entre o Governo da Provincial de Luanda (GPL) e o Ministério da Cultura (Mincult), visa disciplinar a protecção do património cultural no âmbito dos processos de concessão e licenciamento de terrenos.

O documento, assinado pela governadora provincial de Luanda, Francisca do Espírito Santo, e pela ministra da Cultura, Rosa Cruz e Silva, cujo enfoque está relacionado com o plano de requalificação da baixa de Luanda, entra em vigor com base na regulamentação da Lei do Património Cultural.

A governadora Francisca do Espírito Santo disse à imprensa que foi necessário tomar-se medidas para preservação de um património que a história nos deixou. "Por ser um património cultural classificado deve existir uma maior divulgação, o que em muitos casos não tem sido valorizado pelos cidadãos nacionais".

Na sua intervenção, a ministra da Cultura, Rosa Cruz e Silva, disse que a Lei do Património Cultural e o memorando de entendimento vão ajudar a conjugar esforços para se fazer cumprir a Lei e melhorar os mecanismos de fiscalização.

Esse memorando de entendimento define a baixa de Luanda como zona de protecção, dando maior atenção às zonas do largo Pedro Folque, situado entre as ruas Major Kanyangulo (ex- rua Direita de Luanda) e a rua Rainha Ginga.

A avenida 4 de Fevereiro (Marginal), a rua das Alfândegas, Engrácia Frágoso, a Robert Shields, Joaquim Figueiredo, Sequeira Lukoki, Francisco Távora, Rui de Sousa e os largos Matadi, Bressane Leite, Infante Henriques, Fernando Coelho da Cruz e Largo Lumeje, são outros locais históricos protegidos pelo memorando, que abrange também as ruas dos Coqueiros, Francisco das Necessidades, Manuel Fernando Caldeira, Diogo Cão, José Pedro Tuca e Dr. António Agostinho Neto.

As partes acordaram em desenvolver um conjunto de acções, com

vista a fortalecer os mecanismos de intercâmbio, formação sobre monumentos e sítios na cidade de Luanda, campanhas de informação sobre a importância da preservação e valorização do património cultural nacional e a definição de zonas históricas da cidade de Luanda a fim de se proceder à sua classificação e divulgação.

O documento anuncia que a concessão de terreno e o licenciamento de projectos urbanísticos, obras de construção ou demolição de prédios situados na zona de protecção da baixa de Luanda, em zonas classificadas ou sujeitas a classificação como património cultural, vão depender da comissão de avaliação, que tem a responsabilidade de analisar as intervenções urbanísticas nessas zonas de protecção da capital do país.

Coordenada pelo Instituto de Planeamento e Gestão Urbana de Luanda, a comissão integra representantes dos Ministérios da Cultura, do Urbanismo e Ambiente, representantes da direcção provincial da Cultura de Luanda, da Ordem dos Arquitectos e da dos Engenheiros.

Despacho – Folha 1



REPÚBLICA POPULAR DE ANGOLA
SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA
Cx. Postal, 1223 - TELEFOS. 322070 - 322050 - 325051
GABINETE DO SECRETÁRIO

DESPACHO N.º 51 /92

O desembarque da expedição portuguesa em 11 de Fevereiro de 1575, realizou-se na Ilha das Cabras, do Cabo ou de Luanda, sendo os efectivos para a "Conquista", de 700 homens, chefiados por Paulo Dias de Novais, que após autorização do Rei N'Dongo iniciou a transferência da Ilha para o Morro do Cabo (mais tarde de S. Paulo) construindo a primeira fortaleza e uma Capela.

Sucessivamente foram erguidas todas as outras construções que deram origem a Vila de Luanda, no alto dos morros, estendendo-se até ao Convento de S. José.

Presume-se que este Convento existiu pelo menos desde 1604, até que em seu lugar, viria a ser construído o actual Hospital Josina Machel (inaugurado em 1883 com a designação de D. Maria Pia).

A Vila então fundada em 1576, foi desde essa data Capital da Colónia e recebeu o nome de S. Paulo, patronímico do seu fundador, pois o território que conquistasse entre os rios Kwanza e Dande, seria como capitania, e por determinação Real, sua propriedade e dos seus descendentes.

Depois da reconquista aos holandeses, em 1648, Salvador Correia acrescentou a Capital o nome de S. Paulo da Assumpção.

Elevada a categoria de Cidade, desde 1605, altura em que já começava a haver construções na praia, transformadas em Bairro da "Praia", a cidade estendia-se entre a Fortaleza e o local do actual Hospital Josina Machel. Em 1640 já com os Bairros da "Alta" e da "Praia", que posteriormente viria a chamar-se "Baixa", o seu limite era o local da actual Igreja da Nazaré (cons-

continua

Despacho – Folha 2



REPÚBLICA POPULAR DE ANGOLA
 SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA
 Cx. Postal, 1223 - TELEFS. 322070 - 322050 - 325051
 GABINETE DO SECRETÁRIO

truida em 1664 no anterior local da Fortaleza de Santa Cruz).

Os vários edifícios construídos ao longo desse tempo e até ao primeiro quartel do século XX davam a cidade um aspecto característico que se manteve até aos anos 50 deste século.

As construções mais notáveis do século XVI desapareceram, salvo a torre da antiga Sé Catedral. Dos séculos seguintes e embora tivesse havido grandes demolições a partir dos primeiros anos deste século o que escapou a destruição está inventariado ou classificado como zonas Históricas ou de interesse público.

Luanda oferece hoje na "Cidade Alta" e na "Cidade Baixa" um saldo ainda notável de edifícios cujo valor Histórico, arquitectónico ou apenas pela sua antiguidade, a colocam num lugar ímpar nesta região geográfica e a tornam ainda um exemplar das mais belas e mais antigas urbanizações do Continente Africano.

Convindo preservar todo este manacial Histórico da Nação, definindo uma zona Histórica sob protecção total;

Nos termos da alínea b) do artigo 1º do Decreto nº 80/76 de 3 de Setembro e da alínea e) do nº 2 do artigo 10º do Decreto nº 14/88 de 25 de Junho,

DETERMINO:

ARTIGO 1º

É estabelecida a zona Histórica de Luanda.

ARTIGO 2º

A zona Histórica de Luanda abrange a "Cidade Alta" e a "Cidade Baixa" de Luanda e tem os seguintes limites:

continuação

Despacho – Folha 3



REPÚBLICA POPULAR DE ANGOLA
 SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA
 Cx. Postal, 1223 - TELEFS. 322070 - 322056 - 325051
 GABINETE DO SECRETÁRIO

Rua 17 de Setembro (ex-Diogo Cão), Praça do Povo, Hospital Josina Machel, Largo da Maianga, Avenida Lénine (ex-Brito Godins), Largo do Kinaxixi, Rua Gamel Abdel Nasser (ex-Pinheiro Chagas), Praça do Ambiente até a Estação do Caminho de Ferro ao Bungo e Fortaleza do Penedo.

PUBLIQUE-SE.

GABINETE DO SECRETÁRIO DE ESTADO DA CULTURA, EM LUANDA, AOS
 2 DE SETEMBRO DE 1992.-

O SECRETÁRIO DE ESTADO,

JOSE MATEUS PEIXOTO

IMP-C-Gabinete do Diretor	Formulário Nº	600
	Data	01.09.92
	Assinatura	EUÂN DÍAS

Conclusão

Fonte: Documento eletrônico. Disponível em: <https://centralangola7311.net/2014/04/11/elinga-teatro-patrimonio-historico-e-os-culturocidas/>