

Observações sobre o teatro angolano

Maria Helena Ortega Ortiz Assumpção

Abordar uma literatura estrangeira não é tarefa fácil. A afirmação sem dúvida, é simplista se, sob o termo estrangeiro, incluírem-se as literaturas de cunho ocidental, frutos do universo a que se pertence. Mas não é o caso quando se trata de literatura africana. Desta vez a afirmação pode parecer paradoxal pois a formação da cultura brasileira tem na africana uma de suas mais profícuas raízes. Contudo, razões políticas e preconceitos de toda ordem têm velado ao nosso povo o conhecimento - sem a perspectiva do folclórico ou do exotismo - de tudo o que se refere à África colonial e ao lugar e ao tempo da África moderna.

Compreender a literatura africana exige do estudioso um meio-termo ideal e dificilmente atingível: nem se travestir de africano nem adotar uma visão centrada nos nossos próprios parâmetros. É essa a posição que pretendemos ter em mente ao abordarmos algumas peças da dramaturgia angolana. Tudo justificar pela simpatia que a causa da reconstrução da nação angolana

nos inspira seria tão errôneo quanto tudo invalidar sob o pretexto de precária qualidade dramática. São elas: A Corda, de Pepetela, A Revolta da Casa dos Ídolos de Pepetela, Auto de Natal de Domingos Van Dúnen, Ovimbanda, de Orlando de Albuquerque, O Filho de Zambi de Orlando de Albuquerque, No Velho Ninguém Toca de Costa Andrade, O Círculo de Giz de Bombô de Henrique Guerra, A Pele do Diabo de Manuel dos Santos Lima.(1)

Trata-se de um "corpus" heterogêneo, restrito e restritivo que, na sua maior parte, pode ser rotulado de "obras didáticas". O termo exige ressalvas: umas são didáticas no seu sentido negativo, redutor; outras o são no sentido de tentar esclarecer e conferir uma identidade humana e política ao povo angolano.

Todas, quer na forma quer no conteúdo, são um misto do velho e do novo, do tradicional e do moderno, espelhando contradições geradas, cremos, pela superposição de três estágios ideológico-dramatúrgicos que informam o universo do teatro angolano.

A infra-estrutura da dramaturgia tradicional africana, por tradição espontânea, isto é, sem texto e ligada aos rituais religiosos, aos usos e costumes ancestrais, é comum a todas elas, com exceção de A Pele do Diabo. A isto somam-se marcas de colonialismo cultural, isto é, peças que direta ou indiretamente auxiliam a imposição de valores culturais do colonizador, como é o caso de Ovimbanda, O Filho de Zambi, Auto de Natal. Ao último estágio pertencem as demais, peças francamente liga

das a uma pedagogia ideológica e - com exceção de A pele do Diabo - preocupadas em servir à veiculação do programa socialista que caracteriza as aspirações do governo e da intelectualidade angolanos.

Apenas nos é possível aqui um levantamento de características visando convergências temáticas e formais. Somente a peça A Pele do Diabo de Manuel dos Santos Lima foi objeto de análise, não por preferência pessoal ou juízo de valor mas por ser mais completa, do ponto de vista de estruturação dramática.

I - Convergências temáticas

1) Proselitismo ou didatismo político: O Círculo de Giz de Bombô, A Pele do Diabo, A Corda, No Velho Ninguém Toca.

A alternativa do enunciado bem como a ordem das peças acima têm a intenção de marcar uma diferença de grau na subordinação do artístico a um programa ideológico. O Círculo de Giz de Bombô, uma adaptação para crianças e para a realidade angolana do Círculo de Giz Caucasiano, de Brecht, é uma "lição" excessivamente simplificadora e maniqueísta sobre a propriedade comunitária. Frases tão contraditórias como "Pode me mandar de castigo para a lavra do Povo", onde o trabalho aparece como punição, ou tão panfletárias como "O Imperialismo internacional é o inimigo de todos os povos do mundo" com

prometem decisivamente seu valor educativo, sem falar no seu discutível alcance pela mente infantil. Opostamente, a excelente qualidade poética de No Velho Ninguém Toca está em perfeita sintonia com a lucidez com que retrata o contexto sócio-histórico de Angola, das seqüelas da colnização às glórias de uma libertação a consolidar.

2) Posição contra o fatalismo religioso: Auto de Natal, O Filho de Zambi, A Revolta da Casa dos Ídolos.

As duas primeiras, embora promovam um certo sincretismo entre os rituais das crenças anímicas e o cristianismo, criticam apenas o fatalismo das religiões anímicas, veiculando a superioridade da religião cristã. Parecem esquecer o quanto esta contribuiu para que os povos oprimidos tivessem no fatalismo religioso uma força de resistência para servir mais longamente aos opressores. Já A Revolta na Casa dos Ídolos denuncia os interesses escusos, tanto dos manis quanto dos padres, no exercício de sua autoridade religiosa. Investe especialmente contra a Igreja Católica, tão deprimentemente ligada, no passado, à implantação dos colonialismos.

3) Posição contra o fatalismo sociológico: No Velho Ninguém Toca, O Círculo de Giz de Bombô, A Pele do Diabo, Ovimbanda, A Corda-

Insegurança, medo, complexo de inferioridade, analfabetismo, apego ao paternalismo são algumas, entre as muitas formas de alienação, apontadas por estas peças, como resultantes da eficácia da opressão colonizadora. Através de recriações simbólicas como em No Velho Ninguém Toca ou por meio de concessão ao simplismo como no caso de A Corda, empenham-se em devolver ao povo angolano sua consciência política exortando-o a assumir-se como sujeito de sua história.

4) Posição contra a feitiçaria: Auto de Natal, O Filho de Zambi, Ovimbanda.

Mesmo fazendo-o significativamente curvar-se ante o nascimento de Cristo, invocado como "realidade única", Auto de Natal confere à figura do feiticeiro grande dignidade e sabedoria. Porém, em O Filho de Zambi e Ovimbanda, ele aparece como trapaceiro, mentiroso, maléfico. Se é necessário combater o obscurantismo, tão freqüente nos povos dominados, fruto da perplexidade humana ante forças que ultrapassem sua compreensão, não nos parece justo ignorar que, durante séculos, o povo africano teve no feiticeiro seu sacerdote, seu médico e seu psicólogo, sem sofrer das mazelas científicas ou religiosas do "mundo civilizado".

5) Posição contra o tribalismo: No Velho Ninguém Toca,

A Corda.

Sem dúvida, um dos maiores problemas que as novas nações africanas enfrentam é a força atávica do tribalismo, tão manipulada pelo colonizador. Como se constata, essa preocupação transfere-se para a literatura que, aqui, assume a missão de demonstrar que, apesar das diferenças de língua e de tribo, as várias etnias convergem para uma nacionalidade comum.

6) Posição contra o racismo: A Pele do Diabo, No Velho Ninguém Toca, A Corda.

O grande perigo das posições anti-racistas é o tornarem-se racistas elas próprias. É o que ocorre em A Pele do Diabo. Importante e lúcido é mostrar que a luta anti-colonial não é racista, como o fazem as outras duas. "Quando se grita Abaixo o racismo quer-se dizer abaixo as diferenças entre os homens de cor diferente" (A Corda, pg. 44).

7) Preocupação com a auto-crítica como ponto de partida para prosseguir os caminhos da revolução: A Corda, O Círculo de Giz de Bombô, No Velho Ninguém Toca.

Embora se reconheça a importância do procedimento, durante e após a revolução, não se pode deixar de constatar que a exploração do tema confere ao li-

terário um certo ranço de pregação marxista.

8) Reflexão sobre o devir histórico: No Velho Ninguém Toca, A Corda, O Círculo de Giz de Bombô, A Revolta da Casa dos Ídolos.

Toda revolução bem sucedida é, paradoxalmente, um fim e um começo. Concretizar seus objetivos é um novo processo gradativo, contínuo. As peças citadas circunscrevem, de uma forma ou de outra, essa preocupação demonstrando a intenção de reformular, sem negar, a tradição e a cultura angolanas.

9) Valorização do poder decisório do povo: O Círculo de Giz de Bombô, A Corda, A Revolta da Casa dos Ídolos, No Velho Ninguém Toca.

As duas primeiras o fazem através da Parábola, forma onipresente no substrato cultural dos povos, pelo seu poder de "tornar vivenciado o discurso abstrato". A Revolta da Casa dos Ídolos recorre ao fato histórico, extraíndo do passado lições para o presente. No Velho Ninguém Toca constrói uma vasta alegoria onde o real e o metafórico, os homens e os elementos naturais, tempo histórico e tempo mítico se fundem para decidir que "se alguém pode julgar que seja o/Homem. / Só o Homem luta e cria/ Só o Homem é vida ou morte pela/vi

da" (p.22).

II - Convergências formais

1) Caráter dramático baseado na tensão determinada por uma "proposta", nos termos de Staiger (2): O Círculo de Giz de Bombô, A Corda, No Velho Ninguém Toca, A Pele do Diabo, O Filho de Zambi, Ovimbanda.

2) Minimização das indicações cênicas, permitindo maior liberdade expressiva ao eventual encenador: os que apresentam mais detalhes e precisão são: A Pele do Diabo, No Velho Ninguém Toca e A Revolta da Casa dos Ídolos.

3) Presença da dança (aparece como elemento de união, meio de compartilhar vitórias e alegrias) e instrumentos africanos, especialmente o "ngoma": todas elas, com exceção de A Pele do Diabo.

4) Predominância de estrutura e/ou recursos do teatro épico.

As mais próximas das normas da dramaturgia tradicional são: O Filho de Zambi e A Revolta da Casa dos Ídolos. Mesmo assim, a primeira apresenta coro e um mensageiro-narrador, procedimentos incorporados pelo teatro desde a antiga Grécia, mas que se filiam intrinsecamente à narrativa. A Revolta da Casa dos Ídolos, por

sua vez, conserva a característica narrativa de passado pois é introduzida por um apresentador, no presente, que se propõe mostrar a versão não-oficial daquela revolta congoleza. Apontamos os recursos épicos mais representativos no conjunto das peças.

4.1. Presença do Narrador determinando o distanciamento épico entre sujeito e objeto. O Narrador é, ao mesmo tempo o "raisonneur", com função de elucidar a tese ou orientar os juízos de valor do espectador: A Corda, Auto de Natal, O Círculo de Giz de Bombô.

4.2. Presença do coro, na sua função clássica de representar a opinião pública: com exceção de A Revolta da Casa dos Ídolos e A Corda, todos o apresentam.

4.3. Emprego da parábola. Forma predileta do teatro brechtiano, a parábola é épica por excelência pois relativiza a peça a algo exterior a ela, do qual passa a ser mera ilustração. Aqui comparece, quer em termos rigorosos (O Círculo de Giz de Bombô, A Corda) que através de peças fundamentadas numa estrutura parabólica, com a característica articulação dos níveis denotativo e conotativo (A Pele do Diabo - nesta, aparece sob a forma de sonho - O Filho de Zambi, No Velho Ninguém Toca).

4.4. Elementos anti-ilusionistas: desdobramento de per-

sonagem ou de ator (A Pele do Diabo); o fato de o Narrador dirigir-se diretamente ao público comentando o que acontece no palco (A Corda, O Círculo de Giz de Bombô); preparação do cenário diante do público (No Velho Ninguém Toca, A Corda, O Círculo de Giz de Bombô).

Todos os elementos épicos apontados têm a função de reforçar, em maior ou menor grau, o teor didático das peças.

III - A Pele do Diabo de Manuel dos Santos Lima.

O conteúdo da peça A Pele do Diabo é predominantemente sócio-político já que o que se impõe, em termos de mensagem, é a falta de espaço social para os negros norte-americanos e o questionamento da política da não-violência. O tema, como se infere, é o racismo não enquanto problema universal o que, cremos, serviria mais à causa africana, mas o racismo particularizado, fruto de contingências sociais específicas: o pós-guerra do Vietnã, quando os negros se teriam iludido supondo que, por terem lutado e morrido pela América, teriam, finalmente, direito a uma cidadania igualitária.

Jim Blackman (note-se o significado dos nomes que, se denotam a cor da pele, conotam o problema da identidade racial), personagem principal, é um herói de guerra recém regressado que vê fecharem-se-lhe todas as oportunidades de um emprego digno, pelo fato de ser

negro. Desesperado, pressionado pelos amigos, pela mãe e pela noiva Rose, oscila entre a decisão de aderir ao protesto não-violento e a de incorporar-se às fileiras dos Panteras Negras. Em sonhos, assassina impulsivamente a noiva e aceita que o cientista branco Sam Crow clareie sua pele, transformando-o num homem branco. Mr. Whiteman, a estranha simbiose resultante, é uma pessoa neurótica, hipocondríaca, com horror a espelhos e só então o Jim branco descobre que a perda da cor implica, necessariamente, em perda de identidade. O pesadelo termina, Jim é morto pela polícia e a peça se encerra apontando a luta armada como única saída para o negro americano.

Emil Staiger, em Conceitos Fundamentais da Poética, desvincula o conceito do dramático das fronteiras do teatro e do drama e observa que o caráter dramático se fundamenta na tensão entre o presente e um contínuo vir a ser. A partir desse pressuposto, aponta duas modalidades básicas de tensão: o "pathos" e o "problema" que correspondem a duas atitudes fundamentais no ser humano, o querer e o questionar e determinam o carãter projetado da ação dramática.

É o "problema", na sua acepção literal de "proposta" que caracteriza a estrutura dramática de A Pele do Diabo. Uma proposta explicitada desde o início da ação, através de Peter, o pintor sul-africano que, ao presentear Jim com o retrato deste travestido

de homem branco, comenta: "Não te ofereci um presente, Jim, pus-te um problema: pode-se ser negro e ser americano, sem usar uma máscara ?" (p. 9).

Ainda recorrendo a Staiger, no tipo de peça baseada no problema, o início tem caráter de uma premissa, o fim, de uma conclusão. Isso nos levou a tentar estabelecer os silogismos correspondentes:

Todo americano é livre.

O negro é americano

Logo, o negro é livre.

O desenrolar da ação vai demonstrar que tal proposição constitui, na realidade, um sofisma. Inverte-se, portanto, o silogismo inicial que é substituído pela tese:

Todo americano é livre

O negro não é livre

Logo, o negro não é americano.

Nessa passagem de premissas falsas para verdadeiras, aparece uma proposta subsidiária, esta de cunho mais psicológico, onde não é difícil reconhecer a retomada do tema de Fausto: ou se tenta ser "homem com H" ou se vende a alma ao diabo. Ser Homem, nos termos da peça, significa ser consciente de toda a situação do americano negro e tentar impor-se, através de uma luta longa e persistente, enquanto indivíduo. Exemplifiquemos: Quando Jim reprova ao amigo Jack a campanha da não-violência, da qual seu próprio pai fora adepto, Jack retru-

ca: "Sim, isso significa ser um homem com H. Ele (o pai de Jim) ensinou-me uma coisa fundamental: melhor e mais difícil que ser negro ou ser branco, é ser Homem" (p. 18). O mesmo ponto de vista é reiterado em outro momento da peça, quando a visão de Jim aparece a Whiteman e este indaga: "Venceste mesmo sendo negro ? E Jim - ou melhor, a visão que é a projeção de um futuro possível - responde: "Não se vence como negro ou como branco, mas sim como homem..." (p.49). E relata que venceu, ao lado de Rose, como músico, exatamente o que a personagem se propõe a fazer, pouco antes de ser morto. Percebe-se que esta solução é irônica pois são bem conhecidas, pouco depois do chamado "renascimento negro" dos E.E.U.U., as acusações aos músicos negros que fizeram do seu talento e da sua arte o passaporte para a integração na sociedade branca. Nos termos de Frantz Fanon (3), nos quais, e evidentemente, se fundamentam várias colocações da peça, isso seria mais uma "máscara branca", psíquica e moral, que os negros vestiam, renegando suas raízes. Dessa forma, a primeira proposta anula esta segunda, radicalizando ainda mais a tese que recebe sua configuração final: não é possível ser negro e ser Homem, na América; ou se adere à violência ou se vende a alma ao diabo.

A psicologia das personagens é construída no sentido de configurar o ciclo dialético dessas propostas. Na sua maioria, as personagens são esquemáticas e simbólicas, encarnando idéias, teses ou ideolo-

gias políticas. Dividem-se em dois grupos opostos: os ne gros e os brancos. O próprio palco permanece constantemente atravessado por uma faixa branca, a fronteira racial que Jim atravessa quando se torna branco. Como se constata, a peça é toda permeada por um esquematismo intencional que nos parece teatralmente eficaz. Criticável, porém, é o maniqueísmo que a marca. Todos os brancos são maus. Exceção, embora apenas referida, é apenas o rapaz cuja vida Jim salvara na guerra e que lhe prometera emprego, o qual é recusado pelo pai ao saber que Jim é negro. O rapaz confessa-se envergonhado e essa é a única a titude digna que a peça concede aos brancos.

Jim, usando a terminologia já chavão de Foster (4), é a personagem menos "plana" da peça, caracterizada, num primeiro nível, como indivíduo específico. Contudo, ele é também altamente simbólico, representando a crise de identidade do negro americano. Quanto aos demais componentes dos dois grupos temos:

Negros -

Mãe: resignada, submissa, encarna o passado do comportamento dos negros em relação aos brancos. Suas palavras, que ocorrem à mente do filho pouco antes de tornar-se branco, os definem melhor do que qualquer comentário: "Nunca te esqueças que és negro, meu filho. (...) Diz sempre: "sim senhor", "não senhor", para eles saberem que és um negro educado... Tenta fazer dez vezes melhor do que um branco, para conseguires o terceiro lu-

gar..." (p. 35).

Rose: apaixonada e compreensiva, não deixa de representar, porém, a mulher negra do presente, consciente e revoltada. À luz das modernas correntes feministas, pode-se observar como aparece, na peça, o papel da mulher nas lutas da emancipação negra. Ou é um entrave à atuação do homem, caso da mãe de Jim, como este mesmo explicita: "É preciso ter asas para voar"! O meu pai cortou as dele porque a minha mãe não soube aprender a voar!" (p. 17). Ou, como Rose, é apenas uma assessora da luta masculina. Portanto, se a mulher negra não é propriamente um objeto, a peça também não lhe reserva o direito de ser sujeito de sua libertação social.

Jack: representa a alternativa da integração. Sem dúvida é a personagem mais coerente do drama e isso, a nosso ver, constitui uma falha de construção dramática pois pode chegar a impor-se, mesmo à revelia da ótica da peça, como personagem ponto de vista, aquela na qual o espectador centraliza sua capacidade judicativa. Por meio dele, provavelmente, o espectador será levado a questionar a viabilidade e a validade de uma nação negra dentro dos E.E.U.U. ou a constatar a fragilidade das relações românticas e utópicas dos negros americanos com uma África mitificada.

Pantera Negra: destilando ódio, cínico, frio, representa de forma pungente a revolta atávica do negro americano. Encarna a tese não integracionista, da

luta armada contra o racismo branco, que a ótica da peça privilegia. É o contraponto da falha que apontamos na construção da personagem Jack pois a ele é confiada a função de porta-voz da mensagem da peça e aí a contradição se torna mais flagrante. Por exemplo, na cena do início em frente à casa do político Parker, Pantera Negra invectiva: "A igualdade seria mesmo prejudicial para nós. Eu não quero ser igual a um branco: o negro é tão bonito ! Eu não quero ser irmão de um branco: tu és meu irmão e tu és um homem" (p. 28). De onde se infere: o branco é inferior, o branco é feio, o branco é um sub-homem. Portanto, esta personagem é a principal responsável pelo fato de a proposta anti-racista da peça terminar por inverter os polos do racismo. Ratificando-o aparecem outras facetas da ala radical dos movimentos de emancipação negra concretizadas por personagens secundários: Peter, o Barman, a Prostituta, os Três Mosqueteiros.

Branços -

Sam Crow: o cientista que transforma Jim em homem branco, representa o pseudo liberalismo do americano branco. Sob o disfarce de auxílio, seu verdadeiro móvel, além do lucro que teria transformando negros em brancos, é extirpar o "vírus" negro dos E.E.U.U., contribuindo para torná-lo um país pacificado, só de brancos. A alegoria da mudança de pele desvenda-se então como mordaz acusação aos negros que adotam a escala de valores dos brancos.

Parker: configura uma outra face mais amena, mas não menos cínica, do liberalismo branco: a da demagogia política que usa a causa negra como propaganda eleitoral, visando votos e subserviência.

Ellen: personagem apenas referida, - é a filha de Parker e a contrapartida branca da situação da mulher. Aparece nitidamente como objeto e objeto de troca pois é com ela que Whiteman se casa para ter acesso à riqueza e a um "status" de prestígio. Permite, portanto, a crítica às relações que marcam o mundo capitalista dos americanos brancos. Por outro lado, implica também uma condenação aos casamentos inter-raciais, outra via, frequentemente usada pelos negros, no passado, em suas tentativas de ascensão social.

Policiais: são a concretização da repressão branca, na sua forma mais agressiva e abjeta. O fato de um deles ser representado pelo mesmo ator que fez o papel de Sam Crow remete, mais uma vez, à intenção de desmascarar o pacifismo branco.

A adequação conteúdo-forma é uma das condições para a boa expressão teatral. Tratando-se de uma peça de tese, deve-se considerar pertinente o fato de A Pele do Diabo recorrer aos recursos do teatro épico o qual, opostamente à empatia perseguida pela dramaturgia tradicional, objetiva o distanciamento crítico do espectador. Apontamos alguns desses recursos à medida

que observamos os elementos estruturais.

A peça transcorre em St. Louis, nos anos 70. Cronologicamente, decorrem somente alguns meses, em ritmo rápido. Apenas o primeiro ato é marcado por uma duração cronológica; os outros dois, com exceção das duas últimas cenas, são ocupados pelo sonho de Jim.

O tempo adquire função mais decisivamente dramática, com um cunho de ironia trágica, no final, depois de distender-se em torno das alternativas vivenciais de Jim. Quando este se decide, não há mais tempo, pois é morto pela polícia. Isto é, abre-se um leque de opções lançadas para o futuro mas o futuro é negado.

O tempo psicológico é pluridimensional: presente, passado, futuro hipotético e é através dele que se marcam mais nitidamente os elementos épicos.

Partindo do princípio que, para a Dramática rigorosa, a condição temporal básica é a da atualidade plena, configuram-se como épicos os vários deslocamentos temporais - do presente para o passado, do presente para o futuro, do presente para o tempo onírico - de tal forma que o "eu" central se defronta freqüentemente com seu passado ou seu futuro. São épicos, portanto, porque surgem como objetos face ao sujeito (Jim) que recorda ou é concretamente projetado para uma dimensão futura. Especialmente no que se refere ao sonho pois, segundo Anatol Rosenfeld, a concretização de sonhos, em teatro, tem sempre caráter lírico-épico: "Lírico, por

ser expressão do estado interior, o conflito íntimo projetado e atualizado; épico, por se distender através do tempo imobilizando a ação presente" (5).

Outro recurso épico é a existência do Prólogo, nomeado como tal na própria peça. Trata-se da breve cena em que Jim recebe seu retrato-versão-branca. Este se configura como elemento premonitório, antecipando a ação e, de certa forma, inverte a relação tempo-ação que caracteriza a dramaturgia clássica: a expectativa do espectador desloca-se do "o quê" para o "como" vai acontecer.

O tratamento do espaço subordina-se ao do tempo, desdobrando-se em espaço presente, espaço do passado e espaço onírico. Relativiza-se assim o "aqui" e o "agora" dramático.

Sua função é conferir cor local à Ação, como, por exemplo, o lugar onde Whiteman morre, um bar americano típico, ou funcionar como elemento expressivo do contraste entre brancos e negros. Aos negros, correspondem interiores modestos, despojados; aos brancos, edifícios suntuosos, marcando bem a relação necessária entre riqueza e poder. Há, portanto, uma alternância entre o cenário realista, tradicionalmente ligado à dramaturgia clássica, e o cenário apenas sugestivo ou simbólico que o teatro épico privilegia, como é o caso, entre outros, da faixa-branca-fronteira-racial atravessada por Jim.

Para Kate Hamburger (6) a distinção entre a forma dramática e a forma narrativa é a ausência, na dramática, de função narrativa, o que determina a produção dialógica de sujeitos. Em consequência, em teatro, todo elemento que objetivar personagens, isto é, transformar-los em objetos de qualquer tipo de mediação, deve ser considerado épico. Portanto, são épicos, em A Pele do Diabo, os vários desdobramentos da personagem central. O recurso chega a ser levado ao extremo, num determinado momento da peça, quando se defrontam o "eu" central, o "eu" branco (Whiteman) e o "eu" negro (Jim realizado, casado com Rose e músico de sucesso).

Outro fator que contribui para essa passagem de sujeito a objeto é a relação ator-personagem. Na dramaturgia tradicional, o ator deve desaparecer, "vestir a pele" da personagem. Aqui, porém, temos dois atores para uma personagem (Jim) e um ator para duas personagens (Sam Crow e Primeiro Polícia). A figura do ator, como tal, não desaparece. Pelo contrário, adquire uma certa opacidade resistente já que tende a denunciar a convenção teatral por constituir uma barreira entre a empatia do espectador e o ilusionismo que caracteriza a forma de ser do teatro clássico.

O próprio conflito básico da peça, não é rigorosamente dramático pois não surge das relações humanas interindividuais, outro fundamento da dramaturgia clássica. Não só pelo caráter alegórico das personagens

mas, especialmente, por tratar-se, na realidade, do conflito indivíduo x sociedade que é muito mais amplo e épico.

Pela pertinente afirmação de Kate Hamburger deduz-se ainda que a base da ação dramática, considerada nos termos ideais de um gênero puro, é a situação dialógica. Nesta peça, contudo, a maior parte da ação é intrinsecamente monológica já que, como se viu, a ação presente é imobilizada e tanto as recordações como o sonho aparecem como projeções atualizadas do interior psíquico do protagonista.

Outro recurso, típico do teatro épico, é a presença de cartazes, tais como: "Só para brancos", "Como é bom viver na América" ou "Casa Samuel e Isaac", "Pizzeria Napolitana", "Restaurante Wong", "Bar Andalusia", "Tsukalas, etc. Funcionam como comentários narrativos pois, decodificados, é como se dissessem ao espectador: "Vejam, os E.E.U.U. abrigam todas as nacionalidades, há lugar para todos menos para os americanos negros". Acabam, portanto, por insinuar uma mediação, um foco narrativo que se transfere das rubricas do texto para o tablado do palco.

Ação monológica e ação dialógica se complementam para determinar o esquema seqüencial da Ação. Este consiste na articulação das diferentes propostas para a obtenção da igualdade de direitos civis. São atualizadas e sucessivamente negadas pela ação. Retoma-se en-

tão a proposta da luta armada que não se concretiza no plano factual da peça, mas, é lançada como tese, como única solução à qual todas as personagens, inclusive Jack, aderem. Isto pode ser melhor demonstrado recorrendo-se à caracterização funcional das personagens no estabelecimento das "situações dramáticas" (7). Apresentamos apenas as situações que nos parecem básicas por representarem as alterações mais significativas do desenvolvimento da Ação no sentido de preparar, fundamentar e confirmar a tese que a peça veícula.

<u>Funções</u>	<u>1ª Ato, Quadro I</u>	<u>2ª Ato, Quadro II</u>
Força	Jim	Jim
Bem Desejado	Ser um negro americano livre	Ser um americano branco
Árbitro	O sistema social	Sam Crow
Obtentor	Jim	Jim
Oponente	O sistema social	Pantera Negra, Jack
Auxiliar	Rose, Jack, mãe (de Jim)	O sistema social (de Sam Crow)
<u>Funções</u>	<u>2ª Ato, Quadro II</u>	<u>3ª Ato, Quadro IV</u>
Força	Jim	Pantera Negra
Bem Desejado	Ser um americano negro	Ser um negro livre
Árbitro	Luta integracionista	Organização "Pantera Negras"

Obtentor	Jim	Todos os negros americanos
Oponente	Pantera Negra	O sistema social
Auxiliar	Jack (de Jim)	Jack (de Pantera negra)

No quadro, pode-se notar a progressiva anulação de soluções individuais e/ou integracionistas. A passagem de Jack de oponente implícito a auxiliar de Pantera Negra evidencia claramente a rendição da solução pacífica à tese da luta armada e não integracionista.

Pelas razões apontadas na análise pode-se afirmar que A Pele do Diabo é, antes de tudo, uma visão africana do problema do homem negro nos E.E.U.U., do qual oferece um retrato emocional e caricato. Ao americano branco, transfere-se o ódio votado ao colonizador; ao americano negro, o desejo de uma "Pátria" (! ?) livre, esquecendo-se de que as raízes americanas do homem negro são hoje mais autênticas e mais fortes do que os laços que o ligam à África. Por isso, pode-se discutir a validade de uma postura que acaba por incorrer no mesmo erro de tantos escritores ocidentais em relação à realidade africana: o da redução etnocêntrica.

No mais, só resta desejar que essa emergente dramaturgia angolana confirme, cada vez mais, as convicções de Pepetela:

"... não há, não pode haver, a criação dum país verdadeiramente independente sem uma literatura nacional própria, que mostre ao povo aquilo que o povo sempre soube: isto é, que tem uma identidade própria" (A Revolta da Casa dos Ídolos).

NOTAS:

- (1) PEPETELA - A Corda. Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1980;
PEPETELA - A Revolta da Casa dos Ídolos. Lisboa, Edições 70, 1980;
VAN DÚNEN, Domingos - Auto de Natal. Luanda, Edição do Autor, 1972;
ALBUQUERQUE, Orlando de - Ovimbanda. Lobito, Capricórnio, 1975;
ALBUQUERQUE, Orlando de - O Filho de Zambi. Lobito, Capricórnio, 1975;
ANDRADE, Fernando Costa - No Velho Ninguém Toca. Lisboa, Sá da Costa, 1979;
GUERRA, Henrique - O Círculo de Giz de Bombô. Luanda, União dos Escritores Angolanos, 1979;
LIMA, Manuel dos Santos - A Pele do Diabo. Lisboa, África Editora, 1977.
- (2) STAIGER, Emil - Conceitos Fundamentais de Poética. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1972.
- (3) FANON, Frantz - Peau noire, masques blanches, Paris, 1972.
- (4) FOSTER, E.M. - Aspectos do Romance. Porto Alegre, Globo, 1969.

- (5) ROSENFELD, Anatol - O Teatro Épico. São Paulo, São Paulo Editora, 1965.
- (6) HAMBURGER, Kate - A Lógica da Criação Literária. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- (7) SORIAU-ÉTIENNE - Les Deux Cent Mille Situations Dramatiques. Paris, Flammarion, 1970.