



ESTADO DE MATO GROSSO
SECRETARIA DE ESTADO DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA
FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
PROGRAMA DE MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS



ADILSON VAGNER DE OLIVEIRA

**O TEATRO POLÍTICO ANGOLANO E
*A REVOLTA DA CASA DOS ÍDOLOS, DE PEPETELA***

TANGARÁ DA SERRA – MT
2013

ADILSON VAGNER DE OLIVEIRA

**O TEATRO POLÍTICO ANGOLANO E
*A REVOLTA DA CASA DOS ÍDOLOS, DE PEPETELA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Estudos Literários – PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT – como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, na área de Letras, sob a orientação do Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva.

TANGARÁ DA SERRA – MT
2013

CIP – CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

OLIVEIRA, Adilson Vagner.

O teatro político angolano e a *Revolta da Casa dos Ídolos*, de Pepetela –
Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em
Estudos Literários - Mestrado Acadêmico da Universidade do Estado de Mato Grosso,
Campus Tangará da Serra.

Tangará da Serra – MT: UNEMAT, 2013.

157 f.

Orientador: Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva

1. Crítica Literária 2. Literaturas africanas 3. Teatro Africano 4. Teatro Angolano

Ficha catalográfica elaborada por UNEMAT Editora

ADILSON VAGNER DE OLIVEIRA

O TEATRO POLÍTICO ANGOLANO:

A REVOLTA DA CASA DOS ÍDOLOS, DE PEPETELA

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr.^a Jane Fraga Tutikian

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof^ª. Dr.^a Vera Maquêa

Universidade do Estado de Mato Grosso

Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva

Universidade do Estado de Mato Grosso

Orientador

TANGARÁ DA SERRA – MT
DEZEMBRO/2013

“Certamente, nada disso é importante: o mundo pode muito bem passar sem a literatura. Mas pode passar ainda melhor sem o homem”.

(Jean-Paul Sartre)

RESUMO

Esta dissertação tem o objetivo de analisar a dramaturgia política angolana, a partir da peça teatral *A Revolta da Casa dos Ídolos* (1978), de Pepetela, a fim de demonstrar a força de poéticas teatrais políticas produzidas em Angola, no período da descolonização portuguesa. Nessa direção, esta investigação se pauta no estudo de uma exemplaridade da dramaturgia angolana pós-colonial, cujo impacto sociocultural indica a militância do autor nas questões políticas do país. Como base teórica para sustentar nossa perspectiva analítica foram utilizados os trabalhos de Erwin Piscator e Bertold Brecht para a caracterização do teatro político moderno e Edward Said e Frantz Fanon para a discussão sobre as abordagens políticas dos estudos pós-coloniais que puderam colaborar para a defesa da peça *A Revolta da Casa dos Ídolos* como um drama político, ultrapassando as denominações comuns ao teatro histórico.

PALAVRAS-CHAVE:

Teatro angolano; *A Revolta da Casa dos Ídolos*; Pepetela; Teatro político.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the Angolan political dramaturgy, from the play *A Revolta da Casa dos Ídolos* (1978), by Pepetela, in order to demonstrate the strength of political poetics produced in Angola, in the period of Portuguese decolonization. In this sense, this research focuses on the study of an exemplary postcolonial Angolan dramaturgy, whose sociocultural impact indicates the militancy of the author in the political issues of the country. As theoretical basis to support our analytical perspective we used the work of Erwin Piscator and Bertolt Brecht to characterize the modern political theater and Edward Said and Frantz Fanon to discuss the political approaches of postcolonial studies that could contribute to the defense of the play *A Revolta da Casa dos Ídolos* as a political drama, exceeding the common denominations of the historical theater.

KEYWORDS:

Angolan Theater; *A Revolta da Casa dos Ídolos*; Pepetela; Political theater.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
1. ASPECTOS FUNDAMENTAIS DO TEATRO	12
1.1 O teatro clássico	12
1.2 O teatro moderno	18
1.3 O teatro político	23
1.4 O teatro épico.....	48
2. O TEATRO ANGOLANO DE NATUREZA POLÍTICA	61
2.1 Poéticas teatrais angolanas	61
2.2 O fenômeno social na dimensão do intelectual	80
2.3 História e política no teatro de Angola	91
2.4 A produção de Pepetela	102
3. HISTÓRIA E POLÍTICA EM <i>A REVOLTA DA CASA DOS ÍDOLOS</i>	104
3.1 Estrutura da peça.....	104
3.2 Passado e presente na busca pela identidade nacional.....	105
3.3 As referências históricas: uma discussão sociopolítica	110
3.4 Elementos da composição cênica: uma análise política	112
3.5 O valor simbólico da religião na política nacional	119
3.6 As personagens	136
3.7 As características cênicas.....	141
3.8 <i>A Revolta da Casa dos Ídolos</i> e a militância do autor	144
CONSIDERAÇÕES FINAIS	148
REFERÊNCIAS.....	153

INTRODUÇÃO

O teatro como forma de expressão literária sempre possuiu uma relação muito próxima com a sociedade onde surgiu. A partir dessa premissa, esta pesquisa fornece um estudo da produção dramática em Angola, em momentos decisivos da história cultural do país, pautando-se sobre uma das peças teatrais de Pepetela, para discutir a poéticas políticas produzidas em Angola no período pós-colonial na década de 1970.

A retomada histórica ao período de chegada dos portugueses em solo africano, no século XVI, pode ser utilizada como forma de representação de um momento conturbado em Angola na fase posterior à independência nacional, quando as lideranças políticas assumiam posturas governamentais sustentadas pelos interesses particulares que desconsideravam os anseios populares.

Nessa perspectiva, a literatura angolana deve ser compreendida como representação social; portanto, ela não se esgota em si mesma, mas atinge o meio social e as práticas políticas nacionais, cujos elementos sociopolíticos se interiorizam tornando-se partes composicionais indispensáveis na compreensão da obra. Lembremo-nos de Antonio Candido (2010) que, em sua teoria sociológica, indica diálogos temáticos e ideológicos que perpassam os campos científicos e artísticos, de forma rica e criativa.

Porém, os estudos pós-colonialistas, principalmente na África, fornecem às poéticas políticas uma crítica renovada que parte da perspectiva dos envolvidos diretos do período colonial, trazendo à tona um conjunto de obras que compartilham de um passado semelhante de lutas pela libertação.

Portanto, este trabalho propõe-se a fornecer uma reflexão baseada nas premissas propostas pela crítica pós-colonial para estabelecer, assim, um enfoque teórico que aproxime o drama histórico de Pepetela das correntes ideológicas do teatro político e do teatro épico europeu a fim de compreender o alcance da literatura política no século XX. Nessa perspectiva, os trabalhos basilares de Erwin Piscator e Bertold Brecht sustentam o olhar político do teatro moderno, dialogando diretamente com os estudos culturais que inauguram a crítica pós-colonial, onde podem ser citados nomes importantes como Edward Said e Frantz Fanon que estabelecem a partir da segunda metade do século XX uma abordagem social nos estudos das relações coloniais e suas consequências nas sociedades exploradas pelo sistema colonial europeu.

Para isso, buscou-se, nesta dissertação, construir uma reflexão introdutória sobre os princípios fundamentais da arte dramática como elemento crucial para se compreender os limites e alcances do teatro político na história ocidental. E, posteriormente, focar a ascensão da dramaturgia em Angola, nos momentos de grande desenvolvimento de produções artísticas ligadas aos contextos políticos de transformação social e, sobretudo, de construção de identidades nacionais.

Dessa maneira, estabelecer um panorama sobre a literatura dramática europeia tornou-se um imperativo, para que se possam perceber algumas das principais transformações na arte teatral ao longo dos séculos. Assim, as formas teatrais surgidas na Grécia antiga são muito importantes para se estabelecer caracterizações coerentes do teatro moderno; portanto, é válido apresentar as práticas transitórias do teatro clássico ao período renascentista, marcado principalmente pelas obras do dramaturgo inglês William Shakespeare, quando o teatro histórico se fortalece como marca transformacional, em relação aos padrões clássicos.

Dentro dessa perspectiva, o teatro político apresenta-se como mais uma ferramenta de reflexão sobre as relações sociais em contexto de produção capitalista. As relações de poder e a exploração da força de trabalho das práticas industriais nas grandes nações europeias sustentaram a ascensão de poéticas políticas socialistas que puderam demonstrar amplamente as importantes transformações da história política da Europa. Para tanto, as contribuições do teatro russo, por meio de dramatizações intituladas *agitprop* foram indispensáveis para a edificação do teatro de natureza política, idealizado pelo encenador Erwin Piscator na Alemanha da década de 1920 e que mais tarde pôde colaborar para o teatro épico de Brecht.

Em seguida, como grande ponto de referência para a modernidade no teatro, propõe-se uma discussão sobre as configurações do teatro épico, proposto pelo dramaturgo alemão Bertold Brecht, como resultado dos conflitos da história econômica e política da Europa do século XX. Neste contexto, a arte socialista se constrói sobre alicerces ideológicos, numa tentativa ética de promover uma literatura engajada socialmente, a partir de um teatro de ideias que discuta a história social dos trabalhadores do mundo ocidental.

Dentro desse ideal dialógico entre arte e política, é proposta uma discussão relevante das fronteiras estéticas da produção artística burguesa em conflito direto com os enfoques poéticos da arte socialista; portanto, os fenômenos do engajamento político de

uma arte interessada e objetiva acabam por tornar a escrita literária dramática um interessante exercício de cidadania dos escritores e dramaturgos do século XX.

A partir desse quadro complexo da literatura, como prática social dirigida, propõe-se uma reflexão sobre a posição do intelectual e da artista nessas sociedades em conflito na modernidade. Conseqüentemente, a ampliação do campo de alcance da literatura engajada promove o estabelecimento de novas conjunturas em que a arte, a literatura e a política podem prover laços mais estreitos, diante de todas as possibilidades do fenômeno social na dimensão do intelectual como pensador e como artista ético.

Evidentemente, todas essas transformações ideológicas e sociais promovem reconfigurações globais nas práticas artísticas em diferentes territórios. No contexto africano, em especial, em Angola, algumas experiências políticas se assemelham; sendo assim, os países do continente compartilham de um passado histórico muito próximo que acaba refletido pela arte, em suas várias manifestações expressivas. O teatro atinge, neste cenário de mudanças geopolíticas, um papel muito significativo no espaço africano durante todo o século XX, visto que a transição da condição de colônia de exploração para um estado independente, com lideranças próprias e conflitos étnicos internos, fez de Angola um dos países que mais despontou nos espaços literários em língua portuguesa, desde a década de 1970.

As lutas de resistência contra a opressão do colonizador português, em associação aos projetos utópicos de organização social e política do país fazem parte da produção teatral de Angola. Os escritores nutriram suas escritas com os conflitos culturais e decepções políticas, sobretudo diante das novas configurações de colonialismo surgidas após independência. As produções artísticas do país receberam as influências diretas desse contexto instável e violento, pois os conflitos de classes sociais impediram a organização social idealizada em tempos coloniais, e o novo cenário que despontava na década de 1970 estava marcado com os horrores da guerra e com o jogo de interesse do meio político nacional.

O teatro desponta, portanto como uma iniciativa de discussão maior, revendo aspectos da história de Angola, numa tentativa de compreender a realidade político-social do país em momentos históricos. De natureza política, o drama angolano teve seu nascimento marcado pela herança colonial de exploração e as decepções com a realidade administrativa, muito diferente dos projetos utópicos das elites intelectuais que propunham uma nação democrática e socialmente consciente.

Assim, o teatro político em Angola no século XX teve o caráter artístico e político muito aproximado, a partir de uma estética funcional, visando à conscientização popular ou mesmo, a própria participação das classes nesse projeto nacional de desenvolvimento cultural. Contudo, a realidade educacional, econômica e étnica dos estados africanos tornaram-se alguns dos entraves para a prática política democrática, e o que se observou no território angolano após a independência política foi apenas uma reconfiguração da prática colonial, realizadas pelas lideranças locais. Por isso, a decepção e a falta de esperança diante das realidades políticas e sociais de Angola estiveram tão presentes na produção literária nacional e, principalmente, nas formas de dramatização praticadas pelas instituições culturais e pelos movimentos intelectualizados.

Como um dos representantes da luta pela mudança da realidade política da nação, o escritor Pepetela possui, em seu conjunto de obras, as questões sociais do país como elemento poético. As tentativas de conscientização popular visando à construção de uma identidade nacional foram transportadas para sua produção literária e dramática. Nesse contexto, foi publicada a peça *A Revolta da Casa dos Ídolos* (1978), que constitui o corpus de análise desta dissertação; propõe-se, portanto, uma leitura atualizada da obra, por um viés dialógico que aproxima literatura, teatro, história e política.

1. ASPECTOS FUNDAMENTAIS DO TEATRO

Dentre as produções artísticas modernas, o teatro possui uma dupla acepção que amplia o campo de alcance de suas obras, visto que o teatro pode ser entendido como um *ato de escrita* e também como uma *representação*.

Embora muitas produções teatrais tornaram-se famosas apenas através de grandes encenações, o texto dramático - enquanto expressão escrita de toda a peça teatral - possui um valor artístico e literário de igual nível, podendo ser analisado profundamente em sua singularidade de efeito. Portanto, os princípios de literariedade e elaboração do texto escrito da peça devem ser estudados pela Teoria Literária. Ainda que sejam escritas para se realizarem plenamente durante a encenação, o espetáculo não é o elemento fundamental do drama enquanto gênero literário.

E como objeto de estudo deste trabalho, a literatura dramática apresenta meios de análise e reflexão que não estão condicionados à encenação, ou a outros elementos comuns ao palco, a chamada *mise en scène*. Assim, cabe ressaltar que o termo *Teatro* será usado durante todo o texto com uma definição que inclui o texto dramático (o texto dialogado) e algumas características cênicas comuns ao próprio gênero, porém, a ênfase analítica será estritamente a abordagem literária como método de pesquisa de poéticas políticas do teatro.

Entendidas tais acepções teóricas de alguns termos comuns à literatura dramática, é importante traçar um panorama histórico do Teatro para que se possam perceber as principais transformações conceituais desde o teatro clássico até o teatro moderno, uma vez que as formas de ver e utilizar o teatro modificaram radicalmente esses dois períodos que marcam a produção cultural ocidental.

1.1 O teatro Clássico

O teatro, como uma arte múltipla que pode envolver outras expressões culturais, sempre existiu em todas as sociedades. Com características diferenciadas de um lugar ao outro do mundo, a presença da dança, de elementos musicais ou de alegorias auxiliares, de ambientes específicos ou no centro de cada comunidade. Mas, dentro de um recorte metodológico que visa traçar um quadro contrastivo entre o Teatro Moderno e suas origens ocidentais no período clássico, o teatro grego representa este marco inicial. O teatro grego acaba por caracterizar todo este início da produção cultural do ocidente.

Ainda que em outras partes do globo tenham surgidas manifestações teatrais com objetivos particulares que devido a vários fatores não expandiram e logo não sofreram uma sistematização teórica profunda quanto o teatro na Grécia Clássica.

Aristóteles, em uma de suas principais obras teóricas intitulada *Poética*, escrita por volta do século IV a.C, faz uma sistematização de como eram e deviam ser as tragédias e as epopeias daquela época, uma vez que os textos sobre a comédia (livro II) se perdeu integralmente. Essas teorizações e recomendações foram utilizadas intensamente nos estudos sobre a literatura e a arte por vários séculos como textos basilares.

Numa definição objetiva na diferenciação entre a comédia e a tragédia, Aristóteles (1959, p.271) escreve que “uma propõe-se imitar os homens, representando-os piores, a outra melhores do que são na realidade”, nessa perspectiva a personagem não atua simplesmente na representação de um caráter, ele deve adotar este caráter como elemento de representação. Porém, ambas devem basear-se na *ação* para representar os fatos diante do público, apresentar a imitação por personagens em ação, para assim, serem denominados *dramas*. Ou seja, a narração não deve existir nos gêneros dramáticos, visto que o elemento épico é a principal característica da epopeia, segundo os moldes clássicos de se conceber estas produções.

A tragédia, como principal representante do gênero dramático, é a imitação de ações importantes, que se tornam agradáveis devido à utilização de formas de estilo apropriadas, de acordo com as partes da ação representada, a narração pode existir marginalmente, mas principalmente pela atuação dos próprios atores com o objetivo de obter a purgação das emoções pelo público¹.

Dessa forma, torna-se relevante ressaltar que etimologicamente, a palavra *drama* significa *ação*, desvinculando qualquer outro sentido que a modernidade tenha atribuído a este termo. Assim, qualquer produção artística em que o diálogo é o seu principal meio de expressão, através da ação dos atores como forma de contar a história (a fábula – combinação de atos – aos termos de Aristóteles) seria um drama.

Roubine (2003, p.15) teoriza estes conceitos aristotélicos e escreve que “a representação não deve visar o realismo. Ela baseia não sobre o *real* (o que efetivamente aconteceu), mas sobre o *possível* (o que poderia ter acontecido)”. Esta noção de possível é caracterizada pela utilização do termo verossímil, em que a imitação da realidade seja um possível resultado para determinada ação. A utilização da *mimesis*, ou seja, a imitação

¹ ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1959. p.279.

das ações dos homens, para o drama clássico foi a principal ferramenta poética na literatura dramática grega, ainda influenciada pela religião e pela mitologia, o que pode ser descrito como representações de fatos regidos pelo destino divino como temas comuns a estes dramas.

O fado traçado pelos deuses estaria além da capacidade humana de tentar modificá-lo, e independente das escolhas dos homens, o trajeto de vida e de sofrimento já estava posto compulsoriamente como forma de enaltecer ou punir o indivíduo por suas atitudes. E estas situações postas à exibição nos teatros gregos possuíam uma função purificadora ao causar piedade e terror no público, o que foi denominado por Aristóteles como a *catarse*. Em que o efeito causado na plateia faria com que todos os presentes experimentassem certo nível de conforto e alento pelas condições de vida.

Roubine (2003, p.19) descreve que “no caso da *piedade*, trata-se de uma emoção altruísta: eu me apiedo ao espetáculo do sofrimento que um outro homem experimenta sem tê-lo merecido”, o que faz o público refletir sobre suas infelicidades e sofrimento, numa tentativa de solidarizar-se com a dor do outro que não merecia tal destino. E mais abaixo o autor acrescenta que “o *terror* é uma emoção egocêntrica: fico aterrorizado ante à ideia de que eu mesmo poderia experimentar a calamidade da representação à qual assisto”.

Estes elementos catárticos são entendidos por Aristóteles como certo tipo de funcionalidade do drama e de sua encenação, para que a plateia possa presenciar sentimentos que os ajudam a aceitar a realidade e de percebê-la com a experiência do outro.

Essa ficcionalização da realidade possui um caráter individual de ação, seus efeitos de purgação ou purificação atingem a cada um, de maneira passiva e singular, o público passa por sensações únicas diante da apresentação mimética trágica e não participa efetivamente dos eventos, mas, se beneficiam de seus resultados.

A mais bela tragédia é aquela cuja composição deve ser, não simples, mas complexa, aquela cujos fatos, por ela imitados, são capazes de excitar o temor e a compaixão (pois é essa a característica deste gênero de imitação) (ARISTÓTELES, 1959, p.293).

Assim, os sentimentos experimentados são mais importantes do que uma possível aprendizagem diante dos horrores encenados ou mesmo lidos, pois, os textos deveriam fornecer as mesmas experiências que a encenação, o que demonstraria a qualidade de escrita do poeta.

Silva (2008, p.67) explica que “Aristóteles visualiza a tragédia como um elemento de identificação humana, em que o homem assiste ao espetáculo, identifica-se com o que está sendo encenado, interioriza, sente piedade ou temor e purga as mais íntimas emoções”. O que significa dizer que mesmo para o período clássico, as artes, em especial a tragédia, já possuíam um princípio de funcionalidade, até mesmo, pode-se dizer uma instrumentalização do texto dramático com o objetivo de causar uma mudança no ser humano, ainda que interna e individual. Embora a tragédia possua a catarse como principal elemento constituinte do gênero, há outros papéis que ela desempenha, mas, torna-se claro que este dominou o período clássico e ainda permanece nas tragédias modernas.

O princípio da identificação do ser humano com o objeto representado e com a ação imitada pela arte dramática continua a ser um relevante meio de sentir os efeitos estéticos que qualquer manifestação artística pode promover no público ou no leitor de forma geral.

Evidentemente, todas essas declarações são posicionamentos tomados há séculos, num ambiente em que as produções artísticas e culturais estavam voltadas aos moldes gregos. Os princípios miméticos descritos por Aristóteles em seus textos são reflexos de uma percepção adequada à época. A rigidez formal na composição de tragédias, no que se refere a não utilização de elementos narrativos por parte dos atores se manteve inalterada por séculos na sociedade ocidental. A própria presença do coro como parte da representação, foi um atributo mantido por muito tempo, com o papel de narrar e julgar as ações dos atores, atuando como um público participativo da encenação ou mesmo o próprio autor da peça. Como pontua Rosenfeld (2010, p. 40) “através do coro parece manifestar-se, de algum modo, o ‘autor’, interrompendo o diálogo dos personagens e a ação dramática”.

Tem-se a colaboração de Silva (2008, p. 58) que em suas palavras descreve como foi possível aos gregos manter as exigências para a tragédia durante seu período de existência em que permaneceu minimamente inalterada segundo as recomendações de Aristóteles.

[...] não há conteúdo ético ou ação humana consciente. Tais acontecimentos parecem assumir uma dimensão individual que não considera seus significados universais; mas tudo tem uma explicação histórica, basta lembrar de que na evolução do gênero trágico, características fundamentais foram alteradas como, por exemplo, e que nesse caso é crucial, a relação entre indivíduo e Estado.

Sendo assim, as relações políticas convertidas em manifestações culturais levam consigo perspectivas que, a sua medida, modelaram a sociedade grega. Logo, a forma de enxergar o mundo, o homem e a arte transformou-se em sua essência, fato este tão comum de ser percebido nos dias de hoje, devido à capacidade de observar os fenômenos em sua contemporaneidade, porém, somos constantemente conduzidos ao erro ao pensar num Estado Grego estático e inalterado durante todo o período clássico.

Hauser (1982) discute a relação entre arte e sociedade na Grécia Clássica em sua obra *História Social da Literatura e da Arte* e defende que o discurso democrático grego parecia autêntico, porém, as próprias divisões estruturais em que a tragédia sofreu, permite-nos questionar esta condição. Visto que o surgimento do protagonista está estritamente ligado à imagem da aristocracia, o herói só poderia ser proveniente dessa classe “superior”, e o coro pudesse representar a massa popular.

Inserida na histórica democracia ateniense, a tragédia passa a ser a criação de arte mais característica dessa sociedade, pois, demonstrava claramente os conflitos internos da estrutura social, aspectos democráticos poderiam até ser percebidos em suas características externas apresentadas às massas populares, mas o conteúdo heroico seria estritamente aristocrático².

E se a estrutura social de Atenas oferecia conflitos a sua liderança, estes não fariam parte jamais da dramaturgia ou de outras manifestações artísticas. Hauser (1982, p.123) já anunciava que “a aristocracia apreciava quase exclusivamente motivos artísticos filiados nos velhos mitos helênicos de deuses e heróis; os assuntos atuais tocantes à vida diária eram considerados comuns e triviais”. O que nos leva a refletir sobre o distanciamento de questões sociais e de seus reflexos nessas obras, através de um processo de apagamento político e cultural da hierarquia grega que nos faz acreditar numa real democracia.

A tragédia desempenhou um papel crucial nessa sociedade, pois, representou por meio de eufemismos ideológicos as relações que o Estado mantinha com os cidadãos. O herói trágico pode agir segundo seu conceito de conduta na busca por transformação, porém, o que está traçado a fazer e a pensar, não há como escapar desse trajeto escrito pelo destino, ou seja, as entidades superiores ao homem comum.

Há quem negue a possibilidade da tragédia, no mundo moderno, porque a partir do cristianismo se desenvolveu a ideia de livre arbítrio, incompatível com os postulados da religião grega. Como acreditar hoje em vontade superior dos deuses, regendo o destino humano? (MAGALDI, 1965, p.17).

² HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. 4ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982. p.124.

Esta reflexão de Sábado Magaldi, um grande teórico do teatro, conduz a posicionamentos analíticos que demonstram a singularidade daquela sociedade, e que por inúmeros motivos foi capaz de dar origem à tragédia ocidental, seguindo os preceitos em voga naquele momento, sendo, portanto, um conjunto de fatores que sustentaram um modelo de arte dramática que só poderia ser possível naquele contexto social.

Contudo, seria prudente dizer que o próprio Aristóteles, inserido nessa configuração de sociedade, não poderia imaginar outras formas para as artes. Mas, esta foi a perspectiva centralizante que o motivou a sistematizar as produções artísticas em gêneros individuais e independentes. Desse fato, surge a rigidez em não recomendar o elemento épico ao drama, ainda que o coro desempenhasse papel semelhante, o ator em si deveria apresentar a trama por meio de suas ações frente à plateia, só poderia existir o tempo presente no palco.

Rosenfeld (2010, p.40) destaca esta característica épica, mesmo nos dramas que estariam coerentes com as demonstrações aristotélicas, porém, ainda que Aristóteles tenha descrito ou idealizado uma pureza absoluta em sua análise dos gêneros da literatura clássica em *Arte Poética*, é evidente que o drama ateniense apresentava elementos narrativos além da própria ação dramática realizada pelos atores.

As palavras do teórico francês François Auginac em sua obra *Introdução à Prática do Teatro*, utilizadas por Roubine (2003, p.35) explicitam muito bem as características da estética clássica. O teatro francês foi um dos maiores defensores do modelo aristotélico para a arte dramática, sendo preservado o mais semelhante possível mesmo durante a modernidade. Daí vem toda atuação defensiva de teóricos e dramaturgos franceses da *pièce bien faite*.

É um pensamento totalmente ridículo ir ao teatro para aprender História. O palco não apresenta de modo algum as coisas como foram, mas como deviam ser, e o poeta deve ali restabelecer [=retificar] no assunto tudo o que não se acomodar às regras de sua arte.

O dogmatismo aristotélico, no que se refere aos pressupostos teóricos descritos em sua *Poética*, foi seguido e defendido por muitos dramaturgos por séculos. As sociedades mudaram, evidentemente, logo, sua arte deveria expressar tais transformações sociais e ideológicas, porém, no que trata a tragédia grega, sua sistematização funcionou sempre como uma forma de manual sobre esse gênero ultrapassando a Idade Média.

Dessa forma, buscou-se nesta etapa traçar uma revisão panorâmica sobre o teatro clássico grego destacando com mais ênfase alguns dos elementos dramáticos que sofrerão alteração intensa quando se discutem as formas do teatro moderno como um todo. Essa estética trabalhada por Aristóteles para caracterizar o teatro grego diacronicamente, vem a sofrer pequenas inferências e modificações somente no Renascimento, com o desenvolvimento do teatro do dramaturgo inglês William Shakespeare. Portanto, é a partir dessas novas formas que a literatura dramática ocidental se atualiza no século XVI e ressurgem em configurações e objetivos alheios ao teatro clássico.

1.2 O teatro moderno

O dramaturgo inglês William Shakespeare (1564-1616) marca uma divisão histórica na literatura dramática mundial, haja vista que seus textos tenham sido escritos no século XVI e XVII e fizeram dele o maior escritor em língua inglesa até os dias de hoje. Com um total de 38 peças e 154 sonetos, sua obra continua presente nas mais diferentes formas de entretenimento, sejam por peças teatrais, filmes e livros.

A própria língua inglesa toma Shakespeare como divisor histórico da evolução do idioma, assim, do Inglês Médio, a obra do autor inaugura o Inglês Moderno. E como aponta Rosenfeld (1977, p.77), a utilização dessa língua em evolução intensa nessa época, até pelo processo de expansão e fortalecimento do inglês como idioma nacional, foi um dos fatores que retardou o reconhecimento da obra do autor na Europa. Somente a partir do século XVIII suas obras começam a ser traduzidas e apresentadas em outros países.

A luta contra os cânones clássicos da dramaturgia rigorosa iniciou-se no século XVIII, na fase do pré-romantismo alemão. Ela travou-se, sobretudo, contra a tragédia clássica francesa, à qual foi oposta a obra de Shakespeare, como modelo supremo (ROSENFELD, 2010, p.63).

As modificações estruturais e principalmente textuais fazem da produção shakespeariana um incrível descumpridor de regras dramáticas. O que claro, assustou os dramaturgos franceses, herdeiros honrosos da tradição aristotélica. Mas, a qualidade da literatura de Shakespeare sobressai e aos poucos se consolida, principalmente, na França e na Alemanha. Rosenfeld (2010, p.65) escreve que “o diálogo em prosa, por sua vez, exige um estilo mais realista, o que implica toda uma série de consequências contrárias à tragédia clássica”. Fatores transgressores como este, vão sustentar o espírito

transformador do pré-romantismo europeu, que acaba por tomar a obra de Shakespeare como enorme influência para a dramaturgia posterior.

Os princípios realistas aplicados ao drama neste momento promovem algumas alterações significativas na estética teatral, uma vez que as unidades de tempo e espaço podem ser utilizadas com mais liberdade. Os elementos épicos começam a fortalecer-se diante da magnitude das novas propostas dramáticas. E se a trama histórica foi veemente repelida por Aristóteles e pelo teatro clássico francês, Shakespeare se edifica como modelo ao movimento romântico, em seus passos iniciais ainda, para que a rigidez dos gêneros literários clássicos se dissolvesse diante destas vertentes realistas que propunham a prosa narrativa em associação aos procedimentos de ação comuns ao drama.

A temática histórica começa a fazer parte da literatura dramática que se atualiza por meio da aceitação do caráter épico, ou seja, narrativo dentro do drama. Essa tem sido a maior mudança aplicada ao teatro, desde o drama grego clássico. Porém, essa necessidade do teatro de tratar da história no palco não deve ser concebida como infidelidade a sua origem grega, mas, como uma atualização imprescindível para a sua continuação.

Pois, quando nos referimos ao outro gênero literário clássico, a epopeia, não é mais possível imaginá-la para a sociedade moderna. A transformação da epopeia para o romance moderno está muito relacionada ao drama também, visto que a totalidade e certezas que existiam no mundo grego, já não mais condizem com a realidade do mundo moderno.

Nesta perspectiva de demonstrar objetivamente o que mudou no gênero narrativo épico nessa transição, Kundera (1988, p.10) acrescenta que o “romance descobriu, à sua própria maneira, por sua própria lógica, os diferentes aspectos da existência”, assim, a interpretação da realidade se dá por este caráter de incompletude que não permite atribuir ao protagonista da obra o heroísmo absoluto do passado literário. As incertezas da realidade exterior são os nutrientes dessa nova narrativa que se forma à luz de outros gêneros.

Essa ruptura aos modelos épicos fechados sinalizou um novo momento na produção literária ocidental, o romance reorganizou sua evolução estrutural e até mesmo ideológica, devido à forma artística de discutir a condição desse homem em situações instáveis em constante formação. Watt (2010, p. 16) reforça que a partir desta conjuntura o “enredo envolveria pessoas específicas em circunstâncias específicas, e não, como fora usual no passado, tipos genéricos atuando num cenário basicamente determinado pela convenção literária adequada”, sob esta ótica, a atividade artística se liberta de certas

amarras metódicas que aprisionavam o espírito criador dos indivíduos que se puseram a interpretar a realidade inconclusa do ser humano e todas as suas adversidades sentimentais.

E ao longo dessa história literária, as novas formas de se perceber o homem em sua individualidade e universalidade, antagonismos pertinentes aos cenários de produções modernas, se converteram em reflexões psicológicas de introspecção e crises existencialistas. E para representar todas estas formas de pensamentos, o romance passa a se comunicar constantemente, não somente, com outros gêneros literários, mas, também com outras expressões de arte.

O que vale acrescentar a colaboração que Lukács (2000, p.55) faz em sua *Teoria do Romance*, quando afirma que “o romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática”. A força do romance está em demonstrar o lado da humanidade que o mundo clássico não se permitiu mostrar.

Portanto, as transformações foram tão necessárias para a sobrevivência dos gêneros literários quanto à própria sociedade exigia outras formulações. Da mesma maneira que a epopeia ficou presa ao mundo clássico, fazendo nascer outro gênero épico, o romance, o drama poderia também ter se extinguido frente à nova realidade humana. Como questionou Rosenfeld anteriormente, a tragédia grega aos moldes aristotélicos petrificou-se em sua época.

O que Shakespeare fez em sua obra, foi atualizar o drama clássico, numa tentativa de fazê-lo sobreviver ao mundo moderno, ou seja, a liberdade de estrutura dramática e narrativa que permitiu o diálogo entre gêneros dentro da própria peça.

Rosenfeld (2010, p.71) declara que “há, sem dúvidas, fortes *traços* épicos, particularmente nas suas peças históricas, ao todo dez, sobretudo em torno dos reis Richard e Henry”, porém, o autor já destaca a palavra ‘traços’, uma vez, que estas peças não devem, de maneira alguma, ser tratadas como épicas, há elementos narrativos que colaboram para o desenvolvimento da ação dramática em peças históricas.

Os traços épicos nas peças de Shakespeare são equilibrados pela ação dramática que é apresentada por episódios que delimitam um início, meio e fim da produção, respeitando uma rigorosidade dramática com um pouco mais de sequencialidade³ O que significa dizer que a amplitude de ação e criação que a epopeia exigia diante do mundo

³ ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2010. p.72

moderno, repetiu-se na literatura dramática, pois, o drama necessitava de uma respiração poética para sobreviver, um certo afrouxamento das regras clássicas.

O pré-romantismo em plena ascensão no século XIX caminhando para a sua efetivação artístico-literária proclamava essa ruptura com o classicismo, uma vez que a discussão de fatos sociais passam a fazer parte da poética dramática. Como menciona Roubine (2003, p.92), “toda criação deve ser uma inovação, e é na inovação que o gênio criador desabrocha melhor”, numa referência direta aos românticos que sedentos de mudanças, percebem nas rupturas do teatro de Shakespeare um novo trajeto a seguir.

Guizot, através do seu *Ensaio sobre a vida e obras de Shakespeare* de 1821, defendeu esse novo drama, agora, com traços épicos que permitiam ao escritor propor releituras da história também por meio do teatro. O teórico Roubine (2003, p.94) parafraseando Guizot enfatiza que:

O drama shakespeariano cumpria uma função social. Ao encenar as grandes páginas da história inglesa diante de um público popular, o autor de *Henrique V* contribuía para forjar um profundo sentimento de identidade e solidariedade nacionais, cuja solidez e dinamismo o período napoleônico permitira perceber.

A função social começa, então, a fazer parte desse pragmatismo moderno. E se para o teatro aristotélico, a catarse era o principal objetivo da tragédia, esse drama renovado adquiriu outros papéis artísticos. Atingir ao público popular seria uma grande revolução, uma vez que, ensinar ao povo sua própria história através da dramaturgia se tornaria o elemento nutricional para toda a arte posterior a esse período.

Como a vertente aristotélica classificava o drama em tragédia e comédia, com tal divisão, havia um tipo de segregação temática. A tragédia deveria representar os homens “maiores que a natureza”; e a comédia deveria encená-los de forma depreciativa, diminuindo-os, assim, a aristocracia grega só poderia estar em uma tragédia, encenando os feitos divinos, enaltecendo a si e aos deuses, enquanto que a comédia representaria outras classes sociais. O que Shakespeare propõe, é o cruzamento dos gêneros e das ações, os personagens não estariam mais fadados a pertencer a grupos separados. Acrescentar alguns elementos narrativos no drama para colaborar com a sequência de ações dos atores não desqualificaria o valor estético da peça, segundo estas novas acepções.

As proposições didáticas de Aristóteles sustentou um tipo de segregação estética que impossibilitou uma representação totalizante como nas peças produzidas por

Shakespeare as quais puderam atingir um valor de verdade e de maior alcance sentimental e artístico⁴. A característica realista torna-se uma vertente em desenvolvimento do romantismo europeu, o que significa dizer que ocorre uma aproximação dramática entre o contexto de produção e a obra.

Isso poderia ser conseguido através da integração dos personagens com o ambiente e com a história local, discutindo a condição humana em sua espacialização e contextualização sócio-histórica. Shakespeare inaugura a humanização do drama, a aproximação dos conflitos da ficção com a realidade. O homem passa a participar de um jogo de relações que o conduzirá a desfechos imprevisíveis, o destino aos poucos perde seu domínio e torna-se consequência dos caminhos tomados e entrecruzados.

Porém, não se pode pensar que as divisões sociais estariam resolvidas no palco. O absolutismo monárquico ainda era uma realidade vívida, no contexto inglês e até mesmo, europeu. Contudo, pode-se dizer que havia um caráter realístico muito maior nas obras de Shakespeare do que em produções clássicas. As peças históricas do dramaturgo inglês discutiam a monarquia como forma de narração épica dos grandes nomes do país.

Rosenfeld (1977, p.81) acrescenta que “a insistência na cor local e no característico [...] foi sem dúvida, um dos fatores que, sob a influência de Shakespeare, contribuiu para ‘abrir’ o drama a um mundo largo, povoado de múltiplas classes humanas”.

Essa caracterização do ambiente e da história locais fortalece o drama em toda a sua estetização e abertura, o mundo da realeza e suas crises éticas e morais se combina com o grotesco da realidade, numa interpretação do real que faz as classes humanas dialogar subjetivamente entre si. Em poucas palavras, a tragédia torna-se um pouco mais cômica, e a comédia se converte trágica em determinados momentos.

“Mas a arte dramática tem um alvo ainda mais elevado. Não só deve expor o enigma da existência, deve também solucioná-lo; deve conduzir a vida, através da confusão da realidade presente, para além dela”, assim, Rosenfeld (1977, p.86) caracteriza a funcionalidade desse novo drama para a sociedade, o homem questiona os inconvenientes da realidade, independente de sua classe.

A percepção da historicidade do ser, ou seja, o homem é um ser histórico, e sua condição no presente tem sido construída ao longo de sua vida, e mesmo, o passado o conduziu à realidade aparente em que se depara. A problematização das relações humanas, ganha espaço no drama romântico, como citou Sartre em sua obra dramática

⁴ ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. p.103.

Huis Clos, a frase que eternizou-se em questões existenciais, “*l’enfer c’est les autres*”, o que nesse contexto histórico em que o drama, como dito anteriormente, se humaniza, são os próprios homens que se maltratam. Em que os problemas sociais e existenciais do homem são construídos aqui na Terra mesmo, as divindades do mundo grego já não mais exercem seu poder determinista.

O crítico alemão Schlegel⁵ define com maestria a obra dramática de Shakespeare ao afirmar que seu drama romântico pode ser imaginado como um quadro com movimentos dos grupos e que reproduz o mundo de maneira bem sucedida. O transcendente, o maravilhoso e o realista se intercalam numa produção múltipla inesgotável. Assim como, acrescenta Roubine (2003, p.101), “realista, Shakespeare o seria pela força e diversidade de seus personagens. E pela vida exuberante de seus quadros históricos”.

Trata-se, sem dúvida, de um divisor de águas para o mundo da dramaturgia mundial e que servirá de inspiração aos movimentos artísticos e literários ulteriores, os quais tiveram sempre em Shakespeare, uma fonte de recursos constantemente visitada para qualquer produção romântica ou mesmo contemporânea.

Após essa descrição teórica sobre Shakespeare e sua produção dramática, de enorme valor artístico e histórico, torna-se necessário salientar que tem-se tentado, ao longo dessa explanação, elaborar um quadro comparativo entre as características fundamentais do drama clássico e a obra do dramaturgo inglês, com o objetivo de destacar as principais transformações conceituais e práticas para a literatura dramática ocidental, uma vez que essas mudanças serão fundamentais para o entendimento do teatro contemporâneo e todas as suas acepções sociais e políticas em que se converteu ao longo de sua história.

1.3 O teatro político

Como reflexos poéticos de estéticas e ideologias particulares, as obras dramáticas de diferentes épocas da produção cultural ocidental, possuíam em si mesmas, o caráter político como forma de discussão de relações de poder e suas erupções sociais. As formas com que essas relações se materializaram artisticamente carregam dentro de suas estruturas, projetos éticos macroatuantes, uma vez que ideais coletivos colaboraram com

⁵ ROSENFELD, Anatol. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977. P.88.

as demonstrações funcionais das condições sociais do homem e de seus espaços contextuais.

E como resultado de forças políticas e econômicas dominantes, as produções artísticas como a literatura e o teatro puderam compor historicamente obras que interpretaram a realidade aparente por meio de representações das relações humanas em que as formas de poder se transformam em produtos únicos, cujo valor não se pode medir pelo seu público ou repercussão artística, mas pelo efeito social nas diferentes esferas epistemológicas. É imprudente pensar que essas obras pudessem apenas representar fatos e situações apartadas de qualquer efeito situacional da história da humanidade.

Pode-se, contudo, perceber apenas perspectivas interpretativas dessas realidades, uma vez entendida a capacidade das obras literárias e teatrais de sugar os conflitos humanos para seu interior e produzir elementos reflexivos moldados pelas forças ideológicas, portanto, políticas das relações de poder e de dominação. Nenhum enredo sentimental ou trama amorosa podem estar desvinculados de seu ambiente de produção, ou mesmo ficar preso a sua interioridade estrutural, sem a devida análise holística em que as partes e suas inter-relações são fundamentais para a compreensão dos elementos composicionais.

É relevante compreender que as relações de trabalho de qualquer sociedade podem também contribuir enormemente para a formatação dos relacionamentos sociais e políticos de uma comunidade ou mesmo de uma nação. As formas de ser e agir do homem estão alinhadas às estruturas de poder que a fazem existir enquanto conjunto político e econômico no mundo, ou seja, os meios de produção social podem estar refletidos nas concepções de mundo e de sociedade compartilhados pela história.

Evidentemente, as reflexões produzidas, em que as conexões entre arte e sociedade não são apagadas pelos valores intrínsecos da produção, tendem a abstrair forças sociais existentes nos contextos produtivos da economia e da política de um povo. Em outras palavras, tomar consciência sobre esta condição dialética entre interno e externo torna-se fundamental para se estudar os efeitos políticos de poéticas ocidentais ao longo de nossa história cultural.

Dado o fato de que a análise das representações não pode estar separada da história. E dentro dessa perspectiva metodológica, os deslocamentos comuns à análise literária tornam-se cada vez mais necessários, devido à complexidade da criação artística no que se refere ao seu caráter político-social e sua estruturação estética. As conexões composicionais do texto literário ou texto dramático exigem posicionamentos críticos que

conectam múltiplos saberes da produção humana para se estabelecer quadros interpretativos coerentes com os padrões literários e históricos, ainda que não haja a necessidade de nenhum juízo de valor nos elementos de compreensão, no que tange às colaborações e os princípios solidários entre a literatura, a história e a política.

Dessa maneira, torna-se relevante uma aproximação entre ramos epistemológicos colaborativos para que se possa construir uma relação próspera com os saberes, e para isso, a equidade axiológica tem sido reconhecida como fundamental nesse processo. Os valores constitutivos exteriores à produção acabam por colaborar inconscientemente com os trajetos criativos tomados pela literatura e pelo teatro ocidental de maneira prolífica.

Assim, a política da modernidade se estabelece sobre alicerces poéticos que são nutridos pelas inter-relações entre sociedade, arte e política. As sociedades se relacionam sob leis e ideologias que configuram também as práticas literárias, ligadas ao tempo e espaço através da materialização das relações de trabalho e poder. Dessa forma, a produção cultural acaba por ser indispensável na reprodução da sociedade, o que a deixa totalmente ligada aos conflitos e lutas sociais, criando marcas que modelam não somente a própria estruturação das obras artísticas, mas também os tipos de organização e formas do ser social. E como instrumentos de interpretação da realidade sócio-histórica acabam por estarem presentes na produção cultural como uma maneira contemporânea de conceber as análises críticas, como foi discutido por Maria Elisa Cevasco em seu prefácio à obra *Política do Modernismo* (2011) do teórico inglês Raymond Williams.

Certamente, esta perspectiva de análise permite à sociedade produzir novas formas de compreensão para seus próprios fenômenos coletivos, tornando-se formas de atualização das configurações da realidade, essas interpretações analíticas refletem uma vertente da vida concreta, o idealismo literário converte-se em um realismo material que examina o real e fomenta formas ficcionais que partilham de ideologias pertinentes à condição humana moderna, fazendo parte, portanto, do caráter essencial das obras literárias e teatrais.

Perceber a produção artística em seu valor estético e função social tornou-se um requisito avaliativo imprescindível ao universo crítico literário. E para isso, são necessários elementos basilares que possam sustentar a leitura valorativa, isso significa dizer, que composições artísticas de qualidade possuem características semelhantes que devem ser reconhecidas pelo leitor ou pelo público consciente.

A literatura como processo artístico sempre forneceu ferramentas fundamentais para se compreender a sociedade em diferentes épocas da produção literária mundial. O

caráter social da literatura consegue transmitir às obras elementos exteriores, cujas dimensões perpassam os campos sociais, culturais, históricos, políticos e filosóficos. Assim, a efetivação do conhecimento se realiza fundamentalmente no princípio de integrar os saberes e as informações a fim de se perceber a totalidade dos fatos situando-os em seus contextos.

Surge assim, um questionamento acerca do nível de conexão do autor\obra com os elementos externos, o quanto a produção literária será moldada pela exterioridade, e como o meio será influenciado pela obra, esta dialética literária, mas também social é que move as reflexões a seguir.

Dado o fato que a literatura é também um fato social, como defende Candido (2010, p.29), percebe-se cada vez mais, que as análises produzidas devem levar em conta fatores mais profundos e complexos que tempo e espaço, surge a necessidade de se estabelecer parâmetros não somente estéticos, mas também discursivos e ideológicos para se atingir a complexidade analítica contemporânea.

Pois, como descreve o próprio autor, uma tendência comum é de “analisar o conteúdo social das obras, geralmente com base em motivos de ordem moral ou política”, ou seja, verificar superficialmente as características da sociedade na época de produção da obra, sem necessariamente, realizar uma reflexão sobre o quanto isto afetou a estruturação e a estética da obra, o quanto a questão espaço e tempo pôde demonstrar-se como uma força ideológica que moldou personagens e enredo sutilmente, influência esta que pode passar despercebida em uma análise superficial.

Assim, a primeira tarefa é investigar as influências concretas exercidas pelos fatores socioculturais. É difícil discriminá-los, na sua quantidade e variedade, mas pode-se dizer que os mais decisivos se ligam à estrutura social, aos valores e ideologias, às técnicas de comunicação (CANDIDO, 2010, p.31).

Isso significa que dentro de uma perspectiva de se analisar a obra socialmente, são necessárias reflexões que alcancem solos ideológicos, e que visem verificar os modelos sociais apresentados e enfim a escala de valor aplicada em seus componentes culturais. Essa força ideológica transpassa o escritor, sem que o próprio tenha consciência desse patrimônio cultural coletivo que molda a estética, a estrutura, a temática e as personagens de seu trabalho.

A partir de uma perspectiva marxista, essas forças ideológicas são tomadas como uma superestrutura que demarca as formas de consciência e compreensão dos modos

constitutivos do mundo material e suas condições sociais de existência, uma vez que até mesmo as formas de propriedade e produção do trabalho coletivo exercem força sobre os pensamentos e concepções de vida dos indivíduos da base social. E de acordo com as concepções materialistas da história, o elemento final determinante é a produção e a reprodução da vida real, percebidas segundo as formas que as relações se concretizam nas sociedades⁶.

Portanto, as conexões entre as produções artísticas e a materialidade das relações de produção e logo, as relações de poder são essenciais para uma análise de base sociológica que se constrói através de categorias estruturantes, constantes na realidade que unem elementos da história, da política e da arte com o objetivo de restaurar uma totalidade comum à vida social, visto que todos esses meios produtivos estão conectados de alguma forma.

Assim, não se deve pensar em representações de elementos da sociedade como objetos independentes e autoestruturantes, mas podem-se tomar os modos de representação de relações sociais que são em si materiais da história, moldadas por forças sociopolíticas. Dessa maneira, prender-se à crítica formalista pode levar a uma focalização analítica que começa e termina na obra em si, como um objeto acabado.

Porém, as abstrações da arte, de forma geral, fornecem elementos que enfatizam o caráter subjetivo de uma obra, assim, concepções mais líricas da literatura e do teatro apresentam certo distanciamento da superestrutura ideológica dominante. Contudo, não conseguem isolar-se em níveis profundos de individualidade e sentimentalismo, haja vista que sobre as expressões da interioridade do indivíduo existem forças universalizantes atuando dialeticamente, em conflitos entre o singular e o universal que observadas sob a ótica marxista tendem a expressar determinadas relações espaço-temporais com os contextos de produção.

O singular é o universal... Desta forma, os opostos (o singular é o oposto do universal) são idênticos: o singular não existe senão em sua relação com o universal. O universal só existe no singular, através do singular. Todo singular é (de um modo ou de outro) universal (LUKÁCS, 1970. p.100 grifo do autor).

Assim, não há como negar o movimento dialético existente entre a sociedade e os materiais artísticos dentro desse plano de observação e análise. A materialidade das relações humanas e das formas de produção deve ser vista como um processo

⁶ WILLIAMS, Raymond. *Política do modernismo*. São Paulo: Unesp, 2000. p.95-8.

transformador que dita os passos e a velocidade dos fatos em qualquer meio coletivo em que as relações de poder estejam presentes.

Lukács (1970, p.111) utilizando-se das mediações teóricas de Trendelenburg anuncia que “todas as formas do pensamento levam em si mesmas a universalidade, como traço fundamental que lhes permeia”. Por essas razões, é o grau de consciência sobre tais circunstâncias que poderá determinar a abordagem metodológica sobre os objetos poéticos, ou seja, perspectivas formalistas que veem na relação conteúdo-forma a única possibilidade de se perceber a obra, ou se os aspectos contextuais e as condições de produção podem fazer parte da análise crítica.

No que se refere ao campo teórico marxista em sua abordagem dialética do materialismo histórico, a determinação social das ações humanas tem-se tornado mais consciente, as influências dessas ações coletivas sobre os fatos e produções tornaram-se cada vez mais intensas e complexas. A condição social e as relações de produção, de classe e de trabalho tendem a se acentuarem no momento em que o materialismo histórico e o materialismo cultural sejam percebidos como forças dominantes na realidade objetiva da sociedade ocidental⁷.

A literatura e o teatro, como produtos dessas relações, imperam na representação artística dos fatos históricos e políticos de qualquer comunidade, por meio de interpretações do real que refletem cotidianamente os eventos e suas consequências imediatas na sociedade.

Pode-se afirmar, portanto, que o caráter político e histórico da obra literária e dramática passa a desempenhar um papel crucial para a compreensão totalizante do produto artístico, uma vez que o contexto seja também um elemento de análise, além de suas transformações de reflexão estética. Mas, isolar os fenômenos poéticos converte-se numa abordagem fragmentada e desconexa, visto que práticas culturais, econômicas, políticas e históricas estão conectadas globalmente no que se refere à atuação e força diante do trabalho estético da arte.

É válido retomar o fato de que qualquer relação social é por si só política, por tratar-se de relações de poder, a sociedade baseia-se no complexo sistema ideológico de organização e de desenvolvimento no qual a tomada de partido frente à realidade configura-se como etapa estruturante das formas de produção. Porém, as produções tendem a ser denominadas segundo suas acepções mais superficiais, de acordo com um

⁷ LUKÁCS, G. *Introdução a uma estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. p.118.

sistema de avaliação crítica em que determinações políticas, engajadas, revolucionárias ou até mesmo apolíticas fazem parte do cotidiano criativo da literatura e do teatro. E como forma de representação viva, o teatro é sempre político, independentemente do nível de consciência de seus idealizadores e atores, a própria seleção temática e organizacional de sua produção já refletem as tomadas de decisão ideológicas e estéticas diante de uma proposição poética ligada à sociedade política ou mesmo à sociedade civil⁸.

É próprio do movimento cultural inserir-se nos processos de contestação pelo poder, como veículo ou instrumento das disputas de dominação social, como discutido anteriormente, os papéis da obra de arte estão conectadas essencialmente ao jogo político dos povos e de sua história. A instrumentalização da arte é um fato inquestionável na contemporaneidade, ainda que sejam omitidas as declarações de consciência durante os processos de criação, a obra está sempre a serviço das práticas discursivas e ideológicas.

Abdala Junior (2007, p.45) explicita ainda que “quando o escritor escreve, pode julgar que o texto é apenas seu, não tendo consciência de que na verdade é a sociedade que se inscreve através dele”, em resumo, essa apropriação descrita pelo autor ultrapassa a consciência do sujeito, está tão intrínseca a ele que sua autoria, a princípio se parece única, mas em realidade foi influenciada por forças coletivas constantes em seu espaço e tempo.

É interessante destacar neste momento, que há propriedades do todo que não são encontradas nas partes, essa realização ocorre por meio da reflexão e análise dos eventos, o efeito inconcluso característico das produções literárias é conseguido através do pensamento dialético que percebe este objeto numa totalidade, porém, numa totalidade aberta, em constante construção⁹.

As produções dessa literatura política descrita pelo autor se aproximam dos processos de apropriação ideológica, normalmente, ocultos pelas análises e releituras. Isso conduz aos pressupostos teóricos pertencentes ao campo de alcance do conceito ideologia. Canguilhem descreve os conceitos do termo ideologia, baseando-se nas postulações de Destutt de Tracy que formula as primeiras características desta então, ciência das ideias, assim, “o projeto desta ciência era o de tratar as ideias como fenômenos naturais que exprimiam a relação entre homem, organismo vivo e sensível e o

⁸ PARANHOS, Kátia. *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012. p.35.

⁹ ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Literatura, história e sociedade*. Cotia, SP: Ateliê. 2007. p.46.

seu meio natural de vida”¹⁰. Evidentemente, ainda se apresentava como um termo genérico, estudo das ideias, mas, consegue traçar os princípios dessas forças sociais presentes na práxis humana.

Fiorin (2003, p.28) elucida estes conceitos e descreve que “a partir do nível fenomênico da realidade, constroem-se as ideias dominantes, numa dada formação social”, e por passarem por processos de racionalização pelas classes dominantes, apresentam-se como verdades que explicam e justificam a realidade, conseguindo assim, correr livremente na consciência coletiva, mesmo que seja através de uma aparente individualidade conceitual ou tendência estética que molda as produções poéticas presentes nos diferentes níveis da hierarquia social. E a esse conjunto de ideias, materializadas pelas representações que acabam por explicar e justificar a ordem social atuante, assim como, as condições sociais e as relações praticadas pela sociedade são normalmente chamadas de ideologia¹¹.

É pertinente refletir que as condições de vida do homem e suas relações com o mundo são marcadas, ou mesmo, moldadas por essas ideias comuns ao mundo social, porém, por serem naturalizadas pelas forças coletivas, deve-se manter em vista que são apenas representações de uma realidade aparente, que não necessariamente condizem com o real. Sob uma perspectiva marxista de se perceber a ideologia, a produção normal do cotidiano (a vida) inclui produzir representações desta vida, assim, produzir ideologia.

Portanto, tem-se o conceito ideologia como o estudo das ideias, como maneiras de pensar compartilhada pela sociedade e ao final, como formas de consciência (ideias) coletiva. O que na literatura representa uma força constante nas produções, e como estas representações da realidade são percebidas pelo público leitor é o desafio para as novas tendências de análise. Abdala Junior (2007, p. 57) em seus apontamentos sobre o lugar da ideologia na literatura acrescenta que:

Importa também destacar que a ideologia tem significação literária por sua objetivação, materialização, nas inter-ações com os discursos culturais, cujas tensões modelam a escrita. Dessa maneira, ao impregnar a cultura de sua dimensão situacional (e das aspirações dessa situação), histórica, a ideologia o faz não apenas em relação a aspectos explícitos da modelização literária, mas também em relação aos implícitos, como acontece com os inerentes à natureza da comunicação artística.

¹⁰ FILHO, Aluizio A. *A ideologia como ferramenta de trabalho e o discurso da mídia*. V.5 n15 – p. 86-118. Rio de Janeiro: Comum, 2000.

¹¹ FIORIN, José L. *Linguagem e ideologia*. 7ed. – São Paulo: Editora Ática, 2003. p.28.

O autor ressalta neste ponto que o caráter objetivo da representação ideológica e a sua materialidade presente no texto são reflexos de um discurso exterior que reproduz de maneira inconclusa evidentemente. Uma consciência coletiva pertinente ao tempo e espaço respectivos que podem não condizer com uma realidade justa e igualitária. As representações dessa realidade devem ser refletidas e pensadas globalmente, uma análise crítica deveria reconhecer as relações implícitas na obra. A maneira com que o objeto pode ser decomposto analiticamente torna-se uma matriz simbólica da imaterialidade dos processos ideológicos.

A relevância de se perceber essas características se fortalece dado o fato de haver lacunas analíticas em obras consagradas pela crítica literária que deixaram de elucidar as marcas sociais e histórias, considerando, obviamente as correlações ideológicas. Abdala Junior (2007, p.58) ainda acrescenta que “a análise crítica, nessa perspectiva, associa as múltiplas relações do texto com o contexto literário (e mesmo linguístico) e a situação comunicativa”, ou seja, trabalha com o conceito de enunciação e da linguagem literária como prática social. Assim, o universo poético se enriquece por meio da valorização da complexidade das obras, o espírito simplista de análises superficiais faz das produções artísticas um reduto distante dos conflitos sociais e das práticas dialógicas da sociedade.

Os processos ideológicos se utilizam de atividades discursivas reais que transpassam os eventos e os conflitos literários e dramáticos. O sujeito não é a fonte ou origem dessas representações ideológicas, ele é apenas atravessado pelas ideias coletivas predominantes do momento histórico, porém, o sujeito acredita estar totalmente consciente dessas forças o que faz de algumas obras uma reprodução de discursos socioculturais subjetivamente apresentados nos enredos.

Todos estes fatores são extremamente relevantes quando se percebe que os indivíduos, no caso específico da literatura, os tipos criados para dar sustentação aos personagens, são resultantes da interação de várias vozes ideológicas materializadas por meio do discurso a ser desvendado. Assim, Santos (2009, p.1) afirma que o sujeito é essencialmente ideológico e histórico, pois está inserido num determinado lugar e tempo, o que nutre a premissa de que os sujeitos não são estritamente individuais, mas refletem um pensamento coletivo que os molda e os estrutura inconscientemente e que, portanto, passa a ser um fator relevante para a interpretação do fenômeno político.

E a linguagem, como objeto dessas representações literárias e dramáticas, tende a cristalizar-se ao refletir as atividades sociais de alguma forma, ou seja, através de formações ideológicas. Como aponta Fiorin (2003, p.54) “a linguagem cria uma visão de

mundo na medida em que impõe ao indivíduo uma certa maneira de ver a realidade, constituindo sua consciência”. É preciso considerar que os pontos de vistas têm sempre um caráter subjetivo, portanto, são totalmente parciais em sua ótica, fato que conduz a uma demonstração de realidades de maneira diferente e influenciadas exteriormente.

Abdala Junior (2007, p.63) acrescenta que esses processos ideológicos imprimem sua lógica através dos discursos literários, que organizam os encadeamentos textuais e podem ser observados nas microunidades ou nas macrounidades do texto, ou mesmo, “são elementos geradores subjacentes à construção literária e interpenetram os vários planos da construção textual”. Segundo o autor, dada à natureza da comunicação artística, as condições psicológicas e sociológicas da produção são ultrapassadas pelos processos de leitura e interpretação, e desse modo, o texto pode ser desconstruído numa nova situação, segundo estas perspectivas totalizantes.

Portanto, é pertinente ressaltar que estas estratégias discursivas comuns à prática comunicativa representada nas produções literárias contêm em partes visões de mundo as quais veicula, e um completo sistema de valores e discursos que sustentam o comportamento das personagens e as ações desenvolvidas ao longo do enredo. Assim, a sociedade transmite uma determinada perspectiva de comportamento ao indivíduo e que posteriormente é retransmitida para as obras artísticas literárias.

Dessa forma, ficam evidentes os possíveis tropeços comuns às análises literárias que sofrem por causa do distanciamento temporal em relação ao período de criação da obra, por exemplo, ou mesmo se defrontam com a complexidade das produções devido às temáticas afloradas nos enredos modernos que são perpassados por ideologias atemporais. Assim, reflexões sobre espaço, tempo e o contexto histórico e suas influências nas produções são a primeira etapa de qualquer análise, seguida de inferências psicológicas das personagens e de suas ações. Realizadas tais etapas, é ricamente importante refletir sobre os encadeamentos políticos que ultrapassam os níveis e características da linguagem como resultado da interação obra-autor-sociedade, para então, ocorrer proposições globais sobre os efeitos alcançados pelo público leitor. Esses fatores são relevantes para que o crítico não seja levado apenas pelas questões superficiais expostas pelo enredo.

Como declara Boal (2012, p.11) “todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas”. O que significa dizer que tentar separar o teatro da política, acaba por conduzir a uma focalização teórica que

se torna parcial em seus resultados, e, portanto, deixa de analisar os elementos totalizantes das poéticas modernas.

A partir desse pensamento, torna-se possível apontar que a discussão sobre as relações entre o teatro e a política atualiza-se a cada nova produção em que a sociedade política se converte em literatura dotada de visões de mundo em transformação. E ao motivar os princípios militantes em busca da mudança, torna-se inevitavelmente mais política, e se a arte deve educar, informar ou influenciar a sociedade civil com suas produções, resta-nos um conflito ético ao discutir as concepções dos papéis da arte na contemporaneidade¹².

Paranhos (2012, p.36) nos esclarece que segundo a perspectiva histórica, o termo política está frequentemente identificado às relações de poder do estado, as formas de compreensão e recepção de poéticas políticas são conectadas às referências estatais de atuação. Contudo, acreditar que as produções que passam à margem dessas denominações possam ser apolíticas, conduz o público e a crítica apenas ao equívoco teórico, uma vez, que os elementos ideológicos de políticas históricas não conseguem ser suplantados do interior da nenhuma obra literária ou teatral.

Percebendo a sociedade como essencialmente política, por compartilhar de sujeitos que lidam com o complexo sistema social no qual os conflitos por poder, não no sentido estatal ou econômico, mas no que se refere às condições de produção e domínio ideológico, todo o material cultural possui em seus elementos composicionais a ação política em defesa e expansão de um ideal macroexistencial.

Se pensarmos no teatro associado à representação de um papel, ele não se reduz obrigatoriamente à noção de espetáculo, entendida numa acepção mais restrita. Em outras palavras, do mesmo modo como todos somos políticos, independentemente de nossa vontade e consciência, é possível sustentar que somos todos atores sociais, representando, de maneira consciente ou inconsciente, papéis sociais no nosso dia a dia (PARANHOS, 2012, p.39).

Dessa forma, o quadro conceitual que se forma, estabelece-se numa balança em que se equilibram elementos estéticos da arte e os fenômenos ideológicos da política, portanto, um sistema de valoração em que parte do conceito de menos político a mais político. Provocando, assim, questionamentos constantes sobre a literatura e o teatro que resultam numa simples reflexão axiológica que prescreve o momento transitório de

¹² BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 12ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. p. 35.

quando é arte política e quando é propaganda política. Essas são concepções fundamentais para descrever o histórico artístico de poéticas políticas na sociedade ocidental.

A aproximação do teatro à política e posteriormente à luta de classes tem sido a matriz criativa para muitas produções modernas desde os séculos XIX e XX, como formulações de representações das relações sociais e das forças de exploração do trabalho coletivo com o objetivo de repensar as condições particulares da época e condensar proposições didáticas de transformação social.

Aos setores dominantes, o interesse em transmitir conhecimento por meio do teatro na Europa visava exclusivamente tomá-lo como ferramenta de manutenção do poder ou mesmo como forma absoluta de conquista, a partir de perspectivas transitórias que foram dominadas para a monarquia, para a burguesia e então, para a classe trabalhadora ao longo da histórica cultural do continente.

O teatro, de uma maneira particular, é determinado pela sociedade, se comparado com as outras artes, com muito mais intensidade, uma vez que sua representação acontece de forma viva, diante de plateias que sentem as relações de poder instantaneamente. Logo, o poder de convencimento do teatro se solidifica e pode, então, atuar com mais veemência nos diferentes níveis sociais de acordo com os interesses e objetivos de cada época¹³.

O caráter político de uma obra deve ser percebido dentro de uma escala poética que se move estruturalmente do mais subjetivo (sentimental) ao mais político (objetivo). Assim, na dinâmica do gênero, o individualismo se defronta com a coletividade da produção política, uma vez que essa dialética adquire um papel relevante ao constituírem-se os ideais objetivos da produção, numa perspectiva totalizante na abordagem do real.

Portanto, trata-se de uma concepção histórica para os processos de criação e análises das obras que culminam nas vertentes realistas da arte como um todo, visto que a própria utilização do elemento realista como estilo sempre forneceu conflitos teóricos e pragmáticos entre os apreciadores da arte e a comunidade.

Até que ponto a obra deve ser uma reflexo da realidade objetiva tem sido o questionamento basilar para as teorias marxistas e sociológicas da literatura. A partir do conceito de universalismo artístico, a grande obra de arte estaria imune dos efeitos

¹³ BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 12ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. p. 100.

históricos da humanidade, podendo ser isolada e analisada pela sua essencialidade estética, sem qualquer prejuízo à abordagem analítica.

Os defensores de uma arte fortaleza que existe apenas em si mesma, apartada de qualquer condição contextual, promovem o princípio de autonomia criativa em que o escritor pode isolar-se das forças históricas e culturais da sociedade, com o objetivo de produzir obras de qualidade estética elevada nas quais a subjetividade alcançasse extremos composicionais que garantissem a elas uma independência espaço-temporal distanciadas dos fenômenos sociais e políticos da comunidade.

Entretanto, como nos anunciou Lukács (2010, p.8) “toda grande arte é realista, na medida em que reproduz momentos típicos do processo evolutivo da humanidade, e desse modo, evoca no receptor a autoconsciência de sua participação no gênero humano”. Para o teórico húngaro, o realismo não deve ser compreendido como um estilo, ou mesmo simplesmente como escola literária, uma vez que as relações humanas são moldadas pelas condições de produção e ideologias sociais que acabam por serem refletidas nas produções artísticas consciente ou inconscientemente.

Ainda nessa perspectiva, pode-se dizer que a análise das condições sociais em que a obra é produzida, está conectada às formas de entender os problemas estéticos da composição, haja vista, a conceituação de Lukács de leis universais e sistemáticas do reflexo literário da realidade torna-se indispensável para se compreender as possibilidades de alcance do produto estético. Deve-se destacar que o próprio autor repudia a redução da arte ao empobrecedor efeito da técnica que considera apenas as manifestações estilísticas, da mesma forma que despreza produções elaboradas sobre um vazio de conteúdo que impossibilita a interpretação da realidade de modo artístico. Portanto, o artista deve ser capaz de dar forma estética ao conteúdo histórico-social em que entra em contato durante os momentos de produção¹⁴.

Os grandes nomes da teoria marxista defendem o princípio de que tanto a arte e a literatura quanto todas as outras esferas ideológicas não conseguem desenvolver-se de maneira autônoma, por serem consequências diretas das manifestações de forças materiais de produção e evidentemente, da luta de classes. Os sistemas de produção econômica e política não podem ser imaginados como elementos estabelecidos em níveis abaixo das representações artísticas; converter-se-ia em um erro acreditar numa possível imunidade da arte frente às configurações da sociedade contextual¹⁵.

¹⁴ LUKÁCS, G. *Marxismo e teoria da literatura*. 2ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010. p.8.

¹⁵ Op.cit. p.19.

Dentro desse quadro, o teatro como produção cultural e social da arte esteve sempre entre as reflexões teóricas dos pensadores marxistas, visto que sua utilização imediata, diante das transformações da sociedade, representa um reflexo instantâneo das lutas ideológicas das sociedades. Os conflitos pessoais representados nos palcos ao longo da história ocidental não devem ser vistos como meros materiais subjetivos desconexos de qualquer efeito contextual. As mudanças sociais profundas causadas pela ascensão dos sistemas de produção capitalistas e as lutas políticas expandidas pelas forças socialistas marcaram enormemente as relações humanas e, portanto, afetaram também as formas de representação da realidade.

Desde a sociedade grega, estabelecida sobre modelos de democracia aristocrática fortemente hierárquica, baseada em relações escravistas de produção em que as classes sociais estavam marcadas por determinismos metafísicos que justificavam tais divisões econômicas e políticas, passando pelas representações dramáticas dirigidas à aristocracia europeia durante a renascença e por fim, culminando no desenvolvimento da burguesia durante o desenvolvimento do capitalismo como consequência direta das revoluções econômicas e políticas na Europa, as formas de representação da realidade, não somente o gênero dramático, mas também os narrativos estiveram estreitamente ligados a todas essas transformações que influenciaram as relações humanas e principalmente, a maneira de ver e perceber o real.

Por esta ótica, pensar essas transformações da história como materialização dos fenômenos sociais, significa reconhecer a conexão de todo fenômeno literário do passado com a base econômica e com os sistemas de classe praticados no ambiente de onde surgiram as produções poéticas, ou seja, não se pode conceber a literatura grega sem perceber a escravidão como solo das relações políticas, como foi discutido anteriormente¹⁶.

Todos esses fenômenos conexos, ligados à teoria literária, são denominados por Raymond Williams (2000, p.17) como “materialismo cultural”, uma teoria sobre as especificidades da materialidade da produção cultural e literária dentro do materialismo histórico proposto pelas correntes marxistas. Assim, a teoria cultural da arte pôde, então, afirmar que os fenômenos artísticos só poderiam ser considerados como reflexos não de objetos, mas de processos históricos e sociais reais, desenvolvidos em determinados espaços em que essas formas políticas e econômicas se reproduziam¹⁷.

¹⁶ LUKÁCS, G. *Marxismo e teoria da literatura*. 2ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010. p.41.

¹⁷ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península: 2000. p.117.

Lukács (2010, p.162) nos chama a atenção ao reafirmar a ideia de que na realidade, toda ação possui em si a abstração da práxis humana, assim, traços humanos e suas relações de poder e dominação se exportam para cenários ficcionais, por meio de características subjetivas e práticas relacionais que o autor denomina de “fisionomia intelectual” dos personagens, como formas de reflexos da realidade intrínsecos à composição dos meios artísticos. Negar esta relação dialética entre arte e sociedade, literatura e política, pode levar o crítico a formalismos inférteis no que se refere à riqueza do trabalho estético que entende a literatura como prática social.

Contudo, há enunciações que conduzem a arte e a literatura ao nível de instrumentos criativos de propaganda e divulgação ideológica. Nessas situações de utilização dos produtos culturais como ferramenta partidária, a elaboração estética se perde frente ao papel político de caráter militante ou mesmo panfletário de seus elaboradores, este fato inutiliza estética e artisticamente o material poético, deixando, portanto, de ser arte.

De um modo geral, estes conflitos teóricos sobre os limites do elemento artístico, conduziram a Europa dos séculos XIX e XX a refletir sobre os efeitos do capitalismo naquela sociedade, como a reificação dos produtos culturais havia modificado a arte burguesa do continente. E posteriormente, como o movimento socialista passa a atuar no cenário artístico como forma de desconstrução de paradigmas e modelos, até então cultuados pela burguesia europeia.

Dessa forma, pensar a literatura e o teatro na modernidade ocidental significa discutir as fronteiras entre as forças ativas do capitalismo em contraposição à arte reacionária socialista, e conseqüentemente, analisar as lutas de classes que acabam por dividir a prática cultural entre suas vertentes burguesas, diante dos combates e proposições que sustentam uma possível arte do trabalhador.

E para traçar um panorama histórico do teatro europeu de natureza política, torna-se necessário reconhecer a existência de experiências embrionárias do teatro popular do final do século XIX e início do século XX, como uma proposta contemporânea de popularizar o espetáculo teatral como marca revolucionária para as lutas de classe. Esse ideal popular refere-se, não somente ao acesso das produções teatrais, mas, principalmente à atualização do conteúdo poético, ao levar em conta a problemática do trabalhador como elemento composicional da literatura dramática modernista¹⁸.

¹⁸ GARCIA, Silvana. *Teatro de militância*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p.01.

A elitização do teatro, no que tratam a linguagem e a temática, sempre foi um elemento segregacional da arte burguesa. Com o fortalecimento do capitalismo e a transformação dos produtos artísticos também em mercadorias, os conflitos existenciais e relacionais trabalhados nos textos dramáticos até então, possuíam o mundo burguês como fonte criativa e como público. Assim, a abordagem realista da literatura e do teatro exige uma nova forma de perceber a realidade, uma vez que, o teatro estava ao alcance de uma pequena parcela da população, devido a inúmeros fatores que transitam entre causas como linguagem, público-alvo, temática e acessibilidade.

O teatro burguês não estava disponível ao trabalhador europeu, e novas transformações eram necessárias para essa etapa histórico-cultural da dramaturgia moderna. E dessa forma, o conhecimento da realidade social tornou-se um imperativo para alguns escritores que se introduzem em profundidade, para acessar os conflitos dos trabalhadores, sob um ideal de levar estes dilemas ao palco como forma de combater o idealismo da arte burguesa capitalista¹⁹.

Portanto, os procedimentos tradicionais de se propor o teatro passam a buscar novos públicos, e temáticas próximas à população trabalhadora. O realismo, como abordagem poética, se fortalece com o objetivo de lançar mão a estéticas que pudessem dirigir-se ao grande público.

Em seu tratado teórico, Garcia (2004) traça um panorama histórico sobre a gênese do teatro popular na Europa. O desenvolvimento expansionista dessa nova proposta dramática contou com o *Théâtre du Peuple* (1885) na França e o *Freie Bühne* (1889) na Alemanha, e posteriormente, com o apoio de socialistas o *Freie Volksbühne* (Cena Popular Livre) toma corpo, por meio de propostas associativas como sustentação financeira. Nos anos seguintes, surgem em Paris o *Théâtre Civique* (1897), o *Coopération des Idées* (1890), o *Théâtre Populaire* de E. Berny e de Clichy em 1903.

Como principal índice de diferenciação diante do teatro burguês, a presença do trabalhador como tema e intérprete das produções consegue reunir associações de operários como forma de lazer e convivência cultural. Como escreve Garcia (2004, p.3), “a motivação que o impulsiona não é prioritariamente o amor pela arte cênica, mas o reconhecimento do teatro como veículos de ideias, fator de arregimentação e instrumento de lazer adequado a uma determinada classe social”.

¹⁹ LUKÁCS, G. *Marxismo e teoria da literatura*. 2ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010. p.75.

Essas manifestações populares, por meio do teatro, desejavam apenas atingir as camadas mais amplas da população que não possuíam acesso ao teatro de origem burguesa. Essas companhias não possuíam um perfil político explícito, contudo, por não apresentarem clareza em seus propósitos ideológicos, passam a nutrir o surgimento de movimentos políticos particulares que virão, mais tarde, a se utilizar desses instrumentos artísticos para propagar lutas revolucionárias, e é na Rússia que esse fenômeno se fortalece em associação ao Partido Comunista, adquirindo uma natureza estritamente política em sua mobilização²⁰.

A presença de uma massa de operários sem acesso à produção artística estimulou a reflexão sobre a arte, em especial o teatro, enquanto meio pelo qual se poderia mobilizar os trabalhadores e fazer avançar a luta revolucionária (GARCIA, 2004, p.3).

Assim, como proposta artística de socialização entre os operários europeus, os teatros populares se fortaleceram cada vez mais, e aos poucos, foram recebendo a adesão de movimentos partidários de esquerda, numa tentativa de manter as produções em funcionamento, mas principalmente, propagar as ideias socialistas e comunistas pelo continente. E nesse intuito panfletário, os elementos comuns de forma e conteúdo se transformam em movimentos partidários no berço comunista.

Para alguns marxistas, essa tomada de posição do teatro popular, no que se refere ao partidarismo das produções dramáticas, é um privilégio do realismo socialista, conscientes das condições histórico-sociais dos trabalhadores, a aproximação à esquerda socialista converteu-se numa ferramenta para a revolução e para as lutas contra a exploração do mundo capitalista²¹.

Na Rússia do começo do século XX, mobilizados pelos ares da Revolução, intelectuais, artistas e trabalhadores tomam o papel de divulgadores dos novos acontecimentos para a população. Os altos índices de analfabetismo no país colaboram com a expansão de outras formas de comunicação, e dessa forma, o teatro acaba por tornar-se veículo do Estado na instauração da cultura nacionalista revolucionária. Dentro dessa perspectiva, as primeiras estratégias de agitação e propaganda partidária pelos organismos culturais próximos aos teatros populares tomam forma, transformando-se no que a literatura dramática intitula Teatro *Agitprop*²².

²⁰ GARCIA, Silvana. *Teatro de militância*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p.03.

²¹ LUKÁCS, G. *Introdução a uma estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. p.193.

²² GARCIA, Silvana. *Teatro de militância*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p.05.

E a partir de 1918, são organizadas as primeiras excursões artísticas, promovidas pelo governo soviético como verdadeiras vitrines para o Exército Vermelho. Para isso, barcos e trens são preparados para a agitação popular e a propaganda política, e compostos por grupos e *troupes* itinerantes, as festas populares recebem os artistas do *Agitprop* como grandes propulsores das ideias estatais então instauradas. E como principal artista representante dessa forma teatral, Vladimir Maiakóvski adquire seu espaço no teatro mundial²³.

Maiakovski foi o poeta que mais completamente expressou, nas décadas antes e depois da Revolução de Outubro, os novos e contraditórios conteúdos da época e as novas formas que eles demandavam. Atuou de forma intensa no período do *agitprop*, pôs sua arte a serviço da Revolução (COLLAÇO *apud* PARANHOS, 2012, p.100).

Como figura central do teatro *agitprop*, Maiakovski dá início aos elementos futuristas no teatro soviético, por meio de recursos cênicos e montagens de grande aceitação pelo público. E evidentemente, a força partidária dos ideais políticos vinculados a essas apresentações dramáticas itinerantes marcaram a teoria literária quando se discutem a funções do teatro e sua natureza política na contemporaneidade.

O terreno soviético estava propenso para desenvolver práticas artísticas transitadas pelas práticas políticas expansionistas do início do século XX na Rússia. Os movimentos da Revolução instauraram uma frente de intelectuais engajados que buscavam lutar por uma nova sociedade igualitária, não somente na então União Soviética, mas também em toda Europa. A instrumentalização da arte pelas forças políticas socialistas, apenas transmitiu, principalmente ao teatro, um novo conjunto de atribuições que ultrapassavam o princípio da contemplação e estética.

O teatro russo inaugurou uma nova forma de promover a representação artística da realidade, as transformações sociais do contexto soviético não poderiam estancar-se no cenário político apenas. Assim, a arte operária se fortalece e se expande por todo o país como forma de combater a produção burguesa; os sistemas de produção econômica e as práticas políticas capitalistas haviam se tornado inimigas da sociedade socialista.

Como descreve Collaço (*apud* PARANHOS, 2012, p.104) “o realismo socialista tornou-se a forma estética oficial da URSS; com isso, pretendia-se combater ‘a arte burguesa’ decadente e associada ao ocidente, bem como toda estética vinculada ao formalismo”; visto que as efervescências modernistas já haviam promovido grande agitação crítica na Europa nesse período, com reflexões ácidas aos caminhos de uma arte

²³ Ibidem

funcionalista e contextual. As restrições ligadas aos níveis de representação da realidade objetiva causaram movimentos de vanguarda que tomavam a arte pelo seu caráter criativo, de uma estética autônoma e universalista em que muito pouco devia à rigidez de reprodução do real.

Contudo, a natureza do realismo socialista propõe uma aproximação da arte aos fenômenos sociais e políticos, algo até então evitado pelas correntes formalistas em voga, nesse princípio ideológico e estético, o teatro não poderia continuar atendendo somente à burguesia europeia, mas de alguma forma, as classes operárias e os conflitos sócio-políticos deveriam fazer parte de seu cenário temático.

Dessa forma, na década de 1930, a guerra civil e a defesa política soviética converteram-se nos principais temas de muitas obras encenadas na União Soviética, como forma de oposição às remontagens dos grandes clássicos da dramaturgia universal que pouco dialogava com a realidade social²⁴.

E como resultado dessa dualidade ideológica, o teatro russo se defrontou com a questão estética como a medida de todas as coisas realmente artísticas e a necessidade fugaz da dramaturgia discutir a realidade política soviética em seus palcos. As reflexões existencialistas universais do teatro burguês se enfraqueciam diante do realismo socialista da época, e assim, estetizar a política²⁵ tornou-se o objetivo maior do empreendimento estatal na difusão do teatro *agitprop*.

Nessa perspectiva, as estruturas dramáticas tradicionais procuravam afastar-se dos modelos burgueses, reconhecendo a necessidade de praticar uma nova linguagem que se adaptasse ao contexto revolucionário do período. E dentre, os inúmeros grupos de agitadores panfletários existentes em toda a Rússia, o Teatro de Agitação de Estado de Leningrado e o Teatro da Sátira Revolucionário – Terevsats são os pioneiros a alcançarem reconhecimento²⁶.

Como aponta Garcia (2004, p.18), a fase intensa do teatro de agitação e propaganda ocorre com o início da ditadura de Stálin, em que transformar a União Soviética em uma superpotência passou a ser o objetivo primordial da política econômica do país, o que culmina na enorme instrumentalização do teatro pela máquina do Estado Soviético. Os grupos de teatro *agitprop* voltaram-se exclusivamente para a educação política de seu público trabalhador.

²⁴ PARANHOS, Kátia. *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012. p.108.

²⁵ BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 14ed. São Paulo: Brasiliense, 2011. p.195.

²⁶ GARCIA, Silvana. *Teatro de militância*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p.10.

E a partir de 1929, com a fundação da União Internacional do Teatro Operário, os objetivos internacionais de expansão dos ideais socialistas passam a ser alcançados, por meios de encontros e festivais de teatro popular. Dessa forma, o teatro *agitprop*, surgido de todos esses elementos políticos e sociais, resultou numa grande expressão de vanguarda que ampliou a participação popular e promoveu o comprometimento ideológico de uma classe social até então marginalizada pela poética burguesa. Com procedimentos claros que lograram informar, educar e mobilizar para a ação a população, através de materiais de agitação que conduziam os operários ao caminho do engajamento e defesa do socialismo, enquanto “organiza e alimenta a ação cultural dos trabalhadores, consolidando, conseqüentemente, a própria Revolução”²⁷.

É necessário destacar os números que envolviam o teatro russo de agitação e propaganda socialista, em 1920 o Terevstat de Moscou contava com 350 pessoas o que fornecia em torno de 302 espetáculos na primeira temporada. O Teatro de Estado de Leningrado atingiu cerca de sete mil espectadores em apenas um mês e o grupo Blusa Azul efetuou mais de treze mil representações. E durante o período pós-guerra, em 1919 e 1920 as festas populares mantiveram o espírito de luta e politização das massas, por meio de representações que reconstruíam a história da revolução, refletindo grandes episódios do poder soviético em ascensão²⁸.

O teatro de *agitprop* reage diretamente à sucessão dos fatos e ao desenvolvimento do processo histórico revolucionário. Deve corresponder com ação a todas as palavras de ordem lançadas pelo Partido, deve consagrar sequeentemente todos os feitos heroicos da luta revolucionária, deve estar na vanguarda de todas as campanhas e tarefas do socialismo. Para tanto, tem de ser ágil, simples e objetivo (GARCIA, 2004, p.28).

A presença sólida de artistas e intelectuais da vanguarda russa acabou por facilitar o desenvolvimento do teatro *agitprop* na Rússia, e conseqüentemente, sua propagação por toda Europa. Decorrentes dessa constante busca por novas linguagens, a arte vanguardista russa se solidificou em todas as suas diferentes expressões, e por meio de seus maiores divulgadores: Meierhold e Maiakóvski, o teatro operário soviético conseguiu fortes colaboradores em países como França e Alemanha em que a exaltação ao trabalho e valorização do trabalhador foram recebidas com grande abertura nessas nações²⁹.

²⁷ *Op. Cit.* p.19-20.

²⁸ *Op. Cit.* p.25-27.

²⁹ *Idem*, *ibidem* p. 30.

Em todos os países europeus que receberam a poética política do teatro *agitprop* e suas vertentes posteriores, os Partidos Comunistas locais se encarregavam de dar suporte às novas formações associadas aos movimentos operários. Na França, por exemplo, o grande propulsor dessa modalidade dramática foi a Federação Francesa de Teatro Operário que culminará no surgimento da Cena Operária. E dessa forma, em outros países com Polônia e Grã-Bretanha, o teatro mantém a função maior de complementar a educação política dos militantes partidários através de atividades artísticas com os trabalhadores europeus³⁰.

Como propostas de fortalecer teatros populares, a Alemanha a partir da Primeira Guerra Mundial passa a contar com movimentos operários importantes para a propagação de produções dramáticas de esquerda. E a radicalização do caráter político de um teatro operário ocorrerá com o retorno de Erwin Piscator a Berlim em 1920 em que a “negação do conceito burguês de arte e a ideia de que o conteúdo determina a forma”, faz desse encenador alemão, um dos maiores representantes do teatro político na história do teatro europeu³¹.

Em todos os lugares da Europa, os efeitos da guerra e os movimentos pela revolução estavam vivos, os fenômenos partidários de esquerda se propagavam como forma de fortalecimento da massa operária. A guerra do começo do século XX exigiu um teatro político de seus dramaturgos e encenadores mais engajados com a causa política.

Com o anúncio de Wolfgang Drews no prefácio da principal obra de Erwin Piscator, intitulada *Teatro Político* (1968) o autor deixa clara a tendência a novas poéticas políticas também na Alemanha, ao descrever que “estetas e esteticistas erguem-se contra as peças dogmáticas, e os destinos particulares são postos de lado pelos destinos políticos, econômicos e sociais”. Drews ainda declara que havia diferentes expressões dramáticas ligadas à política, espetáculos políticos, obras de arte a serviço do Estado, manifestações partidárias, porém, ainda não existia na Europa um teatro político, com rigor ao termo³².

Seu mais famoso seguidor, Bertolt Brecht, já afirmava que “foi Piscator quem empreendeu a tentativa mais radical de imprimir ao teatro um caráter educativo”, pois, para Piscator, o teatro era um grande parlamento cujo caráter legislador obrigava-se a promover a discussão e a participação da população na vida política de forma geral, e

³⁰ Idem, *ibidem* p.48-50

³¹ GARCIA, Silvana. *Teatro de militância*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p.54.

³² PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p.2.

assim, a arte dramática pôs-se a tratar dos grandes temas sociais que a Alemanha oferecia nesse período³³.

E a partir de números de mortos e feridos que a Primeira Guerra forneceu ao mundo, Erwin Piscator dá início a sua cronologia teórica em que critica a pretensa evolução pessoal do período pós-guerra na Alemanha, em que ainda aos vinte anos, Piscator já participava do Teatro da Corte e estudava história da arte, filosofia e germanística na universidade quando fora defrontado com os efeitos da guerra.

E com o objetivo de traçar um panorama que demonstrasse efetivamente as razões do desenvolvimento do teatro do proletariado na Alemanha, e os elementos que o motivaram a fazer parte desse ideal ético de levar ao teatro, as reflexões públicas sobre a política e a guerra, de forma a revolucionar as produções dramáticas da época e influenciar as obras ulteriores, a obra *Teatro Político* possui em seus escritos, um histórico pessoal de Piscator em forma de diário teórico que culminou num grande tratado sobre o drama político na Europa em tempos de guerra.

Após os anos de 1920, o retorno de Piscator a Berlim significou o marco histórico para as encenações de cunho político. Como menciona o autor, “a revolta contra a arte e as demais atividades intelectuais, passara a ser mais grave, quase já se revestindo da forma de luta política³⁴”, como demonstração clara da tendência secular, artisticamente falando, para o teatro moderno europeu.

Piscator concebia a arte pelo seu viés funcionalista, assim, a entendia apenas como um meio para um fim, ou seja, um instrumento político, propagandístico e educativo, este princípio correspondia, evidentemente, à base organizadora do Teatro Proletário em desenvolvimento há algumas décadas. O programa estético de Piscator era um pouco mais radical, tratava-se efetivamente de “um programa sem arte um programa político: cultura e agitação proletárias³⁵”.

As fontes do teatro político não são omitidas por Piscator, sendo resgatadas desde o fim do século XIX, com correntes naturalistas em que literatura e proletariado se aproximam na composição de uma nova arte popular que dialoga diretamente com os fatos sociais. O fortalecimento socialista, em seus embates ideológicos com as forças capitalistas, promove essa transformação tão intensa na estrutura do teatro europeu, o

³³ *Op. Cit.* p.4-5.

³⁴ PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p.38.

³⁵ *Op. Cit.* p.39.

trabalhador e seus problemas entram em cena, numa tentativa idealista de tomar corpo nesta luta de poder em que se tornaram as relações de trabalho e produção.

Porém, apesar de possuir suas origens no naturalismo, Piscator (1968, p.44) deixa claras as distinções entre a gênese do teatro político e suas configurações realistas partidárias do século XX ao mencionar que “longe está o naturalismo de dar expressão às exigências da massa. [...] O naturalismo não é, seguramente, revolucionário, não é ‘marxista’ no sentido moderno”. As produções dramáticas da Europa afastam-se cada vez mais, do ideal burguês de discutir o indivíduo em sua particularidade sentimental e existencial, a coletividade propagada pelo mundo socialista passa a ser o alicerce do teatro moderno.

Dessa forma, o homem diante da sociedade e dos problemas decorrentes da época deve assumir o seu papel político, a partir do momento que as relações de poder, instauradas no capitalismo, reorganizam todos os meios de produção e de trabalho na Europa do século XX. Portanto, as formas dramáticas do teatro burguês tenderam a converter-se em quadros históricos que representavam os fatos sociais de forma mais narrativa, ou seja, permitindo o desenvolvimento do teatro épico e de suas posteriores configurações³⁶.

Szondi (2001, p.130) aponta que a ascensão do filme como ferramenta de representação histórica de grande efeito para o público fez com que Piscator se utilizasse desse recurso para enriquecer suas apresentações de natureza política. As formas expressivas do cinema puderam, então, fazer parte das encenações propostas para o teatro popular como forma de educação política e de reflexão sociais sobre o mundo do trabalho e sobre os efeitos da guerra nas relações materiais da história capitalista europeia.

O domínio temático dos fatores objetivos não permitiria a sua redução ao diálogo inter-humano, exigindo a introdução do elemento épico, isto é, do narrador representado principalmente pelo comentário cinematográfico que se encarregava de “documentar” o pano de fundo social que determina os acontecimentos (ROSENFELD, 1977, p.145).

Assim, a base do teatro épico estava formada através da utilização de inúmeros recursos audiovisuais que puderam produzir encenações históricas polimórficas as quais transformaram a dramaturgia proletária, funcionando como material artístico fundamental para influenciar as produções posteriores de Bertold Brecht no desenvolvimento do realismo crítico.

³⁶ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. p. 127-130.

Para Piscator, as imagens e documentários, projetados em consonância com os cenários, forneciam o significado político do Teatro Proletário e participavam do espetáculo como elemento dramático que visava o fator pedagógico do ideal conscientizador do encenador alemão. O movimento revolucionário tornou-se o elemento poético fundador desse teatro político, apresentado em locais de grandes assembleias de trabalhadores³⁷.

Como proposta de edificar um quadro cultural socialista, as formas de se conceber as obras dramáticas, vinculadas às correntes proletárias trabalhadas por Piscator, forneceram condições reais de se construir uma poética política que baseada na utilização de recursos cênicos e cinematográficos variados, puderam elevar Piscator e Brecht ao nível de grandes representantes do teatro épico no cenário europeu.

A declaração de Piscator (1968, p.100) ao assumir que vê “no elemento dramático uma ciência que pertence à estrutura mental do teatro: ao pedagógico”, reflete o princípio basilar do teatro político, tanto na própria Europa quanto em outras terras que adotaram esta forma dramática como recurso de conscientização social. Isso significa muito para a história do teatro moderno, visto que longe de cultivar formas dramáticas clássicas, os autores associados à linha realista propuseram as formas épicas como grandes representantes do século XX.

Szondi (2001, p.14) resume a teoria do drama moderno como “a história do lento e inexorável avanço do elemento épico no seio da forma dramática”, o qual traz em si muito mais elementos composicionais do que possa parecer o simples princípio narrativo. As transformações sociais e econômicas das sociedades europeias levaram às mudanças significativas nas relações de produção e de trabalho, de forma a potencializar o materialismo da história mundial, e assim, as formas de representação dessa realidade efervescente das camadas populares, diante dos novos sistemas sociais capitalistas em confronto direto com vertentes socialistas que perceberam na realidade objetiva grandes fontes de criação estética associadas à cultura política de intelectuais e artistas do teatro que puderam, então, mesclar formas poéticas da arte com os ideais políticos.

Deve-se, portanto, destacar que tanto na União Soviética quanto em países capitalistas, como a própria Alemanha de Piscator, o teatro operário e o teatro *agitprop* surgem de situações políticas e econômicas que modificam a estrutura social desses espaços que, conseqüentemente, alteram também as formas de representação do teatro,

³⁷ PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p.53.

redirecionando os objetivos da arte dramática. As conquistas do proletariado, as revoluções soviéticas e as explorações do capitalismo acabam por tornar-se a fonte criativa desse trabalho de elaboração artística, e por meio da propaganda, da agitação e da educação política das massas, o teatro político converteu-se numa grande ferramenta de expressão dessa categoria social³⁸.

Aos termos de Piscator (1968, p.154), os pontos de origem desse movimento devem sempre ser retomados, as condições de guerra e revolução modificaram também os homens e sua mentalidade, uma vez que o individualismo burguês se esvaece diante de tantas lutas populares contra a exploração do mundo capitalista pós-guerra. O “homem companheiro” torna-se uma realidade entre as classes operárias que poderiam apenas pensar pela coletividade, dados os acontecimentos da história.

Ilari (2010, p.42), em sua reflexão teórica sobre poéticas políticas praticadas nos Estados Unidos na contemporaneidade, resume com muita exatidão, o ideal pragmático do teatro político ao afirmar que “a arte deveria ser produzida não enquanto arte, mas como uma resposta à vida; não como expressão de individualidade, mas como algo que é compartilhado com os outros”, como resultados de necessidades coletivas que pudessem esperar da arte a real capacidade expressiva e alcance que lhe tem sido peculiar ao longo da história social e cultural da Europa.

De maneira mais conceitual, esse teatro proletário deve ser percebido como um elemento de vanguarda que inaugura novas concepções de arte e de sociedade, as inovações e os experimentos técnicos utilizados rejeitavam a cultura burguesa em seus determinismos sociais e essencialismos típicos³⁹. Por isso, as avaliações de valor direcionadas às produções técnicas e dramáticas de Piscator não podem negligenciar os processos modernistas revolucionários de seus ideais artísticos e políticos.

Portanto, o efeito objetivo dessa educação política aos trabalhadores deve ser destacado ao se refletir sobre as grandes transformações do teatro do século XX, mudanças que estão muito além dos elementos épicos apontados por Szondi em seu tratado teórico sobre a modernidade do drama.

As inovações técnicas e estéticas deixadas por Piscator foram imprescindíveis para o desenvolvimento do teatro épico de Brecht. Como descrito em momentos anteriores, concepções formalistas tenderam a estar presas às modificações internas da estrutura do teatro europeu, porém, as formas dramáticas e épicas não podem estar desvinculadas dos

³⁸ GARCIA, Silvana. *Teatro de militância*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p.77.

³⁹ WILLIAMS, Raymond. *Política do modernismo*. São Paulo: Unesp, 2011. p.75.

sistemas sociais que motivaram tais transformações. As modificações das relações sociais e de produção devem ser percebidas como elementos propulsores das grandes evoluções da dramaturgia política e de militância.

O caráter funcionalista dessa arte sempre esteve ligado à história social e cultural da Europa, como formas de instrumentalização do teatro, as lutas de classes e as revoluções socialistas na busca constante pela estetização da ideologia proletária fez com que todos os modelos dramáticos clássicos e renascentistas fossem repensados pelos intelectuais engajados e artistas da época.

Erwin introduziu, de maneira racional, a fotomontagem no âmbito do teatro, reformou a velha magia dos bastidores e deu novamente ao palco a vitalidade e a plenitude de fatos que o verdadeiro teatro deve possuir (PISCATOR, 1968, p.227).

E como reflexão valorativa, os grandes feitos do encenador Erwin Piscator são resumidos pela sua experimentação e desejo em ousar na produção de obras que refletissem sua ética social, a fim de educar politicamente os trabalhadores dessa então sociedade moderna em desenvolvimento.

1.3.1 O teatro épico

Em sua obra *Cultura e Política* (2009, p.58) Roberto Schwarz ao discutir o papel que a produção cultural teve no contexto brasileiro dos séculos XIX e XX, no que se refere ao esforço da militância política dos artistas durante momentos decisivos da história do Brasil, o conduz a uma afirmação ácida e universal na qual o autor anuncia que “a cultura é aliada natural da revolução, mas esta não será feita para ela e muito menos para os intelectuais”.

Ao motivar reflexões pragmáticas sobre as influências que as artes e as produções culturais oferecem à sociedade, a declaração de Schwarz torna-se fundamental para compreender o nível de alcance em que as manifestações artísticas como a música, a literatura e o teatro podem conseguir em qualquer contexto político-social.

E pode-se dizer de maneira consciente que a base de qualquer revolução ou reforma deve estar na organização coletiva de indivíduos que primam por um ideal mútuo. Fato esse que promove a tradução de ideologias sociais que sustentam o desenvolvimento de *fronts* políticos e culturais. As sociedades sempre estiveram susceptíveis às lideranças políticas e militares em seus territórios, sob o título de *governo*, contudo, a totalidade do

poder deve ser contestada em qualquer situação, visto que a dominação política tende a vir mascarada por propostas governamentais que sustentam a permanência da divisão de classes e da exploração social.

E a partir de uma perspectiva temporal, resultada de transformações das formas de ser e de agir no mundo, a modernidade histórica representa uma nova fase da sociedade, independente, do nível de desenvolvimento desses grupos sociais. Abdala Junior (2007, p.39) em sua discussão sobre a utilização da modernidade como estratégia discursiva em meio a reflexões acerca das relações dialéticas entre literatura, história e política, destaca o fato de que “a modernização pressupõe rupturas que têm implicações políticas. A incorporação de nova técnica necessita de um ajuste cultural de sentido progressista”.

As transformações nas mais diferentes sociedades do mundo são reflexos diretos de rupturas ideológicas que conduzem o indivíduo a posicionar-se politicamente frente à realidade social em face. E pensar progressivamente significa repensar práticas e contextos naturalizados culturalmente e estabelecer análises sobre o presente histórico, numa tentativa de propor alternativas adequadas para o futuro por meio de ações que transitam entre arte, cultura e política.

E neste mesmo conjunto discursivo, Georges Balandier (*apud* ABDALA JUNIOR, 2007, p.42) descreve que “são os grandes períodos de transformação, durante os quais a criatividade aumenta; a utopia tenta realizar-se e o imaginário social se encarrega de novas configurações”. Dentro desse contexto, deve-se refletir sobre o papel, ou mesmo um plural apropriado à situação, os papéis que a cultura pode desempenhar diante de todas as ações políticas e governamentais dos países. O que Balandier nos atenta, está diretamente ligado ao princípio produtivo e criativo de poéticas políticas e culturais, por parte dos artistas realmente engajados socialmente.

Em consonância à abordagem crítica, Blanchot, (1987, p.230) numa reflexão sobre a dialética da obra de arte, escreve que “a obra só é obra se é a unidade dilacerada, sempre em luta e jamais apaziguada, e só é essa intimidade dilacerada se se faz luz através da escuridão, desabrochar do que permanece encerrado”. A desintegração social, resultante das lutas de classes e dos processos de exploração e dominação de múltiplas formas, exige do artista, uma percepção totalizante que o faça atuar pontualmente diante de tal realidade em instabilidade. O princípio transformador da obra de arte diante do mundo traz consciência e visibilidade para os envolvidos em sua propagação, libertando-os de amarras políticas e culturais que aprisionam sociedades em locais de cegueira e alienação.

A tomada de consciência sobre este caráter político e atuante da obra de arte, enquanto ferramenta de transformação social é fundamental para se compreender a expansão poética que o teatro atingiu ao longo dos séculos de mutação e adaptação às realidades em combate do século XX.

Baseado nos procedimentos políticos de conceber a arte já em um contexto antagônico, o mundo artístico foi conduzido ao realismo crítico segundo forças ideológicas que atuam sobre a realidade, logo, suas representações não conseguiriam ficar apartadas desta dinâmica social.

Fischer (1983, p.118) menciona que “o traço comum a todos os artistas e escritores significativos no mundo capitalista é a incapacidade por eles experimentada de se porem de acordo com a realidade social que os circunda”, uma inquietação situacional sustentou novas perspectivas de se perceber o plano social. As implicações desse projeto humanitário de discutir as incompatibilidades das sociedades do mundo ocidental nutriram, no século XX, uma arte crítica que se revolta com os efeitos do capitalismo alienador, promovido pela burguesia em constante ascensão, desde suas primeiras atuações mais intensas a partir do fortalecimento das grandes navegações europeias no século XVI.

O próprio romantismo europeu surge dessa transformação imensurável em que um novo grupo social se estabelece diante do enriquecimento privado desse setor burguês. A decomposição aristocrata torna-se cada vez mais intensa, uma vez que a burguesia se arma política e economicamente contra o determinismo histórico, até então, em atuação no continente.

Um choque de ideologias que se contrapõem no quadro social converte-se em combustível para a crítica realista do mundo artístico que passa a inserir um conjunto de insatisfações políticas nesse material criativo. O capitalismo, como sistema econômico, atua amplamente nessas sociedades, contribuindo com uma realidade de divisões intensas e um distanciamento social que caracterizam o homem capitalista da era moderna.

O homem torna-se, de forma avassaladora, alienado de seu próprio ambiente, sob o capitalismo isso ficou claramente marcado, a transformação dos bens em mercadorias e do eventual pensamento utilitarista corresponde à comercialização do mundo, fato este que suscitou naqueles que contavam com alguma imaginação criadora apenas repugnância e rejeição de obras capitalistas⁴⁰. O processo de revolta estética e ideológica

⁴⁰ FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. 9 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983. p.118.

que os românticos experienciam na Europa reflete uma mudança de paradigma social diante do desenvolvimento da burguesia capitalista e de toda sua força de atuação exploratória. O que causa, evidentemente, incômodo à elite artística europeia numa tentativa de promover conscientização por meio de protestos e revolução política como anunciada por Schwarz em sua obra.

“O protesto romântico contra a sociedade burguesa foi-se transformando cada vez mais em crítica dessa sociedade, sem perder, contudo, a natureza de protesto individual”, o que Fischer (1983, p.120) descreve, em seu tratado teórico ao discutir o romantismo como fase primitiva do realismo crítico, trata-se de uma corrente de pensamento que ultrapassa os limites da arte e da literatura, ou seja, as tendências poéticas dos séculos XIX e XX são etapas de uma mesma perspectiva histórica.

Perspectiva esta que comunga da mesma inquietude, a arte não pode estar à parte de todos os movimentos sociais e sistemas político-econômicos que postulam as sociedades. Este realismo, como estilo ou como atitude, dá início ao chamado “realismo socialista”, ou como Fischer prefere nomear de “arte socialista”.

Assim, a arte e a literatura tornam-se veículos de um movimento exterior a eles. A arte socialista, então denominada, pode ser vista como resultado de uma corrente política que segue o socialismo, contudo, adquire também a função de atender a todos os que promoviam o anticapitalismo e que não necessariamente puseram-se a defender as ideias socialistas. Como explicita Fischer (1983, p.125) “a arte socialista e a literatura socialista como um todo implicam uma concordância fundamental com os objetivos da classe trabalhadora e com o mundo socialista que está surgindo”.

Portanto, as relações humanas governadas pelo mundo do trabalho foram as mais afetadas pelo apogeu da burguesia capitalista. Os modos de exploração do trabalhador e os próprios processos de reificação surgem da necessidade de viabilizar o lucro em todas as etapas da produção do mundo mercantilista burguês. Porém, esta forma de agir feriu a classe artística que munida de seus meios de expressão pôde promover um choque transversal nas práticas literárias e teatrais dessa sociedade.

Em defesa a esta configuração revolucionária do mundo das artes e da literatura, Fischer (1983, p.129) acrescenta que “no nosso tempo, a possibilidade de ser alcançada uma objetividade maior é oferecida pela tomada de posição que adota a perspectiva da classe operária e das lutas de libertação nacional: a perspectiva de um marxismo não-dogmático”. Essa forma de *parti pris* artístico possibilitou uma proposta de esperança renovada de modificar a realidade proveniente da produção capitalista. Isso só pôde ser

possível, graças à força política e social dos trabalhadores, os mais atingidos pela produção capitalista, que apoiados pelas elites culturais insatisfeitas, puderam juntas estabelecer novas poéticas, e reconhecimento de direitos no trabalho.

Esses fatos levam Fischer (1983, p.131) a concluir sua argumentação, afirmando que “o verdadeiro realismo socialista é, por conseguinte, também um realismo crítico, apenas enriquecido pela aceitação básica do social pelo artista e por uma perspectiva social”. E esses eventos sempre exigem novos meios de expressão que o século XX providencia de diferentes formas.

É neste contexto que o teatro assume funções sociais renovadas diante das agressões do capitalismo. E o conceito de Teatro Épico surge com força de ação contrária politicamente. As vertentes marxistas e a expansão das ideias socialistas são fundamentais para compreender essa outra grande transformação da literatura dramática.

Como é válido dizer, a ascensão do termo *Teatro Épico* atribuiu-se ao dramaturgo alemão Bertold Brecht (1898-1956) devido à utilização peculiar que o autor o fez. Porém, Augusto Boal (2012, p.139) já nos esclarece os inconvenientes provenientes dessa utilização da palavra “Épico” que Brecht empregou para definir esse seu novo teatro; “um novo teatro com essa velha palavra”.

O dramaturgo alemão sempre deixou claro suas influências para a composição desse novo teatro, baseando-se nas produções do teatro chinês, medieval e shakespeariano. E como tem sido descrito ao longo dessa explanação, os elementos épicos já faziam parte das peças teatrais, desde o período grego clássico, ainda que Aristóteles tenha renegado o traço narrativo nas apresentações, o coro sempre desempenhou esta atividade.

No que se refere ao teatro de Shakespeare, suas inovações ao propor peças históricas foram extremamente significativas para a teoria do teatro e para a literatura dramática como um todo. As unidades de ação utilizam-se de elementos narrativos que conduziam os personagens a outras unidades de tempo, com o objetivo de colaborar com a compreensão da trama.

Para Bertold Brecht, esses traços narrativos (épicos) são as características de aproximação semântica entre este novo teatro e o conceito clássico de poesia épica – epopeia. Contudo, somente esta definição é insuficiente para descrever os princípios teóricos que o dramaturgo pôde desenvolver a partir da década de 1920 na Alemanha.

Boal (2012, p.150-151) defende uma explicação bastante objetiva, mas, principalmente, esclarecedora para o estudo do teatro épico, ao afirmar que “o próprio

Brecht percebeu seu erro inicial e já em seus últimos escritos começou a chamar sua poética de Poética Dialética. [...] Brecht devia chamar a sua [poética] por seu nome: *Poética Marxista!*”. Essa defesa de Boal é fundamental para se compreender toda a obra de Brecht, uma vez que definições conceituais do termo “épico” relacionados estritamente aos elementos narrativos tornam-se insuficientes para a grandeza do seu trabalho desenvolvido.

Assim, a literatura dramática passa a lidar com formas “dramáticas” e “épicas” de teatro, a partir desse pressuposto teórico em que as ideias marxistas começam a fazer parte das reflexões propostas pelas peças produzidas; além, da valorização da narração nas unidades de ação.

O que Brecht fez ao formular a teoria do teatro épico em 1927 foi tentar aproximar gêneros que aparentemente se repeliam, segundo a *Poética* de Aristóteles. A argumentação narrativa pode aguçar o espírito crítico com muito mais efetividade do que os efeitos ilusórios praticados; em outras palavras, o teatro épico busca fazer do espectador um observador crítico que desperta-se diante das provocações da sociedade, por meio de uma tomada de partido, e principalmente pela ação social⁴¹.

Sábato Magaldi descreve a resolução de uma antagonia de séculos, em que o teatro para Aristóteles deveria ser somente dramático, a separação dos gêneros literários e de suas estéticas particulares tornaram-se um imperativo para toda a produção dramática do ocidente. Como pontua Rosenfeld (1977, p.134) “ninguém duvida que as formas dramática e épica se distingam estruturalmente, embora não se deva, desrespeitando as condições históricas, impô-las como esquemas normativos”.

Portanto, há mais elementos conceituais que descrevem o teatro épico do que possa parecer inicialmente. Roubine (2003, p. 152) escreve que “a forma épica preconizada por Brecht será em primeiro lugar uma outra maneira de mostrar o real, de esfacelar as aparências. Ela mobiliza o senso crítico dos espectadores”. O que deixa evidente esta amplitude de conceituação é o que há por trás das motivações estéticas para a edificação desta proposta de transformação. O teatro épico é muito mais do que um teatro narrativo, ele torna-se um novo meio de expressão, necessário para a representação de uma nova realidade, ou seja, o desenvolvimento burguês capitalista em confronto direto com o movimento socialista, motivado pelas ideias de Marx⁴².

⁴¹ MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Buriti, 1965. P.135-6.

⁴² FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. 9 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983. p.132.

A aplicação teórica e o próprio teatro de Brecht não podem ser retirados de seu contexto histórico de início do século XX, uma vez considerado a situação do teatro após a primeira guerra mundial. A sua ligação ao teatro naturalista é explícito, mas sua abordagem marxista prioriza a realidade social, afastando-se enormemente do iluminismo e passivismo do movimento artístico anterior⁴³.

Rosenfeld faz uma análise contrastiva desse novo teatro que exalta uma grande inquietação de Brecht, em outras palavras, a passividade do público diante da peça. O teatro passa a ser visto como ferramenta de conscientização social e política, e que deve atingir um público diferente da burguesia dominante, a população e os trabalhadores eram seu público-alvo. O efeito buscado por Brecht é a tomada de consciência pelo proletariado em geral, a transformação que se vê do personagem no palco torna-se o ideal do dramaturgo.

Podem-se destacar tecnicamente, duas grandes razões do teatro épico, primeiro, é a necessidade de ultrapassar os limites das peças que discutiam somente as relações humanas no que diz respeito à condição existencial dos homens. As formas épicas de teatro devem buscar discutir as forças sociais que moldam o ser humano e a sociedade de maneira geral. A segunda razão, apontada por Rosenfeld (2010, p.147-148) está ligada ao princípio didático que o teatro épico deve conceber, haja vista que esclarecer o público converte-se no objetivo maior de sua existência, propor a transformação em cena para que a plateia possa aprender e buscar modificar-se da mesma maneira que o personagem, “suscitar a ação transformadora” deve ser a razão de se elaborar uma apresentação de caráter épico.

Nessa perspectiva “o ser social condiciona o pensamento, alterando a forma dramática, segundo o qual o pensamento condiciona o ser”, com estas palavras de Magaldi (1965) a teoria marxista é transportada para a literatura dramática por Brecht. O ambiente exerce forças sobre o indivíduo que não se pode considerá-lo individual em sua condição, a sociedade propaga uma ideologia que deve ser percebida por aqueles que mais sofrem com sua ação, ou seja, o trabalhador.

Szondi (2001, p.133) enfatiza a gênese do teatro épico afirmando que “Brecht é um herdeiro do naturalismo. Suas experiências também principiam ali, onde a contradição entre a temática social e a forma dramática vem à tona no ‘drama social’ do naturalismo”. Contudo, é sem dúvida que o pensamento marxista praticado por Brecht foi o que o

⁴³ ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2010. p.72.

conduziu a imaginar uma estética mais social ao drama, mas refletir o homem em sua condição no mundo do trabalho, as relações de classes e a própria reificação das relações humanas colaboram com seus objetivos.

Desvendar a construção do ser social é um desafio pragmático substancial que sustenta o pensamento crítico sobre a literatura e o teatro a partir de suas relações com a sociedade em suas diferentes modalidades de atuação reflexiva. Como define Arendt (2007, p. 17) “A condição humana compreende algo mais que as condições nas quais a vida foi dada ao homem. Os homens são seres condicionados: tudo aquilo com que eles entram em contato torna-se imediatamente uma condição de sua existência”, ou seja, os elementos sociais dão ao homem formas plurais de ver e pensar sua complexidade existencial. As práticas sociais são resultados de fatores condicionantes que moldam o ser e suas ações, transformando-o em um objeto que transita entre as inúmeras esferas formativas da vida, as quais influem diretamente na realidade relativizada do homem e de sua condição enquanto produtor, produção e produto de sua própria existência.

A autora ainda acrescenta em continuidade a sua reflexão, que “tudo o que espontaneamente adentra o mundo humano, ou para ele é trazido pelo esforço humano, torna-se parte da condição humana” (ibidem). Nesta perspectiva, percebe-se o caráter formativo do homem em sua complexidade de condições e, conseqüentemente, seu *status* inacabado, portanto, em contínuo processo espaço-temporal que o conduz ao atrito social inerente à condição humana.

Para uma discussão elementar sobre os aspectos marxistas evidenciados na teoria épica de Brecht, é necessário recorrer às palavras do teórico Lukács (2003, p. 194), o qual descreve que dentro do mundo capitalista, a essência da estrutura da mercadoria passa a basear-se na perspectiva que as relações pessoais tomam o caráter também de uma coisa, e por trás de sua aparente racionalidade inteiramente fechada, estão ocultas as conseqüências dessa mercantilização relacional dos homens.

Ao elevar as estruturas das mercadorias, ou seja, das coisas ao nível das relações humanas sociais, equalizando a escala de valores atribuída ao indivíduo em sua singularidade se enfraquece. O ser humano, e logo suas relações, tornam-se *coisas* passíveis de cálculos e mensurações, pois a objetividade capitalista mercantil se transfere ao mundo do indivíduo em toda a sua frieza comercial; o ser passa a participar de um jogo de valores, no qual sua relação com o outro também se torna mercadoria.

As conseqüências deste processo atingem prontamente o quadro de valores atribuídos às relações humanas que em sociedade se fundem e transformam-se em dígitos

transferíveis e negociáveis. Lukács (2003, p.197) explica que “esse desenvolvimento da forma mercantil em forma de dominação sobre o conjunto da sociedade surgiu somente com o capitalismo moderno”, convertendo as relações sociais em relações entre coisas, o que pode configurar como uma nova realidade de indivíduos que são vistos, negociados e valorizados segundo sua força produtiva e papel na sociedade.

E como a complexidade humana sempre se transportou à arte literária, as produções dramáticas também são levadas a realizar a materialização das inquietações e das crises de valor que descrevem em plenitude a condição do homem neste contexto situacional e, conseqüentemente, suas lacunas sensoriais.

Conforme Lukács (2003, p.209) “é típico da estrutura de toda a sociedade que essa auto-objetivação, esse tornar-se mercadoria de uma função do homem revelem com vigor extremo o caráter desumanizado e desumanizante da relação mercantil”. Essa característica de desumanização do homem pelo próprio homem condensa-se numa precarização de sua identidade e de seus valores que por muito tempo foram convertidos em heróis e representantes da grandeza do homem.

Haja vista que o fenômeno da reificação na literatura e no teatro, nada mais é que um reflexo da exterioridade social, que leva este sentimento de degradação do homem do real ao homem do mundo ficcional moderno. Arendt (2007, p.17) acrescenta que “a objetividade do mundo – o seu caráter de coisa ou objeto – e a condição humana complementam-se uma à outra, por ser uma existência condicionada, a existência humana seria impossível sem as coisas”, a ponto do sistema social transformá-lo na própria coisa da qual entrou em contato e que, assim, atualiza a condição humana em novas configurações existenciais.

Essa contextualização é indispensável para se perceber a grandiosidade do projeto ético que Brecht lançou mão em suas produções. Como defende Barthes (2007, p.5) o “brechtismo é uma cultura verdadeira, que precisa de toda uma política por trás”, o que significa dizer que essa estética conectada com a política é a maior distinção de forma e conteúdo trabalhada pelo dramaturgo alemão frente ao quadro situacional da cultura e da política europeia.

A lucidez deve ser buscada pelo homem do teatro, a expressividade da arte já não é suficiente, ela deve também explicar e criticar a sociedade ao seu público popular, assim, a arte de Brecht se confunde com a mais alta consciência política. A arte deve ser crítica para que a população consiga perceber-se dentro desse universo social capitalista, e entenda as leis burguesas políticas e econômicas que regem o mundo do trabalho e das

relações humanas⁴⁴. Surgido como consequência de um naturalismo estético do final do século XIX, o teatro épico se opõe fundamentalmente do até então praticado drama social, de origem estritamente burguesa como aponta Iná Camargo Costa em sua análise teórica, motivada em estabelecer alguns traços da tradição alemã na dramaturgia mundial.

Costa (1998, p.66) revela que evidentemente para ser personagem do drama, ser burguês é o requisito fundamental para esse subgênero dramático, o elemento culto faz parte desses personagens que apesar de discutirem conflitos sociais em seu palco, jamais abandonam a perspectiva burguesa de ver a realidade. Uma vez que os pobres e oprimidos não poderiam ser vistos como aptos para a prática do diálogo elaborado e criativo, portanto, não se pode conceber o drama social distante de sua matriz burguesa.

Dessa perspectiva, surge a classificação teórica e ideológica de Peter Szondi em sua *Teoria do Drama Moderno*, visto que seus conceitos de drama opõem-se totalmente aos princípios brechtianos. Ainda que Szondi (2001, p.135-136) elabore sua tabela contrastiva entre o teatro de forma dramática e épica, sua defesa edifica-se em afastar o teatro de Brecht do conceito de drama moderno exemplar para as produções artísticas e teóricas. Mas Brecht preocupou-se muito mais em transpor à prática a teoria épica, então, sua função como autor e diretor foi estabelecer novos personagens para um teatro que visasse atingir um público popular, não atendido pelas obras dramáticas burguesas.

Embora possa parecer uma novidade marcante para a dramaturgia europeia esta aceção social das produções épicas, o próprio Brecht ressaltou que os princípios defendidos por ele para a composição do drama épico, sempre estiveram na história do teatro, e por isso, não se pode percebê-lo como modismos artísticos passageiros⁴⁵.

Como aponta Brecht em *Escritos sobre teatro* (apud COSTA, 1998, p.71) “quando é sério, o teatro contemporâneo aperfeiçoa constantemente a representação da convivência social do homem”, portanto, seu objetivo primordial não é demonstrar axiomas marxistas de forma dogmática ou propor um didatismo sobre as ideias socialistas, mas apresentar oportunidades de reflexão e criticidade sobre as configurações das relações humanas dentro desse campo de força capitalista em que a Europa estava no período pós-guerra do século XX.

Brecht, como teórico do teatro, conhecia a fundo a tradição europeia e a prática épica anterior ao próprio Shakespeare. Assim, explica que a dramaturgia do passado, até mesmo as formas dramáticas defendidas por Szondi podem transformar-se em conteúdo

⁴⁴ BARTHES, Roland. *Escritos sobre o teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p.147.

⁴⁵ COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998. p.70.

para o teatro épico, desde que sejam sustentadas por acontecimentos com suficiente interesse público, de alcance amplo nos meios sociais, dado o fato de que o drama ficou restrito à esfera privada da burguesia⁴⁶.

Barthes (2007, p.148) descreve que na obra de Brecht “não é a política que se junta, bem ou mal, a formas antigas; é, ao contrário, a paixão política que se irradia a ponto de criar um instrumento dramático totalmente adaptado a sua vontade de transformação”, este torna-se o elemento edificador de sua poética política, Brecht jamais visou o militância como artista do teatro, mas procurou atender ao público carente de reflexão política, e devido à base marxista, o fator econômico por meio das relações de trabalho do sistema de produção capitalista não poderia ser alheio à arte dramática.

O teatro de Brecht possui uma dupla intenção diante do âmbito público popular, pois, objetiva evidentemente despertar e alimentar a consciência política desse espectador, enquanto lhe garante um enorme prazer artístico que o teatro pode oferecer, porém, longe de objetivar os efeitos catárticos e passivos propostos por Aristóteles, Brecht propunha a tomada de consciência dos populares diante da exploração burguesa⁴⁷.

“O teatro épico não é contra as emoções; ele procura examiná-las, não se limitando a estimulá-las”, esta é a defesa que Brecht (apud COSTA, 1998, p.74) faz diante das possíveis críticas à elaboração estética de suas peças, uma vez que algumas correntes literárias repugnavam a arte como instrumento; defendiam a arte pela arte. Mas, é claro que o dramaturgo idealizou a drama épico como um meio de conscientização e tomada de partido num contexto de atrocidades capitalistas em desenvolvimento.

Por seu caráter científico de perceber o drama épico, Brecht assumiu o objetivo metodológico de poder ensinar ou pelo menos fornecer elementos didáticos para este novo público do teatro marxista. Porém, apesar de ser didático, o teatro precisa manter-se como teatro, em outras palavras, a mediação das questões políticas idealizadas por Brecht para compor o drama épico devem ser mantidas através do trabalho estético e temático das peças. Assim, os resultados desejados dessa didática dramática são obtidos não somente por elementos cenográficos e personagens, mas principalmente pelo “efeito do distanciamento” ou estranhamento (conceito emprestado dos formalistas).

Por meio da estrutura épica das peças, o público diante de ações de conscientização passa a estranhar determinadas situações que devido ao hábito e à correria do cotidiano naturalizam-se para a sociedade, e uma vez naturalizadas, acabam por obter um caráter

⁴⁶ *Op. Cit.* p.71.

⁴⁷ BARTHES, Roland. *Escritos sobre o teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p.163.

imutável. Contudo, o efeito do distanciamento conduz esse espectador à reflexão instaurando a necessidade de intervenção transformadora, assim, o exercício de conscientização torna-se uma nova etapa em que a transformação vista nos palcos deve também ocorrer na sociedade⁴⁸.

O combate contra a alienação coletiva converte-se em força criativa para Brecht em todas as suas composições dramáticas e teóricas. Explicar os efeitos da historicidade dos fenômenos sociais visa desnaturalizar as próprias condições sociais, visto que as coisas não são como são sem sofrer as forças históricas de dominação e exploração, assim, através do distanciamento as situações tornam-se objetos de juízo e análise crítica, numa tentativa de conversão e transformação popular.

Como apresenta Rosenfeld (2010, p.152) a teoria do distanciamento de Brecht “é, em si mesma, dialética. O tornar estranho, o anular da familiaridade da nossa situação habitual, a ponto de ela ficar estranha a nós mesmos, torna-se um nível mais elevado esta nossa situação mais conhecida e mais familiar”, e nesse choque diante dos efeitos da alienação e da rotina pode colaborar com uma nova forma de perceber e sentir a realidade aparente através do exercício dialético de observação social e política.

Trata-se, portanto, de uma técnica em que os acontecimentos exigem explicação, não podem ficar subentendidos ou naturalizados. O principal objetivo do efeito do distanciamento é “permitir ao espectador que elabore uma crítica produtiva do ponto de vista social”, como revela Brecht, numa tentativa clara de eliminar o ilusionismo naturalista, as coisas podem ser explicadas à luz da prática dialética⁴⁹.

O materialismo histórico proposto por Marx passa a tomar uma posição exploratória e compreensiva para o espectador que perante a colaboração do teatro épico pode vir a entender os efeitos da história sobre sua condição de vida em sociedade e suas relações de trabalho.

Dado o entendimento de que o mundo material que o materialismo descreve não pode ser percebido como um conjunto de fatos acabados e independentes das ações do homem, mas, como resultados da história social, em outras palavras, as condições do presente são produtos de ações de toda uma sucessão de gerações que transformaram o mundo em todas as suas esferas econômicas e políticas, portanto, pode ser entendido como forças essenciais do homem e de sua psicologia materialmente percebidas⁵⁰.

⁴⁸ ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2010. p.151.

⁴⁹ COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998. p.73.

⁵⁰ LAWSON-HELLU, Laté. *Roman africain et idéologie*. Laval: LPU, 2004. p.150.

Evidentemente, o conceito apropriado de *projeto ético* idealizado por Sartre para descrever esse fluxo político na literatura ocidental pode claramente ser atribuído a Brecht, que propôs em seu trabalho artístico um chamado árduo para o conhecimento e a reflexão sobre as relações políticas da sociedade capitalista.

Esses elementos conduzem o crítico literário brasileiro Décio de Almeida Prado ao reconhecimento e valorização do teatro épico de Brecht ao declarar que “do ponto de vista artístico, a originalidade de Brecht é ao mesmo tempo lógica e poética, que reduz a realidade ao essencial, substituindo a descrição pela evocação e pela análise crítica”. A poética marxista do teatro épico pôde se estabelecer diante da crítica apresentando uma estética particular, de grande intensidade e efeito, os objetivos de Brecht foram fortalecendo-se diante da oposição ferrenha da arte burguesa dada a qualidade poética de seus trabalhos⁵¹.

Portanto, não há dúvidas em afirmar que o grande diferencial dos trabalhos de Brecht e de sua teoria épica para o teatro do século XX foi o interesse em transformar seu público popular, a classe trabalhadora foi o seu alvo poético e pragmático nesse projeto artístico transpassado pela perspectiva política. A tomada de consciência por parte do espectador para que pudesse perceber as condições de trabalho historicamente formadas passou a ser o objetivo maior de toda sua obra.

Os acontecimentos contextuais que envolvem política, história, economia e cinema acabam por emoldurar essa estética marxista para a forma épica do drama, afastando-se dos modelos dramáticos do passado. Como acentua Benjamin (1994, p.86) o teatro épico passa a questionar o caráter de diversão atribuído ao teatro, por meio de um projeto que destaca as formas sociais da obra dramática em função da ordem capitalista burguesa, ameaçando a crítica em seus privilégios ao idealizar uma arte para as massas trabalhadoras. Em que o conhecimento não pode ser transmitido pelo teatro, mas deve ser produzido por ele, numa relação dialética entre plateia e atores por meio de uma representação didática e desalienante que induz ao conhecimento.

⁵¹ COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998. p.80.

2. O TEATRO ANGOLANO DE NATUREZA POLÍTICA

2.1 Poéticas teatrais em Angola

O trajeto poético que as literaturas africanas em língua portuguesa traçaram, ao longo das últimas décadas do século XX, demonstrou suas raízes profundas nas lutas de resistência e nos projetos utópicos de transformação da sociedade, e essas produções tomam corpo para o novo século, passando a ser o tema principal dos estudos literários pós-colonialistas. Dentro desse quadro, é possível perceber o passado colonial e os conflitos decorrentes de sua exploração, conduzindo todos às guerras de libertação como forma de ação diante das injustiças causadas pelo ocidente no território africano.

Com muita intensidade o choque da tradição com a modernidade nessas sociedades em construção de identidade e nacionalismo colaborou para a reflexão sobre quais caminhos a nova África deveria tomar após séculos de colonialismo exploratório.

O século XX deve ser entendido como um produto das práticas imperialistas ocidentais, porém, foi também palco das lutas de resistência dos povos do terceiro mundo. A resistência esteve refletida nas literaturas como parte integral do mundo moderno e essas forças têm se intensificado por meio da solidariedade das culturas que compartilham da mesma herança exploratória⁵².

É nesse contexto efervescente de encontros de culturas autóctones com o mundo ocidental que as literaturas africanas florescem como forma de resistência e militância. A formação de identidades nacionais exerceu sobre os intelectuais africanos, um objetivo maior para se alcançar durante o percurso da história desses estados que ainda estão em processo de desenvolvimento dos fundamentos das nações.

Dentre as ex-colônias europeias na África, Angola é um dos países que sofreu com os horrores das guerras de libertação e, posteriormente, guerras civis para a tomada do poder pelos movimentos armados que preencheram a escrita literária de combate e violência.

E como elemento de constituição da identidade nacional, a tradição oral foi a base para o fortalecimento da literatura também em Angola, o diálogo com o passado do país tem sido fundamental para compreender as particularidades dessa poética de resistência.

⁵² NGÛGÎ, wa Thiong'o. *Moving the center: the struggle for cultural freedom*. Nairobi, Kenya: English Press, 1993, p.18.

O escritor queniano Ngûgî (1993, p.23) acrescenta que essas características de resistência ao poder político e cultural dos colonizadores podem ser percebidas também nas literaturas de países da Ásia e América do Sul, dado o fato de que essas produções desenvolveram-se sobre os modelos clássicos do passado das literaturas europeias, e muitas vezes, a transgressão ideológica, dessas fontes canonizadas pela própria Europa, significou a gênese da literatura e da cultura de resistência em várias nações.

Ngûgî (1993, p.24) reforça o princípio de que as produções culturais, dos países que experimentaram os processos de colonização, nos últimos séculos, compartilharam de um mesmo ideal poético ao afirmar que os processos de descolonização são partes integrais da constituição do século XX e logo, podem ser tomados como a fundação das literaturas e culturas desses países.

Os procedimentos de ruptura com o passado de colonização e dependência possuem uma natureza material e também simbólica, ou seja, a materialização da literatura angolana fundou-se, a exemplo de outros sistemas literários, num desejo de construção de uma identidade nacional, através da valorização do espaço como apropriação simbólica do território invadido pela força colonial. Dessa maneira, o confronto com a ruptura histórica defronta-se com um processo de fragmentação política e cultural desses povos, que exige dos escritores e artistas locais, uma reconstituição da própria realidade do país. Chaves (2005, p.62) ainda acrescenta a esse panorama, defendido pela autora na obra *“Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários”*, a condição de que “vivenciando um tempo de futuro tão incerto, o escritor de Angola tem o seu imaginário povoado por dimensões do passado e, quase sempre, o regresso a esse tempo anterior conduz o seu exercício de pensar a sua contemporaneidade”.

Marcada durante séculos pelo discurso do colonizador, Angola sofreu com as políticas de apagamento do passado e a desintegração dos valores culturais locais. E como ferramenta da descolonização, também cultural, a literatura pousou sempre sobre um campo de ideais que pudessem resgatar a história do país, visando à compreensão do próprio presente.

A partir de uma reflexão sobre as condições de pensar o sujeito pós-colonial, o teórico mexicano De Oto (2003, p.18) defende a ideia que o passado histórico constitui a própria figura pós-colonial, uma vez que a alienação, como resultado da historicidade, foi construída ideologicamente pela submissão à empresa colonial, portanto, não se pode pensar esse sujeito fora da reconstituição histórica.

Entretanto, torna-se válido destacar que essa necessidade de tomar consciência sobre seu próprio passado é resultado do processo colonial, pois, proclamar a ausência da história do negro havia sido a prática discursiva preponderante do colonizador europeu frente à dominação do continente africano.

Para entender os processos culturais que estão em jogo, quando se trata de pensar, principalmente, em categorias de caráter abrangente como as de colonizador e colonizado e nos interstícios nos quais a alienação se produz historicamente⁵³ (DE OTO, 2003, p.65, Tradução nossa).

Em outras palavras, a literatura pós-colonial, no caso específico angolano, proclama a tomada de consciência sobre a alienação histórica dos povos colonizados, visto que essa prática estética e poética pode ser percebida como estratégia de resistência à história narrada sempre pelo colonizador. Baseando-se na multiplicidade de acepções que o termo “pós-colonial” pode alcançar, quando se discutem essas literaturas de resistência, cabe aqui uma reflexão esclarecedora dessas possibilidades teóricas.

Para o teórico Boaventura de Souza Santos (2010, p.233) o pós-colonialismo pode ser entendido como um período histórico que simplesmente sucede as independências das colônias ou como um conjunto de práticas políticas e discursivas que tentam desconstruir a narrativa colonial, substituindo-a pela perspectiva do colonizado. A partir da segunda concepção, o pós-colonialismo possui um recorte culturalista, privilegiando a presença da voz do crítico pós-colonial.

Aos termos de Spivak (*apud* SANTOS, 2010, p.235) “a função do crítico pós-colonial consiste em contribuir para destruir a subalternidade do colonizado, dado que a condição de subalterno é o silêncio, a fala é a subversão da subalternidade”, portanto, utilizando-me do título da obra *Moving the Center* de Ngûgî (1993), compreende-se a necessidade de mover o centro do discurso como reflexão sobre a história, e assim, é possível estabelecer o ponto principal da produção pós-colonial, pois, busca-se o deslocamento da voz discursiva, passando da histórica perspectiva dos colonizadores para as versões dos colonizados e críticos simpatizantes da causa.

Contudo, as relações culturais e discursivas que envolvem as produções literárias pós-coloniais alcançam limites mais amplos de utilização que exigem uma explanação um pouco mais completa. Assim, os críticos Childs e Williams (1997, p. 03) propõem que o termo “pós-colonial” pode cobrir todas as culturas e povos afetados pelo processo

⁵³ “Para entender los procesos culturales que están en juego cuando se trata de pensar, incluso, en categorías de carácter omnicomprensivas como las de colonizador y colonizado y en los intersticios en los cuales la alienación se produce historicamente”

imperial desde o momento de colonização até aos dias de hoje, pois, percebe-se uma continuidade dos efeitos históricos da agressão colonial europeia.

Em outras palavras, o termo torna-se uma referência aos processos de práticas culturais anticoloniais, em que o prefixo “pós” não se trata unicamente de um marco de divisão histórica, mas de uma perspectiva que rejeita as premissas da intervenção colonialista, sendo difícil de discutir em termos cronológicos apenas.

Aijaz Ahmad é um crítico pós-colonial insatisfeito com as versões da história escritas por aqueles que veem somente a perspectiva do colonizador como legítima para se estudar o mundo colonial, e para ele o termo pós-colonialismo ainda reflete ações críticas problemáticas.

Porém, é válido destacar que na periodização de nossa história em termos tríades como pré-colonial, colonial e pós-colonial, o aparato conceitual da ‘crítica pós-colonial’ privilegia *a priori* o papel do colonialismo como princípio de estruturação naquela história, assim, tudo o que aconteceu antes do colonialismo se torna sua própria pré-história e o que quer que venha depois pode apenas ser vivido como um resultado infinito⁵⁴ (*apud* CHILDS e WILLIAMS, 1997, p.08 Tradução nossa).

Portanto, para o crítico, a utilização do termo pós-colonial ainda reflete uma polarização de ideologias em que a manutenção da perspectiva dominante do colonizador se mantém mesmo no discurso da própria crítica pós-colonial. Pois, a presença dos colonizadores ainda tem sido o marco centralizador da história dos países colonizados, evidentemente, essa concepção se altera quando se tratam os países industrializados que acabaram por desenvolver suas próprias versões da história, ou quando se discutem as produções discursivas de países em subdesenvolvimento em que a voz do colonizador ainda tem mais força e espaço que a do colonizado.

Dessa forma, torna-se prudente ressaltar que a definição ‘pós-colonial’ deve ser percebida como um conceito em aberto, pois, estamos lidando com diferentes estratégias de colonização, diferentes trajetórias de expansão e explorações com objetivos dessemelhantes. Portanto, não se trata de uma categoria homogênea para se compreender as sociedades colonizadas em diferentes épocas da história mundial.

Para Ashcroft *et al* (1995, p.02), a escolha foi feita tomando uma definição mais ampla do termo pós-colonial que ultrapassa os limites cronológicos da história, assim,

⁵⁴ “It is worth remarking, though, that in periodizing our history in the triadic terms of pre-colonial, colonial and post-colonial, the conceptual apparatus of ‘postcolonial criticism’ privileges as primary the role of colonialism as the principle of structuration in that history, so that all that came before colonialism becomes its own prehistory and whatever comes after can only be lived as infinite aftermath”.

consideram pós-colonial toda a cultura condicionada pela presença imperial europeia desde os primeiros eventos colonizatório até a atualidade. Entretanto, segundo Barboza (2010, p.61) críticos como Spivak e Ahmad encontram-se liderando uma nova configuração da teoria pós-colonial ao defenderem que “se os autores filiados ao pós-colonialismo são herdeiros da filosofia europeia é porque não seriam verdadeiros críticos do eurocentrismo”, uma vez que proclamam uma questão de legitimidade da crítica pós-colonial feita por indivíduos que não sofreram diretamente as consequências do colonialismo.

Em contribuição à discussão, Shohat e Stam (2006, p.75) adotam a ideia mais genérica sobre o termo ‘pós-colonialismo’, acrescentando que “enquanto o discurso colonial remete ao discurso produzido pelos colonizadores, o discurso pós-colonial não remete ao discurso após o fim do colonialismo, mas a escritos teóricos de tendência esquerdista que procuram transcender os (supostos) binarismos da militância terceiro-mundista”, ou seja, a política de resistência desses escritos converte-se na principal ferramenta discursiva de reconstrução da história colonial, a partir de perspectivas oposicionistas que buscam autonomia e espaço para propor novas formas de compreensão dos eventos que envolvem a prática colonial.

Para Almeida (2013, p. 139), uma das principais colaborações da crítica pós-colonial tem sido a “ênfase em uma maneira alternativa de pensar e ler os constructos históricos e culturais e das construções discursivas que moldaram obstinadamente o pensamento ocidental”. E que de certa maneira, acabam por promover epistemologias revolucionárias que veem na história, apenas um campo discursivo em que o poder político tornou-se o combustível de narrativas eurocêntricas e polarizadas.

Como finaliza sua discussão, Barboza contribui para a reflexão teórica atual ao aproximar as contribuições das ambivalentes críticas pós-coloniais ao acrescentar que:

Apesar da diferença nas abordagens citadas, há de se destacar um objetivo comum aos autores: a tentativa de estabelecer uma epistemologia pós-colonial alternativa ao paradigma eurocêntrico. Esta parece ser, de fato, uma contribuição original da crítica pós-colonial ao pensamento social contemporâneo (BARBOZA, 2010, p.75).

Em outras palavras, o que o crítico português Boaventura de Souza Santos (2010, p.49) pôde sintetizar com o termo, “Por uma epistemologia do sul”, como uma nova forma de conceber a produção de conhecimento e crítica proveniente de outros centros intelectuais que estejam afastados das pressões eurocêntricas unívocas.

E assim, a partir dessa configuração teórica conceitual, tem-se esta reflexão sobre a literatura como exercício de conscientização histórica e como objeto de representação da alienação cultural sustentada pelo processo colonial, o teórico Frantz Fanon torna-se uma fonte crítica pós-colonial muito significativa.

Aos termos de Cabaço e Chaves (2004, p. 68), a teoria de Fanon se preocupava em desmistificar essa relação enganadora entre colonizador e colonizado, discutindo as forças da desigualdade e da opressão. Ao teorizar sobre a violência nas nações africanas em processo de independência, Fanon discutiu com profundidade e com um olhar clínico os elementos psicológicos que o discurso da ideologia colonizadora, praticado durante todo o período de ocupação europeia dos países da África, pode conduzir a consequências históricas na composição do sujeito e da nação. Evidentemente, seu estudo foi baseado numa realidade argelina, porém, seu alcance ultrapassa fronteiras e pode ser aplicado às regiões que compartilham a mesma condição de exploração política, econômica e cultural.

A construção do sujeito colonizado é um dos processos mais constantes da dominação europeia em África, a transformação dos nativos em seres que devam evoluir e civilizar-se aos moldes europeus, para que um dia possam se igualar culturalmente, havia sido o discurso que se perpetuou ao longo da história deste continente.

Enquanto existiu a condição de indígena, a falsidade não se descobriu; encontrava-se no gênero humano uma abstrata formulação de universalidade que servia para encobrir práticas mais realistas: havia, do outro lado do mar, uma raça de sub-homens que graças a nós, em mil anos talvez, alcançariam nossa condição⁵⁵ (FANON, 2007, p. 20 Tradução nossa).

Nessa explanação de Jean-Paul Sartre, presente no prefácio de *Os Condenados da Terra*, escrito em 1961 por Fanon, pode-se observar a crítica oposicionista à perspectiva europeia de perceber o sujeito colonizado. Assim, conceitos como gênero e elite dominante se confundiam nas palavras utilizadas pelos colonizadores, para conquistar também o inconsciente coletivo dos povos autóctones. A utilização de uma verdade absoluta e inquestionável, de que a presença europeia em solo africano era necessária para a humanização de seus povos, visto que para os modelos ocidentais o padrão a ser seguido e alcançado só poderia surgir na Europa.

⁵⁵ “Mientras existió la condición de indígena, la impostura no se descubrió; se encontraba en el género humano una abstracta formulación de universalidad que servía para encobrir prácticas más realistas: había, del otro lado del mar, una raza de subhombres que, gracias a nosotros, en mil años quizá, alcanzarían nuestra condición”.

Fanon nutriu em seus estudos este espírito libertário que incluía um processo de descolonização, principalmente, cultural, visto que a ideologia dominante europeia que definia e redefinia o que era ser colonizador e como deveria ser o colonizado, uma construção de valor em que somente a utópica retirada dos brancos da África não seria suficiente, dada a colonização intensa do imaginário coletivo dos negros.

Como pontua De Oto (2003, p. 36), Fanon, como teórico dos estudos pós-coloniais e crítico dessas construções ideológicas, “conhece as tramas da historicidade e sabe que os sujeitos se desenvolvem nelas”. Dessa maneira, o escritor antilhano recusa a concepção europeia de sujeito histórico, por perceber nessas construções, perspectivas dominantes e visões, tendenciosamente ligadas, aos eurocentrismo ideológico.

A militância teórica de Fanon atingiu a tomada de consciência por parte dos africanos e a percepção coletiva sobre esta alienação diante das composições ideológicas dos colonizadores, seu ideal é fazer perceber que a condição de colonizado sempre foi uma fossilização dos discursos deterministas e essencialistas, os quais reproduziam a inverdade de que existia uma essência no colonizador europeu que justificava a sua posição e formas determinadas culturalmente, que não poderiam jamais ser alteradas, nesta perspectiva, o colonizador era colonizador porque o tinha de ser, e o colonizado ocupava o espaço que lhe era de direito pela força da história.

Como descreve Fanon (2007, p.26) “O colonizador e o colonizado se conhecem há muito tempo. E, na verdade, tem razão o colonizador quando diz conhecê-los. É o colonizador que fez e continua fazendo o colonizado”. A partir destes elementos, Fanon procurou edificar um novo humanismo em que a libertação política e cultural torna-se o principal meio de alcançá-lo, e isto, só poderia ser conseguido se o colonizado obtivesse a cura da alienação ideológica. Libertar-se desta força ideológica, que eliminou o passado africano, passa a ser o elemento motivador da escrita literária angolana, nessa perspectiva, o tradicionalismo religioso e político que cultua uma continuidade da composição da sociedade colonial deve ser combatido coletivamente por essa literatura de resistência.

Mas Fanon defende que a dominação ultrapassa os limites da alienação econômica para agredir a própria humanidade do autóctone. Ao ser definido como ‘natural’, o colonizado é reduzido a um dos ‘elementos da natureza’ que caracterizam a colônia (CABAÇO e CHAVES, 2004, p.74).

Para Fanon, este processo de alienação ocorre, primeiramente, pelas relações econômicas, e posteriormente, pratica-se a interiorização de um complexo de inferioridade que se naturaliza, até mesmo para o negro africano, o colonizador sustenta esta condição exaltando a historicidade da cultura europeia. Estes valores negociados remetem a sociedade colonial e pós-colonial a uma hierarquia cultural que pressiona os povos autóctones a se renderem diante da imposição eurocêntrica. Como enfatizam os autores (*op. cit*, p.79) “Só quando se rebela e inicia a tomada de consciência político-social, o colonizado se apercebe de que a exploração de que é objeto não é resultado de uma maldição divina”.

Como interpretação das palavras de Fanon, percebe-se no ideal teórico do crítico uma caminhada em busca da movimentação libertária, e para isso, atua, intensivamente, na desconstrução de dogmas culturais enraizados no inconsciente coletivo da população africana.

O colonizador faz a história. Sua vida é uma epopeia, uma odisseia. É o começo absoluto: ‘Esta terra, nós a fizemos’. É a causa permanente: ‘Se formos embora, tudo está perdido, esta terra voltará à Idade Média’⁵⁶ (FANON, 2007, p.38 Tradução nossa).

Construções como esta preencheram o imaginário da população explorada por séculos na África, sustentaram o caráter exploratório da colonização e ainda permanece durante o processo de descolonização cultural. Fanon entende que tomada de consciência frente à alienação coletiva deve partir das classes populares, desacreditando, piamente, que a burguesia africana seria capaz de fazer algum tipo de revolução libertária, visto que os conflitos de interesses comerciais e políticos a impediam de levantar-se contra a inércia colonialista.

É uma necessidade explicar que Fanon possui em sua escrita, o conhecimento empírico da história, e sabia *in loco* as articulações e estruturas da sociedade africana nos meados do século XX. As palavras de Fanon discutem este espírito utópico para a libertação, movido pela violência, por tratarem de realidades próximas, pois, é sabido que os conflitos violentos que envolveram Argélia na década de 60 seriam repetidos em Angola na década seguinte, e por compartilharem de um passado histórico semelhante suas teorias psicológicas e literárias podem ser aplicadas ao contexto angolano, como colaboração indispensável aos estudos de cultura e história da África.

⁵⁶ “El colono hace la historia. Su vida es una epopeya, una odisea. Es el comienzo absoluto: ‘Esta tierra, nosotros la hemos hecho’. Es la causa permanente: “Si nos vamos, todo está perdido, esta tierra volverá a la Edad Media”.

Assim, De Oto (2003) acrescenta que “é no presente onde se debate, se tenciona e se articula qualquer forma de construção do sujeito. Uma construção que está habitada por profundos paradoxos”, destacando dessa forma o caráter representativo da escrita de Fanon e seu papel crítico sobre a construção do sujeito em sua percepção presente, ressaltando as imperfeições históricas nesta composição.

Pois, como Ngûgî (1993, p.28) descreve em sua discussão sobre a universalidade do conhecimento local, qualquer estudo das culturas, logo, seus produtos culturais, que ignore as estruturas de dominação, controle e resistência dentro das nações, e entre as nações, nos últimos quatrocentos anos de práticas coloniais, tende a fornecer uma imagem distorcida da realidade.

Primeiro, a tradição imperialista. Imperialismo, a conquista e a subjugação de toda força de trabalho de outros países pelo capital concentrado, ou o poder do dinheiro de outro país, veio a perceber que a exploração econômica e a dominação política de um povo nunca poderiam estar completas sem a subjugação espiritual, mental e cultural. A conquista política e econômica da África foi acompanhada pela subjugação cultural e a imposição de uma tradição cultural imperialista cujos terríveis efeitos ainda estão sendo sentidos hoje⁵⁷ (NGÛGÎ, 1993, p.42 Tradução nossa).

Portanto, essa tradição cultural imperialista, que sustentou a prática colonial europeia na África durante séculos buscou sempre utilizar a força material e ideológica na composição de sociedades sem história, pois, o início da África, para o colonizador europeu, acontece com sua chegada ao continente.

Por isso, não se pode pensar em literatura de países não-industrializados, ignorando os efeitos dos processos imperialistas que marcaram a história e a cultura dessas nações, de maneira profunda e irrepresentável. O chamado à resistência acontece por diferentes meios, sejam eles, a poesia, o romance ou o teatro, daí a relação estreita da produção literária aos movimentos de libertação, pois, não se pode pensar nessa literatura, como arte desinteressada.

Discutindo a África moderna, Said (2011, p.328) reflete os estudos pós-coloniais realizados por Basil Davidson, e propõe uma perspectiva de se conceber a literatura de resistência, partindo de dois momentos comuns; a “resistência primária” que se refere, exatamente, a luta contra a invasão estrangeira ao território, e a *posteriori*, a “resistência

⁵⁷ “First, the imperialist tradition. Imperialism, the conquest and the subjugation of the entire labour power of other countries by the concentrated capital or money power, of another country came to realize that the economic exploitation and the political domination of a people could never be complete without cultural and hence mental and spiritual subjugation”.

secundária”, ou seja, a militância ideológica que tenta reconstruir os espaços colonizados. Nessa segunda forma de resistência, chama-se a atenção ao papel dos intelectuais, escritores e historiadores, munidos de um ideal comum, de resgatar a história cultural de seus países por meio de ações nacionalistas que pudessem proclamar um princípio de unidade nacional.

Os escritores pós-imperiais do Terceiro Mundo, portanto, trazem dentro de si o passado – como cicatrizes de feridas humilhantes, como uma instigação a práticas diferentes, como visões potencialmente revistas do passado que tendem para um futuro pós-colonial, como experiências, urgentemente, reinterpretáveis e revivíveis, em que o nativo outrora silencioso fala e age em território tomado do colonizador, como parte de um movimento geral de resistência (SAID, 2011, p. 332).

O passado comum no qual os territórios que sofreram com a colonização tendem a destacar são as marcas profundas no orgulho e no sistema de valores dessas comunidades. O que Said descreve, refere-se, diretamente, ao colonialismo imaterial, os efeitos ideológicos dessa ação furiosa que estilhaçou nações inteiras em nome do imperialismo exploratório dos países europeus, praticados até meados do século XX na maioria dos países africanos, e somente na década de 70 em Angola.

Por isso, é importante destacar que as funções que a produção literária angolana assume durante o período de descolonização política e cultural deve ser conectada à proposta de reinterpretação da história nacional, através da natureza política dos membros envolvidos nesse projeto cultural, uma vez que os primeiros grandes escritores e intelectuais de Angola estavam inseridos em quadros políticos de gestão.

Nessa perspectiva, é difícil discutir as questões relacionadas à literatura engajada em Angola, pois, política e arte são conceitos indissociáveis para se compreender o contexto angolano de produção.

Movimentos nacionalistas forneceram ferramentas discursivas e materiais para o desenvolvimento de uma literatura fortemente marcada pela luta política. A necessidade de organizar um país, política e culturalmente acabou por sustentar uma poética engajada e atuante pelas lideranças governamentais.

A condição política de Angola acaba por fornecer um espaço possível para a representação instrumentalizada, os sujeitos pós-coloniais poderiam, então, pensar em

formas de escrita que pudessem explicitar seus reais projetos culturais, prendendo-se à historicidade nacional como proposta de correção do passado⁵⁸.

Mazrui (2006, p.664) explica que “a fronteira era igualmente imprecisa, tanto entre a arte e a militância, quanto entre o mundo autóctone e o mundo exterior”, dessa forma, a África mobilizou as línguas e as literaturas europeias como prática expansionista em prol da libertação de seus povos, pondo a arte a serviço da política. Mas, nada que se aproxime às ações soviéticas do começo do século, no contexto africano, os projetos literários transculturais surgem de uma elite intelectual que conhecendo as manifestações escritas europeias, propõe uma edificação histórica de uma poética política que pudesse colaborar com a tomada de consciência nacional.

O autor ainda acrescenta que as línguas europeias possuem um papel muito importante nesse primeiro momento pós-colonial, uma vez que a multiplicidade étnica em Angola motivou lutas armadas pelo poder nacional, porém, a escolha por uma das línguas oficiais do país, resultou na própria utilização do idioma europeu, como tentativa de união nacional idealizada. Assim, os objetivos nacionalistas propostos pela classe intelectual e política do país foram uma primeira etapa desse projeto ético de estabelecer um sistema literário angolano, como descrito por Mazrui (2006, p.671).

Contudo, Ngûgî (1993, p.73) explica que escolha por uma língua europeia para edificar a literatura angolana, já define por si só qual público terá acesso a essas produções, pois, a grande maioria da população camponesa e dos trabalhadores possuíam suas próprias línguas autóctones. Portanto, para a literatura angolana, a utilização da língua portuguesa foi uma ação diretiva que possuía um público-alvo proveniente da nova burguesia em ascensão no período pós-independência.

De maneira geral, o inglês, o francês e o português tornaram-se as línguas da literatura africana moderna, porém, apenas 5% da população utilizavam esses idiomas⁵⁹. Mas, como única possibilidade de união nos momentos pós-coloniais, Angola começou a construir um sistema literário que, evidentemente, acabou por atingir nações fora da África, e para o seu público interno, o acesso a estas produções só poderia ocorrer décadas após a independência do país.

⁵⁸ DE OTO, Alejandro. *Frantz Fanon: política y poética del sujeto poscolonial*. México: El colégio de México, 2003. p.69

⁵⁹ NGÛGÎ, Wa Thiong’o. *Moving the center: the struggle for cultural freedom*. Nairobi, Kenya: English Press, 1993. p. 107.

Porém, esta foi a única alternativa aos escritores angolanos das décadas de 60 e 70, até porque a grande maioria deles havia sido formada intelectualmente na metrópole portuguesa, portanto, a língua europeia era a condição para manter o contato político e cultural com outras nações do mundo.

Chaves (2005, p.91) defende que “se consideramos que uma das estratégias do colonialismo era impedir a circulação das ideias, bloqueando as trocas culturais entre os vários grupos, percebemos a importância desse clima de exteriorização de valores e diferenças, como já um ato subversivo”. Assim, como meio de desenvolver uma comunicação literária com outros países de língua portuguesa, Angola pôde, portanto, projetar um diálogo poético com outros sistemas literários.

Pode-se afirmar que a produção literária angolana, do período pós-independência, não poderia, de forma alguma, expandir socialmente, devido a inúmeros fatores políticos e culturais. Primeiramente, o idioma de escolha dos escritores já havia produzido a exclusão de vários grupos étnicos falantes de línguas autóctones, e posteriormente, a nova burguesia de Angola que tomou o poder, após os conflitos armados durante as guerras civis do país que sucederam a independência, acabou por praticar ações ditatoriais em que a censura fazia parte do controle de informação.

Dentro desse contexto, as atividades culturais que conseguiram certo índice de divulgação, estavam ligadas à elite intelectual do país e aos movimentos culturais, talvez, por esses fatores, os gêneros dramáticos puderam estar presentes no processo de formação da literatura angolana pós-colonial. O caráter social do drama mobilizou grandes escritores na produção de peças que pudessem desempenhar o papel atribuído aos outros gêneros literários, como a poesia e o romance. Dado o fato de que esses gêneros possuíam uma circulação limitada no país, talvez, sendo muito mais acessível aos que estavam fora de Angola, do que, propriamente, a população do país.

Mesmo assim, as formas dramáticas só puderam surgir após a consolidação dos outros gêneros literários, e graças à capacidade de alcance do teatro, as primeiras iniciativas para a produção dramática em Angola estavam ligadas às tentativas didáticas de conscientizar o povo por meio da arte.

Por tratarem-se de comunidades de tradição oral, os grupos étnicos de Angola defrontaram-se com o desafio de lidar com meios de produção cultural, trazidos pelo contato com o mundo europeu. Assim, a ocidentalização das práticas artísticas deve ser compreendida como a primeira etapa da formação da literatura angolana, sendo percebida

desde a fase colonial do país. Nesse ponto, Chaves (2005, p.288) fornece uma interessante reflexão ao mencionar que:

Quando enfocamos os projetos de literatura nacional dos países africanos, logo nos deparamos com a inevitável questão da língua a ser adotada pelos escritores e com a relação que se estabelece entre esses repertórios e as matrizes culturais africanas, entre as quais a tradição oral e o universo que ela carrega consigo.

É válido ressaltar que esse projeto de literatura nacional em Angola defrontava-se com questões ligadas, não somente, à pluralidade linguística, mas, também aos altos índices de analfabetismo. Dessa forma, “a literatura na história desses países definiu-se como um instrumento relevante de transformação social” (*ibidem*. p.289), e por isso, cada um dos gêneros literários utilizados nesse processo de edificação de uma literatura nacional pós-independência, esteve condicionado diretamente às lutas de resistência pela constituição de uma nação angolana, ainda que os obstáculos tenham sido inúmeros ao longo das primeiras décadas de autogestão política.

E ainda que a generalização teórica, às vezes, soe como síntese explicativa dos processos de fortalecimento das literaturas nacionais na África, é inevitável uma abordagem particular aos fenômenos angolanos. Embora, os cenários espaciais sejam muito parecidos para a compreensão da literatura africana, a complexidade do caso angolano exige certo grau de singularização. Por isso, deve-se manter em foco um repertório literário e artístico específico, visto que “os textos produzidos, contudo, constituem um conjunto de referências que nos ajuda a compreender algumas das singularidades do colonialismo português na África” (CHAVES, 2005, p.291).

Portanto, alguns pontos essenciais ao estudo das literaturas africanas em língua portuguesa partem do conhecimento do contexto de produção literário, em consonância com as tentativas de divulgação do projeto nacional ético e cultural de Angola.

Após o fortalecimento dos gêneros literários ligados à escrita, como a poesia e o romance, o drama africano desponta como alternativa pragmática de atingir públicos afastados da cultura escrita. Porém, pensar num conceito de teatro africano ou mesmo teatro angolano, exige-se do crítico uma abordagem democrática em que o deslocamento de visões eurocêntricas seja realizado, uma vez que os modelos ocidentais de teatralização não devem ser exigidos num contexto tão particular, quanto à África.

Como aponta Ngûgî (1993, p.42) a cultura deve ser vista como um produto histórico de um povo, e como instrumento desse povo, ela também reflete essa história,

incorporando um grande conjunto de valores nos quais o povo se vê, em seus contextos de tempo e espaço, portanto, analisar as manifestações culturais africanas demanda uma compreensão singular devido à história de colonização e exploração ocidental nesse continente. Dessa maneira, o imperialismo cultural também faz parte da prática colonial, como tentativa de apagamento da história e da cultura do território africano, sendo assim, buscar demonstrar o teatro, aos moldes ocidentais no panorama literário africano, pode significar uma crítica injusta e eurocêntrica que desconsidera as particularidades do continente.

Assim, desqualificar a produção artística africana durante o período colonial foi uma das estratégias do colonizador para que os autóctones pudessem tomar os modelos de cultura, de língua e de arte da Europa, como projetos de civilização e desenvolvimento, como descrito por Ngûgî (1993, p.43). Por isso, no contexto de lutas de libertação nacional, como momento de ruptura decisivo para marcar o início da expressão artística local, o teatro surge como alternativa didática para discutir história e política das sociedades em construção.

Vaz (1999, p.15) defende que “ao pensarmos no teatro tradicional africano, temos de ter em consideração todo o processo histórico da África, porque o teatro é uma expressão tão velha como a própria humanidade”, ou seja, não se pode pensar nas recomendações clássicas do teatro ocidental para se estudar a dramaturgia africana, dadas as diferenças históricas que impossibilitam uma aproximação estética rígida entre o drama europeu e o drama africano.

Tendo consciência desse distanciamento entre as manifestações dramáticas no território africano e os padrões prescritivos do teatro de origem grega, pode-se, portanto, estabelecer um panorama objetivo dessa arte na África, em especial, em Angola.

O teatro, propriamente dito, cuja essência consiste em encenar uma intriga no palco, frequentemente conforme às convenções da arte dramática italiana e utilizando um texto decorado, geralmente em língua europeia, este evento artístico é incontestavelmente uma inovação urbana. Inicialmente, a disciplina tomou forma nas missões e nas escolas; trata-se comumente de peça em um ato, encenadas com objetivos didáticos ou para suscitarem a conversão religiosa (VANSINA, 2010, p.741).

Evidentemente, o percurso da arte dramática em Angola não pôde ser diferente dos outros países do continente, uma vez que a ofensiva cultural dos colonizadores se assemelhava bastante, principalmente, após a efetiva partilha da África, realizada no final

do século XIX. A partir desse momento, o imperialismo político e econômico intensificou-se também na esfera cultural eurocêntrica que expandiu pelo continente através de tentativas ideológicas e discursivas de eliminar as práticas culturais locais, disseminando o mito da civilização superior como medida de fortalecimento da ação colonialista.

Por isso, propõe-se a promoção de uma crítica democrática que colabore na desconstrução dos modelos de civilização e cultura promovidos pela Europa no contexto teórico sobre a África, como forma de compreender a arte dramática em Angola como um produto singular e característico desse território, reconhecendo as contribuições ocidentais para o teatro, porém, sem a necessidade de promover juízos de valor que tomem o teatro ocidental como modelo.

Como destaca Claude Pairaut (*apud* ABRANTES, 2004, p.223) em sua comunicação sobre a origem do teatro negro na África, “o gênero dramático não se apresenta nessas culturas segundo as formas canonizadas pelo próprio nome de teatro”, contudo, as formas narrativas de mitos e histórias locais, ou mesmo, os ritos de celebração e as liturgias das danças com máscaras devem ser consideradas formas de dramatização, ou seja, defende a ideia que exista o drama africano, e não propriamente o teatro, aos moldes europeus.

O contexto africano, devido ao seu percurso histórico, conta com dramatizações tradicionais com maior força nos espaços rurais, nos quais os dramas litúrgicos e profanos podem ser considerados a gênese do gênero. Pode-se dizer que funcionam como práticas culturais sincréticas, que sintetizam o rito, a música, a dança e a literatura local, fato este que impossibilita pensar o teatro na África como elemento artístico isolado das outras artes.

A respeito do caso específico do drama angolano, Abrantes (2004, p.261) descreve que a oralidade, como base da cultura nacional, fornece ao teatro a expressividade da palavra em que as manifestações de cultura tradicional, presentes nas danças miméticas e nas danças com dramatização, devem ser tomadas pelo seu caráter funcional globalizante.

Numa tentativa teórica de descrever a evolução do teatro em Angola, o dramaturgo José Mena Abrantes (2004, p.177) propõe a década de 60 como marca temporal para as origens do drama no continente, dado o fato de que o entusiasmo pelas independências políticas sustenta novas possibilidades de ação libertária em vários países que compartilham da mesma necessidade expressiva.

E assim, os espetáculos-celebração surgem como meio de construção de identidades culturais dos povos oprimidos pela força da colonização, nesse contexto, heróis africanos do passado são glorificados como tentativa de superar os traumas da herança colonial. E posteriormente, na década 70 começam a surgir os espetáculos de denúncia que tentam apontar os conflitos causados pelo não cumprimento das promessas feitas pelas elites dirigentes durante as lutas de libertação.

Como produto da fase de espetáculos de denúncia, o grupo de teatro Tchinganje, precursor da dramaturgia na Angola independente, sofreu com o cerceamento de atuação já nos anos de 1976 em que a atos repressivos se intensificaram devido às incoerências da administração política pós-independência.

Em 29 de novembro de 1975, o grupo Tchinganje apresentou na Liga Nacional Africana o espetáculo *Poder Popular*, de grande repercussão na política do país, porém, Luanda já havia presenciado apresentações desenvolvidas para estudantes e trabalhadores, peças como *As duas caras do patrão*, *A Província de Angola*, *Manifestação no Jardim da Celeste*, *Combate de Box* e *Uma lição de Portugalidade*.

Numa defesa política, pela escolha do teatro como forma de expressão artística e conscientização do povo angolano em épocas de libertação, Abrantes (2004, p, 186 grifos do autor) descreve que:

A nossa intenção é abalar os alicerces falsos em que se construiu a *personalidade colonial* – do colonizador e do colonizado – para lançar as propostas de uma nova *estrutura de comportamento* que implique a descolonização do nosso espírito, das nossas atitudes, dos nossos sentimentos. Que implique, em suma, a *descolonização total da pessoa humana*, sem a qual falhará irremediavelmente o processo que todos já estamos a viver, processo esse que é, dialeticamente, a *base indispensável* para que o outro se possa realizar.

Nessa perspectiva, as marcas da colonização foram deixadas no país, e reconfiguradas pelas novas classes administrativas que as elites angolanas herdaram da metrópole, como forma de um neocolonialismo interno. Logo, o teatro funcionaria como prática de descolonização cultural, com o objetivo de reordenar o espírito angolano para as novas lutas políticas e sociais.

De forma intensa, após a independência, certos dirigentes começaram a utilizar espetáculos dramáticos como estímulos às assembleias políticas. As apresentações surgiam como espetáculos montados por ocasião de reuniões públicas, para suscitem o entusiasmo dos espectadores em respeito às propostas políticas, cuja apresentação aos

indivíduos era imperativa, no decorrer das reuniões ou, mais amplamente, em apoio ao regime (VANSINA, 2010, p.740).

Apesar da conexão entre arte e política, o teatro angolano não conseguiu expandir, satisfatoriamente, no cenário africano, dadas as particularidades do processo violento de descolonização do país que se estendeu por várias décadas, impossibilitando o florescimento de muitas produções dramáticas durante os anos que se seguiram as lutas de independência de 1975. Podem-se computar oito autores que puderam publicar obras de teatro nesse período, citando-se *O romance (dramático) de Vavô Fuxi* (1975) e *O círculo de giz de bombó* (1979) de Henrique Guerra; *A corda* (1976) e *A revolta da casa dos ídolos* (1979) de Pepetela; *A pele do diabo* (197?) de Manuel dos Santos Lima; *No velho ninguém toca* (1978) de Costa Andrade; *Diálogo com a peripécia* (1987) de João Maimona; *O panfleto* de Domingos Van-Dúnem; *Ana, Zé e os escravos* (1988), *Nandyarla* ou *a Tirania dos Monstros* (1991), *Sequeira, Luís Lopes* ou *O mulato dos prodígios* (1993) e *A órfã do rei* (1996) de José Menas Abrantes e *Pátria* (1994) de Casimiro Alfredo.

Além dessas obras publicadas, existiram ainda obras de outros autores que foram encenadas, porém, ainda não editadas em livro, podem registrar-se as peças *Tutumbagem* de Jorge de Macedo; *Meninos do Huambo* de Manuel Rui; *Kakila e Nga Mda* de Correia Domingos Lobão; *A última viagem do Príncipe Perfeito* e *O pássaro e a morte* de José Menas Abrantes; *Cunene, uma estrela cintilante* e *Natureza viciada* de David Filho; *Quem tudo quer, Quem ficará no lugar?*, *Tradição* e *Velhas Profissões* de António Pedro Cangombe; *O matrimónio azul* de Santos Cardoso; *Primeira Lição, Conflito, A vida é mesmo assim* de Nôa Wete.

E foram levados ao palco, alguns consagrados romances e contos adaptados à dramatização, podendo citar *A vida verdadeira de Domingos Xavier, Canção para Luanda* e *A estória da galinha e do ovo* de Luandino Vieira; *Sagrada Esperança* de Agostinho Neto; *A praga e Uanga* de Óscar Ribas; *Lueji* de Pepetela; *Nzinga Mbaldi* de Manuel Pedro Pacavira; *A morte do velho Kipacaça* de Boaventura Cardoso; *Kahitu, Manana, A-kaulende* e *O ministro* de Uanhenga Xitu.

Ainda conforme as explicações de Abrantes (2004, p.148-151), é possível traçar um esboço da história do teatro de Angola, pós-independência, a partir do grupo de teatro Tchinganje que uma vez dissolvido pelo poder oficial em 1976, dá origem no ano seguinte ao grupo Xilenga-Teatro, cuja direção permanece, contando com a participação de alguns membros da companhia extinta.

Entretanto, surge também o GAT – Grupo de amadores do teatro, ligado à Escola Nacional de Teatro e Dança, levando ao palco duas produções dramáticas mistas em que música, balé e teatro se unem na composição de *Angola e África Liberdade* de 1977. O grupo pôde também elaborar a encenação de obras importantes da dramaturgia angolana, como *A corda* de Pepetela e *A vida verdadeira de Domingos Xavier* de Luandino Vieira.

Em continuação às atividades desses grupos de teatro, em 1981 surge o Grupo Experimental de Teatro da Secretaria de Estado da Cultura, o GET. Responsável pela organização e encenação de espetáculos como *A panela* de Koka Mdala (1983), *O barqueiro*, *Tutumbagem*, *O eclipse do sol*, *O alfaiate*, *Kahitu* e *Sagrada Esperança* de Agostinho Neto.

No mesmo ano em que o GET se fortalece no contexto angolano, foi fundado pela antiga central sindical o grupo Mayaka-Teatral ligado ao Departamento de Cultura, Recreação e Desportos da UNITA, apresentando peças como *A grande barraca* de Xico Nguzu, *A vida é mesmo assim*, *A guerra*, *Primeira lição*, *O conflito* e *É preciso coragem*, todos da autoria de Nôa Wete. E do próprio grupo Mayaka, posteriormente, surge o Colectivo Solidariedade Teatral KK ou Projeto Kapa-Kapa ligado à União dos Escritores Angolanos.

As atividades cênicas depois de 1988 podem ser mantidas vivas por causa do surgimento de grupos teatrais como Horizonte Njinga-Mbandi e o grupo Makotes que juntos colaboram para um significativo crescimento do teatro em Angola, grupos amadores tutelados por grandes escolas e empresas. Dessa forma, o Grupo de Medicina Elinga-teatro dirigido por José de Mena Abrantes consegue estruturar-se com grande potencial em 1988, encenando peças de autoria do próprio autor e obras importantes como *A revolta da casa dos ídolos* (1988) de Pepetela e *Os velhos não devem namorar* (1989) do galego Alfonso Castelao.

Nos anos de 1990, surgem inúmeros grupos teatrais sob a tutela de diversas instituições religiosas, entre os mais importantes dessa época estão o grupo Julú (1992), Etu Lene (1993), Pérola Real (1994), Êxodo (1989), Mukengenji ia Mundo (1992), Tudizole (1992), Lumière (1993), Mais um (1994), Caminheiros Negros de Emaús (1995), Tujingenji (1995), Grupo Experimental do INFAC (1995) e Nguizane Tuxicane (1996) entre outros.

Entretanto, após uma dedicada descrição do panorama da dramaturgia angolana em dois volumes de sua obra *O teatro em Angola* (2004, p.63) de José Mena Abrantes, tem-se um posicionamento muito rígido do dramaturgo em defender o posicionamento de que

não existiu ou não existe em Angola ainda um teatro estritamente ligado à acepção grega do termo, visto que para o autor “apesar da atitude dos participantes do óbito implicar uma certa teatralização [...] não há propriamente teatro, porque o que está aqui em causa é a expressão de um sentimento verdadeiro e de uma dor real”, e de acordo com a sua vertente, para existir teatro todos esses sentimentos e expressões deveriam ser fingidos.

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 antes da nossa era, dando assim origem ao verdadeiro teatro (ABRANTES, 2004, p.62).

Contudo, por defender esse posicionamento, o dramaturgo José Mena Abrantes recebe árduas críticas que alcançam os princípios de aculturação ocidental e eurocentrismo cultural em suas acepções de teatro para descrever o retrato angolano de arte dramática. Visto que para Abrantes (2004, p.55), não se poderiam classificar como teatro, todas as formas semelhantes de manifestação artística, como as narrativas orais, recitações poéticas, danças coletivas e miméticas, os ritos de passagem e as procissões com máscaras e marionetes.

Porém, as definições de Abrantes devem ser tomadas como importantes reflexões sobre as possibilidades de análise teórica do contexto artístico de Angola, ainda que não possamos compartilhar integralmente dos mesmos posicionamentos. Embora, consciente sobre as particularidades do território africano e tendo a cultura oral como base do desenvolvimento artístico do continente, Abrantes não consegue conceber o teatro europeu de origem grega como presente nos países da África, para o autor, existem apenas formas de dramatização e danças ritualísticas que não devem ser tomadas como teatro, no sentido estrito do termo. E apenas como projeções para o futuro o drama angolano poderá converter-se em teatro de acordo com a acepção grega defendida pelo teórico, e somente assim, deve ser estudado.

Entretanto, as realidades sociais dos países africanos não podem ser sobrepostas por modelos europeus de cultura e sociedade, uma vez que os sistemas de valores africanos sempre estiveram em choque com as ferramentas imperialistas ocidentais, e ainda continuam em constantes conflitos. Desde as formas governamentais e administrativas assumidas pelas elites africanas pós-independência defrontaram-se arduamente com os mecanismos próprios de gestão praticados no território africano por séculos, mesmo durante a presença europeia, até as atividades culturais das nações africanas sofreram pela

política ocidental de padronização hierárquica utilizada pelo modelo civilizatório europeu.

Como pontua Said (2011, p.351) ao discutir a obra *Imperialismo ecológico* de Crosby, as primeiras ações dos colonizadores europeus foram a imediata tentativa de modificação do hábitat local, com o objetivo de reproduzir as imagens daquilo que haviam deixado para trás, desde a vegetação, animais, lavouras e residências, transformavam as colônias em novos lugares, inclusive com novas doenças e desequilíbrios ambientais.

Portanto, se este modelo imperialista for também aplicado às produções dramáticas africanas, como padrão axiológico a ser seguido pela crítica, haverá sempre uma inconsistência democrática na percepção e concepção da obra de arte no continente africano. E como produto da realidade social, o teatro produzido na África deve ser analisado em sua conjuntura histórica local, por meio de uma crítica justa que se afaste da hierarquização eurocêntrica difundida pelo imperialismo cultural.

Pois, a prática colonialista se fortaleceu no momento em que “ao confundir sua civilização com “a” civilização, o colonialista negava ao africano o reconhecimento de sua capacidade de produzir cultura⁶⁰”. O que significa dizer que a negação da existência do teatro na África, como produto da cultura local, com características e objetivos diferentes de outros territórios do mundo, reflete a efetivação da colonização também ideológica e discursiva.

2.2 O fenômeno social na dimensão do intelectual

Dentro desse quadro de encontros entre os elementos literários, políticos e sociais, o escritor adquire um novo espaço interacional, até então, dirigido aos pensadores e filósofos da história ocidental. A ampliação do campo de atuação da literatura como prática social na modernidade promoveu a ascensão de novos atores sociais denominados *intelectuais*.

Os efeitos da modernidade fazem surgir uma literatura mais diversificada no que tange aos gêneros narrativos e dramáticos. A necessidade de alcançar novos públicos, que possam perceber no produto literário uma alternativa de reflexão sobre as condições reais da sociedade em transformação econômica intensa, a literatura se converte no material

⁶⁰ LOPES, Ana Mónica e ARNAUT, Luiz. *História da África: uma introdução*. Belo Horizonte: Crisálida, 2005. p.35.

ideológico e discursivo para as possibilidades intelectuais de discutir a condição humana e as sociedades modernas em relação.

A preocupação de muitos artistas, escritores e dramaturgos na modernidade passam a ser as conexões de novos saberes científicos e culturais como prática intelectual global, visto que as concepções da arte como ferramenta de reflexão e transformação social fortalecem o princípio ativo do engajamento artístico literário.

Williams (2011, p. 206) descreve que “desde que o nosso tipo de sociedade teve início, e especialmente desde o final do século XIX, é uma fato cultural que movimentos, escolas e tendências políticas relativamente informais sustentaram uma parte relevante de nosso desenvolvimento intelectual e artístico mais importante”, como reconhecimento das inter-relações entre as formas artísticas e as relações sociais, a literatura de natureza política pôde enriquecer-se pelo diálogo polivalente com outras áreas do conhecimento, fornecendo assim, subsídios concretos para uma nova classe de escritores que ultrapassavam os limites estéticos, constituindo-se como intelectuais.

A denominação de “literatura de ideias”, proposta por Sartre para pensar essa poética de ação e de transformação social, edifica um novo paradigma para a práxis literária. Para Sartre “o escritor deveria se apropriar de novos territórios e invadir os domínios tais como os da reportagem, do jornalismo ou do cinema⁶¹”, para sustentar uma extensão do produto literário para outras esferas, fato repudiado por práticas formalistas de crítica e análise do período de transição ideológica e estética.

Com a produção, então, de textos de ideias a dinâmica dos gêneros se intensifica, uma vez que diferentes práticas discursivas podem fazer parte do universo literário como forma de adequação às necessidades da modernidade. Nessa perspectiva, o teatro transforma-se também num lugar muito importante de engajamento, pois, pelo imediatismo das relações desenvolvidas entre escritor, obra e público, os efeitos produzidos pela peça podem ser medidos imediatamente como síntese das relações de poder exercidas na própria sociedade, como defende Denis (2002, p.82-3). Em atenção às demandas da modernidade o teatro da revolução se fortalece e se expande em toda a Europa, como forma de fazer interagir arte, política e sociedade.

O teatro da revolução se abre a todos os públicos, adapta o seu repertório e torna-se para os revolucionários num instrumento de educação popular, o lugar de uma verdadeira pedagogia de valores revolucionários. O teatro é então político, no sentido forte do termo, e

⁶¹ DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru- SP: Edusc, 2002. p.81.

não é preciso espantar-se de que ele seja estritamente controlado pelos governos sucessivos (DENIS, 2002, p.84).

E como resultado imediato das práticas dramáticas soviéticas, o teatro engajado pós-guerra de Bertold Brecht que havia sido assistente de Piscator na Alemanha, se expande enormemente e suas concepções dramatúrgicas fundam uma série de procedimentos que suscitam análises conscientes dos conflitos sociais com o objetivo de combater os fenômenos de alienação das classes populares e proletariadas⁶².

Nesse cenário literário, tendo como plano de fundo a política e os conflitos de classes, o escritor tende a converter-se em intelectual. O alcance das reflexões deve ampliar-se de forma a habilitá-lo a transitar entre diferentes esferas da produção humana, com o objetivo de estabelecer um campo ideológico que possa combater as forças capitalistas burguesas dominantes.

Aos termos de Denis (2002, p.210), “o intelectual é aquele que, invocando a competência que lhe reconhecem na sua disciplina, deseja ‘abusar’ dela para a boa causa, quer dizer, para tomar posição no debate público em nome dos valores *desinteressados* que orientam o seu trabalho de escritor, cientista ou professor”.

E se ao intelectual, são concedidas liberdades transitórias que reflitam seus ideais como sujeito político e conhecedor profundo de diferentes temas sociais que o sustentam como pensador e como escritor. A condição de exterioridade ao mundo político o permite intervir como propulsor de discussões públicas sobre injustiças e conflitos sociais importantes.

“O escritor pode continuar a fazer obra literária independentemente da atualidade política e das contingências do debate público”, como afirma Denis (2002, p.211), essa liberdade de agir como escritor e como político, faz do intelectual um marcante símbolo da modernidade literária, haja vista a dinâmica dessa prática no cenário social lhe permite apontar as grandes falhas e desvios éticos da práxis política.

O desenvolvimento da figura do intelectual está estritamente ligado à formação de pensadores da esfera social moderna em que o escritor engajado é o primeiro a tomar consciência de sua autoridade enquanto abastece-se de diferentes fontes epistemológicas e artísticas, diferentemente dos cientistas e professores que podem não utilizar-se dos fatos literários como recurso de protesto e crítica. Dessa maneira, as concepções que sustentam as diversas categorias intelectuais podem tornar-se complexas quando se visualizam as inúmeras possibilidades dos fenômenos sociais.

⁶² *Op. Cit.* p. 87.

Gramsci (1978, p.3) potencializa pelos menos duas formas de se conceber o termo intelectual, baseando-se principalmente na função essencial que os intelectuais podem exercer de maneira orgânica nos campos econômico, social e político. Nessa perspectiva, os próprios empresários capitalistas desenvolvem uma rede de trabalho que é sustentada por camadas diferentes de intelectuais.

Assim defende Gramsci (1978, p.4) ao destacar que “deve-se notar o fato de que o empresário representa uma elaboração social superior, já caracterizada por uma certa capacidade dirigente e técnica (isto é, intelectual)”, dessa forma, este intelectual institucional é valorizado pela sua capacidade de organizar e dirigir a “massa de homens” que mantêm o empreendimento. E conseqüentemente, estas práticas de organização são levadas para a sociedade em geral, e percebendo os fenômenos sociais como um complexo organismo em que as atividades organizativas acabam por guiar as relações sociais e de produção como elementos interligados de um sistema maior.

Em consonância ao desenvolvimento do “intelectual orgânico”, o teórico italiano Gramsci (1978, p.5) enfatiza que os eclesiásticos são os mais típicos representantes das categorias de intelectuais, uma vez que durante muito tempo, as práticas intelectuais de organizar e conduzir a população estiveram sob o legado dos religiosos ligados à aristocracia fundiária da história cultural do ocidente. E desse evento, surgem outras categorias de intelectuais que se favorecem da solidificação do poder monárquico central que resultou, evidentemente, no absolutismo como prática de comando social.

“Assim, foi-se formando a aristocracia togada, com seus próprios privilégios, bem como uma camada de administradores, etc; e também cientistas, teóricos, filósofos não eclesiásticos” (GRAMSCI, 1978, p.6), e que por participarem de uma continuidade histórica, percebem a si mesmos como autônomos e independentes do grupo social dominante, ou seja, livres das relações de poder e das forças de comando.

Dessa forma, o intelectual pode ser definido em realidade por suas práticas intelectuais de organização das massas e que, portanto, devem ser percebidas pelo papel influente que tanto os intelectuais orgânicos quanto os tradicionais exercem nas relações sociais.

Em suma, todo homem, fora de sua profissão, desenvolve uma atividade intelectual qualquer, ou seja, é um “filósofo”, um artista, um homem de gosto, participa de uma concepção de mundo, possui uma linha consciente de conduta moral, contribui assim para manter ou para modificar uma concepção do mundo, isto é, para promover novas maneiras de pensar (GRAMSCI, 1978, p.8).

Ainda que os processos de elaboração das camadas de intelectuais possam parecer democráticos *a priori*, devido ao seu caráter ético de formação e propagação de ideologias políticas, Gramsci (*ibidem*, p.10) chama a atenção ao fato de que os intelectuais são produzidos pelos setores de dominação econômica e política, contribuindo, portanto, para a manutenção de um *status quo* social. Assim, os intelectuais podem ser percebidos como “funcionários” das estruturas administrativas; aos termos de Gramsci “os intelectuais são os ‘comissários’ do grupo dominante para o exercício das funções subalternas da hegemonia social e do governo político”.

Torna-se necessário destacar que as generalizações de origem dos intelectuais orgânicos e tradicionais propostas por Gramsci são importantes para que se possa perceber o processo de construção formativa dessas camadas pensantes nas sociedades.

Porém, é evidente que as formas de desenvolvimento dos países colaboram para as possibilidades de diferenciação entre os graus de envolvimento das forças dominantes na formação dos intelectuais, visto que os grupos sociais resultantes dos processos de industrialização se diferem, enormemente, em cada lugar, logo, as práticas governamentais podem influir diretamente nos princípios éticos democráticos estabelecidos pela classe intelectual.

As funções diretivas e organizacionais dos intelectuais na sociedade política podem estar ligadas aos meios permitidos pela liderança econômica ou estatal, o que significa dizer que podem existir limites políticos para atuação do intelectual de maneira geral nas diferentes sociedades do mundo, contudo, as mudanças mais significativas dizem respeito às fronteiras de dominação ideológica e à capacidade de libertação desse campo de força subjetivo do poder orgânico.

Em criteriosos posicionamentos sobre o papel público de escritores e intelectuais, o teórico palestino Edward Said pôde contribuir com inúmeros escritos sobre o tema em obras como *Representações do Intelectual* (2005), *Cultura e Política* (2012) e *Humanismo e Crítica Democrática* (2007) que fazem parte de seu tratado teórico colaborativo às determinações até aqui apresentadas.

Contudo, em resposta às necessidades da contemporaneidade Said (2005, p.10) deixa claro seu projeto teórico de defender o intelectual público como um amador perturbador do *status quo* social e político. Em que as atribuições modernas do intelectual público ultrapassam os limites de ação e participação discutidos por Gramsci, nos quais os intelectuais orgânicos estariam conectados essencialmente às forças econômicas e

políticas que os formaram, fato que levaria a um condicionamento de atuação dentro do quadro social das relações de poder e liderança.

A organização da cultura e a direção das forças de trabalho foram algumas das atribuições dos intelectuais apostadas por Gramsci. Porém, Said (2005) promove uma imagem de intelectual público que não pode ser forçado a enquadrar-se num projeto dogmático rígido, ou seguir linhas partidárias insipientes que possam neutralizar toda a sua atuação na sociedade.

Dentro dessa organização libertária, o escritor passa a adquirir a denominação de intelectual amador, vistos todos os problemas acarretados pela rigidez do campo de atuação dos intelectuais praticados até então, assim, também os escritores estariam habilitados a falar a verdade ao poder sem nenhum tipo de dependência ideológica às formas de governo e às forças empresariais dominantes.

Como afirmado por Said (2012, p.29) ao mencionar que “no início do século XXI, o escritor segue assumindo cada vez mais atributos oposicionistas em atividades como a de dizer a verdade diante do poder, ser testemunha de perseguição e sofrimento, além daquele de dar voz à oposição em disputas de autoridade”, com isso, o escritor recebe um papel simbólico como um intelectual que atua como testemunha dos fenômenos sociais de um país ou de uma região, contribuindo como um observador externo que pode denunciar ao mundo as práticas exploratórias e as ações alienadas de sociedades em conflito político.

Assim, Said (2012, p.35) acrescenta que “o papel do intelectual, de modo geral, é elucidar a disputa, desafiar e derrotar tanto o silêncio imposto quanto o silêncio conformado do poder invisível, em todo lugar e momento em que seja possível”, ou seja, as práticas intelectuais de organizar e dirigir uma coletividade são deslocadas para os conflitos decorrentes das relações de poder que promovem o silenciamento de grupos sociais e nações no mundo, com o objetivo de dar voz às camadas que sofrem pelo abuso do poder e violência.

Contudo, vários sentidos negativos ainda estão ligados ao papel do intelectual, talvez, pelos tipos de engajamento social atribuído ao trabalho intelectual no decorrer da história, proveniente dos níveis de independência dos intelectuais frente às instituições modernas como igreja ou Estado, uma vez que, “o dizer a verdade ao poder” defendido

por Said possa levar a um enrijecimento desses organismos políticos para a recepção das palavras de protesto praticadas pelos intelectuais públicos⁶³.

Como indicado pelo próprio Williams, após a metade do século XX, “a palavra assume um novo conjunto bem mais amplo de associações, muitas tendo a ver com a ideologia, a produção cultural e a capacidade para o pensamento organizado e a erudição” (SAID, 2007, p.151), portanto, as práticas intelectuais adquirem um *status* cada vez mais independente das instituições historicamente detentoras da formação de grande parte dos intelectuais tradicionais ativos na sociedade como tal.

“Todos os homens são intelectuais, embora se possa dizer: mas nem todos os homens desempenham na sociedade a função de intelectuais” (GRAMSCI *apud* SAID, 2005, p.19), assim, como declarou Gramsci em seus trabalhos teóricos sobre as funções dos intelectuais na organização da sociedade, Said (2005, p.14) também argumenta que as atividades do intelectual são delineadas de acordo com a ideia e a representação que ele tem de si mesmo, uma vez que os limites de atuação, na modernidade, não emitem tanta força como no passado.

Said (2005, p.21) ainda ressalta que “os verdadeiros intelectuais nunca são tão eles mesmos como quando, movidos pela paixão metafísica e princípios desinteressados de justiça e verdade, denunciam a corrupção, defendem os fracos, desafiam a autoridade imperfeita e opressora”, como prática oposicionista declarada ao *status quo* de qualquer sociedade.

Portanto, os escritores como intelectuais amadores possuem a liberdade de participar intensamente da vida política e social de seu espaço, como propagador de ideias conscientes e críticas que venham a colaborar com a transformação de realidades tomadas como imutáveis pelo poder dominante.

Cada região do mundo produziu seus intelectuais, e cada uma dessas formações é debatida e argumentada com uma paixão ardente. Não houve nenhuma grande revolução na história moderna sem intelectuais; de modo inverso, não houve nenhum grande movimento contrarrevolucionário sem intelectuais (SAID, 2005, p.25).

Portanto, devem-se compreender essas mudanças significativas das ações do intelectual na modernidade, e principalmente, perceber o escritor consciente de seu papel nessa sociedade, como um esteta pragmático que utiliza-se de seu trabalho literário,

⁶³ WILLIAMS, Raymond. *Keywords*. Great Britain: Oxford University, 1983 p. 169.

sejam eles o romance ou o teatro, como fontes de denúncia ou predição de imperfeições na macroestrutura social.

Como já anunciado por Adorno, Said (2007, p.157) também argumenta que “uma das marcas da modernidade é o modo, como, num nível muito profundo, o estético e o social precisam ser mantidos”, e que por isso, a trabalho estético das poéticas políticas devem receber uma atenção mais valorativa pela crítica, visto o seu papel extraliterário nas comunidades em conflito.

As formas de representação do intelectual e a maneira como o escritor se percebe como tal podem contribuir, enormemente, para a crítica social contemporânea estabelecer-se como um projeto ético e político de grande valor e prestígio.

Todo o edifício do pensamento crítico precisa assim de reconstrução crítica. Esse trabalho de reconstrução não pode ser feito, como alguns pensaram no passado, por um único grande intelectual, um pensador-mestre dotado apenas com os recursos de seu pensamento singular, ou pelo porta-voz autorizado de um grupo ou instituição que presumidamente fala em nome daqueles sem voz, sindicato, partido, e assim por diante. É nesse ponto que o intelectual coletivo [...] pode desempenhar o seu papel insubstituível, ajudando a criar as condições sociais para a produção coletiva de utopias realistas (BOURDIEU *apud* SAID, 2007, p.169).

As palavras utilizadas por Pierre Bourdieu promovem uma representação coletiva do intelectual, a possibilidade de tomar esses intelectuais como conjuntos de práxis sociais semelhantes e que partilham de um mesmo ideal ético. Esse pensamento tem sido de enorme relevância para os propósitos teóricos desse trabalho, pois, conceber o escritor como um intelectual participativo, reflete-se totalmente no valor simbólico adquirido ou atribuído à produção literária de natureza política.

Uma crítica democrática, que ultrapasse os limites formalistas, deve ser o objetivo maior da estética moderna ao pensar sobre as práticas sociais e políticas que o escritor pode alcançar nos inúmeros campos do conhecimento.

As condições para que se possa defender uma sobrevivência física e econômica de uma sociedade, estão estreitamente dependentes da resolução de conflitos que ameacem o seu desenvolvimento político e cultural, mas para isso, torna-se um imperativo a retenção do poder unilateral como forma de regular a vida dessa sociedade. Pois, a questão de poder e evidentemente, quem exerce o poder é crucial para a sobrevivência econômica, política e cultural da mesma. Mas, para se alcançar esse ideal social, o poder de decidir entre as opções, alternativas e estratégias políticas deve ser exercido pela própria

sociedade como um todo, e nesse aspecto, o intelectual público desempenha um papel de mediador entre as forças populares e os poderes administrativos⁶⁴.

Evidentemente, essas políticas de sobrevivência de diferentes esferas da sociedade depositam no intelectual e no trabalhador cultural grandes expectativas e investimentos populares. Os intelectuais podem idealizar imagens de harmonia coletiva por meio de atitudes de resistência que objetivem a sobrevivência humana através da criatividade e da renovação. O trabalho do intelectual pode ser convertido em alternativas de legitimação da força, da esperança e das lutas dos explorados e oprimidos da sociedade como formas de visualizar um futuro democrático e justo⁶⁵.

Para tanto, como defende Said (2012, p.39), “o papel do intelectual é, antes de mais nada, o de apresentar leituras alternativas e perspectivas da história outras que aquelas oferecidas pelos representantes da memória oficial e da identidade nacional”, portanto, impedir o desaparecimento do passado torna-se o *leitmotif* dos grandes escritores engajados na causa social e política das nações do mundo.

As representações da história tendem a trabalhar com falsas unidades e políticas de apagamento de conflitos e populações instáveis, ou seja, manipulações de diversas formas que justificam a manutenção do poder e impedem as renovações da história. Pois, “a paz não poderá existir sem a igualdade: este é um valor intelectual que necessita desesperadamente de reforço e reiteração”, como propõe Said (2012, p.39).

O intelectual pode ser concebido como uma “memória alternativa”, que por meio de sua prática discursiva consciente de crítica e análise da realidade como recurso político para as incapacidades administrativas e lideranças imperialistas comuns à modernidade histórica. As oposições dialéticas propostas pelo intelectual e pelo escritor de poéticas políticas têm sido indispensáveis para as práticas de desconstrução dos sistemas de poder e de dominação atuantes no mundo contemporâneo, as transformações econômicas e políticas da história distanciam os intelectuais das próprias instituições que os formaram, alcançando, dessa forma, um nível de independência e autonomia jamais vistas no passado das sociedades⁶⁶.

“O objetivo da atividade intelectual é promover a liberdade humana e o conhecimento” (SAID, 2005, p.31), e como elemento basilar da prática do escritor engajado, a liberdade individual deve ser garantida pelas organizações competentes, e se

⁶⁴NGŪGĪ, Wa Thiong’o. *Moving the center: the struggle for cultural freedom*. Nairobi, Kenya: English Press, 1993. p. 77.

⁶⁵ Op. Cit. p.55.

⁶⁶ SAID, Edward. *Cultura e política*. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 40.

esse princípio se torna turvo diante das atividades governamentais, o intelectual tem a obrigação de interferir politicamente através de um trabalho de conscientização das massas com o objetivo de levar esclarecimento a todos, apontar alternativas pragmáticas que possam promover o debate e a discussão coletiva.

E se o escritor como intelectual, se percebe como um agente dessa promoção ideológica, suas obras fornecem poeticamente meios de se alcançar o diálogo e a democracia política e cultural.

A política está em toda parte; não pode haver escape para os reinos da arte e do pensamento puros nem, nessa mesma linha, para o reino da objetividade desinteressada ou da teoria transcendental. Os intelectuais *pertencem* ao seu tempo. São arrebanhados pelas políticas de representações para as sociedades massificadas, materializadas pela indústria de informação [...] mas, também correntes de pensamento que mantêm o *status quo* e transmitem uma perspectiva aceitável e autorizada sobre a atualidade (SAID, 2005, p.34-35, grifo do autor).

Como descrito em momento anterior, no qual Boal (2012, p.11) anunciava que “políticas são todas as atividades do homem”, por estarem sempre inseridos em relações de poder que não devem ser ignoradas nem pelo indivíduo, nem pela sociedade civil. Said entende a obra literária como produto objetivo e político em todas as suas acepções, visto que a arte não consegue ser desinteressada, como propunha alguns grandes teóricos da arte, a materialização da história, nas diferentes épocas das sociedades, não pode ser apagada nas produções literárias, dadas as circunstâncias do contexto de produção serem fundamentais para um melhor entendimento dos fenômenos sociais refletidos e interpretados pela ação escrita.

Ainda de acordo com Said (2005, p.44), “o dever do intelectual é mostrar que o grupo não é uma entidade natural ou divina, e sim um objeto construído, fabricado, às vezes até mesmo inventado, com uma história de lutas e conquistas em seu passado”, e essas condições são importantes para a representação literária, a desnaturalização das situações sociais e econômicas configura-se como um elemento motivador para arte literária e dramática, a título de exemplificação, os próprios conceitos de estranhamento e distanciamento promovidos pelos escritores e dramaturgos modernos, como Brecht propôs ao teatro épico do século XX.

“Distanciar e ver em termos históricos”, ou seja, analisar os fenômenos pela sua natureza histórica culmina no oferecimento de uma explicação diacrônica que desconstrua os modelos tomados como estáticos na realidade social e assim, “o efeito de

distanciamento procura produzir, portanto, aquele estado de surpresa que para os gregos se figurava como o início da investigação científica e do conhecimento⁶⁷”.

Como esclarece Roubine (2003, p. 153), “Trata-se de colocar o objeto da representação à *distância* do espectador para que este experimente a sensação de sua *estranheza*. Para que considere não mais como evidente, como ‘natural’, mas como problemático. Para provocar sua reflexão crítica”, o que significa dizer que o escritor intelectual deve se incomodar com a passividade das pessoas, e com os determinismos culturais e governamentais praticados pelas sociedades antidemocráticas. O intelectual deve promover o estranhamento das massas diante dos fenômenos políticos de sua nação, e como veículo de tal projeto ético, a literatura e o drama podem colaborar imensamente nesse empreendimento poético.

Said (2005, p.52) acrescenta que “em tempos difíceis, o intelectual é muitas vezes considerado pelos membros de sua nacionalidade alguém que representa, fala e testemunha em nome do sofrimento daquela nacionalidade”, e que, portanto, não deve estar preso às políticas institucionais que bloqueiam suas atividades intelectuais de ação e promoção democrática. E em palavras conclusivas, Said (2005, p. 86) declara que o intelectual deve ser um amador, no sentido de não render-se ao profissionalismo e à especialização, cultuados pelo mundo acadêmico, para que possa transitar livremente em diferentes esferas sociais, sem a cobrança do título de profissional que tende a seguir os limites impostos pelo poder dominante.

Portanto, as ações do intelectual e do escritor devem continuar, ininterruptamente, ainda que suas sociedades não estejam prontas para compreendê-lo, seu empreendimento ético pode perpetuar durante a ação da história, e talvez, suas tentativas de promover o esclarecimento e a reflexão para as massas podem ser atendidas tanto pelos seus colegas intelectuais, quanto pelas camadas populares. Para os intelectuais, a coragem de dizer o que está diante dos sistemas administrativos e governamentais tem sido o maior sustento para tal projeto social, e o escritor, como indivíduo independente de instituições, pode também compactuar com essas atividades de esclarecimento e protesto face às adversidades das ações imperialistas e exploratórias da modernidade.

⁶⁷ ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 155.

2.3 História e política no teatro de Angola

O projeto de descolonização⁶⁸ política de Angola, dentre os estados africanos, foi um dos mais tardios e também um dos mais violentos. Os conflitos étnicos entre os grupos populacionais presentes no território angolano, em consonância com os movimentos armados de libertação sustentaram guerras civis que se prolongaram desde a década de 1970 até o começo dos anos 1990.

A presença estrangeira em solo angolano se intensificou com o fortalecimento da Guerra Fria no período pós-guerra mundial de 1945, a expansão socialista, por meio de potências como a União Soviética e China, alcança territórios amplos que ultrapassam as fronteiras europeias, em contrapartida a essa força, os Estados Unidos, como principal representante do capitalismo ocidental, tentam bloquear este crescimento socialista.

A tomada de partido por parte do povo angolano se dá por meio de movimentos de libertação que associados às potências capitalistas ou socialistas fazem do país, um terreno de disputa política e econômica. Embora ainda uma colônia de Portugal até 1975, o poderio bélico estrangeiro sustentou uma história sangrenta para o passado angolano.

O surgimento dos Estados Unidos como grande potência do pós-guerra força Portugal a emancipar suas colônias, uma vez que a administração norte-americana se baseia no princípio de anticolonialismo. Assim, a neutralidade portuguesa durante a guerra não foi suficiente para a manutenção de suas colônias na África, as consequências econômicas e políticas da guerra para a Europa conduziram o mundo à outra ordem social. E como parte dos intelectuais toma consciência de sua africanidade, após 1945, nomes como Amílcar Cabral, Mário de Andrade e Agostinho Neto, membros das *Casas dos Estudantes do Império* em Portugal, despontam como grandes representantes que passam a desempenhar papéis muito importantes para o início do processo de descolonização dos países ainda sob dominação portuguesa.

A estadia de jovens pertencentes às elites africanas em Portugal provoca um choque de realidade diante dos horrores da ditadura de Salazar tanto no território europeu, como em suas colônias na África. Assim, os jovens africanos se aproximam dos movimentos de resistência ao líder português nos finais dos anos de 1940, e passam a liderar avanços em defesa da identidade cultural e ações políticas na década seguinte. Amílcar Cabral

⁶⁸ Segundo Fanon (2007, p.25) o termo “descolonização” deve ser compreendido sempre como um fenômeno violento em que há simplesmente a substituição de uma ‘espécie’ de homens por outra ‘espécie’ de homens, ou seja, a substituição total de uma força dominante por outra, sem um processo de transição pacífica que modificasse o status de colônia para país realmente independente.

participa efetivamente do nascimento do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) em colaboração com os nacionalistas Agostinho Neto e Viriato da Cruz na metade dos anos 1950, contudo, a proclamação do MPLA como movimento nacional angolano provoca princípios de instabilidade com as populações bakongo do norte do país que promovem uma plataforma oposicionista, fundando, assim, a União das Populações do Norte de Angola que se torna UPA, posteriormente⁶⁹.

A mudança simbólica da palavra “colônia” para “província além-mar” nos anos 1950 denuncia os primeiros resultados do levante dos movimentos de libertação, em início, atividades culturais anticolonialistas que culminarão em práticas políticas ascendentes e intensivas.

E a partir de 1961, a chegada de um grande número de portugueses aumentou consideravelmente as desigualdades socioeconômicas em Angola, sentidas principalmente em Luanda, onde a divisão territorial em *musseques* e os bairros de asfalto contribuiu para a eclosão das primeiras guerras coloniais nas quais atuaram o MPLA e a UPA. Até 1964 a UPA era o único movimento capaz de realizar ações armadas importantes, liderada por Holden Roberto e apoiado pelos Estados Unidos, torna-se, no ano seguinte, a Frente Nacional de Libertação de Angola – FLNA. Uma terceira organização nacionalista surge em 1966, também oposicionista ao MPLA, intitulada a União Nacional para a Independência Total de Angola – UNITA liderada por Jonas Savimbi passa a atuar no combate civil pela independência do país⁷⁰.

Em Portugal, a queda da ditadura de Salazar, denominada a *Revolução dos Cravos* em 1974, em associação à divisão de forças políticas posteriores à revolução, colaboram para um possível acordo de independência dos estados africanos de língua portuguesa, o que ocorre de fato com a promulgação da lei de 19 de Julho de 1974 que reconhece o princípio de autodeterminação dos territórios além-mar, após três governos provisórios em Lisboa. E em 11 de novembro de 1975, o MPLA proclama a República Popular de Angola, ainda territorialmente dividida pelos movimentos que lutam pela tomada do poder da, então, nação independente⁷¹.

E a partir desse momento, os conflitos de interesse das potências mundiais protagonistas da Guerra Fria, Estados Unidos e União Soviética passam a nutrir uma nova fase na história de Angola que será marcada pelo apoio bélico e guerra civil durante

⁶⁹ ENDERS, Armelle. *Histoire de l’Afrique Lusophone*. Paris: Chandeigne, 2007. 105-113

⁷⁰ Op. cit. p.115

⁷¹ Op. cit. p. 126.

décadas. O projeto de nação socialista que o MPLA propõe para o novo estado nacional objetiva uma conscientização política do povo angolano, por isso, nesse período havia uma grande preocupação com a alienação de grande parte de população diante do domínio cultural estrangeiro, principalmente do norte-americano.

Como destaca Silvio Filho (1998, p.242) as preocupações com o projeto nacional socialista de Agostinho Neto infiltram-se nas produções dramáticas do MPLA, e assim, a peça *Os pioneiros do Futuro* é encenada em 4 de fevereiro de 1974 pelo movimento em Dar-es-Salaam.

Abrantes (2004, p.147) já havia destacado a atuação de alguns militantes do MPLA em áreas rurais de Angola ao propor algumas experiências teatrais com crianças, com fins pedagógicos nos espaços em que a guerrilha do movimento atuava, ficando conhecido como “teatro de pioneiros na guerrilha”. De acordo com Pepetela (*ibidem*, p.148), “tratava-se de um teatro sempre ‘oral’ e ‘espontâneo’, que incorporava com naturalidade certas manifestações tradicionais dos povos do leste, como a música e as danças coletivas”, assim, esses fatos demonstram uma aproximação muito relevante entre o projeto político do movimento e a prática teatral como ferramenta de conscientização da população.

Pretendendo construir uma nação, onde seriam varridos os resquícios da mentalidade pequeno-burguesa, o MPLA, ao assumir o poder, colocara como objetivo combater a tendência da pequena burguesia urbana africana em desprezar o campesinato iletrado (FILHO, 1998, p.244).

Contudo, esse ideal de Agostinho Neto não seria fácil de ser alcançado, uma vez que grande parte da intelectualidade angolana da época havia se originado das elites burguesas do país, e estavam nos postos dirigentes de Angola. Assim, pôr em conflito uma cultura proletária com uma cultura burguesa seria um evento inconsistente para a realidade popular que ainda carecia de organização para seu fortalecimento.

Como aponta Filho (1998, p.248) a grande crítica social da arte angolana nesse período estava dirigida à permanência da mentalidade autoritária comum aos tempos coloniais por parte daqueles que possuíam as funções de direção nas diversas organizações políticas estatais. Assim, o florescimento da mentalidade pequeno-burguesa pusera em xeque os ideais socialistas propostos pelas lideranças pós-independência, ou seja, “fazendo o processo de ‘socialização’ transmutar-se, apenas, numa troca de ‘senhores’, substituindo os portugueses pela nova burguesia emergente”.

Pepetela como membro participativo dessa elite angolana que assume os cargos diretivos do país e como escritor acaba por estabelecer-se nessa dualidade de ação. E contrário aos percursos da política praticada pelo governo, fornece ao seu trabalho literário as possibilidades de reflexão e crítica à realidade imposta.

Assim, Pepetela expressava os ressentimentos da população mais pobre, consciente de que a burocracia não era afetada pelas mesmas carências. A burocracia atribuía-se privilégios que seriam questionados, caso as práticas democráticas se expandissem (FILHO, 1998, p.251).

O escritor angolano pôde, portanto, denunciar os esquemas de corrupção do estado ou mesmo, no gerenciamento das fábricas de produção criadas pela corrente socialista do governo. A posição assumida por Pepetela em seu projeto literário se mesclava o resgate da história dos povos angolanos em conjunto com denúncias das enormes irregularidades das lideranças política do país, e assim, os textos literários funcionavam como ferramentas proféticas para o caminho futuro do momento socialista do país, ou seja, a possibilidade de “produzir uma ditadura do funcionário do que a do proletariado” (*ibidem*, p. 253).

Nessa perspectiva, Pepetela assume um posicionamento político e também artístico que procura explicitar as relações de poder exercidas no contexto estatal angolano, onde o autoritarismo e os métodos legislativos sustentam apenas uma grande rede de privilégios e manutenção das práticas colonialistas criticadas pelo povo e pelos intelectuais do período colonial. E como um grande projeto ético, a obra literária de Pepetela propõe reflexões globalizantes que unem arte, história e política, pelo ideal de pensar a sociedade angolana em todas as suas particularidades. E desta maneira, “revendo a história angolana, através da escrita ficcional, mostra que aquela também não está isenta dos progressos e retrocessos causados pela luta pelo poder⁷²”. Compreender as ações das lideranças presentes na sociedade angolana no século XX exige o retorno ao passado desses povos, visto que as imperfeições do presente estão ligadas aos erros históricos que apenas se repetem e se renovam.

A obra de Pepetela é como que um grande desdobramento dessa peça metafórica configurando a história da sociedade angolana, onde o pessimismo e o optimismo se interpenetram constantemente nos factos, nos actos e no carácter das pessoas. [...] Através da sua escrita nós conseguimos apreender as principais vicissitudes por que passou e passa a formação da identidade angolana (ROSÁRIO, 2009, p.226).

⁷² HILDEBRANDO, Antonio. *A revolta da casa dos ídolos: renovação e tradição*. In: CHAVES, Rita e MACÊDO, Tania. **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p. 256.

Entretanto, deve-se considerar que o reconhecimento da história de Angola e de seus conflitos étnicos significa a tomada de consciência necessária para se observar que o futuro utópico idealizado pelos intelectuais e pela própria população local jamais foi alcançado, pois, o que tem existido é apenas a continuidade do passado, novos cenários, novos senhores, nova divisão, mas as mesmas práticas corruptas e injustas do passado. Como previu Fanon (2007, p.121) em seus estudos sobre a continuidade do colonialismo pragmático nos países africanos e das desventuras da consciência nacional, os governos estatais pós-coloniais, simplesmente, assumiriam o papel dos opressores, após gritos pela independência, o conceito de nacionalização significou “*transferencia a los autóctonos de los privilegios heredados de la etapa colonial*”.

Em Pepetela, o fantasma do passado ou mesmo a própria ilusão diante de um futuro incerto se transformam em imagens recorrentes em que o passado é desfigurado e mitificado como forma de instrumentalização, em função da necessidade imediata através de um futuro sonhado e idealizado. Porém, nessas condições, o presente torna-se apenas uma fonte de angústia e de decepção, direcionado ao trabalho literário este sentimento diante da realidade governamental de Angola nas décadas posteriores à descolonização passa a nutrir a poética política do escritor⁷³. A escrita dramática também reflete esta inquietação frente ao domínio local, os conflitos pelo poder conduzem a elite burguesa à manutenção do modelo colonial.

De acordo com Inocência Mata (2009, p. 193), o contexto discursivo das produções de Pepetela em que a história e a política se entrelaçam, aponta para reinterpretações do passado como exigência para a compreensão do presente, em que a complexidade de suas realizações ainda conduz o espaço angolano às tragédias políticas já vividas em sua história colonial.

Pepetela foi um dos únicos, senão o único escritor, a apontar para o perigo do nacionalismo angolano estabelecer um culto à personalidade de seus líderes, pois isso, apesar de muito condizer com a tradição africana, não se coadunava com uma certa visão socialista de nação avessa a personalismos (FILHO, 1998, p.254).

Para o autor, o homem não precisa de mitos para viver, a liberdade individual é conseguida somente pela independência diante de autoridades idolatradas pela população, além disso, é a força da coletividade que deve ser o objeto de adoração do povo. Visto

⁷³ DRNDARSKA, D. e MALANDA, A. *Pepetela et l'écriture du mythe et de l'histoire*. Paris: L'Harmattan, 2000. p. 112-113.

que a desilusão do escritor com os líderes políticos de seu país o deixou consciente sobre os limites do poder individual.

É sobre este terreno cáldo que Pepetela escreve em 1978 sua peça teatral *A Revolta da Casa dos Ídolos*, com o objetivo de retomar o passado de Angola, contribuindo para a busca de identidade pelos escritores e intelectuais nos primeiros anos pós-independência. Todos esses elementos contextuais são indispensáveis para a compreensão da produção dramática do autor, uma vez que a expectativa em se transmitir uma mensagem de conscientização política e histórica a um público maior comparado à escrita narrativa, o faz dirigir sua escrita de resistência ao poder local.

O retorno histórico ao início da aproximação portuguesa adquire um caráter político, em que as relações de poder devem ser discutidas e conhecidas por todos os angolanos, e mesmo, todos os leitores estrangeiros dessa literatura combatente. A história de Angola descreve a vida cíclica da política do país, como foi descrito ao longo desta explanação, para se entender o presente angolano devem-se conhecer os eventos do passado econômico e político local.

Mazrui (2010, p.677) propõe um esquema objetivo sobre os temas de conflito que nutriram a arte literária africana durante as décadas de transformação do continente africano. Dessa forma, alguns dos principais domínios de interesse dos escritores no transcorrer deste período estão ligados ao exercício dialético passado e presente como idealização de uma história nostálgica, e ligados a este, os conflitos de tradição e modernidade que estão estreitamente conectados com os problemas decorrentes da influência ocidental, visto que a europeização da África é um dos princípios do colonialismo através da tentativa de apagamento da cultura e da história do continente.

Ainda de acordo com a delimitação do autor, a oposição entre mundo autóctone e o mundo estrangeiro, tratando, evidentemente, da luta contra a supremacia europeia na suplantação das práticas culturais e religiosas locais. Esta situação esteve presente desde os primeiros assentamentos estrangeiros em solo africano, e se perpetua na atualidade com novas configurações imperialistas, mas que não deve ser depreendida dos temas anteriores.

O próximo ponto tange a esfera sociopolítica do indivíduo e da sociedade, que podem estar relacionadas aos direitos privados e o dever público. Contudo, talvez este seja o item que nutriu vários conflitos na África colonial e também se mantém na modernidade do continente, a organização política dos países baseou-se nos modelos de formação de Estados Nacionais deixados pelos colonizadores europeus. E aqui cabe uma

reflexão mais detalhada sobre os atritos existentes entre nação e estado, pois, o projeto geopolítico de delimitação dos países africanos esteve baseado em fronteiras estabelecidas imprudentemente pelos europeus, sendo desconsiderada qualquer possibilidade de reconhecer as variações étnicas do território africano.

Elaigwu (2010, p.519) descreve que “a maioria dos países africanos independentes é de *Estados* criados sob o regime colonial que lutam para tornarem-se nações mais coerentes”, pois, as aspirações primordiais africanas estão condicionadas à equidade dos conceitos de Estado e Nação, visto que as delimitações dos estados africanos basearam-se em fronteiras artificiais atribuídas pelas potências coloniais, que em hipótese alguma correspondiam às fronteiras étnicas independentes.

Portanto, o ideal de estabilidade, exigido pelo modelo de Estado aplicado pelo sistema colonial, apenas poderia ser mantido sobre regras ocidentais de unidade cultural e forças armadas autônomas, o que não correspondia em nada à realidade do continente pré-colonização. “Como consequência, o colonialismo criou um aparato militar dotado de meios de destruição importados, muito avançados comparativamente ao restante da infraestrutura” (*op. cit.*, p.520), fato este que desenvolveu tensões sérias devido às forças originárias do caráter artificial dessas fronteiras e conseqüentemente, a instabilidade nas relações entre civis e militares, pois, antes da colonização, a mobilização de um exército somente se dava diante de uma necessidade de enfrentamento direto do conflito específico.

Contudo, a África do século XX encontrou-se em conflito devido, particularmente, a esses dois processos históricos de edificação da nação e a formação do Estado, questões indispensáveis para que se possa compreender a África política moderna e todas as suas incongruências do presente.

E para a constituição da Nação, como comunidade imaginada, eram necessários atributos que estariam muito além das definições de fronteiras artificiais na formação dos estados africanos. Eric Hobsbawm (*apud* FIGUEIREDO, 2005, p.192) afirma que para a construção de uma nação, três critérios são relevantes a serem observados, iniciando-se pela “associação histórica com um Estado existente”, ou seja, um compartilhamento de um mesmo passado histórico como estado; posteriormente, a necessidade de “uma elite cultural longamente estabelecida”, que incluísse uma língua administrativa e uma escrita literária consolidada; e o terceiro critério refere-se a uma “provada capacidade para a conquista”, o que seria um enorme desafio para os estados africanos que só obtiveram independência política após meados do século XX.

Para constituir uma nação era preciso, portanto, já haver um estado de fato, que possuísse uma língua e uma cultura comum, além de demonstrar força militar [...] A construção de uma identidade nacional passa, assim, por uma série de mediações que permitem a invenção do que é comumente chamado de “alma nacional”, ou seja, parâmetros simbólicos que funcionam com “provas” da existência desse Estado.

Dessa maneira, elementos como uma língua administrativa e literária consolidada, uma história comum de existência e união demonstrada por símbolos nacionais como heróis, bandeira e hino, portanto, marcas de defesa de uma alma nacional que possam sustentar o Estado, enquanto comunidade política.

De acordo com Elaigwu (2010, p.522) o conceito de nação aplica-se às comunidades estáveis, historicamente evoluídas num território comum, com atividades econômicas, culturais e linguísticas que possam uni-las simbolicamente. E entre os elementos frequentemente ressaltados, como a língua, a história, o território e a cultura, são imprescindíveis para a própria organização política e econômica do país.

“Ao apoiarem-se sobre o seu próprio passado nacional, os autores ocidentais são levados a conceber a formação de uma nação ou de um Estado como dois processos distintos que finalmente desembocam na instauração de um Estado-nação”, como pontuou Elaigwu (2010, p.523), os elementos subjetivos que colaboram na edificação da nação e a ênfase à história nacional levam a afirmação de que “a formação da nação precede normalmente a constituição do Estado”, e que, portanto, baseia-se sobre a formação de identidades culturais e políticas que sustentem não somente a nação, como comunidade imaginada, mas também o estado enquanto organização geopolítica.

Contudo, essas concepções de Estado e Nação estão baseadas em teorizações ocidentais, eurocêntricas que se autovalorizam etnicamente, visto que recaem sobre a valorização de feitos nacionais que não podem ser aplicados hermeticamente ao contexto africano, por possuir um sistema de passado histórico totalmente diferenciado do conceito europeu. Elaigwu (2010, p.524) acrescenta que “para nós, o processo não implica em uma transferência, mas, na ampliação do horizonte até o qual os grupos restringidos reconhecem a sua própria identidade, a ponto de englobar entidades mais vastas como o Estado”, portanto, o reconhecimento de pertencimento a um “corpo cívico”, ou seja, a uma nação constituída, pode equivaler a muitos dos requisitos ocidentais.

O “sentimento de pertença” a uma comunidade política demonstra as particularidades do território africano, no que se refere à aplicação de modelos ocidentais para a composição nacional do continente. Em consonância às concepções africanas de

nação, Ali Mazrui e Michal Tidy acreditam que uma “suficiente homogeneidade cultural” seja suficiente para o enraizamento do sentimento nacional, assim descrito por Elaigwu (2010, p.526), porém, a tentativa de homogeneização das identidades culturais de muitos estados africanos tornou-se uma fonte de conflitos e instabilidades políticas, como no caso específico do Estado Angolano em que onze etnias, com suas línguas e tradições, se defrontaram durante anos de guerra civil após obterem a independência de Portugal na década de 1970, através do apoio aos diferentes movimentos armados de libertação colonial causando inúmeras disputas e mortes pela liderança estatal, sendo um país que luta ainda pela constituição efetiva de uma nação angolana.

Em retorno ao panorama proposto por Mazrui (2010, p.678) para compreender os temas conflituosos que fazem parte da grande maioria dos escritos literários africanos do período pós-colonial, destaca-se o grande dilema entre o socialismo e o capitalismo. Como os movimentos de libertação dos países africanos estiveram atrelados às ações imperialistas decorrentes da Guerra Fria, iniciadas após a segunda guerra mundial entre União Soviética e Estados Unidos. As lutas ideológicas e militares pela expansão do socialismo por meio das ações expansionistas da URSS em conflito direto com o poderio do império capitalista norte-americano.

Ambas as nações estiveram em plena atuação no território africano desde a década de 1960 em defesa de interesses imperialistas individuais que sustentaram os movimentos armados de libertação em vários países da África. A pressão externa para o fim das práticas coloniais europeias foi exercida intensamente por essas duas nações e seus aliados respectivamente, tomando Angola, novamente para exemplificação, que sentiu a presença simultânea de países como Cuba, China em apoio a URSS por trás dos movimentos armados de libertação, e em oposição direta ao suporte dos Estados Unidos a outras guerrilhas que disputaram a liderança do estado angolano após 1975.

O tema seguinte apontado por Mazrui (2010, p.678) refere-se ao impasse dialético entre desenvolvimento e autossuficiência, uma vez que após os conflitos de libertação, um grande número de países se encontrou no dilema entre uma evolução rápida sustentada pela participação estrangeira ou uma política de desenvolvimento interno com um ritmo mais lento e autônomo.

O sétimo destaque do autor concerne à relação entre africanidade e a humanidade, uma dualismo antagônico que sustentou inúmeros movimentos culturais que exaltavam características essencialistas dos povos africanos, como o próprio programa literário de valorização do negro intitulado *Negritude*, proposto por Aimé Césaire que pareceu a

princípio uma proposta revolucionária para, de certa forma, corrigir os estragos deixados pelo colonialismo na mentalidade do africano colonizado e nas práticas culturais literárias.

Em África, a literatura colonizada dos últimos vinte anos não é uma literatura nacional, e sim uma literatura de negros. O conceito da ‘negritude’, por exemplo, era a antítese afetiva, senão lógica desse insulto que o homem branco fazia à humanidade. Essa negritude oposta ao desprezo do branco revelou em certos setores como a única capa de suprimir proibições e maldições⁷⁴ (FANON, 2007, p.169 Tradução nossa).

A crítica da negritude feita por Frantz Fanon estabelece alguns pontos etnocêntricos que culminam numa homogeneização cultural em toda África, como se os próprios africanos vissem a si mesmo como um grande conjunto coeso culturalmente e ideologicamente. Assim, o movimento nacionalista e cultural da Negritude pode representar este paralelo de defesa à africanidade que de certa maneira, afasta-se da natureza plural da humanidade.

Segundo Nayar (2013, p.110), a crítica de Fanon ao movimento da Negritude pode ser definida, primeiramente, pela rejeição da ideia de uma única e homogênea cultura negra, e também, aos temas que defendiam uma pureza da cultura negra pré-colonial e sua constante tentativa de retorno às culturas passadas da África.

Outro ponto marcante, acentuado por Fanon, refere-se à intensa ênfase ao passado cultural e a total recusa em discutir os dilemas políticos e problemas sociais da contemporaneidade africana, de maneira geral, e em conclusão, o privilégio do movimento da negritude em discutir questões raciais, desconsiderando os conflitos de classes que poderiam configurar como as principais razões da desvalorização do negro pelo colonizador branco.

Assim, Nayar (2013, p.111) resume as reflexões que Fanon fez sobre o movimento cultural e literário da negritude, afirmando que Fanon aceita que a negritude possui um papel muito importante no fortalecimento de uma consciência anticolonial, mas, que essa consciência precisa ultrapassar os limites da homogeneização de conceitos.

Portanto, é válido destacar que esses apontamentos temáticos feitos por Mazrui no texto intitulado “O desenvolvimento da literatura moderna” tentam organizar um panorama temático da literatura africana, de forma global. Ainda que não sejam

⁷⁴ “En África, la literatura colonizada de los últimos veinte años no es una literatura nacional, sino una literatura de negros. El concepto de la ‘negritud’, por ejemplo, era la antítesis afectiva si no lógica de ese insulto que el hombre blanco hacía a la humanidad. Esa negritud opuesta al desprecio del blanco se ha revelado en ciertos sectores como la única capaz de suprimir prohibiciones y maldiciones”.

recomendáveis generalizações quando se trabalha com a produção literária africana, devido à diversidade de perspectivas desenvolvidas ao longo do século XX, torna-se um imperativo ressaltar a complexidade dessa tarefa frente a esses territórios literários que ultrapassam as fronteiras políticas e artísticas.

De forma objetiva, todos esses temas de conflitos percebidos na literatura africana, principalmente no período pós-colonialista, deveu-se aos processos de colonização europeia, como aponta Mazrui (2010, p.680), “a modernidade na África não se opõe somente à tradição, ela identifica-se, também e essencialmente, à ocidentalização. Eis a razão da tão íntima ligação do conflito entre modernidade e tradição com o choque entre o mundo autóctone e o mundo estrangeiro”.

Os próprios escritores africanos, desse período, defrontaram-se com a ocidentalização cultural, dados os sistemas educacionais que conduziram muitos dos intelectuais à Europa para formação, ou mesmo, para a implantação de universidades aos moldes ocidentais para padronizar a influência estrangeira.

No campo do ensino e de certo modo, eles percebiam que os novos métodos de instrução e de socialização provocavam formas de dependência cultural. Estava-se em vias de fabricar novos africanos, um pouco menos africanos que os seus pais em tempos idos (MAZRUI, 2010, p.680).

As formas de contato cultural acabaram por moldar as novas sociedades africanas, e que decidem por representá-las metodologicamente, como resposta às transformações sociais que precisam ser compreendidas pelo viés literário.

E é possível dizer também, que a independência política africana acabou por contribuir com a ampliação dos horizontes de um grande número de intelectuais que buscaram novas perspectivas para compreender os fenômenos sociopolíticos da África, pois, após séculos de sofrimento pela dominação branca europeia, os períodos pós-independência foram marcadas para troca do poder e conseqüentemente, a tirania praticada de africanos contra outros africanos. Assim, alguns escritores não se satisfizeram em tentar lutar pelos direitos dos africanos e negros, tornando-se intelectuais defensores dos direitos dos oprimidos da humanidade, “eles tornaram-se políticos, na justa proporção que os políticos de outrora se haviam se transformados em literatos”⁷⁵.

⁷⁵ MAZRUI, Ali. *O desenvolvimento da literatura moderna*. In: **História Geral da África**. Vol. 8. Brasília: Unesco, 2010. p. 688.

2.4 A produção de Pepetela

Como nos explica Antonio Hildebrando em seu artigo na obra *África & Brasil: letras em laços* (2006, p.317), para se compreender a obra completa de Pepetela é necessário construir pontes entre os inúmeros trabalhos do autor a fim de perceber os elementos diacrônicos que permeiam suas obras. Evidentemente, o tema motivador de toda escrita literária de Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos – Pepetela foi sempre Angola como centro de uma discussão político-literária que faz parte de grande projeto ético de criação da identidade nacional, ou mesmo, das identidades angolanas, uma vez que seja possível traçar um percurso poético que se baseia na interação entre as etnias angolanas na tentativa de unir os povos e suas culturas na edificação de um sentimento coletivo que reconheça as particularidades do território angolano.

Dentro da linha temporal de produção de Pepetela, pode-se contabilizar uma obra robusta de quinze livros, três escritos antes da independência do país, sendo eles *Muana Puó* (1978), *As aventuras de Ngunga* (1973) e *Mayombe* (1980) os quais apresentam a escrita participativa do autor como chamado à ação revolucionária contra o domínio português por meio dos movimentos de libertação.

Após 1975, são produzidas duas peças de teatro *A corda* e *A Revolta da Casa dos Ídolos*, que acabam por representar uma nova perspectiva de Pepetela diante da administração pós-independência do MPLA que pôs em efetivação o projeto socialista em desenvolvimento no período. E como produção narrativa, foram escritos *Yaka* (1988), *O cão e os caluandas* (1985), *Lueji* (1990), *A geração da utopia* (1992), *O desejo de Kianda* (1995), *Parábola do cágado velho* (1997), *A gloriosa família* (1997), *A montanha de água lilás* (2000), *Jaime Bunda – Agente Secreto* (2001), *Jaime Bunda e a morte do americano* (2003), *Predadores* (2005), *O terrorista de Berkeley, Califórnia* (2007), *O quase fim do mundo* (2008), *O planalto e a estepe* (2009), *Ao sul o sombreiro* (2011) e *O tímido e as mulheres* (2013).

Nutridas pela esperança na concretização social, cultural e política de Angola, as obras de Pepetela participam da história do país, acompanhando as transformações concretas dessa sociedade, contudo, a decepção com os rumos tomados pelo país converte-se também em elemento poético de um número significativo de trabalhos, nos quais o caráter político de sua escrita domina os enredos e as tramas construídas.

Tecendo em língua portuguesa o seu texto africano, o autor participa da afirmação de uma identidade própria, [...], e constrói uma obra marcadamente africana, que traz à tona, sem se tornar estranha a todos os que dessa língua se utilizam, a terra, o povo, a cultura, o imaginário e as contradições da nação angolana (HILDEBRANDO, 2006, p.318).

A partir de uma proposta muito característica da escrita pós-colonial, os textos de Pepetela visam sempre dar voz àqueles que foram esquecidos pelo discurso da história colonial, logo, a utilização dos elementos históricos funcionam como reconstruções de reparação às ações do colonizador ao longo dos séculos da presença portuguesa em Angola. Além disso, a mitificação dos heróis nacionais ou mesmo a criação de heróis idealizados colaboram para a poética política do escritor no projeto de construção do sentimento nacional.

É válido dizer que todos estes fatores delimitadores, de forma alguma, vislumbram um aprisionamento pedagógico comum à crítica literária formalista, mas, pode fornecer ao leitor debutante da obra de Pepetela um panorama sobre o que se pode encontrar nesta rica produção literária angolana.

A renovação da sua obra parece acompanhar a contínua reconstrução da perspectiva crítica desse intelectual interessado em percorrer os meandros históricos de Angola. Buscando iluminar como se degradou o imaginário utópico dos anos revolucionários, seus personagens mais recentes, em oposição aos dos primeiros romances, experimentam a corrosão das relações interpessoais, da comunidade e dos meios de comunicação imersos que estão na própria individualidade e em atos de corrupção (AGAZZI, 2006, p. 195).

A escrita de Pepetela surge das experiências culturais e políticas do escritor durante sua participação na guerrilha, atuante durante a guerra colonial e posteriormente, o contado direto com a administração socialista pós-independência, portanto, o escritor pôde presenciar momentos fortes da transição política de Angola, fornecendo estratégias de pensar a revolução, a independência e o futuro do país.

Portanto, o trabalho literário do intelectual angolano está pautado, predominantemente, em reflexões mais complexas sobre o trajeto social traçado pela elite angolana pós-independência, utilizando-se da história e de suas próprias lacunas discursivas as quais puderam colaborar com o espírito militante fortalecido durante as revoluções de libertação nacional.

3. HISTÓRIA E POLÍTICA EM A *REVOLTA DA CASA DOS ÍDOLOS*

3.1. Estrutura da peça

A Revolta da Casa dos Ídolos (1978) foi produzida pelo escritor Pepetela durante o período pós-guerra anticolonialista, resultante dos processos de independência de Angola, que tiveram fim em 1975. Utilizando-se de fatos históricos do início da colonização portuguesa, ao então Reino do Kongo⁷⁶ em 1514, o escritor constrói seu segundo texto dramático, este de caráter histórico-político, com características militantes que visavam apresentar elementos da colonização do século XVI para que o público pudesse compreender as suas consequências na sociedade angolana contemporânea, por meio de situações e conflitos atemporais que caracterizavam também as relações contemporâneas do país no século XX.

A peça possui cerca de vinte e quatro personagens, alguns sendo personagens históricas, outras fictícias. A trama está dividida em três atos longos, sem a marcação de momentos que exijam a mudança de espaços cênicos, sendo esclarecidos por rubricas curtas entre as falas. A partir de uma subdivisão em grupos sociais, pode-se estabelecer o seguinte quadro:

As personagens pertencentes à aristocracia africana são Nzinga-a-Nkuvu (D. João I o rei do Kongo), Mpanzu-a-Nzinga, (sobrinho assassinado do rei), M'vemba Nzinga (D. Afonso filho do rei), Mani-Vunda e Jorge Muxuebata, líderes do Colégio de Eleitores e responsáveis pelo recebimento de impostos do reino e pela sucessão dos reis, Kuntuala, a filha do Mani-Vunda. E em apoio direto à aristocracia africana têm-se o Padre e o Capitão como membros representativos da presença portuguesa no reino, seguidos pela hierarquia estão Nanga, o protagonista, seu tio Nimi, seu amigo escravo fugitivo Masala e os camponeses Temoná e seu marido, Ntumitangua e Lukeba e outros personagens que não recebem nomes.

As ações dramáticas acontecem em três atos que retratam a trajetória do protagonista Nanga, desde a sua tomada de consciência até a sua morte no terceiro ato. E a partir de seu projeto de conscientização coletiva são percebidas inúmeras questões políticas e sociais que sustentam a trama da peça por meio de conflitos, traições, interesses e choques culturais.

⁷⁶ Deu-se preferência à grafia utilizada por Pepetela na obra, portanto, Reino do Kongo em oposição à versão moderna Reino do Congo.

3.2 Passado e presente na busca pela identidade nacional

O passado colonial dos países africanos de língua portuguesa foi marcado pela exploração, violência e preconceito, os choques culturais entre os inúmeros grupos étnicos e a imersão cultural portuguesa serão refletidos piamente também nas literaturas dos países que foram colônias de Portugal. Em Angola e Moçambique, o processo de descolonização somente se deu por meio de longos períodos de guerra e conflitos armados, o que resultou numa literatura em que estes eventos estão muito presentes na escrita e marcam toda uma época de produção literária, como forma de denúncia dos horrores que as guerras deixaram nesses países, ou mesmo, como *front* intelectual para a formação da população militante, visto que as sociedades letradas são desafios para as ex-colônias portuguesas ainda hoje.

Por tratarem-se de comunidades onde a oralidade domina a produção cultural, os escritos literários colaboram discretamente neste universo africano de grande riqueza e expressão. Assim, o constante conflito entre a tradição e o novo acaba por fazer parte dessa literatura. Em termos simples, o choque de culturas, de etnias, de religiões, de ritos e de fronteiras ainda se mostram como questões a se resolverem nessas sociedades. A própria formação dos estados nacionais ocorreu de forma ditatorial e impositiva, precedendo a constituição do sentimento de nação.

A Conferência de Berlim, realizada de 1884 a 1885, buscou organizar a dominação e a exploração do continente africano pelos países europeus; assim, as fronteiras neste novo mapa criaram grandes problemas para a estruturação dos países, como nações. Angola, por exemplo, um país com pelo menos onze etnias diferentes sofreu uma determinação de fronteiras que não condizia com a realidade de povos e das línguas do lugar. Assim, grupos étnicos de regiões próximas acabaram pertencendo a estados nacionais diferentes, fato que prejudicou enormemente o princípio da unidade e da formação das nações.

Como forma de desenvolvimento desses países, o deslocamento das pessoas de comunidades do interior para os grandes centros passou a configurar novos quadros de organização social nas cidades, em contato com o mundo ocidental e constante tentativa de retomada do passado tribal, as sociedades africanas se formavam dentro de uma construção cultural em transição.

Chaves (2005, p.54) menciona que como “instrumento de afirmação da nacionalidade, a literatura será também um meio de conhecer o país, de mergulhar num

mundo de histórias não contadas, ou mal contadas, inclusive pela chamada literatura colonial”; assim, as possibilidades de reescritas da história configuram-se como atividades comuns a este espaço literário em ascensão.

O chamado ao nacionalismo se intensifica nessas literaturas, dado o seu caráter estruturante e formativo nas sociedades em construção, após os processos de descolonização de 1975, quando as colônias portuguesas defrontaram-se com o desafio de se estruturarem como nações e desenvolverem seus sistemas políticos e econômicos. E é a partir deste cenário que os países começam a produzir os gêneros literários mais propícios a estes povos de cultura oral; assim, a poesia ganha um espaço majoritário nessas produções iniciais que datam da década de 1940, e que se acentuam nas décadas de 1960 e 1970, anos das lutas de libertação.

O grande projeto político de construir nações independentes e autônomas culturalmente tornou-se também um projeto literário ousado e amplo. Os primeiros escritores normalmente eram militantes dos movimentos de libertação nacional, intelectuais que não separaram a criação literária da ação política, o que resultou em produções de impacto sociopolítico, devido ao grau de engajamento que os autores atribuíram a essas obras.

Estes movimentos de edificação de identidades nacionais sustentaram grande parte dos autores africanos, nesse projeto cultural e político que cada país promoveu durante os processos de descolonização, e para isso, a língua europeia teria que ser o veículo de difusão, ainda que o nacionalismo se afluísse com tanta intensidade, eleger uma língua nacional entre tantas que compõem os países de passado colonial português, seria impedir que as literaturas nacionais ultrapassassem suas fronteiras, até por forças conflitantes entre o local e o universal, elementos comuns à crítica literária em qualquer sistema produtivo.

Como aponta Chabal (1994, p.16) “pelo fato de as culturas africanas serem orais, o desenvolvimento da literatura africana só pôde ganhar forma através da língua colonial europeia”, o que já faz dessas literaturas uma marca da ocidentalização da África. A partir de uma perspectiva de solidariedade cultural entre as nações de língua portuguesa, as relações com a história sustentam o fortalecimento desse projeto social em construção.

Profundamente marcada pela História, a literatura dos países africanos de língua portuguesa traz a dimensão do passado como uma de suas matrizes de significado. A brusca ruptura no desenvolvimento cultural do continente africano, o contato com o mundo ocidental estabelecido sob a atmosfera do choque, a intervenção direta na organização de seus

povos constituíram elementos de peso na reorganização das sociedades que fizeram a independência de cada um de seus países (CHAVES, 2005, p.45).

E por estas nações serem tão recentes politicamente, resultantes do contexto geopolítico da década de 1970, o enriquecimento cultural africano caracteriza-se pelo seu princípio de contato com o ocidente na tentativa de aceitar modelos artísticos já consagrados pelas forças impositivas eurocêntricas da modernidade. O diálogo com a História desses países de língua portuguesa surge como necessidade de compreender a sociedade contemporânea por meio de uma abordagem que retoma o olhar sobre as expressões poéticas, como reflexão sobre a realidade da África moderna⁷⁷.

Chaves (2005, p.45) chama a atenção ao fato de que os efeitos do colonialismo nos países africanos acabaram por deixar enormes lacunas na história dessas terras, e nutridos por esses vazios, muitos escritores através de sua escrita fornecem inúmeras perspectivas literárias que puderam promover a tomada de consciência histórica e reconhecimento do passado comum.

Assim, a valorização do passado tornou-se o projeto literário de vários escritores do período pós-colonial, em que história, política e literatura se converteram num sistema estético recorrente e muito funcional. Soma-se a isso o fato de que para essas nações que por muito tempo tiveram acesso somente ao discurso colonial e as perspectivas do colonizador que prevaleciam de maneira dominante os escritos produzidos até então.

Os processos de descolonização dos países africanos de língua portuguesa ocorreram de forma conflituosa em sua maioria e marcou durante várias décadas pós-independência, como resultado de grandes empreitadas ideológicas e políticas, a militância africana deixou traços profundos nos produtos literários da época.

Como aponta Mazrui (2010, p.668), “a fronteira era igualmente imprecisa, tanto entre a arte e a militância, quanto entre o mundo autóctone e o mundo exterior. A África mobilizou as línguas e a literatura europeias em benefício da libertação e da eloquência africanas”; dessa maneira, os limites entre política e literatura foram desconstruídos devido às necessidades de edificar uma poética política que enfrentasse as práticas exploratórias e violentas do colonizador.

E para esse empreendimento, as línguas europeias foram utilizadas com novas finalidades decorrentes das lutas políticas; assim, a literatura europeia esteve a serviço dos objetivos nacionalistas desses países (*ibidem*, p.671). A dinâmica dos gêneros

⁷⁷ LAWSON-HELLU, Laté. *Roman africain et idéologie*. Canada: Presses Universitaires, 2004, p.03.

literários utilizados pelos escritores e intelectuais no período pós-colonial foi marcadamente um processo de transculturação política e artística. Utilizaram-se da poesia, do teatro e, posteriormente, do romance como formas de ação política de tomada de posição para o combate cultural e para a organização das marcas de pertencimento necessárias à práxis nacionalista em voga.

Para Fonseca (2008, p.20) os “signos de pertença, nesses trânsitos, podem significar uma diversidade de estratégias que fogem à mera indicação temática”; contudo, o forte apelo político convive de maneira recorrente junto à retomada histórica do passado comum visto pela perspectiva dos intelectuais africanos.

A proposta cultural e literária de recuperar o passado, ainda que seja pela própria reinvenção da história, significa uma tentativa de compreender a natureza do colonialismo, pois, os elementos que tangem à exploração econômica na África influenciam, enormemente, nas práticas de autoidentificação e reconhecimento dos sujeitos colonizados.

Portanto, a “despersonalização cultural” foi uma das realizações do empreendimento colonial, a falta de perspectiva diante do futuro e as dificuldades de se estabelecerem como sujeitos sociais nesses países de independência recente, visto que séculos de apagamento cultural, dominação exploratória e atividades escravistas foram apenas alguns dos resultados deixados pela colonização⁷⁸.

“A luta pela África no século XX, por exemplo, tem como objeto territórios desenhados e redesenhados por exploradores europeus durante gerações”, o que Said (2011, p.329) quer enfatizar nesse momento, refere-se à lenta recuperação dos povos africanos após os estragos causados pela colonização, os temas da cultura de resistência acabam por ser solidários entre si, portanto, as lacunas da própria história africana devem ser preenchidas pelos produtores de literatura política e de militância.

As respostas culturais africanas após 1945 foram tão variadas quanto se poderia esperar a partir de tantos povos e interesses visíveis. Mas, elas foram inspiradas acima de tudo por uma forte esperança de transformação, que antes mal se fazia presente e certamente nunca fora sentida com tanta intensidade ou apelo tão generalizado (DAVIDSON *apud* SAID, 2011, p.309).

Nessa perspectiva, lutas de libertação funcionaram como princípio motivador para a escrita de um novo futuro para os países colonizados, pois, o espírito utópico de mudança

⁷⁸ CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. São Paulo: Ateliê, 2005. p.46.

sociocultural estava presente na década de 1970. Ainda que nos espaços africanos francófonos e anglófonos, estes fatos tenham ocorrido em décadas anteriores, o que pode demonstrar uma persistência em manter as colônias sobre o domínio português até os extremos dos conflitos de libertação.

Equalizar as poéticas utópicas em produção no período posterior à descolonização com os desejos de transformação dos intelectuais da época torna-se relevante para conceber um panorama do contexto de produção de poéticas políticas, posto que as privações de criação e divulgação de trabalhos literários durante a atuação colonial impediram uma significativa organização de um sistema literário que pudesse refletir essas aspirações diante de futuros incertos.

É evidente que propor generalizações para descrever como se deram os momentos de descolonização africana, conduz a erros significativos, pois, discutir esses processos em países de colonização francesa exige particularidades específicas de cada território, ou mesmo, a política de libertação proposta pela Inglaterra para suas ex-colônias que se difere enormemente do restante do continente. Portanto, deve-se aqui tentar compreender os acontecimentos dirigidos aos países africanos de língua portuguesa, que por si só, já possuem grandes diferenças quando se pensa em lutas de libertação nacional.

Nessa ótica, propõe-se um recorte particular para refletir sobre as referências poéticas que contribuiram para a escrita literária nesses espaços lusófonos. E a partir dessa discussão, compreender a retomada ao passado colonial e a cooperação com os fenômenos políticos como estratégias discursivas e pragmáticas dos ideais de libertação de intelectuais engajados no projeto nacional de diálogo histórico.

Segundo Chaves (2005, p.49), “voltar ao passado se transforma numa experiência de renovação e é a partir dessa estratégia que são lançadas as bases para uma literatura afinada com o projeto de libertação”, ainda que se entenda que a recuperação integral do passado torna-se algo inviável, dadas as condições em que ocorreram as lutas de libertação associadas às imperfeições políticas dos sistemas administrativos pós-coloniais que exigiam da classe intelectual reflexões conexas aos momentos contemporâneos.

Mergulhados em inúmeros conflitos de ordem econômica, social, cultural e política, é difícil destacar um elemento motivador único para essas nações em construção. Contudo, pode-se afirmar que a literatura, a história e a política sustentaram as criações artísticas dos territórios lusófonos da África.

3.3 As referências históricas: uma discussão sociopolítica

A Revolta da Casa dos Ídolos demanda do leitor e do público uma pesquisa histórica para a compreensão mais completa sobre a peça, devido ao retorno a uma revolta popular ocorrida no Reino do Kongo em 1514, a trama de Pepetela torna-se um diálogo político em que se discutem as relações de poder no passado em consonância com as suas consequências no presente.

Segundo Abrantes (2004, p.172), a obra encenada algumas vezes pelos grupos teatrais na década de 1980, aborda um levantamento popular ocorrido no Reino do Kongo, em 1514. É possível definir a produção de Pepetela como um elaborado tratamento dramático desse episódio, particularmente obscuro da história angolana, como foi discutido anteriormente, o apagamento da história e da cultura local foi uma das estratégias do colonizador português, logo, alguns fatos históricos a obra ajuda a descobrir, mesmo sacrificando parte da verossimilhança histórica e recorrendo a personagens fictícias, para que não se criasse a ideia de que a peça possa fazer exaltação a qualquer mito histórico. A preocupação do autor de recuperar, com fins didáticos, os menores meandros do momento que analisa, torna a peça um pouco explicativa. É, no entanto, uma das mais bem sucedidas obras de teatro escritas por um dramaturgo angolano.

No que se refere a alguns aspectos históricos importantes, a expansão das expedições portuguesas pela Costa do Atlântico africano sustentaram os eventos econômicos e políticos posteriores dessa potência marítima, desde o século XV. A necessidade de alcançar novos territórios devido às condições mercantis da modernidade europeia, associadas às exigências religiosas da Reconquista, ou seja, a expansão do cristianismo como objetivo secundário das grandes navegações lusitanas.

Estas viagens de descoberta deviam satisfazer a curiosidade múltipla: verificar pela experiência as narrativas que existiam sobre os mares longínquos; saber se, além das regiões tomadas pelos Mouros, existiam reinos cristãos com os quais se pudesse aliar e comercializar, fazer a contato com os povos idólatras e pagãos⁷⁹. (ENDERS, 1994, p.14 Tradução nossa).

⁷⁹ “Ces voyages de découverte devaient satisfaire une curiosité multiple: vérifier par l’expérience les récits qui couraient à propos des mers lointaines; savoir si, au-delà des régions tenues par les Maures, il existait des royaumes chrétiens avec lesquels on puisse s’allier et commercer; faire le salut des peuples idolâtres et païens”.

As crônicas de viagem eram as únicas fontes escritas de informações territoriais sobre o continente africano, nas regiões mais ao sul do controle dos mouros muçulmanos do norte da África. O ideal cristão de expandir a religião para outros povos deve ser percebido como um importante aliado das relações comerciais durante as grandes navegações, com o objetivo de salvar as populações não-cristãs denominadas pelo texto de Armelle Enders de “*idolâtres et païens*”, ou seja, adoradores de ídolos e pagãos, uma referência muito relevante à compreensão do texto dramático de Pepetela a partir do título *A Revolta da Casa dos Ídolos*, em que o fator religioso concebe um espaço muito importante para ação dramática.

Essas narrativas informavam sobre as rotas do ouro e de outras regiões ainda desconhecidas no território africano, mas que recebiam a ríspida denominação de “País dos Negros”, normalmente acrescida do termo “idólatras”.

O avanço português sobre a região da atual Angola se concretiza, efetivamente, com Diogo Cão, a partir de 1483 através do Rio Congo, no qual as expedições puderam alcançar o Cabo do Lobo (Angola), e, aos poucos, as relações comerciais entre os portugueses e os povos do Reino do Congo se efetivaram por meio das trocas de cavalos, trigo e tecidos vindos da Europa e da África do Norte por ouro, marfim e escravos⁸⁰.

Em 1455, com a constituição da *Romanus Pontifex*, o rei do Portugal recebe a autorização religiosa para escravizar os Mouros, os pagãos e outros “inimigos” de Cristo, o que fez com que, em 1551, 10% da população de Lisboa fossem de escravos, segundo Enders (1994, p.25).

Dentro desse contexto de aproximação e dominação portuguesa na região do Congo, o exemplo mais complexo e ambivalente dessa política expansionista se deu pela conversão ao cristianismo do Manikongo, em 1491. Uma vez que os portugueses que desembarcaram no porto de Mpinda foram bem recebidos pelo chefe da província de Soyo e vassalo de Manikongo, este alto personagem da história de Angola se converteu, recebendo o nome português de Manoel. Depois de alcançada a capital do reino, a cidade de Mbanza Kongo, outros pertencentes à nobreza local também foram batizados em 1491; o casal real recebeu os nomes João e Leonor, os mesmos nomes do casal real de Portugal. Essa aproximação lusitana se estendeu a quase três milhões de sujeitos, repartidos entre o Rio Zaire e o Reino de N’Gola (Angola), pertencente ao Reino do Kongo⁸¹.

⁸⁰ ENDERS, Armelle. *Histoire de l’Afrique lusophone*. Paris: Chandeigne, 1994. p. 23

⁸¹ Op. cit. p.38

O que se pode destacar dessas primeiras relações entre os povos do Congo e de Angola com os portugueses é que os benefícios eram mútuos, as trocas comerciais realizadas permitiram a Portugal se aproximar cada vez mais do espaço africano. As lideranças do Reino do Kongo e de Angola aceitaram a presença de Portugal, pois a elas tornou-se conveniente a aquisição de produtos comerciais e culturais vindos da Europa, não se importando com a venda de escravos africanos, uma vez que os conflitos étnicos existentes entre os povos da localidade permitiram o desenvolvimento dessa indiferença com os outros grupos étnicos presentes na região.

Traçando um paralelo comparativo entre as duas épocas nas quais Pepetela decide pensar, a presença estrangeira no começo do século XVI fornecia benefícios à elite monárquica do Kongo, da mesma maneira que no século XX a burguesia africana também mantém estreitas suas relações com o mercado estrangeiro.

3.4 Elementos da composição cênica: uma análise política da peça

A Revolta da Casa dos Ídolos é uma construção literária e artística que marca o teatro pós-colonial de Angola, cujas relações com os aspectos sociopolíticos do país não podem ser deixados em segundo plano.

A peça de Pepetela foi construída em três atos, com personagens que representam uma hierarquia social muito bem definida, dividindo-se em Aristocracia Africana, os Portugueses (exército e clero) e os Populares Africanos, numa dualidade histórica pertinente entre dominador e dominado.

Essa divisão de classes no Reino do Congo se perpetuou por muitos séculos, desde a chegada dos portugueses à região, e será a partir desse sistema hierárquico que a trama deve ser pensada. E com um diálogo explicativo, caracterizando a natureza histórica da peça, dois apresentadores discutem logo de início a quem a encenação deve ser dirigida, não aos críticos e muito menos ao próprio autor, pois o povo é o público-alvo.

1º Apresentador: Sobre o Reino do Kongo, no princípio do século XVI, há quase quinhentos anos, somos tão ignorantes, tão ignorantes, que o melhor é seguir o exemplo daquele sábio que nos ensinou a olhar para a floresta e não tentarmos ver as árvores uma a uma, senão perdemo-nos (PEPETELA, 1980, p.14).

A voz do apresentador torna-se um veículo de militância para Pepetela inspirar o espectador, no ato de repensar a história e contextualizá-la ao novo cenário, pensando a coletividade como única alternativa de conscientização, para se resolver os problemas do país. E com o trecho questionador “a figura de Nanga está destinada a ser controversa. Seria possível que um Nanga tivesse ideias tão próximas das nossas?” (PEPETELA, 1980, p.14). Tem-se o início da trama que conduzirá o jovem revolucionário até o mais conturbado dos ambientes, ao entrar em contato com os legisladores do Reino do Kongo e sofrer com o jogo de interesses das lideranças, na manutenção do poder ou na tentativa de golpe.

O autor não omite sua perspectiva crítica sobre o diálogo com a história, ao utilizar-se novamente da voz do apresentador e dizer que “contamos como a vossa inteligência para saber quais as [personagens] históricas e as que talvez tenham vivido, mas os historiadores não as fixaram. Por vezes, ou sempre, as mais importantes são as anônimas” (PEPETELA, 1980, p.14).

E, assim, resgatando mitos históricos, o autor reinterpreta a revolta do povo que abalou o poder no período de início da presença portuguesa em Angola, numa tentativa de demonstrar as consequências da colonização estrangeira no desenvolvimento político e econômico do país e propôs-se a retomar a história apagada das lutas populares.

O caráter parabólico aliado à presença dos apresentadores e de cenas que mesclam ação e narração remetem o texto de Pepetela ao teatro épico, como proposto por Bertolt Brecht. Mas, onde o épico se revela de maneira profunda é no resgate de manifestações tipicamente africanas, principalmente através de Nimi, o mais-velho, griotizado representante do saber tradicional transmitido pela oralidade (HILDEBRANDO, 2009, p.256).

Desta utilização dialógica entre apresentadores e personagens, surge uma perspectiva dialética de instigar o espectador a observar no passado de seu país grandes momentos de demonstração do poder do povo, na edificação de revoluções sociais e políticas que poderiam mudar os rumos da história angolana. A natureza coletiva da sociedade angolana passa a ser um tema recorrente durante toda a obra, uma vez que as ações do personagem protagonista Nanga e de seu tio Nimi fornecem elementos coerentes a este projeto literário do autor.

A historiografia tende a exaltar heróis individuais ao atribuir-lhes os méritos e conquistas das lutas sociais; contudo, Pepetela desloca a importância da ação do

indivíduo para a ação coletiva, dando privilégios aos meandros das lutas pelo poder⁸². Novamente, o princípio militante que visa ensinar o povo a pensar a sua condição e propor mudanças pela resistência.

Além disso, dois movimentos opostos sustentam frequentemente a experiência desses personagens que oscilam entre o centro e a periferia (os limitados às margens), ou entre o poder e o antipoder, ou ainda entre o dever e o desejo, mas também entre o indivíduo e o coletivo ou entre o particular e o geral⁸³ (DRNDARSKA e MALANDA, 2000, p.22 Tradução nossa).

Nesse ponto de oposição inicial, o personagem protagonista se põe diante de algumas questões que o conduzirão no seu trajeto dramático; em busca do esclarecimento, Nanga atinge uma função questionadora sobre as atribuições do poder e dever dos integrantes do governo vigente. O papel da coletividade também se edifica diacronicamente, no que se refere à necessidade coletiva de tomar consciência sobre as coisas que acontecem a sua volta.

Nessa peça, o protagonista Nanga, por meio de inúmeros questionamentos sobre a realidade local, aos poucos se torna consciente da condição de colonizado, porém a percebe como uma construção ideológica criada pelo colonizador e mantida pelas relações de poder.

Nanga, ao lidar com a passividade dos populares, promove um percurso militante, em que discute os conflitos causados pelo sincretismo religioso – as crenças africanas em choque com os dogmas cristãos trazidos pelos portugueses – e a manutenção da exploração aristocrata representada pela família real do Kongo e pelos membros do Colégio de Eleitores, denominados de manis, responsáveis pela escolha do novo líder do reino. Nanga, como representação jovem do espírito revolucionário, inicia uma revolução política e social com o ideal de modificar as condições de exploração e a alienação dos populares diante das atitudes da liderança local.

Em *A Revolta da Casa dos Ídolos*, os diálogos de Nanga com seu tio Nimi são baseados em fatos históricos; logo, seu processo de compreensão tende a ser diacrônico ao estabelecer as condições do passado com o presente. O amadurecimento de Nanga ocorre bruscamente devido às pressões de uma realidade dura de exploração, de modo

⁸² HILDEBRANDO, Antonio. *A revolta da casa dos ídolos: renovação e tradição*. In: CHAVES, R. e Macêdo, T. **Portanto ... Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p.256.

⁸³ “Aussi deux mouvements opposés sous-tendent-ils souvent le vécu de ces personnages qui oscillent entre le pouvoir et l’anti-pouvoir, ou encore entre le devoir et le désir, mais aussi entre l’individuel et le collectif ou entre le particulier et le general”.

que estas informações históricas, relatadas por Nimi, suscitam no jovem uma inquietação frente à realidade da população. O protagonista começa a refletir sobre os fatos que envolvem a colonização, sobre o silenciamento dos populares e sua alienação diante dos conflitos de crenças com os colonizadores.

Diante desse cenário de amadurecimento do personagem protagonista, ele questiona a realidade como forma de aprendizagem e desenvolvimento. O país que o autor propõe deve ser conduzido por pessoas do povo, conscientes sobre as condições político-sociais do país e que sejam revolucionárias em suas atitudes libertárias, este poder popular seria a chave para um processo de descolonização justo e solidário.

A partir da perspectiva comparatista entre a ficção e a realidade discutidas por Pepetela nessa obra, o papel do intelectual na sociedade angolana torna-se um impasse para os setores administrativos. O diálogo inicial entre Nanga e Nimi converte-se num ponto muito importante de reflexão e contextualização.

Nimi: O ferreiro que faz as zagaias de todos os reis. Bate meu sobrinho. Bate o ferro que fique aguçado.

Nanga: Para melhor matar os inimigos do Rei D. Afonso.

Nimi: Bate sobrinho, bate, sempre, sem parar.

Nanga: Zagaias do Rei que talvez um dia nos furem as barrigas.

Nimi: Nanga, bate.

Nanga: E não penses, bate para não pensar.

Nimi: Quem pensa, vive pouco hoje em Mbanza Kongo.

(PEPETELA, 1980, p.15-16).

Nesse diálogo esclarecedor, a tomada de consciência parece adquirir um efeito de poder que interfere diretamente na liderança local. No Reino do Kongo, a figura de D. Afonso (Mbemba Nzinga) é o príncipe que após batizado pelas leis do cristianismo, recebeu o nome em português, como símbolo de conversão e aproximação ao mundo europeu cristão.

Contudo, torna-se difícil não associar a cidade de Mbanza Kongo a Luanda da década de 1970, cuja realidade do governo socialista do MPLA produziu repressão aos escritores e intelectuais opositores que ousaram questionar os caminhos tomados pelo movimento após a libertação colonial.

O poder burocrático era invisível, mas poderoso e mesmo autoritário [...] Alguns escritores, mesmo que não explicitassem claramente, pareciam perceber que a burocracia possuía uma lógica de poder completamente diferente da do socialismo democrático (FILHO, 1998, p.253).

Portanto, os questionamentos que o protagonista Nanga faz ao longo da peça estão associados às inquietações políticas dos pensadores da Angola pós-independência, e se aqueles que pensam, vivem pouco, o escritor Pepetela esteve disposto a lutar por seus ideais socialistas na consolidação da nação angolana.

Na peça, Nanga é a representação desse intelectual popular, o qual questiona as condições sociais e políticas de seu povo e em conversa com seu tio Nimi, o protagonista quer saber mais sobre o sobrinho do rei, Mpanzu-a-Nzinga, que por ser contrário à presença estrangeira no Reino do Kongo e defensor da manutenção das crenças e tradições, sofre as consequências de sua oposição, por possuir grandes chances de ser eleito o futuro rei, acaba por ser assassinado pelas lideranças do reino.

Nanga: Todos diziam: Lá vem ele, o sobrinho do Rei, o herdeiro do Reino do Kongo, o que um dia será Rei e expulsará os estrangeiros, os que nos trouxeram a guerra e a traição, as sotainas e a perfídia... Como vou esquecer o nome que acompanhou a minha infância? E depois deixou de se poder falar nesse nome. É isso que quero saber (PEPETELA, 1980, p.15-16).

A conversa entre Nanga e Nimi ocorre de maneira silenciosa, pois já não mais era permitida a menção do nome do sobrinho do rei, o líder Mpanzu-a-Nzinga. Nimi era o tio de Nanga, e como símbolo da tradição era o possuidor do conhecimento da história e da cultura de seu povo e, como tal, fora silenciado pela presença estrangeira cristã.

Nimi: Quando nasceste, o Rei Nzinga-a-Nkuvu governava o Kongo. Tinha vários filhos e o mais velho era Mbemba Nzinga. Chegaram então os brancos em navios ao Mpinda. Trouxeram presentes para o Rei. Voltaram para as suas terras com presentes. Tempos depois, outros vieram. E chegaram até aqui. Os presentes eram uns pedreiros para fazerem um palácio para o Rei, e uma igreja. E padres e outros presentes. Uns partiram, os padres ficaram. Sabes tudo isso (PEPETELA, 1980, p.18).

Portanto, são muitos os conflitos que envolvem o texto dramático de Pepetela, visto que ao retornar ao período de chegada dos primeiros portugueses e dos religiosos cristãos à costa africana, estão em discussão questões culturais e sociais que se perpetuaram na história de Angola. A acolhida dos portugueses no porto de Mpinda, província do Soyo, foi o ponto de partida para o processo de cristianização e para a aproximação comercial de Portugal com os povos africanos; as fontes históricas demonstram que a conversão da família real era tomada como apropriada para seus interesses culturais e econômicos.

O batismo de Nzinga-a-Nkuvu torna-se o rito de conversão e aceitação das leis cristãs e, conseqüentemente, de todos os eventos posteriores ao fato. Nessa perspectiva, o erro político de D. João (Nzinga-a-Nkuvu), segundo às reflexões do velho Nimi e seu sobrinho Nanga, foi a entrega total do poder ao estrangeiro. Desse modo, renunciar ao nome africano significou o abandono à tradição e à cultura do povo de Angola. E, com isso, as formas de governar e de viver a cultura local estavam ameaçadas para toda a história ulterior da região.

Todo o processo de aproximação e fixação dos portugueses no solo angolano só foi possível devido à conveniência de interesses para ambos os lados, para a nobreza africana, o poder bélico português poderia beneficiá-los enormemente, uma vez que a escravização de membros de outras etnias para o comércio deu-se, inicialmente, pelos próprios africanos, o que resultou no fortalecimento dessa prática até atingir a total supremacia de Portugal.

Rei: Querem que eu expulse os portugueses, não compreendem nada. Com aquelas armas, podemos apanhar quantos escravos quisermos nos Anziko, nos Panzelungo... Querem que eu expulse os portugueses. E perdemos o que estamos a ganhar agora.

Mpanzu-a-Nzinga: Estamos a perder o Reino.

Rei: Estamos a ganhar um Reino maior. E ele será para ti.

Mpanzu-a-Nzinga: Não é esse o Reino que eu quero.

(PEPETELA, 1980, p.22).

Ainda no primeiro ato da peça, o diálogo entre Mpanzu-a-Nzinga⁸⁴ e o rei Nzinga-a-Nkuvu (D.João I) estabeleceu-se como uma explanação sobre as atitudes tomadas pelas lideranças locais no século XVI que marcam toda a história de Angola. Na peça, Mpanzu-a-Nzinga, diferentemente da história oficial, é descrito como o sobrinho do rei e que por causa de sua defesa pública pela manutenção das tradições, ganhou a simpatia do povo e de parte dos membros da nobreza. Como forma de descrever a oposição à cultura ocidental, que tende a manter o reinado para os membros da família real, o Reino do Congo mantinha o Colégio de Eleitores para que pudesse escolher o candidato mais apto para o trono, independente da ordem familiar.

⁸⁴ Mpanzu-a-Nzinga (1460-1506), o provável detentor do trono do Reino do Congo em 1506 defendeu o retorno aos valores religiosos tradicionais, revogando a aceitação inicial da religião católica e da cultura ocidental. Mpanzu foi derrotado por seu irmão Mvemba Nzinga que acolheu os portugueses como seus aliados. Mpanzu-a-Nzinga era filho do rei Nzinga Nkuvu, o rei do Congo que recebeu o explorador português Diogo Cão em Agosto de 1482, apesar de ter toda a família convertida ao cristianismo, se manteve fiel às crenças tradicionais. (Dictionary of African Christian Biography) Disponível em http://www.dacb.org/stories/demrepcongo/mpanzu_a_nzinga.html Acesso em: 9 Set 2013.

As previsões de Mpanzu-a-Nzinga surgem como anúncios das consequências da presença portuguesa no Reino do Kongo, essa discussão conduz o expectador a reflexões sobre a quem a presença estrangeira pode interessar na atualidade de Angola.

Mpanzu-a-Nzinga: Meu rei, meu pai, que triste herança nos deixas. Uma cobra na nossa casa, que está a crescer, a crescer. Mata a cobra enquanto ela é pequena e tu és vivo.

Rei: Não é cobra nenhuma.

Mani-Vunda: É uma cobra venenosa e tu estás a deixá-la crescer. Quando morreres, os portugueses serão tão fortes que nem mesmo Mpanzu-a-Nzinga os poderá vencer. Mata a cobra enquanto ela é pequena. (PEPETELA, 1980, p.23).

O inimigo, sustentado pela elite africana pôde, portanto, fortalecer- livremente em Angola, até o momento da tomada do poder político, por meio da participação militar e religiosa em massa. Contudo, deve-se destacar a participação local durante a ascensão do poder europeu sobre o país, pois a própria escravização de pessoas de outras etnias tornou-se um negócio lucrativo para ambos os lados da comercialização dessa mão-de-obra.

A presença intensificada portuguesa trouxe consigo novas formas de práticas políticas, religiosas e culturais que causaram um grande choque para as populações locais, mantidas ao longo de séculos; o sistema administrativo do Reino do Kongo tende a se alterar profundamente por causa do encontro de interesses do governo português, em consonância com o a aristocracia africana local que também lucrava com os acordos econômicos entre os dois polos.

O personagem Nimi – tio de Nanga – estabelece um diálogo com o sobrinho com objetivo de questionar algumas das práticas administrativas que o governo português trouxe ao Reino do Kongo, considerando o papel do Colégio de Eleitores e de seus representantes como Mani-Vunda, na escolha de um novo rei que aos poucos enfraqueceu com os princípios europeus de se pensar a sucessão.

Nanga: Sim, é claro. Costume estranho: o filho suceder o pai.

Nimi: Estranho e perigoso. Quem me garante que o filho de um rei é capaz de governar? Só o Colégio de Eleitores pode saber, sobretudo o Mani-Vunda. (PEPETELA, 1980, p.26).

O declínio da função política do Colégio de Eleitores foi considerado por Nimi, grande seguidor da tradição, uma enorme perda para a sociedade local, visto que o avanço do clérigo português condenou o maior representante dos manis Mani-Vunda a

cuidar das instalações da igreja católica no Kongo, de modo que o poder militar português sustentou a expansão cristã como ferramentas de um projeto muito maior de dominação e exploração, uma nova cruzada sobre o território africano edificada com a violência e a força europeia.

Nimi: Então, cala-te e deixa-me dizer miséria de vida! Miséria de vida! (Dá passos nervosos pela sala) Um homem grande e forte, um senhor, condenado a varrer a igreja todos os dias. E os espíritos dos antepassados não se revoltam? E todos deixam que isso aconteça. Há quantos anos já? (PEPETELA, 1980, p.26).

A morte do rei, seguida pelo assassinato do futuro rei do Kongo, Mpanzu-a-Nzinga, trouxe ao reino a tentativa de suplantação das práticas culturais e abriu caminho ao projeto português de dominação política e religiosa. Principalmente, o elemento religioso, por meio de seus mitos e símbolos, foi capaz de atuar como artifício ideológico para sustentar o avanço da colonização estrangeira, a instauração de uma política violenta de expansão da religião católica no Reino do Kongo nada mais é que uma representação crucial para se compreender esse processo em toda a África de língua portuguesa.

A força dos símbolos de ambas as partes, de um lado os elementos representativos da igreja católica e, do outro, os símbolos das tradições africanas, tratados na peça como amuletos ou ídolos de adoração local, faz com que este encontro de mundos ideológicos e simbólicos funcione como base para grande discussão do choque político, discutido por Pepetela neste texto dramático.

3.5 A valor simbólico da religião na política nacional

Pode-se afirmar que o tratamento dado aos temas cultura e religião, por Pepetela, demonstra a compreensão de que a reconstrução político-social de Angola durante a segunda metade do século XX deve partir da valorização da cultura nacional e que a valorização das raízes passa pela adaptação a nova realidade do mundo. Neste viés, a cultura tem um papel importante ao promover a tolerância e a união entre todos os angolanos⁸⁵. A viagem imaginária ao antigo Reino do Kongo relembra um importante conflito em que a religião e a cultura foram os pilares de uma revolução social que vislumbrou uma conscientização coletiva sobre a alienação política construída pela religião, uma condição relevante para a manutenção das hierarquias administrativas.

⁸⁵ MENDONÇA, José Luís. *Pepetela: a dimensão do renascimento*. In: CHAVES, Rita e MACÊDO, Tania. **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p.75.

Consciente dessa condição de mudança de perspectiva frente ao papel das práticas religiosas na continuidade política das populações, o protagonista Nanga instaurou uma militância social em busca da tomada de consciência pelos povos autóctones diante dos modelos europeus de política e religião, e como empreendimento ético, a reflexão individual expande-se pela comunidade como forma de compreensão dos processos de exploração estrangeira e da participação local na inércia popular frente ao avanço do poder português.

E como representação do choque entre as culturas africanas e europeias, os símbolos religiosos configuram-se como objetos de resistência cultural. A partir desse quadro simbólico composicional, presente na produção dramática de Pepetela, os conflitos entre as classes dominantes nutrem o trajeto revolucionário do protagonista que se sustenta numa reflexão sobre a arbitrariedade simbólica dos conflitos, materializada pelos elementos religiosos e o quanto todos esses elementos podem afastar as populações das reais discussões políticas.

Como resultado da presença cristã no Reino do Kongo, os símbolos cultuados pelos membros do reino entram em choque com o sistema simbólico europeu, como transfiguração de mundos que se encontram e se defrontam, incondicionalmente.

Mani-Vunda: A mãe do teu filho mais velho, hoje, já não é a tua mulher.

Rei: Que dizes, Mani-Vunda?

Mani-Vunda: Ela só ouve o que lhe dizem os padres. Eles enfeitiçaram-na. Por isso já nem aceita que se siga a tradição. [...]

Mani-Vunda: Matar o inimigo é normal. Mas mata-se com ferro ou com pedra. Matar pelo fogo! Invenção dos padres. Matar pelo fogo...

Nimi: (do outro lado da cena) O fogo cria vida. A zagaia nasce pela acção do fogo e do fogo que eu crio batendo no ferro. O espírito do fogo é um espírito bom que cria a vida

(PEPETELA, 1980, p.20-21).

Nesse diálogo entre o Rei e o líder religioso Mani-Vunda, intercruzado com a fala do ferreiro Nimi, tio do protagonista Nanga, o símbolo do fogo, defendido pelo seu carácter de criação e renovação pelos grupos étnicos que compunham o reino, se levanta contra a prática cristã de pensar o fogo como forma de eliminação de qualquer mal que exista no espírito do ser humano. O pensamento tradicional dos populares se demonstra protegido pela incompreensão do outro (o cristão), a negação das práticas dos religiosos portugueses reflete o princípio paradoxal do encontro entre culturas, pois, enquanto houver a incompreensão da cultura do outro, teoricamente, não ocorreria a aproximação entre ambas.

Contudo, as práticas religiosas no Reino do Kongo já estavam se aproximando mais rapidamente do que os populares pudessem compreender, ainda que o revolucionário Nanga tentasse estabelecer uma relação entre as religiões, a fim de demonstrar a todos a necessidade de uma revolta popular muito mais política do que religiosa, a força dos símbolos da tradição exercia mais poder sobre todos.

Resultando num processo sintético de transformação, esses momentos de sincretismos podem ser compreendidos pelo ponto de vista religioso, em que a água benta utilizada pelos padres cristãos para o batismo e conversão dos membros africanos da aristocracia do Reino do Kongo, é percebida simbolicamente de maneira diferente pelas culturas locais. O valor cultural da água para Nzinga-a-Nkuvu, o rei do Kongo batizado pelos padres como D. João I, transforma-se numa crença mista que transitava entre os mundos europeu e africano.

Nimi: Oh, quem sou eu para um rei falar comigo? Não contou nada. Mas compreendi. Ele pensava que a água sagrada dos católicos...

Nanga: A água benta...

Nimi: Isso! Ele pensava que a água benta era um feitiço grande, que lhe dava a força da juventude. O Mani-Soyo também e os outros manis que se baptizaram. Por isso no princípio, só os nobres se podiam baptizar e nem todos. Era uma força que Nzinga-a-Nkuvu queria guardar só para alguns.

Nanga: Os padres não deviam gostar muito disso. Eles acham que se deve baptizar toda a gente. (PEPETELA, 1980, p.26-27).

Pode-se pensar essa estrutura de solidariedade entre os símbolos religiosos na peça, a partir das reflexões de Lévi-Strauss sobre as manifestações culturais de diferentes povos, aplicadas à compreensão das obras de Pepetela, baseando-se no caráter sempre incompleto desse sistema. No qual, linguagem, arte e religião se relacionam de maneira simbólica por meio de trocas, adoções e compartilhamentos de simbologias que se ressignificam constantemente. Assim, segundo o antropólogo:

Todos estes sistemas visam expressar certos aspectos da realidade física e da realidade social, além disso, as relações que estes dois tipos de realidade mantêm entre si e que os próprios sistemas simbólicos mantêm uns com os outros⁸⁶ (LÉVI-STRAUSS *apud* DRNDARSKA e MALANDA, 2000, p.56 tradução nossa).

⁸⁶ “Tous ces systèmes visent à exprimer certains aspects de la réalité physique et de la réalité sociale, et plus encore, les relations que ces deux types de réalité entretiennent entre eux et que les systèmes symboliques eux-mêmes entretiennent les uns avec les autres”.

Conforme a definição, nenhuma sociedade pode estar completa simbolicamente, o que leva todos os envolvidos nos processos de aproximação e troca culturais à adaptação de seus sistemas simbólicos às novas realidades sociais. A presença portuguesa, através de sua religião cristã, aproxima das sociedades africanas, neste caso, do Reino do Kongo, com marcas simbólicas construídas por séculos de expansão que em contato com novos povos, com tradições muito diferentes, só podem conduzir a algum tipo de choque momentâneo. Uma reconfiguração desses sistemas simbólicos pode acontecer após a efetivação das relações de poder que acabam por ditar novos significados.

No primeiro ato da peça, o protagonista Nanga promove um plano de conscientização popular, ao perceber a tentativa de expansão religiosa dos padres portugueses, em que recolhem em todas as residências quaisquer símbolos de práticas religiosas africanas, denominadas como ídolos pelos religiosos cristãos, uma vez que sob a dominação do Cristianismo, os símbolos católicos possuíam valor inquestionável e superior, tratando qualquer outro elemento simbólico local como amuletos (pagãos).

Marido: Hoje não. Atrasámos na lavra. Mas, ontem eles foram a minha casa. Levaram todos os amuletos.

Masala: Um padre e dois soldados?

Marido: Sim, dizem que todos os amuletos serão guardados numa grande casa. Que da próxima vez que nos apanharem com amuletos, seremos queimados.

Masala: É essa a caridade cristã!

Marido: Oh! O padre fez-nos um grande discurso, metade não entendemos. Mas, do pouco que compreendi dizia que nós éramos pagãos, que é uma doença que só se cura pelo fogo. Fiquei admirado, pois o fogo queima, mas não cura. E ele disse que o fogo das fogueiras não é nada comparado com o fogo do inferno. E que as nossas almas sofrerão eternamente com o fogo...

Temoná: Isso não compreendemos. Quando há uma queimada na floresta, os espíritos que vivem nas árvores não se queimam. Depois de passar a queimada, os espíritos mantêm-se tão fortes como antes. (PEPETELA, 1980, p.41).

O recolhimento dos símbolos tradicionais das religiões africanas foi o princípio da grande revolta instaurada por Nanga, o incêndio da casa, onde os símbolos haviam sido postos, tornou-se o estopim do combate liderado pelo protagonista. A sede de mudança sentida pelo protagonista se fortalece cada vez mais em consonância com o aumento de seu entendimento sobre as relações de poder e de dominação.

Como uma forma de reescrita da história, Pepetela consegue refletir o sujeito pré-colonial, o colonial e o pós-colonial a partir das construções simbólicas e ideológicas presentes nas relações de poder que se tornam atemporais, podendo ser aplicadas nas

diferentes épocas da história angolana, pois, o autor busca definir ou redefinir as relações do presente com o passado, questionando certas formas de memória e esquecimento coletivo, destacando os problemas das formações do discurso da história; nesta perspectiva, o trabalho de Pepetela visa confrontar os opostos, como tentativa de reconciliação e exercício de esperança⁸⁷.

Reafirmando sua(s) história(s), suas múltiplas fontes, abolindo a hierarquia entre elas, ou seja, dando a um país plural, uma história conjugada no plural [...] Enquanto a ancoragem temporal se faz através de uma periodização que segue o curso da história colonial, a ancoragem espacial se faz através de uma temporalidade simbólica⁸⁸ (DRNDARSKA e MALANDA, 2000, p.116-117. Tradução nossa).

Portanto, baseando-se numa desconstrução de valores hierárquicos, os símbolos religiosos cristãos se equalizam com os símbolos tradicionais africanos como uma forma de correção histórica. Como um país colonizado, Angola teve sua memória destruída pelo empreendimento colonial, pela força do discurso do colonizador que construiu uma escala de valor injusta e etnocêntrica.

A peça tenta retratar uma revolta verdadeira ocorrida no século XVI, como forma de compreensão das ações do passado, a sociedade moderna angolana poderia repensar os novos caminhos tomados pelas lideranças locais, visto que a história apenas se reconfigura e outros eventos semelhantes ocorreram também no século XX.

Como se pode perceber, o protagonista se comporta como o intelectual da comunidade, levando a todos reflexões sobre os reais valores dos símbolos religiosos africanos e europeus. E fazendo isso, tenta conduzir todos a um estado de compreensão e consciência que ultrapasse os limites religiosos e seus sistemas de crenças, e partam para a esfera política, o que o personagem considera muito mais importante para aquele contexto histórico.

As condições de exploração baseadas em crenças e símbolos acabam por desviar a atenção dos fatos sociais mais relevantes a serem discutidos; do mesmo modo, as diferenças religiosas pareciam ser postas em segundo plano, para que uma nova sociedade angolana do século XX pudesse surgir politicamente restruturada, não com o

⁸⁷ DRNDARSKA, D. e MALANDA, Ange-Séverin. *Pepetela et l'écriture du mythe et de l'histoire*. Paris: L'Harmattan, 2000

⁸⁸ "En réaffirmant son/ses histoire(s), leurs multiplex sources, en abolissant la hiérarchie, entre celles-ci, autrement dit, en donnant, à un pays pluriel, une histoire conjuguee au pluriel [...] Autant dire que si l'ancrage temporel se fait à travers une périodisation qui suit le cours de l'histoire coloniale, l'ancrage spatial se fait à travers une territorialité symbolique".

objetivo de negar a religião, mas como súplica por uma consciência coletiva efetiva na transformação nacional.

Nimi: Que estás para aí a dizer?

Nanga: O mesmo que o tio Nimi. Mas, deixe-me pensar. Os amuletos não têm importância, chifre ou cruz é tudo o mesmo. Então, porque se interessam? Se isto fosse uma questão de força real, um chifre contra uma cruz, não precisavam de retirar os chifres, para só deixar as cruzes. (PEPETELA, 1980, p.69).

O conflito de crenças criticado por Nanga deveria pôr fim à inércia da sociedade, visto que o desejo do protagonista era que todos pudessem pensar politicamente como ele, e deixar de lado o mundo simbólico da religião; e que todos os populares pudessem partir para a revolução política. Com o objetivo de derrubar a liderança africana e eliminar a presença portuguesa no território, a política e a religião europeias deveriam ser substituídas por práticas culturais e administrativas locais.

Nanga: É preciso saber quem somos nós e qual é esta força que se opõe a deles, que desconhecemos. A solução do problema está aí. A religião não é o verdadeiro problema, e isso já eles sabem há muito. (PEPETELA, 1980, p.70).

Evidentemente, este pensamento pragmático e este desejo enorme de se distanciar da presença portuguesa são resultados de uma época pós-independência, ou seja, a história que se desejava construir deveria basear-se num princípio de politização coletiva que fizesse da população críticos da condição colonial e de suas escolhas administrativas. A descrença do protagonista diante dos conflitos causados pelo recolhimento dos símbolos religiosos, pode não significar a descrença de Nanga nas religiões tradicionais africanas ou no cristianismo europeu, mas busca fortemente demonstrar a todos que a grande força está no povo, uma revolução política só poderia acontecer com a tomada de consciência da população.

Os símbolos do chifre e da cruz devem ser compreendidos como uma grande metáfora sobre o encontro de dois mundos culturais, os conflitos causados pelas crenças em símbolos arbitrários devem ser suplantados por ações políticas efetivas que modifiquem a realidade social da população.

Equalizar os símbolos dos dois sistemas culturais pode ter sido apenas uma forma poética de estabelecer uma igualdade de valor entre as sociedades europeias e africanas, por meio da religião, a fim de conscientizar a todos de que não há a necessidade de pôr a Europa ou a África em espaços de desnível axiológico, mas devem-se reconhecer os

valores políticos e culturais dessa África colonizada, posta em segundo plano pelo processo exploratório.

Nanga: A força não está nos amuletos dum lado ou de outro. A força está nos nossos braços, por um lado, e nos canhões dos portugueses, por outro lado. É só isso que descobri e não tenham mais medo (PEPETELA, 1980, p.76).

A tentativa de organização da massa popular, diante do contexto africano proposta pelo protagonista Nanga, lança mão de um projeto político do período pós-independência de Angola no século XX, levando a questionamentos sobre até que ponto as populações africanas estavam conscientes sobre essa realidade social, em que o problema maior nunca foi somente o conflito tradição x modernidade ou a manutenção das práticas culturais africanas em oposição à adoção de práticas ocidentalizadas, mas a grande questão tem sido a tomada de consciência sobre as consequências reais da administração política das nações africanas.

A revolução desejada por Nanga toma o contexto religioso apenas como um alerta sobre a realidade local, em que os conflitos étnicos e religiosos acabaram por ocupar espaços de discussão política e econômica durante séculos. Portanto, o plano de fundo de choque entre as religiões da peça configura-se apenas como um elemento do projeto político maior discutido por Pepetela nessa peça de base histórica, com o objetivo de compreender os conflitos da Angola do século XX.

A simples conversão da família real do Reino do Kongo não seria suficiente para fazê-los abandonar as práticas religiosas anteriores; contudo, traria alianças com Portugal que seriam instrumentos de desenvolvimento do reino⁸⁹. Portanto, até que ponto, a revolta ocorrida na história angolana no século XVI, após o incêndio da casa onde se puseram os símbolos religiosos tradicionais africanos, serviu para demonstrar o poder popular para os legisladores locais e para os estrangeiros em território angolano?

Recontar uma história mitificada sobre a revolta popular do Reino do Kongo não pode ser entendida como uma simples ação de um historiador e literata como Pepetela, pois não há neutralidade ou desinteresse ideológico nessa proposta literária; a construção de personagens e a pesquisa histórica foram instrumentos de uma proposta pós-colonial mais decisiva. Por meio de um ideal político de reflexão sobre os fatos da história que deveriam ser revividos, uma vez que o poder popular novamente era exigido pelos líderes revolucionários que pensaram num país liberto da presença portuguesa. O contexto da

⁸⁹ ENDERS, Armelle. *Histoire de l'Afrique lusophone*. Paris: Chandeigne, 1994. p. 39

década de 1970 nos permite fazer questionamentos sobre as reais condições para uma revolta popular, dentro de um cenário que se repetia na história oficial.

O país encontrava-se marcado pelos séculos de relações exploratórias com Portugal, diante de ideais sonhados por uma elite urbanizada e ocidentalizada pelos processos de formação e globalização. Porém, os desejos de desenvolvimento social e econômicos não poderiam ocorrer sem a ajuda estrangeira novamente, os movimentos armados de libertação estiveram sempre baseados em recursos opositoristas provenientes das grandes nações socialistas como Rússia, China e Cuba, em combate direto com o império capitalista norte-americano.

Novamente, na história angolana, o país exaltava a mesma divisão de classes de séculos atrás, uma sociedade dividida em populares, elite legisladora e presença estrangeira. Nessa direção, o século XX revisita o século XVI, os caminhos que estavam sendo traçados no período pós-colonial eram semelhantes ao do passado. Os princípios da dependência econômica e política se sustentavam pela liderança burguesa africana que se rendia à mercantilização de seu país, novos colonizadores tomaram o papel dos portugueses, uma vez que o poder militar se despontou em outras nações ao longo do século XX.

Os conflitos étnicos em Angola durante as lutas de libertação dividiram o país em inúmeras regiões que lutavam militarmente pela tomada do poder, e mesmo durante anos após a independência do governo português, os grupos étnicos se repeliam mortalmente. O posicionamento global imposto pela Guerra Fria contribuiu para a instauração do caos político, econômico e cultural em Angola nos anos de 1970. Contudo, as lideranças locais, novamente, se voltaram contra os princípios de unidade e autossuficiência; transpassado pelas relações de interesses particulares pelo poder, o país se converteu num reino de muitos reis e de pouca autonomia.

Said (2009, p.53) havia chamado atenção para os trâmites do colonialismo, destacando as estratégias de muitos envolvidos nas lutas de libertação na “invenção da tradição”, por referir-se diretamente aos projetos de criação utópica de um passado perfeito escondido em imagens e tradições construídas pelo desejo de buscar um momento da história local em que os meios políticos funcionassem de forma justa e democrática. Com o objetivo de encobrir “faltas, corrupções, e tiranias”, talvez, muitas versões da história original foram construídas, a fim de estabelecer um modelo de administração que tenha realmente sido coerente politicamente.

Contudo, Pepetela buscou fazer uma retomada esclarecedora da história nacional, ao propor uma reflexão sobre os grandes erros do passado que simplesmente estavam se repetindo no período pós-independência.

A história desse contrapeso é visível em todas as colônias em que os senhores brancos, no início, não eram questionados e depois acabaram expulsos. Inversamente, os nativos vitoriosos logo descobriram que precisavam do Ocidente e que a ideia de uma independência *total* era uma ficção nacionalista voltada, sobretudo, para a “burguesia nacionalista” [...] com frequência governava os novos países por meio de uma tirania espoliadora e empedernida que fazia lembrar os senhores que haviam partido (SAID, 2009, p.57, grifo do autor).

Os apontamentos que Said propõe, baseando-se nos escritos de Fanon, refletem a condição administrativa que Angola instaurou após os processos de libertação nacional, pois os representantes locais que poderiam atribuir novos rumos à história, através de projetos de desenvolvimento econômico democrático, trouxeram nada mais que uma continuidade da prática imperialista do passado.

Pepetela também se defronta com a descrença no poder político angolano, uma vez que os ideais libertários divulgados à população durante os combates entre os movimentos de luta armada esvaíram-se diante dos grandes interesses políticos e econômicos da nova burguesia angolana formada após a década de 1970. Na peça, o diálogo entre Nanga e seu amigo Masala, um fugitivo da região do Soyo que fora vendido como escravo por discordar das ações dos Manis locais, pode representar um pouco da desesperança diante da classe administrativa política.

Masala: Acorda, Nanga, acorda. O Mani-Vunda está num período difícil. Mas, entre Manis, nunca se sabe. Hoje está-se por baixo, amanhã está-se por cima. Eles mesmos o dizem, o que é preciso é ir com a corrente, estar dentro de água. O pau sempre flutua, a pedra vai ao fundo. Não é mesmo o que eles dizem? O Mani-Vunda é um pau e tu uma pedra. Essa é a diferença (PEPETELA, 1980, p.36).

Os manis eram os representantes do Colégio de Eleitores que colaboravam com a administração do Reino, os responsáveis pelas escolhas dos sucessores. Contudo, é impossível não relacioná-los com a classe política dirigente da Angola moderna, uma vez que a voz de Masala acaba por traduzir a desconfiança que o próprio escritor adquire após fazer parte do meio político, e sentir-se incapaz de agir contra as injustiças e incoerências éticas das elites angolanas.

O personagem Masala se junta a Nanga em seu projeto libertário e de conscientização coletiva, com o objetivo de demonstrar que os Manis não eram pessoas

passíveis de confiança, ainda que a tradição tentasse sobrepor-se a população mais simples, como o próprio tio de Nanga, o ferreiro Nimi repudiava qualquer crítica aos membros da aristocracia do Reino do Kongo.

Com o desenrolar da trama, Masala revela sua verdadeira origem ao declarar-se como um ex-membro da classe dos Manis, e que por ter tentado revelar as práticas corruptas e incoerentes de outros líderes acaba sendo vendido como escravo pelos seus próximos. Em conversa com o padre, o capitão português descreve um pouco da atuação dos manis e como os negócios políticos se concretizam efetivamente.

Capitão: Temos o Rei do nosso lado. E os manis que se estão a enriquecer com o tráfico e não se importam com os ídolos. Sobretudo, estão aí os meus homens com os canhões (pisca o olho para o padre) e Sanjorge... Se revoltarem contra a escravatura, o Rei não se pode meter nisso, os manis ainda menos, e ficaremos sozinhos contra a população (PEPETELA, 1980, p.58).

Pepetela, desde o final da década de 1970, já questionava as irregularidades realizadas pelos dirigentes governamentais, partidários e militares durante a instauração socialista em Angola pós-independência. O escritor não se isentou de denunciar os esquemas de corrupção dentro do aparelho burocrático⁹⁰. E evidentemente, sua escrita literária pôde servir de instrumento para essas denúncias sobre as incoerências do sistema administrativo angolano da época, o ex-Mani Masala, agora como escravo fugitivo, acaba por aproximar-se muito da imagem do próprio escritor Pepetela, que conhecendo profundamente todos os problemas da elite governamental angolana conseguiu manifestar sua inquietude e desacordo por formas tão elaboradas poeticamente, afastando-se das burocracias políticas.

Nanga: Já não sou nenhuma criança e sei o que digo. É com esses costumes antigos que temos sido sempre enganados. O Rei faz o que quer, mas como é Rei, temos de o respeitar. Os manis carregam cada vez mais nos tributos, mas como são manis, temos de os respeitar. [...] É por isso que nada muda (PEPETELA, 1980, p.80).

A tomada de consciência, por parte de Nanga, e a sua real necessidade de convocar a população para a revolução aproxima o protagonista ao conceito de intelectual orgânico descrito por Gramsci, uma vez que a organização das massas populares tornou-se o projeto de maior importância em sua vida, seu incômodo com a inércia dos trabalhadores

⁹⁰ FILHO, Sílvio de Almeida. *A desilusão com o socialismo em Angola*. Uma leitura através da narrativa literária (1975-1985). Revista Ciências e Letras – África Contemporânea: história, política e cultura, nº21 e 22/1998. p.251.

e a conseqüente alienação política causada pelos conflitos religiosos e étnicos, fazem de Nanga o grande líder intelectual que busca, por meio do despertar crítico da população, conduzir a sociedade à mudança.

A revolta religiosa causada pela queima dos símbolos religiosos africanos compõe apenas um trecho do plano político e social do protagonista Nanga, que percebe na tomada de consciência a única alternativa de ação diante das injustiças históricas. O Reino do Kongo do século XVI forneceu um cenário de realizações, frustrações, revoltas e alienações culturais que podem ser aplicadas, claramente, na Angola do século XX, ao fornecer em a *Revolta da Casa dos Ídolos* algumas das grandes demonstrações de poder popular que a nova sociedade moderna angolana deveria dar atenção, e assim, aos moldes do escritor Pepetela, a formação de uma realidade mais justa para o país deixaria de ser apenas uma utopia pessoal.

Contudo, como esclarecido em *Os condenados da terra*, Fanon pôde prever o caminho a ser traçado pelas nações recém-independentes na África, ao afirmar que o futuro não traria a libertação, e sim uma extensão do imperialismo, a menos que a consciência nacional transformasse numa consciência social⁹¹. A militância iniciada por Nanga e seu amigo Masala deve ser situada neste contexto pensado por Fanon, pois, os ideais prometidos durante a revolução de libertação foram enfraquecidos ou mesmo apagados pelas disputas de interesses políticos e pelos conflitos pelo poder.

A burguesia nacional se volta aos interesses privados, fortalecendo as relações com os capitalistas estrangeiros, o que resultará em dirigentes que tendem a perpetuar o domínio burguês. Antes da independência, os militantes políticos defendiam as aspirações do povo como liberdade política e dignidades nacionais que pudessem estabelecer as bases firmes de uma nova sociedade independente. Contudo, depois da independência, os dirigentes revelam seus interesses em desfrutar dessa sociedade em construção que sob seu domínio acabará por estabelecer a burguesia nacional como nova entidade exploratória do povo. Dessa forma, o enriquecimento rápido e escandaloso dessa classe provoca um despertar do povo que terá como grande desafio moral, a conscientização popular rumo a uma atuação revolucionária; dadas as circunstâncias culturais, religiosas e políticas, acaba por defrontar-se com o inimigo doméstico, antes de qualquer tentativa de luta contra a dominação estrangeira⁹².

⁹¹ SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das letras, 2011. p.411

⁹² FANON, Frantz. *Los condenados de la tierra*. Rosário: Kolectivo Editorial, 2007. P.132 -133.

Para Fanon, a práxis política revolucionária é interpretada pelo exercício da violência, não como tentativa de dominação sobre o outro, mas como ferramenta de emancipação social. Assim, a violência do colonizado (explorado) tem a função de estruturar a consciência na identidade, ou seja, uma contraviolência emancipatória⁹³.

A emancipação social foi o ideal do protagonista Nanga, lutar contra a administração corrupta converteu-se em seu ideal de vida. Todos os diálogos que prosseguem a tomada de consciência do personagem estão baseados em explicações e reflexões com os outros populares do reino, ou seja, a atuação intelectual de organização das massas e a oferta de esclarecimentos aos demais funcionam como ferramentas de militância para uma classe silenciada pelas relações ditatoriais da aristocracia nacional africana que deslocada para o século XX tornou-se a grande burguesia capitalista.

Ntumitangua: Toda a minha vida passei a cavar os campos e a passar fome, porque a maior parte do que produzia tinha de a entregar a um mani ou ao Rei. De fome, eu sei. Destas coisas não compreendo.

Masala: Isso tudo pode mudar.

Nimi: Como farás?

Masala: Não sei, não vos vou mentir.

Nanga: Aí está a grande verdade. Todos juntos, saberemos como fazer.

Artesão: Mas quem vão vocês convencer?

Nanga: Em primeiro lugar a si. E depois você vai convencer os outros. (PEPETELA, 1980, p.78).

O enriquecimento dos legisladores e da aristocracia local contribui para a instauração da revolta popular, a conscientização política torna-se o objetivo maior de toda a caminhada de Nanga ao longo dos três atos da peça. O elemento religioso funciona como plano de fundo dessas discussões, uma vez que render-se totalmente ao círculo simbólico das crenças significava perder o foco das grandes questões sociais a serem discutidas pelos populares locais.

A queima da casa, onde estavam os símbolos religiosos africanos, nutriu a revolta popular no século XVI; contudo, a releitura da história pode estabelecer um novo paradigma para essa sociedade. As coisas de que o personagem Ntumitangua não compreende estão conectadas às questões administrativas de uma liderança política injusta que pode e deve ser substituída a partir da tomada de consciência coletiva da população e a instauração de novas ações revolucionárias.

⁹³ ZAHAR, Renate. *Colonialismo y enajenación*: contribución a la teoría política de Frantz Fanon. Argentina: Siglo XXI, 1972. p.106.

Ntumitangua: Já não tens medo que te apanhem?
Masala: Já não. O povo começa a compreender.
Artesão: Então sempre é verdade? Um dia podem apanhar o meu filho mais velho, manda-lo num barco pra sempre?
Nanga: É essa a lei do Kongo, hoje.
Ntumitangua: Mas que Rei é este?
Masala: É o nosso. Porque o aceitamos.
Nanga: Até quando não o quisermos mais.
Nimi: Não, o nosso Rei é o outro, o que foi morto, o herdeiro....
Nanga: Ora, esse está morto e enterrado e já nem sei se os ossos ainda lá estão. O nosso rei é D. Afonso, porque o queremos para Rei e por isso não lutamos contra ele. (PEPETELA, 1980, p.79).

“O povo começa a compreender” torna-se o elemento motivador para o popular Nanga e seu amigo Masala, ex-mani vendido como escravo pelo Mani-Soyo, ou seja, a população começa a perceber quem são as lideranças que comandam o país. E somente com esta compreensão, o espaço para a militância poderá surgir no cenário social do Reino do Kongo.

O homem só é humano na medida em que ele quer se impor a um outro homem, a fim de ser reconhecido. Enquanto ele não é efetivamente reconhecido pelo outro, é este outro que permanece o tema de sua ação. É deste outro, do reconhecimento por este outro que dependem seu valor e sua realidade humana. É neste outro que se condensa o sentido de sua vida. (FANON, 2008, p.180)

Nessa clara reflexão que Fanon faz sobre os escritos de Hegel, compreende-se a dinâmica das relações de poder de qualquer sociedade, enquanto populares em sua singularidade, os personagens da peça não existem como força de ação, porém, busca-se a união dos artesões e trabalhadores rurais e a posterior imposição diante do opressor local a fim de se fazerem perceber pela elite administrativa, pelos religiosos e militares portugueses.

O protagonista não tem um passado na peça, e também não existiu na história real, ele só passa a existir a partir da compreensão de sua posição dentro daquela sociedade, sua caminhada contra os opositores o faz surgir como pessoa. Porém, ao longo dos três atos da peça, ainda é o outro que permanece o tema de sua ação, o que pode simbolizar a falta de representação enquanto indivíduo. Nanga só existe como tal em oposição à liderança local, suas ações se desenvolvem num trajeto único e arriscado que culmina em sua própria morte, depois de deflagrada a revolta por causa da queima dos ídolos locais, no terceiro ato. A sua existência está atrelada à luta de resistência, a força de sua ação está no princípio de oposição à liderança, como metáfora social; Nanga simboliza toda uma classe silenciada pela dialética da colonização, o que significa dizer que todos

estavam compartilhando da mesma condição de inexistência para os líderes locais e para os membros estrangeiros, representados na peça pelos religiosos e militares portugueses. A revolta popular passa a atribuir nomes e ações a esta população inferiorizada pela história econômica e política daquele povo.

Nanga: Mantemos intacta a nossa força, porque não era aí que ela residia. E os portugueses sabem disso. A nossa força é estarmos juntos e querermos a mesma coisa. E o que nós queremos é acabar com esse rei que se vendeu aos estrangeiros. O padre convenceu-o a queimar a casa e ele aceitou, porque aceita tudo o que o padre diz. Têm dúvida que foi assim? E o padre só diz aquilo que interessa aos comerciantes portugueses. [...] A escravatura! Aí é que está o problema. Os escravos e o marfim. É tudo o que os portugueses querem. À nossa custa. E o Rei deixa, porque também lhe interessa. No meio, o pérfido padre com as suas aldrabices de anjos e arcanjos para nos enganar (PEPETELA, 1980, p.103).

Novamente, a função intelectual de Nanga é explicar a população os efeitos mais profundos das ações estrangeiras e da conivência da administração local. A casa dos ídolos é incendiada pela vontade do padre português, que por não ser nomeado na peça acaba por representar a totalidade da religião católica e de seus interesses econômicos mútuos com a presença exploratória portuguesa.

A revolta liderada por Nanga e Masala parte da necessidade de deixar claro a todos que o poder não está nos símbolos religiosos ou em suas crenças essencialistas, mas está na união dos populares com os mesmos interesses políticos de conscientizar-se e dar força àqueles que foram sempre esquecidos nesse grande empreendimento econômico que se baseou a colonização europeia na África.

Assim, como defende Hildebrando (2009, p.256), Pepetela “desloca a importância – atribuída pela historiografia tradicional à ação do indivíduo no processo histórico – para a ação coletiva, privilegiando os meandros da luta pelo poder, ao invés de fixar-se em uma estória de heróis e vilões individualizados”; dessa forma, os personagens acabam tornando-se tipos representativos de grupos e classes, na tentativa de afastar-se do discurso da história que tende normalmente a exaltar heróis e líderes individuais, apagando a força e a ação de todos aqueles que colaboraram para o feito histórico.

De acordo com os registros históricos, a revolta teria sido liderada por D. Jorge Muxebata, mas, com traços rápidos, o autor, na sua peça, retira da figura histórica qualquer resquício de coragem, de heroísmo. Só assim, pode abrir caminho para a aparição do líder de sua *Revolta*, Nanga, personagem-símbolo do grande e indiscutível protagonista de seu texto: o Povo (HILDEBRANDO, 2009, p.257 grifo do autor).

Definidas as fronteiras entre a história e a ficção, o personagem de D. Jorge Muxuebata surge como colaborador de Mani-Vunda, ao elaborarem um plano de tomada do poder, através da deposição do atual rei em nome de uma insatisfação coletiva do reino, uma vez que o controle dos militares e religiosos portugueses estava cada vez maior diante do antigo poder dos manis⁹⁴.

Mani-Vunda: Isso é verdade, meu filho. Com D. Afonso vivo, podemos concluir um acordo com os manis. Eles têm medo da força de D. Afonso e por isso compreenderão a necessidade da unidade. Poderão aceitar as nossas condições de o futuro rei não ser nenhum deles. Se chegarmos a Mbanza-Kongo e D. Afonso está morto, cada um vai tentar tomar o poder. O mais forte vencerá e não seremos certamente nós.

Muxuebata: Podia correr tudo tão bem se não fossem aqueles dois...

Mani-Vunda: Matam D. Afonso e a população toma o poder. Que desgraça para o Kongo, o poder nas mãos da população...

Muxuebata: É preciso retardar a revolta.

Mani-Vunda: E como?

Muxuebata: Não sei. O Mani-Vunda é que terá...

Mani-Vunda: Só vejo uma solução: liquidar os dois.

Muxuebata: É isso. Liquidar os dois. (PEPETELA, 1980, p.134-5).

A partir desse plano de evitar a revolta popular, por medo de um fortalecimento de Nanga e dos trabalhadores do reino, Mani-Vunda e Muxuebata tramam a morte dos dois personagens principais da revolta, com o objetivo de não deixar o poder ser alçado por populares, e muito menos a continuação da influência católica sobre o rei que causava nos manis a mesma preocupação.

Como anuncia Abdala Junior (2003, p.242) “Pepetela constrói imagens literárias, que podem ser situadas como materialização de um sonho prospectivo, certamente latente na própria realidade”, pode-se pensar, imediatamente, neste momento da peça como um campo de batalha em que reinam diferentes interesses políticos sobre o mesmo território. As lideranças governamentais tornando-se cada vez mais indesejadas devido aos níveis elevados de presença estrangeira dando as regras no cenário nacional, enquanto os populares explorados pelos impostos; sentem-se acuados diante do desconhecimento da própria força popular.

⁹⁴ Esta imposição do catolicismo e consequente proibição da religião tradicional originou uma revolta, conhecida pela “Revolta da Casa dos Ídolos” liderada por D. Jorge Muxuebata, que resultou numa forte repressão, e destruição de todos os objectos de culto. Estes acontecimentos encontram-se patentes numa carta dirigida a D. Manuel I, com data de 5 de Outubro de 1514, onde o «rei» do Congo solicita o auxílio português, nomeadamente ao nível do fornecimento de armas, de clérigos e pedreiros (necessários à destruição dos ídolos, catequização do povo e à construção de igrejas) ao mesmo tempo que denuncia a ambição do governador da ilha de S. Tomé, Fernão de Melo, que se apodera ilicitamente das mercadorias, escravos e dinheiro transaccionados entre os dois reinos. (PEREIRA, 2011, p.119)

Se esta era a materialização do sonho de Pepetela, de poder presenciar uma revolta popular que pudesse revolucionar o cenário político de Angola no período pós-independência, suas alternativas literárias poderiam dar ao povo uma demonstração de como fazê-la. Nanga é o herói coletivo, o povo que se conscientiza e exige mudanças políticas em sua sociedade.

Rapariga: Olha quem vem ali.

Padre: Vocês aí! O Rei D. Afonso mandou-me falar com vocês.

Vozes: Não foste tu que queimaste os amuletos?

Outras Vozes: Fora! Fora!

Padre: Oçam o que tenho para vos dizer. D. Afonso está disposto a receber uma delegação vossa para discutir. Ele aceita que possa ter havido erros e está disposto a corrigi-los. Mas, precisa de falar antes para saber o que pretendem.

Vozes: Não há nada que falar. Ele tem de se ir embora.

Lopes: Mas, oçam o senhor padre que é um santo homem e fala como os livros...

Nanga: (Avançando sobre Lopes): Oiça você, caçador de escravos! Não temos nada que ouvir o padre. Já ouvimos de mais. Agora vocês e o Rei é que têm de nos ouvir. (PEPETELA, 1980, p.137).

A tentativa de esfriamento da revolta por parte do religioso português dá início ao golpe traiçoeiro dos manis que aproveitam a confusão entre populares e os representantes do rei para eliminar as possibilidades de ascensão popular, como no diálogo em que o padre adquire o poder legal de falar em nome do rei para propor-lhes uma conversa, momento este que prenuncia a morte de Nanga.

Como defendeu Hildebrando (2009, p.258) “a sua revolta contra os manis não tem como motivo o aumento dos tributos ou o tráfico de escravos, [...] a sua revolta é contra aqueles que, aceitando um novo nome e uma nova fé, desrespeitam as tradições e os espíritos dos antepassados”, porém, deve-se adquirir uma perspectiva exterior que se distancie de questões relacionadas somente à dualidade tradição versus modernidade, uma vez que o protagonista anuncia várias vezes que ele conseguiu compreender que não são as religiões e seus símbolos que podem promover uma revolução política maior no país, visto que a sociedade angolana precisava de uma conscientização popular que os fizesse perceber que a presença portuguesa já era uma realidade e que era a partir dessa condição que o governo local deveria pensar o país.

E como resultado da luta pelo poder a qualquer preço, o protagonista é assassinado no momento de penumbra no palco, enquanto conversava com seu grande amor Kuantuala, a filha do Mani-Vunda.

A morte do herói-povo pode representar a perda de esperança do autor diante da condição em que a sociedade angolana presenciava ao final da década de 1970, as decepções com as lideranças locais, a continuidade do sistema de dominação estrangeira colonial, mesmo após a independência de Angola. A nova administração monopartidária munida de um projeto socialista acaba por instaurar o princípio ditatorial já praticado no passado do país. Pepetela tenta chamar atenção da população, mas principalmente, da elite nacional, sobre o complexo cíclico que se transformou a política angolana, pois, os erros do passado são ignorados pela burguesia responsável pelo governo, e que por meio do resgate histórico, a política do país é repensada com prudência e descrença.

Lukeba: Oh, um homem caído... mas ... É Nanga. Nanga!

Nimi: (gritando) É mesmo o meu sobrinho Nanga. (Segura o corpo) Que te fizeram, sobrinho?

Ntumitangua: Está morto.

Nimi: (voz rouca) Morto? Nanga morto? Não é possível. Esta força, esta coragem, este ardor de jovem... Morto? Não. Vocês estão a ver mal. Quem poderia tirar a força a esta força, quem poderia tirar a vida à própria vida? Quem tem energia para tirar o vento ao vento? Nanga está vivo.

Lukeba: Está morto. Nimi, tens de acreditar.
(PEPETELA, 1980, p.143).

Se a morte de Nanga simboliza o fim da luta de resistência, a crença de seu tio Nimi promove a continuidade da esperança diante das adversidades. O protagonista demonstrou o caminho da reforma do pensamento político e social; contudo, cabe ao povo o papel de manter o princípio da revolução aceso em seus ideais de mudança. É a esperança na nova sociedade angolana que sustenta esta obra de Pepetela, “tirar o vento ao vento” converte-se numa prerrogativa esperançosa em que será a força do jovem que poderá modificar os pilares históricos da política de Angola, ainda que o discurso da manutenção esteja presente na fala política.

Muxuebata: Era um sonho lindo. O Kongo sem Rei e sem manis. Mas, seria isso possível? Parece que já estamos a aprender a lição. Os homens sempre nasceram assim, uns para mandar, outros para serem mandados. Por que pensaram que haveria de ser diferente?
(PEPETELA, 1980, p.147).

Como apresentado, em umas das últimas falas do mani Muxuebata, este será o discurso da manutenção das condições antidemocráticas da elite administrativa, cabendo à comunidade a aceitação ou a mudança profunda nas relações de poder.

3.6 As personagens

O universo revolucionário da peça está reservado aos homens, como produto de uma época liderada pela política masculina, já que a *Revolta da Casa dos Ídolos* apresenta o cenário político do país em determinado momento histórico, pelo viés da resistência promovida por homens, as mulheres desempenham um papel secundário na proposta revolucionária de Pepetela.

O plano de ação das personagens está baseado na polarização social do Reino do Kongo, dividindo o elenco entre os representantes do povo, como o protagonista Nanga, seu tio Nimi, o ex-mani escravo Masala, artesões e outros populares chamados à batalha a partir do segundo ato, e do outro lado, os representantes da elite local, marcada pelos conflitos entre o religioso e o capitão português como fiéis colaboradores da aristocracia do Kongo, D. João e seu filho D. Afonso, em oposição direta com os manis, líderes do Colégio de Eleitores, responsáveis pela eleição das novas lideranças do reino, na peça representados pelo Mani-Vunda e Muxuebata.

Como uma exemplaridade da dramaturgia angolana, a peça de Pepetela busca expor, na ação de seus personagens, as diferentes vozes discursivas da sociedade angolana. Os diálogos se concretizam na transmissão de ideais e aspirações coletivas que estão além do caráter unitário de cada personagem; assim, as vozes do povo, da igreja, da tradição, da aristocracia e da política nacional se materializam por meio da ficção literária.

A pluralidade de vozes visa decompor a sociedade angolana, visto que vários personagens não chegam a ser nomeados, sendo tratados por tipos, tais como o artesão, o marido, o padre, o capitão, o rapaz e o velho, partindo do princípio que os referenciais históricos não são utilizados pelo autor, como uma forma de não promover a ostentação aos mitos históricos do país. Dessa forma, torna-se uma peça que apesar de tratar de uma questão histórica de Angola, o presente é o tempo preponderante durante o desenrolar da trama. As retomadas históricas fazem parte da poética edificada por Pepetela, mas é a condição presente que deve ser percebida na peça, seus personagens promovem uma explicação sociológica da realidade angolana.

As estruturas sociais acabam por compartimentar o povo angolano e, conseqüentemente, as ações políticas estão divididas e dependentes de realizações plurais de organização das massas para a promoção da tomada de consciência coletiva. Portanto, dar voz a essas diferentes parcelas da comunidade pode ter sido o objetivo central do

autor, como intelectual capaz de transitar entre as esferas do poder da política nacional e promover a reflexão coletiva sobre as reais condições da sociedade angolana no século XX.

O ato de resistência parte de Nanga, o sobrinho do ferreiro, que cansado de perceber sua comunidade por meio de essencialismos, sustentados pela tradição e pela aristocracia do Reino do Kongo, encontra na ação coletiva uma alternativa de promoção da mudança social e política. Ao personagem não é atribuído um passado heroico ou mesmo revolucionário, contudo, o amadurecimento de seu pensamento ocorre em pleno palco através do constante diálogo com seu tio Nimi.

Ao longo de sua ação consciente, seus pensamentos revolucionários entram em choque com a aceitação que seu tio tem da tradição de seu povo, e é a partir desse conflito ideológico que estes personagens evoluem em suas atitudes. Nanga e seu amigo Masala passam a atuar como grandes intelectuais na organização da luta do povo por melhores condições políticas, atuando inicialmente por meio das explicações dialógicas aos trabalhadores do reino, e posteriormente, como sistematizadores da revolução popular.

E por pertencerem à classe de trabalhadores simples dessa sociedade, marcadamente dividida politicamente, os estudos da crítica Spivak sobre a subalternidade nas comunidades pós-coloniais tornam-se apropriadas para se pensar estes personagens. Para Spivak (2010), os subalternos seriam aqueles pertencentes às camadas mais baixas da sociedade, normalmente excluídos de várias esferas sociais, como por exemplo, distantes da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante⁹⁵. Em outras palavras, aquelas pessoas que clamam pelo direito de serem ouvidos por todos, uma vez que na condição de subalterno, o indivíduo não possui a voz política necessária para atuar na planificação de mudanças sociais.

Esses elementos são muito importantes na compreensão da tomada de consciência do protagonista Nanga, que ainda como personagem ficcional, possui a ação dramática como forma de representação dessa subalternidade, a qual Spivak (2010) investe seus estudos. Contudo, esta condição suscita alguns questionamentos que ultrapassam os

⁹⁵ ALMEIDA, Sandra R. *Quando o sujeito subalterno fala: especulações sobre a razão pós-colonial*. In: ALMEIDA, Júlia et al. **Crítica pós-colonial: panorama de leituras contemporâneas**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

limites da criação literária, e nos conduzem ao verdadeiro princípio da política, ou seja, como as relações de poder se constroem em sociedades pós-coloniais.

Seu influente posicionamento procura, ainda, questionar a posição do intelectual pós-colonial ao explicitar que nenhum ato de resistência pode ocorrer em nome do subalterno sem que esse ato esteja imbricado no discurso hegemônico. Dessa forma, Spivak desvela o lugar incômodo e a cumplicidade do intelectual que julga poder falar pelo outro, e por meio dele, construir um discurso de resistência em seu nome (ALMEIDA, 2013, p.144).

Evidentemente, Pepetela entende a sua posição como escritor e como intelectual, e sua tentativa de dar voz àqueles que experimentam nas relações coloniais a força do discurso unilateral, onde a força das lideranças ignoram os gritos dos oprimidos politicamente. O protagonista Nanga, proveniente da classe trabalhadora, decide resistir à opressão social e parte em busca de um fortalecimento das massas, para que assim, as vozes reunidas possam ser ouvidas pelas elites.

Mani-Vunda: A tua desconfiança dos manis... E o teu conhecimento de certas coisas... Em que casa foste educado?

Masala: Interessa-lhe saber?

Mani-Vunda: Muito. Não é que ganhe nada com isso. Mas um velho gosta de morrer tendo aprendido o máximo que podia.

Masala: Se quiser saber...

Mani-Vunda: A tua maneira de falar mostra que estás habituado a falar com manis. Nanga, não, que fala com temor. Tu não tens medo de um mani... porque és um deles!

Masala: (Dá uma gargalhada) Quase acertou. Bravo pela sabedoria! Seja, direi o que quer saber. Sou familiar e fui criado na casa do Mani-Soyo, por isso conheço tão bem essa serpente.

(PEPETELA, 1980, p. 123-4).

Nesse diálogo entre Masala e Mani-Vunda, pode-se perceber o que a crítica indiana Gayatri Spivak chamou a atenção ao destacar o papel do intelectual em abrir espaço para que a voz do subalterno pudesse ser ouvida. Masala por ter pertencido à classe dos manis, possui legitimidade para ter acesso a este grupo fechado da administração do reino. Em comparação com o protagonista Nanga, são estabelecidas diferenças sociais de suas origens, sendo assim, pode-se dizer que Masala acaba por abrir espaço para que Nanga possa ser ouvido por todos, seus discursos ganham força para alcançar as elites do reino.

Dessa forma, Nanga se aproxima muito ao conceito elaborado por Gramsci de intelectual orgânico, por possuir a capacidade de liderar os populares do reino, em busca de um objetivo comum que atinge à hegemonia de liderança, uma vez que sua fala seja legitimada pela população.

Como destaca Almeida (2013, p.148) a concepção de intelectual orgânico de Gramsci em que inspira Spivak “se baseia em uma crença na reflexão intelectual como sendo uma prerrogativa de toda coletividade e que se instaura na relação de aprendizado que estabelecem entre si”. O que significa dizer que as atitudes do intelectual elitizado se diferem efetivamente em suas ações, uma vez que não é a posição social que legitima o discurso do intelectual, assim, apesar de Nanga não pertencer à elite africana, sua capacidade de liderar os populares faz dele também um intelectual orgânico.

E ao discutir o papel da mulher subalterna nessa perspectiva de poder e legitimidade para falar e ser ouvida, Almeida (2013, p.148) acrescenta a questão do silenciamento da mulher neste contexto de marginalidade, ou seja, ela se encontra duplamente silenciada, primeiro pela condição de colonizada em países subdesenvolvidos, e segundo, pela posição de mulher.

De acordo com Spivak (2012, p.85) “se no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade”. E como isso se concretiza na obra dramática de Pepetela torna-se uma grande lacuna de efetivação do que a autora menciona, pois, a peça é baseada exclusivamente na ação masculina, como força reacionária.

Em a *Revolta da Casa dos Ídolos*, apenas três personagens femininas são nomeadas, Lubeka, a garota que divulga a queima da casa com os símbolos religiosos, a camponesa Temona que possui algumas falas de apoio à revolta, e Kuntuala, filha de Mani-Vunda a quem Nanga principia uma relação, contudo, a namorada de Nanga não possui voz durante a peça, sendo reservado a ela, apenas o fechamento da apresentação.

Lubeka: Não há mais cura para as doenças.

Temona: Calma, calma.

Lubeka: Nunca mais casarei?

Temona: Que pressa é essa de casar?

Artesão: Então, o principal para uma rapariga não é casar? Diz-me,

Temona, o que é para ti o principal?

Marido: A Temona sempre teve umas ideias assim... E agora com os amuletos queimados, ainda vai ficar mais maluca. Ai a minha vida!

(PEPETELA, 1980, p. 101).

Nesse trecho selecionado, a fala de Temona foi substituída pelas palavras do marido, sua opinião sobre o casamento não pôde ser declarada. E como pode se descobrir ao longo da peça, a definição de “maluca” que o marido lhe atribui refere-se à disposição da mulher à luta, a participar da revolta popular junta com os homens.

E, posteriormente, já no terceiro ato, lhe é dado um espaço de fala, em momento de discussão com Mani-Vunda devido à pretensa fuga de Masala, traído pelos manis, foi preso e enviado de volta à região do Soyo.

Temona: Não acredito nem uma palavra tua, Mani-Vunda. Masala voltará. Aconteceu-lhe alguma coisa, mas voltará.

Mani-Vunda: Pois é, quando as mulheres começam a falar pelos homens, é porque os homens já não sabem o que fazer.

Temona: Nanga ensinou-nos que os homens e mulheres são iguais.

Mani-Vunda: Lindos ensinamentos! Valeram-lhe de muito...

Temona: Qualquer um pode ser morto à traição. Mas, esses ensinamentos valem-nos a nós.

(PEPETELA, 1980, p. 147).

Esta é uma demonstração do discurso masculino sobre a mulher que Pepetela reproduz em sua peça. Consciente ou não sobre o papel feminino nessa sociedade da década de 1970, o autor nos incita a reflexão acerca das condições de fala e ação das mulheres nos períodos pós-coloniais. A tentativa de silenciamento de Temona, em sua fala com Mani-Vunda, reflete as palavras de Spivak sobre representatividade discursiva da mulher em contextos de ação colonial.

No caso da personagem Kuntuala, a situação se mostrou um pouco mais complicada, pois o silenciamento foi quase que total. Em apenas uma passagem, onde ocorre o diálogo de Nanga com a namorada, um pouco antes do ataque traiçoeiro dos manis que levaram à morte, o protagonista, as falas da personagem feminina são substituídas por momentos de silêncio de Nanga. E durante toda a cena, há apenas um monólogo de Nanga em que as respostas de Kuntuala são suprimidas, mantendo-se assim apenas um discurso dominante do protagonista que em verdade não dialoga, apenas declara suas concepções.

Nanga: Foi isso tudo o que aconteceu, Kuntuala. Julga-me como quiseres.

(Pausa)

Nanga: Sim, meu amor. Tudo será mais difícil. Mas se vencermos, talvez o teu pai aceite. Antes, de qualquer modo, seria impossível. Só se eu trásse as minhas ideias e passasse para o lado dele.

(Pausa)

Nanga: Não, não sabe de nada. Se o soubesse, certamente que utilizaria isso para tentar convencer-me. Tentaria comprar-me contigo. Mas não sabe de nada. Não imaginas o medo que senti quando o vi. Pensava que soubesse e te fizesse mal. Mas, não.

(Pausa)

(PEPETELA, 1980, p. 141).

E somente ao final do terceiro ato, um pouco antes do fechar das cortinas, Kuntuala pôde dizer algo na peça, contudo, suas palavras só se projetam em relação ao protagonista Nanga, não se propõe a ação da personagem, apenas rubricas que recomendam a mobilidade corporal durante a fala de encerramento.

Kuntuala: (Falando sem gestos lentamente, muito lentamente) Chamame Kuntuala, o Futuro. Nanga foi morto, os seus derrotados Resto eu, o futuro. Nada vejo, senão sombras. Por todo o lado, as sombras do luto, da escravidão, da dor. Os homens afastados de si próprios e do seu passado, as mulheres arrastadas em óbitos contínuos. [...]
(PEPETELA, 1980, p. 156).

Como símbolo de esperança diante do futuro incerto, a fala de Kuntuala proclama o encerramento da peça, trazendo consigo um discurso triste, carregado de previsões cruéis para o Reino do Kongo para as próximas gerações de famílias que sofrerão por muito tempo as consequências dos erros cometidos pelos populares que renunciaram à revolta ao primeiro impasse decorrente da morte da Nanga.

3.7 As características cênicas

A peça delimita como espaço de ação dos personagens o antigo Reino do Kongo que, transformado pelas formas do teatro épico, representam o passado por diálogos que recontam a história de um tempo de glória, ao mesmo tempo em que discute aspectos da atualidade. *A Revolta da Casa dos Ídolos*, pelo seu caráter histórico, tende a ser definido como drama histórico, porém, como anuncia Silva (2011, p.02) “o texto revitaliza um passado histórico do país, a fim de discutir uma realidade do presente, pautado em um estatuto que revela personagens míticas e históricas, e, por isso, épicas”, ou seja, as características modernas do teatro permitem que a peça transite por momentos discursivos diferentes, uma vez que os eventos ocorridos no Reino do Kongo funcionavam como referências diretas aos acontecimentos de Angola da década de 1970.

E para a constituição do debate de ideias coletivas e sociais, comuns ao teatro épico, o projeto ético do protagonista ultrapassa os limites da história, atualizando-se por meio da discussão sobre as relações de poder, portanto, políticas entre os grupos sociais presentes na trama. O imaginário cênico entrelaça o espaço real com o ficcional de modo que as personagens míticas da peça tornam-se vivas, como as que se movimentam na sociedade angolana moderna, buscando conscientização política e mudança social.

A posição política das personagens permite à peça a composição de um debate público no palco, pois, a utilização de personagens inexistentes na história real colabora com os princípios de identificação e reconhecimento com os líderes da revolta. Os tipos sociais acabam por representar os diferentes grupos que compõem a sociedade angolana também no século XX e, assim, o deslocamento do ficcional para o real acontece de forma inevitável.

Segundo Inocência Mata (2009, p.195) é possível afirmar que na produção literária angolana marcada pelo projeto ideológico nacionalista, “a história foi recurso para, através dos mitos de que qualquer história nacional vive, se constituir como veículo de afirmação cultural e reivindicação política”. Com foi afirmado anteriormente, os mitos históricos foram utilizados de forma diferente por Pepetela, visto que seus personagens principais são ficcionais e que, portanto, suas reivindicações políticas ressurgem pelas mãos de heróis que nunca existiram no território angolano, mas poderiam servir de modelos para o projeto de conscientização nacional.

Disso resulta a construção de um outro tipo de utopia, que ora consiste numa deslocação do centro para a margem, da sombra para a luz, do monólogo para o diálogo, do mesmo para o diferente: o meio rural, as responsabilidades e crimes, as diferenças de toda a ordem são exumados e tecidos como componentes da nação (MATA, 2009, p.206).

Na peça, são os artesãos e camponeses que se mobilizam para lutar contra a administração local, o espaço rural ganha voz nos processos de resistência. E se em inúmeras produções literárias angolana da época, é Luanda que dá espaço para as realizações combatentes, no teatro político de Pepetela, o deslocamento do centro para as margens torna-se a principal marca desse outro tipo de utopia buscado pelo autor. O campo se fortalece através da união entre seus povos, o enfoque coletivo para a ação política deriva-se muito das próprias experiências do autor enquanto militante dos movimentos de libertação nacional.

Sobre sua experiência na guerrilha, reunida no livro em sua homenagem *Portanto... Pepetela* (2009, p.33), de Rita Chaves e Tania Macêdo, Pepetela esclarece que “em guerra, o homem está em situação-limite. Mostra melhor sua personalidade, terá talvez menos oportunidade de a camuflar. Nesse sentido, aprendi muito sobre meus semelhantes. Terá por isso sido uma experiência útil para a minha literatura”, a guerra em seu teatro torna-se a revolta popular, pois, a libertação colonial já havia ocorrido, porém, as decepções com os novos membros da administração o incitam a promover a revolução.

As demonstrações de traição entre os grupos ficcionais da peça, sejam por parte dos manis e aristocratas, ou pelos populares, remetem à apreensão do próprio autor diante do quadro governamental em que se encontrava participante após a independência.

Aconteceu o que se previa. Quando o Rei morreu, o herdeiro andava pelo Sul, D. Afonso veio logo à capital, ajudado pela sua mãe e ganhou o apoio de alguns manis da corte favoráveis aos portugueses. Foi vergonhosamente designado para Rei. O que renegou os nossos costumes foi nomeado Rei, enquanto o herdeiro legítimo corria para Mbanza-Kongo. O povo esperava o herdeiro, mas, entretanto o rei era outro, o usurpador, que se preparou para o combate (PEPETELA, 1980, p. 24).

A cidade de Mbanza-Kongo, como capital do Reino do Kongo, serve de espaço para a atuação da nova liderança. A morte do Rei funciona como uma metáfora ao pretense final do colonialismo, a nova administração foi formada após a independência por meios conturbados que nutrirão guerras civis no país durante décadas.

A divisão e o confronto entre os três grupos que lutavam pela independência acirraram-se após a queda do fascismo português. Enquanto era negociada a formação de um governo transitório de coalizão, e se aproximava a hora da independência, a FNLA, apoiada por mercenários brancos e tropas do Zaire avançou do norte para atacar a capital, Luanda, onde o MPLA era dominante. (VIZENTINI, 1998, p.93)

O comparatismo histórico acaba por se tornar inevitável, quando se contextualiza a realidade angolana da década de 1970 e se observam os eventos ocorridos na obra dramática da Pepetela, pois o jogo de intriga e a tomada do poder se assemelham enormemente com o real nacional, de forma a questionar a lacuna temporal que existe entre os séculos XVI e XX, visto que releitura da história, feita por Pepetela na produção de sua obra, ocorre por razões específicas, a escolha de personagens, tipos sociais, representantes e espaços não acontecem arbitrariamente.

Há uma conexão muito forte entre Mpanza-Kongo, como capital do Reino do Kongo e Luanda, capital do país, dadas as circunstâncias da conquista do poder pelo MPLA em Angola pós-independência que não se distanciam tanto dos processos políticos do Reino do Kongo. Pepetela fazia parte do MPLA, portanto, suas referências surgem de experiências políticas e militares que marcaram a vitória do movimento na capital e sua participação na administração no final da década de 1970. Portanto, o diálogo composicional entre o passado histórico e a realidade pós-independência atribui ao teatro político do autor uma atualização temática atemporal no contexto angolano.

3.8 A Revolta da Casa dos Ídolos e a militância do autor

A obra *A Revolta da Casa dos Ídolos* marca um momento muito importante na história política e literária de Angola, não somente pela retomada do passado do povo angolano, mas principalmente pelo atendimento à necessidade de discutir a realidade do país, diante do novo cenário geopolítico.

A peça possui, em seu núcleo criativo, as experiências da realidade vivida pelo seu autor, como uma forma de monumento memorial para manter a população angolana consciente dos acontecimentos do passado que não podem ser esquecidos ou ignorados. O teatro político de Pepetela funciona como um manifesto de resistência que revitaliza o poder popular a cada leitura ou encenação, com o propósito de mostrar que somente com uma revolta do povo as mudanças poderão acontecer.

O escritor, como intelectual, trabalha em sua criação literária alguns dos caminhos possíveis para a reforma do pensamento; contudo, dificilmente partirá dos intelectuais a ação coletiva de resistência. Pois, a sua capacidade de representatividade diante da população se limita a mostrar as possibilidades de luta, porém, é o povo que precisa conscientizar-se politicamente e partir para a ação restauradora.

Pepetela pôde experimentar de perto as relações governamentais, visto que vários intelectuais que participavam das lutas de resistência contra a administração colonial estiveram presentes na organização do governo angolano pós-independência.

Pois, o projeto de nação socialista idealizado pelo MPLA (Movimento Popular pela Libertação de Angola) baseou-se na tentativa de constituição do Estado Nacional; contudo, possuía muita dificuldade de fazer suas ideias atingirem os setores rurais, uma vez que seu opositor principal, os membros da UNITA (União Nacional pela Independência Total de Angola) havia mais penetração no campesinato, em especial, do sul do país⁹⁶.

A concretização de uma nação socialista supunha a conscientização política do povo angolano. Entretanto, Pepetela atestava a permanência, em meados da década de 1980, da despilitização de determinados setores da população, que poderia ser tomada socialmente como indício de comportamento contra-revolucionário (FILHO 1998, p.242).

⁹⁶ FILHO, Sílvio de Almeida. *A desilusão com o socialismo em Angola*. Uma leitura através da narrativa literária (1975-1985). Porto Alegre: Revista Ciências e Letras – **África Contemporânea: história, política e cultura**, nº21 e 22, 1998. p.242

A dinâmica administrativa do MPLA contribuiu para o aumento do poder estatal, dessa forma, muitos setores ligados ao atendimento do povo estavam regidos por mãos quase que ditatoriais. Pepetela acreditava que essa prática feria os princípios revolucionários pelos quais ajudou a combater durante o domínio português.

Como acrescenta Filho (1998, p.242) “havia por parte da intelectualidade angolana, a preocupação com a alienação de grande parte da população a respeito dos problemas nacionais”, portanto, o projeto político de Pepetela se mesclava com o projeto literário do escritor, militando pelo combate à alienação popular a fim de fortalecer seu ideal de Estado Nacional unido pela diversidade étnica e cultural.

A crítica mais ostensiva no núcleo do conjunto de obras de Pepetela estava fundada na substituição do sistema colonial por um sistema socialista que mantinha as mesmas redes de privilégios para os administradores estatais, semelhantes ao período dominado pela política portuguesa. “Condenava-se a ostentação de privilégios, peculiares ao período colonial, por parte de autoridades nacionais e dos diretores de fábricas estatais, qualificando-se como pequenos-burgueses” (FILHO, 1998, p.248), ou seja, os princípios revolucionários estavam se convertendo em política antissocial, culto aos valores burgueses de ostentação material, incoerentes com o projeto socialista no qual o escritor acreditava.

Logo, a crítica voltada aos manis do Reino do Kongo possuía um alvo moderno muito específico na sociedade angolana da segunda metade do século XX. A burguesia combatida pelo projeto socialista havia se fortalecido com a saída dos portugueses, além disso, surgia a nova classe de burgueses enriquecidos pelo capital estatal.

Artesão: Antes era simples. Os chefes da aldeia exigiam um pouco do produto de cada camponês. Era o imposto. Juntavam tudo e levavam ao mani da província. O mani ficava com uma parte para ele e o resto trazia ao rei. Hoje, além do tributo, o qual é cada vez mais pesado para satisfazer os apetites dos manis e do rei, os manis e o rei mandam fazer guerras para apanhar escravos e vendem-nos aos portugueses. A maior parte para o rei. Não admira que esteja cada vez mais rico. (PEPETELA, 1980, p.44)

O escritor e intelectual quis combater essa reprodução dos tempos coloniais, idealizava uma tomada de consciência coletiva, nutrida por trabalhadores e camponeses cientes de sua força política diante do quadro incoerente da administração nacional. “Logo após a independência, alguns literatos criticavam aqueles que, tendo compactuado com as estruturas capitalistas e com os agentes de repressão colonial, adotaram o discurso revolucionário, ingressando no governo e no partido” (FILHO, 1998, p.249), e que

posteriormente apenas buscaram manter o poder e o prestígio social, a fim de sustentar interesses particulares que fugiam da política socialista do MPLA.

Traição à revolução era o sentimento de Pepetela diante da cúpula do governo de Angola, os discursos de resistência converteram-se em diálogos de privilégios e benefícios particulares, repudiados pela intelectualidade da época.

Contudo, o autoritarismo ditatorial do governo construiu uma nova sociedade que reproduzia insistentemente os erros do passado colonial, os escritores se viam no papel de denunciar a população esta condição obscura dessa nação que ainda se organizava após 1975. Dessa maneira, a literatura passou a ser a ferramenta de expansão do esclarecimento político ao povo, ainda que conscientes sobre a limitação de alcance da escrita literária numa sociedade predominantemente iletrada, daí fortalecem-se outras modalidades de arte, o teatro, por exemplo.

O teatro político para Pepetela poderia ser a ferramenta de conscientização com maior alcance e receptividade, visto que a população mais simples poderia presenciar a releitura da história, porém, com o objetivo maior de se fortalecerem politicamente, como propunha Brecht com o teatro épico.

Levar o teatro à população e retratar o próprio povo, estas eram as premissas de teatro popular nas diferentes épocas das sociedades, afastando-se ideologicamente da prática do teatro burguês sobre e para o burguês de outras épocas. O teatro moderno angolano se atualizava frente às tendências mundiais da década de 1970, as necessidades sociais e políticas das populações atingidas pelas ditaduras e repressões do poder estatal transformavam-se em arte, e o teatro tornava-se uma forte ferramenta de comunicação e manifestação contra a opressão.

Portanto, os escritores angolanos percebiam na produção literária uma alternativa de propagação das ideias críticas sobre a sociedade e seus governos, a participação de literatas nesse primeiro período pós-independência colaborou na militância opositiva à tentativa de silenciamento coletivo que praticavam os líderes antidemocráticos entranhados no governo angolano. Assim, ferramenta de conscientização política foi o grande elemento motivador para o desenvolvimento do teatro moderno em Angola, e se no passado o teatro havia sido utilizado pelos religiosos na conversão dos povos africanos, na modernidade do país, o teatro político se transformou no veículo artístico de ideias que buscavam uma conversão ética necessária para a nova época.

Dessa forma, a militância política de Pepetela deve ser entendida como uma realização que marca a cidadania angolana, contribuindo enormemente na construção da

identidade nacional e na formação cultural através de uma literatura engajada sustentada pela rica história social do país.

História, política e literatura se unem na escrita de Pepetela, visando à reconstrução de um passado cultural que sofreu durante séculos com a política de apagamento do sistema colonial português. Contudo, a força da resistência do povo e de seus intelectuais pôde manter viva a possibilidade de retomada constante de mitos históricos e realizações populares que pudessem expandir o projeto de educação política que a arte engajada tenta promover nas diferentes sociedades em que a arte literária adquire um espaço atuante e efetivo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura, em todas as suas possibilidades de expressão, deve sempre ser vista como uma prática social dinâmica e reflexiva, no qual o movimento estético literário torna-se também um princípio coletivo de pensamento político e ideológico. A composição artística tem sido descrita nesse trabalho como ferramenta de comunicação das diferentes épocas e espaços, como produto de representação de forças sociais dominantes ou disputas pelo poder socioeconômico.

Nessa perspectiva, as relações de produção do trabalho em conjunto com as transformações das relações humanas forneceram sínteses poéticas que puderam refletir as profundas transformações ocorridas em sua estrutura ao longo da história material das sociedades do mundo; assim, o resultado prático de toda esta dinâmica artística e social, nutrida por lutas de poder e dominação, deve ser percebido nas formas literárias e dramáticas de representação da realidade. Pode-se entender que as manifestações da arte em todas as suas modalidades estiveram condicionadas às evoluções do cenário social, seja por meio das práticas discursivas ou pelas configurações econômicas e políticas do mundo.

As ideologias que dominaram o mundo europeu durante os períodos clássico, renascentista e moderno puderam se materializar através de grandes transformações nas formas de representação e, conseqüentemente, nos conteúdos representados. Como práticas culturais, a literatura e o teatro ocidentais buscaram relacionar-se diretamente com os meios sociais e políticos como forma de interação e atualização estética. O resultado dessa dinâmica criativa reflete-se nos níveis dialógicos entre obra e sociedade, os produtores envolvidos nos trabalhos artísticos contribuíram, enormemente, na construção de verdadeiros projetos estéticos que puderam registrar as grandes transformações do mundo.

Como testemunhas ideais de interação com a democracia escravista do mundo clássico, da aristocracia absolutista, da era renascentista, e da ascensão capitalista da sociedade moderna, os escritores e dramaturgos desempenharam um papel crucial para a história cultural da sociedade do ocidente. Assim, as reflexões que foram propostas nesse texto estão ligadas à singela observação dos níveis de envolvimento e consciência da práxis social e política desses artistas, visto que, as formas de representação da arte como um todo, sempre estiveram condicionadas às proposições estéticas de suas épocas.

Ainda que se avaliem as finalidades da obra de arte pelo seu grau de interação como os meios sociais e políticos que a cercam, pode-se dizer que essas produções nunca estiveram imunes aos efeitos da história e da ética mundial. A crítica burguesa sobre a instrumentalização da arte para contextos mais amplos da sociedade foi vista como forma de ofuscar as ações exploratórias do mundo capitalista, defendendo um puritanismo vazio que reduzia a arte a seus elementos mais internos e formais.

A obra de arte, como defendida por Kant, não pode ter uma finalidade, por tratar-se da finalidade em si, ou seja, ela deve ser percebida como uma “tarefa a cumprir⁹⁷”, uma atividade incompleta que somente se realiza no momento de interação entre o produto artístico e o mundo, por meio de um princípio solidário que busca na obra, não uma essência em si, mas um diálogo construtivo e significativo com a realidade.

Torna-se válido reforçar que o engajamento, como apresentado no século XX, pode ser entendido como um valor trans-histórico, ou seja, é uma possibilidade aplicável a outros momentos da história literária. Porém, deve-se perceber que outras formas de interação autor-obra-sociedade já desenvolviam uma concepção de prática engajada de escrita, ainda que o termo seja rotineiramente associado à forte fase do pós-guerra do início do século e posteriormente, na segunda metade⁹⁸.

Portanto, os papéis de uma literatura engajada podem tornar-se confusos diante dos limites emitidos por produções socialmente influentes, ou seja, as práticas ativas do engajamento não devem se satisfazer pelo simples desmascaramento do fenômeno social como propunham os movimentos realistas e naturalistas, a palavra como ação deve chamar o público à participação no processo de desconstrução das relações de poder em voga.

“Uma grande politização do campo literário”, foi o maior efeito das revoluções do começo do século XX, conduzindo os escritores a campos sem fronteiras entre a literatura e a política, como única alternativa ao domínio da arte burguesa subjetiva e classicista⁹⁹. A proposta revolucionária de autores, normalmente ligados aos movimentos de esquerda socialistas, visava à participação popular do universo artístico da literatura e do teatro modernos. E este foi um grande avanço para a perspectiva democrática da história cultural do ocidente, as correntes proletárias poderiam, então, fazer parte da poética revolucionária.

⁹⁷ SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura*. 3ed. São Paulo: Editora Ática, 2004. p.40-1.

⁹⁸ DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru- SP: Edusc, 2002. p.19.

⁹⁹ *Op. Cit.* p. 22.

Portanto, a tomada de partido configura-se no que Sartre denominou “projeto ético”, ou seja, a promoção de defesa da ideologia revolucionária e de educação política sobre as práticas sociais dominantes e exploratórias. A literatura e o teatro passam a serem instrumentos desse processo de conscientização coletiva que a modernidade inaugura com maior autonomia.

Numa perspectiva não-burguesa, a universalidade da obra está estritamente relacionada ao público da produção, visto que escrever romances e peças teatrais que visualizem a população proletária, discutindo questões que lhe sejam pertinentes, devem ser acolhidas por outros públicos que compartilhem das mesmas condições de subordinação e exploração. Assim, a universalidade da obra engajada está na possibilidade de alcance de públicos que não faziam parte do ideal burguês na composição do gênero narrativo e dramático até então.

A literatura sempre esteve engajada em algum empreendimento maior do que possa parecer o caráter universalista exigido pela crítica burguesa, as tragédias e epopeias do mundo grego estiveram engajadas em causas aristocráticas escravistas, a era renascentista esteve engajada em investimentos aristocráticos e religiosos, e a arte moderna nutria-se do empreendimento burguês de produção e recepção das obras. Portanto, o título de engajamento esteve presente em toda a história literária ocidental sob diferentes formas, ainda que a elite crítica burguesa possa não admitir ao promover uma arte pela arte.

A obra engajada, por possuir uma natureza mais participativa, acaba por conectar-se ao seu momento histórico com mais intensidade, uma vez que o diálogo com a história domina sua estética, conseqüentemente, as obras mais intimistas tendem a afastar-se da vida social e política de seu tempo, ainda que carreguem em si as marcas da historicidade humana. De fato, todas as formas de representação trazem em si traços das relações sociais e do destino do homem que podem ser captados até mesmo em composições isoladas e subjetivas.

A singularidade das ações e dos ambientes converte-se, indefectivelmente, em totalidades sociais circunscritas numa temporalidade mensurável e passível de análise em épocas posteriores. É possível afirmar que a essência do partidarismo – entendido aqui como tomada de posicionamento ideológico – é um projeto ético concreto diante do conteúdo social em que as questões da vida e as perspectivas elegidas pelo artista demonstram a originalidade da composição por meio da expressão dos grandes problemas

da época¹⁰⁰. Assim, a literatura engajada demonstra-se consciente do alcance do texto frente à diversidade de público e de destino.

Os eventos do empreendimento humano carregam para as representações literárias e dramáticas as marcas do tempo e do público a quem são dirigidas tais composições artísticas, portanto, o diálogo constante com a contemporaneidade torna-se o principal diferencial da obra de natureza política. Dessa forma, a universalidade da produção literária não deve estar aliada aos recursos de individualização e particularização das relações humanas representadas, dado o fato que os eventos sociais jamais se esgotam em sua singularidade, sendo nutridos pelo conjunto de inter-relações a que estão sujeitas socialmente. A aplicabilidade de seus modelos relacionais aos diferentes contextos espaciais e temporais do homem se mostra como o grande propulsor para a criação poética de natureza social.

Portanto, cabe ao crítico literário contemporâneo a tarefa de desconstruir os rótulos e classificações oriundas da crítica burguesa sobre as concepções de arte canônica e periférica, uma vez que a história literária tem estado presa aos modelos classicistas e centralizados do universo artístico elitista. É nessa direção que o trabalho literário desenvolvido por Pepetela edifica-se sobre pilares concretos de resistência a partir de um ideal ético de conscientização e ação política.

A Revolta da Casa dos Ídolos faz parte da produção engajada da literatura angolana e que por meio da releitura de sua própria história converte-se numa arte política consciente e militante. As transformações geopolíticas que dominaram o território angolano no século XX foram muito importantes na construção do projeto de identidade nacional que fez florescer uma literatura enriquecida com elementos históricos e ações políticas de resistência, as quais contribuíram no resgate do passado cultural do país, baseado na valorização étnica e na revitalização de mitos históricos que possam fornecer um trajeto social na organização de Angola.

O recorte político da dramaturgia angolana é apenas uma perspectiva que visa demonstrar a conexão dos eventos socioculturais na composição histórica do país, por meio de elementos políticos e literários que se comunicam efetivamente na escrita criativa de Pepetela.

A dramaturgia angolana, por meio de sua obra exponencial *A Revolta da Casa dos Ídolos*, busca também entrelaçar-se com seu expectador a fim de contribuir com a

¹⁰⁰ LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma estética marxista*. 2ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. p.200.

reconstrução do discurso da história cultural do país, que havia sido interferida pelas ações colonialistas ao longo de séculos da presença portuguesa no espaço.

Apesar de ter sido tomada como pertencente ao teatro histórico, foi possível demonstrar no desenvolver deste trabalho que a peça de Pepetela possui um caráter fortemente político, uma vez que os elementos históricos funcionam como conteúdo de revitalização de discussões políticas que podem ser aplicadas em vários momentos da história da Angola pós-colonial.

Além das denominações críticas da escrita dramática, a peça *A Revolta da Casa dos Ídolos* consegue ultrapassar os limites do discurso histórico, transitando entre as poéticas socialistas de resistência do século XX chegando, portanto, ao centro de discussão da política nacional angolana. É desta maneira que deve ser compreendida esta peça de Pepetela, como um grande marco de natureza política, enriquecida com alguns percursos da história social do país, pelos quais o presente tem sido construído.

A construção cênica da peça, a elaboração social dos personagens e a ação dramática desenvolvida por Pepetela para esta obra resultam num elaborado trabalho de escrita literária que enriquece, não somente a produção da literatura angolana, mas todas as poéticas pós-coloniais que compartilham do mesmo sentimento de resistência política contra as formas de dominação social.

Pepetela ao atribuir ao sobrinho do ferreiro o espírito revolucionário para lutar pela libertação social dá à classe trabalhadora a semente utópica da descolonização angolana, numa tentativa de mostrar aos populares que seria a partir deles que surgiriam as transformações significativas. E este sujeito idealizado por Pepetela se aproxima muito de sua personagem dramática, pois Nanga consegue se libertar desta força ideológica e passa a perceber a alienação existente ao seu redor, o tradicionalismo religioso e político que cultua uma continuidade da composição da sociedade colonial deve ser combatido coletivamente.

Nesta perspectiva, a peça se encerra deixando em aberto o espaço para a mudança, a manutenção da tradição política ou a transformação de sua estrutura são as opções deixadas por Pepetela, com o objetivo de estabelecer uma nova nação para que todos possam corrigir as imperfeições da história colonial angolana.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Literatura, história e sociedade**. Cotia, SP: Ateliê, 2007.

_____. **De vôos e ilhas: literatura e comunitarismos**. Cotia, SP: Ateliê, 2003.

ABRANTES, José M. **O teatro em Angola**. Vol I. Luanda: Nzila, 2004a.

_____. **O teatro em Angola**. Vol II. Luanda: Nzila, 2004b.

AHMAD, Aijaz. **In theory: classes, nations, literatures**. New York: Verso, 2008.

ALMEIDA, Sandra R. Quando o sujeito subalterno fala: especulações sobre a razão pós-colonial. In: ALMEIDA, Julia et al (Org). **Crítica pós-colonial: panorama de leituras contemporâneas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. São Paulo: Difusão do Livro, 1959.

BARTHES, Roland. **Escritos sobre o teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2011.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 12ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CABAÇO, José Luís; CHAVES, Rita. Frantz Fanon: colonialismo, violência e identidade cultural. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin. (Org). **Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas**. São Paulo: Boitempo, 2004.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania (Org.) **Portanto...Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

CHILDS, Peter; WILLIAMS, R. J. **An introduction to post-colonial theory**. London: Prentice Hall, 1997.

COSTA, Iná Camargo. **Sinta o drama**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

DENIS, Benoît. **Literatura e engajamento de Pascal a Sartre**. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

DE OTO, Alejandro. **Frantz Fanon: política y poética del sujeto poscolonial**. México: El colégio de México, 2003.

DRNDARSKA, Dea; MALANDA, Ange-Séverin. **Pepetela et l'écriture du mythe et de l'histoire**. Paris: L'Harmattan, 2000.

ENDERS, Armelle. **Histoire de l'Afrique lusophone**. Paris: Chandeigne, 1994.

FANON, Frantz. **Los condenados de la tierra**. Rosário: Kolectivo Editorial, 2007.

_____. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FIGUEIREDO, Eurídice; NORONHA, Jovita. Identidade nacional e identidade cultural. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org). **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

FILHO, Sílvio de Almeida. A desilusão com o socialismo em Angola. Uma leitura através da narrativa literária (1975-1985). Porto Alegre: Revista Ciências e Letras – **África Contemporânea: história, política e cultura**, nº21 e 22, 1998.

FIORIN, José L. **Linguagem e ideologia**. 7ed. – São Paulo: Editora Ática, 2003.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. 9ed. Rio de Janeiro: Zahar Editore, 1983.

FONSECA, Maria N. **Literaturas africanas de língua portuguesa**. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008.

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. 2ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ILARI-DEFINA, Mayumi. **Teatro político e contestação no mundo globalizado**. São Paulo: Annablume, 2010.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. 4ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

HILDEBRANDO, Antonio. A revolta da casa dos ídolos: renovação e tradição. In: CHAVES, Rita e MACÊDO, Tania (Org.) **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

_____. Pepetela: “A parábola do cágado velho” – Construindo pontes. In: CAMPOS, Maria do Carmo e SALGADO, Maria Teresa (Org.) **África & Brasil: letras em laços**. São Caetano do Sul: Yendis Editora, 2006.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

LAWSON-HELLU, Laté. **Roman africain et ideologie**. Laval: Presses de l'Université de Laval, 2004.

LOPES, Ana M; ARNAUT, Luiz. **História da África: uma introdução**. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

_____. **Introdução a uma estética marxista**. 2ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

_____. **Marxismo e teoria da literatura**. 2ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Buriti, 1965.

_____. **Panorama do teatro brasileiro**. 5ed. São Paulo: Global, 2001.

_____. **O cenário no avesso**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MATA, Inocência. **Pepetela: a releitura da história entre gestos de reconstrução**. In: CHAVES, Rita e MACÊDO, Tania (Org.) **Portanto...Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

MAZRUI, Ali. O desenvolvimento da literatura moderna. In: MAZRUI, Ali. Et al. **História Geral da África**. Vol. 8. Brasília: Unesco, 2010.

MAZRUI, Ali. Et al. **História geral da África. Vol 8**. Brasília: Unesco, 2010.

MOREIRA, Igor. Et al. **África contemporânea: história, política e cultura**. Revista Ciências&Letras Vol. 21/22, Porto Alegre: Fapa, 1998.

NAYAR, Pramod K. **Frantz Fanon**. London: Routledge, 2013.

NGÛGÎ, Wa Thiong'o. **Moving the center: the struggle for cultural freedom**. Nairobi, Kenya: English Press, 1993.

_____. **Decolonising the mind: the politics of language in African Literature**. Zimbabwe: Zimbabwe Publishing House, 1994.

PARANHOS, Kátia. (Org). **História, teatro e política**. São Paulo: Boitempo, 2012.

PEPETELA. **A Revolta da Casa dos Ídolos**. Lisboa: Edições 70, 1980.

PEREIRA, Teresa I. **Uma travessia da colonialidade intervisualidades da pintura, Portugal e Angola**. Tese de Doutorado, Lisboa: Universidade de Lisboa, 2011.

PISCATOR, Erwin. **Teatro político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

ROSARIO, Lourenço. O Homero angolano. In: CHAVES, Rita e MACÊDO, Tania (Org.) **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

- _____. **Teatro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003
- SAID, Edward. **Cultura e política**. São Paulo: Boitempo, 2012.
- _____. **Humanismo e crítica democrática**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. **Representações do intelectual**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SANTOS, Boaventura de S. **A gramática do tempo**. 3 ed. São Paulo: Cortez, 2013.
- SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** 3ed. São Paulo: Ática, 2004.
- SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- SEMUJANGA, Josias. **Dynamique des genres dans le roman africain**. Paris: L'Harmattan, 1999.
- SHOHAT, Ella e STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- SILVA, Agnaldo Rodrigues. **Projeção de mitos e construção histórica no teatro trágico**. Campinas, SP: Editora RG, 2008.
- SPIVAK, Gayatri C. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte, MG: Ed. UFMG, 2010.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- VANSINA, Jan. As artes e a sociedade após 1935. In: MAZRUI, Ali. Et al. **História Geral da África**. Vol. 8. Brasília: Unesco, 2010.
- VAZ, Carlos. **Para um conhecimento do teatro africano**. Lisboa: Ulmeiro, 1999.
- VIZENTINI, Paulo G. A África (in)dependente / 1945-98: processos políticos, desenvolvimento e relações internacionais. Porto Alegre: Revista Ciências e Letras – **África Contemporânea: história, política e cultura**, nº21 e 22, 1998.
- WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- WILLIAMS, Raymond. **Política do modernismo**. São Paulo: UNESP, 2011.
- _____. **Keywords**. Great Britain: Oxford University, 1983.
- _____. **Marxismo y literatura**. Barcelona: Ediciones Península, 2000.

REFERÊNCIAS VIRTUAIS

AGAZZI, Giselle L. **Romance em Angola: ficção e história em Pepetela.** Revista Imaginário, Vol. 12 n° 13 p.191-208. São Paulo: USP, 2006. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ima/article/view/42423> Acesso 10 Out 2013.

BARBOZA, Muryatan S. **A crítica pós-colonial no pensamento indiano contemporâneo.** Revista Afro-Ásia, n°39, p.57-77, 2010. Disponível em: http://www.afroasia.ufba.br/pdf/AA_39_MSBarbosa.pdf Acesso 16 Out 2013.

FILHO, Aluizio A. **A ideologia como ferramenta de trabalho e o discurso da mídia.** V.5 n°15 – p. 86-118. Rio de Janeiro: Comum, 2000. Disponível em: http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/althusser2.pdf Acesso: 23 Maio 2013.

MABIALA, TSIMBA. **Dictionary of African Christian Biography.** Disponível em: http://www.dacb.org/stories/demrepcongo/mpanzu_a_nzinga.html Acesso: 09 Set 2013.

SANTOS, Raldianny P. **Sujeito, discurso e ideologia: a constituição de identidades na cultura midiática.** Vol. II, n. 1 – jan./jun./2009. Disponível em : <http://www.ies.ufpb.br/ojs2/index.php/cm/article/viewFile/11694/6720> Acesso 12 Jun 2013.

SILVA, Agnaldo Rodrigues. O espaço político no teatro de língua portuguesa: entre Boal, Guarnieri e Pepetela. **XII Congresso Internacional da ABRALIC**, Curitiba: UFPR, 2011. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0216-1.pdf> Acesso 15 Set 2013