



Nonada: Letras em Revista

E-ISSN: 2176-9893

nonada@uniritter.edu.br

Laureate International Universities

Brasil

Éboli, Luciana

Identidade e memória cultural em São Tomé e Príncipe: o imaginário do Danço Congo na
literatura dramática de Fernando de Macedo

Nonada: Letras em Revista, vol. 2, núm. 15, outubro, 2010, pp. 129-144

Laureate International Universities

Porto Alegre, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=512451677010>

► Como citar este artigo

► Número completo

► Mais artigos

► Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Identidade e memória cultural em São Tomé e Príncipe: o imaginário do Danço Congo na literatura dramática de Fernando de Macedo

The identity and the cultural memory of São Tomé e Príncipe: the imaginary of Danço Congo in the dramas of Fernando de Macedo

Luciana Éboli

RESUMO

Em *Capitango* (1998), texto dramático publicado na obra *Teatro do imaginário angolano* (2000), Fernando de Macedo recupera aspectos da história de São Tomé e Príncipe e da construção da identidade são-tomense com base na formação do povo de origem angolano. Ao traduzir os fundamentos da memória cultural de São Tomé e Príncipe, o autor empreende, dessa forma, uma visão crítica em relação às condições histórico-culturais de seu país e suas relações com os períodos colonial e pós-colonial.

PALAVRAS-CHAVE

Literatura africana; Teatro; São Tomé e Príncipe; Dramaturgia.

ABSTRACT

In *Capitango* (1998), is a drama published in *Teatro do imaginário angolano* (2000), Fernando de Macedo recover aspects of the history and identity of São Tomé e Príncipe. In translating the fundamentals of the cultural memory, the author undertakes a critical vision of historical and cultural conditions of their country and its relations with the colonial and postcolonial aspects.

KEY WORDS

African literature; Theater; São Tomé e Príncipe; Drama.

Fernando de Macedo, de ascendência são-tomense-angolano, nasceu em 1927 e faleceu em 2006, em Lisboa. Dramaturgo, poeta, professor

e pesquisador licenciado em Ciências Histórico-Filosóficas, foi ativista político na luta pela independência das colônias portuguesas tendo dinamizado diversas ações de apoio a São Tomé e Príncipe. Em *Teatro do imaginário angolano*, publicado em 2000 pela Cena Lusófona, o dramaturgo faz uma aprofundada pesquisa sobre tradições e mitos são-tomenses para compor três textos teatrais, sendo eles: *Cloçon Son* (1997), *Capitango* (1998) e *O rei do obó* (1999).

No drama *Capitango* (1998), o autor recupera aspectos da história local e da construção da identidade com base na formação do povo de origem angolano. Os angolares possuem história e cultura próprias, e contribuem com expressiva memória cultural; compõem, junto com os forros e os tongas, um dos principais grupos que fazem parte da formação e do povoamento das ilhas. O dramaturgo, assim, desenvolve a trama a partir das relações entre as figuras tradicionais do Danço Congo, conhecida manifestação cultural local. Essa dança, de origem angolana, tem fundamentos de guerra, personagens com funções bem definidas e disposição espacial específica para assumir, dessa forma, a reconstituição livre da história e organização daquele povo. A peça busca nas relações de dominação colonial as manifestações de figuras da tradição do povo angolano. Assim, através de personagens específicas da dança popular, a narrativa dramática se desenvolve com base no posicionamento social e moral de cada uma delas.

No início do século XX, o Danço Congo foi retratado pelo artista plástico são-tomense de nome Pascoal Viegas Vilhete, pintor de referência da época colonial, que, dessa forma, fixou e ordenou as figuras fundamentais para a essa dramatização. Também conhecido como Canarim, nascido em 1894, ele foi um dos artistas que mais retratou as manifestações da cultura são-tomense. A ênfase é dada, porém, a uma visão de mundo luso-tropicalista, bastante exaltada durante o período colonial, conforme a descrição do antropólogo português Paulo Valverde que, por sua vez, ressalta a forma de expressão dessas representações pictóricas:

As cores são intensas e luminosas - os amarelos, os azuis e os brancos que dominam as pessoas e os seus meios contrastam sempre com os céus nublados cinzentos como é peculiar da ilha; as figuras parecem transposições de bonecos infantis; as habitações e os espaços ecológicos evocam cenários de papel brilhante; são mesmo compostas legendas das personagens nas referidas vinhetas, que funcionam como os balões dos livros de banda desenhada. Intervém uma espécie de infantilização do mundo que é antes uma deformação nostálgica e exacerbada do real que, assim, parece tão mais sedutor. Esta aparente fabricação visual de um mundo maravilhoso - uma permutação dos contos de fadas europeus - estimulou a empatia óptica das autoridades coloniais portuguesas. (...) parecia reflectir a harmonia colonial tão decantada pelos publicistas do colonialismo, ativos nos anos 1960. (VALVERDE, 2000, p. 82)

Em 29 de julho de 1970, foi lançado um impresso com as pinturas de Canarim para retratar aspectos da cultura de São Tomé, entre eles a já conhecida representação do Danço Congo. Essa publicação se deu em prol das comemorações dos quinhentos anos do descobrimento de São Tomé e Príncipe e evidenciou a iniciativa de cooptar e integrar as culturas locais e torná-las participantes de uma nova identidade “sincrética-luso-são-tomense”, conforme palavras de Valverde, iniciada pelos governantes na década de 60 - que passou a divulgar a cultura através do carácter folclórico estritamente turístico. A ação contou com o apoio ativo da administração colonial, cujas pesquisas etnográficas tinham dimensão crucial na política cultural da época.

O Danço Congo, como manifestação tradicional, tem como base a história do Rei do Congo, deportado para a ilha como escravo. A ação se desenvolve através de músicas, mímica e coreografias, sem uso de texto, e integra figuras oriundas do teatro medieval europeu, como o Demônio, o Bobo e os Anjos, que personificam ideias ao serem revestidas de atributos e propriedades bem definidas. As figuras, ao longo da história do teatro, foram muito utilizadas nas moralidades, nos mistérios medievais, bem como na dramaturgia barroca. Fernando de Macedo, por sua vez, utiliza-se dessas personagens tradicionais, como

referências do Danço Congo, para construir o drama. Na obra, as figuras retratadas no quadro de Canarim personificam-se, de acordo com suas funções e características, da seguinte forma: o Capitão, ou Rei do Congo, a figura central que mantém a memória coletiva e atua como símbolo da unificação do povo; as figuras que fazem a ligação entre o presente e os antepassados; as personagens responsáveis pela organização guerreira e defesa do grupo; as personagens que representam o povo e, por outro lado, as de extrato social mais elevado; as figuras que encarnam as tentações, as espiritualidades e as influências externas, cada uma com uma função pré-determinada.

As personagens, a partir disso, se situam em dois planos cênicos: o primeiro plano é o do desenvolvimento da trama, ou, como define o próprio autor, do mundo real insular; o segundo plano, por outro lado, faz um reporte à tradição mítica. Assim, surgem, de acordo com a ordem de entrada de cena, as seguintes personagens: três Bobos, representantes do povo; os Anjos de Cantar, personagens do Danço Congo que representam a voz dos antepassados; os Pés-de-Pau, personagens que andam sempre sobre pernas-de-pau e que, devido à grande dimensão que tomam as figuras, simbolizam, na trama, aqueles que se julgam superiores; uma versão africana de Lúcifer, para personalizar as tentações desagregadoras e maléficas para a união do povo angolar; um Feiticeiro, com seus conhecimentos e poderes especiais e seu ajudante denominado Zugo-Zugo; a Rainha, representante das forças externas e o Algoz, na função de braço armado da Rainha; os Guardas dos Lados, também denominados de Guias dos Lados, pois durante a formação do círculo tradicional para a execução da dança estes se posicionam lateralmente; há, ainda, um quarto e último Bobo, pai de um homem do povo que retrata um Velho Juiz, considerado como possuidor de alta posição na hierarquia tradicional angolar; os demais Guias ou Guardas aparecem com a função de proteger o Capitão e seus assessores, conforme a tradição.

Dessa forma, já no início do drama, ao definir as personagens da peça, o autor situa-as como personagens tradicionais fundamentais para

a expressão dessa manifestação cultural. Para Käte Hamburger (1986), o drama tem lugar no sistema de criação literária dentro do grupo do sistema lingüístico geral que forma a literatura mimética, além do limite traçado pela função narrativa ficcional. A função narrativa ficcional dá lugar à própria realidade representada como fator preponderante da ficção dramática, compacta e intensiva. O lugar do drama, por outro lado, de acordo com Hamburger, se define pela problemática da personagem através da palavra, o que se percebe na transição da manifestação tradicional ao texto dramático, no caso de Fernando de Macedo.

O drama se inicia com a definição dos planos espaciais onde ocorrem as ações das personagens, caracterizados como mítico e real. As personagens, a partir disso, se situam em dois planos cênicos: o primeiro plano é o do desenvolvimento da trama, ou do mundo real insular, e está no nível do espectador como meio de identificação; o segundo plano, por outro lado, faz um reporte à tradição mítica, destaca-se por situar-se numa região superior da cena e é base para a área de atuação de figuras mascaradas que surgem no plano fantástico e atemporal. Ambos os planos constituem o *obó*, a floresta evocada no drama que serve como local de união das figuras reais e míticas. Há, ainda, a dividir esses planos, a linha do horizonte no mar, de forma distanciada, cuja presença assume a função de afirmar discretamente “a dicotomia geográfica e psicológica reflectida na cultura do povo angolar daquelas paragens” (MACEDO, 2000, p. 69).

A primeira cena da peça prepara a cerimônia do *págá devê*, realizada junto ao mar para agradecer o nascimento de uma criança saudável. Dentro da tradição cultural são-tomense, as crenças misturam-se ao pensamento mágico-religioso que, por sua vez, convive com os princípios da própria Igreja católica. Conforme define Fernando Reis (1969), a cerimônia do *págá-devê* caracteriza-se por um tipo de pagamento de dívida aos espíritos em troca de cura, conquista ou proteção. Geralmente é realizada através de um objeto ou imagem colocado próximo a uma igreja ou na beira dos rios, com dinheiros ou oferendas. Essas

pequenas esculturas são talhadas em madeira, em forma de bonecos com vestimentas masculinas ou femininas, de acordo com o sexo do devoto. Conforme a tradição, o movimento é o de “pagar o que se deve”, e acontece nas mais variadas situações, em que os benefícios são considerados dívidas a serem saldadas através da cerimônia.

A cena é pano de fundo para a discussão entre duas personagens do povo com visões opostas em relação à questão da religiosidade e da tradição: o primeiro Bobo surpreende-se com o fato de ainda realizarem essas cerimônias e afirma que seus filhos já são batizados na Igreja, pois “isso de vir ao mar é coisa antiga” (MACEDO, 2000, p. 70), ao que o outro bobo discorda: “Olha que não é só na Igreja que se fazem as preces. O mar cá já estava antes da construção da capela antiga...”. Na cena, as forças do mar e da natureza atestam antiguidade e permanência ao estarem presentes antes da chegada dos colonos e do surgimento de construções como a capela antiga.

Após a cerimônia, ocorre uma mudança de cena quando o último convidado percebe estranho movimento no mar. Nesse momento, o plano mítico, no espaço superior da cena, é tomado por homens vindos do mar, vestidos com algas e búzios e com os rostos cobertos por redes de pesca. Esses seres iniciam o tradicional *danço quiná*: Antiga dança guerreira atribuída à origem angolar, na qual homens vestidos de algas e conchas remetem à origem oceânica do povo. Ao som do guipá - instrumento ressonante em formato de canoa - e armados com catanas e lanças, executam uma dança frenética cujos movimentos se assemelham a um combate. A luta termina quando os guerreiros enterram as armas num izaquente, tradicional fruto de São Tomé, que nessa dança simboliza a cabeça do inimigo. Terminada a performance, os seres somem rápida e misteriosamente, mas a idéia de afirmação da tradição, através da pulsação do ritmo da dança que surge no fundo do mar, dá ênfase ao contraponto estabelecido anteriormente entre os rituais marítimos, relacionados diretamente aos antepassados, e os rituais da Igreja, instaurados através dos preceitos do colonizador. Vê-

se que, conforme o autor define a ação, as forças do mar e da dança primordial se afirmam, ainda, com intensidade.

Os Bobos relacionam essa aparição fantástica como uma manifestação contra o desrespeito à memória do Rei Simão Andreza, o último rei dos angolares. De acordo com a história da ilha, antes dos angolares serem dominados pelos portugueses, em 1878, ano em que esses ocuparam a cidade de Santa Cruz dos angolares, Andreza passou a ser denominado “Capitão” por imposição dos habitantes. Sua memória simboliza o “Rei”: “guardião dos arquétipos colectivos e força unificadora que dá seguimento à figura do mítico Rei Amador” (*Idem, Ibidem*, p. 139). Ambos os Reis, nesse caso, são personagens históricos e fazem parte da construção da memória coletiva de São Tomé. Conforme afirma a tradição do povo angolar, um galho seco de *pau-kími*, árvore rara, teria sido colocado junto ao túmulo de Simão Andreza e, posteriormente, teria revivido com novos brotos e folhas.

No drama de Macedo, o conflito principal se define a partir do momento em que um dos Bobos revela que, no dia anterior, haviam cortado o *pau-kími* da sepultura do Capitão, e afirma: “Aquilo foi rápido e feito por trabalhadores de fora. Nenhum angolar se atreveria a profanar a campa do Rei Andreza” (MACEDO, 2000, p. 75), ideia que confirma o caráter de sacralidade dado pelo povo angolar aos seus líderes. Já o outro Bobo, ao enfatizar o conflito com a Igreja, afirma que foi o Padre quem mandou cortar a planta durante a realização de suas novas obras.

A constatação de profanação do símbolo sagrado é fator preponderante ao impulso de manutenção da tradição. Para Gusdorf (1970), o sentido de realidade do mito faz com que ele faça parte de uma experiência singular com dimensões que ultrapassam a simples constatação dos fenômenos culturais, psicológicos ou históricos. As consequências do ato fortificam a necessidade de reafirmação do sagrado, pois, não é simplesmente uma campa qualquer que foi atacada, mas a campa em região sagrada, de onde já um fato sobrenatural se havia imposto como renovação e recriação da figura mítica: não só agora Simão Andreza

estava ali enterrado, mas revivia através do *pau-kími*. Assim, a narração mítica traz a possibilidade de transformar acontecimentos naturais ou humanos em narrações dotadas desse sentido a partir de relatos originais que permitam a reconstrução permanente da realidade. A gravidade do fato se acentua com a afirmação de o responsável pelo corte da planta é o próprio Padre, com o intuito de renovar, não a tradição local, mas a própria Igreja, através de novas construções.

Após a finalização do diálogo dos Bobos cuja última fala é um lamento sobre o corte do *pau-kími*, inicia-se um momento cênico de caráter fantástico, com a indicação da entrada dos Anjos de Cantar, ao som de tambores, de acordo com a rubrica do autor:

A segunda vez que a palavra ‘pau-kími’ é pronunciada rompe com violência o som dos tambores provindo do fundo de cena, ou do suposto ‘Óbó’.

Em plano superior surgem dois Anjos de Cantar com o rosto encoberto, vestidos da forma como Canarim os representou nos seus quadros. Os tambores calam-se momentaneamente. (MACEDO, 2000, p. 76) ¹

A ênfase às figuras pintadas por Canarim reconstitui a cena sob a referência pictórica. Em suas funções de transmitir a voz dos antepassados, os Anjos de Cantar associam o corte da planta à mutilação da própria memória e justificam suas chegadas ao chamado que haviam escutado desde a mítica rocha Budo-Bachana: “quiná saiu do mar; pága-dévê o chamou, e agora o vosso grito a Budo-Bachana chegou” (MACEDO, 2000, p. 76). A sequência, ainda ao som de tambores, marca a entrada de duas novas figuras do Danço Congo, que aumentam a tensão dramática e propõem novo conflito à cena: os Pé-de-Pau. Estas figuras sobre pernas de madeira, como o próprio nome as caracteriza, se tornam mais altas do que as outras personagens e expressam suas posições sociais elevadas através de uma perspectiva de superioridade. O diálogo com os Bobos compõe-se de uma série de falas de desprezo aos hábitos locais e tradicionais africanos que os Pé-de-Pau enfatizam,

¹ Rubricas grafadas em itálico no texto original.

em contraponto com as “vantagens do progresso e da terra civilizada onde se tem de tudo” (*Idem, Ibidem*, p. 78-79), numa alusão aos países externos:

2º Pé-de-Pau: Não perca tempo, ele só gosta de banana-pão!

1º Bobo (*irritado*): E você o que come? Vaca empestada da Europa, batatas da África do Sul e cerveja enlatada? De onde lhe vem os dólares? Qual é o seu emprego?

2º Bobo: Ele trabalhar? E tempo para o luxo?

3º Bobo (*fingindo que dança*): Luxo e dança...

1º Pé-de-Pau (*voltado para o 2º Pé-de-Pau*): Não vale a pena explicar as vantagens do progresso. Estes quando comem “izaguento” já é um festim...

1º Bobo: Se você é de cá, a sua mãe comeu muito “izaguento” para o parir. (*Idem, Ibidem*)

Percebe-se que a negação do valor da origem mostra o pensamento de pequena parte da população que se beneficiou com a exploração dos trabalhadores nas plantações de cacau e café. E os Bobos enfatizam as consequências desse distanciamento local como brecha para a entrada do ‘inimigo’. No decorrer da trama, a discussão serve de chave de entrada a uma nova figura significativa e, na sequência da cena, aparece Lúcifer, para simbolizar as tentações que minam as vontades e os sentimentos genuínos da população. Ele torna-se sedutor ao concordar com os prazeres das delícias da terra, mas defende o consumo de produtos externos e o endividamento do país ao afirmar que “os que vêm depois que se arranjam!” e ainda provoca: “Se é que algum dia chegaremos a pagar essas dívidas!” (*Idem, Ibidem*, p. 80).

No clima de provocação, entram em cena o Feiticeiro e seu acompanhante Zugo-Zugo, como oponentes de Lúcifer. Esse, por sua vez, coloca-se em posição defensiva. O primeiro, detentor de poderes especiais e das magias locais, defende ferozmente o fechar de portas ao inimigo, àquele que vem de fora, e, quando o primeiro Pé-de-Pau alega que o povo não pode ser tão atrasado, responde: “E tu a que povo pertences, não é a este? Envergonhas-te da tua gente para defender o que

não conheces?” (MACEDO, 2000, p. 81). A expulsão de Lúcifer, descrita em rubrica como uma cena mimada de perseguição e fuga, é precedida pela entrada da Rainha e seu Algoz. Ao perceberem a presença do Feiticeiro e seu ajudante, ela ordena que também sejam expulsos, alega que representa o poder e a ordem e afirma, através de ação cênica, as diferenças e hierarquias entre as personagens.

Assim, a partir das relações interpessoais que se estabelecem no drama, Fernando de Macedo, em *Capitango*, expressa o conflito das forças da terra e da tradição em confronto com as demais forças externas que agem no sentido exploração e dominação. Há a definição de dois pólos completamente opostos, com a dissonância entre o presente e o passado, mas com a necessidade de interação entre os universos reais e míticos. Para tanto, as diversas personagens retiradas do quadro do pintor Canarim, são posicionadas nesses dois planos e se relacionam a partir de suas diferenças. Após a entrada da Rainha, que defende a influência e dominação externa, por ser ela mesma essa dominação, há uma sucessão de entrada e saídas de personagens que discutem, de maneira alegórica, a própria realidade. E é a Rainha quem afirma: “Ninguém se julgue independente. Pelo contrário, a interdependência planetária exige certa submissão” (MACEDO, 2000, p. 83).

De acordo com Hamburger (1986), a condição da existência poética e da criação do mundo formal dramático revela o choque peculiar do plano ficcional e do real: a personagem se torna palavra e a palavra se torna personagem. A partir daí, temos que a forma dramática em sua representação do real se baseia numa realidade fragmentada, calcada na relação direta do ator com o público no momento da encenação. A personagem, através do ator, se apropria das frases que o constitui e se expressa com os meios da realidade física para representar ilusão e semelhança de vida. Assim, a mimese dramática revela de forma mais clara o fato de que a mimese da realidade não é a própria realidade, e que esta é, por sua vez, o material da obra literária que assume os mais variados graus de elaboração e transformação.

Portanto, ao ser questionada por um dos Bobos sobre se sua fala teria possibilidade de diálogo ou se seria apenas um discurso sobre o qual ele não estava de acordo, a Rainha ordena que o Algoz utilize a espada para correr com os perturbadores da boa ordem. Sua ação, porém, é estancada pela entrada dos Guias dos Lados, fantasmas que evocam a proteção sagrada na figura das Sete Pedras: “Sete navalhas de pedra; cortando as ondas do mar; sentinelas vigilantes; para o ódio não passar” (MACEDO, 2000, p. 85). Ela tenta, ainda, resistir: “Não podemos dar ouvidos a vozes inventadas. Os mortos estão enterrados no chão e no esquecimento” (*Idem, Ibidem*, p. 85). Mas a discussão é interrompida com a nova entrada do Feiticeiro e Zugo-Zugo, que reafirmam a tradição e anunciam a chegada do quarto Bobo, um homem velho, descalço e cansado, homem do povo que revelam ser o pai do primeiro Bobo.

A figura do velho como marco de permanência da memória não deixa que a Rainha domine a situação. A presença do homem retoma o conflito deflagrado pelo corte do *pau-kími*, ao lamentar as obras sobre o cemitério antigo: “cortaram o que não lhes fazia falta arrancando raízes da nossa memória” (*Idem, Ibidem*, p. 89). Em seguida lembra a guerra do mato e os feitos históricos dos antepassados, sob o comando do Rei Amador e posteriormente do Rei Andreza, e manifesta-se contra a tentativa da Rainha de desvalorizar a memória local: “nenhum povo do mundo esquece os seus mártires ou os seus heróis!” (*Idem, Ibidem*, p. 90).

A ênfase ao valor dos antepassados, através das figuras de seus mártires, busca aprofundar a ligação com o próprio sentido de identidade do povo angolar. Ao evocar tanto Andreza como Amador, o velho traz à tona as relações com os conflitos de dominação e afirmação de suas essências, principalmente culturais, dependentes de suas origens. Assim, e de acordo com Anthony Smith (1997), os sentidos de nação e nacionalismo devem ser compreendidos como fenômeno cultural e não apenas como ideologia ou forma de política. O nacionalismo se relaciona com o conceito de identidade nacional de caráter multidimen-

sional que compreende sentimentos, simbolismo, linguagem específica e senso de pertença. A identidade nacional é vista como um fenômeno cultural e coletivo na formação da nação. A presença de heróis míticos articula esse sentido de identidade ao ligar as crenças e os objetivos de formação da comunidade. No drama de Macedo, tanto o *Rei* quanto os defensores da terra agem com o intuito de defesa e preservação dos valores coletivos, ainda que formados por seres individuais.

A identidade individual que compõe o coletivo é formada por múltiplos papéis sociais e categorias culturais baseados, segundo Smith (1997), em classificações de caráter móvel. Essas categorias se classificam, conforme as identidades, em: familiar, territorial, de classe, religiosa, étnica e de gênero sexual. Nessa classificação, a identidade religiosa tem como base valores, símbolos, mitos e tradições, que se sistematizam em costumes e rituais e derivam das esferas de comunicação e socialização, assim como nos alinhamentos da cultura e seus elementos. Ao representar o Danço Congo, seja em sua manifestação genuína nas ruas de São Tomé, seja nos quadros de Canarim ou, como neste caso, numa escritura teatral, o que está em discussão é o fato de que, independente da forma de manifestação, ali estão símbolos que registram em tempo e espaços diferentes do real o sentido da busca de afirmação coletiva, dentro do papel de cada um. O sentido de ação, mesmo numa trajetória direcionada, retoma e reafirma valores, relembra conflitos, propõe novas reflexões acerca de velhos fatos dentro de uma realidade atual. Reatualizam-se no presente os mitos do passado para, nessa relação temporal, tentar compreender e recompor a própria história.

Na evolução da ação dramática, acontece uma rebelião dos Bobos contra a Rainha. O conflito se encerra com o ataque do Algoz ao Bobo velho, que morre. Ao romper do som de tambores, quatro Guias entram em cena com uma padiola, quando entram também Lúcifer, o Feiticeiro e seu ajudante. Os tambores retomam a força inicial e a tensão aumenta até atingir o clímax da cena, quando o morto é depositado na padiola. Na parte superior da cena, a região sagrada, os Anjos de Cantar for-

mam um semicírculo e seguram portas. Quando fazem o movimento de abrir as portas, ao silenciar dos tambores, invocam os antepassados: “Nação não morre! Que quereis? Vinde fantasmas amados que conosco vivereis!” (MACEDO, 2000, p. 94). E mantêm, assim, a certeza de um passado que permanecerá vivo, a despeito das contrariedades.

O momento final do drama, após a manifestação dos Anjos, é composto por uma extensa rubrica a marcar a entrada triunfal do Capitão, que se coloca no centro da cena e prepara o início do Danço Congo:

Entra então o Capitango² e seus ajudantes. O Capitão, chegado ao centro, volta-se para o local onde permaneciam os Anjos de Cantar e faz uma vénia em consideração ao falecido. Volta-se depois para os espectadores soprando um estridente apito e batendo depois no chão com seu pau de fitas vermelhas. No silêncio que se segue, todos os figurantes se posicionam, expectantes. Batendo novamente no chão com o seu pau e voltando a apitar, o Capitango dá início ao Danço Congo que se desenvolve dentro dos parâmetros tradicionais, que não só relembram numa síntese mímica, quase simbólica, a luta e o posicionamento do povo angolano, como faz alusões directas a cenas anteriormente descritas no presente texto. (MACEDO, 2000, p. 95)

² Expressão utilizada para designar o Capitão dos Angolares

O autor propõe certa liberdade improvisacional por parte dos bailarinos, como forma de reordenar os fatos do drama e fundir os planos mítico e real. Propõe a interação dos símbolos com a vida cotidiana e elimina, como ele mesmo afirma, a hipótese de ordenação descritiva ou cronológica dos fatos. Assim, ao final da dança, as personagens seguem o Capitão com alegria na saída de cena e deixam para trás a Rainha e o Algoz com “amuada altivez” (MACEDO, 2000, p. 95). Permanece, ainda, Lúcifer, que tem em seu comentário irônico a fala final do drama ao apontar a saída das demais personagens: “Vede como eles são teimosos!” (*Idem, Ibidem*, p. 95). Enfatiza-se, dessa forma, a capacidade de permanência e recriação do mito, que se reinicia sempre que o Danço Congo insiste em afirmar-se como expressão genuína do povo de São Tomé:

O mundo das origens é o mundo da livre presença e não menos livre ação dos poderes transcendentais. A consistência modelar das origens procede tanto da realidade proposta e modelada, como do divino que se faz presente, como garantia da validade desse modelo. (CRIPPA, 1975, p. 86)

Conforme a afirmação de Crippa, e de acordo com as características de reafirmação cultural do drama analisado, percebe-se que é o homem quem cria a cultura através da ação fundadora de possibilidades culturais. Seus projetos, aspirações, valores, desejos, necessidades e ideais formam, por si só, o campo de manifestação das realidades humanas. Os mitos, nesse sentido, estabelecem protótipos celestiais dessas atividades temporais e o homem planeja e edifica o seu mundo de acordo com seus ideais, necessidades e conveniências. O homem, portanto, se revela criador nas mais diferentes esferas e situa-se num mundo significativo, seja no âmbito social e político ou na expressão de sua arte, e revela sua cultura através de um novo sentido de realidade e uma nova possibilidade de ser.

A importância dos mitos resulta, assim, na constituição de modelos exemplares baseados em tudo que o homem é, possa vir a ser, assim como possa realizar ou fazer. “A partir de uma inserção nas origens, os mitos procuram constituir e apresentar os modelos e as significações dos possíveis desempenhos do homem na história” (CRIPPA, 1975, p. 80). O mito não apenas justifica as ações humanas, mas modela-as de acordo com desenhos originais e, ao revelar modelos paradigmáticos, oferece sentido a essas ações. As justificativas, portanto, relacionam-se às questões da existência do homem no mundo independente de suas adversidades. Retornam aos modelos originais os mitos de iniciação do homem e de criação do mundo, bem como aqueles relativos às atividades sociais, de origem de doenças ou de história da família: “Trata-se sempre de mitos ligados à natureza do mundo e da vida e presos aos sentidos da existência e da atividade do homem, enquanto perdura o tempo” (CRIPPA, 1975, p. 85).

A exemplaridade nos mitos, segundo Crippa, reflete, de um lado, a estrutura da consciência e, de outro, a estrutura do real. A consciência vincula-se a modelos de arquétipos e suas infinitas possibilidades de vida consciente. À realidade precede a própria possibilidade de sentido, à qual se ligam as coisas no seu ser e no seu estar no mundo. “O *sentido* ou significação surge de uma adequação entre o dito e o dizível, o feito e o factível, o pensado e o pensável, ou seja, entre a realidade e o modelo que a faz possível” (*Idem, Ibidem*, p. 88). Assim, é possível afirmar que a apresentação dos modelos originais recolhidos e apresentados pelos mitos são arquétipos das atividades desenvolvidas pela consciência.

As mesmas épocas retornam sucessivamente nas celebrações rituais, garantindo a permanência nas significações constitutivas e assegurando os valores fundamentais dos ideais que deram nascimento a um projeto cultural. Ao ser celebrado, o rito retoma o contato como o tempo sagrado, refazendo, num todo vivo, os elementos dispersos ao longo do tempo sucessivo. (*Idem, Ibidem*, 158)

Portanto, ao transformar em drama o quadro tradicional de Canarim, cuja obra faz parte da história e do imaginário são-tomense, Fernando de Macedo reconstrói o ritual, retoma o tempo mítico e os apresenta sob forma de ação e presença teatral. Nesse sentido, reafirma a importância da integração da comunidade com os valores culturais e artísticos da terra para a manutenção da memória e a para a reafirmação da identidade nacional.

REFERÊNCIAS

CRIPPA, Adolpho. *Mito e cultura*. São Paulo: Convívio, 1975, 214p.

ESPÍRITO SANTO, Alda. Presença cultural (S. Tomé e Príncipe). *África: literatura - arte e cultura*, Lisboa, vol. 1, ano 1, n. 2, p. 189-195, out.-dez. 1978. 241p.

GUSDORF, Georges. *Mito y metafísica: introducción a la filosofía*. Buenos Aires: Nova, 1970. 287p.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1986, 2. ed., 256p.

MACEDO, Fernando de. *Teatro do imaginário angolár*. Coimbra: Cena Lusófona, 2000, 142p.

REIS, Fernando. *O povô flogá (o povo brinca)*: folclore de São Tomé e Príncipe. São Tomé e Príncipe: Câmara Municipal, 1969, 241p.

SMITH, Anthony D. *A identidade nacional*. Lisboa: Gradiva, 1997, 252p.

VALVERDE, Paulo. *Máscara, mato e morte: textos para uma etnografia de São Tomé*. Oeiras: Celta, 2000, 418p.

LUCIANA ÉBOLI

Doutorado em Letras pela PUCRS. Pesquisadora em Teoria Literária e Dramaturgia, cujo trabalho se centra no estudo das Literaturas de Língua Portuguesa com ênfase nas Literaturas Africanas. Foi bolsista PDEE/Capes na Universidade de Lisboa e integra o grupo de pesquisa *Estudos Culturais e Literaturas Lusófonas*, do Núcleo de Estudos Lusófonos da PUCRS. E-mail: leboli@terra.com.br

Recebido em 30/09/2010

Aceito em 30/11/2010

ÉBOLI, Luciana. Identidade e memória cultural em São Tomé e Príncipe: o imaginário do danço Congo na literatura dramática de Fernando de Macedo. *Nonada Letras em Revista*. Porto Alegre, ano 13, n. 15, p. 129-144, 2010.