



**O PÁSSARO DA MORTE SOBRE CORPOS EMPILHADOS –
EXISTÊNCIA E RESISTÊNCIA POLÍTICA EM *A VALA COMUM*, DE
JOSÉ MENA ABRANTES**

*THE BIRD OF THE STACKED DEATHS – EXISTENCE AND POLITICAL
RESISTANCE IN A VALA COMUM, BY JOSÉ MENA ABRANTES*

*EL PÁJARO DE LA MUERTE SOBRE CUERPOS APILADOS –
EXISTENCIA Y RESISTENCIA POLÍTICA EN A VALA COMUM, DE
JOSÉ MENA ABRANTES*

Agnaldo Rodrigues da Silva¹

RESUMO:

Este artigo faz uma análise da peça teatral *A vala comum* (1994), de José Mena Abrantes, dramaturgo angolano, cujas peças podemos classificar como teatro político. A peça integra um tríptico teatral, produzido em 1994, chamado *O pássaro e a morte*, com a proposta de discutir os efeitos violentos da luta pelo poder na recém-independente Angola. *A vala comum* baseia-se em um episódio histórico, “guerra dos três dias”, ocorrido em Luanda em outubro de 1992, e que ocasionou o assassinato de um número significativo de opositores ao regime vigente, incluindo, na estrutura do texto, inocentes. A partir da metáfora de um Corpo Morto, que interage com as outras personagens e com o espectador por meio de uma voz “*off*”, constrói-se um mundo fantástico, onde não há barreiras entre a vida e a morte, o real e o irreal, atribuindo significados históricos àqueles corpos que, assassinados, foram empilhados em valas comuns.

PALAVRAS-CHAVE: teatro angolano; arte engajada; corpo e drama; José Mena Abrantes; *A vala comum*.

¹ Professor e pesquisador da UNEMAT, credenciado no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UNEMAT, com estudos sobre o teatro em língua portuguesa.



ABSTRACT:

This article analyzes the play A vala comum (1994) by José Mena Abrantes, an Angolan playwright whose plays we can classify as political theatre. The play is part of a theatrical triptych produced in 1994 called O pássaro e a morte, with the purpose of discussing the violent effects of the struggle for power in the newly independent Angola. A vala comum is based on a historical episode, “Guerra dos três dias”, which took place in Luanda in October 1992, and which resulted in the murder of a significant number of opponents of the regime, including in the structure of the text, innocents. From the metaphor of a Dead Body that interacts with the other characters and the viewer through a voice off, a fantastic world is built, where there are no barriers between life and death, the real and the unreal, attributing historical meanings to those bodies that were murdered and stacked in mass graves.

KEYWORDS: *Angolan theater; engaged art; body and drama; José Mena Abrantes; A vala comum.*

RESUMEN:

Este artículo hace un análisis de la obra de teatro A vala comum (1994), de José Mena Abrantes, dramaturgo angoleño, cuyas obras podemos clasificar como teatro político. La obra integra un tríptico teatral, producido en 1994, llamado O pássaro e a morte, con la propuesta de discutir los efectos violentos de la lucha por el poder en la recién independiente Angola. A vala comum se basa en un episodio histórico, “la guerra de los tres días”, ocurrido en Luanda en octubre de 1992, y que ocasionó el asesinato de un número significativo de opositores al régimen vigente, incluyendo, en la estructura del texto, inocentes. A partir de la metáfora de un Cuerpo Muerto, que interacciona con los otros personajes y con el espectador por medio de una voz en “off”, se construye un mundo fantástico donde no hay barreras entre la vida y la muerte, lo real y lo irreal, atribuyendo significados históricos a aquellos cuerpos que, asesinados, fueron apilados en zanjas comunes.

PALABRAS CLAVE: *teatro angoleño; arte comprometida; cuerpo y drama; José Mena Abrantes; A vala comum.*

Em cada novo amanhecer cantante mais ele desviava, inflacionado de angústia, reduzindo as despesas. Os amigos lhe lembravam a estória do cão do inglês, que morreu de fome uns dias depois de ter finalmente aprendido a não comer nada de nada. Era a brincar, claro, só para ver se ele se animava a não levar as coisas tão a sério, a não exagerar tanto nas suas quotidianas economias. Mas ele, na preocupação dos gastos eliminava mais um produto ou um hábito, sentenciava de ser supérflua mais uma necessidade...! (Abrantes, José Mena. In: *Caminhos Desencantados*, p. 25).

José Mena Abrantes é um dramaturgo angolano, nascido em Malange, em 1945, com estudos primários e secundários em Luanda. Licenciado em Filosofia Germânica pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, iniciou a sua carreira jornalística na Emissora Oficial de Angola, tendo participado na criação da Agência de Notícias Angola Press (Angop). Exerceu o cargo de Assessor do Presidente da República José Eduardo dos Santos, além de produtor de teatro de diversas peças teatrais, tanto em Angola quanto no estrangeiro. Abrantes foi o cofundador e responsável do grupo teatral Tchingaje, o primeiro a apresentar uma peça de teatro no país nos finais de 1975, ano em que houve a conquista da independência. Dirigiu o Grupo de Teatro da Faculdade de Medicina de Luanda e fundou, em 1988, o grupo Elinga. É membro da União dos Escritores Angolanos, além de autor de obras literárias e várias peças teatrais.

Com o veio político bastante aguçado, as peças de Abrantes discutem sociedade e política no contexto da pós-independência, adentrando-se no confronto entre colonialismo e pós-colonialismo, tradição e modernidade, assim como nos efeitos nocivos da luta ideológica pelo poder. Entre as personagens de suas peças, há o desejo coletivo de construção da angolanidade (busca de uma identidade nacional), com a valorização da cultura e o empenho em dar visibilidade/credibilidade à dramaturgia nacional. Com um número significativo de textos publicados e encenados, o dramaturgo é considerado um grande nome do teatro angolano, cuja literatura e arte retira o leitor/espectador de seu lugar de conforto, lançando-o aos desafios de pensar a própria vida e a sociedade em que vive. A proposta, de certo modo,

é rever a história angolana pela ficção para mostrar que ela não está isenta dos progressos e retrocessos causados pela luta pelo poder. Desse modo, as sociedades africanas são colocadas em pé de igualdade com qualquer outra sociedade complexa, rasgam o rótulo de ‘coitadinhos’, de pobres inocentes que foram manipulados e enganados e viram cair por terra as suas idílicas formas de organização social (HILDEBRANDO, s.d., p. 2)

O Pássaro e a morte constitui-se de um tríptico teatral, produzido em 1994, com estreia em junho de 1995, quando representou Angola no XVIII Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica (FITEI), no Porto/Portugal, encenado pelo Grupo de Teatro Elinga. Depois, a trilogia foi representada na 1ª Mostra de Teatro de Língua Portuguesa, em Lisboa, e também na 1ª estação da Cena Lusófona, em Maputo. Essa obra de Abrantes traz três peças, sendo elas: *O Contentor*, *O Suicidiota* e *Vala Comum*. As peças podem ser representadas de forma independente umas das outras, uma vez que não há nada que as liga em termos de enredo, exceto a presença de um pássaro negro que simboliza a morte e que perpassa os três textos, que, como se observa, são de curta duração. Dada a proposta deste artigo, escolhemos para análise a peça 3, *Vala Comum*, no intento de discutir a existência e a resistência política a partir da metáfora dos corpos empilhados.

Dedicada à memória de Bill Veríssimo e de Santos Cardoso², *Vala Comum* recria de modo irreal, mágico e, ao mesmo tempo, trágico, o resultado dos confrontos nas ruas de Luanda durante a “guerra dos três dias”, ocorrida em outubro 1992. Trata-se de um verdadeiro manifesto contra a morte, transformado em um espetáculo macabro, recheado pelo humor negro de quem vivenciou os horrores da guerra pela independência, bem como as atrocidades da guerra civil, fruto da luta pelo poder entre dois antigos movimentos de libertação, o Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) e a União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA). Há um olhar aguçado do dramaturgo sobre a morte naquele contexto de conflitos bélicos que, nos últimos 30 anos, assombravam a população, ocasionando uma violência política que avançava gradativamente sobre quem se opunha à ideologia vigente.

A peça põe em cena a personagem Mãe, que procura desesperadamente, em companhia de um amigo, o cadáver do filho, morto acidentalmente numa troca de tiros entre dois grupos armados rivais. O próprio filho (morto) faz-se fisicamente presente em voz ‘*off*’, orientando as buscas para a descoberta do seu corpo numa vala comum. As personagens não têm nomes, são denominadas de Mãe, Amigo, Filho Morto, Homem 1, Homem 2, Mulher 1, Mulher 2, Mulher 3, Mulher 4, Mulher 5, Pássaro Negro, de modo que elas tomam a dimensão épica em que a exposição dos fatos fortalece o caráter revolucionário da interpretação.

Rosenfeld, em *O teatro épico* (2002), afirma que esse gênero é mais objetivo que o lírico, tendo em vista que se concentra no mundo objetivo que, mesmo sendo imaginário, investe na quebra da ilusão, tentando atribuir maior verossimilhança possível às paisagens, cidades e personagens envolvidas. Por isso, afasta-se de um estado de alma particular e expõe o de outros personagens, participando, em maior ou menor grau de seus destinos, na construção de um enredo que exprime os anseios da coletividade.

Em *A vala comum*, Luanda é comparada a uma lixeira, em razão das sepulturas coletivas espalhadas pela cidade, na qual se jogavam os corpos dos mortos. Cria-se um elo entre ilusão e realidade que faz surgir o convívio entre vivos e mortos. Corpos mortos sobrepostos, amontoados, a exalar maus cheiros pelo ambiente, como se houvesse fabricado uma população de defuntos em um ambiente surreal, sobrenatural. “A guerra dos três dias”³, evento sobre o qual Mena Abrantes recria o episódio, foi um acontecimento sangrento na história de Angola, pois

2 Conforme informações do autor, no volume publicado pela Cena Lusófona, Bill Veríssimo e Santos Cardoso foram mortos à toa.

3 Segundo a *D.W Made for Minds*, o massacre ocorreu depois de uma fase de paz que se seguiu aos acordos de Bicesse, celebrados em 1991, quando a guerra civil entra em uma nova fase e prolonga-se por mais dez anos. “É a primeira vez, na história da guerra civil angolana, que políticos morrem em combate”, escreve o jornalista Emídio Fernando no livro *Jonas Savimbi: No Lado errado da História*. É preciso registrar que o massacre também dizimou muitos membros dos grupos étnicos Ovimbundu e Bakongo, historicamente considerados adversários do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA). Informação obtida em D.W For Minds, site: <https://www.dw.com/pt-002/massacre-de-outubro-em-angola-completa-20-anos/a-16341279>, acesso em 20/01/2019, às 20 horas.

o massacre ocorrido em outubro de 1992 matou um número grande de apoiadores da União Nacional para Independência Total de Angola (UNITA) e da Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA), construindo o cenário violento que alguns historiadores consideraram de dor e terror. No diálogo a seguir, pode-se identificar elementos que comprovam as questões em debate:

Amigo (*receoso*): Tens a certeza que é aqui?

Mãe: Claro que tenho. Não sentes o cheiro?

Amigo: Pode ser uma lixeira qualquer. A cidade está cheia delas.

Mãe: O livro não cheira a mortos. O cheiro de um homem morto não se compara com mais nada... E além disso vi o camião vir para aqui.

Amigo: Achas que... vamos descobri-lo?

Mãe: Tenho a certeza de que ele vinha naquele camião. Ainda tentei pará-lo, mas correram comigo. Perguntaram-me se queria fazer companhia aos mortos na carroçaria.

Amigo: Não disseram ‘quintal do camião’?

Mãe: Não. Disseram carroçaria... Estás a querer gozar numa hora destas?

Amigo: Não. Mas não se minto muito bem aqui. Este cheiro dá-me volta ao estômago.

Mãe: Tenho a certeza que os puseram aqui.

[...]

Mãe: Basta seguir o cheiro. Se não aguentas, tapa o nariz.

Amigo: O que é que achas que estou a fazer há mais de meia hora?

Mãe: Então cala-te! E ajuda-me a procurá-lo... (*avista os corpos*) Olha, os corpos estão todos ali a monte naquele buraco.

Amigo: Onde, meu Deus! Nem sequer os taparam com areia?

Mãe: Foram buscar mais, de certeza. Só tapam no fim. Anda, antes que eles voltem.

(ABRANTES, 1999, p. 135-136).

A busca que a personagem Mãe faz pelo corpo do filho, que havia sido assassinado por engano, é o início de uma peregrinação à procura da verdade dos reais algozes. Nessa busca, as personagens quebram as barreiras de seus mundos, uma vez que os seus corpos podem transitar entre o físico e o metafísico; desse modo, o “sentido do corpo não se limita ao de corpo humano, apesar de abrangê-lo” (SANTOS, 2000, p. 279). Isso ocorre porque “diferentes tipos de objetos podem desempenhar papéis fundamentais no teatro, havendo mesmo encenações que chegam a dispensar o ator para explorar corporeidades não-humanas” (*idem*).

O ponto de vista de Santos faz-nos compreender que o sentido de atuação do ator não se restringe ao de movimento físico, uma vez que no processo de interpretação geram-se significações que ultrapassam o estritamente material, em que o corpo, apesar de ser o ponto de partida da mensagem e sua profundidade, está amparado nos outros elementos cênicos e não precisa necessariamente ser orgânico. Nessa direção, a Mãe é um corpo vivo, mas o Filho é um corpo morto na cena, ambos envolvidos pela diluição de tempo/espaço, vida e morte. O corpo do Filho Morto é desabitado e o que aparece em cena é um boneco que ganha sentido pelo referencial histórico, cujo contato com a plateia dá-se pela voz ‘*off*’, que funciona como uma consciência coletiva.

O micromundo do palco coloca para análise do macromundo da plateia corpos que sinalizam marcas da história, representações de personalidades vinculadas a eventos da realidade, construindo uma provocação em aberto sobre dramas coletivos. *A vala comum* é uma peça que permite ao espectador o trânsito entre a ficção e a história sob a perspectiva da imanência, tendo em vista que a criação adquire uma dimensão externa, o que força a discussão sobre o mundo e o papel que nele desempenha cada espectador.

O sujeito histórico é o centro da cena, uma vez que ele significa, seja vivo ou morto, registrado ou silenciado pela história oficial. Por isso, a disposição dos corpos atinge significados profundos na peça de Abrantes, quando vivos, mortos e mortos-vivos interagem nos espaços da cena e da audiência. Movendo-se ou inertes, as personagens interagem com a plateia, num tipo de corpo a corpo, trocando informações no jogo da mútua presencialidade.

Leiamos o trecho a seguir:

Amigo (*ainda mais assustado*): Mas para que queres tu o corpo? Morreu, está morto! Deixá-lo em paz, no meio dos outros.

Mãe: Tu não entendes nada de nada. Nunca entendeste nada de nada. Ele é meu filho, sangue do meu sangue. Pertence-me! Mesmo morto. Fui eu que o pari, eu que tenho de lhe dar sepultura.

Amigo: Eu não consigo. Fico a ver se vem alguém... (*começa a vomitar*)

Filho Morto (*fisicamente presente por trás da mãe, mas em voz ‘off’*): Vai ser difícil, Mãe. O meu corpo está por baixo de todos os corpos. Vinha no alto do camião. Por isso te chamei quando te vi olhar tão intensamente para todos nós, empilhados uns por cima dos outros. Vi como corrias, como mandaste parar o motorista, como te ameaçaram... sabia que não me ias abandonar. Continua. Vou ser o mais brilhante dos cadáveres para tu me poderes ver melhor.

Mãe (*para o amigo*): Vem ajudar-me! Já consegui vê-lo. Está mesmo no fundo da vala... Não ouves? Vem ajudar-me!

[...]

Amigo (*cada vez mais perturbado*): Tu estás louca! O teu filho não está aqui!... Ainda por cima estás a querer arrastar-me para o fundo da tua loucura. Eu não fico aqui nem mais um segundo (*afasta-se precipitadamente e volta a falar de longe*). Anda daí, vamos embora! O teu filho está morto, já não precisa mais de ti. Vamos!... (*foge e grita de mais longe ainda*) Tu estás louca, mulher, tu estás louca!...

[...]

Mãe (*enquanto retira penosamente os corpos que se empilham sobre o cadáver do filho*): Nestes três dias, milhares de mães como eu choraram a morte dos seus filhos, sem sequer saberem onde procurar os seus corpos... Eu, que tenho a sorte de saber onde tu estás, não te vou abandonar, meu filho. Não desesperes, que hei de conseguir tirar-te daqui para fora.(ABRANTES, 1999, p. 137-138).

Na cena acima, pode-se fazer uma relação com Antígona, figura da mitologia grega, fruto do casamento incestuoso entre Édipo e Jocasta. Na versão clássica de Sófocles, Antígona nutre um sentimento de indignação quanto ao cadáver do irmão (Polínice) que é deixado à putrefação e dilaceração, porque o rei (Creonte) havia proibido qualquer um de enterrá-lo sob pena de morte. Assim, a protagonista empenha-se em convencer o rei a enterrá-lo, pois aquele que morresse sem os rituais fúnebres estaria fadado a vagar por um século nas águas do rio Aqueronte, sem poder atingir nenhuma das margens. Inconformada, ela rouba o cadáver insepulto e tenta enterrá-lo com as próprias mãos, mas é presa e condenada à morte. Brunel (1998), baseado na concepção de Bertolt Brecht, afirma que o mito de Antígona está edificado sobre uma história inteiramente humana, já que nenhum elemento maravilhoso intervém na ação, sendo, por isso, adaptável às sensibilidades e ideologias modernas.

A politização do mito é o elemento que articula as opções morais e cívicas em *A vala comum*, porquanto a personagem Mãe sente-se instigada a encontrar o corpo do filho e lhe ofertar sepultura, mesmo envolvida em uma atmosfera de loucura e lucidez. A presença física da personagem Filho Morto (um boneco, materialmente sem vida) torna-se real pela voz

‘off’ que dialoga com a Mãe (viva) e as 5 Mulheres (mortas). Voz ‘off’ “designa uma voz ouvida fora do campo de ação”, pois, dissociando-se de um corpo identificável, faz-se ouvir por meios extra corporais”, conforme define Pavis (1999, p. 433).

Os elementos cênicos estão articulados, a fim de estimular a percepção humana, por meio de um processo sógnico imanente à própria noção de humanidade. Ao olhar para o corpo dos mortos, o que vemos é um conjunto de signos, carregados de significados, afinal, como afirmou Artaud (1984), o teatro insufla o magnetismo ardoroso das imagens para provocar uma espécie de picada concreta que comporta toda sensação verdadeira. O pensamento de Artaud revigora a essência do teatro político, uma vez que tudo nele significa, cria imagens e associa-se a uma referencialidade histórica.

Loucura e lucidez são dois extremos que perpassam a construção das personagens, conforme se observa em: “Homem 1: Ó Mulher, o que raio é que você pensa que está aí a fazer?/ Homem 2: Parece aquela louca que nos parou à tarde...” (ABRANTES, 1999, p. 139). Historicamente, utopias (ou propostas de resistência) foram consideradas loucuras, como ilustramos mitologicamente na figura de Antígona. Questões como o respeito às leis e obediência às convenções sociais deixam de ser regras de funcionamento e harmonização da sociedade, quando tais quesitos visam a oprimir classes e usurpar valores morais em proveito próprio ou de grupos privilegiados.

Em *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas* (1975), Boal apresenta dois tipos de personagens: a objeto e a sujeito; ao passo que a primeira é objeto de forças sociais, a segunda toma a dimensão de espírito que se liberta da matéria, construindo possibilidades que se encontram aos anseios de um grande grupo social, cujas ideologias entram em conflito com o mundo exterior (aquele do público). Desse modo, a ação adquire a forma de um acontecer livremente, uma vez que os fatos interpretados sufocam a subjetividade das personagens, forçando-as, sob o ponto de vista hegeliano, “a representar o objetivo na sua própria objetividade” (BOAL, 1975, p. 96).

Nessa linha de pensamento, a liberdade da personagem, portanto, deverá transcender o físico, criando elos entre o local e o universal, o essencial e o racional, o que mais importa à vida humana e aquilo que é fundamento do Estado e da Religião. Se a família, a pátria, o Estado, a moral e a sociedade, por exemplo, são interesses dignos do espírito humano, tendem a ser também matéria do teatro político na sua dimensão épica.

Tanto em *Antígona* quanto em *A Vala Comum*, as cenas são construídas para que as particularidades sejam visíveis no pensamento universal, a partir de um trabalho com as realidades concretas e não abstratas, uma vez que o teatro trata de indivíduos e precisa mostrá-los em toda sua concreção. Os interesses gerais com os quais o teatro trabalha são universais, justamente porque constituem as forças motrizes do espírito humano, eticamente justificáveis pelo meio,

isto é: a vontade individual de uma personagem é a concreção de um valor moral ou de uma opção ética fundamentada na convenção social. Boal, com base nas ideias de Hegel, cita um exemplo sobre Antígona e que se pode identificar em *A vala comum*:

o desejo concreto de Creonte de não permitir o enterro do irmão de Antígona é a concreção, em termos de vontade individual, da intransigência ética em defesa do bem do Estado; o mesmo pode dizer-se em relação à vontade férrea de Antígona de dar sepultura a seu irmão, que é a concreção de um valor moral, o bem da família. Quando se chocam estas duas vontades individuais, na verdade estão se chocando dois valores morais. É necessário que esse conflito termine em repouso, como quer Hegel, para que a disputa moral possa ser resolvida: quem tem razão? Qual é o maior valor? Neste caso particular, conclui-se que ambos valores morais são aceitáveis e corretos ainda que nesse caso se apresentem exagerados: o erro não é o valor em si mesmo, mas o seu excesso (BOAL, 1975, p. 100).

O corpo é o foco sobre o qual *Antígona* e *A vala comum* fazem significar as ideologias morais e políticas, sejam elas individuais ou coletivas. Se por um lado o Estado precisa manter a ordem, por outro a família busca a paz de espírito, assim como o espírito precisa transitar da condição de alma errante a um paradeiro específico (seja céu ou inferno, na concepção religiosa cristã, por exemplo). Na peça de Abrantes, em específico, o corpo pode ser compreendido como um sistema de signos e não apenas um instrumento de ação, visto como a metáfora construída sobre o corpo do Filho Morto congrega elementos do passado, presente e futuro em potência. O corpo está para além da matéria, em um jogo de alta complexidade que pressupõe a interpretação do ator, mesmo que ele não esteja fisicamente vivo no palco. Nessa perspectiva, há cenas como a que segue:

Homem 1: Saia imediatamente daí!... Não sabe que é perigoso andar a mexer em mortos? Pode apanhar uma doença e ir desta para melhor... Saia daí, vamos! Não vê que essa gente já morreu há muito tempo, que são apenas carcaças podres?

Homem 2: Ela nem sequer te está a ouvir. Olha a força que tem. Levanta os corpos como se fossem bonecos.

Filho Morto (*voz 'off'*): Não lhes dêis ouvidos, Mãe. Faz o que tens a fazer. Já estás quase ao pé de mim. Se não disseres nada, eles vão acabar por ter medo de ti, por te respeitar... Não lhes diga nada, Mãe! Continua o teu trabalho.

Homem 2: O que é que ela quer dos mortos? Achas que lhes vai roubar alguma coisa?

Homem 1: Sei lá! A gaja está mais é louca. Olha como ela entra na vala, com todo aquele cheirete e aquelas tripas a rebentar...

Homem 2: Isto não me está a cheirar nada bem é a mim. Essa mulher deve ser feiticeira!... O melhor é irmos embora.

Homem 1: E o que fazemos com os corpos que estão no camião? Levamo-los outra vez a passear para a cidade?

Homem 2: Tinha-me esquecido... Mas então porque não tiras aquela louca dali?

Homem 1: Eu? Por quê eu? Tira-a tu!... Ou então enfiamos-lhes os corpos todos em cima, já que ela gosta tanto de estar dentro da vala.

Mãe (*Encontrando finalmente o corpo do filho, i.e., um boneco no meio dos outros*): Meu filho! Meu filho! Meu querido filho!... (*abraça-o lenta cuidadosamente*) Meu pobre filho, o que fizeram de ti... (*ergue-o nos braços*) Vamos! Vem com a tua mãe, vamos procurar um sítio só para nós... (*com dificuldade consegue sair da vala com o filho-boneco nos braços e retira-se, seguida pelo actor real, sem ligar aos dois homens. Estes, embasbacados, vêm-na avançar em direção aos faróis do camião e desaparecer com o filho bem no meio deles*)

Os bonecos que representam as pessoas assassinadas na referencialidade histórica daqueles três dias de outubro de 1992, além de substituir os corpos dos atores, trazem em si as cargas de elementos culturais e ideológicos daquelas personalidades, pois o realismo (fantástico) aplicado às cenas permite a multiplicação dos significados, assim como a ampliação dos horizontes em debates que abrangem temas tabus e incômodos à sociedade. Na articulação entre realidade e imaginação, uma nova e mais ampla realidade é determinada, guiada pelo senso crítico de quem conduz a encenação (atores), dirige o espetáculo (diretor) e observa o todo da ação (espectador).

Entre o realismo que “busca o reconhecimento de uma realidade objetiva” (FISCHER, 2007, p. 122) – não no sentido de reduzir tal realidade ao mundo puramente exterior (independente de nossa consciência), mas aquele que “abrange toda a imensa variedade de interações nas quais o homem, com sua capacidade de experimentar e compreender, pode ser envolvido” (*idem*) – e o misticismo que habita uma significativa parte da cultura africana, vivos e mortos convivem, conversam, e aqueles que se foram podem se tornar conselheiros daqueles que ficaram. É o círculo de vivência proposto pela faixa de *möbius* ao indicar uma sequência sem princípio nem fim, tornando-se, na concepção de Soyinka (1976), “consciência do entrelaçamento cósmico” inerente à cosmovisão africana, em que se estabelece uma interdependência entre tudo que está visível e invisível, vivo e morto, ou que ainda está por nascer.

A loucura constitui um alibi para que a personagem Mãe (que adquire um sentido épico) possa mexer nos cadáveres e, fundamentalmente, estabeleça contato com o espírito do

filho (voz ‘off’). Pensar o louco como aquele que possui uma alteração mental (distúrbio) que o afasta dos modos habituais de sentir, pensar e agir torna-o, no contexto do conflito de *A vala comum*, uma estratégia de sobrevivência, como observa Foucault (1978, p. 25): “o grande jogo da história será de quem se apoderar das regras, de quem tomar o lugar daqueles que as utilizam, de quem se disfarçar para pervertê-las, utilizá-las ao inverso e voltá-las contra aqueles que as tinham imposto”.

Nessa linha de pensamento, o teórico conclui que “sob a ciência crítica da loucura e suas formas filosóficas ou científicas, morais ou médicas, uma abafada consciência trágica não deixou de ficar em vigília” (FOUCAULT, 1997, p. 28-29), de modo que a personagem Mãe pode ser identificada nessa consciência trágica (ou envolvida nela), quando, mesmo diante da inevitável derrota, alimenta a certeza de que vale a pena lutar. Os corpos são, portanto, apenas corpos: Mãe e Filho Morto. A consciência crítica dilui-se no campo do fantástico, quando as personagens Homem 1 e Homem 2 ficam embasbacados ao ver a Mãe, com o Filho Morto nos braços, atravessar por entre os faróis do caminhão, como se fossem fantasmas.

A cena seguinte (cena 3) inicia-se justamente com o apagar das luzes, a fim de criar uma atmosfera irreal, quando entram 5 novas personagens (mulheres) caracterizadas como desgredadas, sensuais e agressivas. O propósito é criar um mundo fantástico, em que se instaure o tempo da incerteza que, nas palavras de Todorov (1981, p. 16), “é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural”. Observemos que, ao final da cena, as 5 mulheres “saem tão misteriosamente como entraram. Os dois homens entreolham-se e fogem a correr” (ABRANTES, 1999, p. 145); as mesmas mulheres reaparecem nas cenas posteriores e definitivamente deixam a trama nas seguintes circunstâncias: “Exibem-se as 5 de forma libidinosa para ele, mas vão sendo forçadas por uma força misteriosa a retirar-se aos poucos, até desaparecerem” (*idem*, p. 152).

O corpo é um dos instrumentos que compõe a estrutura cênica e, por isso, há muito o que se falar sobre ele. Para Pavis (1999), o corpo é um material autorreferente que permite, tanto no estado vivo quanto morto, significar-se em cena; nessa direção, ele organiza significados múltiplos na peça de Abrantes que confluem em propósitos comuns, sendo o principal deles levar a julgamento do público (na perspectiva dramática, o povo angolano) a violência política do sistema vigente.

É no contexto de 30 anos de mortes, compreendendo a guerra de libertação e as civis, que *A vala comum* recupera o mito das Eríneas (Tisífone [Castigo], Megera [Rancor] e Alecto [Inominável]), por meio das cinco mulheres que nada mais são que almas penadas que disputam o cadáver do Filho Morto. As Eríneas, deusas encarregadas de castigar os crimes dos homens, especialmente os delitos de sangue, constituem uma alusão aos castigos que se poderia sofrer sobre os crimes praticados contra os irmãos de sangue no seu sentido mais amplo. Daí o sentido

épico da peça, quando a Mãe não é apenas uma personagem que institui um individual, mas a representação de todas as outras mães (ou da Pátria mãe/nação); do mesmo modo, aquele boneco simboliza o corpo morto de todos os filhos que deixaram suas mães a chorar (ou dos filhos de Angola).

Vejamos o trecho a seguir:

[...] entram cinco mulheres [...] três vão provocar e gozar os dois homens. As outras duas atiram-se à pilha de cadáveres)

Mulher 1: O que é que dois senhores tão simpáticos estão a fazer num lugar destes...

Mulher 2 (*mesma atitude*): ... tão escuro...

Mulher 3: E as estas horas!... Perderam-se, foi? ...

(Os dois homens estão estarecidos, quase em pânico)

[...]

(Disputam o mesmo corpo, numa luta assanhada. Os dois homens têm vindo a recuar, como que hipnotizados)

Homem1: Mas... quem são vocês? De onde é que saíram?

Mulher 1: Sair? ... Mas quem te disse que não estamos a entrar?... (*riem todas com grande gozo*)

Mulher 2: Nós en-trá-mos aqui à procura de um jovem que morreu baleado esta tarde, numa rua da cidade.

Mulher 3: Ele ia a andar muito bem e, de repente, uma bala lá de cima, pimba!, deu-lhe mesmo no alto da cabeça... (*mima em tom de gozo o jovem a apanhar o tiro e a cair no chão*)

Mulher 5 (*desinteressando-se dos cadáveres*): Yáá! Têm sido uns dias de maravilha!... (*finge atacar à dentada o corpo da Mulher 3, deitada no chão, que grita desesperada de cócegas*)

Mulher 1 (*fingindo censurá-las*): Não façam isso! Não vêm como eles estão assustados? ... (*para os homens*) Não o viram, por acaso? No meio dessa tralha toda que andaram para ai a despejar?... É um jovem bem parecido... (ABRANTES, 1999, p. 143)

Pode-se observar, no fragmento acima, que o corpo adquire função crucial em *A vala comum*, porque ao mesmo tempo em que ele habita o plano material, o boneco (corpo morto) representa também o espírito que deverá ser conduzido pelas 5 mulheres ao mundo dos mortos (como se elas fossem carregá-lo para tal paragem). Pavis (1999) salienta que o corpo é um relé ou suporte da criação teatral, uma vez que ele fica submetido a um sentido psicológico, intelectual ou moral; ele se apaga diante da verdade dramática, representando apenas o papel de mediador na cerimônia teatral, já que a gestualidade desse corpo é tipicamente ilustrativa e, sobretudo, reitera a palavra.

Abrantes submete o espectador a um estado de experimentação típico da literatura fantástica, pois as personagens vivem um *frenesi* que segue da vida à morte a partir de situações anormais. É pertinente lembrar que “só a linguagem permite conceber o que sempre está ausente: o sobrenatural. Este se converte, como as figuras retóricas, em um símbolo da linguagem, e a figura é, como vimos, a forma mais pura da literalidade” (TODOROV, 1981, p. 44).

O corpo é um material que comanda signos importantes na linguagem cênica, ele é capaz de expressar uma ideia ou uma psicologia. O ator usa o corpo para transmitir um movimento da alma, liberar emoções que definam a personagem que representa. Nessa perspectiva, “o corpo do ator torna-se o ‘corpo condutor’ que o espectador deseja, fantasia e identifica (identificando-se com ele). Toda simbolização e semiotização se choca com a presença dificilmente codificável do corpo e da voz do ator” (PAVIS, 1999, p. 75). Pavis ainda considera que a imagem do corpo, pelo viés da psicologia,

toma forma no ‘estádio do espelho’ (LACAN); ela é a representação mental do biológico, do libidinal e do social. Toda utilização do corpo, tanto em cena como fora dela, necessita de uma representação mental da imagem corporal. Mas ainda que o não-ator, o ator tem a intuição imediata de seu corpo, a imagem emitida, de sua relação com o espaço circundante, principalmente com seus parceiros de atuação, com o público e com o espaço. Dominando a representação de seus gestos, o ator permite ao espectador perceber a personagem e a ‘cena’, identificar-se fantasiosamente com ela. Desse modo, ele controla a imagem do espetáculo e seu impacto sobre o público, garante a identificação, a transferência ou a catarse (PAVIS, 1999, p. 76).

A didascália com a qual se inicia a cena 4 organiza uma simbologia que perpassa essa noção de vida e morte, plano material e espiritual, assim como a atmosfera fúnebre construída ao longo da peça, no intuito de estabelecer um referencial histórico com o evento que o dramaturgo tomou como pano de fundo: “*A Mãe está sentada no chão, com o filho estendido diante de si. Um Pássaro Negro assiste em silêncio, imóvel*”. Identifica-se a sintonia entre as personagens Mãe e Filho Morto, uma vez que a primeira sente o exato momento da morte do segundo, vislumbrando a necessidade de encontrar o cadáver para ofertar-lhe a sepultura e salvá-lo das mensageiras da morte (as 5 mulheres). O Pássaro Negro é a representação da morte, solidão,

azar e mau presságio, ao mesmo tempo em que se associa ao profano, à magia, bruxaria e metamorfose. Não à toa, ele se apresenta na cena em que a Mãe vela o corpo morto do filho, ainda que em diversas cenas os dois homens (que estão no mundo dos vivos) acusem a personagem Mãe de feiticeira.

Ricieri e Castanheira (2016) fazem observações interessantes sobre o teatro de memórias a partir da ação transformadora do corpo. Com base nas ideias de Foucault, elas afirmam que existem utopias que se referem a um mundo idealizado, um lugar fora de todos os lugares, onde há um corpo sem corpo, porque o corpo é o contrário disto: é visível, desprotegido e finito. Uma das utopias contrárias ao corpo é a alma. A alma existe no corpo, mas escapa dele, porque não está aprisionada. Após a morte, permanece viva, existe fora desse material corpóreo. Quando o corpo morre, fica a utopia da alma que está ligada a esse mundo iluminado e belo, o mundo ideal. Talvez seja isso que o texto de Abrantes leva ao palco, um experimento que traduza a historicidade de cada indivíduo, o seu significado e grau de importância individual e coletivo, mediante suas crenças e descrenças. Com base nessa discussão, tomemos para análise os trechos abaixo:

Mulher 2: Tu sabes lá qual é o poder dos vivos e dos mortos. Só o facto de estarmos aqui à tua frente já é um poder maior do que todos os sonhos que tu possas imaginar.

Mulher 1: Espera. Parece que ela também tem poderes estranhos... disseram-nos que atravessaste um camião com o teu filho nos braços, lá ao pé da vala. É verdade?

Mãe: A única verdade é que o meu filho não vos pertence. Por que é que não ficam com quem o matou?

Mulher 3: Quem o matou? Se nós estamos aqui mandadas precisamente por quem o matou...

Mulher 1: Por quem o mandou matar, melhor dizendo (ABRANTES, 1999, p. 148).

Mãe: O meu filho não é vossa vítima. O meu filho é vítima da sangria que os homens desataram entre si para se destruírem. Lá na vala há corpos que cheguem para os vossos gostos de almas penadas (*idem*, p. 151).

Filho Morto (voz 'off'): Agora vou ter mesmo de partir, Mãe. Nunca te esqueças de mim. Descobri que os mortos apenas existem na memória dos que continuam vivos e se recusam a perdê-los. Por isso os mortos são tão frágeis, tão vulneráveis... Um simples esquecimento pode fazê-los desaparecer para sempre ...

Mãe: (...) Um morto sozinho é só um morto e tu precisas de ser todos os mortos. Uma mãe a chorar um filho morto é apenas uma mãe a chorar um filho morto. Eu preciso de ser a mãe de todos os mortos. Vamos! Vou levar-te outra vez para a vala comum, onde estão todos os teus companheiros de desgraça, conhecidos e desconhecidos (*idem*, p. 152).

(A Mãe deposita o cadáver do filho na vala e senta-se ao lado, em silêncio...)

[...]

(O Pássaro Negro, até aqui imóvel e em silêncio, dirige-se para a pilha de cadáveres. Senta-se e abre as asas sobre eles, como se estivesse a chocá-los. A luz vai baixando sobre ele, até a completa escuridão) (idem, p. 153).

A vala comum termina com a didascália acima, criando a imagem impactante da morte a chocar os cadáveres, seja para mantê-los vivos na memória política e cultural ou simplesmente assombrar a história nacional (imagem que poderá suscitar inúmeras outras referencialidade e significados). A cena indica a morte de vultos que pareciam estar destinados a serem assassinados, mas também de inocentes, jogando para o espectador a responsabilidade de julgar novamente aquilo que a história oficial havia julgado, ou seja, os mortos são os inimigos da nação, aqueles que perturbavam a ordem nacional. Na fala “Por que é que não ficam com quem o matou?”, a personagem Mãe subverte o sentido da culpabilidade, visto que aquele que estava no poder é quem deveria ser julgado e punido pela catástrofe acontecida. Éboli (2013) observa que esse histórico de violência caracterizado por conflitos internos evidenciam as marcas de um processo permanente de reorganização cultural e política que abrange o período colonial e pós-colonial. Para a crítica, a temática desenvolvida no teatro da atualidade evidencia uma visão de mundo marcada por um histórico de dominação e luta pelo poder, em que se leva à cena questionamentos da realidade pela expressão teatral.

A consciência histórica discutida por Abrantes faz de *A vala comum* uma peça altamente complexa, em que se encontram personagens de alta psique, a exemplo das tragédias gregas. O espectador tem diante de si um fenômeno social repleto de contradições que nunca poderia ser simplificado, uma vez que sugere um ritual de coletividade que segue do religioso ao político, do ético ao social, da história à ficção. Esse ponto de vista dialoga com a forma como Jacobbi (2005, p. 121) concebe a razão teatral, pois

no próprio seio de sua função “pública” o drama suscita um contraste violento entre a exaltação cívica, a proclamação de crenças, a adoração de divindades, e outra feição tipicamente leiga, relativística, liberal, contrapondo ao sentimento da comunidade humana o sentido de sua problemática, da dignidade que resiste no múltiplo e no diverso, da historicidade sempre fatal porque sempre concreta, em que nada saberia ser considerado fortuito.

José Mena Abrantes é um dramaturgo excepcional, cujas peças teatrais problematizam o existencial, social, político, cultural, religioso, científico, econômico, entre tantos outros alcances da experiência humana. O seu teatro é, sem dúvida, empenhado. Mas o homem da política consegue refinar a linguagem, fazendo do teatro uma arte do drama sem que seja ofuscado (ou rasurado) pelos seus posicionamentos ideológicos. Épico e militante, o dramaturgo investe na quebra da ilusão do espectador (distanciamento e estranhamento), em que se desaba a quarta parede e o público torna-se copartícipe do espetáculo, abandonando o efeito da alienação. O escritor que exerce o eu-político no ato criativo envereda-se naturalmente pelo engajamento literário ou artístico, além disso, como afirma Inocência Mata (2007, p. 23-24), “o colonial é uma presença obsidante no cotidiano das sociedades descolonizadas: afinal, o passado alimenta o presente, ambos moldam-se mutuamente e este projecta o futuro”, visto que “o colonial continua a enformar o eixo narrativo de referência, deixando encobertas as suas relações ambíguas com novas formas de poder, sejam neocoloniais ou de dominação interna”.

REFERÊNCIAS:

ABRANTES, José Mena. **Teatro Angola**, volume II. Coimbra: Cena Lusófona, 1999.

_____. *A vala comum*. In: ABRANTES, José Mena. **Teatro Angola**, volume II. Coimbra: Cena Lusófona, 1999, p. 134-153.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1984.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de Mitos Literários**. Tradução de Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

ÉBOLI, Luciana. **Teatro e memória cultural em São Tomé e Príncipe e Angola**. Canoas: Unilasalle, 2013.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: LTC, 2007.

FOUCAULT, Michel. **A História da Loucura na Idade Clássica**. São Paulo, Perspectiva, 1997.

_____. Nietzsche, a Genealogia e a História. In: **Microfísica do Poder**. 1978. Rio de Janeiro, Graal.

HILDEBRANDO, Antonio. “José Mena Abrantes: tradição e ruptura na cena angola”. Disponível em <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/aladaa/hilde.rtf>>

JACOBBI, Ruggero. **Crítica da razão teatral**. Organizado por Alessandra Vannucci. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MATA, Inocência. **Literatura africana e a crítica pós-colonial – reconversões**. Luanda: Nzila, 2007.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RICIERI, Rafael; CASTANHEIRA, Ludmila de Almeida. Artaud, Grotowski, o ritual e o transe – um teatro de memórias em ação transformadora do corpo. In: **Revista do Lume**. Campinas: Unicamp, 2016. Disponível em <<https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/431/399>>

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. O corpo no teatro. In: **Aletria**. Belo Horizonte: UFMT, 2000. Disponível em <<http://www.lettras.ufmg.br/poslit>> Acesso em 27/01/2019, às 22 horas.

SOYINKA, Wole. **Myth, Literature and the African World**. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1981.