



# O sentido do sagrado e os rituais de cura no drama *Cloçon son*, de Fernando de Macedo

*The sense of the sacred and healing rituals in Cloçon son, a drama  
written by Fernando de Macedo*

LUCIANA ÉBOLI

Centro Universitário La Salle – Canoas – Rio Grande do Sul – Brasil



**Resumo:** O presente trabalho analisa o drama *Cloçon Son*, de Fernando de Macedo, sob a perspectiva da construção dramática e da temática da religiosidade em São Tomé e Príncipe. As crenças e manifestações necessárias fundamentam-se nos ritos e cultos que celebram e exteriorizam as crenças da comunidade e unem homem, destino, cosmos e natureza em diferentes níveis e formas de integração, para, por fim, estabelecer o equilíbrio do indivíduo e de seu grupo. A formação da realidade histórica de um povo ou de uma cultura comporta imagens e símbolos, valores morais e religiosos, organização social e política, visão de mundo e constituição de sentido. Nesse percurso, percebe-se a evolução da perspectiva ontológica para a perspectiva histórica sem que se perca o vínculo com a sacralidade das origens, pois ambos os aspectos se integram na experiência mítica do mundo.

**Palavras-chave:** São Tomé e Príncipe; Dramaturgia; Cultura; Religiosidade

**Abstract:** This study intends to analyze a representative text from African Portuguese-written today's dramaturgy: *Cloçon Son* (1997) by the playwright Fernando Macedo, from São Tomé e Príncipe. The conformation of a people's historic reality and culture embraces image and symbols, moral and religious values, social and politic organization, perspective of the world and meaning construction. In this journey, one notices the evolution of the ontological perspective into a historical perspective without losing its bonds to the sacredness of origins, as both aspects are integrated in the world's mythical experience.

**Keywords:** São Tomé e Príncipe; Drama; Culture; Religiosity

## O povo angolano de São Tomé e Príncipe e a religiosidade *bantu* na dramaturgia de Fernando de Macedo

O dramaturgo Fernando de Macedo (1927-2006), de origem são-tomense angolano, busca nas tradições de seu povo e de sua cultura os fundamentos para a construção da escrita. Na obra *Teatro do imaginário angolano* (2000), constituída por uma compilação de seus textos teatrais, as referências locais de São Tomé e Príncipe tornam-se base de construção das personagens de suas tramas, reconstruídas e novamente situadas num espaço e tempos imaginários.

O terceiro texto da publicação, escrito em 1997, denomina-se *Cloçon Son*, cujo título corresponde ao nome de um tubérculo usado em infusão como tônico revigorante: de significado “coração do chão”, toma aqui um sentido múltiplo, de medicamento popular, de

coração da terra pátria, ou ainda, da própria personagem a quem a terapia foi aplicada. A ação decorre na cidade de Angolares, ao sul de São Tomé, e reflete um cotidiano onde as raízes lendárias se entrelaçam e subvertem, por vezes, a distância temporal e os ditames de uma cronologia lógica.

Na povoação de São Tomé e Príncipe, o povo angolano destaca-se como um povo com organização particular, habitantes do sul da ilha dedicados à pesca, herdeiros de uma vida arredia e refugiada durante vastos períodos da história do país. Os angolares habitaram a zona sul de São Tomé em condições de grande isolamento devido à inacessibilidade do terreno e à densa floresta que cobria grande parte da ilha, desenvolveram identidade sócio-cultural própria e economia de subsistência, sendo que essa forma de exclusão tornou-se, assim, um meio de sobrevivência. Depois de terem suas terras espoliadas no século XIX, voltam-se ao mar e à atividade pesqueira,

sobre a qual registra Alamada Negreiros, em 1893, na obra *História ethnographica da ilha de S. Tomé* – o autor identifica os angolares como intrépidos marinheiros, construtores de canoas e produtores de fios e materiais para pesca: “tudo fabricam com admirável perfeição, utilizando-o em serviço próprio e vendendo-o nas feiras e nas praias” (NEGREIROS, 1893: 298).

Em *Cloçon Son* o autor retoma o pensamento mágico religioso comum às tradições africanas ao trazer à cena aspectos das crenças espirituais de cura. O título faz alusão ao nome de um tubérculo utilizado em infusão como tônico revigorante, aplicado na trama para curar a personagem principal, Madalena, filha da terra, que encontra-se muito doente, o que preocupa seus familiares e as pessoas de suas relações. Através da busca pelo melhor meio de curá-la, no decorrer da ação, as personagens expõem as diversas crenças e motivos pelos quais a doença se externara.

As religiões tradicionais em África fundamentam-se, em essência, no animismo. O termo, derivado da palavra latina *anima* (alma), remete à ideia de que todos os seres são animados por alma própria. Assim, tudo na natureza é provido de energia vital, numa interação entre o mundo visível e o invisível. Num primeiro momento, nos estudos antropológicos do século XIX, a crença animista foi entendida como manifestação de espíritos descolados do corpo humano. Surgem, a partir daí, dois dogmas, baseados na crença de almas e de divindades e espíritos: no primeiro, as almas são seres com existência continuada após a destruição do corpo; no segundo, os seres espirituais são elevados à categoria de divindades poderosas que influenciam a vida do homem na terra e no além. Na filosofia *bantu*, porém, ainda que existam seres e forças relacionadas ao ser humano, como os próprios espíritos habitantes de espaços naturais, as almas não são pessoais em cada objeto. Há, conforme Altuna, o “pan-vitalismo ativo que gera a interação vital cósmica” (ALTUNA, 1993: 368) que explicita a vida ativa por detrás de todas as aparências sensíveis e naturais. A atividade do animismo, portanto, baseia-se no culto da vida, no sentido de força e fecundidade e no diálogo com os antepassados. Afirma-se por movimentos cíclicos, que perpassam o mundo visível e invisível, de maneira a estabelecer vitalidade aos seres da natureza.

Na visão tradicional da religião *bantu*, a comunhão entre o mundo visível e invisível confirma a visão espiritualista da existência. As crenças e manifestações necessárias fundamentam-se nos ritos e cultos que celebram e exteriorizam as crenças da comunidade e unem homem, destino, cosmos e natureza em diferentes níveis e formas de integração, para, por fim, estabelecer o equilíbrio do indivíduo e de seu grupo. A visão globalizante do Universo, nesse sentido, é a estrutura da crença no sagrado, via pelo qual os níveis de manifestação do visível e do invisível se manifestam: através da noção de forças

superiores, da presença dos seres intermediários e da regulação da vida social pela ética, que busca o equilíbrio através de sacrifícios, simbologias, oferendas, altares, santuários, lugares sagrados e objetos. A fidelidade e a crença exprimem-se durante as celebrações conduzidas por personalidades que seguem determinada hierarquia, que podem ser mestres de iniciação, especialistas em magia ou determinada chefia sacralizada.

## O desenvolvimento da trama

O mar e a pesca são elementos de afirmação para os angolares, que tiveram sempre sua economia de subsistência voltada para essa prática. Já na primeira cena, a conversa entre os dois pescadores define o problema da trama, ao comentarem a situação do pescador Simão e de sua esposa, chamada de Palayé<sup>1</sup>. O casal enfrenta o drama da doença da filha Madalena, após terem perdido já seis filhos: três ao mar e outros três por enfermidade. A dupla de pescadores intercala diálogos com a observação da passagem de religiosos em direção à Igreja, onde se prepara uma procissão e enfatizam a fé como superior à participação do padre. Esse sentimento de fé é uma constante do drama de Fernando de Macedo, utilizado justamente para demonstrar os mais variados tipos de fé, independente do tipo de prática religiosa das personagens. Diferentes manifestações religiosas são expressas ao longo da trama, com o objetivo de entender e curar os males de Madalena: o apelo aos feitiços, aos curandeiros, aos espíritos, aos antepassados, bem como às medicações curativas da terra e aos santos católicos.

Dessa maneira, cada ser, aparentemente simples e sensível, é dotado de uma grande força (cf. Ndaw, 1983): o homem possui a força motriz, a dinâmica que coordena a integração entre o real e o sagrado, através de seus ritos e reflexões, e de sua capacidade de estender a crença animista aos demais seres da natureza, sejam animais, vegetais ou minerais. O homem age através de sua capacidade de conexão com os antepassados e através da interação com os espíritos e divindades existentes no cosmos e habitantes dos elementos naturais.

No segundo quadro, estabelece-se o cenário da casa da doente, já com o autor a situar, de a cordo com a rubrica ou texto secundário<sup>2</sup>, o próprio povo angolares.

<sup>1</sup> De acordo com Macedo (2000), chama-se Palayé aquela que é vendedora por conta própria. Compra para revender.

<sup>2</sup> Roman Ingarden (1977) define duas camadas textuais que estabelecem a função de representação do texto teatral. A primeira refere-se às palavras pronunciadas pelas personagens, ou seja, as falas, e se caracteriza como texto principal. A segunda camada, ou texto secundário, define-se pelas indicações cênicas ou rubricas. Ao partir do princípio de que toda obra literária se estabelece numa forma linguística de duas dimensões, tem-se, por um lado, quatro níveis distintos, porém ligados entre si: O nível fônico das palavras e das unidades superiores, o nível semântico das frases e unidades superiores, o dos quadros visuais esquematizados e, por fim, o das realidades representadas.

Após a indicação do autor, o diálogo – ou texto principal, conforme Ingarden (1977) – se estabelece a partir da preocupação das duas mulheres, a mãe e a vizinha da jovem:

*Junto a uma casa de madeira ao jeito tradicional dos pescadores Angolares, uma mulher varre o terreiro fronteiro. Uma vizinha aproxima-se lentamente interpellando-a, pelo que a dona da casa, uma palayé, interrompe o seu trabalho para a atender.*<sup>3</sup>

VIZINHA: Então sempre queres que leve amanhã o teu peixe para a cidade? Tens confiança na peixeira do mercado?

PALAYÉ: O peixe já vai daqui com preço feito. Se pudesse estar lá sempre seria melhor. Mas eu nem sei o que virá do mar. O meu homem anda tão atormentado que não deve fazer grande lida.

VIZINHA: Mas então a Madalena está assim tão doente? Dá para preocupar?

PALAYÉ: A coisa é capaz de não ser de tanto cuidado, mas para quem já perdeu seis filhos entre os que o mar tragou e os que as febres queimaram, só dá para muita aflição.

VIZINHA: Até parece mau olhado ....

PALAYÉ: Nem mo diga. Não tenho pensado noutra coisa. A inveja e o feitiço andam de mãos dadas. Até o meu homem, que não vai muito nessas coisas, já está meio resolvido a chamar um “mêssê”<sup>4</sup> (MACEDO, 2000: 106).

A chegada de Simão, o pai, expressa a descrença deste no curandeiro, ou *mêssê*, como a mãe já havia citado. Ainda assim, e na ânsia por curar a filha, aceita que o *mêssê* seja chamado. A conversa sobre o comércio de peixes enfatiza a condição social da família e caracteriza a atividade de pesca de subsistência, bem como a ideia de cooperação entre os membros da comunidade, já que a vizinha oferece-se para ajudá-los no comércio enquanto enfrentam o problema da filha. A descrição de fraqueza da menina e os gritos noturnos fazem com que a vizinha desconfie de males espirituais.

O diálogo entre as três personagens, Simão, Palyé e Vizinha, prepara o salto temporal no desenvolvimento da ação e o início de uma nova situação, com a chegada de Damião, o “doutor encartado”, que compõe a intriga da peça. Conforme Ryngaert (1997:63), “fazer aparecer a intriga de uma peça consiste em colocar-se no núcleo da ficção e desenredar-lha os fios para desnudar sua mecânica subjacente. A intriga está ligada à construção dos acontecimentos, a suas relações de causalidade”. Assim,

de acordo com o desenrolar dos fatos, após a recepção ao doutor entra em cena Madalena, carregada pelo pai, e o espaço cênico é arranjado de forma a dar início ao ritual de cura, através de uma rubrica que o indica:

*Finalmente Damião examina a jovem enfraquecida, após o que inicia com largos gestos as rezas rituais exigidas pela gravidade da doença. Poucas palavras se entendem, mas pegando num ramo de folhas verdes sacode o espaço à volta da doente. Madalena e os pais olham-no com respeito.*

DAMIÃO: Que as sombras expulsas do óbó não caiam sobre ti e que a chuva afogue as causas do mal! (Ditas estas últimas palavras, Damiao dá três voltas à cadeira da doente e voltando-se para os pais faz a sua prescrição). A menina está muito fraca. Para recuperar que tome infusão de “cloçon son”. Ouviram? “Clonçon son”! Para limpar impurezas, raiz de “mablemblê”. E nas zonas do corpo mais ressentidas “cuaco blanco”. Entendido? (MACEDO, 2000: 110).

O curandeiro, primeiramente, evoca os benefícios curativos das plantas, os elementos de base na cadeia do pensamento religioso de origem *bantu*, que promove a interação entre os mundos visível e invisível (cf. ALTUNA, 1993). Nesse sentido, as plantas por si só são capazes de emitir a energia vital capaz de curar através do contato ou ingestão. Se essa primeira medida não é suficiente, surge, então, a possibilidade de lidar com os aspectos de magia, com a presença dos antepassados e, por último, com a ação dos santos:

DAMIÃO: Se o mal for do corpo ficará melhor. Mas quem sabe se houve feitiçaria ou preces mal feitas?

PALAYÉ: Preces mal feitas não! Mas feitiçaria? Quem querará mal à minha pobre filha?

DAMIÃO: A maldade não escolhe quem. Pode ser contra os pais atingindo a única filha que vos resta.

SIMÃO: Se descubro quem foi, mato o malandro!

DAMIÃO: Olhe que ela também pode estar atormentada pela alma de algum antepassado. Os sonhos da noite podem ser sinais ou mesmo aparições. Acho por bem que na próxima 6a feira sejam feitas preces a S. Cosme e S. Damião (MACEDO, 2000: 110-111).

Percebe-se, a partir daí, a interrelação entre as diferentes visões religiosas que, para a população, transitam entre a tradição da terra e a influência dos santos católicos. A postura do curandeiro enfatiza-se com a finalização da cena em preces que entoam uma “ladainha de teor imperceptível” (MACEDO, 2000: 111) e na ação de entrada na casa para “sacudir o que por lá haja” (idem, *ibidem*). A jovem permanece deitada para purificação enquanto o clima da cena altera-se com a chegada dos músicos que cantam e tocam viola: o tom malicioso e

<sup>3</sup> A grafia em itálico é original do texto, para diferenciar falas e indicações cênicas.

<sup>4</sup> *Mêssê*: Mestres curandeiros que, para alcançarem curas difíceis, mandam rezar missas para S. Cosme e S. Damião (MACEDO, 2000).

sentimental com que a tratam se completa com a ideia de que o mal de Madalena poderia justamente ser a falta de um namorado. A mãe dela, por sua vez, corta todas as intenções dos rapazes e toma a decisão de recorrer às adivinhações da “santificada” ou “mulher de virtude”, que passa pelo local e que prontamente a acode:

“SANTIFICADA”: *(estendendo as mãos para Madalena sem lhe tocar)* Filha, sentia bater o teu coração em minha casa. O som veio do barro, mas a causa vem do alto. *(Afasta-se uns passos olhando para o céu, e fala consigo própria, levantando os braços em poses litúrgicas)*. Vem dom da sabedoria iluminar meus olhos! Arrasa as sombras que em nós pesam! Afasta a corte maléfica que nos cega! (MACEDO, 2000: 114).

A personagem “Santificada” age fora do tempo real. Sua referência é um tempo mítico, que tem o movimento do mar como marco, e explicita: “Preciso de ficar a sós com Madalena. Vão até ao mar. Quando vier uma onda grande poderão voltar” (MACEDO, 2000: 114). E a cena que se segue é o momento de revelação do problema da jovem: numa recriação da cena da anunciação, a mulher descortina a grande missão da vida de Madalena que, após muito sofrer, vai dar à luz o novo guia do povo: “Um rei, de todos ignorado, crescerá no teu ventre!” E atenta para a capacidade de reconhecimento do homem ‘escolhido’, numa espécie de missão divina, que vai encontrá-la: “O escolhido virá procurar-te. Conhecê-lo-ás pelos seus passos. Na dúvida junta o teu ouvido e o teu peito ao chão. Um estremecimento deixará teu coração conhecê-lo” (idem, ibidem: 115). A cena finaliza-se com a saída da adivinha, o clima de final de tarde e o som do cântico de vozes femininas que entoam o *bulôé*. A tensão dramática da cena diminui e percebe-se a transição para um novo estágio de desenvolvimento da ação, com a finalização da situação no retorno da Mãe e da vizinha, descrita através de indicação cênica:

*(...) atônita, Madalena fica só em cena, enquanto a tarde avança. Um grupo de mulheres canta ao ritmo do “bulôé”. As suas vozes parecem interpelá-la. Quando a mãe e a vizinha regressam o som vai baixando e a noite cai como se de um sonho se tratasse* (idem, ibidem: 115).

A partir desse momento, há a mudança de cena com o deslocamento de espaço. Simão chega à casa de Mé Dôbô, o *sitlijon*<sup>5</sup>, situada junto ao mato. Ao lado da mulher e da vizinha do curandeiro, ele o aguarda para tratar da situação de Madalena, ao que é aconselhado a buscar os motivos do mal e a cura: “nestas coisas deve-se fazer logo o que

se deve”. Externam, assim, a urgência de se cumprirem as exigências de seres do mundo invisível superiores a eles, sob pena de terem que pagar pela negligência. Quando Mé Dôbô chega do mato, de onde vem carregado de ervas para os procedimentos, depois dos cumprimentos e de tomarem vinho de palma, inicia os trabalhos em prol da descoberta do problema da filha de Simão.

Conforme destaca Valverde (2000), em estudo etnográfico sobre São Tomé e Príncipe, os curandeiros têm papel fundamental nos processos terapêuticos e nas cerimônias tradicionais de cura. Ainda que grande parte da população tenha os conhecimentos básicos sobre os espíritos, as pragas, a etnobotânica e composições dos remédios do mato, há entre o dito cidadão normal e a categoria uma ruptura crucial:

Os curandeiros são fazedores de ontologia. (...) Pelos poderes que eles reivindicam, os curandeiros reproduzem e, em muitos casos, reinventam a tradição. (...) Em suma, os conhecimentos tradicionais detidos pelos mestres curandeiros produzem autoridade (VALVERDE, 2000: 65).

A esses seres de posição social elevada, a relação com o mato e com os processos de morte e regeneração de vida é, também, uma relação com o perigo. Conforme Valverde (idem, ibidem), dentro do processo ritual, as pessoas vão ao paço do curandeiro ou são recebidas por ele para conversar, partilhar experiências e recriar categorias da tradição terapêutica local – através de tratamentos de saúde ou mesmo para pedir o mal de alguém. Muitas vezes entre curandeiro e paciente criam-se vínculos de amizade para além do processo de cura. O ritual de possessão dá espaço para a manifestação de espíritos e antepassados que “montam” no curador que, por sua vez, transita entre o sofrimento e momentos epifânicos de revelação dos poderes de cura.

O trabalho do mato é, entre outras coisas, um projeto de apropriação desta natureza mítica, e, na medida em que esta se revela uma impossibilidade no presente, é precisamente através dos espíritos do passado – aqueles que a viveram e conheceram na sua plenitude – que ela pode ser presentificada. O ato da cura de um corpo humano presente, na medida em que são invocados os espíritos e as almas, reminiscências do passado, é possibilitado por um enfraquecimento dos limites temporais entre o passado e o presente, que se fazem quase unos (idem, ibidem: 103-104).

No drama de Macedo, ao iniciar o ritual, o curandeiro concentra-se, muda o semblante e eleva os braços ao céu como se realizasse uma prece: a postura sagrada é parte de um cerimonial que conta, ainda, com as roupas e a urina da doente. Já tomado pelas forças exteriores, transfigurado e

<sup>5</sup> Mestre em medicina tradicionais (MACEDO, 2000).

com passos cadenciados, executa, com a ajuda da mulher, toda a ação. A descrição do ato, conforme as indicações do autor e as falas das personagens, traz o sentido de teatralização inserido no próprio texto dramático. A ideia do ritual transposto para a cena, ainda que Mé Dobo não dramatize a situação de forma explicitamente teatral, remete à ideia de representação de um outro ser:

Muda de semblante como que transfigurado. Hirto não estende as mãos para os embrulhos de Simão. Fita o céu como que faz uma prece. Depois, aproxima-se em passo cadenciado, como quem inicia um acto litúrgico (MACEDO 2000:120).

Inicia o ritual de análise do material e dá ordens ao demais, que o auxiliam no ato em busca da resposta:

MÉ DÔBÔ: Dê-me primeiro a urina, (*desembrulha seguidamente o frasco, cheirando-o demoradamente. Volta depois para a luz e examina o conteúdo expondo-o aos raios solares. Voltando-se para a mulher acrescenta:*) Traz o barro das urinas e dois copos.

(*Trindade vai a correr ao alpendre, voltando rapidamente transportando um cesto de terra vermelha com raios brancos, bem como dois copos*).

TRINDADE: Aqui tens.

(*Mé Dôbô verte parte da urina num copo, despejando lentamente esta no outro copo. Depois de procurar qualquer sedimento, pousa os copos, deitando a restante urina da garrafa sobre o barro espalhado no chão. Ajoelha-se e observa numa atitude de segura inspiração*).

MÉ DÔBÔ: (Voltando-se para Simão) Mau... (Levanta-se) Dá-me a roupa!

SIMÃO: (Entregando-lhe o outro embrulho) Está aqui! (MACEDO 2000: 121).

Após todo o processo de cheirar e manusear o material, prestam atenção no que diz o *Piá dôz auá*<sup>6</sup> e este, de braços levantados e com ênfase, dá o veredicto: Madalena não sofre de mal do corpo mas, como solução, eles devem realizar uma cerimônia para aplacar os sentimentos dos antepassados, como diz: “Os vossos antepassados andam inquietos. Se é para dar alguma mensagem ou por precisarem de orações para seu próprio descanso, não sei” (idem, *ibidem*).

Os fundamentos da cultura *bantu*, que se estendem a pelo menos um terço da população negro-africana (cf. ALTUNA, 1993), se manifestam a partir da permanência de valores ancestrais que a caracterizam nas manifestações coletivas, na tradição oral e nos modos de vida individuais.

Dentro do pensamento *bantu*, vida, força e existência co-habitam a mesma realidade de valor ontológico, o que baseia valores éticos e religiosos. O universo é visto como uma totalidade, formado por forças de equilíbrio que se sustentam, mas que também podem ser desestabilizadas pela ação de agentes externos e detentores de poder. A concepção existencial prevê a manutenção da harmonia, da paz e da comunhão entre os seres, através do pensamento religioso, ainda que a possibilidade de alteração dessa harmonia se apresente sob forma de ameaça, enfatizada pela ação de antepassados, feiticeiros ou espíritos que venham para desarmonizá-los. A lei da unidade, que rege o pensamento *bantu*, fortifica a ideia de que tudo que acontece é uma concretização da realidade mística e metafísica. “A civilização *bantu* busca a imersão do homem, com todo o seu ser, na natureza, em Deus, nos antepassados, na comunidade, em si mesmo” (ALTUNA, 1993: 51).

No terreiro da casa, Simão e sua mulher preparam a festa em honra aos antepassados. Organizam o ambiente e a “mesa dos mortos”, constituída por uma mesa ou espaço onde são colocados alimentos e bebidas destinados a esses durante as festividades, familiares ou coletivas. Dessa forma, agem conforme a fala da Palayé: “Vamos colocar aí um pouco de tudo o que comemos. Assim é que é!” (MACEDO, 2000:125). A seguir, sob o comando de Simão, iniciam a ação do ritual:

*E todos os presentes pegam num copo. Faz-se um silêncio total. Num ritual coletivo os presentes seguem o gesto de Simão, levantando um pouco o copo e lançando no chão uma parte do vinho. Bebem e depois o restante até ao último trago. A conversa anima e as travessas de madeira, as ‘longá’, começam a esvaziar-se. A maior parte come sem talheres retirando à mão a comida da ‘longá’. Um rumor sem palavras cresce, até que alguns pegam nos instrumentos para tocar o ‘socopé’ (MACEDO, 2000: 126).*

O Socopé, dança tradicional de São Tomé e Príncipe, decorre até que os convidados se cansam e durmam ou outros deixem o terreiro. Enquanto isso, Madalena fica só em sua espera atenta. Nesse momento do drama, há uma alteração no curso da ação, quando ela finalmente entra em contato com os antepassados. Durante a aparição, vultos esbranquiçados ficam próximos à mesa dos mortos e entre eles se destacam a Avó de Madalena, um mutilado de guerra e os reis angolares Amador e Andreza. A aproximar-se da moça, a avó a tranquiliza, para que não se assuste, e recorda histórias que contava para ela quando ainda vivia.

Há uma transformação na cena e ação se transpõe a outro plano cênico que representa a memória da infância de Madalena: forma-se, então, uma imagem com

<sup>6</sup> Curandeiro que analisa a urina do doente e prescreve receitas de plantas locais (MACEDO, 2000).

várias crianças, onde está, também, Madalena menina, cuja entrada de cena se dá com a montagem de uma barraca para teatro de marionetes. As crianças assistem a representação num recurso dramático de metateatro, ou seja, o “teatro dentro do teatro”. De acordo com Pavis (2005), o metateatro utiliza-se de um “teatro cuja problemática é centrada no teatro que ‘fala’, portanto, de si mesmo, se ‘auto-representa’” (PAVIS, 2005: 240) e é, nesse caso, utilizado pelo autor para fazer com que a personagem projete seu dilema durante a performance teatral: é a projeção da metáfora da realidade ou da vida como um palco.

A apresentação de marionetes inicia e vê-se em cena duas personagens: uma velha e uma galinha<sup>7</sup>. Na trama, a velha queixa-se de um sofrimento terrível por ter perdido sua única filha e amparo. A galinha, por sua vez, pergunta-lhe se já tomou *mindjam*<sup>8</sup> e se já falou com algum *mêssê*, ao que recebe resposta afirmativa: “Já veio *stilijon*, veio *piá dôz áua*, veio mulher de virtude...nada, nada!” (MACEDO, 2000: 128). Então a galinha tenta demonstrar à velha que nenhum sofrimento é maior do que o outro, já que ela própria havia perdido todos os seus onze pintinhos. Ao contar o drama da perda dos filhos e constatar que “uns, dominam para roubar, outros roubam dentro da lei, e ainda há os que assaltam à má cara” (MACEDO, 2000: 128), a encenação termina com um diálogo de esperança entre as duas personagens:

VELHA (*ficando mais calma face à desgraça alheia*):  
E eu a julgar...

GALINHA: ... a julgar que era só a si que a desgraça batia à porta! Olhe que não!

VELHA: Mas eu vi morrer a minha filha e estou inconsolável.

GALINHA: Pois eu perdi onze e não me considero inteiramente infeliz! Triste, sim, mas a esperança não pode morrer.

VELHA: Nunca julguei receber uma lição tão grande da tua parte. Estou de acordo: a esperança não deixa morrer os vivos e ressuscita os mortos!

GALINHA (*Afastando-se perante a estupefação da velha*): Éh! Éh! A esperança é barco que não pode ir ao fundo. Balança, balança, mas não vai ao fundo (MACEDO, 2000: 130).

Através das palavras e ensinamentos de duas personagens tradicionais dos contos africanos, a velha e a galinha, o dramaturgo reconstrói a ideia de força e sabedoria para lidar com os sofrimentos, bem como a necessidade da esperança em tempos melhores. Eliade (1992) dá ênfase à forma de tratamento mágico-religioso do sofrimento, que precisa ilustrar claramente o seu significado: “o sofrimento procede da ação mágica de

um inimigo, da quebra de um tabu, da entrada numa zona proibida, da ira de um deus, ou – quando todas as outras hipóteses forem insuficientes – do desejo ou da ira do Ser Supremo” (ELIADE, 1992: 91). Com o final da cena da memória, as crianças se retiram, a zona das marionetes escurece e a avó de Madalena se aproxima dos outros seres que a acompanham. O momento de clímax do drama acontece com o encontro deles com Madalena, quando cada qual exprime o seu histórico de sofrimento e lutas, que tem sempre como base a defesa do povo e a valorização da terra. A avó introduz esse momento do drama ao afirmar que é através do sofrimento que o homem se desapega da vida e fica com um entendimento diferente do que tinha antes: assim, a neta, ao passar por essa etapa de formação, já se encontra em condições de ouvir e compreender as vozes daqueles que já sofreram, como os espíritos dos reis Amador e Simão Andreza e do mutilado de guerra. Na sequência da cena, um a um se apresenta, afirma suas origens e dá conselhos:

MUTILADO: Não sofreste nada comparado com o que passamos naquelas ‘guerras do mato’. Poucos se lembram de nós! Cada um come e goza a vida como pode. Mas quantos, mesmo da tua idade, foram estropiados juntando seu sangue à cor vermelha do barro. Por isso o ‘pau sangue’<sup>9</sup> goteja ainda pelas vidas injustamente ceifadas. Que o nosso sangue não tenha sido em vão! (MACEDO, 2000: 131).

A fala do mutilado insiste na lembrança de um passado doloroso e de lutas, cujas marcas permanecem na história do povo angolano. A necessidade de manutenção das origens e das conquistas é enfatizada por Amador, ao afirmar que lutou à frente do seu povo contra os opressores, cujas vitórias foram importantes para a manutenção da identidade angolana: “Todos sem medo me seguiram até a capital que foi nossa! Quem o esquece não é dos nossos!” (idem, *ibidem*). A permanência das marcas da memória é declarada com firmeza por Andreza, ao constatar que muitos ainda agem como o inimigo de guerra:

ANDREZA: Filha, pior do que a guerra é o esquecimento! E pior do que o inimigo é o nosso irmão quando o imita! Hoje como ontem para sobreviver é preciso ter a prudência da ‘tataluga’ ou ‘té-uka’<sup>10</sup> como nós dizemos. Filha, a terra é mãe. Sê tu o *cloçon son dela* (idem, *ibidem*).

<sup>7</sup> A velhice é sempre sinal de sabedoria e virtude, experiência acumulada e reflexão, como bem enfatizam Chevalier & Gheerbrant (1996); já a galinha ocupa posição de destaque nas cerimônias iniciáticas e divinatórias dos *bantu* da bacia congolosa e seu sacrifício provém do simbolismo de comunicação com os antepassados.

<sup>8</sup> Medicamento.

<sup>9</sup> Pau-sangue: Árvore cuja casca e folhas são empregadas para purificar o sangue e a raiz é utilizada como purgante. (MACEDO, 2000)

<sup>10</sup> Para designar a prudência da tartaruga.

Andreza deixa para Madalena a missão de frutificar em sua própria terra. É ela, em sua condição de mulher e mãe, quem deve dar continuidade à comunidade e suas tradições. Segundo Altuna (1993), manter a corrente vital que une os dois mundos, visível e invisível, é, para o *bantu*, obrigação ética individual e social, cujo princípio se estende às demais culturas negro-africanas. No princípio da sabedoria, os movimentos da vida, de evolução e involução, são dinâmicos e abertos à interação e à expressão da interioridade do homem. A partir disso, a valorização da fecundidade e da procriação é princípio fundamental da existência da comunidade, cujos filhos afirmam o prolongamento e a perenidade desta. Na ontologia das sociedades tradicionais africanas, a vida é um dom divino transmitido pelos antepassados. O homem revive através dos filhos e, no caso de esterilidade, tanto do homem quanto da mulher, o fato, na maior parte das vezes, se converte em repúdio à mulher, a quem é atribuída a estabilidade da família<sup>11</sup>.

Na sequência da ação dramática, a missão dos antepassados conclui-se, assim, com as devidas revelações e a cena é finalizada ao som de um batuque que aumenta de intensidade enquanto os seres da “mesa dos mortos se” desvanecem. Dessa forma, de acordo com a ideia mítica de regeneração, há a intenção de que “o futuro se encarregará de regenerar o tempo; ou seja, restaurará sua pureza e integridade originais. Assim, *in illo tempore* encontra-se situado não apenas no princípio do tempo, mas também no seu final” (ELIADE, 1992:97).

Anne Ubersfeld (2005) afirma que o teatro reflete o mundo através emoção, como uma espécie de espelho que provoca estranhamento ao aumentar, aproximar e suprimir a matéria dramática. É no teatro onde se encontram as contradições do real, exibidas através do oxímoro ou tempo teatral. Assim, o mito e o rito encontram seus lugares na representação de maneira a manifestar esse mito repetitivo, numa reorganização espacial e temporal que faz com que ele seja sempre inovador.

<sup>11</sup> Ao analisar as relações familiares *bantu*, de acordo com Altuna (1993), percebe-se que as formações de descendência seguem uma linha de parentesco unilinear ou unilateral. Isso significa que a linhagem pode ser definida pela família materna ou paterna, o que depende do sistema da comunidade. Essa linhagem, portanto, se define a partir de um sistema patrilinear ou matrilinear. No primeiro, os descendentes são agrupados via família do pai, cuja herança e condição social são transmitidas pelos filhos homens. É sempre a mulher quem deixa a sua família para fazer parte da família do marido. No matrilinear, a sucessão é uterina e o filho faz parte da linhagem materna: é o marido quem passa a fazer parte da família da mulher, não como pai, mas como genitor. A figura paterna é assumida pelo irmão da esposa, que possui autoridade e exerce as funções paternas com seus sobrinhos.

A maior parte das comunidades segue o princípio da matrilinearidade, em função da valorização dada à maternidade. O nascimento conjuga a força vital e a fecundidade do casal com outras forças sagradas, o que o transforma num fato extraordinário.

<sup>12</sup> Da mesma forma como o autor utiliza no texto: o ditado original e a tradução entre parênteses.

Define-se como oxímoro, também, o espaço teatral, a área de atuação e representação do real, o signo e o referente. É ainda a personagem, o próprio ator vivo e a figura textual. É fator fundamental no teatro, pois a existência da contradição/complementação que abre lacunas de interpretação relevantes ao espectador. Assim, segundo a autora, o teatro exhibe a insolúvel contradição, o obstáculo no qual a lógica e a moral de uma realidade pré-estabelecida cedem seus lugares às soluções imaginárias e fantasmáticas. O oxímoro teatral é a figura das contradições que promove o avanço da representação de uma experiência real e suas contradições: tanto a dor como a morte se manifestam no âmbito da distância e das soluções oníricas, muitas vezes no domínio da *catharsis*. Assim, a emoção promove a reflexão através da experiência teatral, o que, por sua vez, complementa a proposição inicial da escrita dramática: preparar as condições de produção de sentido da encenação.

Na cena seguinte, a última do drama, Madalena está sozinha no chão ainda a recompor-se após o ritual, com a expectativa descrita em rubrica do autor: “Madalena atenta volta-se de bruços com as mãos espalmadas no chão, com o ouvido e o coração amarrados à terra num misto de atitude de quem abraça o torrão natal e de quem espera um sinal novo” (idem, *ibidem*: 132). O sinal, já anteriormente indicado pela “santificada”, aparece sob a forma de um forasteiro que, num breve diálogo, demonstra intenção de participar da festa já terminada. Afirma que vem de muito longe, de uma espécie de exílio, mas que também pertence à “grande família que é fermento do nosso povo” (idem, *ibidem*), e que, conforme a previsão da “santificada”, não dirá o próprio nome a ela, pois, como ele afirma, o nome nada dirá se o coração dela não estremecer. Inicia-se, então, uma longa cena sem diálogo, com o fundo de uma canção tradicional angolar, tocada numa guitarra por músicos que passam ao longe. O casal dança entrelaçado ao som da melodia e é assistido pelos músicos e pelos antepassados, que reaparecem ao fundo da cena. O forasteiro busca um izaquente, fruto da terra e coloca-o à altura do ventre de Madalena; ela embala-o como grávida, depois pega no colo como um recém nascido; na ação final, levantam juntos o fruto e se olham fixamente. O drama encerra com o ditado final, proferido por ela: “*Àua sugá n'acába fã* (o rio seca mas não perde o nome)”.<sup>12</sup> O final construído por Fernando de Macedo é apoteótico, com um coro composto por todos em cena, inclusive os antepassados, que dançam e cantam animadamente.

O universo dramático representado cenicamente, em comparação com o “aqui e agora” da ficção épica, se destitui do sentido temporal do presente. Em termos espaciais, o palco assume uma “parte da função mimética do dramaturgo, cuja obra é linguística assim como a

obra épica” (HAMBURGER, 1996: 153). Desse modo, o espaço cênico substitui parte da função de representação da estrutura narrativa que, no caso da obra épica, cria e define espaços. Em *Cloçon Son*, o espaço sagrado recria a narrativa dramática e funde planos reais e míticos para complementar a construção da trama.

O autor, portanto, demonstra que há a esperança de curar a terra e o povo através da simbologia da trajetória de Madalena e do forasteiro que retorna a seu lugar: é através da manutenção da cultura e da terra que eles afirmam as identidades individuais e coletivas e o início de um novo ciclo de formação. Salienta-se a busca do simbolismo da vida da comunidade nas tradições históricas populares, conforme Smith (1997), através do regresso à natureza e aos espaços poéticos específicos que constituem o lar histórico do povo e depósito sagrado das suas memórias:

Possuem uma poesia histórica própria para aqueles cujos espíritos estão em harmonia com eles. A terra de origem não é apenas o palco do teatro nacional, mas um protagonista importante, e os seus aspectos naturais assumem um significado simbólico para o povo (SMITH, 1997: 87-88).

### O drama e o sentido do sagrado

No drama *Cloçon Son*, aspectos formadores da cultura angular de São Tomé e Príncipe são demonstrados através das cerimônias de cura, da crença popular, da religiosidade e do culto aos antepassados, próprios do pensamento religioso tradicional africano. Por conseguinte, dão ênfase à importância resgate das origens e da manutenção da memória cultural, aqui expressos com intensidade através da criação dramática. Conforme Glélé (1981), o aspecto religioso e a crença geral nos deuses e nas forças naturais têm papel fundamental na existência dos povos em África. Assim, muitas condições, comportamentos e atos estão imbuídos de um espírito de sacralidade que, não obstante, estende-se aos outros aspectos da vida em sociedade: a família, a cultura, a política e as questões socioeconômicas.

A religiosidade, portanto, é marca fundamental do pensamento tradicional africano, e se estende à grande maioria dos povos de forma variada: o animismo, enquanto religião tradicional, co-existe, de acordo com a região, com o próprio cristianismo e com o islamismo. Estas são consideradas as três maiores religiões praticadas em África, mas, a despeito de outras inúmeras religiões, o pensamento religioso africano mantém suas raízes tradicionais e permanece, essencialmente, animista (Glélé, 1981). A crença, confirmada pelos estudos teológicos e antropológicos, define a presença de deuses que criam e o governam o universo e coexistem com os laços indissolúveis, que formam o fluxo permanente entre

o mundo invisível e visível. O animismo já existia nas comunidades negro-africanas antes de ser sobreposto por outras religiões, que exigiram conversões como forma de controle e dominação frente os conflitos e guerras territoriais que se instauravam.

O africano, conforme a tradição, acredita na transcendência e, ao mesmo tempo, na imanência de deus e da presença divina em todo o universo. Disso resulta que, na base do pensamento *bantu*, o homem deve ser justo e moral em sua vida, nas relações sociais, e no respeito às forças vitais. A morte, sacralizada, é a forma de contatar todos esses seres através da passagem do mundo visível para o universo divino, invisível, além de representar a capacidade de poder vir a interceder pelos vivos. Assim, os mortos estão diretamente ligados aos vivos através de ajudas e orientações e são, por outro lado, contatados através de orações e libações. Com efeito, na medida em que a crença na interação entre os dois mundos se mostra dominante entre as sociedades tradicionais africanas, há, nesse ponto de vista, a crença na manifestação do sagrado nas mais variadas ações humanas, como: comer, beber, trabalhar, pensar, cantar e dançar (idem, *ibidem*).

A necessidade de manter e aumentar a união com as forças que interferem na existência faz com que o indivíduo aceite a dependência ontológica, que o torna praticante de atividades religiosas ininterruptas e que regem a vida com os princípios éticos da vida comunitária, conduzidos da felicidade ao infortúnio, se assim o for. O controle dessas forças, em todas as suas dimensões, se concretiza através dos antepassados, dos espíritos, feitiços e das ações mágicas. A potência criadora do universo, para o *bantu*, tudo transcende. Por outro lado, a relação espiritual e religiosa encontra-se na imanência da vida ativa, na qual todos os seres estão constituídos pelo dinamismo vital e de onde só o homem é capaz de dar sentido e movimento e constitui-se, assim, como centro de convergência dos mundos visível e invisível. Esse pensamento religioso, portanto, articula-se em torno de dois centros vitais: forças cósmicas e homem. O movimento de equilíbrio, assim, dinamiza essa relação e a torna ainda mais fundamental para a crença vital e, nesse sentido, o sagrado conduz a existência nas esferas individual e social, na história e nos costumes, pois tudo impregna-se de religiosidade:

(...) não há acontecimento, fenômeno natural, decisão ou gesto que não encerre uma presença invisível ou uma ação de forças cultas, ou seja, portador de uma advertência ou mensagem. A explicação religiosa é exigida desde o nascimento até a morte (ALTUNA, 1993: 384).

O sentido do sagrado, assim, carrega potência vital e realidade, e dá forte significação cósmica aos seres

mais simples e aos atos mais cotidianos, cujas virtudes participam da formação do universo sagrado. O mundo visível é espiritualizado e dá continuidade ao mundo invisível – o qual torna-se tão real quanto o visível. O homem, nessa cadeia, é imagem e prolongamento do mundo invisível, e cerne, por assim dizer, do pensamento religioso expresso com ênfase no drama *Cloçon Son*, de Fernando de Macedo, que, por sua vez, afirma aspectos fundadores da cultura angolara de São Tomé e Príncipe.

## Referências

- ALTUNA, Pe. Raul Ruiz de Asúa. *Cultura tradicional banto*. 2. ed. Luanda: Secretariado Arquidiocesano de Pastoral, 1993.
- ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- HAMBURGER, Kate. *A lógica da criação literária*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- INGARDEN, Roman. As funções da linguagem teatral. In: NUNES, L.A. et al. (Org.) *O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática*. Porto Alegre: Globo, 1977. p.3-12.
- MACEDO, Fernando de. *Cloçon son*. Teatro do imaginário angolara (De S. Tomé e Príncipe). Coimbra: Cena Lusófona, 2000. p.97-133.
- NDAW, Alassane. *La pensée africaine: recherches sur les fondements de la pensée négro-africaine*. Dakar: Les Nouvelles Éditions Africaines, 1983.
- NEGREIROS, Almada. *Historia ethnographica da ilha de S. Thomé*. S. Thomé: [s.n.], 1893.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: 2.ed. Perspectiva, 2005.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- SMITH, Anthony D. *A identidade nacional*. Lisboa: Gradiva, 1997.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VALVERDE, Paulo. *Máscara, mato e morte: textos para uma etnografia de São Tomé*. Oeiras: Celta, 2000.

Recebido: 28/09/2012  
Aprovado: 04/10/2012  
Contato: lmeboli@gmail.com