

# Teatro angolano: *O grande circo autêntico*, de José Mena Abrantes

Agnaldo Rodrigues da Silva<sup>1</sup>

**Abstract:** This article makes the ideological analysis of *O Grande Circo Autêntico*, of the Angolan playwright Mena Abrantes, revealing the piece as a instrument to combat alienation of the people.

**Keywords:** Abrantes, history, politics, alienation

**Resumo:** Este artigo faz a análise ideológica de *O Grande Circo Autêntico*, do dramaturgo angolano Mena Abrantes, revelando a peça como instrumento de desalienação do povo.

**Palavras-chave:** Abrantes, história, política, desalienação

## 1 *O Grande Circo* e os aspectos políticos

A História dirá um dia a sua palavra, não a História ensinada em Bruxelas, Paris, Washington ou nas Nações Unidas, mas a que se ensinará nos países libertados do colonialismo e dos seus fantoches. A África escreverá a sua própria História, que será – ao Norte e ao Sul do Sahara – uma História de glória e dignidade.

(PATRICE LUMUMA).

As peças de José Mena Abrantes trazem aspectos sociopolíticos, econômicos e culturais estruturados em forma de provocação, em aberto, de situações vigentes em determinado período da história de Angola. Por essa razão, este texto pode ter seu início no direcionamento do ponto de vista de Szondi (2004), quando, em *Teoria do Drama Burguês*, indicou que “o poeta político nos é tão estranho quanto o orador” (p.162). A esse pensamento de representação social na obra de criação literária, o teórico discute a ideia de sentido da obra que se relaciona aos assuntos políticos, cujo eco se daria pela voz da liberdade de expressão, o que causaria o efeito político do enfrentamento social.

O pensar político no ato de construção e interpretação da obra literária eleva o escritor a uma posição de legislador, e por que não juiz? Isto porque ele leva ao público uma situação contemporânea, em que a plateia exercerá um julgamento, como se fosse um júri diante de um fato que precisa obter uma sentença, posição regular quando se trata do teatro

---

<sup>1</sup> Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT

e seus pressupostos, pois o grande mundo (mundo da realidade/macro) observa e emite um parecer a respeito dos acontecimentos do pequeno mundo (mundo da ficção/micro/o palco).

Frente a esse processo que põe em relação mundo do teatro e mundo da realidade, obtendo-se uma apreciação de situações a que se quer discutir, o dramaturgo, e porque não também os atores, exercem um tipo de vingança pública. É por isso que Silva (2011, p. 21) afirma que

[...] o texto cênico necessita do palco para se completar. É o palco que o atualiza e concretiza, assumindo, de certa forma, por meio dos atores e dos cenários, as funções, que, no romance ou no conto, são do narrador. Há também as funções das rubricas, rudimento narrativo que é inteiramente absolvido pelo palco.

Todos esses aparatos são responsáveis pela interlocução entre o texto teatral e o público. Em *O Grande Circo Autêntico*, as características que buscam essa interação atingem patamares que colocam em diálogo as personagens com os seus interlocutores, por meio de falas que se pretende, à luz da representação social na obra literária, repercutir na sociedade:

Líder Popular: Homens e mulheres do meu povo, que haveis lutado e conquistado este espaço que agora é nosso, eu vós saúdo!

Nenhum de nós poderá algum dia esquecer que este lugar só foi conquistado com luta: uma luta de todos os dias, uma luta de fogo e idealismo, uma luta indispensável para pôr fim à humilhante situação que nos era imposta.

Tudo vai acabar! A nossa querida terra está já nas nossas mãos... Honra aos que deram o seu sangue e lutaram por esta liberdade! (ABRANTES, 1977-78, p.35).

A peça teatral *O Grande Circo Autêntico* se destaca pelo seu caráter político e, sobretudo, pelo uso da metáfora de circo no trato de uma temática altamente delicada: a relação de solidariedade entre as literaturas e o compromisso intercultural e político entre nações. Trata-se de um dos primeiros textos cênicos do autor (senão o primeiro), não levado à cena na época de sua produção, por causa de questões sociopolíticas que conduziram a peça a um tipo de autocensura.

Os escritores africanos, que chamaríamos fundacionais, participam (como já outros tinham feito noutros contextos) nas lutas políticas do seu tempo no âmbito do nacionalismo, e também, de forma muito importante, contribuem à constituição e à consolidação de estruturas de poder institucional – são, em simultâneo, criadores e elementos de planificação cultural (PORTUGAL, 2007, p.355).

No entanto, *O grande Circo* traz uma peculiaridade: a peça traz como contexto um ambiente externo a Angola, uma tentativa de denunciar, por meio do tragicômico, um espetáculo de circo, o processo neocolonial na República Democrática do Congo (antiga Zaire). A peça está estruturada em 6 (seis) etapas, 6 (seis) momentos de transição e 1 (um) epílogo (“talvez inacabado?”), como questiona o próprio autor: “O grande Circo autêntico é uma farsa tragicômica sobre o processo neo-colonial na ex-República do Zaire, com recurso a situações, personagens e técnicas circenses” (ABRANTES, 1999, p. 10).

Produzida entre 1977-78, *O Grande Circo* constitui-se em uma farsa tragicômica, um gênero misto que, segundo Pavis (1999, p. 420), “as personagens pertencem às camadas populares e aristocratas, apagando, assim, a fronteira entre comédia e tragédia. A ação,

séria e até mesmo dramática, não desemboca numa catástrofe e o herói não perece.” Parafraçando Abrantes (1999, p. 19), nas palavras iniciais do texto, indica-se que a peça conta, com seriedade, mas também por meio de brincadeiras, como um modesto tratador de leopardos ascendeu, sem quaisquer escrúpulos, a dono de circo e que ainda por aquela década do Século XX continuava a obter vantagens em uma sociedade fictícia que, na verdade, era um país em crise, em determinado período histórico.

É nesse sentido, portanto, que o dramaturgo dispõe uma nota inicial de esclarecimento, em que salienta que: “a ação desta peça situa-se, por razões óbvias, num país fictício que se calhar até existe... por essa razão, qualquer semelhança entre os seus personagens e/ou situações e factos e/ou figuras da vida real NÃO PODE SER pura coincidência” (ABRANTES, 1999, p. 19). (Grifos do autor).

A relação que o teatro de Abrantes faz com a sociedade vem ao encontro do que Gassner (1997) discutiu sob o prisma de “dramaturgia moderna”. O corpo central dessa dramaturgia, segundo o teórico, concentra-se na reação às especulações e aos impulsos revolucionários, ligada a uma escola idealista que aclama o princípio da liberdade e de todas as questões a ela associadas. O resultado é um teatro realista que discute problemas socioculturais e econômicos, pautados em um projeto sociológico e filosófico capaz de discutir, pela criação literária, aspectos históricos: “[...] esta não é propriamente uma peça de texto, mas antes de situações que se pretendem espectaculares. Sendo uma obra eminentemente visual e sonora, a sua leitura deverá apenas servir de suporte para que a imaginação de cada um a recrie” (ABRANTES, 1999, p. 23).

*O Grande Circo* é uma peça teatral produzida em forma de um espetáculo de circo, dando lugar a palhaços, lutadores, feras, bailarinas e outros elementos circenses. A riqueza dos símbolos e das alegorias, associada às ações das personagens, cria uma referência consistente aos fatos históricos que levaram Mobutu à conquista do poder. Lembremos de Boal (1975) quando afirmou que

[...] os que pretendem separar o teatro da política, pretendem conduzi-lo ao erro – e esta é uma atitude política [...] O teatro é uma arma. Uma arma eficiente. Por isso é necessário lutar por ele. Por isso, as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação. Ao fazê-lo, modificam o próprio conceito do que seja o ‘teatro’. Mas o teatro pode igualmente ser uma arma de libertação. Para isso é necessário criar as formas teatrais correspondentes. É necessário transformar (p.01).

Pela metáfora de um elemento popular, o circo, Abrantes (1999) parece engajar-se (ou estava engajado) em uma mordaz crítica sociopolítica e existencial das relações que se estabeleceram na ex-república do Zaire, bem como às consequências herdadas pelo processo neocolonial. Na busca de inserir o trato popular no desenvolvimento das ações, há visitação ao teatro grego, uma vez que a peça apresenta o coro constituído pelo povo, em que todas as personagens usam máscaras. “O coro (= ao povo)” (ABRANTES, 1999, p.20).

De quatorze componentes destacam-se figuras como: o Líder Popular e o Novo Líder Popular, em uma alusão à renovação da administração nacional. Desses componentes, o coro faz alusão à população, cujos elementos (personagens do coro) reforçam o apelo (pedido de ajuda) à comunidade internacional com palavras emitidas de forma mecânica (ditas de modo silábico): “SOLICITAMOS ENVIO URGENTE DE AJUDA STOP NOSSO PEDIDO JUSTIFICADO TENTATIVA FRAGMENTAÇÃO NOSSO ESPAÇO VITAL STOP SOMOS AGREDIDOS DO EXTERIOR STOP EXTREMA URGÊNCIA STOP” (ABRANTES, 1999, p. 39). (Grifos do autor).

Amplamente alegórica, com elementos carnavalescos, no sentido Bakhtiniano, conforme se discutiu em *Problemas na Poética de Dostoiévski* (2002a), também em *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (2002b), desfilam-se, no texto, personagens como: domador, mago, palhaço rico, palhaço pobre, tratador de Leopardos, Bailarina, Leopardos (feras) e o próprio povo (coro). O Circo, metáfora de uma nação em um determinado período, o coro afirma: “é a nossa terra, é a nossa pobre gente, a quem transformaram a independência numa jaula” (ABRANTES, 1999, p. 43).

O fato de Abrantes construir *O Grande Circo* por um viés satírico, com elementos que pudessem suscitar o riso a partir de um drama da realidade corrente, indica uma premissa teatral: a encenação. O texto cênico tem como finalidade o espetáculo propriamente dito, momento quando as rubricas são materializadas pela cenografia e trilha sonora e os atores atribuem vida às personagens que, até então, eram seres de papel. Desse modo, o teatro oferece ao espectador a possibilidade de entrar em contato com a ficção como se estivesse diante de uma realidade, causando, por isso, um impacto maior. Em *O Grande Circo* são correntes os chamamentos ao público com a intenção de, pelos recursos da encenação, interagir texto e plateia:

Bravo! Bravo! Caros espectadores e excelentíssimo público, acabam de ver uma das mais audaciosas façanhas dos últimos cem anos em África. Apenas com a sua coragem e a sua nunca desmentida fê nos valores da civilização, o nosso indomável DOMADOR acaba de conquistar mais um precioso espaço vital para os nossos ensaios de circo... (ABRANTES, 1977-78, p. 28). (Grifos do autor).

Magaldi (2001) quando discute a *Commedia Dell'Arte* chama a atenção para um aspecto fundamental do gênero teatral. Ele afirma que a atividade cênica se define, diferente das demais artes, pela presença física do ator no palco. “Nessa caracterização cênica simples e fundamental está o cerne da polémica há longo tempo travada a respeito dos elementos que formam o espetáculo” (p. 85). Nessa direção, o teatro se realiza pela síntese dos diversos elementos artísticos, que tomam sentidos com a atuação totalizadora do intérprete (ator) e dará ênfase maior ou menor ao conteúdo que o texto cênico discute.

O fato de *O Grande Circo* não ter sido levado à cena naquele período não o diminui como literatura, mas impediu que ele tivesse, pelo âmbito do espetáculo, o impacto sociopolítico no momento quando fora produzido. A autocensura, pelo temor em contribuir no abalo das relações entre nações, transformou a peça em um texto cênico destinado à leitura, já que, mesmo sendo encenado a *posteriori*, o sentido e os objetivos seriam outros. Quem sabe esse não seria o foco principal do teatro político, quer dizer, a encenação no ato de sua produção, perante os aspectos históricos correntes no momento, a fim de causar os “abalos sísmicos” da discussão social nos seus mais variados setores.

Estávamos numa fase avançada da montagem da obra, com o grupo Xilenga, quando o Presidente Neto se deslocou em 1978 a Kinshasa, buscando dessa forma esvaziar as razões para a constante instabilidade que era criada nas nossas fronteiras pelos responsáveis desse país. A aproximação foi tão frágil e precária que qualquer tentativa de a pôr em causa podia ser interpretada na delicada situação política desse momento como uma provocação gratuita. Foi com a consciência plena desse facto que suspendemos voluntariamente a montagem, sem qualquer imposição do exterior. Um acto de autocensura, no fundo, mas que derivava do nosso desejo de ver o país pacificado a todos os níveis. Acabámos por nunca a pôr em cena, embora imodestamente considere que ela continua actual e se pode aplicar a qualquer processo neocolonial. (<http://angola-luanda-pitigrili.com/who%E2%80%99s-who/j/jose-mena-abrantes>).

Pensando sobre a relação que se estabelece entre a produção artística, literária e a sociedade, *O Grande Circo*, assim como boa parte da produção dramática angolana da década de 1970, traz elementos que faz do teatro um tipo de ação social. Ação social pensada pelo viés discutido por Federico García Lorca, quando, por meio de uma peça, o público adquire conhecimentos e novas vivências, tendo em vista que o teatro se torna um dos meios mais expressivos na edificação de uma mensagem. Por isso, destaca-se a responsabilidade na produção teatral, pois “um teatro sensível e bem-orientado em todos os seus aspectos, da tragédia ao *vaudeville*, pode em poucos anos transformar a sensibilidade de um povo; e um teatro desorganizado, sem asas para voar, pode destruir e adormecer uma nação inteira” (PEIXOTO, 2008, p. 24).

## 2 *O Grande Circo* e os aspectos cômicos (ou tragicômicos?)

Peixoto (2008), ao citar García Lorca, afirma que um teatro que não acolhe o grito histórico de um povo, o drama de sua gente e a verdadeira cor de sua paisagem, “não tem o direito de chamar-se teatro”. Essa afirmação aponta a estrita relação entre a literatura, a obra de arte e a sociedade, em que as duas primeiras, na instância da criação humana, representam, pela mimese, aspectos da terceira. O aspecto social representado, seja político, econômico ou existencial, inevitavelmente se permeia pelas correntes científicas (históricas, sociológicas, filosóficas, psicológicas, entre outras) contemporâneas ao ato de criação.

Em *O Grande Circo Autêntico*, Abrantes trata de questões de cunho político, mas de um modo tragicômico. O cômico, porém, está pensado, na construção dessa peça, sob a perspectiva de Reñones (2002), em que tanto a tragédia quanto a comédia são criações que indicam anseios de uma coletividade, pois discutem paradoxos da existência e do sofrimento humano, visando uma mudança profunda na sociedade. Nesse sentido, pode-se dizer, então, que o cômico traz no seu bojo toda uma carga político-ideológica e, sobretudo, existencial, tendo em vista que o riso torna a manifestação de um drama interior que assola um determinado grupo social.

O texto cênico de Abrantes faz o público questionar o estatuto da comédia, onde, pelo pensamento aristotélico, a comédia seria um gênero que não comportaria dor nem seriedade, sendo representada por seres inferiores, ao contrário da tragédia, cujas personagens seriam de alta psique, portanto, superiores. Algumas questões se fazem necessárias: seria cômico somente o que é engraçado? A comédia teria algo além de um mero sarro sobre um fato ou grupo de pessoas?

Questões como essas indicam novos rumos quando entramos em contato com textos construídos sob formas tragicômicas, cujas referências históricas são pontuadas sobre um drama sociopolítico de um período histórico identificável. Portanto, podemos chegar à concepção de que a comédia trata de coisas sérias, “não no tratamento do tema, visivelmente irônico, sarcástico ou cínico, mas no objetivo final do espetáculo, de levar o espectador a outra possibilidade de compreensão do conflito” (REÑONES, 2002, p.171).

Não se pode descartar, nesta discussão, um aspecto fundamental da comédia e que habita as cenas de *O Grande Circo*, quando se pensa na discussão fomentada por Aristóteles a respeito do cômico. Quer dizer, a comédia imita o que há de mais baixo no homem, no sentido risível, perante os absurdos encenados que, na verdade, são os absurdos de nossa existência.

Desse modo, personagens comuns são referências a pessoas complexas, alegorias escondem cargas simbólicas amplamente políticas, o uso da carnavalização constrói mundos invertidos onde se quebram tabus e violam regras, atitudes não permitidas no

mundo extracarnavalesco. Na peça, o carnavalesco une-se à alegoria para expressar uma ampla carga simbólica de uma provocação em aberto. Desse modo, seres humanos são confundidos com animais, colocando em cheque os valores construídos ao longo da história humana.

Palhaço rico: O que é isto... Será gente?

Domador (categórico): Qual gente! São bichos!...

O MAGO não diz nada, mas trata – por entre as pernas do DOMADOR – de ‘ler’ na bola de cristal, que traz na mão desde o princípio, o que são os elementos do CORO, O PALHAÇO RICO, que entretanto foi a medo examinar de perto uma daquelas criaturas, volta rapidamente para junto do DOMADOR:

Palhaço rico: Parece gente...

Domador: São bichos! (empurra o PALHAÇO RICO para dentro do Círculo) Temos que salvar a jaula...

O PALHAÇO RICO avança cauteloso em direção à jaula, mas não consegue lá chegar, com medo. Volta a recuar e convida o DOMADOR a ir lá em seu lugar. O DOMADOR faz estalar o chicote e entra no círculo decidido:

DOMADOR: Fora daqui! Precisamos deste local para ensaiar (ABRANTES, 1977-78, p.26). (Grifos do autor).

Para Bakhtin (2002a) a linguagem carnavalesca requer habilidade para lidar com as formas concreto-sensoriais simbólicas em grandes e complexas ações que, geralmente, abrangem uma ação em massa. Da festividade do carnaval ao fenômeno literário, observado em *O Grande Circo*, manifesta-se uma cosmovisão de acontecimentos sociopolíticos, onde as imagens artísticas se articulam com a linguagem literária, dinamizando a ação das personagens e clamando do público sua participação. Essa é uma tática muito utilizada no teatro político, pois o público, que constitui o povo (a massa), torna-se parte do espetáculo, a partir do momento em que é chamado a construir opiniões sobre questões sociais. Pode-se, então, dizer que:

No carnaval todos os participantes são ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval, mas vive-se nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, vive-se uma vida carnavalesca. Esta é uma vida desviada de sua ordem habitual, em certo sentido uma ‘vida às avessas’, um ‘mundo invertido’. As leis, proibições e restrições, que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extra carnavalesca, revogam-se durante o carnaval: revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc., ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens (BAKHTIN, 2002, p.122-123).

A utilização da metáfora de circo na construção de *O Grande Circo Autêntico* foi uma técnica literária que possibilitou uma provocação, em aberto, de um fato extremamente grave e político, por meio da banalização. A sátira e o escárnio, o ridículo e o engraçado, articulados na construção do cômico (o circo), certamente acarretaram mais efeito do que se estivesse diante de um teatro inteiramente trágico (tragédia). O circo, metáfora de uma nação cujos componentes são seus habitantes e administradores, gozou de total liberdade para tratar das questões políticas subjacentes, sem a prisão das convenções sociais e nem da hierarquização entre personagens, conforme permite o mundo carnavalesco.

Tratador (para si próprio): Agora que isto é tudo meu, vou chamar a isto tudo como me der na real gana. Para já esta terra passa a chamar-se ‘Mamãlândia’, em homenagem à santa que me pôs neste mundo. O circo deixa de ser circo e passa a ser ‘cerco’, que exprime muito melhor a realidade dos que cá estão dentro. Pela mesma razão a sociedade das minhas minas, que todos conheciam por ‘SO-MINAS’, fica a partir de agora a chamar-se ‘SÓ-MINHAS’. E muito minhas!... Quem duvidar que me desminta... Ou que me desmante... Ou que me desbote... Ou que me dê o bote... (ri-se perdidamente com as suas próprias graças) (ABRANTES, 1977-78, p. 54). (Grifos do autor).

O escárnio é uma arma poderosa quando se fala em confrontos políticos, sociais e religiosos. O riso, no intento de desqualificar, tornou-se uma prática constante na arte e na literatura desde a Idade Média, quando a Igreja chegou ao auge do poder em diversos lugares do mundo. Para Minois (2003), artistas e escritores, ao longo dos séculos, utilizaram-se dessa tática para enfraquecer a posição de quem ocupa o poder, de modo que o riso habitou as diversas revoluções nacionais e internacionais, visando a uma discussão ideológica. Desse modo, “o riso reencontra sua velha vocação de insulto, de agressão verbal e visual, de exclusão e zombaria humilhante” (p. 461).

O teatro como um meio, instrumento de ação política que, por isso, atinge a um fim, transforma-se em uma produção ideológica expressiva. Os anseios coletivos são representados por categorias teatrais marginais, como é o caso do circo, em que as estruturas dramáticas complexas são substituídas por montagens mais simples, por isso, mais esclarecedoras.

A luta pela desalienação social do ser humano evolui para a construção de uma utopia, um sonhar acordado que é perseguido constantemente pelas personagens, como se o mundo criado não se esgotassem nas cenas. Não é à toa que *O Grande Circo* encerra-se com uma interrogação: “O fim do circo?” (Nome da última cena). Soma-se a isso, o indicativo da rubrica esclarecendo que a música e a confusão devem continuar até os espectadores abandonarem o teatro. Indicativo que sugere que a discussão política suscitada na peça não teria fim no momento em que se baixasse o pano.

#### Referências:

ABRANTES, José Mena. Entrevista concedida a Aguinaldo Cristovão. Retirado de: <http://angola-luanda-pitigrili.com/who/%E2%80%99s-who/j/jose-mena-abrantes>. Data de acesso: 30/06/2013, às 09 horas.

\_\_\_\_\_. **Teatro**. Primeiro Volume. Coimbra: Cena Lusófona, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: ANNABLUME, 2002b.

\_\_\_\_\_. **Problemas na Poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002a.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

GASSNER, John. **Mestres do Teatro I**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MAGALDI, Sábado. **O Texto no Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, Fernando. “Teatro ao encontro do povo”. In RAMOS, Alcides Freire *et al.* **A História Invade a Cena**. São Paulo: HUCITEC, 2008, p. 16-25.

PORTUGAL, Francisco Salinas. “As literaturas africanas de língua portuguesa na procura da identidade”. In MATA, Inocência; GROSSO, Maria José. **Pelas Oito Partidas da Língua Portuguesa**. Macau: Universidade de Macau, 2007, p. 351-367.

REÑONES, Albor Vives. **O Riso Doído – atualizando o mito, o rito e o teatro grego**. São Paulo: Ágora, 2002.

SILVA, Agnaldo Rodrigues. **Escritos Culturais – literatura, arte, movimento**. Cuiabá: Editora de Liz, 2011.

SZONDI, Peter. **Teria do Drama Burguês**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.