

Universidade de Évora – Escola de Arte

Mestrado em Teatro

Área de especialização | Ator/Encenador

Dissertação

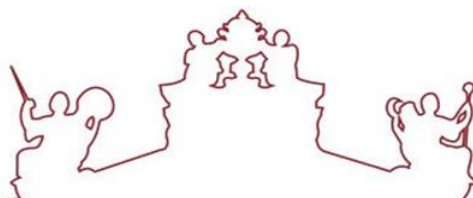
**Análise do Espectáculo “Amêsa ou a canção do desespero” de José Mena Abrantes**

Marcelina Afonso Ribeiro

Orientador | Professor, Dr. Marcos Santos

Évora, 2022





Universidade de Évora – Escola de Arte

Mestrado em Teatro

Área de especialização | Ator/Encenador

Dissertação

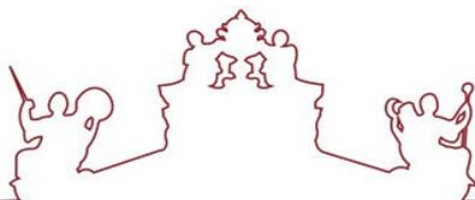
**Análise do Espectáculo “Amêsa ou a canção do desespero” de José Mena Abrantes**

Marcelina Afonso Ribeiro

Orientador | Professor, Dr. Marcos Santos

Évora, 2022





A dissertação foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Paulo Alves Pereira (Universidade de Évora)

Vogais | Isabel Maria Bezelga (Universidade de Évora) (Arguente)

Marcos Santos (Universidade de Évora) (Orientador)

Évora, 2022



## **Dedicatória**

Dedico ao meu esposo André Lino Fortunato Capapa, pela valentia e coragem que teve em concordar com a minha ausência, apenas estando um ano de casados e pelo apoio total durante a formação.

Ao meu pai Maurício Manuel Ribeiro (in memória), homem de fácil trato, sempre bem-disposto, com um humor sem igual, um artista nato.

À minha mãe Engrácia Manuel Afonso pelo o amor e as orações constantes

## **Agradecimento**

Este estudo não é apenas o resultado de empenho individual, mas sim de um conjunto de esforços sem os quais teria sido muito mais difícil chegar ao fim desta etapa. Manifesto a minha gratidão a todos os que estiveram presentes nos momentos de angústia, de ansiedade, de insegurança, de exaustão, mas também de satisfação.

A Deus pelo dom da vida e pelas oportunidades que me tem concedido.

À nossa senhora por interceder sempre por mim e cuidar-me em todos os momentos.

Aos meus irmãos, sobrinhos, afilhados, netas, à toda minha família pelo apoio incondicional.

Ao meu orientador Marcos Santos pela disponibilidade que teve para conduzir-me nesta etapa importante da minha vida.

Aos professores e professoras do curso de teatro, que durante este tempo transmitiram os seus conhecimentos com dedicação e profissionalismo.

Aos meus colegas do mestrado: Wagiza, Katheleen, Ivo, Januário, Márcia, Gustavo, Sara e o Yuri, pelo companheirismo e conceito de que o teatro é uma atividade grupal e juntos somos, mais fortes.

Aos meus amigos Albino Carlos, Caetano Domingos, José Ganga, pelo apoio prestado.

Ao Grupo teatral Etu-Lene, onde nasci e cresci como profissional de teatro, e ao encenador Beto Cassua, que sempre esteve disposto em apoiar este desafio.

A Faculdade de Artes, da qual sou funcionária, pela dispensa para a formação.

Aos meus colegas e irmãos da arte, nomeadamente: Elizeth, Francisca, Lucilene, Chetas, Cali, Nsimba, Gudarte, Mariquinha e Frampénio, pelos bons momentos e apoios recebidos.

Ao Elinga - Teatro, em especial ao dramaturgo, encenador e cenógrafo José Mena Abrantes, pela disponibilidade apresentada.

À Cláudia Púcuta que foi a minha fonte para os contactos com o Mena Abrantes. À Suelma (atriz), à Suelma encenadora (brasileira) e a atriz Heloísa.

Ao Honório pelo apoio durante a investigação e ao Emílio, pelo vídeo e as fotos.

## **Resumo**

### **Análise do Espetáculo “Amêsa ou a canção do desespero” de José Mena Abrantes**

Esta Pesquisa é resultado do trabalho de fim do curso, do mestrado em teatro, especialidade ator/ encenador. Analisámos nesta dissertação, a peça “Amêsa ou a canção do desespero”, obra escrita em 1991, pelo dramaturgo e encenador angolano José Mena Abrantes, e encenada pelo mesmo em Luanda em março de 2021, trinta anos depois da escrita. Apoiamonos em teóricos e práticos como, Pavis, Barrientos, Ubersfeld, Roubine, Mantovani, Baty e Craig para compreensão de diversos conceitos que contribuíram para o desenvolvimento do estudo que realizámos. Através da visualização do espetáculo, da consulta dos documentos existentes e as entrevistas realizadas aos encenadores e atores, foi possível constatar o significado que a obra tem para os que tiveram oportunidade de trabalhá-la (atores e encenadores). Compreendeu-se os motivos que levaram o encenador a dirigir a obra 30 anos após a sua escrita, tendo já outros encenadores o antecipado na direção do espetáculo e entendeu-se o por que considera o espetáculo um “monólogo para duas vozes”, onde simula duas vozes para mesma realidade. De uma forma muito específica, analisou-se os seguintes elementos que compõem o espetáculo: Iluminação, cenografia, voz, sonoplastia, espetador e o espaço cénico. Elementos que formam a unidade do espetáculo e contribuíram para materialização do mesmo.

Palavras – chave: Análise, Espetáculo, Encenação, Monólogo, Voz.

## **Abstract**

### **Analysis of the show " Amêsa ou a canção do desespero" by José Mena Abrantes**

This research is the result of the end-of-course work, of the master's degree in Theater, actor / director specialty. In this dissertation, we analyze the play "Amêsa ou a canção do Desespero", written in 1991 by the Angolan playwright and director José Mena Abrantes, staged by him in Luanda in March 2021, thirty years after it was written. We rely on theorists and practitioners such as Pavis, Barrientos, Ubersfield, Roubine, Montavani, Baty and Craig to understand several concepts that contributed to the development of the research carried out. Through the visualization of the play, the consultation of existing documents and the interviews carried out with the directors and actors, it was possible to verify the effect the play had on everyone that had the opportunity to work on it (Actors and directors). The reasons that led the director to direct the play 30 years after its writing, although, other directors anticipated the direction of the play was comprehended, it was also clarified why he considers the play, a "monologue for two voices", where he simulates two voices for the same reality. In a very specific way, the following elements that make up the play were analyzed: Lighting, scenography, voice, sound design, spectator and the scenic space. All of such elements formed the play and contributed to its materialization.

**Keywords:** analysis, show, staging, monologue and voice



## Índice geral

Dedicatória.....	III
Agradecimento.....	i
Resumo .....	iii
Abstract.....	iv
Índice geral .....	v
Índice de quadros .....	vii
Índice de figuras .....	viii
Lista de siglas.....	ix
Introdução.....	1
Objetivos .....	3
Objetivo geral .....	3
Objetivos específicos: .....	3
Capítulo I .....	5
1.1 Abordagem conceptual sobre análise do espetáculo .....	5
1.2 Um olhar sobre o surgimento do teatro em Angola antes da independência.....	9
1.3 Teatro em Angola pós-independência .....	11
1.4 Breve caracterização do dramaturgo e encenador José Mena Abrantes e .....	14
do Elinga-Teatro.....	14
1.5 Encenações que antecedem a de Mena Abrantes .....	17
1.6 Encenação de Suelma Costa.....	19
1.7 Encenação de Francisco António .....	21
1.8 Encenação de Nylon Princeso.....	22
Capítulo II – Metodologia.....	25
2.1 Seleção da metodologia utilizada .....	25
2.2 As entrevistas .....	26
2.3 Caracterização dos entrevistados .....	27
2.4 Categorização das entrevistas realizadas aos encenadores .....	29
2.5 Reflexão sobre os resultados dos encenadores.....	37
2.6 Categorização das entrevistas realizadas com os atores .....	38
Capítulo III- Análise do espetáculo .....	43
3.1 O domínio do texto teatral até final do século XIX .....	43
3.2 Relação texto e espetáculo para Mena Abrantes.....	44
3.3 A motivação de Mena Abrantes para a escrita do texto “Amêsa ou canção do desespero” .....	45
3.4 Presença de elementos do realismo e do teatro épico na peça “Amêsa ou a canção do desespero” .....	47

3.5	Características do trabalho de Mena Abrantes na obra “Amêsa ou a canção do desespero” .....	48
3.6	Processo criativo na arte teatral.....	49
3.7	Processo criativo do espetáculo “Amêsa ou canção do desespero”.....	50
3.8	O espetáculo “Amêsa ou a canção do desespero” de José Mena Abrantes .....	55
3.9	Cenografia.....	56
3.10	Sonoplastia.....	61
3.11	Iluminação .....	64
3.12	A voz e a relação com o ator.....	65
3.13	Tipos de caracterizações vocal para a criação do personagem segundo Quintana et al 69	
3.14	O espectador .....	70
5.	Considerações finais.....	72
6.	Referências bibliográficas.....	74
7.	Anexos .....	77
	Anexo 1. Link do espetáculo.....	77
	Anexo 2. Ficha técnica .....	77
	Anexo 3. Entrevistas com o encenador Mena Abrantes .....	79
	Anexo 4. Entrevista com as atrizes que trabalharam com encenador Mena Abrantes ..	84
	Anexo 5. Entrevista com encenador Francisco António .....	89
	01-11-2021 .....	89
	Anexo 6. Entrevista com encenador Nylon Princeso.....	91
	Anexo 7. Entrevista com atriz Elisabeth Pascoal .....	93
	Anexo 8. Entrevista com ator Alberto Pedro.....	94
	9-6-2022 .....	94
	Anexo 9. Entrevista com a encenadora Suelma Costa .....	95

## Índice de quadros

Quadro 1. Matriz de categorização do encenador Mena Abrantes.....	30
Quadro 2. Matriz de categorização da encenadora Suelma Costa.....	32
Quadro 3. Matriz de categorização do encenador Francisco António.....	34
Quadro 4. Matriz de categorização do encenador Nylon Princeso.....	36
Quadro 5. Matriz de categorização da entrevista realizada com as atrizes que trabalharam com o encenador Mena Abrantes .....	38
Quadro 6. Matriz de categorização da entrevista realizada com os atores que trabalharam com o encenador Nylon Princeso .....	40

## Índice de figuras

Figura 1. Criatividade em cena.....	19
Figura 2. Duas vozes experimentadas por uma atriz.....	19
Figura 3. Dualidade .....	21
Figura 4. Encaixe.....	23
Figura 5. Conflitos.....	56
Figura 6. Reconciliação .....	57
Figura 7. Optimismo e o pessimismo .....	58
Figura 8. Opressão e tortura .....	62
Figura 9. Transformação do objeto mesa .....	65

## **Lista de siglas**

CEARTE- Complexo das escolas de Arte

CIT- Circuito Internacional de Teatro

FAN- Forças Aérea Angolana

FENACULT- Festival Nacional de Cultura

FESTLIPE- Festival Internacional das Artes da Língua Portuguesa

FESTLUSO- Festival de Teatro Lusófono

FESTECA- Festival Internacional de Teatro do Cazenga

FAART- Faculdade de Artes

FNLA- Frente Nacional de libertação de Angola

MPLA- Movimento popular de libertação de Angola

UNITA- União Nacional para a Independência Total de Angola

## Introdução

Em Angola, poucas são as publicações de livros e outros documentos que abordam temas sobre o teatro angolano, sendo importante o acesso ao mesmo por parte de estudantes de teatro e outros interessados para que permita aprofundar conhecimentos relacionados ao teatro nacional. Por este motivo, compreendemos que há necessidade de mais produções de literatura relacionada ao teatro. Pretendemos com esta dissertação contribuir para o acervo científico angolano, tendo em atenção a carência de literatura dramática, que contribua para aquisição e transmissão de conhecimentos aos estudantes de arte e em especial os de teatro e aos demais interessados na área.

Atualmente, Angola conta somente com duas instituições públicas para a formação artística a nível médio, o complexo das escolas de arte (Cearte) e a nível superior a faculdade de artes (Faart), havendo nas mesmas, carência de bibliografias, especialmente obras de angolanos/africanos. Cremos que este trabalho seja benéfico para a comunidade estudantil e outros interessados. Também, pretendemos estudar a composição vocal do espetáculo, pois, para além de ser importante para o trabalho cénico, pretendemos contribuir no enriquecimento da bibliografia do teatro angolano, visto que em Angola há pouco estudos dentro desta área.

Escolheu-se o dramaturgo, José Mena Abrantes, pela experiência profissional no teatro angolano e a persistência de continuar a fazer parte de uma arte que muito carece de apoios a nível governamental. Com cinquenta e cinco anos de carreira teatral, é exemplo para as várias gerações do teatro. Desde os anos 90 até hoje, continua com as suas produções ativas, quer em escritas de textos dramáticos, quer em encenações de espetáculos escritos por ele ou por outros dramaturgos.

Poucos são os escritores angolanos que optam pela escrita dramática e os que assim o fazem, não têm mais de quatro peças de teatro publicadas, escritores como Pepetela, com a “corda e a revolta da casa de ídolos” e várias adaptadas para o teatro. Ondjaki, com a peça os “vivos e o morto e o peixe-frito”. João Maimona, uma peça de teatro, Agualusa, três peças, outros escritores não escrevem obras dramáticas, mas o seu trabalho tem sido adaptado para o teatro: Albino Carlos, Uanhenga Xitu, Manuel Rui Monteiro, Óscar Ribas, Boa Aventura Cardoso, Henrique Guerra e Fragata de Moraes.

Dada a escassez de obras de teatro publicadas, vários são os encenadores e algumas encenadoras que se transformam em dramaturgos/as, encenando textos de sua autoria e os mesmos não estão publicados.

Mena Abrantes é o mais assíduo neste quesito de escrita, publicação e encenação. É alguém que influencia na forma de agir e no desenvolvimento da atividade teatral angolana. Os seus espetáculos se diferenciam dos demais pela forma que leva em cena as situações políticas, económicas, culturais e sociais de Angola. Ele é referência para muitos grupos e, vários são os atores que desejam receber o seu convite para trabalhar em peças dirigidas pelo mesmo.

É facto de que, quando se trata de uma obra encenada por Mena Abrantes, a classe teatral faz-se presente para apreciar e aprender. As peças de Abrantes servem para reflexão. Abrantes, pelo seu perfil, atrai os académicos e o público em geral. O importante para este público não é apenas ver ou divertir-se, mas sim apreender, observar o que ele traz de novo, tendo em conta que é um artista que tem participado em vários festivais internacionais e tem possibilidades de trazer outras experiências internacionais ao nível do teatro.

A escolha do espetáculo “Amêsa ou a canção do desespero” deveu-se pelo facto de Mena Abrantes trazer em cena um “monólogo para duas vozes”. A ideia de considerar monólogo para duas atrizes, chamou-nos atenção porque o que se verifica através de conceitos de especialistas na área teatral e não só, é que num monólogo há ausência do diálogo, da interligação entre atores. Quando ouvimos monólogo para duas vozes e nos apercebemos da existência de duas atrizes com características diferentes, timbres vocais também diferentes, despertou-nos interesse pela investigação da proposta levada em cena. Também a opção pelo estudo, deveu-se à formação da pesquisadora na especialidade de atuação, na licenciatura e mestrado em ator/encenação, pelo que acreditamos que será benéfico para estudos futuros da área.

A forma como o Mena Abrantes leva em cena ou converte em arte a história de Angola antes, durante e após a independência é interessante e diferente. Traz em cena um tema existencial e de incertezas, para abordar problemas resultantes da independência de um país que procura se livrar ainda dos grandes traumas da colonização.

Com a sua criatividade, Mena Abrantes obriga o espetador que conhece a história de Angola a decodificar a mensagem, a refletir sobre o que está a assistir e aos que não conhecem determinados momentos da história. Talvez porque não tivessem ainda nascido ou ainda não a

investigaram, porque se deparam com a dificuldade de compreensão da mesma. Esta estratégia do autor em levar (a quem assiste) a refletir, a processar, a não ver tal como aconteceu, a não estar presente a uma reprodução fiel, a uma mimese, mas sim estar em presença de uma obra de arte, motivou-nos ainda mais para a decisão da pesquisa da mesma.

A decisão do autor em encenar o seu texto 30 anos depois da escrita, existindo outras encenações da peça que o antecedem, suscita interesse em saber os motivos que o levaram a esta decisão. Para direcionar a nossa investigação, trazemos a seguinte pergunta de partida.

1. Por que Mena Abrantes considera a obra monólogo, quando há em palco a presença física de duas atrizes?

Ao longo do trabalho surgiram outras perguntas operacionais tais como:

- i) Quais foram as razões que levaram o autor a encenar a peça 30 anos depois da escrita da mesma?
- ii) De que forma foi realizado o processo criativo para a montagem da peça “Amêsa”, encenada por Mena Abrantes?

## **Objetivos**

### **Objetivo geral**

- 1- Compreender os motivos que levaram o encenador Mena Abrantes a considerar a obra “monólogo para duas vozes”, enquanto apresenta em cena duas atrizes com características diferentes.

### **Objetivos específicos:**

1. Entender os motivos que levaram Mena Abrantes a encenar a obra trinta anos depois.
2. Identificar as características da encenação de Mena Abrantes dentro do espetáculo “Amêsa ou a canção do desespero”;
3. Analisar o espetáculo “Amêsa ou a canção do desespero” para melhor compreender a sua encenação.
4. Compreender como foi o processo criativo da peça “Amêsa ou a canção do desespero” na encenação de Mena Abrantes de forma a perceber os caminhos traçados para sua materialização.



O nosso trabalho, para além da introdução e das considerações finais, está estruturado em três capítulos:

**No primeiro capítulo-** Fizemos uma abordagem conceptual sobre análise do espetáculo. Apresentámos alguns conceitos chave que contribuíram para a pesquisa. Estudiosos como Pavis, Barrientos, Ubersfeld, Ryngaert fornecem o suporte teórico para análise. Também foi feita uma abordagem sobre as encenações que antecedem a, do nosso objeto de estudo.

**No segundo capítulo** - Apresentámos a metodologia utilizada para esta pesquisa.

**No terceiro capítulo** - Analisámos o espetáculo, onde falámos sobre o processo criativo de forma geral e específica, de acordo com o trabalho e a seguir analisámos o espetáculo em estudo.

A seguir, temos as considerações finais sobre a pesquisa e posteriormente as referências bibliográficas e anexos.

# Capítulo I

## 1.1 Abordagem conceptual sobre análise do espetáculo

Neste capítulo, começaremos por explicitar alguns conceitos chave, a saber: Teatro, análise do espetáculo, encenação, monólogo e a voz, no sentido de compreendermos as perspetivas de alguns estudiosos sobre estes conceitos, que serão a base para a investigação proposta.

O teatro é uma das manifestações artísticas mais antiga do mundo. A sua história teve origem na Grécia, século VI a. C. Nesta altura, realizavam-se alguns rituais em homenagem ao deus Dionísio, considerado Deus da fertilidade e do vinho. As celebrações em sua homenagem duravam vários dias e ocorriam no tempo de colheita e, destas festividades surge o ditirambo, processão que servia para homenagear ao Deus Dionísio.

Para Berthold (2003), citada por Francisco (2020, p. 35), “o teatro é uma encomenda destinada ao espectador, que deve estar pronto para a elevação mais alta do artista enquanto mediador das leis que governam a vida quotidiana”.

Conrado (1969) e Genet, citado por Ryngaert (1998) consideram o teatro uma arte e que tudo deve estar subordinado às leis desta arte. Realçando que as leis da arte e da vida são diferentes. “O fundamento da arte teatral é a representação, mesmo ao se mostrar o quotidiano no palco, isto é, feito através de uma representação. Mostrar a vida em palco significa representar esta vida” (Conrado, 1969, p.8).

“Teatro é arte” como defendem Conrado e Genet, arte é criação, é pensamento, inovação. Assim, compreende-se que deve haver diferença entre as situações que ocorrem no quotidiano e as que são levadas em cena. Se for levada tal qual acontece no quotidiano não será arte. É necessária a desconstrução do real, afastando-se assim do caminho da mimese, pois, o que interessa contar não é a vida real, o que até certo ponto limitaria o ângulo de reflexão, mas sim, abrir esse mesmo ângulo às múltiplas possibilidades de compreensão, onde a perceção de cada um é diferente.

Na mesma ótica, Barrientos (2012, p. 37) defende que dois critérios permitem definir o teatro como classe do espetáculo: a situação comunicativa e a convenção representativa própria do espetáculo. Convenção que de certo modo depende da imaginação de quem dirige. O espetáculo que analisámos, verificou-se a convenção que o autor encontra para sustentar a ideia que traz sobre um monólogo para duas vozes.

Para Ubersfeld (1996, p. 79), “o monólogo é uma forma de discurso teatral que supõe a ausência do interlocutor cénico, sendo o recetor o público. O monólogo é raramente um verdadeiro solilóquio e o dialogismo não lhe é estranho: supõe em geral um duplo locutor no interior da voz da personagem; conflito entre as vozes que falam em função de dois sistemas de valores”.

Barrientos (2012) considera monólogo o seguinte: “*Es el diálogo sin respuesta verbal del interlocutor, o porque no hay interlocutor o porque no puede o no quiere contestar verbalmente*<sup>1</sup>. (p.78)”.

As ideias aqui mencionadas, em relação ao monólogo, convergem ao considerarem haver ausência de interlocutor cénico, quando se está em presença de um monólogo. Pelas práticas cénicas em que tivemos a oportunidade de participar, sempre nos foi incutido que, quando não há interação e diálogo com outro ator em cena, estamos na presença de um monólogo cujo recetor é o público. Nesta ordem de ideias, nota-se aqui a ausência de um interlocutor cénico, dado estarmos a lidar com um monólogo.

Nesta mesma perspetiva, Pavis (2015) ao defender o monólogo como discurso que a personagem faz para si mesma, distingui-o do diálogo pela ausência de intercâmbio verbal.

Na obra “Amêsa ou a canção do desespero”, o autor Mena Abrantes não deixa de imprimir aqui as mesmas características de monólogo, que foram defendidas pelos autores atrás citados, muito embora esta seja interpretada por duas atrizes. De facto, trata-se aqui de um monólogo para duas vozes, única e simplesmente porque o autor procura, deste modo, mostrar as duas polaridades em jogo. Ele faz soar dois pareceres distintos sobre uma mesma situação, tornando assim o espetáculo não apenas interessante, mas também pedagógico, na medida em

---

<sup>1</sup> Monólogo é o diálogo sem resposta verbal do interlocutor, ou porque não há interlocutor ou porque não pode ou não quer responder verbalmente (Barrientos, 2012, p.78), tradução nossa.

que o público é confrontado e obrigado a assumir uma posição. A peça alcança assim uma grandeza educativa, inserindo-se na perspectiva do teatro defendido por Lessing.

Partindo do princípio, tal como o fizeram tantos outros, de que a voz, ou melhor, a sua modelação pode traduzir um *Gestus*<sup>2</sup> e, desta forma, contribuir para a construção do personagem, vemos aqui a função da voz, não só enquanto elemento privilegiado na comunicação, mas também como elemento interveniente no processo de identificação dos agentes sociais e como tal importante fator para a educação sócio artística, além de assumir, tal como o dizia Grotowski, um papel importante como personagem do processo teatral.

No que diz respeito à sua função como componente importante do instrumentário de comunicação do ator, há a salientar que na ótica de Behlau, Azevedo e Madazio (1997, p. 26) a voz é a fonação acrescida de ressonância que, no ponto de vista físico, é o som produzido pela vibração das cordas vocais e modificadas pelas cavidades de ressonância.

A voz sendo uma das ferramentas principais para o profissional, que o tem como instrumento de trabalho é importante que se saiba manejar para que se obtenha os resultados pretendidos. É nosso interesse aprofundar conhecimentos em torno da voz, tendo em conta que é um elemento importante na caracterização do personagem. Seja a nível técnico, ou a nível interpretativo, a voz é individual, a nível do timbre e qualidade natural. Assim sendo, ela alcança um papel relevante na praxis teatral, particularmente no trabalho de encenação.

Se considerarmos esta última como dizia Copeau<sup>3</sup>, citado por Pavis (2005, p. 196), como o desenho de uma ação dramática, consistindo no "... conjunto dos movimentos, dos gestos e das atitudes, na harmonização das fisionomias, das vozes e do silêncio, emanando de um pensamento único que o concerne, regula e harmoniza", podemos reforçar que encenar exige pensamento, criatividade e inovação. Encenar significa ir mais além do que o habitual, significa surpreender. Cabe ao encenador ou encenadora a liberdade de expressão e a revisão do espetáculo que levará em cena. É nesta ordem de ideias que Veinstein citado por Arrojo, (2014)

---

<sup>2</sup> Este conceito foi criado e aperfeiçoado por Brecht, com o objetivo de contrariar a tendência desenvolvida no teatro burguês dos fins do séc. XIX e princípios do séc. XX, que tratava os personagens como se estes estivessem ausentes do processo social em que na realidade estavam inseridos. Com o objetivo de aprofundar e desenvolver o carácter social das relações humanas apresentadas na obra dramática, quer durante o jogo dos atores, quer inclusive na forma de construção do texto dramático, foi desenvolvida uma linguagem gestual.

<sup>3</sup> Jacques Copeau (1879-1949) dedicou-se à renovação teatral, fundou o teatro du viex- colombier homem que teve uma influência significativa para o teatro e marcou a produção teatral e a forma de preparação de atores ao longo do século XX.

considera que cabe ao encenador, a autonomia de conduzir a realização da representação, tendo independência profissional, técnica e artística.

Assim, compreendemos que a encenação é uma arte, onde o protagonista é o encenador e deve ser alguém com várias capacidades e conhecimentos em várias áreas para além do teatro, tais como política, cultura, sociologia e religião. Deve ser criativo, com pensamento fértil a mudanças, capaz de compreender os outros, inspirar confiança, com capacidades de tomar decisões e direcionar o espetáculo ao melhor caminho.

Mas encenar para quê? Talvez em primeiro lugar para investigar determinado processo cénico, como o faríamos num laboratório de teatro; para realizarmos experiências no domínio da formação do ator, na sua capacitação física e ainda no âmbito da comunicação. Mas a outra parte não deixa de ser igualmente importante – a construção do espetáculo. Muito haveria para dizer sobre este conceito que na praxis assume a dimensão de educação, formação, informação e também de distração. Na construção do mesmo, Kowzan (1975), citado por Barrientos (2012, p.36), considera-o como um conjunto de modelos ou acontecimentos cujos produtos são comunicados no espaço e no tempo, quer dizer que a sua apresentação pelos artistas(atores) e receção pelo espectador acontece no espaço e no tempo do intercâmbio espetacular.

Para Baty, citado por Roubine (1998, p. 45-85), “o espetáculo alcança o requinte e a qualidade que requer uma obra de arte, quando o encenador tem a liberdade de expressar a sua visão proposta na criação no trabalho que dirige e quando as intenções e desejos do dramaturgo não prevalecem sobre as suas”.

Partilhamos da ideia de Baty, em considerar que o espetáculo abrange a qualidade que merece, quando quem dirige tem a autonomia de revelar as suas ideias no trabalho que orienta. Mas, entendemos que sendo uma atividade coletiva, há necessidade de se ter em conta opiniões de outros técnicos como cenógrafo, luminotécnico e sonoplasta, tendo em atenção que os mesmos têm domínio técnico da área em que estão inseridos.

Craig<sup>4</sup>, citado por Mantovani (1989, p.32), valoriza a unidade do espetáculo, propondo a autonomia da linguagem teatral. Trabalha com elementos que considera próprios do espetáculo: as palavras, os gestos, as linhas, as cores, o movimento, além das matérias como madeira, tecido, figurinos, luz artificial, atores, os técnicos, entre outros. Para ele, a unidade do

---

<sup>4</sup> Eduardo Gordon Craig (1872-1966), nasceu na Inglaterra, ator, diretor, cenógrafo, teórico e artista plástico (Monavani 1989).

espetáculo é dada pelo diretor que, como criador, deve conceber os cenários, a luz e o figurino. Deve cuidar da encenação.

De acordo com Pavis (2005), a análise do espetáculo deve cingir-se no conjunto da representação. A tudo que vai além da imaginação do dramaturgo, ou seja, do texto. Não se contenta com a visão literária do texto, embora considere o seu lugar na representação.

## **1.2 Um olhar sobre o surgimento do teatro em Angola antes da independência**

O teatro foi sempre um elemento de expressão interessante dos povos africanos, enquanto arte grupal, que engloba várias artes e vários elementos como cenografia, figurino, maquiagem, iluminação, sonoplastia, entre outros. Elementos que precisam de vários técnicos, que contribuem então para o desenvolvimento e o sucesso deste trabalho grupal sustentados por elementos folclóricos.

De acordo com o Boletim do club de teatro de Angola, nº2 junho 1972, citado por Abrantes (2005, p. 25), o folclore africano oferece elementos artísticos, literários, coreográficos e musicais. Os autores destes elementos folclóricos estão dotados duma particular tendência para a participação nas artes dramáticas. “Mobilizar, selecionar e enquadrar esses elementos, é uma tarefa primordial para a realização do teatro angolano”.

Segundo Costa Andrade, citado por Mena Abrantes (2005, p. 34),

o colonialismo português impediu, pelo obscurantismo, que aquela forma de expressão artística e social do povo angolano se desenvolvesse. O teatro africano em Angola não conheceu as luzes do palco, mais que censura, a própria situação colonial negava o que não entendia. O facto colonial português é a negação absoluta nas colónias, de qualquer expressão africana.

O dramaturgo Mena Abrantes admite que a introdução do teatro em Angola teve cunho dos missionários europeus ao afirmar o seguinte:

podemos admitir, sem grande margem de erro, que o teatro angolano, na forma elaboradora e na aceção em que normalmente tida na europa foi introduzida em Angola pelos missionários cristãos, nas escolas que desde os primeiros tempos de colonização foram espalhando um pouco por todas as principais localidades angolanas (Abrantes, 2005, p. 67).

Defende ainda chamar os ritos e rituais pelo seu nome verdadeiro e não considerar teatro as manifestações artísticas cujo corpo é o elemento expressivo.

É neste particular que pessoalmente rejeito que se pretenda dar o nome de teatro a certas formas de teatralização presente em manifestações rituais e metodológicas dos grandes impérios africanos, das civilizações pré-coloniais ou de todas as sociedades africanas culturalmente organizadas, precisamente em razão do seu carácter predominantemente mágico-religioso. Como já escrevi noutra oportunidade, apesar de grande importância dada já a encenação, ao jogo e a representação, e apesar de todas as suas formas expressivas, miméticas e lúdicas cumprirem também a função teatral, essas manifestações culturais não fazem ainda uma clara distinção entre o que é representação e o que é vivido litúrgico, distinção essa que, como vimos, os gregos fizeram cerca de quinhentos anos da nossa era, dando assim, origem ao verdadeiro teatro. (Abrantes, 2005, p. 62)

Corroborando com a ideia de Abrantes, se realmente não havia uma “distinção entre o que é representação e o vivido na liturgia”, entendemos que não se deve considerar teatro porque teatro é representação. Investigadores como Conrado (1969) e Genet (1998) consideram o teatro como sendo uma arte cuja essência é a representação e não a apresentação dos factos quotidianos.

Todas estas manifestações culturais e outras tradições africanas (as recitações poéticas, os mimos, as narrativas orais, as danças miméticas, as procissões de máscara, as marionetas, entre outras) são o fermento e o material de base, a partir do qual se poderão atingir formas mais elaboradas e que respeitam as leis de estruturação cénica e de dramaturgia e convenções teatrais universalmente aceites. Elementos que começam a ser encontrados antes da independência, primeiro nos bairros suburbanos de Luanda, nos anos 1950/1960 nos grupos Gexto e Ngongo e nas dramatizações dos grupos carnavalescos, Cidrália, kabocomeu, entre outros (Abrantes 2010, p. 5).

Numa ótica diferente, Vaz (1999) considera a existência do teatro como forma de imitação e mimetismo presente para todos os povos e em todas as épocas. Ritos que existem em algumas regiões de África e têm como base a literatura oral e a música instrumentada, formas que evoluíram, chegando a fazer parte do teatro tradicional africano.

Se considerarmos o teatro à maneira Italiana, com cenários pintados e a segregação rigorosa entre ator e espectadores, que caracterizam ainda muitas vezes as representações dramáticas no ocidente, chegaremos a conclusão de que efetivamente o teatro não existiu na África de outrora. Porém, se pensarmos nos espetáculos da Grécia Antiga ou nas celebrações litúrgicas da idade média, cujo carácter é essencialmente religioso, vê-se que África conheceu e praticou o teatro desde as suas origens (Vaz 1999, p. 16 - 17).

Antes de alguns países africanos se livrarem do jugo colonial, tentaram dar visibilidade aos trabalhos de grupos africanos, devido a censura colonial. Não era possível apresentar o que lhes vinha na alma. Não havia liberdade para expressar as suas habilidades, hábitos e costumes,

elementos que foram censurados e negados pelo colono. Qualquer expressão africana era motivo de recusa por parte dos portugueses.

Assim sendo, e, de acordo com alguns registos documentais, o colono dificultou a progressão da expressão artística existente no seio dos angolanos, pois, não permitiu que brilhassem em cena. Apenas desvalorizou o existente e rejeitou a essência angolana que não conhecia.

Dada negação da expressão africana por parte do colono, era impossível fazer apresentações dos seus trabalhos. Acreditamos que tais proibições dificultaram o desenvolvimento da atividade teatral com normas e regras estabelecidas a nível universal. Desta forma compreendemos a ideia de alguns investigadores angolanos ao considerarem que o teatro na sua forma mais elaborada, com a estrutura europeia, com normas estabelecidas, teve a sua introdução no solo angolano por missionários que tiveram como objetivo evangelizar.

### **1.3 Teatro em Angola pós-independência**

Outros momentos surgiram para o teatro angolano. Após a proclamação da independência, começou-se a dinamizar o teatro, a partir de criação de grupos ligados a empresas. O estado angolano incentivava as unidades de produção nacional a criarem grupos de teatro, atribuindo bolsas de estudo em arte, preferencialmente em países como: Cuba, Brasil e Portugal.

Na época, a peça teatral tinha cariz político, incentivando o povo à safra da cana-de-açúcar, à colheita do café e de outras culturas alimentares, bem como para outras formas de combate, como por exemplo, ao analfabetismo, a invasão armada estrangeira, sabotagem económica. Isto durou até meados da década de oitenta, com o surgimento de alguma diversidade nos temas.

Com a realização do Fenacult/<sup>5</sup> 1989 e com uma maior divulgação do teatro pelo jornal de Angola, começou a haver mais cultura teatral em Angola.

---

<sup>5</sup> Festival Nacional de Cultura



Com a realização das primeiras eleições gerais e com o eclodir da guerra, por razões sobejamente conhecidas, o teatro em Angola praticamente hibernou. Isto durou até 1995, com a realização do segundo concurso nacional de teatro, vulgo, Festeatro/95, ganho pelo grupo teatral Oásis da FAN (Força Aérea Nacional).

Foi com as noites de teatro, às quintas-feiras em 1996 que o movimento teatral começou a se tornar visível, começando por Luanda, estendendo-se mais tarde por toda Angola e como resultado disto, todos os dias em Angola existia teatro em salas e palcos improvisados.

Em Angola, nos últimos tempos, o interesse pela formação teatral é maior, daí surgir a escola média e superior para colmatar o défice de conhecimento científico, que havia em torno da mesma.

Vários são os festivais realizados ao nível do país: Fenacult com duas edições, 1989 e 2014, o maior festival de cultura realizado pelo ministério da cultura de Angola, embora tenha aglutinado no seu seio uma gama de atividades culturais, recreativas e desportivas. O teatro teve a sua participação, realizando-se o primeiro concurso nacional de teatro. Posteriormente, surgiram outros festivais como:

- O Festival Internacional de Teatro do Cazenga, (Festeca), com dezassete anos de existência, com objetivo de promover e desenvolver o teatro entre os jovens, bem como divulgar e mostrar os trabalhos de grupos nacionais e internacionais;

- Circuito Internacional de Teatro (Cit), existente há sete anos. Em cada edição é homenageada uma entidade das artes e da cultura angolana, que durante o seu percurso tenha contribuído de forma significativa para o desenvolvimento do teatro. A 7ª edição decorreu no período de julho a setembro de 2022, tendo a participação de cem grupos e cem espetáculos de teatro. Nesta atividade foi homenageado o primeiro presidente de Angola, António Agostinho Neto, pelo seu centenário natalício.

O tema central foi a vida e obra do homenageado e permitiu aos presentes obterem mais informações sobre o papel de Neto para a cultura nacional. Os grupos participantes foram contemplados com diplomas de participação. Várias foram as distinções e no encerramento do festival foram divulgados os merecedores dos prémios.

O prémio “Carreira CIT” foi atribuído ao ator Enoque Caracol, do Horizonte Njinga Mbande. Mereceram o prémio “Artistas CIT” os atores Aureliano Quaresma, do Atelier D’Artes Lucengomono, Domingas Mendes, do grupo Julu, Godofredo Pedro, do grupo Tujingenji, e José Gonçalves, do Calunga Teatro. Melhor atriz Leandra Mateus, pertencente ao grupo Yetu a Yetu. O melhor ator foi Simão de Castro, do Ndokweno Artes. Melhor encenador

Pinto Nsimba, do projeto Afro Théâtre. Melhor interpretação de Agostinho Neto, Francisco António, do grupo Catarcis Teatro. O mesmo grupo venceu ainda as categorias Adaptação da História de Agostinho Neto e Figurino.

O prémio "Público CIT" foi atribuído a atriz Luciana dos Santos, do grupo Etu-Ngo e o de artista revelação ficou com o coletivo infantil do grupo Feloma Mussanzala. A distinção "Som CIT" foi para o grupo Massoxi Teatro e a de "Luz CIT" ao Calunga Teatro. O prémio "Etno Teatro" (preservação das tradições culturais, ancestralidade e teatralidade angolana) ficou com o grupo Nova Cena e o de "Grupo Popular" com o Enigma Teatro;

- Festeatro Mulher, festival em homenagem à mulher pelo seu contributo, para o desenvolvimento do teatro. Participam grupos das diversas províncias e são entregues certificados de participação e diplomas para as homenageadas da edição. O referido festival é realizado em março, mês da mulher e já vai na sua sexta edição;

- Para comemorar o Dia Internacional do Teatro em março de 2022, foi realizado a primeira edição do Prémio Teatro de Duplas, concurso que procurou reconhecer os profissionais de teatro das várias especialidades como a dramaturgia, cenografia, figurino, caracterização e iluminação. Foram premiados os que melhor desempenharam a sua função com criatividade. Foi pretensão do projeto cena livre, homenagear atores e dramaturgos nacionais já falecidos e vivos que continuam a contribuir para o desenvolvimento do teatro. A estreia do prémio teatro de duplas teve a presença de dezassete espetáculos, de grupos das províncias de Luanda, Benguela, Huíla, Namibe e Uíge.

- Festival Prémio de Teatro Doutor António Agostinho Neto, 1ª edição, em alusão ao centenário de Neto, organizado pelo Centro Cultural de Catete. Durante o festival, foram realizadas atividades como jornadas científicas e teatro comunitário. O festival foi de carácter competitivo, tendo como primeiro classificado o projeto a caminho das Estrelas, o segundo o grupo Grutij e o terceiro o grupo Afro- teatro.

- Festvela, Festelombangue, Festeapaz, entre outros, também são festivais existentes.

Com a realização dos festivais, leva-se a todo país várias produções artísticas, como forma de valorizar os artistas e os seus trabalhos e permitir ao público conhecer mais sobre a arte angolana. Através dos mesmos festivais é possível a troca de experiência entre grupos nacionais e estrangeiros, isto no caso dos festivais internacionais, como Festeca, Cit, Festival das Artes de Luanda. Nos outros festivais internos, o intercâmbio acontece entre os grupos das diferentes províncias do País. Durante os festivais nacionais e internacionais, ocorrem ações

formativas que contribuem para a criação artística e a qualidade das mesmas. Com a realização dos festivais, é possível valorizar o trabalho artístico, incentivar a criação e criar condições para melhores produções em atividades posteriores.

Havendo premiação e distinções nos festivais, o teatro torna-se competitivo, incentiva aos participantes a apresentarem os seus trabalhos com maior rigor e criatividade, apreciando o que cada grupo e encenador traz de novo e procurar melhorar o seu trabalho, que é pretensão do público amante do teatro, ver algo novo e interessante dentro do espetáculo.

#### **1.4 Breve caracterização do dramaturgo e encenador José Mena Abrantes e do Elinga-Teatro**

José Manuel Feio Mena Abrantes, nasceu em Malanje, em 1945, onde frequentou o ensino primário e secundário, indo posteriormente para Luanda. Licenciado em Filologia Germânica pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. A sua atividade teatral teve início em 1967, no Grupo Cénico da Associação Académica da Faculdade de Direito de Lisboa. Frequentou o curso de atuação e direção teatral na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, sob a direção do argentino Adolfo Gutkin. Esteve exilado na Alemanha Federal durante 4 anos (1970 a 1974) e participou de seminários de dramaturgia e direção teatral, orientados pelos teatrólogos franceses Bernard Dort e Denis Bablet, na Universidade Católica de Louvain, Bélgica, entre 1972 e 1973. No início do ano de 1975, em Angola, dinamizou várias atividades teatrais nas escolas em greve, onde os estudantes protestavam o cargo do Ministro da Educação Gerónimo Uanga, membro do partido político UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola), que era uma figura importante no regime português, pois, os estudantes não o queriam como ministro.

Foi com um grupo de teatro de estudantes que posteriormente se constituiu o grupo Tchinganje que foi criado e dirigido por Mena Abrantes e o português César Teixeira. Depois de algum tempo, o grupo desfez-se e os dois criaram em 1976 o grupo Xilenga- Teatro, que apenas apresentou duas peças, durante dois anos (1985 a 1987).

Mena Abrantes trabalhou com o Grupo de Teatro da Faculdade de Medicina de Luanda e, no ano seguinte, em 1988, funda o herdeiro dos grupos Tchinganje e do Xilenga, Elinga-Teatro e teve como primeira encenação a obra do escritor Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos (Pepetela) “A Revolta da Casa dos Ídolos”.

Os trabalhos do encenador Mena Abrantes têm sido exibidos através do grupo que dirige, o Elinga - Teatro, que leva os seus espetáculos em várias partes do mundo. Desta forma, torna público o seu trabalho, inspirados na realidade social, cultural, económica, histórica e política de Angola.

Mena Abrantes é o angolano com mais peças de teatro publicada, é poeta, dramaturgo cenógrafo encenador e jornalista. Publicou comentários, crónicas, crítica, ensaio, entrevistas e polémicas. Começou a escrever com regularidade, quando regressou em Angola em 1974, primeiro como jornalista, posteriormente como dramaturgo e a seguir como autor de poesia e prosa. Pretendia aplicar-se de forma profissional ao teatro, para dar sequência aos estudos e trabalhos realizados em Portugal, Bélgica e Alemanha. Não havendo condições, teve de procurar outro trabalho, tendo ido para a emissora oficial de Angola (atual Rádio Nacional de Angola).

A primeira peça escrita por ele foi “O grande circo autêntico”, onde tenta denunciar, através do humor e da sátira política o processo neocolonial do Congo Democrático.

Segundo Abrantes, apesar do tema do Zaíre ser atual, não foi possível estreiar a peça. O autor referiu que o grupo se encontrava numa fase da montagem avançada, quando o presidente Agostinho Neto foi a Kinshasa fazer as pazes com o presidente Mobutu Sesse Seko e não seria viável levar ao público uma peça a “gozar” com Mobutu. (Abrantes, em conversação com a autora em junho de 2022).

Mena Abrantes é membro da União dos Escritores Angolanos. Iniciou a sua carreira jornalística em 1975, cofundador da agência Angola-Press (Angop), da qual foi chefe de redação de 1975 a 1981 e diretor geral de 1981 a 1983. Foi responsável pelo sector de divulgação da cinemateca nacional de 1985 a 1987, foi assistente de informação de 1987 a 1993 e exerceu as funções de assessor de imprensa do presidente José Eduardo dos Santos, desde fevereiro de 1993 a 2017. Atualmente é consultor do presidente João Lourenço. Com várias obras publicadas e encenadas, seus feitos em prol do teatro, leva-o a ser um dramaturgo de referência do teatro angolano. Atualmente tem 20 peças de teatro publicadas e escreveu três volumes de peças teatrais, com o título “O teatro de José Mena Abrantes”:

Volume I- Peças históricas-<sup>6</sup>

Volume II- Peças de temática atual <sup>7</sup>

Volume III- peça adaptadas e versões teatrais de contos tradicionais<sup>8</sup>

É vencedor do prémio Sonangol de literatura de 1986, 1990 e 1994, vencedor do 1º prémio Ex- Aequo de poesia da união chá de caxinde e do 2º lugar do prémio Palop 1999, com a obra “Caminhos Desencantados”. Em 2006 recebeu o diploma de mérito do ministério da cultura de Angola, pela sua contribuição ao desenvolvimento da dramaturgia em Angola, com o prémio Nacional de Cultura e Artes 2012, na categoria literatura.

O grupo Elinga-Teatro foi criado aos 21 de maio de 1988, por José Mena Abrantes. *Elinga*, na Língua Umbundo significa ação, iniciativa, exercícios. Este é o grupo que ele dirige até hoje. Foi com este grupo que encenou a peça em análise. Até à data atual, apresentou 58 peças de teatro, participou em 46 festivais e esteve em 29 cidades dos quatro continentes, nomeadamente África, América, Ásia e Europa. Por duas vezes, recebeu diplomas de mérito, da Delegação Provincial da Cultura, pelo desempenho em prol do fomento, desenvolvimento e valorização do teatro em Angola. Em 2008, o grupo recebeu o prémio nacional de cultura e artes, na categoria do teatro. Em 2013 foi homenageado no Mindelact, em 2016 no festlip, com a encenação da peça de Nelson Rodrigues “A mulher sem pecado”, que o público votou como espetáculo revelação do festival. O grupo Elinga já realizou quatro edições do festival internacional de teatro e artes de Luanda, na sua sede, Elinga - Teatro, 2008, 2012, 2013 e 2019 (Abrantes, 2022, p. 11). O grupo teve várias participações em atividades teatrais internacionais<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> 1-Ana Zé e os escravos, 2-A órfã Do Rei, 3-Sequeira, Luís ou o mulato dos prodígios, 4-Sem Herói nem reino, 5-Kimpa Vita, a profetisa ardente, 6-Tari- Yari: misericórdia e poder no reino do congo (Abrantes, 2013.V.I)

<sup>7</sup> 1-O grande circo autêntico,2- A última Viagem do “príncipe perfeito”. 3-Amêsa ou a canção do desespero, 4-O pássaro e a Morte, 5-O Moribundo que não queria morrer enquanto não lhe explicasse o sentido da vida, 6-O Armário e a cama. (Abrantes, 2013. V. II)

<sup>8</sup>1- Nandyala ou s tirania dos Monstros, 2-Cangalanga, a doida dos cahoios,3- Pedro Andrade, a tartaruga e o gigante, 4-Na Nzuá e Amirá ou de como o prodigioso filho de Na Kimankueze se casou com a filha do sol e da lua,5- O Naufrago da Angonafta, 6-Kwasi ou o jovem que por amor se perdeu no mundo e se encontrou dentro de si mesmo. (Abrantes, 2013.V.III)

<sup>9</sup> em 1995 no XVIII FITEI, na cidade do Porto, Portugal na 1ª Mostra de Teatro da Língua Portuguesa, em Lisboa, e na 1ª a edição da Cena Lusófona, em Maputo; em 1996 e 1997 na 2ª e 3ª Edições da Cena Lusófona, respetivamente no Rio de Janeiro e Recife e no Mindelo/Cabo Verde, em 1998, no I Encontro Internacional de Dramaturgos, no Rio de Janeiro e Fortaleza, na EXPO-98, em Lisboa, no projeto Navegar é Preciso: Portugal-Brasil-África, em S. Paulo, e no Encontro das Escolas de Teatro dos Países Lusófonos, na Amadora. Neste mesmo

A participação do Elinga-Teatro no projeto cena lusófona foi proveitosa para a atividade do grupo que permitiu partilhar experiências com grupos e criadores teatrais de países que se expressam em português. Também permitiu adquirir conhecimentos de vários especialistas sobre o teatro e ganhar visibilidade internacional.

Com ajuda da cena lusófona, foi possível o Elinga-Teatro organizar seminários de formação, onde participaram vários grupos de teatro da capital de Angola (Abrantes 2010, p. 23). Atualmente, o grupo é composto por 15 atores no ativo.

### **1.5 Encenações que antecedem a de Mena Abrantes**

Um mesmo texto ser usado para várias encenações, onde cada diretor procura de forma diferente apresentar as suas ideias, acontece no mundo do teatro. Assim como uma obra ser apresentada por diferentes grupos e encenada por diferentes encenadores. Efetivamente, o interessante é a forma que cada um usa para expressar as suas intenções, o seu pensamento e o seu talento. Aqui referenciamos as três encenações do texto “A mesa ou a canção do desespero” que antecedem a de Mena Abrantes. São as que encontramos informações através dos seus encenadores. A primeira encenação foi orientada em 2008 por Suelma Costa, numa altura em que cursava direção cénica e teve contacto com o texto na unidade curricular de dramaturgia. O mesmo despertou-lhe interesse e, quando surgiu a oportunidade para montar a peça não hesitou. A encenadora, na sua proposta cénica, trabalha apenas com uma atriz, ao contrário do dramaturgo que propõe duas presenças físicas para um “monólogo para duas vozes”.

A segunda versão da peça foi em 2017, sob direção de Francisco António, numa altura em que Mena Abrantes foi o homenageado da segunda edição do CIT. O encenador aproveita o momento para levar em cena a obra escrita pelo homenageado.

A terceira encenação é de Nylon Princeso em 2019, isto na quarta edição do CIT. Princeso leva o espetáculo em cena com uma diferença visível, a troca do título, em vez de

---

ano, dirigiu igualmente a primeira coprodução teatral entre dois países africanos lusófonos, com o grupo do Centro Cultural Português do Mindelo.

“Amêsa”, tal como as encenações que o antecedem, intitulou-o como “Encaixe”. Outro fator surpresa foi levar em cena um homem e uma mulher ao contrário das outras propostas.

Durante muitos anos, a conceção da cena sob responsabilidade e visão do encenador esteve subordinada ao texto dramático. No princípio do século XX, houve o rompimento do texto centrismo, onde o protagonismo do fazer teatral encontrava-se sob tutela do dramaturgo e o encenador era submisso à ideia do dramaturgo.

Arrojo (2014), no seu livro, indica como uma das referências históricas do diretor teatral contemporâneo, o Duque de Meiningen, George II (1826- 1914), que com o seu trabalho, foi possível notar o poder expressivo da imagem cénica, para transmitir a intenção interna da obra dramática. Outra referência histórica que indica Arrojo é a de André Antoine, que assume a função de diretor, não como responsável da produção, mas sim como criador.

Para Naugrette, professora do Instituto de Estudos Teatrais, Universidade de Paris, citado por Arrojo (2014) em França, a encenação se torna artística com Antoine. A mesma não corresponde apenas a velar por aspeto material do espetáculo, mas também pela interpretação e o sentido da obra representada. “A partir do trabalho teatral realizado por Antoine ao final do século XIX, encenar não é só dirigir, ordenar, é pensar”. Para ele, o teatro já não é só o textual, é também cénico “e esta dimensão cénica é a protagonista da arte dramática” (Naugrette, 2014, p.18).

É neste pensamento de organizar, dirigir e propor que alguns encenadores angolanos e brasileiros tiveram a liberdade de emitir a sua visão cénica, apresentar a sua estética, dar outras soluções cénicas no texto de Mena Abrantes.

## 1.6 Encenação de Suelma Costa

Figura 1. Criatividade em cena



Fonte: Aldren Lincoln

Figura 2. Duas vozes experimentadas por uma atriz



Fonte: Aldren Lincoln

A encenadora Costa considera “Amêsa ou a canção do desespero” uma obra-prima, desde a sua força poética à sua força teatral contemporânea. Mesmo não compreendendo a profundidade da experiência dos angolanos que o texto tem. Sempre que revisse, sentia a força da sua materialização no espetáculo.



Encenou a peça dois anos após o contacto com a mesma e elegeu trabalhar com a atriz angolana/brasileira, Heloísa, pela raiz angolana que a mesma tem. Para a encenadora, ver a atriz através deste trabalho, ter a oportunidade de dizer algo de si ao mundo é satisfatório. “As questões que o texto nos provoca a refletir, as nossas escolhas estéticas e éticas e os encontros que a sua criação nos proporcionou, tudo isso é demais precioso para mim.” (Costa, em conversação com a autora em junho de 2022).

Uns dos aspetos que a encantou no primeiro momento que leu a obra foi o fato de Abrantes definir como “monólogo para duas vozes”. Acreditava que ter duas atrizes em cena seria mais cénico. Mas a sua fragmentação e as suas duas vozes ditas e experienciadas por uma única atriz também funciona.

Costa diz que optou em trabalhar com apenas uma atriz porque juntas descobriram que “Amêsa” era mais do que uma personagem, era a história real, vivida por muitas mulheres angolanas e Heloísa é uma dessas mulheres, que teve de abandonar Angola por motivo de guerra. “Já não trata apenas de uma ficção, mas de uma ficção tensionada com a realidade” (Costa, em conversação com a autora em junho de 2022). Por este motivo, escolheram recursos para trabalhar a fragmentação de Amêsa nas suas duas vozes, sendo ditas por apenas uma atriz.

Enquanto espetadora, Costa diz: “Amêsa” me provoca empatia profunda e leva-me ao âmago da sua humanidade. Quando entro em contato com ela, sinto a humanidade pulsar em mim. Dói, machuca, provoca”.

Quanto ao processo criativo, havia interligação entre as duas (atriz e encenadora). Procuraram trabalhar com autobiografia, com a presença real de Heloísa na cena. E essa consciência, a da presença do real, levou-lhes a optar por respeitar e buscar compreender cada momento de criação da atriz. Foram realizados vários exercícios, onde a encenadora preparava o ambiente com elementos cénicos e situações do texto. A atriz improvisava, dialogando com esses elementos. Dessas improvisações, montaram-se os quadros que constituem o espetáculo.

No espetáculo, Costa assume a Direção, cenografia, sonoplastia. Ela acredita ser importante o encenador/a visualizar possíveis cenografias para seus trabalhos, podendo ter um cenógrafo de fora. Mas o cenário resulta em muito das escolhas de quem está coordenando a encenação. “Visualizo a cena, o acontecimento, gosto de pensar o espaço da cena, criar esse campo de ação e de visualidades, quando estou trabalhando em um projeto. Quando trabalho

os exercícios de criação e improvisação já gosto de ter o espaço cénico como ambiente” (Costa, em conversação com a autora em junho de 2022).

Quanto à sonoplastia, Costa afirma que, por ter sido a música personagem da encenação, uma presença que dialoga diretamente com Amêsa, não apenas ambiente sonoro ou tema da personagem, mas ela própria, uma personagem, utilizá-la para os exercícios de criação com atriz, foi parte do seu trabalho de encenadora.

### **1.7 Encenação de Francisco António**

A encenação de António teve algumas motivações, uma delas, como já referimos anteriormente, foi a homenagem do autor Mena Abrantes, pelos seus 50 anos de carreira teatral, isto no circuito internacional de teatro (CIT). A outra motivação foi de considerar a obra uma das mais desafiadoras que o autor escreveu, pela pertinência da abordagem e pela técnica da obra que propõe a encenação de um Monólogo com duas atrizes (António, em conversação com a autora em novembro de 2021). Opta em trabalhar com duas atrizes, tal como o autor da obra.

Figura 3. Dualidade



Fonte: Circuito Internacional de Teatro

Para António, a peça tem um significado histórico, que exigiu alguns desafios por ser uma obra escrita numa “cadência poético-musical”, diferente do drama dialógico. “Nesta obra a poesia e a canção dão voz aos "personae dramatis", compondo um discurso dramático cuja exigência vocal (a fala e o silêncio) deve trazer uma perspectiva muito técnica”. Para a sua encenação, teve o cuidado de escolher atrizes com domínio musical e compreensão de cadência poética. Considera que teve um processo longo e desafiador, onde a preparação vocal foi através de técnicas musicais, onde era preciso dominar a cadência, a harmonia vocal e o ritmo. Primou por aspetos técnicos e cenográficos, porque segundo ele, as atrizes davam-lhe o aspeto performativo humano.

Investi mais na cenografia colocando uma mesa multifacetada que durante a apresentação pudesse se transformar em canoa, uma cubata, um quadro de escola, um mapa de Angola, uma prisão e outros elementos técnicos que enriqueceram e facilitaram a compreensão da narrativa” (António, em conversação com a autora em novembro de 2021).

António foi rigoroso na escolha das atrizes, preferiu trabalhar com atrizes convidadas que reconhece que tinham as condições exigidas para o trabalho que pretendeu dirigir. Além dos investimentos pelas atrizes, também investiu no material cenográfico, no caso específico a mesa que possibilitou dar várias utilidades.

## **1.8 Encenação de Nylon Princeso**

Princeso, na sua encenação em 2019, por ocasião da quarta edição do Cit, opta pelo diálogo entre um homem e uma mulher e troca o título da peça por “Encaixe”.

Figura 4. Encaixe



Fonte: Adriano Manuel

Princeso conheceu a peça, durante as aulas da unidade curricular, encenação em 2018, onde todos os estudantes deveriam apresentar como resultado do processo, uma adaptação do texto “Amêsa ou canção de desespero”. Foi então que posteriormente surgiu-lhe a curiosidade de trabalhar o texto completo. Partilha a ideia de que a peça “Amêsa ou a canção do desespero” está relacionada com a situação que Angola vivenciou antes e pós colonização. Considera que são as lutas, dificuldades e vitórias que o país teve de enfrentar.

Para sustentar o trabalho vocal da obra, Princeso fez um trabalho de oralidade, baseado na consciência do ator em cena, experiência adquirida no módulo da teatralidade, formação que participou do teatro “O Bando”.

Com a obra, teve duas opções cénicas. No primeiro trabalho, foi um monólogo com o ator Alione Horácio. Já no segundo, optou por dois atores, Alberto Pedro e Elizabeth Pascoal. Princeso selecionou algumas poesias de Agostinho Neto que, para ele, retratam o mesmo período e fez um cruzamento, unindo a poesia, o conto, o diálogo, “invertido”, entre os personagens em cena.

Esta ideia de pegar o conto e o diálogo invertido, a poesia e vários textos diferentes, unindo-os, resultou no título “Encaixe”. “Encaixamos o contemporâneo com a antiguidade, uma África, mais contemporânea, o modo como os personagens se posicionam em cena e representam é contemporâneo, procuramos ser diferentes, levar o público a pensar, a refletirem em torno daquilo que estão a observar. (Princeso, em conversação com a autora em setembro de 2021).

Princeso trouxe como proposta algo diferente, para a sua encenação. Selecionou um homem e uma mulher para o espetáculo. Solicitou ao dramaturgo angolano Armando Rosa para escrever um texto. Com estes elementos construiu aquilo que é o objeto da trama que retrata.

Referenciamos aqui as três encenações que antecedem a encenação do autor, que optamos por analisar. Encenações que talvez impulsionaram a decisão do autor em encenar a sua obra, trinta anos depois. Cada proposta com efeito cénico de quem a dirigiu.

Para a encenadora Costa, o efeito cénico de levar duas vozes ditas por uma só atriz também revela o dualismo do personagem. É característico da cena o trabalho com elementos contemporâneos como a repetição, o silêncio e a dilatação do tempo, o rompimento da linearidade. As transições são marcadas intencionalmente, o silêncio, o rompimento, a iluminação e a entrada marcada da música são a base das transições.

António apostou na cenografia, usando uma mesa que possibilitou a transformação da mesma em vários objetos como: canoa, quadro escolar, mapa da República de Angola, prisão, elementos que favoreceram a compreensão da narrativa. Em relação à iluminação, além da luz da cena, utilizou luzes de candeeiro que permitiram a criação de um tom rústico e uma atmosfera do passado. Quanto à linguagem, optou pela linguagem popular, tendo em conta o público a quem dirigiu o espetáculo.

O encenador Princeso optou pela troca do título, nomeando seu espetáculo como “Encaixe”, introduzindo textos da autoria de Armando Rosa, poesias de Agostinho Neto, contos, o diálogo, “invertido”, entre os personagens e o resultado foi o “Encaixe”.

## Capítulo II – Metodologia

### 2.1 Seleção da metodologia utilizada

A recolha de informação foi um dos principais passos a seguir, pois, pode ser realizada através da pesquisa bibliográfica. No estudo realizado, foram utilizadas as pesquisas documental, entrevista semiestruturada e materiais audiovisuais. As mesmas possibilitaram obter informações essenciais para a análise do espetáculo. A seleção de um método para pesquisa a efetuar é essencial para a orientação dos caminhos a seguir numa determinada investigação. No caso da pesquisa que realizámos, decidimos escolher a investigação qualitativa, como orientação metodológica porque compreendemos ser a que mais nos oferece diversidade de recolha de informação que, de certa forma, enriqueceu o estudo que apresentamos.

Para Creswell (2010), a pesquisa qualitativa é uma forma de investigação interpretativa em que os pesquisadores interpretam o que observam, ouvem e compreendem. As suas interpretações não podem ser separadas das suas origens, história, contextos e entendimentos anteriores. Creswell sugere quatro elementos para a recolha de dados que são: a entrevista, a observação, documentos e materiais audiovisuais, para que haja variedade de fontes e cada pesquisador possa selecionar as técnicas de acordo com a sua pesquisa.

Utilizámos a técnica de entrevista que permite a realização da mesma na presença do entrevistado, por via telefónica e através da internet. A outra técnica selecionada foi a do uso de materiais audiovisuais. Optamos por esta técnica, pelo facto de utilizarmos o vídeo do espetáculo “Amêsa ou a canção do desespero”, também foi a fonte documental que permitiu ter contato com informações existentes em relação ao assunto em estudo.

Para Jarry et al (2012), as pesquisas qualitativas, normalmente, exploram as técnicas de observação e entrevistas, pela propriedade com que esses instrumentos dão à complexidade de um problema. A observação, quando utilizada de forma correta, pode apresentar resultados satisfatórios, pois, através da mesma se pode obter novas informações. Outra forma de aplicação metodológica da observação é a investigação sobre o campo da atividade humana. Para que a mesma suceda, é necessário organizar várias informações ligadas a um sistema descritivo e, em seguida, aplicar categorias já levantadas por outros pesquisadores e proceder a posterior, estágios de análise. Em outro tipo de estudo, pode-se selecionar ou rever categorias existentes

e, para tal, torna-se necessário aplicá-las a um conjunto concreto de dados. Existem casos em que o pesquisador necessita criar o seu próprio sistema de categorias para ter condições de interpretar o material de estudo.

Para Oliveira (2007, p.59), a pesquisa qualitativa pode ser caracterizada como sendo uma tentativa de se explicar em profundidade o significado e as características do resultado das informações obtidas através de entrevistas ou questões abertas. Ainda segundo Oliveira, a pesquisa qualitativa pode ser compreendida como “um estudo pormenorizado de determinado facto, objeto, grupo de pessoas ou fenómenos da realidade social” (p. 69), tendo a possibilidade de explorar o fenómeno em análise.

Referimos que umas das técnicas usadas foi a entrevista, que segundo Moser & Kalton, citado por Bell (2010), entendem ser um diálogo entre o entrevistador e o entrevistado, sendo o objetivo principal obter informações.

Escolheu-se a entrevista semiestruturada que Quivy & Campenhoudt (1992) consideram ser uma entrevista, onde o entrevistado manifesta a sua perceção sobre um determinado assunto que é de interesse para o investigador. Optámos pela entrevista semiestruturada, pela mesma permitir a participação do entrevistado de forma a dar subsídios que contribuíssem para as informações necessárias do assunto a ser tratado.

A escolha do vídeo do espetáculo “Amêsa ou a canção do desespero” foi pelo facto de o mesmo permitir o contacto visual, permitindo a possibilidade de obter informações e poder analisar os elementos que formam a unidade do mesmo, tendo em conta que na altura que foi estreada a obra em Angola, encontrávamo-nos em Portugal a frequentar o curso de mestrado.

## **2.2 As entrevistas**

O grupo alvo do nosso estudo foi constituído pelo encenador José Mena Abrantes, enquanto autor e encenador e pelos diretores Suelma Costa, Francisco António e Nylon Princeso que terão encenado a peça em referência antes do autor, dos quais três do sexo masculino e um feminino. Quanto aos atores, foram entrevistados quatro atrizes, dos quais duas dirigidas pelo encenador Mena Abrantes: Cláudia Púcuta e Suelma Mário e dois atores dirigidos

pelo Nylon Princeso: Alberto Pedro e Elizabeth Kiteque, dentre os quais, três do sexo feminino e um do sexo masculino.

As entrevistas com o encenador Mena Abrantes foram duas, as mesmas foram realizadas no espaço Elinga – Teatro. A primeira foi em setembro de 2021 e a segunda em junho de 2022. Com as atrizes do mesmo elenco, a entrevista foi realizada num dos restaurantes da cidade de Luanda. Foram entrevistas bem-sucedidas, onde a conversa foi fluído e a investigadora viu-se obrigada a fazer perguntas que não estavam no guião, tendo em conta as respostas dadas pelos entrevistados que suscitavam outras perguntas. É de realçar que a entrevista semiestruturada, por ter um carácter de entrevista aberta possibilita a intervenção do entrevistador diante ao entrevistado.

As entrevistas com os outros diretores e atores foram realizadas via internet tendo em conta que há entrevistados no Brasil e outros em Angola e no período que foram realizadas as entrevistas, a pesquisadora se encontrava em Évora. Quanto às entrevistas, foram tidas em consideração variáveis como a idade, o sexo, o grau de instrução académica e de tempo de trabalho, como nos ilustram as tabelas (1,2 e 3).

### 2.3 Caraterização dos entrevistados

Foram seleccionados oito elementos, dos quais quatro encenadores e quatro atores com idades compreendidas entre os 20 e 77 anos. Era nossa pretensão entrevistar sete atores de acordo com as encenações referidas, mas por motivos alheios à nossa vontade, não foi possível a entrevista com três atrizes: a atriz que trabalhou com a encenadora Costa e as atrizes que trabalharam com o encenador António, por se mostrarem indisponíveis.

Tabela 1. Entrevistados segundo a idade e o sexo

Grupo Etário	Sexo		Total de indivíduos
	F	M	
20-30	1	2	3
35-40	3		3
40-45		1	1
70-80		1	1



Tabela 2. Entrevistados segundo o grau de instrução

Grau de instrução académica	Sexo		Total de indivíduos
	F	M	
Ensino medio	1		1
Licenciatura	5		5
Mestrado	1	1	2

Tabela 3. Entrevistados segundo a experiência profissional

Experiência profissional	Género		Total de indivíduos
	F	M	
5-10	1	1	2
10-15	1	1	2
20-25	1	1	2
30- 40			
50-55		1	1

### Síntese das tabelas

No que respeita à variável grau de instrução académico, tal como a tabela (2) ilustra, os nossos entrevistados atores, na altura já tinham concluído os ensinos médio e o superior e, quanto aos encenadores, estes possuem os níveis de licenciatura e mestrado. Contudo, temos a salientar um aspeto relevante que tem a ver com a própria formação académica em arte, deste grupo de entrevistados, dos quais três possuem instrução superior em teatro, na especialidade de atuação e direção teatral, os demais entrevistados possuem formação em outras áreas do saber como Psicologia Clínica, Filologia e Ciências da Comunicação. Essa situação é reflexo da dificuldade ou quase inexistência de escolas superiores de arte em um determinado momento, obrigando os interessados a área de teatro, a enveredar por outras áreas do saber, pois, na maior parte dos casos, os profissionais de arte acabam desempenhando a dupla funcionalidade de atividade. Prova disto está no facto de que entre os entrevistados, o tempo máximo no exercício teatral é de 55 anos e o mínimo de 5 anos. Assim sendo, são profissionais reconhecidos e respeitados dentro do trabalho artístico que têm vindo a desenvolver.

Em Angola, os profissionais da área do teatro sempre demonstraram interesses em formação académica na área, mas dada a inexistência de escolas especializadas para o ensino

do teatro, tiveram de se formar noutras áreas, dentro ou fora do país. De facto, num determinado período, não foi possível a realização do sonho, mas sempre que há oportunidade de adquirir conhecimentos, através de técnicos nacionais e estrangeiros, os interessados fazem-se presentes. As Formações, normalmente, têm sido nas especialidades de atuação, voz e dicção e direção cénica. Em relação a experiência profissional, vários são os entrevistados que possuem uma vasta experiência prática e com oportunidades de trabalharem com especialistas internacionais do Brasil, França e Cuba e encenam textos de autores internacionais.

Os atores em referência tiveram a oportunidade de participar em festivais nacionais, como Festival Internacional de Teatro e Artes de Luanda, Festeatro mulher, Festpaz, Circuito Internacional de Teatro, de Fórum Internacionais: Festlipe, Festival Internacional de Artes Performativas de Loulé e Festluso. A experiência profissional tem sido o maior suporte que lhes permite desenvolver a sua atividade com maior propriedade.

#### **2.4 Categorização das entrevistas realizadas aos encenadores**

Falar de análise de conteúdo, é falar da etapa do trabalho em que o pesquisador tem a missão de transformar os dados coletados. É o momento de analisar as entrevistas, o material audiovisual e outros documentos. A análise deve ser feita no sentido de facilitar a compreensão do conteúdo.

Segundo Vala (2003), citado por Baptista (2014, p61.), a análise de conteúdo é o processo de desmontagem de um discurso e da produção de um novo, através de um processo de localização-atribuição de traços significativos, consequência de uma relação dinâmica entre as condições de produção do discurso a analisar e as condições de produção da análise.

Bardin (2008) compreende a análise de conteúdo como sendo conjunto de ferramentas metodológicas cada vez mais sensato e com maior possibilidade de ser utilizada em variados discursos.

No que respeita a análise e interpretação dos resultados, no caso das entrevistas, fizemos recurso a análise categorial, que de acordo a Larouse (1995, p. 41), citado por Oliveira (2007), é considerada categoria a classificação feita em função de vários princípios gerais e que tenham

identidade comum. A mesma agrupa-se a elementos que são sistematizados pelo pesquisador. Isto sucede após a pesquisa de campo ou durante a análise de conceitos em livros didáticos.

Quadro 1. Matriz de categorização do encenador Mena Abrantes

<i>Categorização</i>	<i>Rubricas</i>
<i>Bloco1- Caracterização do encenador</i>	1.1 Grupo etário 1.2- Grau de instrução académica 1.3- Qualificação profissional 1.4- Situação de empregabilidade
<i>Bloco 2. Motivação para a montagem da peça</i>	2.1- Encenações anteriores não convenceram na sua totalidade
<i>Bloco 3- Significado da “Amêsa”</i>	3.1- História de Angola, antes, durante e pós-independência
<i>Bloco 4- Preparação dos atores</i>	4.1- Exercícios de aquecimento, criatividade corporal e vocal
<i>Bloco 5- Monólogo</i>	5.1-Dualidade (otimismo e o pessimismo) 5.2-Desafio técnico 5.3- Um personagem com varias facetas
<i>Bloco 6- processo criativo</i>	6.1 colaboração 6.2- Experimentação 6.3-Aprofundamento do contexto da peça
<i>Bloco 7- Particularidade de encenação</i>	7.1- Usos de cubos 7.2- Linguagem cuidada 7.3- Filmagem E fotografia como elementos técnicos 7.4- Contenção do ator em cena evitando ser exuberante.
<i>Bloco- 8-Selecao dos atores</i>	8.1- Biótipo

## Reflexão / quadro 1

Dada a resposta do autor em relação a primeira questão, compreendemos que não houve satisfação total por sua parte, das encenações que antecedem a dele. A resposta obtida, através da entrevista feita ao autor da peça, foi de que escreveu o texto em 1991 e dirigiu o espetáculo em 2022, trinta anos depois, pois compreendia que não era um texto para ser encenado, dada a forma em que foi escrito. É um texto montado em cima de poemas já existentes, a junção de vários poemas numa só obra, achava que o espetáculo não teria unidade. Mas para os olhos de outros diretores, servia para levar em cena. Assim, foi um dos textos mais solicitados para montagem.

Já a decisão pela encenação foi pelo facto de que as encenações que o antecederam nunca terem feito o espetáculo na sua totalidade. “Os diferentes espetáculos encenados falharam neste aspeto, uma nem se quer chegava ao final. Havia adaptação que alterava de tal forma que uma das Amêsa era um homem e eu achava que nada daquilo fazia sentido, nada daquilo fazia justiça ao conteúdo da obra, que era bem concreto. Era um processo que antecedia a independência. Em 1991, quando escrevi, era um momento de transição” (Abrantes, em conversação com a autora em junho 2022).

Questionado sobre o significado da peça para si, considera a mesma como sendo a história de Angola antes, durante e pós-independência. Indagado por que considera monólogo a sua obra, responde que o considera monólogo pela dualidade do personagem. O desafio técnico que usa desde o princípio, mostrando que se trata apenas de uma personagem, tendo o otimismo e pessimismo como elementos que o acompanham. Várias etapas foram percorridas, desde o trabalho de mesa, às investigações sobre o material existente em relação a peça, a experimentação para as soluções dos diversos momentos em cena e a antestreia (ensaio geral) com a presença de outros integrantes do grupo Elinga – Teatro. Admite ser um processo colaborativo, de experiências e aprofundamento do contexto da peça, que ajudou as atrizes a melhor compreensão sobre a mesma. Sobre as particularidades da sua encenação, é característico o uso do cubo em suas peças. Prima por uma linguagem cuidada e necessita da contenção dos atores em cena, para evitar a exuberância. Quanto a seleção das atrizes com que trabalhou, responde que foi pelo biótipo das mesmas.

Quadro 2. Matriz de categorização da encenadora Suelma Costa

<i>Categorização</i>	<i>Rubricas</i>
<i>Bloco1- Caracterização da encenadora</i>	1.1 Grupo etário 1.2- Grau de instrução académica 1.3- Qualificação profissional 1.4- Situação de empregabilidade
<i>Bloco 2. Motivação para a montagem da peça</i>	2.1- Ligação profundo 2.2- Desejo em materializar o texto
<i>Bloco 3- Significado da “Amêsa”</i>	3.1- Provoca empatia profunda 3.2- Aprendizado
<i>Bloco4- Monólogo</i>	4.1- Dualidade 4.2 Uma só personagem
<i>Bloco5- Preparação vocal</i>	5.1- Realizado junto com corpo 5.2- Exercícios inspirados na meditação Kundalini
<i>Bloco 6- Caraterísticas da encenação</i>	6.1 -Suas referências culturais, se notam dentro do seu trabalho 6.2- Colaboração 6.3- Trabalho com elementos contemporâneos
<i>Bloco 7- Direção, cenografia e sonoplastia</i>	7.1- Possibilidade de visualizar varias cenografias 7.2- Maior conexão com a cena
<i>Bloco- 8- Selecao dos atores</i>	8.1- Identificação com o personagem 8.2- Entrega total ao teatro e raízes angolana.
<i>Bloco 9- processo criativo</i>	9.1- Estudos autobiográficos 9.2- Interpretação do texto e esboço das intenções 9.3- Exercícios de criação, com foco atriz, personagem

### Reflexão / quadro 2

A encenadora Costa, tendo o primeiro contato com o texto, o mesmo despertou-lhe uma ligação profunda com o tema que aborda. Esta conexão, motivou-a a encenar, logo que foi possível. Dada a vontade de levar o texto em cena, teve de realizar uma a pesquisa inicial, realizando a sua análise sobre o texto e executando os primeiros rabiscos sobre as cenas.

Para a encenadora a obra a “Amêsa ou a canção do desespero” “significa um aprendizado constante, 14 anos passaram, ainda assim continua atual para si. O facto de o autor considerar o texto monólogo para duas vozes chama a atenção da encenadora, que acredita que ter duas atrizes em cena seria mais cénica. Mas opta na sua encenação por uma única atriz porque acredita que as duas vozes experimentada por si também revela a sua angustiante e profunda solidão, revela o dualismo da personagem. Foi pelo efeito cénico que decide trabalhar com apenas uma atriz.

Para alcançar o efeito cénico no trabalho de preparação com atriz, procura realizar um trabalho onde o corpo e a voz se complementam, realizando exercícios de meditação. Antes de cada jogo, realizavam aquecimento, inspirada na meditação Kundalini<sup>10</sup>, isto servia para a atriz se esvaziar do mundo de fora e acessar as suas conexões com a personagem Amêsa e as suas narrativas (Costa, em conversação com a autora em Junho 2022).

Quanto a questão relacionada com a preparação vocal em torno do espetáculo, a resposta foi que a realização do aquecimento vocal não foi de forma isolada, era realizado junto com o aquecimento corporal e outros através do exercício específico, inspirado na meditação Kundalini.

Quanto às referências culturais da encenadora, também têm influência no seu trabalho. A colaboração constante com a atriz durante o trabalho também foi essencial.

Durante o processo do trabalho, utilizou a referência dos estudos (auto) biográficos, dentro do texto. A atriz que interpretou o papel da Amêsa reconhecia elementos e símbolos que a conectavam com a sua história e as suas raízes angolanas. Dando importância a estes elementos, os exercícios de criação foram realizados com foco nesse diálogo entre as duas (atriz/personagem). Realizaram a divisão do texto em quadros e a partir daí, começaram as improvisações em torno de cada quadro, onde era missão da encenadora levar os elementos de cena, montar o ambiente de trabalho com os elementos do cenário, música e texto, base da improvisação. Utilizaram músicas de Deva Premal “Yemaya Assessu”, de Miriam Makeba, De Sade, a música “the sweetest taboo”, e o músico Wiza. Entravam no jogo, que tinha a duração de uma hora, a uma hora e meia. Repetição e a exaustão de algumas passagens do texto eram

---

<sup>10</sup> Meditação criada pelo mestre espiritual Osho, que tem como objetivo ativar a energia Kundalini, a mesma ajuda a limpar as energias emocionais negativas ( consultar [neste link aqui](#))

elementos utilizados para o trabalho. Heloísa escolhia as frases que mais a afetavam, durante o próprio exercício.

A encenação da Amêsa por Suelma Costa em 2008, foi o início de um sonho seu, onde pode mostrar as suas experiências, dando solução aos quadros propostos para o espetáculo, utilizando as suas referências culturais e aprofundando conhecimentos ao nível da encenação.

### Quadro 3. Matriz de categorização do encenador Francisco António

<i>Categorização</i>	<i>Rubricas</i>
<i>Bloco1- Caracterização dos encenadores</i>	1.1 Grupo etário 1.2- Grau de instrução académica 1.3- Qualificação profissional 1.4- Situação de empregabilidade
<i>Bloco 2. Motivação para a montagem da peça</i>	2.1- Desafio da técnica proposta 2.2- 2.4- Homenagem aos 50 anos de carreira do autor
<i>Bloco 3- Significado da “Amêsa”</i>	3.1- Dualidade psicológica dos angolanos 3.2- História de Angola, desde o período colonial até a luta de libertação
<i>Bloco 4- Preparação dos atores</i>	4.1- Física e técnica
<i>Bloco 5- Monólogo</i>	5.1- Dualidade dos angolanos
<i>Bloco 6- processo criativo</i>	6.1- Árduo e desafiador 6.2- Preparação vocal através de técnicas musicas
<i>Bloco 7- Particularidade de encenação</i>	7.1- Investimento técnicos e cenográficos, facilitando a compreensão da narrativa
<i>Bloco- 8- Seleção dos atores</i>	8.1- Fisionomia parecidas 8.2- Condições vocais e emocionais adequadas 8.3- Capacidade de criação e experiência profissional

### Reflexão/ Quadro 3

A homenagem aos 50 anos de carreira de Mena Abrantes, foi um dos motivos que levou o encenador Francisco António a dirigir a peça *Amêsa* e o desafio técnico do autor em propor duas vozes para um monólogo despertou ainda mais o interesse pela mesma. Dualidade psicológica dos angolanos e história de Angola, desde o período colonial até a luta de libertação é o que significa a peça para António. Quanto à preparação das atrizes, usou a base de técnicas musicais, tendo em conta que o seu trabalho exigia o domínio da mesma. Foi efetuada a preparação vocal, utilizando técnicas musicais, com necessidade de ter domínio à cadência, a harmonia vocal e ao ritmo. Francisco manifestou a necessidade de domínio de outros elementos, “mas acima de tudo, era preciso dominar o silêncio, a respiração e a voz grave. Essa metodologia é muito divertida e pragmática. O resultado foi muito satisfatório” (António, em conversa com a autora em novembro de 2021). Percebe-se que este processo foi árduo e cheio de desafios, onde o investimento técnico e cenográfico facilitou a compreensão da narrativa, dadas as particularidades da encenação.

A capacidade criativa das atrizes, a experiência profissional, as condições emocionais e a fisionomia parecida foram elementos que levaram o encenador a escolhê-las para o trabalho e segundo o encenador António são detentoras de um preparo físico e técnico excelente. “A Rosa, além de atriz é bailarina. A Judith é das atrizes (até a montagem da obra) que mais convites recebia para interpretar personagens, devido a sua condição técnica vocal e psíco emocional. Colocar as duas na *Amêsa* foi como bater duas pedras ao mesmo tempo, uma na outra e descobrir o fogo pela primeira vez. Ninguém esperava aquele resultado. Talvez fosse por este motivo que o próprio autor, mais tarde, tivesse tido a motivação de encenar o próprio texto” (António, em conversação com a autora em novembro de 2021).

As atrizes referidas não pertencem ao grupo que o mesmo dirige, que é o Enigma teatro. Judith de Lemos é atriz do grupo Vela e a Rosa Kanhama atriz do grupo Bando Justiça e Artes.



Quadro 4. Matriz de categorização do encenador Nylon Princeso

<i>Categorização</i>	<i>Rubricas</i>
<i>Bloco 1- Caracterização dos encenadores</i>	1.1 Grupo etário 1.2- Grau de instrução académica 1.3- Qualificação profissional 1.4- Situação de empregabilidade
<i>Bloco 2. Motivação para a montagem da peça</i>	2.1- Um dos trabalhos da disciplina de encenação 2.2- Interesse em trabalhar a obra completa
<i>Bloco 3- Significado da “Amêsa”</i>	3.1- Situações que Angola passou antes e pós-independência 3.2- Dificuldades e Vitória
<i>Bloco 4- Preparação dos atores</i>	4.1- Física e técnica 4.2- Conhecimentos dos ressonadores
<i>Bloco 5- Monólogo</i>	5.1- Dualidade 5.2- Desafio técnico
<i>Bloco 6- processo criativo</i>	6.1 Aprendizado 6.2- A presença de convidados no princípio do processo
<i>Bloco 7- Particularidade de encenação</i>	7.1- Utilização de outros textos. 7.2-
<i>Bloco- 8- Seleção dos atores</i>	8.1- Perfil do personagem 8.2- Condições técnicas favoráveis

#### Reflexão/quadro 4

Tendo como exigência trabalhar o texto “Amêsa ou a canção do desespero” na disciplina de encenação do curso de licenciatura que frequentou em Luanda, o encenador Princeso sentiu-se motivado em momento posterior a encenar o texto na sua totalidade. Para si, Amêsa significa as dificuldades e vitórias de Angola, as situações vivenciadas pelos angolanos antes e pós-independência. Para a concretização do seu desejo de encenação da peça, selecionou dois atores com quem já trabalhava em outro projeto, tendo em conta as condições técnicas e o perfil adequado para o personagem. Realizaram durante os ensaios, exercícios de dicção, usando o

texto em diferentes tons, articulando várias vezes a mesma palavra ou frase. A exercitação com os ressonadores, utilizando diversos níveis de voz também funcionou para o trabalho vocal.

Quanto ao monólogo proposto, trabalhou com um homem e uma mulher. A ideia foi que o personagem se dividisse pelos os dois, contando a mesma história. A solução cénica era que não cruzassem os olhares em cena, produzindo um diálogo para quem assiste, mas não para quem atua. Desta forma, na ótica de Princeso continua sendo um monólogo.

## **2.5 Reflexão sobre os resultados dos encenadores**

Por parte dos encenadores, António, Suelma Costa e Princeso encontrámos satisfação total em dirigirem o texto escrito por Mena Abrantes, primeiro pelo desafio da proposta do autor em pensar em um monólogo para duas vozes. Depois por ser possível materializar o texto e terem a oportunidade de mostrar os seus pensamentos em relação à história da obra.

Questionados sobre o significado da peça em análise, constatámos a existência das seguintes opiniões: o autor da obra, considera a mesma como sendo a história de Angola antes, durante e pós-independência. Os outros encenadores corroboram, considerando que é a história de Angola, desde o período colonial até às lutas de libertação, da escravatura e da conquista da independência. São as lutas, dificuldades e vitórias que o país teve de enfrentar.

Para o encenador António, José Mena Abrantes traz uma narrativa histórico-fantásica, onde se pode ver a dualidade psicológica dos angolanos naquele contexto concreto. Trata-se de um Monólogo com duas atrizes que representam as duas facetas do país que se chama Angola (António, em conversa com a autora em novembro de 2021).

Em relação à seleção dos atores, os encenadores reforçam que a escolha foi feita através do biótipo do ator/atriz, pela desenvoltura vocal e corporal, pela capacidade de criação e pela experiência profissional.

Todos os entrevistados foram unânimes em concordar que foi um processo difícil, saboroso, desafiador, de buscas e experimentações. Foi envolvente, prazeroso e de aprendizagem, onde se teve a oportunidade de experimentar, de criar, de dar soluções e aprender.

Como resposta à questão de partida, a respeito do monólogo, os encenadores partilham a ideia de que se trata de um monólogo, tendo presença física de duas pessoas ou de uma. Segundo os mesmos, trata-se de um monólogo com duas atrizes que representam as duas facetas do país que se chama Angola.

## 2.6 Categorização das entrevistas realizadas com os atores

Quadro 5. Matriz de categorização da entrevista realizada com as atrizes que trabalharam com o encenador Mena Abrantes

Categories	Rubricas
<b>Bloco1- Caracterização das atrizes</b>	1.1 grupo etário 1.2- Grau de instrução académica 1.3- Qualificação profissional 1.4- Situação de empregabilidade
<b>Bloco-2- Participação na peça</b>	2.1- Biotipo 2.2- Capacidade de criação e experiência profissional
<b>Bloco -3 preparação do ator</b>	3.1- Corporal e emocional 3.2- Vocal
<b>Bloco-4- Processo criativo</b>	4.1- Difícil 4.2 Desafiador
<b>Bloco-5 significado da obra</b>	5.1 Colonização 5.2 Independência
<b>Bloco 6-percepção do conceito monólogo</b>	6.1 Pouca perceção 6.2 -Dualismo
<b>Bloco7- Benefícios obtidos pelo personagem</b>	7.1- Ganhos técnicos 7.2-Experiência 7.3-Liberdade criativa

### Reflexão/quadro 5

Questionadas de como foi a seleção para fazer parte do espetáculo dirigido por Mena Abrantes, as atrizes responderam que foi pelo biótipo. É norma para o autor trabalhar com atrizes pelo biótipo, tendo em conta que idealizava as personagens desde o momento da escrita. As experiências profissionais das eleitas também foi parte da seleção. A atriz convidada pelo

encenador Mena Abrantes, para fazer parte do elenco que seria dirigido por ele, ficou surpresa pelo convite, tendo em conta que sempre teve admiração pelo Elinga - Teatro, grupo cujo responsável é Mena Abrantes e desejar trabalhar com ele. O convite surgiu num momento em que a mesma queria dar uma pausa nas atividades teatrais, para resolver assuntos de carácter pessoal. Como ela própria afirma

ser convidada para ir jogar no real Madrid e você falar não “risos”, então tive de abrir exceção no meu ano sabático para participar do espetáculo do Mena Abrantes. Senti-me muito feliz, num leque de muitas atrizes em Angola. Sei que que ele acompanha o trabalho de muitos grupos. Ser a escolhida, foi algo muito significativo para o meu trabalho como atriz. Fiquei muito feliz e não questioneei o facto de não aceitar o convite. Sempre quis trabalhar com o Mena e o facto de ser um trabalho que ele nunca tinha montado, como atriz de outro grupo, foi grande ganho ter este tipo de perspectiva de dois tipos de trabalhos completamente diferentes. Sinto que um completa o outro. O meu processo criativo, bebi-o dos dois lados. Com o Mena tive esta oportunidade de estar nesta perspectiva mais criativa (Suelma Mário, em conversação com a autora em junho de 2022).

Durante o processo criativo, que foi difícil e desafiador, segundo as atrizes, tiveram em torno da preparação, exercícios corporais e vocais. Quanto ao significado da obra, entenderam ser sobre colonização, independência e resistência.

Quanto ao conceito de monólogo, nos primeiros contatos com a obra, tiveram dificuldades em compreender. Mas, posteriormente, deram conta de que estavam na presença do dualismo da personagem. Por este trabalho árduo e difícil, foi possível adquirir benefícios técnicos, de experiência de trabalho e de liberdade criativa.

Quadro 6. Matriz de categorização da entrevista realizada com os atores que trabalharam com o encenador Nylon Princeso

Categories	Rubricas
<b>Bloco1- Caracterização dos atores</b>	1.1 grupo etário 1.2-Grau de instrução académica 1.3- Qualificação profissional 1.4- Situação de empregabilidade
<b>Bloco-2- Participação na peça</b>	2.1-Desenvoltura corporal 2.3-Capacidade de criação
<b>Bloco -3 preparação do ator</b>	3.1- Corporal e emocional 3.2- Vocal
<b>Bloco-4- Processo criativo</b>	4.1- Difícil 4.2 -Envolvente e cauteloso
<b>Bloco-5 significado da obra</b>	5.1 Colonização 5.2 Independência 5.3 Conflito armado
<b>Bloco 6-percepção do conceito monólogo</b>	6.1 Pouca percepção 6.2 -Dualismo
<b>Bloco7- Benefícios obtidos pelo personagem</b>	7.1- Ganhos técnicos 7.2-Experiência

#### Reflexão/ quadro 6

O ator e a atriz que trabalharam com o encenador Princeso respondem que pela desenvoltura corporal e pela capacidade criativa, foram seleccionados para o trabalho. Durante a preparação, os exercícios do corpo e a voz foram essenciais. Consideram ter um processo difícil, de muito trabalho, mas sobretudo envolvente e cauteloso, onde puderam compreender o significado da obra como sendo sobre a colonização, independência e conflito armado.

Houve dificuldade de compreender, durante os primeiros contatos, o conceito de monólogo, já que estariam em cena os dois, só mais tarde compreenderam que a história da “Amêsa” seria narrada pelos dois. Com a experiência do trabalho, foi possível adquirir alguns benefícios como por exemplo, técnicos e de fórum criativo.

Em relação à questão relacionada com o convite para participação na obra, as atrizes encenadas por Mena Abrantes e os atores encenados por Princeso foram uníssonos em demonstrar satisfação pelo convite. Para eles foi uma grande responsabilidade aceitar o convite de participar em uma peça escrita por aquele que é considerado o célebre do teatro angolano.

Neste ponto, os atores foram escolhidos com base em critérios já mencionados, que tende a ser comum na realidade artística. Outro aspecto de relevo, na qual tivemos particular atenção, foi o sentimento de satisfação que os atores demonstraram, tendo em atenção o convite em particular na peça.

A nosso ver, o convite foi recebido com surpresa e satisfação, tendo em atenção o autor da peça, mas sobretudo pelo desafio de interpretar um personagem que representa Angola, como país, em diferentes momentos. Ter capacidades de criação e experiência profissional, permitiu aos atores convidados a desempenharem a sua atividade com desenvoltura e a alcançarem os objetivos pelos quais foram merecedores do convite, por parte dos encenadores com quem trabalharam.

No que diz respeito à preparação para o trabalho, concordam ser adequada a proposta sobre o processo criativo, considerando ser árduo, difícil, mas sobretudo satisfatório. Consideram a peça “Amêsa ou a canção do desespero” como sendo a resistência, por tantas situações que passa a personagem e ainda assim consegue seguir em frente. Significa também o povo angolano que é resiliente, independentemente das dificuldades enfrentadas diariamente. passa por várias dificuldades, mas ainda assim tem aquele verde de esperança, de continuar a sorrir, obrigado a abandonar o seu espaço para ir noutro lugar, o qual não estão acostumados, mas sempre com esperança de dias melhores.

Confessam ter pouca perceção, no início do trabalho, em relação ao conceito de monólogo dentro da peça, mas durante o processo, compreenderam que se tratava de um monólogo, cujo dualismo está presente.

Se tivéssemos a oportunidade de atribuir outro nome à peça “Amêsa ou a canção do desespero”, talvez optássemos por Angola, país que durante séculos viveu a opressão colonial, lutou pela independência, caiu no conflito armado interno, enfrentando situações difíceis como a morte de familiares, amigos e outros, situações de miséria, pobreza extrema e emigração. Muitas situações existentes na história da personagem, ainda hoje, estão presentes na vida dos

angolanos. Muitos são obrigados a abandonar o seu *habitat*, cidade, aldeias, deixando a sua essência, para ir a procura de melhores condições de vida, no interior e no exterior do país.

Reiteramos que por nossa parte, quando nos deparámos com o termo monólogo para duas vozes, chamou-nos a atenção, tendo em conta que teóricos consideram como monólogo a ausência de interlocutor.

Durante a pesquisa, compreendemos que a escolha técnica do autor em dividir a personagem em duas vozes permitiu a dualidade existente na personagem, o otimismo e o pessimismo existente num só ser, instabilidade que existiu em Angola.

Pelo fato de que o encenador deve ser alguém com capacidades criativas, inovador e ter capacidades de solucionar as questões em relação à sua proposta cénica, pensamos ser válida a ideia do monólogo para duas vozes.

## Capítulo III- Análise do espetáculo

### 3.1 O domínio do texto teatral até final do século XIX

Durante muitos anos, o texto teve poder dominante para o fazer teatral. Em várias ocasiões históricas, o espectador ia ao teatro para ver textos clássicos como de Shakespeare, Molière e outros. A ideia principal do teatro era transmitir fielmente o texto da forma que o dramaturgo imaginou. As demais áreas eram submetidas ao poderio que o texto tinha. A partir do séc. XX, a situação começou a tomar outro rumo. Alguns estudiosos negaram o lugar dominante que se atribuía ao texto, enquanto outros renovavam a obediência pelo texto e ao seu autor. O texto e o dramaturgo tinham domínio sobre a arte teatral, não havia espaço para o destaque de outros profissionais da área.

Os dramaturgos encenavam as suas próprias peças, fazendo inseparável a criação do texto e da encenação. Como exemplo da união, vimos o desempenho de Bertolt Brecht nas montagens da companhia Berliner Ensemble.

De acordo com Roubine (1998), a relação texto e cena, é vivenciada como conflito, tendo em conta os antecedentes que a evolução do teatro causou entre o autor e o encenador. Considera que a intervenção do encenador era uma ameaça para o dramaturgo. Ao encenador apenas cabia a obediência ao texto. As intenções do autor são primordiais para que o texto continue a ser o centro da realização teatral.

Dort, citado por Lehman (2007), considera haver sempre relação de dependência entre texto e cena, obrigação que pode motivar uma encenação intencional e consciente, tendo em conta que durante muito tempo existiram conflitos marcantes na prática teatral entre texto e cena.

Para Ubersfeld (2005), os signos visuais, auditivos e músicas criam um sentido que vai além do conjunto literário. A encenação tem a capacidade de ofuscar vários elementos oriundos do texto. Difícil é levar em cena tudo que o texto propõe, ainda que se tenha uma capacidade de síntese espetacular. Suponhamos que num espetáculo o ator diga todo o texto. Talvez o espectador não compreenderia a essência do que se queira transmitir e o tempo da peça ultrapassaria por aí mais de duas horas, o que já se tornaria cansativo para quem observasse. Ubersfeld considera o texto como parte da representação, precede a representação e



posteriormente o acompanha no seu percurso. Existe uma ligação entre texto e a cena, muitas vezes um está em função do outro, o texto com pretensão de uma futura encenação e a cena dando espaço naquilo que o texto sugere, para sua materialização.

### **3.2 Relação texto e espetáculo para Mena Abrantes**

Mena Abrantes encontra-se entre os que escrevem e dirigem os seus textos. Dada a escassez de textos dramáticos escritos por angolanos, decide escrever textos dramáticos, numa primeira fase com adaptação de contos tradicionais. Primeiro literalmente, depois modificando ou acrescentando algo e aos poucos, foi sentindo a necessidade de escrever os próprios textos. A década em que se escreve a peça representa um marco histórico para Angola, quer pela positiva, quer pela negativa. Desde logo, há a assinalar a instauração do sistema democrático, como consequência da assinatura dos Acordo de Paz de Bicesse (Portugal), em Maio de 1991, com o consentimento das Nações Unidas, Estados Unidos e Rússia, pondo termo a um conflito armado entre o Governo do MPLA e a guerrilha armada liderada pela UNITA, que dilacerava o país e a nação desde 1975.

O entendimento entre as partes em conflito resultou na aprovação da Constituição da República de Angola que aprovou a abertura democrática e a implementação da economia de mercado. Angola abraça a democracia.

Neste sentido, Angola ganha uma dinâmica de transformações de grande monta de carácter político, social, económico e cultural. O sistema multipartidário institucionaliza-se com a ação efetiva dos partidos políticos, o exercício da liberdade de imprensa e de expressão e a dinamização da sociedade civil.

No domínio económico, os ventos da liberdade derrubam as barreiras que fazem progredir a economia planificada do sistema socialista. O Estado deixa de ter o monopólio da atividade produtiva e a iniciativa privada passa a ser a fonte principal de criação de riqueza e de geração de emprego.

No campo militar, regista-se a formação das Forças Armadas Angolanas republicanas, constituídas por efetivos provenientes das estruturas governamentais e de elementos das forças militares da UNITA. A polícia nacional passa a ser o garante da paz e tranquilidade públicas.

Angola ferve de esperança. Medidas de políticas são realizadas no sentido da normalização da vida quotidiana. Implementa-se um ambicioso programa de assentamento das populações deslocadas e de milhares de refugiados de guerra, no sentido de regressarem às suas zonas de origens. Os quadros nacionais da diáspora regressam em força. A comunidade internacional responde positivamente ao apelo global de investimento económico-financeiro estrangeiro.

Contudo, as esperanças dos angolanos e as expectativas da comunidade internacional foram totalmente frustradas, pois o ressoar dos canhões sacudi de novo os pilares de Angola, uma vez que a UNITA não aceitou os resultados das Eleições Gerais de Setembro de 1992, tidas pela Nações Unidas como livres, justas e democráticas.

Com o ressurgimento da guerra de 1992 e atendendo a que só existe democracia com a existência de democratas, a democracia em Angola fica novamente adiada. A destruição do tecido económico fez com que o país passasse de país agrícola para depender única e exclusivamente do petróleo. Escolas, pontes, estradas e outras infra-estruturas sócio-económicas foram destruídas. O poder político mantinha-se a custo. Estima-se que cerca de 70% da população fosse pobre ou vivesse em condições de pobreza extrema. Cerca de dois milhões de angolanos tornaram-se refugiados na sua própria terra. O sonho dos angolanos foi, mais uma vez, adiado.

Em relação às atividades culturais, dada a situação que se estava a viver, impossibilitava a realização da mesma<sup>11</sup>.

### **3.3 A motivação de Mena Abrantes para a escrita do texto “Amêsa ou canção do desespero”**

Várias são as obras escritas por Mena Abrantes, que antecedem a selecionada para o nosso estudo, vivenciando os períodos colonial, independência e posteriormente o conflito interno. Teve a ideia de escrever o texto “Amêsa ou a canção do desespero” e escreve-a, sugerindo a reflexão da situação vivida pelos angolanos, na mente da protagonista da obra e, de modo artístico, leva em cena esta situação, a história de Angola antes, durante e pós-

---

<sup>11</sup> Consulta (2015)  
<https://doi.org/10.4000/mulemba.1775>

independência. Em cena não se vê representada propriamente a guerra, bombardeamentos, sangue, mortes, mas a forma como conta a história leva os presentes a observarem vários momentos, com a performance das atrizes e a utilidade que é dada ao adereço mesa. Presencia-se vários momentos, várias situações, vários estados emocionais, vários lugares.

Barros (2013), no prefácio do volume II do teatro de José Abrantes (2013), considera a escrita de Abrantes destinada ao palco e pensada para a carne e espírito dos atores. O autor é cauteloso neste quesito, pois, no momento da escrita, faz a conexão com o espetáculo, escreve pensando no biótipo dos atores que terá em palco. Caso adapte obras de outros dramaturgos, opta por selecionar ator que vão de acordo com as características propostas pelo autor da obra.

Para Mena Abrantes, o texto é um dos elementos essenciais para a encenação. Ele escreve para cena. No seu trabalho, não encontramos conflito entre o texto e a cena. A sua escrita é dirigida para a cena. Ele escreve pensando no ator e na divisão do personagem, prioriza o texto.

“Necessito de um texto construído que evolua de uma determinada maneira e as personagens tenham objetivos, encontrem obstáculos, entrem em conflitos e as coisas se vão resolvendo aos poucos” (Abrantes, em conversação com a autora, junho 2022).

Entendemos que Mena Abrantes pode ser inserido no grupo de dramaturgos conhecidos a nível mundial, que dirigiam as companhias e escreviam as obras para o mesmo, levavam o texto escrito por si, a cena, como Gil Vicente, Shakespeare, Molière, Brecht.

Éboli considera o texto de Mena Abrantes uma expressão direta de uma realidade vivenciada pelos angolanos. “Trata justamente da ambiguidade de sentimentos que dominou Angola, na oscilação entre o otimismo e o pessimismo desde o processo da luta de libertação colonial” (Éboli, 2006, p. 73).

Para Éboli, “Amêsa ou canção do desespero” simboliza a nação angolana que sofre por ser destruída pelos conflitos internos. Para ela, o autor exprime o conflito que a sociedade angolana passou até ao ano de 1991, “através da perspectiva do sujeito, inserido numa situação que o coloca frágil e a mercê de um futuro incerto, sublinhado por uma realidade triste e estéril”. (Éboli, 2006, p.74).

### **3.4 Presença de elementos do realismo e do teatro épico na peça “Amêsa ou a canção do desespero”**

A peça “Amêsa ou canção do desespero”, de cariz realista, integra em si igualmente elementos simbolistas e de natureza épica. Face a algumas características da sua escrita e orientação cénica, diríamos estar na presença de uma encenação que recorre a alguns elementos do teatro realista, tendo em linha de conta que o real já não é produzido fotograficamente tal como acontece na encenação naturalista.

As cenas apresentam-nos uma autonomia singular, rejeitando qualquer ordenação subjetiva, para nos confrontarem, de forma dialética, com o curso histórico. A lógica é-nos fornecida pela própria história. Perante o facto de o autor utilizar para a construção da sua peça textos datados de épocas diferentes, marcando assim de forma mais nítida o carácter fragmentário da obra, poderíamos considerar a presença de características do teatro épico. A juntar a isto e acentuando ainda mais este carácter épico, há a salientar que as mudanças de cena são feitas à vista dos presentes, não havendo nem entradas, nem saídas do palco, desde o primeiro momento que entram, até ao final da peça. A estrutura que nos é sugerida, remete-nos para vários períodos da história angolana, em forma de sketch político, lembrando-nos de algum modo Piscator. Tanto ele como Brecht ao recorrerem ao épico, procuraram criar espetáculos que banissem todo e qualquer ilusionismo, recusando assim a ilusão.

A ausência do herói personalizado, para recriar uma realidade em que é o próprio povo a assumir esse papel, acentua o carácter épico da peça. A sua fábula transporta-nos para uma dimensão histórica, a qual reflete a extraordinária força e criatividade das massas populares durante o processo de construção da sua independência. Um personagem (desdobrando-se por duas atrizes), apresentando a sua dualidade, como que procurando mostrar ao espetador a dupla face de uma realidade pretendida e vivida: o otimismo, tão produtivo e necessário ao progresso da história e o pessimismo, mas que espelha as dúvidas e incertezas que abalam o presente. Nesta estratégia em atribuir às duas atrizes a tarefa de expressarem este monólogo, no qual estão bem vinculados os dois pareceres distintos, leva-nos a considerar também aqui um recurso épico, dado romper com a ilusão própria do teatro dramático.

A fábula é simples e complexa na sua plenitude. Trata do passado, presente e futuro de uma nação e dos destinos do seu povo, não descurando a reflexão e questionamento do hoje. Também o modo como as duas atrizes são enquadradas no tratamento da fábula, traduz a atitude

do autor para com um teatro que deve ser encarado como um *podium* de observação. Isto é, Mena Abrantes coloca o espetador como observador de um processo, confrontando-o com o mesmo e, numa ótica que se poderia supor brechtiana, exige dele uma tomada de posição, que seja fruto da análise socio política. E tal como diria Pavis, “o teatro épico tenta encontrar e acentuar a intervenção de um narrador, isto é, de um ponto de vista sobre a fábula e sobre a sua encenação” (Pavis, 2015, p. 130). Também Mena Abrantes serve-se de duas atrizes, que embora não desempenhem o papel de narradoras, acabam por narrar as preocupações do tecido social do país. O facto da personagem (dupla) se dirigir diretamente ao público, rompendo assim a quarta parede, leva este a sentir-se presente. O espetador confrontado com os acontecimentos é levado a analisá-los, para que possa assumir uma posição em prol da transformação da sociedade.

### **3.5 Características do trabalho de Mena Abrantes na obra “Amêsa ou a canção do desespero”**

Há certos elementos que contribuem para a composição cénica, que Mena Abrantes prefere não deixar em mãos alheias. Normalmente, nos seus trabalhos, texto, cenografia e encenação são de responsabilidades sua. Quando escreve, concebe os movimentos do ator num determinado espaço cénico, espaço que compreende ser necessário, mas desde que seja criado por ele.

Nunca dirigiu uma peça cujo cenário é elaborado por outra pessoa, porque requer rigor nas suas marcações. Depois de definir marcações é que dá a liberdade da criação por parte dos atores.

O uso de cubos é um dos elementos que caracteriza o trabalho de Mena Abrantes, pelo facto de haver escassez de meios. Recorre ao uso dos cubos como elementos cénicos. Houve momentos que membros de outros grupos de teatro consideravam o grupo que dirige como sendo cubista, devido a frequente utilização dos cubos nos seus trabalhos e não propriamente por se inserir no movimento cubista.

O cubo como um elemento neutro permite a possibilidade de várias utilidades com o mesmo objeto, como por exemplo, colocando três cubos numa posição, podendo ser uma cadeira ou um trono. “Trabalhando com os cubos, dá-nos a sugestão do que está a passar e a imaginação do público é que conclui” (Abrantes, em conversação com a autora junho de 2022).

Um outro elemento que Mena Abrantes considera relevante no seu trabalho é que durante os processos de trabalho, no arranjo cénico, como na própria encenação, os atores nunca devem ser demasiados exuberantes, há sempre um comportamento de contenção.

Com o grupo Elinga -Teatro, dirigiu peças de autores do Nordeste do Brasil, uma delas de autoria de João Cabral de Melo, onde não teve necessidade de trocar nenhuma palavra, mas os outros se não os traduzisse, ninguém entenderia. As situações eram reconhecíveis, mas a linguagem se permanecesse tal qual, seria difícil ser compreendida.

### **3.6 Processo criativo na arte teatral**

Para se fundamentar a análise que realizámos ao processo criativo da montagem da peça na perspectiva de Mena Abrantes, teremos que considerar que várias são as áreas que têm tido sucesso, por explorarem a criatividade dentro dos seus trabalhos. O processo criativo permite a obtenção de várias ideias que podem melhorar o trabalho que se pretende desenvolver. Durante o processo, várias são as possibilidades de desenvolver a criatividade.

Segundo Ostrower (1977), todo o ser humano tem capacidades criativas, sem exclusividade de classes. O funcionamento da criatividade não deve ser de forma solitária. Várias são as áreas em que a criatividade se faz presente. O processo criativo não se limita apenas na arte como muitos compreendem. Criar é dar forma a algo novo, independentemente da área indicada. Ostrower entende que o homem desenvolve a criar, não apenas por querer ou gostar. O motivo que o leva a criar é porque precisa e isto ajuda-o no seu crescimento como humano.

Godin (2021) corrobora a visão de Ostrower, considerando a criatividade como sendo a capacidade que pode ser aperfeiçoada por todos, independentemente da profissão que exerce, cujo segredo para o sucesso é a prática repetida e consciente.

Sendo o processo o caminho percorrido por vários indivíduos para chegar a um determinado fim, neste caso específico o espetáculo, unindo a criatividade como elemento essencial do ator/ encenador, combinam vários propósitos como criar, inventar, transformar, controlar, na qual o ator, encenador utiliza para a realização de seu trabalho. O processo criativo retrata as etapas de construção percorridas pelo artista, até chegar ao espetáculo, que é a obra e,

de forma gradual, se torna consciente. Para Pavis (2015), o processo não é algo fixo. Durante o mesmo ocorrem transformações por parte de quem está inserido na atividade proposta.

Para Stanislavski (1997), o processo criativo não pode ser algo mecânico, mas sim efetuado de maneira orgânica, com fundamento “nas leis físicas e espirituais que regem a natureza humana”.

Dabul (2007, p. 57) refere que vários são os estudiosos que compreendem a criação artística como atualização de capacidade ou talento, a criatividade, tratada como atributo de atores sociais, identificados socialmente como artistas. Dabul ainda refere que na análise de Elias sobre o estudo que realiza sobre o processo criativo artístico,

é descrito como forma específica de sublimação, encadeada por fantasias alimentadas e domadas pelo ator social que dispõe da habilidade e do desejo, socialmente constituídos, de expressá-las, manipulando determinado material (sonoro, plástico etc.) e acionando sua consciência crítica, também construída por sua vida social, para avaliar essa manipulação (Dabul, 2007, p. 60).

Tendo em conta que o processo criativo se verifica em várias áreas, como sendo a fase de experimentações, criação, de oportunidades e inovações que posteriormente dá acesso ao momento esperado, achamos necessário abordá-lo de forma geral e procurar compreender de forma específica de que maneira foi realizado na peça em estudo. Que caminhos foram percorridos até chegar o dia esperado do espetáculo.

### **3.7 Processo criativo do espetáculo “Amêsa ou canção do desespero”**

O primeiro passo do encenador Mena Abrantes foi entregar o texto às atrizes, distribuindo Amêsa1, a Suelma Mário e a Amêsa 2, a Cláudia Púcuta. Posteriormente, no primeiro encontro, ouvindo o timbre vocal através da leitura das duas atrizes, o encenador decidiu trocar as personagens, ficando Amêsa 1, Cláudia Púcuta e a Amêsa 2, Suelma Mário.

O segundo passo foi a interpretação do texto. Foi dada a palavra as atrizes, que manifestaram a não percepção do texto. “Entendemos outra coisa menos o texto”. A atriz Suelma confessa que percebeu que se tratava de um romance. As duas atrizes não tinham noção do que se tratava exatamente. A percepção que tiveram, foi diferente daquilo que realmente refere a obra e questionaram ao autor e encenador o que estava a pensar no momento em que escreveu

algumas passagens do texto, como é o caso do texto “verdes dos verdes” e lhes foi respondido que era na fase pós-independência, um período de transições do país e que o texto falava sobre a independência.

Como não vivemos aqueles momentos, muita coisa passou-nos despercebida. Na verdade, não tínhamos uma conexão com o texto. Naquela altura não existíamos. Muitas das questões que aí se trata não vivenciamos. Então foi mesmo uma construção do 0” (Mário & Púcuta, em conversa com a autora, junho 17, 2022).

Depois de se darem conta de que realmente não haviam percebido do que se tratava, a preocupação pela investigação, pela busca de referências intensificou. A atriz Suelma Mário, convidada, sentia-se perdida porque não estava acostumada com o processo. Vem de um grupo, onde o encenador trazia tudo predefinido e com a ideia já fixada na cabeça, orientando o que seria e o que deveria ser feito. Oferece tudo pronto aos atores que apenas têm a missão de cumprir. Ela encontrou uma diferença abismal porque com o encenador Mena Abrantes, o processo não funcionava daquela maneira. A convidada sentia-se cada vez mais apavorada e como já havia montagens da peça por outros encenadores, pretendia ver, mas a companheira de cena aconselhou-a a não fazer, para não a influenciar na sua criação. O encenador também acrescentou que não seria o momento ideal para ver as outras interpretações. Assim, acatou o conselho e apenas viu as outras montagens depois da apresentação do espetáculo de Mena Abrantes.

A inquietude era tanta por parte das atrizes que a Cláudia Púcuta (Amesa1) decidiu investigar mais através da internet e deparou-se com o trabalho de Luciane Éboli. Segundo a atriz, sendo uma dissertação (algo escrito) e não vídeo, decidiu ler e, dia seguinte, levou para o ensaio, para mostrar aos companheiros (encenador e Amêsas 2) e aí verificaram que tinha elementos que lhes seria útil.

Segundo as atrizes, no ensaio de mesa, o facto de trabalharem com o autor da obra e a dissertação de mestrado de Éboli, foram elementos-chave para a compreensão e materialização do espetáculo. O contacto das atrizes com a dissertação intitulada “Dramaturgia angolana no pós-colonialismo: Sujeito, nação e identidade na obra de José Mena Abrantes”, da autoria de Luciana Éboli, teve uma grande influência para a compreensão das mesmas, nos diversos momentos da peça. Esta dissertação serviu de suporte e apoio para as atrizes, no que se refere as transições que sugeria o texto, tendo sido dividido da seguinte forma:



1. Apresentação
2. Abandono do espaço de origem
3. Morte dos pais
4. Solidão
5. Exploração estrangeira
6. Desesperança
7. Reação
8. Esperança
9. Revolta
10. Dúvida
11. Tortura e violação
12. Fuga e retorno
13. Desespero
14. Retorno à infância
15. Realidade e impotência.

Quanto a divisão proposta por Éboli, recordamos Stanislavski, que faz referência aos encenadores e atores, sobre a importância da divisão do texto em partes ou unidades para que se possa trabalhar o específico e não o geral, (em atos, cenas e micro- cenas), e definir o que acontece (Stanislavski, 2003).

A divisão por unidades auxilia ao ator, ajuda a compreender o percurso do personagem ao longo do espetáculo, permite entender o objetivo geral da obra e do específico do personagem. Stanislavski acreditava que a melhor maneira de extrair um objetivo de uma unidade seria encontrar o nome que caracteriza a sua essência interior, o nome adequado para a unidade, este descobre seu objetivo essencial. Acredita que os nomes em formas verbais colocam o ator em ação direta e ativa, permitindo que o significado das unidades se concretize.

Dividindo a cena por unidades, melhora a compreensão e evita atuar no geral. Dá possibilidade ao específico. Trabalhar as modulações e a transformação, é o objetivo de cada unidade.

Durante o processo criativo, o importante para o encenador Mena Abrantes foi que as atrizes compreendessem a real essência da peça, e não a memorização do texto de imediato sem compreendê-lo, sem entender e conhecer a fundo. O essencial no momento, eram as atrizes, os

seus atos e as suas ações. No processo de Mena Abrantes, o que funciona é buscar primeiro as ações, para depois implementar o texto. Ter referência das circunstâncias dadas é importante para a criação.

Stanislavski (2003) acreditava que para atingir o interior do personagem, era necessário estudar os elementos do personagem dados pelo texto e, a partir destes elementos, dar vida ao personagem. Indica alguns elementos para facilitar a compreensão, tais como a época da história, o tempo, o país, as condições de vida, os antecedentes, a psicologia, o sistema de vida, a posição social, os aspectos externos, o caráter, os modos, os movimentos, a voz, a dicção e as entoações. Estes elementos foram fornecidos às atrizes durante o trabalho de mesa e por sinal as serviu como despertador para a criação da cena.

Circunstâncias dadas, são as informações obtidas pelo texto. É necessário dar valor às coisas que estão no texto. Amêsa, por exemplo, foi obrigada a deixar o seu *habitat*. Perdeu o pai, a mãe, a criança e a sua paixão. As circunstâncias ajudam na construção do personagem.

Algumas peças do grupo teatral Elinga foram montadas em dois ou três meses, mas a Amêsa foi montada em um mês e meio. A partir da primeira parte até às brincadeiras finais, para o encenador era tudo tranquilo, quanto à utilização de movimentos mínimos e elementos cênicos mínimos. Na parte final da obra, o encenador não sabia exatamente que soluções cênicas daria. Desta feita, uma das opções seria eliminar a parte final porque não encontrava uma solução para a encenação e foi através das brincadeiras e da experimentação das atrizes que aos poucos solucionaram o final da obra.

Durante as experimentações das atrizes, o encenador filmava e fotografava os momentos e posteriormente as mostrava. Foi através desta técnica que o encenador capturou momentos de criação, que posteriormente serviram para seleção de momentos que viriam fazer parte do resultado do processo (o espetáculo), como por exemplo o momento dos panos.

aquilo foi brincadeira de puxa aqui, puxa lá, a última cena foi brincadeira nossa. Começamos a brincar e o encenador dizia eu quero mesmo isto assim, e nós sugerimos outros movimentos, por exemplo passar por baixo da mesa e foi assim que as coisas começaram a sair de forma natural (Mário & Púcuta, em conversação com a autora em junho de 2022).

Mário (2022) recordou que estavam numa das salas do Elinga-Teatro a experimentar algumas partes do espetáculo, tendo o encenador fotografado o que viu. A mesma foto serviu

para o espetáculo, pois foi numa brincadeira e assim começou a sair o espetáculo. O jogo de lançar os panos foi tudo feito no momento.

quando começamos não sabíamos qual seria o primeiro pano a utilizar, nem a primeira cor. De repente, quando começamos a fazer o jogo, nós montamos a bandeira de Angola, mas não foi intencional. Começamos a recriar e quando demos conta era o preto e o vermelho e no final o amarelo, mas como ele filmava e fotografava, dava para ver o que foi feito. Posteriormente, pedia para repetir. Como era fase experimental, deu certo (Púcuta, em conversação com a autora em junho de 2022).

As atrizes consideram vantajoso trabalhar no espaço do Elinga, o palco onde decorreu o espetáculo. O facto de trabalhar naquele espaço, durante o processo e ser o mesmo do espetáculo, possibilitou a movimentação cénica, deu a liberdade espacial. Conhecer cada espaço do palco também influenciou na criação cénica

As atrizes tiveram dificuldades em compreender o texto porque não conheciam a real essência do mesmo, bem como tiveram dificuldades nas transições dos diversos momentos que o espetáculo sugeria. Eram transições rápidas, como por exemplo, na cena em que o bebé morre, “apenas tivemos tempo de sair da mesa e dar alguns passos. Tu não tens tempo para as mudanças de estado emocional porque são muito próximas” (Púcuta & Mário, em conversação com a autora em junho de 2022).

No processo criativo da peça, foi dada a oportunidade de experimentar, de participar e de colaborar. Por exemplo, a escolha das músicas utilizadas, no espetáculo, foi da responsabilidade do encenador e das atrizes. Muitas das soluções das brincadeiras foram as atrizes que as encontraram e cabia ao encenador aceitar ou não.

Segundo Grotowski, citado por Arrojo (2014), a maneira como o diretor olha, escuta e comparte o processo criativo do ator/atriz, deve ser através de observações que impulsionam o desenvolvimento da teatralidade. O facto de observar facilita direccionar o processo criativo do ator e outros elementos que fazem parte do coletivo. O encenador Mena Abrantes esclareceu-nos que foi um processo rápido, mas bem criativo, considerando que foi um processo colaborativo.

Para Phelippe, “o processo colaborativo possui relação com a criação coletiva, visto que em ambas, o corpo coletivo, entendido como o conjunto de pessoas envolvidas na criação constrói a obra” (Phelippe, 2014, p. 79).

No processo, tudo é permitido: errar, repetir, criar, experimentar. É dada a liberdade a quem está dentro do processo. É um período de ideias, dúvidas, questionamentos. Elementos como consenso, negociação, partilha, experimentação, ideias, sugestões, foram essências para o que o autor considera colaborativo. A valorização da ideia das atrizes criou um espaço, onde ninguém foi excluído. Cada atriz foi convidada a criar dentro de uma construção artística.

### **3.8 O espetáculo “Amêsa ou a canção do desespero” de José Mena Abrantes**

O espetáculo em análise foi estreado em Luanda, aos 4 de março de 2021, no espaço Elinga- Teatro, sob direção de Mena Abrantes, com as intérpretes Cláudia Púcuta e Suelma Mário. A peça continua em cartaz até a data atual, tendo passado pela casa das artes em Luanda, no Festeatro Mulher, no festival de Loulé em Portugal e recentemente no Festival de Teatro Lusófono (festluso) no Brasil.

É um espetáculo que leva em cena elementos históricos e políticos de Angola, onde a personagem narra a sua história na primeira pessoa, desde a sua infância até à idade adulta. O pessimismo e otimismo fazem parte dos seus momentos e das suas ações, levando o espectador para uma viagem ao passado.

Mena Abrantes conta que um dia a caminho do trabalho, na altura no Futungo de Belas, quando trabalhava na presidência da República com Eduardo dos Santos, viu no bairro Rocha Pinto um indivíduo magro com uma enorme mesa à cabeça, as pernas da mesa por cima e perguntava-se como era possível aquele homem “fraquinho” aguentar aquela mesa. Foi o que lhe despertou para o título “Amêsa”.

Na hora em que quis encontrar um nome para a personagem, achei que aquela fragilidade, o peso e a responsabilidade em cima, dava bem para o personagem. Então, chamei-lhe Amêsa, com o circunflexo para não pensarem que é a mesa como objeto. A origem do nome é prosaica. Um homem a carregar uma mesa enorme, achei interessante para o título (Abrantes, em conversação com a autora em setembro de 2021).

### 3.9 Cenografia

Luzes acendem e se vê em cena uma mesa no centro, silêncio total. A seguir música e entrada de duas atrizes em rompimentos diferentes. As mesmas medem forças, empurrando a mesa e nenhuma vence porque as forças estão equilibradas. Conformando-se com a situação, decidem arrumar a mesa com panos de diferentes cores. A primeira estende o pano, a segunda insatisfeita retira e coloca outro pano ao seu gosto. Cada uma achando que o pano que colocava estava melhor posto na mesa. Assim foram repetindo várias vezes com as cores que convinham em cada uma. Por fim, os panos foram retirados e atirados ao chão. Segundos depois, fazem as pazes, deitando juntas à mesa.

Figura 5. Conflitos



Fonte: capturada pela autora, setembro 2022.

Figura 6. Reconciliação



Fonte: Elinga -Teatro

Foi um momento que não necessitou o uso da palavra, o silêncio e as ações tiveram a capacidade de transmitir a mensagem a quem estava a presenciar o espetáculo.

Esta situação da disputa da arrumação da mesa, leva-nos a entender que estava presente a luta pelo poder, o desentendimento, o conflito interno que Angola viveu durante anos. Notava-se a competência de forças, a não satisfação pela suposta organização de outrem.

Outros elementos visíveis em cena foram os lençóis, com diversidade de cores como vermelho, amarelo, preto, azul, verde e branco. Cores com significados simbólicos, por exemplo, o vermelho, podemos afirmar que demonstrou a paixão, o amor que a mesma sentiu pelo português que posteriormente a decepcionou e abandonou-a. Já o verde pode descrever a natureza, a esperança de um futuro melhor, de uma Angola livre do jugo colonial. Vários são os verdes que o autor refere, “o verde da raiva, da cor da bÍlis, o verde esmaecido do apodrecimento dos frutos, os olhos verdes do verdugo”. A repetição do verde incentiva a reflexão do espectador em torno do significado de tantos verdes em cada situação. O amarelo, podemos afirmar que simboliza o raiar do sol e ao mesmo tempo a paixão pela vida. O branco pode simbolizar a criança, a estabilidade que Angola teve em algum momento, a infância da própria Amêsa. A cor azul pode simbolizar o mar, o meio que serviu para o tráfico de escravos, onde os portugueses levaram as riquezas do solo angolano. Já o preto refere-se ao luto. Com o pano preto, foi tapada a mãe, quando morre. Preto simboliza a viúva dos seus pais, da criança, da viúva de uma Angola com vários problemas.

A junção das cores preta, vermelha e amarela, que são as cores da bandeira da República de Angola, a cor vermelha representando o sangue derramado pelos angolanos que lutaram pela independência do país, a cor preta que simboliza o continente africano, sua espiritualidade e os seus povos, o amarelo que representa os trabalhadores e a produção industrial.

Figura 7. Optimismo e o pessimismo



Fonte- Elinga-Teatro.

São elementos simbólicos na peça, por exemplo, os panos em cena. E em determinado momento, apresentam-se três cores estendidas na mesa, propriamente as cores da bandeira de Angola. Quem não as conhece considera o ato como abstrato, não as associa à história, como símbolo de uma nação específica.

Devemos salientar que, quando estamos na presença de um espetáculo, temos a oportunidade de constatar que vários elementos fazem parte. Dentre tantos, a cenografia é um deles que, de acordo com Mantovani (2014), é um ato criativo, ligado ao conhecimento de teorias e técnicas específicas, que tem como objetivo organizar visualmente o lugar teatral, para que haja a relação entre o público e a cena. O cenário como fruto desta criação, deve traduzir esta intenção.

A elaboração da cenografia deve ser de acordo com a proposta cênica. O cenário ajuda a representar vários espaços quer geográfico, social ou um espaço interior. Na representação desses espaços, a cenografia do espetáculo que pesquisamos teve a presença de uma mesa que permitiu visualizar vários espaços.

O espaço onde decorre ação é o cénico, um espaço visível que se concretiza em cena, onde o público percebe onde acontece cada cena ou momentos. “O espaço cénico nos é dado aqui e agora pelo espetáculo, graças aos atores cujas evoluções gestuais circunscrevem este espaço cénico” (Pavis, 2015, p. 133).

Para Barrientos (2012), o espaço é componente imprescindível da representação. Para ele a condição primária para a existência de um personagem em cena é o mesmo entrar no espaço cénico, para se tornar visível, independentemente da sua importância cénica, sendo protagonista ou figurante. O mesmo sucede com outros elementos como objetos, palavras, sons, que serão considerados dramáticos, se fizerem parte do espaço. Ao contrário tal não acontece.

Faz parte da cenografia do espetáculo em análise uma mesa que lhe foi dada várias utilidades: serviu de barco, onde a protagonista fez a viagem da sua terra a cidade, o barco que os portugueses usaram para entrar em Angola, para levar as riquezas. A mesma mesa transformou-se em prisão, onde foi torturada e em cama, onde aconteceu a relação sexual com o estrangeiro. Com a transformação da mesa, identificámos diferentes lugares e espaços múltiplos. Podemos realçar que os diferentes lugares se representam num só espaço cénico e subdividido em partes.

Desde o princípio da obra, vê-se duas atrizes e ouve-se duas vozes em palco. É feita a apresentação da personagem, dando a conhecer quem é, e de onde vem. Através da solução cénica dada pelo encenador, entende-se que se trata apenas de uma personagem, isto é, notável pela forma que o texto é dito. Não se está em presença de um diálogo. Não há interligação entre duas vozes. Para melhor compreender de que se trata vamos ao texto:

Primeira voz- O meu nome é Amêsa. Nasci junto de um rio grande.

Segunda voz- Eu chamo-me Amêsa e nasci junto de um rio grande.

Primeira voz- era ainda pequenina, quando os meus pais me levaram para a cidade.

Segunda voz- Muito nova ainda, os meus pais levaram-me para a cidade grande.

Primeira voz- Foi uma viagem com tristeza.

Segunda voz- eu olhava tudo com tristeza.

Primeira voz- as arvores.



Segunda voz- O capim.

Primeira voz- O verde tão verde das margens do rio.

Segunda voz- As palmeiras.

Primeira- A distância ficava mais longe.

Segunda voz- a vida acabando.

Segunda voz- A princípio eu tinha medo e escondia-me debaixo da mesa, julgando que deles fosse cair por cima de mim.

Primeiro voz- Mais tarde aprendi a viver com o ruído e comecei a ter medo do silêncio.

Segunda voz- Do silêncio que há dentro das pessoas. (Abrantes, 2021. Anexo 8 espetáculo).

OBS- No texto escrito, o autor trata as personagens por Amêsa 1 e Amêsa 2. A análise em causa é do espetáculo e, por este motivo, consideramo-las como primeira e segunda vozes.

Durante o espetáculo, faz-se uma viagem ao passado, utilizando a memória emotiva e narrando a trajetória de uma mulher que recorda o seu passado a partir da infância. A peça revela momentos do conflito armado em Angola e a escravatura que o mesmo foi submetido durante séculos, onde a personagem Amêsa narra na primeira pessoa os momentos que viveu desde a infância até à fase adulta. Teve de abandonar a sua terra natal, levando consigo lembranças do seu meio ambiente, recordando o rio que ficou para trás, o verde da margem do rio. Deixou o seu *habitat* para ir para cidade, onde tudo a surpreende, os aviões que com o seu barulho a atormentavam. Passou por vários problemas, desde a morte da mãe e o abandono do pai. Estas situações tornam-na vulnerável na grande cidade e sem experiência de vida, torna-se mais difícil e depara-se com a primeira sedução que vem do estrangeiro, que lhe faz promessas. Ela entrega-se totalmente a esta relação e da mesma nasce uma criança que “morre em menos tempo que demorou a fazer”.

Em relação à morte da criança, a segunda voz diz o seguinte: “a criança morreu em menos tempo que levou a fazer. Morreu sem protestar, nem chorou”.

Primeira voz: “parece que olhou a vida e entendeu melhor voltar, mais tarde, noutra nascimento, talvez noutra lugar”.

Compreende-se a questão do nascimento e morte da criança como a independência que o povo angolano lutou para conquistá-la, mas infelizmente em pouco tempo caiu na guerra civil, mergulhou no conflito de filhos da mesma pátria ou também se pode perceber como a relação amorosa que os portugueses tiveram com as angolanas, gerando filhos que posteriormente eram abandonados com as mães porque os mesmos tiveram de regressar para o seu país e talvez já tinham famílias e era complicado levar filhos abastados.

No espetáculo, o autor dá a possibilidade ao espectador refletir em torno daquilo que se passa em cena, usando metáforas que cabe ao espectador interpretar e chegar a sua conclusão. Vários elementos marcam presença neste espetáculo, como por exemplo, o silêncio encontra-se com o barulho, como se pode ouvir no seguinte texto: Segunda voz- Morreu em silêncio no momento em que aterrava um avião que fez mais barulho do que todos os outros, que deixou o ruído atrás mesmo quando já se tinha ido embora. Este encontro do silêncio com o barulho suscita reflexão.

Primeira voz- O meu pai fez igual, gritou, gritou, gritou, gritou e foi-se embora.

Segunda voz- deixou-me sozinha com o silêncio dos gritos.

### **3.10 Sonoplastia**

A sonoplastia pode ser considerada como o conjunto de sons que auxilia a enfatizar as cenas e ou as emoções dos atores. Os elementos sonoros ajudam a envolver o público na construção de imagens e sensações. As músicas e sons utilizados devem estar intimamente ligados ao que acontece na cena. No espetáculo, a sonoplastia executada nos bastidores interferiu no desenvolvimento da ação e criou um momento propício para as situações. Um ambiente de suporte às situações que ocorrem remetem ao espectador a refletir as situações vividas pela personagem, quando criança até a fase adulta.

Pavis (2015) considera a sonoplastia uma reconstituição artificial de ruídos, sejam naturais ou não. A sonoplastia deve ser distinta, ainda que isso seja sempre difícil, da palavra, da música, dos resmungos e sobretudo do ruído gerado em cena (Pavis, 2015, p. 367).

A sonoplastia é selecionada de acordo com o texto. Cria uma atmosfera que torna o espectador receptivo à representação. No espetáculo em análise, a sonoplastia proporciona um ambiente próprio para a cena, despertando a atenção do espectador para um momento específico, exemplo, a música, no momento em que a criança morre, remete a momentos melancólicos e de tristeza. Outro exemplo, as canções de brincadeiras remetem a infância da personagem.

O som das correntes reforça a imagem apresentada, isto é, no momento da prisão, opressão e tortura da “Amêsa”. Reforça a carga dramática no momento em que elas dizem o texto. A carga nota-se a partir daquele tentar livrar-se das correntes. A situação remete ao espectador a uma viagem dos momentos de tortura, opressão e maltratos dos angolanos.

O batuque também soava no momento em que se colocavam e retiravam-se os lençóis em forma de competição e cria um ambiente de disputa. A percussão serviu também para a mudança de cenário, pois, ajudou no texto da tortura. Os sons do batuque, da água do mar e das correntes da prisão criaram o ambiente necessário para os momentos em que foram inseridos. O som do batuque ajuda a personagem a despertar e envolver-se na ação de libertação, enquanto é presa, torturada, sempre fiel, mantendo-se calada, sofrendo a tortura e sendo fiel à sua pátria, mantendo-se em silêncio:

Segunda voz- Podem matar-me, que a minha boca não dirá uma única palavra.

Primeira voz- Matem-me, se quiserem, de mim apenas terão silêncio.

Segunda voz- Não tenho medo da morte, toda a minha vida ela girou insinuante e estonteada ao alcance da minha mão.

Primeira voz- teria medo da morte, se não arrastasse comigo desde as chuvas da minha infância.

Segunda voz- Não direi nada, nunca direi nada, as chuvas da minha infância ensinaram-me a não temer a morte.

Figura 8. Opressão e tortura



Fonte- Capturada pela autora, setembro, 2022.

Um outro elemento visível em cena e que apoia momentos cruciais é a música, que define a realidade do momento proposto, como por exemplo, na morte da criança entra a música com a melodia que vai simbolizando a dor. A mesma surge como um suporte que justifica o texto dito. Existe dentro do espetáculo uma conexão entre o texto e a situação.

As canções infantis, implementadas ao fim do espetáculo, serviam para esconder ideias e pretensões dos colonizados. As atrizes em cena brincam com as canções e dão-lhe um sentido crítico da situação real, mas de forma indireta e em forma de parábolas. Trata-se de um espetáculo codificado, como por exemplo, o texto “eu fui ao jardim da selva”. Aqui, a mensagem era provocatória para aquela fase. Era necessário fazê-lo a brincar para não despertar o colono das pretensões que se tinha e das estratégias que se estava a planear para se livrar do jugo colonial, era uma comunicação codificada. A canção “eu fui ao jardim celeste” é conhecida por uma letra diferente da que usam no espetáculo: “fui ao jardim da celeste, giroflé, giroflá, o que foste lá fazer giroflé, giroflá...”. Na peça é, eu fui ao jardim da selva, celestes não vi e nem verei, podemos considerar que a selva era um jardim que é Angola. Eram palavras ditas nas entrelinhas e utilizava-se códigos através das brincadeiras para poder passar a informação. Outro exemplo: “o barco virou no mar”, os barcos eram os meios de transportes utilizados pelo colono português que levavam as riquezas do solo angolano para benefícios próprios.

### 3.11 Iluminação

Outro elemento que intervém de forma direta num espetáculo é a luz, que participa na produção de sentido do mesmo, com as suas várias funções: cria uma atmosfera, do ritmo à encenação. Pode separar um ator ou um elemento da cena e assegura a transição de diferentes momentos. Pode também limitar o espaço de representação e produzir distintos efeitos.

Para seleção de luz de um espetáculo, é necessário particularizar momentos e deve ser elaborada de acordo com as situações que ocorrem nos diversos momentos. O seu papel não é apenas emitir a luz no palco, mas também pelo efeito que dá aos objetos existentes em cena.

Para Barrientos (2012), a iluminação tem a função de atualizar o espaço, onde decorre a ação, de tornar este espaço visível. A iluminação é antiga tal ao teatro, o que é mais recente é a luminotecnica que é o grande recurso para a iluminação, a partir do uso da luz elétrica, com capacidade para criar ambientes, para suscitar estados de ânimo, para diminuir ou separar elementos do espaço, seja um objeto ou um ator.

Pavis (2015, p. 201-202) diz que o “termo iluminação vem sendo substituído na prática teatral atual, pelo termo luz, provavelmente para indicar que o trabalho da iluminação não é iluminar um espaço escuro, mas sim criar a partir da luz”.

Na peça com a intervenção da luz, conseguimos notar transições. A luz e a mesa dão recursos às transições, levando o espectador a presenciar vários momentos e locais: o barco, a prisão, a mesa como cama, no momento da relação sexual, o chão como local do ato sexual, a luz no momento da opressão ou do barco. Todos estes elementos, remetem-nos a determinados momentos. A iluminação é outro elemento teatral necessária para a conceção do espetáculo.

Figura 9. Transformação do objeto mesa



Fonte: Elinga- Teatro

O papel da iluminação não é apenas dar visibilidade ao espetáculo, mas o da composição cênica em conjunto com os outros elementos intervenientes no espetáculo. Há necessidade da articulação entre os componentes (Araújo 2005, citado por Moura, 2014).

### **3.12 A voz e a relação com o ator.**

Outro elemento que compreendemos necessário abordá-lo neste trabalho é o da voz. Em relação a voz no espetáculo, começaremos por compreender o conceito da mesma, segundo profissionais ligados à área. A voz é essencial para a prática cênica e há necessidade de conhecê-la e saber usá-la para diversas situações cênicas.

Para Gayotto (1997), escutar a dimensão criadora da voz do ator/atriz é deixar-se afetar por uma ação vocal que se constitui a um só tempo, de recursos vocais e de forças vitais. Recursos vocais que se entende que sejam os elementos necessários para falar. Compreende-se como recursos primários da voz: respiração, intensidade, frequência, ressonância e articulação. Os recursos resultantes que são dinâmicas da voz: projeção, volume, ritmo, velocidade, cadência, entonação, fluência, duração, pausa e ênfases. Estes recursos combinados expressam os sentidos vocais da emissão. Forças vitais estão relacionadas com o querer, ao imaginar, ao perceber. Sustentam e fazem com que a voz seja expressa, estimulada pelas sensações, afetos, vontades e desejos (Gayotto, 1997, p. 20).

No espetáculo, alguns recursos aplicados para uma emissão vocal satisfatória tiveram resultados, como por exemplo, a projeção vocal abarcou o espaço, onde decorreu o espetáculo. As atrizes lançaram a voz com intuito de serem ouvidas e percebidas. Entende-se que projetar é fazer chegar a voz a todos, como se diz no teatro, “até a velhinha surda deve ouvir e perceber tudo que é dito em cena”.

Quando se projeta a voz, o som deve alcançar uma determinada intensidade com um volume determinado. Projetar implica soltar a voz, ter em conta o apoio respiratório para que não se esteja em presença de gritos sem determinados apoios técnicos.

Quintano et al, (2014) consideram que a voz projetada corresponde a uma atitude vocal, onde o ator tem a intenção de atuar sobre o outro e de ser compreendido. Esta intenção pode ser concretizada se realmente o ator utilizar as técnicas para que a voz chegue ao público de forma perceptível. Para as pesquisadoras o ator deve trabalhar com imagens e, quando pretende projetar o som para um ponto específico, tratará de assegurar que a sua voz chegue de forma cômoda a este lugar, utilizando a técnica adequada e colocando a voz de maneira que flua com naturalidade.

O público não só escuta, mas também aprecia e, se o ator articula para o público ao qual trabalha, não será necessário nenhum esforço para projetar. Quanto mais se exercita, melhor será a qualidade vocal. À medida que o ator vai exercitando e adquirindo experiência, deve ir desenvolvendo perspectivas do lugar onde trabalha, se sabe que a sua voz deve ser audível em todos os pontos da sala, pois, se o público não escuta, perde-se o interesse pela obra.

A projeção deve funcionar de acordo com o espaço em que se está a trabalhar. Se se está numa sala de vinte pessoas e a projeção for para cem, resulta desagradável e rompe a atmosfera da cena, já que não se ajusta a intensidade com o espaço.

Para Stanislavski (1986), o ator não deve satisfazer-se a si mesmo com a sua própria voz. Deve ter capacidade de transmitir a sua voz de modo que o público possa ouvi-lo sem esforço e compreender tudo que transmite, a intenção que quer passar.

Para que a mensagem seja recebida de forma adequada, é necessário que haja clareza e precisão da palavra falada, elementos que se conseguem através de uma excelente dicção e articulação, os mesmos inseparáveis de uma ótima e harmoniosa emissão vocal.

A dicção é concebida como a forma clara de expressar e é um dos elementos principais de uma ótima interpretação.

*La articulación es el esqueleto de la dicción. No se concibe una perfecta articulación sin una pronunciación en correspondencia con la palabra articulada, el respeto por la pronunciación es el arte de hacer sonar palabras esenciales, de no dejar de pronunciar los inicios o finales de las palabras, de distribuir el tiempo entre palabras y frases<sup>12</sup>* (Quintana et al, 2014, p.134).

Para Santos (2020), a voz é importante na caracterização do personagem nas artes cénicas. A ela está associada a personalidade de cada indivíduo. Cada ator utiliza a sua voz de maneira diferenciada, não só da sua personalidade como da interpretação que quer dar.

Segundo Lehman (2007, p. 257), a voz sempre teve privilégio no teatro, contribui para o silêncio do público, pois o mesmo necessitava ouvir o ator. Compreender o enredo, a ação vocal chamava atenção do espectador que criou curiosidade em ouvir e perceber. O silêncio por parte do público começa a ser de carácter obrigatório.

A voz cênica é importante para a criação. O ator, através do seu trabalho vocal, deve ter capacidade de transmitir aspectos além dos presentes na linguagem cotidiana. O ator em palco deve dar vida à voz, estar em situação.

Para Gayotto (1997), o conceito de ação vocal pretende uma emissão de acordo com ação cênica e não uma voz apenas dramatizada e afastada da realidade do texto. Deve haver harmonia entre voz e as situações cénicas, para que seja considerado acontecimento expressivo concreto, “que fuja dos clichês vocais vazios de sentimentos, contendo em si mesma todos os elementos do personagem”.

As atrizes, que dão voz à personagem “Amêsa”, conseguem manter a fidelidade vocal, desde o princípio até ao final da narração (a voz natural das atrizes). No trabalho vocal levado em cena, não se observa a caracterização vocal individual.

Durante o espetáculo, verificou-se a repetição de palavras. Entende-se que no teatro palavras ou frases repetidas várias vezes, deve se ter em conta a diversidade de matizes.

---

<sup>12</sup> A articulação é o esqueleto da dicção. Não se concebe uma articulação perfeita sem uma pronúncia em correspondência com a palavra articulada, o respeito pela pronúncia é a arte de fazer soar palavras essenciais, de não deixar de pronunciar o princípio e fim das palavras, de distribuir o tempo entre palavras e frases (Quintana et al, 2014, p. 134). Tradução da Autora.



“Minutos passam, as horas passam e não acontece nada”. Texto repetido várias vezes e em torno da voz, entendemos que faltou matizes. Compreendemos que, quando um texto em cena é dito várias vezes, deve ser dito de forma diferente. As palavras repetidas precisam de entoação diferente.

Há palavras que necessitam ser acentuadas. Segundo Stanislavski, citado por Goyotto (1997), a acentuação é um dedo que aponta, escolhe a palavra fundamental da frase ou oração. Na palavra sublinhada, será encontrada a alma da essência interior, o ponto culminante do subtexto, um acento pode indicar vários estados emocionais.

Na ação vocal, é necessário que a voz seja fluxo das forças vitais, exprimindo sensações, ideias, emoções, imagens, pode ser no silêncio, na pausa, mas contém ação” (Gayotto,1997, p. 36).

A voz em cena deve ser de acordo com os diversos momentos ou situações, isto é, para evitar as repetições vocais vazias de verdade, de sentimento. A ação vocal não deve estar dissociada de outros elementos que constituem o personagem, como psíquicos, corporais, comportamentais.

O trabalho do ator exige empenho. O treinamento vocal permite o desenvolvimento das qualidades necessárias para o trabalho com a voz. Para que exista caracterização vocal é necessário que haja criatividade por parte de quem tem a voz como seu instrumento de trabalho. Existem diversos recursos que, unidos, transmitem vários estados ao espectador, no caso da alegria em que de modo geral o tom se torna agudo, velocidade rápida e timbre claro, enquanto a tristeza pode apresentar uma voz opaca, tom mais grave, velocidade lenta e com baixa intensidade.

Quintana et al 2014, a partir de pesquisadores como Caballero, que nos seus trabalhos detalham aspectos observados nas caracterizações em personagens do teatro, sugerem diferentes tipos de caracterização vocal no sentido de aumentar as possibilidades criativas e não se limitar a caracterização vocais do timbre e ressonância que são utilizadas com mais frequência. Mas alertam para alguns cuidados aquando da exercitação de diversas caracterizações, como não utilizar a caracterização fora dos ensaios para evitar abusos vocais, valorizar as possibilidades de sua intensidade vocal nas diferentes caracterizações de acordo com o espaço onde se vai atuar, pois, pode danificar-se, utilizando o máximo do potencial ou não ser audível.

### 3.13 Tipos de caracterizações vocal para a criação do personagem segundo Quintana et al

a) **por respiração** – Sem ar não há vida. A respiração é uma importante ferramenta para o trabalho do ator. Dominá-la permite controlar diversas emoções que poderão levar em cena. Uma caracterização por respiração pode servir para personagens de idade adulta, asmáticos, pessoas cansadas, deixando a respiração costal diafragmática e utilizando a torácica, que ajuda na caracterização indicada;

b) **por timbre** – o timbre possibilita distinguir sons e pode variar de acordo com vários fatores, podendo ser timbre grave, médio e agudo. Na caracterização por timbre os velhos podem ter uma voz com menos força, já o personagem de um otimista tem um timbre com maior presença e o pessimista sem brilho e triste.

c) **por dicção** - quando se faz referência a uma dicção correta é porque há necessidade de utilizar uma linguagem que seja perceptível e audível para quem o escuta. Normalmente, na caracterização por dicção, o personagem da classe média fala com ótima dicção. Caso omita alguma letra ou palavras e tenha uma péssima dicção, poderá estar no grupo de pessoas com pouca instrução, de baixa sociedade ou mesmo marginais.

d) **por ressonância** – Grotowski, citado por Allain, e Ziolkowski, (2015) fala de diversos ressonadores porque no seu trabalho com atores teve a oportunidade de experimentar vários ressonadores como tórax, laríngeo, occipital, maxilar, da cabeça, entre outros. A missão dos ressonadores é ampliar o som. Na caracterização por ressonância pode utilizar-se diferentes ressonadores.

e) **por intensidade** – a intensidade sonora está relacionada com a potência da fonte sonora. Na caracterização por intensidade, personagens tímidos, derrotados, introvertidos terão uma intensidade baixa, enquanto os autoritários e arrogantes a intensidade seria alta.

f) **por registo** - o funcionamento é de acordo com a idade, mais agudo para a criança e velhos e para o pessimista, a tendência ao registo é grave.

g) **por ritmo** - o apático pode ser monótono.

h) **por fluência verbal** – esta caracterização tem influência na velocidade, durante a fala. Normalmente, está relacionada com personagem com problemas de linguagem, problemas

lexicais. Pode dar-se o caso de personagens gogos ou com a fala excessivamente rápida e em pessoas com problemas mentais.

i) **por velocidade** - apresenta-se mais em personagens impacientes e apressados.

Estas caracterizações contribuem para a criatividade de diversos personagens, ajudando, deste modo, o ator a inovar, quando se depara com a oportunidade de trabalhar em diferentes espetáculos e ajuda na própria transformação do personagem e transmite também credibilidade para quem o assiste.

### 3.14 O espectador

O Espectador como elemento importante para que haja o teatro, uma tríade necessária: texto, ator/atriz e espectador. A ele cabe selecionar o espetáculo que assistirá e cria expectativas em torno daquilo que assistirá. Como observador reage com o que percebe e é convidado a refletir em torno daquilo que presencia.

Como espectador, a sua presença na sala não serve apenas para assistir uma história. Aí está para recompor em cada momento os signos que intervêm na representação. Durante o tempo que dura, apropria-se do mesmo, sente-se partícipe, identifica-se com a situação e distancia-se do mesmo de forma que possa refletir sem grandes envolvimentos emocionais sobre aquilo que presencia.

Ubersfeld (1998), considera ser falsa que no processo de comunicação o espectador é um ser passivo. Acredita que nenhum ator ou diretor o tenha compreendido como um ser passivo. Entende que a função do espectador é mais complexa do que se pensa, tendo em atenção que o mesmo seleciona as informações, escolhe e despreza. É alguém que usa as suas capacidades intelectuais e psíquicas para processar os acontecimentos que ocorrem em cena.

O espectador do espetáculo *Amêsa ou canção do desespero* teve motivo para refletir sobre os acontecimentos em cena e decodificar vários elementos que remetem aos acontecimentos referentes à colonização, independência e o conflito armado, temática refletida em cena.

Os vários elementos, aqui mencionados e analisados como: a sonoplastia, cenografia, iluminação e a voz formam a unidade do espetáculo. Não são autônomos, mas sim articulados entre si e ganham sentido no conjunto dos signos de representação.

## 5. Considerações finais

Foi possível constatar, através das entrevistas, que as atrizes não tiveram uma preparação específica para o trabalho vocal. O aquecimento vocal era realizado junto com o aquecimento corporal através de vários exercícios, de forma a conectar as sensações do corpo e emoções da voz emitida.

Não obstante as dificuldades apresentadas pelas intérpretes, durante o processo de criação em relação a compreensão da peça, houve o interesse por parte das mesmas em aprofundar conhecimentos em relação à peça e experimentar os vários momentos da mesma no sentido de aperfeiçoá-las, de modo a possibilitar a apresentação de um resultado positivo.

Encenar uma obra exige entrar num mundo cheio de significações, experiências e imaginações. Organizar o espetáculo e articular os diversos elementos que formam a unidade do mesmo foi a missão do encenador Mena Abrantes.

Esta pesquisa teve como objetivo compreender o motivo que leva Mena Abrantes a considerar monólogo para duas vozes, tendo em cena duas atrizes com fisionomias diferentes e timbre vocal também diferentes. De acordo com os conceitos de monólogo de Pavis, Ubersfeld e Barrientos, compreendemos que se considera monólogo a ausência de diálogo em cena, tendo o público como interlocutor. Pela análise efetuada ao espetáculo, compreendeu-se também que Mena Abrantes considera o espetáculo como sendo monólogo pela ausência de diálogo entre as duas atrizes. Desde o princípio do espetáculo, o autor procurou de forma técnica mostrar que se tratava apenas de um personagem, tendo dualidades.

Durante a pesquisa, compreendemos ser peculiaridade de Mena Abrantes, no seu trabalho, não priorizar a memorização do texto de forma imediata, sem que antes os atores compreendessem a essência do mesmo texto.

Usa como técnica a filmagem e a fotografia de vários momentos do processo de trabalho, que posteriormente permite a visualização dos atores que aperfeiçoam as situações selecionadas para o espetáculo.

Uso de cubos como elementos que permitem a transformação em vários objetos, tendo em conta a escassez de material cenográficos.

Mena Abrantes não deixa em mãos alheias a elaboração da cenografia, compreendendo que a visão da cenografia elaborada por outra pessoa não seria a sua, tendo em conta que quando escreve as suas obras, concebe a cenografia.

A pesquisa levou-nos a compreender os motivos que levam o autor da obra a encená-la, 30 anos depois. A maneira como escreve o texto, influenciou para que a encenação da mesma não fosse prioridade do autor. A não satisfação total pelas encenações que o antecedem foi o motivo que levou a encenar a peça.

Vários foram os caminhos percorridos para chegar a materialização do espetáculo, onde o ensaio de mesa, a compreensão do tema da peça, a dissertação de mestrado de Éboli, as experimentações, sugestões e colaboração entre os integrantes foram elementos principais.

Quanto aos componentes teóricos, despertou interesse em estudos futuros por nossa parte, propriamente no campo da encenação, estudar encenações de diversos diretores angolanos e encenar peças de autores nacionais e internacionais.

Ainda pretendemos que esta pesquisa realizada faça parte das bibliotecas de Angola, para que interessados na área a possam consultar, tendo em conta que há escassez de matérias que sirvam de apoio a outras investigações.

Deparamo-nos com algumas dificuldades tais como: encontrar publicações sobre o teatro angolano; encontrar material que fale especificamente sobre a obra em estudo; entrevistar as atrizes que trabalharam com o encenador António e a encenadora Suelma Costa.

## 6. Referências bibliográficas

- Abrantes, J. (2022). *Amêsa* (texto e encenação): Festival Internacional de Artes Performativas de Loulé.
- Abrantes, J. (2010). *Subsídios para a história e caracterização do teatro angolano*: edição Elinga-teatro.
- Abrantes, J. (2005). *O teatro em Angola*, I volume: edição Nzila, Lda.
- Abrantes, J. (2005). *O teatro em Angola*, II volume: edição Nzila, Lda.
- Abrantes, J. (2013). *O teatro de José Mena Abrantes: Angola. volume II: Peças Temática atual* – edições Mayanga.
- Allain, P. & Ziolkowski, G. (2015) *Voices from within: Grotowski's: Polish collaborators, Polish Theatre perspectives*, London.
- Arrojo, V (2014). *El director teatral es o se hace?* 1ª edição: Inteatro
- António, F (2020). *Teatro da tarimba: estética da companhia Horizonte Njinga Mbande*: recriar.
- Barrientos, J. (2012). *Como se comenta uma obra de teatro*: ediciones y producciones escénicas.
- Bell, J. (2010) *como realizar um projeto de investigação*, 5ª edição: Gradiva publicações.
- Belhau, M., Azevedo, R. & Madazio, G. (1997). *Anatomia da laringe e fisiologia da produção vocal*.
- Bonfitto, M. (2002). *O actor compositor*: Perspetiva.
- Creswell, W. (2010). *Projeto de pesquisa: Métodos qualitativo/ quantitativo e misto*: artmed.
- Conrado, A. (1969). *O teatro de Meyerhold*: Civilização brasileira.
- Dabul, L. (2007). *Experiências criativas sob o olhar sociológico*: Revista de ciências sociais.

- Éboli, L.M. (2006). *Dramaturgia angolana no pós-colonialismo: sujeito, nação e identidade na obra de José Mena Abrantes*. Dissertação de mestrado em Letras: Universidade Católica Do Rio Grande Do Sul.
- Gayott, L. (1997). *Voz partitura da Ação*: Summus editorial.
- Godin, S. (2021). *O processo Criativo: Ideias de Ler*.
- Roubine, J-J. (1998). *A linguagem da encenação teatral*, 2ª edição: Jorge Zahar
- Jarry, R. Peres, J. Wanderley, J. Correia, L, &Peres, M. (2012) *Pesquisa Social: Método e técnicas: Editora Atlas SA*
- Lehmann, H. (2007). *O teatro pós-dramático*: Cosac naify.
- Montovani, A. (1989) *Cenografia*: Ed ática S.A.
- Moura, L.R.G. (2014). A iluminação cénica no trabalho do ator de teatro. Dissertação em mestrado em artes cénicas: Brasil: Universidade Federal do rio grande do Norte.
- Oliveira, M. (2007). *Como fazer pesquisa qualitativa*, 3ª edição: editora vozes petropolis
- Ostrower, F. (1977). *Criatividade e processos de criação*: Editora vozes.
- Pavis, P. (2015). *Dicionario de teatro*, tradução para língua portuguesa sob direção de J. Guinsburg e Maria pereira: perspectiva.
- Pavis, P. (2010). *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*- tradução Nancy Fernandes: perspectiva.
- Pavis, P. (2005). *A análise dos espetáculos: Teatro, Mimica, Dança-teatro, Cinema*: perspectiva.
- Phelippe, C. (2014). Por uma dramaturgia colaborativa, *revista Artes Cénicas*, v.9. n 11, pp 077-091
- Quivy, R. & Campenhout, L. (1992). *Manual de investigação em ciências sociais*, 1ª edição: Gradiva- Publicações
- Quintana, T. Estévez, A. E Arredondo, E. (2014). *El arte de educar el habla y la voz*: Toma, ediciones y producciones escénicas y cinematográfica.
- Ryngaert, J.-P. (1998). *Ler o teatro contemporâneo*: Martins Fontes.



Santos, M. (2020). *A projecção vocal no teatro- Revista de pesquisa em artes cênica*, v.2, n.3 p64-73.

Stanislavski, C. (2003). *A preparação do ator* (19ed): civilizações brasileiras.

Stanislavski (1997) *Manual do ator* (2 edição): Martins Fontes.

Stanislavski (1966). *La construccion del personaje: arte y literatura* la Habana.

Ubersfeld, A. (1996). *Dicionário os termos chaves da análise teatral: perspectiva*.

Ubersfeld (2005). *Para ler o teatro: perspectiva*.

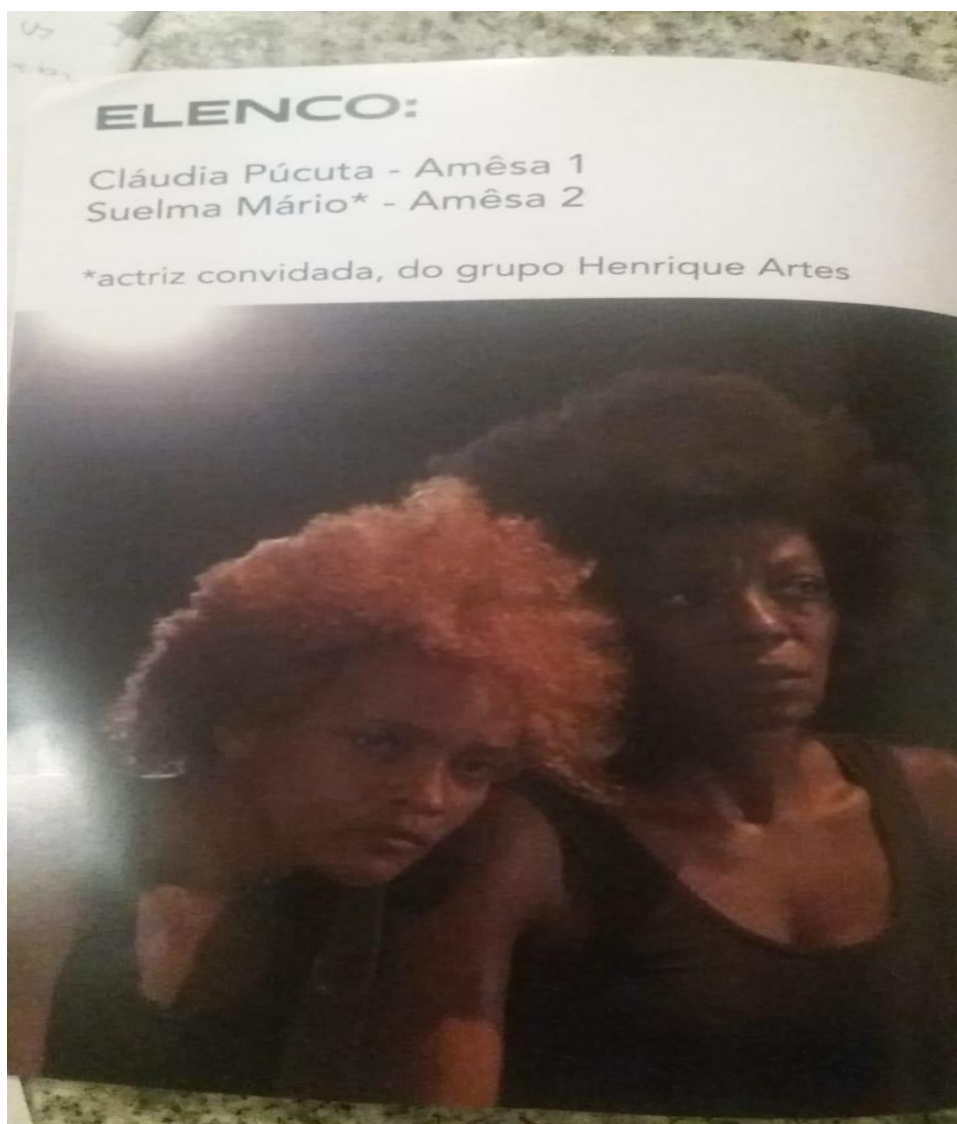
Vaz, C. (1999). *Para um conhecimento do teatro africano*, 2ª edição: Ulmeiro.

## 7. Anexos

Anexo 1. Link do espetáculo

[https://drive.google.com/file/d/1tyA4uYBOY\\_2aCDp7MTP5MqvuCUKRRLcI/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1tyA4uYBOY_2aCDp7MTP5MqvuCUKRRLcI/view?usp=sharing)

Anexo 2. Ficha técnica



## **FICHA TÉCNICA:**

**Texto, cenografia e direcção**  
José Mena Abrantes

**Figurinos**  
Anacleta Pereira

**Desenho de luzes**  
Paulo Cochat

**Design do programa**  
Tiago Mena Abrantes

**Produção**  
Elinga-Teatro (57<sup>a</sup>)

**Músicas e Som**  
Raul Rosário -Percussão e ambiente sonoro  
(ao vivo)

Victor Gama – Portas de Aisa Tanaf  
do álbum Oceanites/Erraticus

Miriam Makeba - Umhome

Wyza - Kana Ya do álbum África Yaya

Som de mar e de chuva (gravação)

**1-MR- Qual foi a motivação para a escrita da “Amêsa ou a canção do desespero”?**

M A- A motivação para a escrita da obra, no fundo é a história de Angola no período anterior, durante e a seguir a independência, mas numa forma indireta, não falo propriamente da guerra, do conflito militar, falo do reflexo que esta situação tem na cabeça do personagem. A motivação foi dar uma ideia do período de transição entre os conflitos que vinham, para já a forma como as pessoas envolveram-se na luta para a libertação, a motivação podia ter sido uma desilusão amorosa, podia ter sido outra, as pessoas envolveram-se, foram pressas, torturadas, conseguem participar no momento da independência e depois tem a desilusão porque as coisas não aconteceram como imaginavam.

**2-MR- porque o título Amêsa com o acento circunflexo?**

MA – Um dia encontrei-me com uma senhora em Lisboa, que fez a tese sobre 3 peças minhas, incluindo Amêsa, ela disse-me que para ela tudo tinha ficado claro menos o nome Amêsa. Na altura eu trabalhava no futungo, com o presidente José Eduardo, e um dia vi no bairro rocha pinto um individuo magro com uma mesa enorme na cabeça, as pernas da mesa estavam por cima, eu me perguntava como é que ele aguentava aquela mesa, ele todo fraquinho, da alguma forma foi o que disparou no fundo o nome da Amêsa, eu estava a procura do nome para personagem, achei aquela fragilidade, o peso e a responsabilidade em cima, dava bem para o personagem, então chamei-lhe Amêsa ligado para não pensarem que é a mesa objeto coloquei o acento circunflexo, muita gente quando lê a peça, julga que me enganei e separa “a mesa”, a origem do nome é prosaica, um homem frágil a carregar uma mesa enorme, achei interessante o título.

**3-MR- Segundo António Barros, a sua escrita destina-se ao palco, é pensada para a carne e o espírito dos atores concretos e para as concretas condições de produção de que dispõe. O que lhe apraz dizer sobre isso?**

MA- Quando escrevo as personagens já penso nos atores que vão interpretar, por exemplo já sei ao criar este personagem será o Virgílio a fazer, se for uma atriz já sei o perfil dela.

**4-MR- Como era o movimento teatral quando escreveu a obra, isto em 91?**

MA- Em 91 era um período de transição, momento em que se parou a guerra com perspectiva de que se iria resolver todos os problemas, quem ganhasse governava e quem perdesse deixava o outro governar. Neste período estavam os três grupos, mas antigos que surgiram nos anos 80, Horizonte Nginga Mbandi em 86, Oásis e Elinga em 88, são os mais antigos que permanecem até hoje.

**5-MR- Texto, cenografia e encenação, a cargo do diretor Abrantes, algum motivo especial?**

MA- Quando eu escrevo já estou a montar a peça, a personagem já tem características, sei que o Actor vai poder transmitir, eu para encenar concebo os movimentos dos atores num espaço, este espaço tem de ser definido por mi, não pode vir de outro cenógrafo que pode me apresentar uma maquete muito bonita, mas depois não é por aí que eu quero que os atores andam.

Se são peças estrangeiras eu escolho o perfil de ator que se adequa a proposta do autor, nunca montei uma peça com o cenário feito por outra pessoa, porque na hora em que estou a montar a peça sou rigoroso as marcações, depois de orientar ou definir as marcações, dou-lhes liberdade para criarem e encontrarem coisas orgânicas deles próprios, mas sem fugir as marcações feitas por mi. Não sei se conseguiria movimentar os atores dentro de um cenário que não fosse eu a produzir, porque na hora de escrever a minha peça já estou a conceber tudo como um todo, a parte que entrego a Nani e a Sani é o figurino porque as vezes as soluções que elas propõem são melhores, por mi na peça Amêsa as atrizes podiam estar vestidas de fato de ginástica, fica mas, elas treinaram durante muito tempo com aqueles colãs de ginástica, para mi funcionava, cubos, mesa, colãs estava bem, pós é evidente que o figurino que a Nani fez, valoriza a obra. Depois vem a iluminação, eu sei o que quero, mas se eu estiver a dar ordens aos técnicos eles não vão seguir, preciso de alguém que seja conhecedor da intensidade dos projetores, dos números, das qualidades, eu peço e eles executam, eu não saberia pegar no projetor e por em cena, não faço tudo, é só cenário, texto e encenação.

Entrevista com o encenador Mena Abrantes

14-6-2022

### **1-MR- O que lhe motivou a escrever peças teatrais?**

JA- Foi a ausência total de textos para o teatro angolano, tirando Pepetela que tinha publicado duas peças de teatro, a Revolta da casa de ídolos e a corda, o Domingos Van- Dūnen tinha escrito o Auto do Natal, praticamente não havia, mas ninguém, numa primeira faze eu comecei a adaptar contos tradicionais, primeiro literalmente, depois modificando ou acrescentando algo, e aos poucos fui sentindo a necessidade de escrever os meus próprios textos.

### **2-MR- Como tem sido o seu trabalho com textos de outros dramaturgos?**

MA- Muita falta de respeito por eles, risos, no Elinga já montei três peças de autores do Nordeste do Brasil, uma é dum poeta João Cabral de Melo, não troquei nenhuma palavra, mas os outros se eu não traduzisse ninguém iria entender, as situações eram reconhecíveis, mas a linguagem ninguém conseguiria compreender.

### **3-MR- Há uma pergunta que não se quer calar, foi motivo de comentário e suposições na apresentação do projeto deste trabalho, qual foi exatamente a motivação para a montagem da peça a Amêsa, trinta anos após a escrita?**

MA- Eu acho que decidi encenar porque os que encenaram nunca ninguém fez completo, eu achava que nunca iria encenar porque é um texto montado encima de poemas já existentes, o

texto pedra... era um poema sobre o momento da independência, existia independentemente da peça, havia outro poema que eu já tinha escrito, a certa altura juntei vários poemas numa única obra, então achava que aquilo não iria bater certo, não ia ter unidade, sobretudo a parte final não sabia como encaixar nesta peça, então em todas as montagens que eu vi falharam neste aspeto, uma nem se quer tratava o final, havia adaptação que alterava de tal forma que uma das Amêsas era um homem e eu achava que nada daquilo fazia sentido, nada daquilo fazia justiça ao conteúdo da obra que era bem concreto, era um processo que antecedia a independência, em 91 quando escrevi, era um momento de transição, tinha havido os acordos em Nova York em 88, tinha sido marcada as primeiras eleições com vários partidos em 92, mas todo o entusiasmo que tinha havido no momento da independência, aquilo que as atrizes fazem referencia ao mar, no fundo é agente que afluíu aí no largo da independência, no dia em que foi proclamada a independência. E depois a relativa desilusão que se seguiu porque a guerra continuou, as invasões do sul e do norte, aí naquele momento da transição havia a esperança de acontecer qualquer coisa boa, haviam de realizar as eleições em 92 e portanto eu dividi a personagem em 2 atrizes exatamente porque eu queria fazer este balanço entre o otimismo e o pessimismo, uma reflete uma atitude otimista e a outra mais pessimista e esta oscilação entre estes dois extremos dentro da mesma pessoa existiu mas o menos em todos nós, acreditávamos que iria correr tudo bem e de repente estava tudo a correr mal e ainda não se sabia o que iria acontecer, em 91 havia exatamente este sentimento, uns acreditavam e outros não, no fim da peça como a água simboliza desde que ela chegou do interior a tortura, a água sempre foi um símbolo de liberdade para ela, então no final quando a parte pessimista da “Amêsa” se encerra no luto, começa a chover, entretanto mas uma vez a água a ser o símbolo libertador, a dar a esperança do que iria acontecer depois daquela data.

#### **4-MR- Porque considera a obra monólogo para duas vozes?**

MA- No fundo há uma única personagem, se há uma só personagem é um monólogo, esta personagem é representada em palco por duas atrizes, duas presenças físicas, não quer dizer que passaram a ser duas personagens, é uma só, é como se houvesse um conflito dentro da cabeça de uma só. É um monólogo, desde o princípio da obra quero dar a entender que é um monólogo porque praticamente elas repetem o mesmo texto, com ligeiras modificações, “eu sou Amêsa, a outra eu chamo-me Amêsa” logo na entrada dar a ideia que é a mesma pessoa, apesar de estarem as 2 em cena é a mesma pessoa que está a falar.

#### **5-MR- Quais as características, mas relevantes no seu trabalho como dramaturgo e encenador?**

MA- O que caracteriza em grande parte toda a produção do Elinga, é a escassez de meios, praticamente nunca temos cenários elaborados, temos que contar muito com a imaginação do público, nós só fizemos pequenas sugestões, o público é que tem que ajudar a recriar aquilo que falta, então desde o início sempre usamos os cubos como elementos cénicos, até houve uma altura que nos chamavam cubistas.

Nos processos, tanto no arranjo cénico, como na própria encenação dos atores nunca serem demasiados exuberantes, há sempre um comportamento de contenção

**6-MR- Disse que sempre usaram cubos como elementos cénicos, porque sempre a presença deste elemento nas tuas peças?**

MA- O cubo como um elemento neutro, dá-nos diferentes possibilidades, exemplo se eu coloco três numa posição pode ser uma cadeira ou um trono, trabalhando com os cubos dá-nos a sugestão do que está a passar e a imaginação do público é que conclui.

**7-MR- De que forma foi realizado o processo criativo para a montagem da peça, quais foram as etapas percorridas?**

MA- O tempo da montagem foi quase um record, mas como as atrizes apareceram com regularidade, foi fácil em um mês e meio chegar a montagem final, há momentos que no Elinga montamos obras em 2 ou 3 meses, Amêsa, montamos em um mês e meio.

Só para comparar a Suelma Costa, fez metade do texto e a obra durou 50 minutos, eu fiz o texto completo e não passou os 45 minutos, portanto toda a primeira parte até a brincadeira final era para mi tranquilo, era só usar o mínimo de movimentos, o mínimo de elementos cénicos, a parte final não sabia como resolver, estivemos quase a eliminar porque não encontrava solução para a encenação, foi nas brincadeiras da Cláudia e a Suelma que aos poucos fomos chegando a solução final.

Durante o processo a Suelma disse, que de início do nosso processo ela sentia-se perdida porque estava habituada no Henriques Artes, o Flávio chegava com a ideia já na cabeça, dizendo vai ser assim, faz isto, faz aquilo, o cenário é este, oferece-lhes praticamente tudo pronto, só tem que cumprir e seguir, e aqui nem eu sabia o que queria fazer, então ficamos a olhar, a experimentar, exemplo a escolha das músicas, foi dos 3, ouvimos e selecionamos, houve uma grande participação por parte delas.

**8- MR- Foi mesmo um processo colaborativo?**

MA- Sim, por exemplo na fase final, muitas das soluções das brincadeiras foram elas que encontraram, eu só aprovava está bem ou não.

**9- MR- Neste caso elas não foram Marionetes do encenador?**

MA- Não, A Suelma referia isto, para ela tinha sido um trabalho completamente diferente, porque não estava habituada a participar no processo, dar ideia, discutir, experimentar. O processo foi rápido, mas bem criativo.

**10-MR- Te consideras textocentrista?**

MA- Escrevo diretamente, crio personagem já pensando no ator que tenho a disposição, o tipo de teatro que faço, dou prioridade ao texto.

**11-MR- A prioridade ao texto acontece apenas quando trabalhas com texto de sua autoria?**

MA- Outros textos altero alguma coisa, mas respeito, porque no teatro pós-moderno as vezes já se dispensa o texto, eu preciso dum texto construído que evolua duma determinada maneira e as personagens tenham objetivos, encontram obstáculos, entram em conflitos e as coisas se vão resolvendo aos poucos.

**12-MR Qual é a opção de encenação de Mena Abrantes?**

MA- O tipo de texto que escrevo, escreve-se mais no teatro épico, que não respeita propriamente o tempo e recorre a elementos como a introdução de projeções, textos, cartazes, canções e músicas.

**13-MR Notamos elementos simbólicos na peça.**

MA- Na estreia da peça, estava um angolano e uma estrangeira que no final vieram falar comigo, a senhora disse que tinha gostado muito, mas achava a peça muito abstrata, o angolano disse, como assim abstrata é a história de Angola. Só que a senhora não entendeu como história de Angola, viu aí duas mulheres em cena. Já a Luciane Eboli, brasileira, teve uma análise correta, mas não entendeu que o texto” pedra a pedra, dente a dente, se afia a lamina, se constrói a roda” referente a independência porque ela não conhecia os símbolos da bandeira, lhe expliquei que é simbolismo, mas ela nunca tinha visto a coisa daquela maneira.



**Cláudia Púcuta, Amêsa 1 e Suelma Mário, Amêsa 2**

**1- MR- Suelma, sendo atriz do grupo teatral Henrique artes, como recebeste o convite do encenador Mena Abrantes para participar da peça montada por ele?**

SM-para mi receber o convite do Mena foi uma grande surpresa, sempre tive admiração pelo Elinga teatro e desejo de trabalhar com o Mena, O Henrique artes sempre teve boa relação com o Elinga. O convite surgiu num momento que eu queria dar um tempo ao teatro para resolver problemas pessoais, queria 2 anos sabático e nada de teatro, mas quando veio este convite, nem tive como dizer não, ser convidada para ir jogar no real Madrid e você falar não, risos, então tive que abrir exceção no meu ano sabático para participar do espetáculo do Mena, senti-me muito feliz, num leque de muitas atrizes em Angola, sei que o Mena acompanha o trabalho de muitos grupos, ser a escolhida foi algo muito significativo para o meu trabalho como atriz, fiquei muito feliz e não questionei o facto de não aceitar o convite.

**2- MR- Cláudia és atriz do Elinga, entre as várias atrizes do grupo foste a escolhida, como recebeste esta indicação?**

CP- O Mena é uma pessoa que trabalha muito com biótipo, normalmente quando ele pensa num espetáculo, dele ou de outro autor, ao fazer a adaptação ele já sabe com quem vai trabalhar. Fui escolhida porque tenho o bio típico para fazer a personagem Amêsa, na altura fui escolhida para fazer Amêsa 2. Depois da leitura por causa dos timbres vocais ele trocou e eu fiquei 1.

**3- MR-Como foi trabalhar com a cláudia, Suelma? cláudia como foi trabalhar com a Suelma?**

SM- Foi muito bom, nós já nos conhecíamos, nos relacionamos bem, o meu grupo tem boa relação com o grupo dela, nunca tínhamos trabalhado juntas, a Cláudia é uma pessoa que passa muita segurança, de principio senti-me perdida porque a forma do trabalho do Elinga é muito diferente do Flávio, meu encenador, eu apoiava-me muito na cláudia, via como ela estava, como sentia, ela passava-me muita segurança, dizia não se estresa, eu ficava preocupada porque estava a chegar o dia, as vezes o Mena dizia-me aqui não faz assim, e a cláudia, calma suelma vai correr tudo bem, deu-me a segurança que precisei para construir o espetáculo, eu sentia que ela preocupa-se comigo por eu ser visita e não olhava só para o personagem dela.

CP- Trabalhar para este espetáculo com a Suelma foi ver lagrimas, suor e sangue, eu trabalho como Mena, já a vários anos, eu disse suelma trabalhar com Mena é difícil porque o seu texto tem uma particularidade, montar um espetáculo que o autor é o encenador não é fácil.

#### **4-MR-Claudia, disseste que o texto do Mena Abrantes tem uma particularidade, qual é esta particularidade?**

**CP-** "Amêsa" é um texto muito poético, já participei em outras peças como Kimpavita, a última viagem do príncipe perfeito e outras, consigo notar que na Amêsa há uma poética, há poesia, no texto numa frase tem um sentimento e na outra já estas a mudar completamente, estas oscilações do texto são as particularidades que encontramos no Mena.

**SM-** Também notei que não é um texto de fala direta, exemplo tu estás a falar do amor e a forma que estas a falar não é de amor é o contrário, é algo que fica entrelinhas, vais falar de odio, mas tens uma postura ou falas de forma que não é odio, exigia de nós este jogo de cintura, estar a falar de guerra, mas estas com um rosto de felicidade, então para chegar nisto é difícil.

**CP-** Recordo-me que quando começamos o ensaio de mesa, o Mena, deu-nos o texto e disse vamos ler, orientou a Suelma lê a 1 e a cláudia a 2, no final ele pediu para tocar, eu fiz a 1 e ela a 2, ele percebeu que tinha que inverter os papeis por causa do timbre vocal, voltamos a ler, quando terminamos deu-nos a palavra. Suelma e eu não percebemos nada kkkkk, entendemos outra coisa menos o texto, perguntei Chefinho (Mena) quando escreveu este texto verdes dos verdes o que estavas a pensar? ele disse que escreveu na faze pós-independência, um período de transição para os angolanos, e que o texto falava sobre a independência como não vivemos aqueles momentos muito coisa nos passou despercebido, depois ele perguntou-nos se tínhamos alguma vivencia de ver alguém partir e nós- não kkkkk

**SM-** Na verdade não tínhamos relação com o texto, há textos que de antemão já tens alguma conexão, já vivenciaste alguma coisa, naquela altura não existíamos, muitas das questões que ai está a gente nunca tinha vivenciado, então foi uma construção mesmo do 0, eu quando li o texto pensei que se tratasse de um romance de uma rapariga e aquilo era a independência, é para ver este contraste que tem o texto, o homem a falar da independência e eu a pensar no romance, então era navegar num texto complexo.

**CP-** É a primeira vez que ele monta o espetáculo porque achava que não servia para montagem, e nós- uma peça que ele dizia que não era para montar e vai montar agora com duas atrizes que não perceberam o texto, hum, depois disse que as outras atrizes que já fizeram a peça choraram muito quando leram a mesma no ensaio, Suelma e eu não choramos. A Heloísa, angolana/brasileira que foi atriz na montagem de Suelma Costa, tem vivencias, teve de abandonar Angola por motivo da guerra e nós sempre tivemos as pessoas que amamos ligadas a nós, perguntamos ao chefinho, quer mesmo montar connosco?

**SM-** Quando recebi o guião li e construí a minha historia e depois percebi que não era nada daquilo, comecei a ficar apavorada, estava perdida, havia outras montagens da peça eu disse a Cláudia vou pesquisar, ela aconselhou-me a não ver e o Mena também disse que se calhar não seria bom, eu queria o que as outras fizeram para me dar outra perspectiva, porque eu via como um romance enquanto era outra coisa, não vi. Depois da apresentação do espetáculo fiquei, mas

curiosa em saber como as outras fizeram, fui ver e percebi que se realmente visse, não seria tao natural como foi, porque não tem nada a ver as montagens.

**CP-** As outras montagens foram com uma atriz e esta com duas, isto nos deu dor de cabeça, como é possível um monologo para duas vozes, depois percebemos que era a mesma atriz com duas vozes, é uma pessoa com dualidade, razão e emoção, esperança e desesperança, eu nunca tinha visto montagem da Amêsa, fui na internet e a pesquisa levou-me a dissertação da Luciana Éboli, pensei como são palavras, não é vídeo deixa-me ler, fiquei a ler tudo, o que ela disse nós já tínhamos falado no ensaio de mesa, no mesmo dia cheguei ao ensaio e disse chefinho, encontrei uma dissertação que fala tudo que o chefinho disse, no mínimo ela falou com o chefinho ou ela fez uma grande pesquisa, ele foi ver o trabalho, imprimiu e trouxe, o trabalho ajudou-me muito, porque ela dividiu cada fase e nomeou. E nós perguntávamos, como conseguiremos fazer estas transições todas.

#### **5- MR-Como foi o vosso processo criativo?**

**SM-** O processo foi muito complicado, muito difícil, porque eu não estava no meu habitar, não estava na minha zona de conforto, a forma do Mena trabalhar é mas complexa que a forma que estava acostuada a trabalhar no meu grupo, depois esta escrita poética me criava alguns transtornos, era tudo muito diferente, o sitio do ensaio, nos a nível do Henrique artes, temos um ensaio mas de pressão, mas exatidão, tens que vir com o texto memorizado no primeiro dia, é almo muito militarizado, exemplo até sexta feira esta cena tens que estar assim, com Mena é mas relaxe, façam, experimentam, eu me perguntava, será que isto está bem? Para o Mena tudo está bem, com Flávio, era esta bom esta, se não vai te dizer que não esta bom, para mi foi complicado, outra dificuldade que tive é o meu acento, sou da parte sul de Angola, então há palavras que tenho dificuldades em pronunciar e desde que estou ca em Luanda tenho trabalhado para ajustar, o sotaque as vezes atrapalha.

#### **6-MR- Queres retirar o sotaque porque, se tu és da parte Sul do País?**

**SM-** Muitas vezes interfere nos textos, exemplo nos textos poéticos eu tenho um falar a cantar, tenho que ter muito cuidado porque a ideia não é cantar, é algo poético eu começo a levar numa musicalidade excessiva, eu tive problemas, e a colega Nany, do Elinga, estava sempre ai, tens que terminar assim, as vezes era frustrante para mi, o texto esta la, a intenção também, mas a forma de falar, também tive esta dificuldade mas com ajuda das pesquisas e do Mena, eu consegui fazer o meu processo criativo, fui pesquisar algumas historias da guerra para perceber melhor, porque em 75 eu não era nascida, conversei com a minha mãe, para poder perceber como era esta questão dos povos que tiveram de sair de um sitio para o outro, fui a internet ver como eram recitado os textos poéticos, como era o teatro poetizado, como era a fala e a entoação e deu para construir a personagem.

Algo que eu não disse dentro do processo que achei bonito, foi no princípio do espetáculo, as brincadeiras com os panos, aquilo foi criado do zero e esta diferenciação que eu disse, normalmente no meu grupo o encenador vinha já com o mapeamento, o Mena dizia

experimentem, então aquele jogo de lançar os panos foi tudo criado no momento, ele filmava e fotografava depois nos mostrava, a última cena foi aquilo Cláudia e eu porque não vamos brincar assim? Ele filmava, nos sugeríamos outro movimento por exemplo passar por baixo da mesa, foi assim que as coisas foram nascendo naturalmente. Lembro-me que estávamos numa sala do Elinga a experimentar e ele tirou a foto, a mesma serviu para o espetáculo.

**CP-** só para acrescentar, depois dos jogos que a Suelma disse começamos a experimentar os panos, a princípio quando começamos não sabíamos qual seria o primeiro pano a utilizar, nem o último, quando começamos nos montamos a bandeira de Angola, mas não foi intencional, quando vimos o primeiro era o preto, segundo vermelho e o terceiro o amarelo, já que ele filmava então dava para ver, ele dizia já que vocês fizeram vamos experimentar, fase experimental que deu tao certo e com as fotos que ele tirava dizia fica. Há um momento a sairmos da mesa nos dávamos um abraço e no momento em que tínhamos que partir invertemos os lugares, eu pegava um pano vermelho e a suelma pegava o preto e quanto estávamos com os panos há um texto que eu digo sangue que nos corre pela veia e o pano cai, fizemos aquilo sem noção, mais tarde quando paramos o ensaio notamos que tinha significado porque o texto da suelma encaixava no pano preto e o meu no vermelho do sangue, não combinamos, foram situações que foram surgindo de forma natural.

**SM-** Acho que era isto que o Mena queria, a minha preocupação no princípio era esta, no final compreendi que ele não nos deu nada pré feito, as coisas foram saindo de forma natural e fazendo sentido, se ele nos tivesse dito quero que seja

assim, se calhar nos limitaria, os nossos atos, comportamentos começaram a casar, foram coisas muito naturais, acho que o facto de termos feito as leituras e a Cláudia ter trago a dissertação, as coisas começaram a fluir e fazia tudo muito sentido.

**CP-**A única coisa que o Mena tinha certeza que iria usar era a mesa que usamos desde o primeiro dia de ensaio, de que forma havíamos de utilizar não sabíamos, também tinha cubos, não sabíamos que utilidades daríamos.

Foi um processo colaborativo, a princípio éramos os 3, Mena, suelma e eu, depois dos ensaios íamos pesquisar e depois partilhávamos as pesquisas que encontrávamos, na verdade se chegamos a onde conseguimos chegar foi por causa da coletividade que tivemos, porque havia aí textos como o marulhar, o barulho das palmeiras, nós perguntávamos este marulhar e o barulho das palmeiras é o que? A vantagem de trabalhar com o autor, pedimos para explicar e as vezes riamos quando ele explicasse a onde foi a busca daquele texto, então este processo todo da asa foi sempre coletivo. Teve suor, teve lagrimas e teve sangue.

### **7-MR-Choraram o que?**

**SM-** É assim, eu fui com uma grande responsabilidade, primeiro não estava lá só por mi, estava pelos meus colegas e o meu grupo de teatro, a cobrança era grande, a ideia era que não posso fazer feio, não posso manchar o nome do meu grupo, do meu encenador Flávio. Como parte do processo, os colegas do Elinga viram os últimos ensaios e diziam que uma determinada cena

não estava boa, era frustrante ouvir aquilo tudo, então eu chorava, a mesa tinha pregos, nos magoávamos, a Cláudia rasgou a roupa, quando ela diz que teve sangue é literalmente, cámos nos soube daqui e desde, a peça também exigiu habilidades físicas tem dança, canto, então houve mesmo lágrimas, eu chorei muitas vezes, a Cláudia foi o meu porte seguro, uma coisa é você ouvir crítica dos colegas do teu grupo, a outra é ouvir de colegas de outro grupo que tu não estas acostumada, eu fica sempre insegura, ela passou-me segurança durante o processo. O processo foi bom, ele é o autor e foi o encenador, era uma rigorosidade com o texto.

**CP-** O Mena com o texto é mesmo rigoroso, tens que dizer conforme ele escreve, com a pontuação correta. Uma semana antes do espetáculo recebemos a visita da maior parte dos atores do Elinga já conceituados, que já vi atuar muitas vezes, estando aí assistir o ensaio é sempre uma responsabilidade, estava num processo novo com a Suelma que altriz de outro grupo, todos atores aí, da aquela insegurança, e só de saber que a qualquer momento o ensaio vai parar para eles opinarem e sugerirem...

### **8-MR- O que significa para vocês a peça “Amêsa”?**

**CP-** já li o texto, mas quando pegamos para montar, comecei a ter outra visão do mesmo, texto escrito em 91 e estamos em 2022, é um texto que continua atual porque todos os dias aqui em Angola nos deparamos com várias situações que estão dentro do texto, antes tinha a situação da guerra, as pessoas abandonavam o seu habitar por causa da guerra, hoje saímos por falta de condições.

**SM-** Ao meu ver depois de trabalhar a peça, a traduzo numa palavra, resistência ou resiliência, tantas situações que ela passou, perca do filho, enganada pelo estrangeiro, mas consegue seguir em frente, significa o povo angolano que é resiliente independentemente das dificuldades enfrentadas no dia a dia, mas no dia seguinte tem aquele verde de esperança, de seguir a sorrir, abandonar o seu espaço para ir noutra sítio, mas sempre com esperança.

### **9-MR- Que benefícios tiveram com esta personagem, tendo em conta que não tinham nenhuma referencias que as possibilitasse criar entorno da situação sugerida pelo autor da obra?**

**CP-** Ganhamos muito como atrizes, porque é um texto que possibilita várias mudanças em segundos, o texto obriga-nos estar em cena desde o principio ate ao fim, alerta em tudo, estas numa situação de repente estas noutra, ganhamos muito em termo de experiencias, mudanças, emoções e presença. Quando estávamos em palco no ensaio ou no espetáculo na mente era eu sou a Suelma e a Suelma eu sou a Cláudia.

**SM-** Nos eramos duas vozes, mas o personagem era o mesmo, tinha a responsabilidade para si e para a outra, era um espetáculo que desde o principio ao fim estás aí, o mínimo descuido ou baixa intensidade não vai dar certo, a outra colega depende de si e tu dependes da energia dela. Quanto a experiência eu sempre quis trabalhar com o Mena, e o facto de ser um trabalho que ele nunca tinha montado, como altriz de outro grupo foi grande ganho ter este tipo de perspetiva

de 2 tipos de trabalhos completamente diferentes, sinto que um completa o outro. O meu processo criativo bebi dos dois lados, com o Mena tive esta oportunidade de estar nesta perspetiva mais criativa.

**10-MR- O encenador considera a peça, monologo para duas atrizes, o que vos parece esta ideia?**

**SM-** De princípio não fiquei confusa porque nem pensei aí, duas atrizes 1 e 2 e prontos, no ensaio de mesa, me apercebi da situação, fiquei meia perdida, perguntando-me como seria, depois comecei a ler os textos que são muito parecidos, comecei a ficar intrigada, como é isto? Duas vozes? Graças a deus com o processo comecei a engrenar.

**11- MR-Em que momento começaram a compreender a ideia do diretor e aplicar na vossa fisicalidade?**

**SM-** Comecei a compreender a partir do ensaio de mesa e quando a Cláudia trouxe a dissertação, O Mena como autor começo a contar o que lhe levou a escrever e começou a contar a história da revolução, da independência que quando li pensei que fosse um romance. Confesso que o meu processo criativo terminou um dia antes do espetáculo, mesmo no ultimo dia achava que não estava tudo, depois do primeiro espetáculo sim, havia muita coisa aí hum, como é possível eu cantar jardim celeste com a cara chateada? eu ficava este senhor quer o que? depois comecei a entender o sentido, no meu processo criativo foi bom a liberdade que ele deu, que para mi a principio intimidou, mas foi bom, porque nasceu muita coisa, muitas coisas eram as nossas brincadeiras, as nossas risadas, foi algo muito natural, da mesma forma que foi difícil, foi fácil.

**12- MR- Tiveram alguma preparação especifica em relação a voz?**

**CP e SM-** Tivemos alguns exercícios vocais e físicos

**SM-** No meu grupo já fazia exercícios vocais, catei no coro da igreja e já me facilitava.

Anexo 5. Entrevista com encenador Francisco António

01-11-2021

**1- MR -O que significa para si a peça “Amêsa ou canção do desespero?”**

**FA-** Amêsa ou A Canção do Desespero, é a história de Angola, desde o período colonial até as lutas de libertação da escravatura e a conquista da independência. Com a obra "Amêsa", José Mena Abrantes traz uma narrativa histórico-fantásica onde se pode ver a dualidade psicológica dos angolanos naquele contexto concreto. Trata-se de um Monólogo com duas atrizes que representam as duas facetas do país que se chama Angola.

**2-MR- Qual foi a motivação para encenares esta obra?**

**FA-** Foram várias as motivações: 1º porque o espetáculo foi montado no período do “CIT - Circuito Internacional de Teatro” em 2017, cuja edição homenageou o autor da obra pelos seus

50 anos de carreira teatral; 2º porque a obra "Amêsa" é das mais desafiadoras que o autor escreveu, pela pertinência da abordagem e pela esteticidade da obra que propõe a encenação de um Monólogo com duas atrizes.

### **3-MR-Quais os desafios da parte vocal da obra?**

**FA-** Os desafios vocálicos que a obra impõe são de extrema exigência pelo simples facto de "Amêsa" ser uma obra escrita numa cadência poético-musical, diferente do drama dialógico. Nesta obra a poesia e a canção dão voz aos "personae dramatis" compondo um discurso dramático cuja exigência vocal (a fala e o silêncio) deve trazer uma perspectiva muito tecnicista. As atrizes que interpretam estas personagens (Amêsa 1 e 2) precisam saber cantar e compreender a cadência poética.

### **4-MR- Como foi a preparação vocal das intérpretes, o resultado final foi satisfatório?**

**FA-** O processo foi longo e desafiador. A preparação vocal foi através de técnicas musicais onde era preciso dominar a cadência, a harmonia vocal e o ritmo. Mas acima de tudo era preciso dominar o silêncio, a respiração e a voz grave. Essa metodologia é muito divertida e pragmática. O resultado foi muito satisfatório.

### **5-MR- Com que atrizes trabalhaste? E porquê elas?**

**FA-** Trabalhou-se com a Judith de Lemos, atriz do grupo Vela e a Rosa Kanhama, atriz do grupo Bando Justiça e Artes. Estas duas atrizes têm fisionomia muito parecida e elas são detentoras de um preparo físico e técnico muito bom. A Rosa além de atriz é bailarina. A Judith é das atrizes (até a montagem da obra) que mais convites recebia para interpretar personagens, devido a sua condição técnica vocal e psíco emocional. Colocar as duas na Amêsa foi como bater duas pedras ao mesmo tempo uma na outra e descobrir o fogo pela primeira vez. Ninguém esperava aquele resultado. Talvez seja por este motivo que o próprio autor, mais tarde, tivesse tido a coragem de encenar o próprio texto.

### **6-MR- Quais foram as particularidades da tua encenação?**

**FA-** As particularidades da minha encenação foram os aspetos técnicos cenográficos porque as atrizes juntas já me davam o aspeto performativo humano. Portanto, investi mais na cenografia colocando uma mesa multifacética que durante a apresentação ela pudesse se transformar em canoa, uma cubata, um quadro de escola, um mapa de Angola, uma prisão e outros elementos técnicos que enriqueceram e facilitaram a compreensão da narrativa.

### **7-MR- quais as soluções cênicas que deste ao texto do Mena, tendo em conta que ele é um dramaturgo liberal?**

**FA:** Apesar do liberalismo do autor, eu fui fiel ao texto. As soluções cênicas ou técnicas que demos ao texto foram as já mencionadas na questão acima; recriamos só com uma mesa muitos aspetos cenográficos que ajudaram a contar a história. Para além das luzes de cena também

colocamos luzes de candeeiros que deram um Ton rústico e uma atmosfera do passado. A grande alteração, digamos mesmo radical, que tivemos de impor na encenação foi a linguagem popular (a maneira de falar das atrizes). Pois, o texto de Mena traz uma linguagem bem cuidada, o que de certo modo distancia-se do público direcionado que tem assistido os espetáculos no CIT.

**8-MR- Mena Abrantes, após 30 anos da escrita da peça “Amêsa” a encenou, notaste alguma coincidência em relação a tua encenação?**

**FA:** Sim. Diferente da encenação do Nelson Gonçalves que foi mais simbolista, a minha encenação e a do Mena trouxeram elementos técnicos muitos semelhantes. Talvez porque eu segui à risca as indicações dramaturgicas da Obra e por outro lado porque o Mena é o dono do texto e a sua visão do espetáculo continua sendo a mesma. Mas também porque acho que o grande "signo" da obra Amêsa é ter uma mesa e duas atrizes em cena. O resto é criação do artista. Foi o que eu e o Mena fizemos. Ambos colocamos em cena uma mesa e duas atrizes. Já o Nelson colocou um casal sem a mesa.

**9-MR-Quais são as características da encenação de Mena Abrantes?**

**FA-** Essa questão, penso, devia ser direcionada ao próprio Mena. Terias uma resposta do próprio autor. Mas a minha opinião diz que o Mena também é simbolista. O Mena sempre fez um teatro simbolista onde ele traz como recursos cenográficos "CUBOS" daí ter-se cunhado o teatro do Mena de CUBISTA. Algumas vezes o seu teatro é realista e texto centrado. Eu acompanho muito o Mena e o conheço um pouco nesta vertente artística. Portanto, para mim é dos melhores que temos, tenho dito e no meu estudo "Teatro da Tarimba" faço referência reiteradas vezes, penso que ele devia ser considerado o pai do teatro angolano. O teatro do Mena é didático e aprende-se as regras aristotélicas do drama com o Mena. O teatro angolano é popular cómico de improviso como se pode ler em (TEATRO DA TARIMBA 2020) e com esta característica, o nosso teatro não tem cumprido com as reais funções que se pretende. É através de uma arte metódica baseada num texto dramático com abordagem filosófica capaz de analisar os aspetos sociais, económicos, culturais e políticos que o teatro cumprirá sua real função, seja com a comédia ou com outro género, mas a base é o texto. É este o legado de Mena, aliás, foi assim que Willian Shakespeareana, Molière, Miguel Cervantes, Gil Vicente e outros conseguiram perpetuar os seus nomes e deixar um legado artístico.

Anexo 6. Entrevista com encenador Nylon Princeso

15- 9-2021

**1-MR-O que te atraiu para a montagem da peça Amêsa?**

**NP-** Eu não conhecia o texto até então ser um dos trabalhos na cadeira de encenação. Todos nós os estudantes tínhamos de adaptar esse texto. Daí surgiu a curiosidade de trabalhar o texto todo.



## **2-MR-O que significa para si esta peça?**

**NP-** Amêsa, tem haver com tudo que Angola passou antes e pós colônia. São as lutas, dificuldades e vistorias que o país teve de enfrentar.

## **3-MR-O que esteve na base da troca do nome da Amêsa para “Encaixe”?**

**NP-**Encaixe surge a partir do texto original que é Amêsa, do José Mena Abrantes, e dentro do espetáculo a um texto inédito escrito para o espetáculo, pelo dramaturgo Armando Rosa, quem olha o espetáculo parece ser uma única coisa, isto em função de todo o pensamento que os próprios atores criam, que é a questão da liberdade.

Amêsa retrata a história de uma menina que por circunstâncias maior, é esforçada a abandonar a sua terra natal para ir viver noutra cidade, em função da guerra, quando chega a cidade as coisas começam a complicar perde a mãe, em seguida o pai, e encontra um refugio no amor, mas acaba por ser dececionada, perde o amor da vida dela, perde o filho resultado deste relacionamento.

Durante algum tempo procurei algumas poesias de Agostinho Neto, que para mi retratam o mesmo período, fizemos este cruzamento, trouxemos a poesia, o conto e trouxemos o dialogo invertido entre os personagens em cena, que são apenas 2, então esta ideia de pegar o conto e o dialogo invertido, a poesia e vários textos diferentes, uniram-se e resultou no Encaixe, encaixamos o contemporâneo com a antiguidade, um africa mas contemporânea, não devemos sempre que estamos a falar de africa, ir la ao passado, o modo como os personagens se posicionam em cena e representam é contemporâneo, procuramos ser diferentes, levar o publico a pensar, exemplo ah acho que estão a fazer amor, as pessoas não fazem amor do mesmo jeito, cada um faz da sua forma, queremos fazer diferente, queremos este novo, então procuramos juntar tudo isso e pedi ao Armando Rosa para escrever um texto, expliquei o que queria e sabia que ele iria transcender a minha imaginação, ir mas longe e o Armando Rosa fez isso, então pegamos tudo isso para construir aquilo que é o objeto da trama que retratamos.

## **4-MR- Como foi a preparação vocal para os atores**

**NP-** Fiz um trabalho de oralidade muito baseado na Consciência do Actor em Cena do módulo da teatralidade, do teatro O Bando. A voz pode ser baseada a partir de qualquer ressonância do corpo enquanto matéria.

O trabalho de voz no princípio foi muito trabalho na ideia de voz stacatu, para acentuar melhor as palavras, bem no início da leitura do texto. Depois fizemos um trabalho de ressonância com os três níveis de voz. Aproveitamos o momento da construção da personagem na parte física, e construir sons que possam ser contraditórios a postura física.

#### **5-MR-Com que grupo trabalhaste e quem são os interpretes?**

**NP-** Primeiro foi um monólogo com o ator Alione Horácio. Depois foi um diálogo a dois com Alberto Pedro e Elizabeth Pascoal. E a última foi já aqui em Portugal onde eu fiz um monólogo adaptação do mesmo texto.

### **Entrevista com os atores que trabalharam com o encenador Nylon Princeso**

Anexo 7. Entrevista com atriz Elisabeth Pascoal

9-6-2022

#### **1- MR- Como foi a tua recção do convite para participar da peça?**

**EP-** O convite chegou enquanto fazíamos uma formação dirigidas estudantes do faart, recebemos como algo direcionado, ou seja, o encenador Nylon chegou até nós (Shakila e Eu) e disse, têm duas semanas para memorizar o texto, (wau é um desafio), recebemos como sendo uma grande responsabilidade.

#### **2- MR-Como foi o vosso processo criativo?**

**EP-** O processo criativo foi bastante envolvente e cauteloso, baseado em criação do personagem e indumentária, o mesmo teve duração de 11 meses, contendo as seguintes etapas:

Memorização do texto;

Interpretação do texto;

Ensaios de mesa;

A troca do título Amêsa por ENCAIXE;

Montagem do espetáculo;

Aulas de contemporâneo e tradicional;

Dicção e direção de poemas;

Pré atuações (na presença de outros encenadores, dramaturgos, artistas plásticos, luminotécnico). Todas essas etapas até chegar a estreia na edição do Cit 2019.

### **3-MR- que significado tem para si a peça “Amêsa”?**

EP- Amêsa tem para mim um significado notório, porque foi meu maior desafio, e fez com que eu fosse descoberta, é um texto bastante desafiador e bonito, e teve maior significado tendo o Dr. José Mena Abrantes no dia da estreia...

### **4-MR- Que experiências adquiriste com a personagem, o que de você como atriz foi doado a personagem?**

EP-Antes do Xabada-uiza, eu tinha um grupo. E os espetáculos não eram de expressionismo nem de memorização de texto, era criação coletiva, a experiência que ganhei com o personagem foi algo muito forte, porque o personagem fala de alguém que foi tirada da sua terra natal, do seu local de conforto para viver em um ambiente bastante desconhecido por ele(a). Isso faz-me perceber que deixar a nossa área de conforto é doloroso, mas, precisamos nos adaptar em outros ambientes, saber lidar com as mudanças de vida, de rotina ...e etc.

De mim eu dei a minha alma ao personagem e a minha essência, há um pouco de mim do texto Amêsa.

### **5-MR-Mena Abrantes, considera a peça um monologo para duas vozes, o que te parece esta ideia?**

EP-É uma ideia bastante plausível. Podemos adaptar para duas, para um diálogo invertido, diálogo direito tu para tu, ou seja, é um texto também muito aberto. E variável...

### **6-MR- Tiveram alguma preparação especifica para a criação da personagem?**

EP- Tivemos sim. Foi a preparação física, expressão corporal, em relação a voz tivemos ensaios de dicção, preparação da voz usando o texto em diferentes tons, articular várias vezes a mesma palavra ou frase ...

Anexo 8. Entrevista com ator Alberto Pedro

9-6-2022

### **1-MR- como foi a tua receção do convite para participar da peça?**

AP- Na altura foi nos apresentado como proposta para o CIT (Circuito Internacional de Teatro) então foi um grande desafio tanto para o nosso Diretor e Encenador (Nelson Gonçalves) assim como também para nós os atores (Shakila e Marizandra).

### **2-MR -Como foi o vosso processo criativo?**

AP-Bem, quanto ao processo criativo, da minha parte como ator foi muito bom e ao mesmo tempo difícil.

1- Era uma grande responsabilidade interpretar e representar uma das obras de José Mena Abrantes.

2- Tivemos de nos adaptar e fazer vários movimentos corporais muitos estranhos e ao mesmo tirar os textos de formas falada, declamada e cantada etc.

3-Embora a peça sendo de 2 atores, e ambos de sexo oposto, tivemos a missão de fazer o espetáculo parecer ser um Monologo e entre outras coisas mais.

O processo criativo da peça teve o tempo de 11 meses. E neste período todo foi de muita tenção, profissionalismo, Responsabilidades etc...

**3-MR-** que significado tem para si a peça “Amêsa”?

O texto Amêsa de José Mena Abrantes, concretamente na adaptação da peça ENCAIXE do grupo XABADÁ-UIZA. Em particular ela teve e tem um grande significado e grande impacto na minha vida artística porque representando esta obra, faz com que eu como ator devo explorar mais do que o normal os meus órgãos de sentidos e sobre tudo descobrir que estou pronto para enfrentar qualquer tipo de desafio no mundo das artes cénicas.

**4-MR- Tiveram alguma preparação especifica para a criação da personagem?**

AP-Tive sim uma preparação especificas...tive de ganhar músculos em algumas partes do corpo, força, rapidez. Noções básicas da dança balé e outros...

Em relação a voz, tivemos algumas aulas de poesia, contos, locuções etc...

Anexo 9. Entrevista com a encenadora Suelma Costa

13-6-2022

**1- MR- No momento em que encenas a peça estavas no curso de direção, como surgiu a ideia de montares “Amêsa” e trabalhares com a atriz Heloísa?**

SC-Quando cursei Dramaturgia III, com a professora Adelize Souza, conheci “Amêsa ou a canção do desespero” de José Mena Abrantes. Senti – ainda sem saber de nada sobre o autor nem sobre o fato dele ser angolano – uma profunda ligação com o texto. Costumo dizer ao Mena Abrantes que “Amêsa” é, para mim, uma obra-prima, desde sua força poética à sua força teatral contemporânea. Eu não compreendia a profundidade da experiência da mulher angolana (e também do homem angolano) que o texto traz, mas me conectava de maneira viva e angustiada com a jornada de Amêsa. Guardei o texto comigo. Eu costumava visualizá-lo encenado. Toda vez que o relia, sentia a força da sua materialização no teatro. Sabia que uma hora o levaria à cena.

Em um exercício do curso, tive a honra de trabalhar com Heloísa Jorge. Íamos montar uma cena da Medeia de Eurípedes, e eu dirigia Heloísa e Ana Ganzuá (atriz da nossa montagem de “No

outro lado do mar...”). Vivemos um processo de criação intenso, no qual trabalhamos com autobiografia e investigamos questões das nossas histórias que atravessavam nosso “ser mulher no mundo”. Nesse tempo conheci Heloísa mais fundo, suas raízes angolanas, o seu jeito de ser inteira no teatro e na vida.

Quando finalmente chegou o momento no qual “Amêsa ou a canção do desespero” seria encenado por mim, dois anos após o primeiro contato com o texto, quem mais poderia viver Amêsa senão Heloísa Jorge? Naquele momento descobri mais sobre o texto, sobre seu autor, quando realizei as primeiras pesquisas antes de iniciar o trabalho. O encontro entre Amêsa e Heloísa estava destinado.

**2- MR: O que significa “Amêsa” para si? E qual foi a sensação de ser premiada no Festival Nacional de Ipitanga?**

SC-A “Amêsa” significa muito para mim. Enquanto espectadora, “Amêsa” me provoca empatia profunda e me leva ao âmago da minha humanidade. Quando entro em contato com ela, sinto a humanidade pulsar em mim. Dói. Machuca. Provoca. Enquanto encenadora, “Amêsa” me permitiu iniciar o caminho sonhado. O tema, as questões que o texto nos provoca a refletir, Heloísa Jorge – enquanto atriz – podendo dizer algo de si ao mundo através deste trabalho, nossas escolhas estéticas e éticas e os encontros que sua criação nos proporcionou... tudo isso é demais precioso para mim. Catorze anos se passaram desde que realizamos sua montagem, mas continuo a aprender coisas novas com “Amêsa”. Sinto que se trata de uma criação que se mantém viva e presente.

Fomos indicados em várias categorias à premiação no Festival de Ipitanga, vencemos na categoria “melhor atriz” e “melhor texto”. Fiquei muito feliz! Naquele momento, recebíamos muitos convites para apresentar “Amêsa” na cena local.

**3- MR- O autor do texto considera a obra um monólogo para duas atrizes, o que pensa sobre o assunto? Tendo em conta que, na tua direção, apenas trabalhaste com uma atriz.**

SC-Uma das características do texto que já me fez encantar no primeiro momento que o li foi o fato dele o definir como “monólogo para duas vozes”. Duas vozes: A1 e A2. Duas atrizes? Poderia ser. A princípio ter duas atrizes em cena seria mais cênico inclusive. No entanto, sua fragmentação e as suas duas vozes ditas e experienciadas por uma única atriz também nos revela a sua angustiante e profunda solidão, portanto, o efeito cênico desta escolha também funciona bem.

Mas não foi pelo efeito cênico que optei por trabalhar com apenas uma atriz, escolhemos ir por esse caminho porque muito rápido descobrimos que “Amêsa” era mais do que uma personagem, ela era a história real vivida por muitas mulheres angolanas, e Heloísa é/era uma dessas mulheres. Já não tratávamos apenas de uma ficção, mas de uma ficção tencionada com a realidade. Era algo próximo ao que a diretora Argentina Viviana Tellas costuma chamar de Bio

drama. Uma criação cênica na qual a ficção dialoga com/e comunica elementos das narrativas biográficas ou autobiográficas de seres humanos reais. Por esta razão, escolhemos e buscamos recursos para trabalhar a fragmentação de Amêsa nas suas duas vozes sendo ditas por apenas uma atriz.

#### **4- MR- Quais são as características da encenação de Suelma?**

**SC-**Esta é uma pergunta difícil... Como encenadora ainda estou no início da minha caminhada. Posso falar um pouco das características da encenação da nossa “Amêsa” que, obviamente, atravessam minhas escolhas e opções como artista para além desta encenação.

Uma primeira coisa que observo: sou parte de um tempo, de uma cultura (constituída multirreferencialmente), de um lugar, e isso aparece no meu trabalho. Juntei-me com a CIA de Teatro Gente, porque as pessoas que atuam nela possuem referências semelhantes às minhas, temos gostos estéticos e opções éticas semelhantes.

Começo a encenar em um tempo no qual a figura centralizadora do encenador já vinha perdendo força e dando espaço a processos mais colaborativos aqui no Brasil. Assim trabalho. Compreendo que a encenação deve ser realizada através do diálogo constante de toda a equipe de trabalho. Em “Amêsa”, o trabalho de criação foi de muita troca, inicialmente, entre Heloísa e eu. Estávamos trabalhando com autobiografia, com a presença real de Heloísa na cena, portanto o trabalho dela é de atriz/performer. E essa consciência, a da presença do real, me levou a optar por respeitar e buscar compreender cada momento de criação da atriz. Realizávamos exercícios de criação, e, desses momentos, brotavam potentes compreensões e formas expressivas da nossa Amêsa. Assim foi conduzido o processo de criação da atriz. Para os exercícios, eu preparava uma ambiência com elementos cênicos e situações do texto e a atriz improvisava, dialogando com esses elementos. Dessas improvisações, montamos os quadros e, por fim, definimos as transições entre eles. A iluminação de Eventon Machado, chegou no fim do processo, porque não possuíamos uma sala com equipamentos de luz durante nosso período de ensaios. Mas tudo foi muito dialogado.

Sobre características da cena, há uma escolha por trabalhar com elementos do teatro contemporâneo que se mostram coerentes à nossa percepção da vida nos tempos atuais. O próprio texto do José Mena Abrantes já nos aponta por aí. A repetição, os silêncios e a dilatação do tempo, a quebra de linearidade e o atravessamento do que é sentido que interrompe a racionalidade, entre outros; a escolha de trabalhar o significante em detrimento do significado; são recursos cênicos que aparecem na encenação, e que demarcam minhas opções estéticas (inclusive meu gosto pelo texto do José Mena Abrantes, do ponto de vista artístico).

Do ponto de vista ético, relacionado aos valores e à percepção da realidade, há também – e “Amêsa” assim como “No outro lado do mar...” podem atestar isso – uma clara intenção de realizar, a partir dessas encenações, *gestus decoloniais*. Quando dirigi “Amêsa” ainda não pensava nesses termos. Mas na medida em que fui me aprofundando na compreensão do papel sociológico da encenação, passei a identificar as intencionalidades e a perspectiva político-social presentes no meu projeto poético como propositivo de *gestus* que se manifestam contra a presença das crenças coloniais que aprisionam nossas compreensões da realidade.

Neste momento, asseguro-te que ainda não posso falar com precisão (e não sei se terei como fazer isso um dia) sobre as características da minha encenação. Mas posso, como busquei acima, discutir um pouco das características que aparecem nas minhas encenações e que sinto fazerem parte do meu projeto poético ainda em gestação, tornando-se...

**5- MR- Direção, cenografia, sonoplastia a cargo da Suelma, interessante esta tripla função. Há algum motivo especial?**

**SC-**Tenho a sensação de que, mesmo a gente tendo o profissional da cenografia separado da função do/da encenador(a), o processo de criação da mise-en-scène, por ter o espaço cênico como elemento essencial, acaba provocando o encenador a visualizar possíveis cenografias para seus trabalhos e, de certo modo, mesmo tendo um cenógrafo, o cenário resulta em muitas das escolhas de quem está coordenando a encenação (embora isso não seja uma regra, e tem casos inclusive que a encenação é pensada a partir do trabalho do cenógrafo, não o contrário).

Visualizo a cena, o acontecimento, gosto de pensar o espaço da cena, criar esse campo de ação e de visualidades quando estou trabalhando em um projeto. Quando trabalho os exercícios de criação e improvisação já gosto de ter o espaço cênico como ambiente. Assim fizemos em “Amêsa”, revelando os elementos espaciais para a atriz para que ela pudesse jogar com eles. Ana Ganzuá veio, com sua sensibilidade, ajudando a dar forma a esse espaço. E a escolha das folhas que usamos originalmente na mandala, que é o campo de movimentação de Amêsa, foi feita com o grupo. Decidimos pelas folhas de aroeira, que é uma árvore usada para fins curativos e espirituais aqui no Brasil.

Quanto à sonoplastia, posso afirmar também que, por ter sido a música personagem da encenação, uma presença que dialoga diretamente com Amêsa, não apenas ambiente sonoro ou tema da personagem, mas ela própria, uma personagem, trazê-la como proposição nos exercícios de criação com Heloísa foi parte do meu trabalho de encenadora. Claro que eu poderia ter um profissional para cuidar dessa parte comigo, mas optei por fazer uma pesquisa enquanto estudava o texto, usando discos de artistas africanos que eu tinha à disposição no momento. Assim encontrei o Wiza e fui descobrindo as aproximações entre a sua musicalidade e a musicalidade do texto de Mena. E quando, nos exercícios, Heloísa se colocava a performar esses diferentes elementos, as três potências (atriz, música e texto) ganhavam uma dimensão arrebatadora. Assim a trilha sonora se definiu.

Tem, para além das músicas, o elemento “atabaque”, que se desenhou através de Everton Machado. Nós não queríamos uma musicalidade muito harmoniosa para esse momento do toque do tambor. Buscamos então um som mais cortante, desconfortável, cheio de quebra, e, ao mesmo tempo, sustentamos a noção do som como personagem em constante diálogo com “Amêsa”.

Considerando a importância desses dois elementos, cenário e sonoplastia, neste trabalho e o formato do processo de criação que vivenciamos, posso afirmar que nasceram intrínsecos à encenação.

## **6 –MR- como foi o processo criativo do seu trabalho, quais foram as etapas que percorreu?**

SC-Acabei falando já sobre isso nas outras questões, mas vou tentar fazer aqui uma síntese.

Quando decidi montar o texto “Amêsa ou a canção do desespero”, iniciei um trabalho de pesquisa do texto e do autor. Àquela altura eu não tive ainda acesso aos estudos que já haviam sido realizados sobre José Mena Abrantes, e pouca informação obtive na internet. Dessa pesquisa inicial, fiz minhas interpretações sobre o texto, esbocei intenções e fiz meus primeiros rabiscos sobre as cenas (pensar a cena antes do processo criativo não é para mim definir previamente o que será o espetáculo, mas é fertilizar o solo para o processo criativo brotar mais tarde).

Quando finalmente encontrei com Heloísa Jorge, foi quando o trabalho começou a brotar como realidade. Antes de irmos à criação, conversamos muito, definimos uma abordagem de trabalho criativo. Levei para o processo a referência dos estudos (auto)biográficos, multirreferenciais. Heloísa se disponibilizou a trabalhar por aí. Ao encontrar-se com o texto, ela reconhecia elementos e símbolos que a conectavam com sua história e suas raízes angolanas. Então passamos a olhar para esses espaços de encontro entre ela e “Amêsa”. E começamos os exercícios de criação com foco nesse diálogo entre as duas.

No momento seguinte, dividimos o texto em quadros, e passamos a trabalhar a improvisação de cada quadro. Neste momento, eu trazia os elementos de cena, montava a ambiência, com elementos do cenário, música e texto base da improvisação, e entrávamos no jogo. Cada jogo durava entre uma hora e uma hora e meia. Trabalhávamos com repetição e a exaustão de algumas passagens do texto. Heloísa escolhia as frases que mais afetavam ela, durante o próprio exercício. Antes de cada jogo, fazíamos uma preparação/aquecimento inspirada na meditação Kundalini, para a atriz se esvaziar do mundo de fora e acessar suas conexões com a personagem Amêsa e suas narrativas.

Depois de trabalharmos cada quadro independentemente, passamos ao momento de selecionar e justapor os quadros. Assim o fizemos. Juntamos os quadros sem diluir um no outro, mas destacando elementos de transição, como o silêncio, a quebra repentina ou a entrada marcada da música. Esses momentos de transição de um quadro a outro do espetáculo são marcados intencionalmente. Nesta etapa, a iluminação também foi ganhando forma. A concepção da luz traz essa mesma perspectiva de transições marcadas, abruptas, como num processo de colagem de diferentes pedaços que, embora tratem da mesma coisa, revelam seus tons e formas particulares.

Depois disso, apenas ajustes e aprofundamentos.



**7-MR- A atriz teve alguma preparação específica para participar da tua encenação?**

SC-Não houve para esse trabalho uma preparação corporal específica fora do processo criativo. Porque toda a dança e partitura corporal que a atriz realiza no espetáculo foi definida a partir das improvisações e exercícios que realizamos no processo.

No entanto, devo destacar o fato de que Heloísa Jorge, vinha, no momento que montamos “Amêsa”, de um trabalho de treinamento que Natan Mareiros, diretor fundador da CIA de Teatro Gente, estava realizando na companhia através do projeto “devir”. Este treinamento dava suporte, de algum modo, ao nosso trabalho.

E, do ponto de vista da vivência de Amêsa, podemos dizer que, a experiência de vida, as memórias e as relações afetivas da atriz foram o suporte para sua criação.

**8-MR- como foi a preparação vocal?**

Também não realizamos um trabalho de preparação vocal à parte. O aquecimento vocal era realizado junto com o aquecimento corporal através do exercício inspirado na meditação Kundalini. E a pesquisa de voz, era feita durante os exercícios criativos e de improvisação. Sendo que, as músicas angolanas que Heloísa canta em cena também chegaram através deles.