

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO – UNEMAT
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ESTUDOS
LITERÁRIOS – MESTRADO ACADÊMICO

SIDNEI BOZ

O teatro político de Chico Buarque, Ruy Guerra e Pepetela: *Calabar* e *A Corda*

TANGARÁ DA SERRA-MT,

2013

SIDNEI BOZ

O teatro político de Chico Buarque, Ruy Guerra e Pepetela: *Calabar* e *A Corda*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Estudos Literários – Mestrado Acadêmico - Universidade do Estado de Mato Grosso, para obtenção da titulação de Mestre.

Orientador: Prof. Agnaldo Rodrigues da Silva

TANGARÁ DA SERRA-MT,

2013

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte

B783o Boz, Sidnei.

O teatro político de Chico Buarque, Ruy Guerra e Pepetela: *Calabar e A Corda*. – Tangará da Serra - MT / Sidnei Boz. 2013.

85 f.

Orientador: Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva

Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Estudos Literários.
Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT – Campus de Tangará da Serra/MT, 2013.

Bibliotecária: Suzette Matos Bolito – CRB1/1945.

SIDNEI BOZ**O teatro político de Chico Buarque, Ruy Guerra e Pepetela: *Calabar e A Corda***

Essa dissertação foi julgada e aprovada como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Tangará da Serra-MT, 19 de fevereiro de 2013.

Banca Examinadora

Profª Drª Jane Tutikian
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

Profª Drª Elisabeth Battista
Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT

Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva
Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT
(Orientador)

**Tangará da Serra-MT,
2013**

Agradeço a todos que de alguma forma contribuíram para a realização deste trabalho, em especial ao Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva pelas orientações.

A tradição dos oprimidos nos ensina que o “estado de exceção” em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa visão.

Walter Benjamin

RESUMO

O teatro, por fazer parte do mundo imaginário e pela relação estabelecida entre o palco e a plateia, além da disposição de seus elementos artísticos e estéticos, foi utilizado para difundir ideais militantes em épocas de confrontos sociopolíticos. A década de 1970 foi um destes momentos históricos, quando se fez necessária a mobilização por intermédio da arte em que foram produzidas as peças *Calabar* (1973), de Chico Buarque e Ruy Guerra e *A Corda* (1978), de Pepetela. Neste sentido, esta dissertação apresenta pelo viés do comparatismo literário, um estudo com base nestas duas peças teatrais, que visa destacar os aspectos históricos e políticos da vida social, a partir dos elementos estéticos da moderna dramaturgia brasileira e angolana. Para tanto, o estudo pauta-se nos textos cênicos acima citados, que foram analisados a partir da teoria e da crítica teatral e literária, a fim de analisar os textos por uma perspectiva cronológica: a gênese do teatro – drama, drama histórico e o teatro político.

Palavras-Chave: Teatro político; Chico Buarque; Pepetela; *Calabar*; *A Corda*; Comparatismo.

ABSTRACT

The theater to be part of the imaginary world and the relationship between the stage and the audience, besides the propensity of its artistic and aesthetic elements, was used to spread ideals militants in times of socio-political confrontations. The 1970s was one of those historical moments when it was necessary to mobilize through art that were produced the plays *Calabar* (1973), by Chico Buarque and Ruy Guerra and *A Corda* (1978), by Pepetela. In this way, this paper presents in the perspective of literary comparatism, a study based on these two plays, which aims to highlight the historical and political aspects of social life, from the aesthetic elements of modern dramaturgy Brazilian and Angolan. Therefore, the study is guided scenic texts mentioned above, which were analyzed based on the criticism and theory literary and theatrical, in order to analyze the texts in a chronological perspective: the genesis of theater - drama, historical drama and political theater.

Keywords: Political theater; Chico Buarque; Pepetela; Calabar; A Corda; Comparatism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO I: DA TEORIA DO DRAMA AO TEATRO POLÍTICO.....	12
1.1 Drama e teatro.....	12
1.2 Drama Histórico.....	15
1.3 O teatro português e a colonização.....	19
1.4 O teatro dramático no Brasil.....	24
1.5 O teatro em Angola.....	27
1.6 Do teatro dramático ao teatro político e de militância – semelhanças e dessemelhanças entre Brasil e Angola.....	29
CAPÍTULO II: O TEATRO, A MILITÂNCIA E O HERÓI.....	37
2.1 O herói no teatro dramático.....	37
2.2 Construção do herói no teatro político.....	39
2.3 O teatro de Chico Buarque.....	43
2.4 O teatro de Pepetela.....	46
2.5 O herói em <i>Calabar</i> e <i>A Corda</i>	48
CAPÍTULO III: <i>CALABAR, A CORDA</i> – ENTRE A HISTÓRIA E A FICÇÃO NO MODERNO TEATRO POLÍTICO.....	54
3.1 Teatro e revolução – da história à ficção.....	54
3.2 O teatro político moderno e a reconstrução do passado.....	61
3.3 A construção estética no teatro político – entre a censura, a militância e a liberdade de expressão.....	71
CONCLUSÃO.....	82
REFERÊNCIAS.....	85

INTRODUÇÃO

O período histórico, compreendido entre 1970 e 1980, apresentou-se, politicamente, como um momento de profundas mudanças para Brasil e Angola. Em diferentes contextos socioculturais, nestes países aproximados pela lusofonia, autores produziram obras literárias que representam, artisticamente, este período histórico. O teatro, nos diferentes momentos de sua produção, representou um importante veículo de expressão intelectual em defesa dos interesses políticos das classes sociais menos favorecidas.

No Brasil se vivia os anos de chumbo da ditadura militar, e a produção artística, neste momento, era duramente censurada pelo governo. A conformidade com esses interesses nutriu, ao teatro, um viés metafórico para expressar a sua mensagem. Chico Buarque, que havia sido exilado e sentido na pele os efeitos cruéis desse regime, escreveu, juntamente com o cineasta moçambicano Ruy Guerra, a peça que se tornou uma das maiores produções teatrais do período: *Calabar – O elogio da traição*.

O drama aproveita a alegoria histórica de Calabar, o famoso e controverso personagem da história nacional, ainda no Brasil Colônia, para se inserir numa perspectiva de atualidade e militância política, ao exemplo do teatro épico proposto por Bertolt Brecht. As personagens que representam os contemporâneos de Calabar também conferem, à peça, um bem humorado retrato histórico, sem descuidar do propósito político que percebido pela censura ditatorial, não teve permissão para ser encenada no momento de sua produção (1973). Fato que não impediu o sucesso literário e as várias reedições do texto cênico.

Em Angola, o momento de produção de *A Corda* (1976) remete a um período posterior a Guerra de Libertação que, fazendo jus ao nome, libertou Angola da colonização portuguesa. A independência angolana (1975) fez com que a situação política se voltasse para a organização social do país e para a disputa interna pelo

poder, as quais deram origem a uma nova guerra civil. A peça escrita em meio à dificuldade da situação de produção originada destes conflitos apresenta influência brechtiana, cujo projeto sociológico e filosófico aponta uma solução para democratização da recém-criada nação angolana.

Portugal, que foi metrópole na época colonial, de onde se originou não só a língua oficial portuguesa, mas também a produção escrita de Brasil e Angola, também viveu na década de 1970 um momento de intensa censura, cuja ditadura, instalada pelo Governo de Salazar, reprimia duramente a produção artística que não se enquadrava nos interesses do governo. A Revolução dos Cravos (1974) foi o episódio marcante que repercutiu diretamente na independência angolana e de outros países africanos, difundindo ideais sociais que puseram fim à exploração colonial.

Desse modo, esta pesquisa discute as peças *Calabar – O elogio da traição* e *A Corda*, a fim de construir um estudo, por meio da produção artístico-teatral e literária, da vida social de Brasil e Angola em um determinado período sociocultural, a década de 1970.

Para isso, foi necessária, no primeiro capítulo, uma pesquisa sobre a origem do drama e do teatro, bem como suas perspectivas políticas na tendência que se convencionou a designar de drama histórico, utilizando-se as teorias de Aristóteles (2012), de Lukács (1977) e de Barthes (2007). Observa-se, no drama, o surgimento do teatro de natureza política e a militância de seus autores e atores nas ações sociais, influenciados principalmente pelas ideias de Brecht, segundo Costa (1998) e Garcia (2004). Houve também a necessidade de investigar como o teatro chegou e se desenvolveu no Brasil e Angola, a partir da colonização portuguesa, compreendendo essa perspectiva histórica no decorrer da dissertação, embasada na crítica de Rebello (2000) e de Magaldi (2004).

O segundo capítulo é dedicado ao herói no teatro e à visão que o teatro político apresenta sobre essa personagem em especial, de acordo com as teorias de Rosenfeld (1982) e de Szondi (2001). Também se faz um breve panorama sobre a dramaturgia de Chico Buarque e Pepetela e como esses autores caracterizam o herói em suas peças.

No terceiro capítulo, discute-se a construção das personagens e os demais aspectos do teatro político, com indicativos de que as peças *Calabar* e *A Corda* são dramas históricos. Observa-se a interface entre história e ficção na estética teatral, a representação social do passado como um importante elemento para entender o presente, por meio da criação literária.

O estudo comparatista observa também o nacionalismo tão caro ao Brasil e a Angola na década de 1970 e a repercussão deste nas obras, junto da militância dos autores e da construção estética que eles desenvolveram dentro do teatro político em *Calabar* e *A Corda*.

CAPÍTULO I

1 DA TEORIA DO DRAMA AO TEATRO POLÍTICO

1.1 Drama e Teatro

A história do teatro é tão antiga quanto a história do homem, pois é preciso arte e imaginação para sobreviver. Tanto os rituais medievais, quanto as coreografias feitas nas danças, ou qualquer imitação em forma de ação, constituem-se numa espécie de teatralização, na qual se confrontam o pequeno mundo - o mundo do palco (ou de quem representa), e o grande mundo – o mundo da plateia (ou de quem assiste).

O que se denomina hoje de teatro é um conceito não puramente literário, visto que outras artes como música e dança compõem a sua totalidade. Também, quando se busca um conceito de “literatura”, na sua origem, encontra-se uma caracterização diferente, pois se verifica que a divisão entre história-literatura não apresentava a repartição conceitual que muitas vezes apresenta agora. Observando-se essa acepção na composição atual dos gêneros literários narrativo, lírico e dramático, depreende-se que estes estavam intrinsecamente ligados ao conceito de história. Ou seja, a sua temática artística, muitas vezes apresentava-se permeada por mitos, história e realidade num mesmo plano, como ocorria, por exemplo, nas epopeias gregas.

Se nesta linha de pesquisa aborda-se, mais especificamente, o drama, percebe-se que em grego este significa “ação” e se nota mais claramente a divisão literária que ele possui na atualidade. Para Aristóteles, na sua *Arte Poética* (2012), a imitação (*mimesis*) era dividida em epopeia, podendo ser descrita como uma

narrativa que, muitas vezes, apresenta traços líricos; e drama (ação) está intimamente ligado ao teatro, pois é a *mimesis* de ação, ou seja, imitação através de atores-personagens.

Deste drama, desenvolveram-se as memoráveis: *comédia* e *tragédia*. Para Aristóteles: “A comédia é, como já dissemos, imitação de maus costumes, mas não de todos os vícios; ela só imita aquela parte do ignominioso que é o ridículo” (ARISTÓTELES, 2012, p. 7).

E, por sua vez:

A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; deve ser composta num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas; na tragédia, a ação é apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores. Suscitando a compaixão e o terror, a tragédia tem por efeito obter a purgação dessas emoções. (ARISTÓTELES, 2012, p. 8).

Fator importante ainda constituinte da tragédia, em conformidade com os moldes aristotélicos, é que esta deve manter as unidades de tempo, de espaço e de ação. Ou seja, deve ter uma temática centralizadora que permeie a obra como um todo, num tempo linear não superior a um dia, no qual o espetáculo é apresentado, e tendo um local determinado e único para sua apresentação.

Em termos gerais, o conceito de gênero dramático confere ao teatro um aspecto mais literário, uma vez que prescindem de um texto cênico que é constituído por rubricas ou didascálias – que são as indicações cênicas do espetáculo teatral; e as réplicas – falas das personagens.

Entretanto, há na atualidade, com frequência, a utilização por parte de autores de obras originalmente líricas ou narrativas no teatro. O que de modo algum subjulga o gênero dramático, uma vez que, embora estas obras sejam efetivamente escritas com outro propósito, houve uma adaptação pelo corpo cênico, normalmente mediada por um diretor que transformou um gênero em outro. Como exemplo desta adaptação, pode-se citar a obra *O fio das missangas*, do escritor moçambicano Mia Couto que, de um livro de contos, tornou-se um premiado espetáculo teatral no Brasil, no ano de 2010.

Dessa maneira, muitos são os autores que delimitam de forma distinta o teatro e o texto cênico (pertencente à literatura).

Há quem ainda hoje considere o teatro essencialmente como um veículo da literatura dramática, espécie de instrumento de divulgação a serviço do texto literário, como o livro é veículo de romances e jornal, de notícias. Essa concepção exclusivamente literária do teatro despreza por completo a peculiaridade do espetáculo teatral, da peça montada e representada. (ROSENFELD, 2009, p.21).

A contribuição do autor, nesse aspecto, torna-se fundamental, uma vez que enfatiza:

O que importa verificar é que a peça como tal, quando lida e mesmo recitada, é literatura; mas quando representada, passa a ser teatro. Trata-se de duas artes diferentes, por maior que possa ser a sua interdependência. A literatura teatral vira teatro literário; o que era substantivo passa a ser adjetivo, o que era substância torna-se acidente. Não é jogo de palavras. O fato descrito marca a passagem de uma arte puramente “temporal” (a literatura) ao domínio de uma arte “espácio-temporal” (o teatro), ou seja, de uma arte “auditiva” (deve considerar-se a palavra, na literatura, como um fenômeno essencialmente auditivo se não se tomam em conta as pesquisas concretistas que invadem o terreno das artes plásticas) ao campo de uma arte áudio-visual. (ROSENFELD, 2009, p.24, grifo do autor).

Há vários exemplos de teatro que não prescindem de texto na sua encenação, porém o que se pode denominar de drama é a ação das personagens, que requer a instituição de uma peça escrita, onde os atores transformam, através de suas vozes (aqui compreendida no sentido auditivo), a palavra escrita em áudio-visual, na perspectiva do palco teatral, ou seja, do teatro.

Portanto, sem a pretensão de aprofundar um debate antigo, entre literário e não literário, tomou-se, nesta pesquisa, o drama e o gênero dramático como a composição formada pelo texto cênico e espetáculo teatral. Sendo o primeiro (texto) basilar ao segundo (teatro), compreende-se que sua completa aceção só se dará na personificação das personagens em atores no espetáculo.

1.2 Drama Histórico

O drama histórico pode ser considerado a representação teatral objetiva de um acontecimento ou personagem histórico em maior ou menor grau. Observa-se que por ser arte, esta forma de drama, descompromissa-se com o que é oficial e nutre, desde os primórdios teatrais, a função de entusiasmar através da verossimilhança, encantar, enaltecer ou mesmo subjugar o objeto de sua trama.

No que diz respeito ao gênero dramático e histórico, nota-se que as formas originárias de representação do drama foram as já citadas: a tragédia e a comédia. Estas eram ao seu estilo, venerações ao deus Baco, também chamado de Dionísio, o deus grego da uva e do vinho, e procuravam a imitação de personalidades gregas importantes à sua época.

Especialmente na tragédia, nota-se, conforme Lukács, a temática que deu surgimento a este estilo dramático: “El drama antiguo surgió del mundo épico. La agudización histórica de las oposiciones sociales en la vida produce la tragedia como el género del conflicto literariamente elaborado” (LUKÁCS 1977, p. 104).

A tragédia (clássica), como forma de representação histórico-dramática, foi seguida por muito tempo, com certa semelhança estilística, sofrendo uma ruptura considerável e de notável valor estético somente no Renascimento, no final do século XVI com Shakespeare, justamente pela questão histórica:

Así pues Lessing tiene plena razón cuando en su polémica contra la *tragédie classique* afirma que los principios de composición dramática de Shakespeare son en esencia exactamente los mismos que los de los griegos. La diferencia entre ambos es histórica. Debido a la creciente complicación histórico social de las circunstancias humanas, la estructura de la colisión en la propia realidad humana se ha hecho más variada y compleja. La composición del drama shakespeariano refleja con la misma fidelidad y magnificencia esta nueva situación de la realidad con la que la tragedia de Esquilo y Sófocles había reproducido artísticamente la situación más sencilla de la vieja Atenas. Este cambio histórico significa una novedad cualitativa de la construcción dramática en Shakespeare. La novedad, por supuesto, no consiste en un incremento exterior y simple de la prolijidad del mundo artísticamente reproducido. Es más bien un sistema enteramente nuevo y original, ideado por un genio, de movimientos sociales u humanos múltiples y típicos, pero reducidos a lo típicamente necesario dentro de su multiplicidad. Justamente por basarse en la más íntima esencia del drama shakespeariano en los mismos principios que la tragedia griega tenía que ser diferente su forma dramática. (LUKÁCS, 1977, p. 111).

As tragédias clássicas traziam consigo, no seu contexto artístico-imaginário, uma trama que mesmo possuindo elementos históricos, propunham-se a efeitos e explicações, nas quais os seus heróis, muitas vezes superavam a capacidade humana. Esta estética dramática dos tempos clássicos, embora divertisse os espectadores, carecia de uma ficção mais adequada aos tempos modernos. Shakespeare percebeu claramente essa tendência e, por isso, produziu obras como *Hamlet*, *Rei Lear* e *Macbeth* que tiveram uma esplêndida aceitação em seu tempo, pelo envolvimento que possuíam com o povo. Essa, aliás, é a grande diferença que vem à luz no drama histórico com Shakespeare: a aproximação do dramaturgo com a realidade de seu povo.

Não que Shakespeare produzisse relatos históricos com fidelidade historicista, mas conseguiu reunir em suas personagens as características históricas que permitiam ao espectador situar-se espaço-temporalmente, captando as tendências psicológicas de maneira que só um gênio o conseguiria fazer com tanta eficiência.

As personagens shakesperianas exploram, em especial nos dramas da realeza, a ideia de “indivíduos históricos” que assim nutrem papel fundamental para a trama:

Es evidente que cuanto más sea un hombre un “individuo histórico” en El sentido hegeliano – es decir, cuanto más se concentren y resuelvan sus pasiones personales en el contenido de la colisión -, tanto más apto será para ser héroe principal y figura central del drama. Según vimos ya, también esta verdad de la forma dramática es una verdad de la vida y no un artificio formalista. (LUKÁCS, 1977, p. 122).

Esses indivíduos, que foram importantes para as discussões sociais e políticas de sua época, trazem consigo o substrato do qual o drama histórico se utiliza, principalmente nas épocas de ruptura cultural:

Todas estas discusiones dramáticas nacen obviamente de manera inmediata de las luchas de clase de cada época. Pero el que la realización de una u otra orientación sea verdaderamente fructífera para el drama desde el punto de vista artístico dependerá de las influencias sumamente complejas que estos fundamentos sociales de la creación y el desarrollo del

drama ejerzan en las posibilidades de forma y contenido de su florecimiento. (LUKÁCS, 1977, p. 138).

Em toda obra de arte, quer seja dramática, lírica ou narrativa, é preciso observar, forma e conteúdo. A forma das tragédias shakesperianas, não difere muito do que fora observado no conceito já apresentado por Aristóteles. Observa-se que a preocupação estética fora notadamente observada pelo autor, quanto ao estilo agradável sugerido por Aristóteles à tragédia. No obra de Shakespeare, assim como nos demais clássicos literários, se observa que:

A forma é uma essência tão concentrada de tudo o que há para dizer que nós não sentimos mais que a concentração, e a custo aquilo de que ela é a concentração. Talvez fosse ainda melhor expressar assim: a forma é a ritmização do que há para dizer, e o ritmo torna-se então- a posteriori - algo abstraível, algo vivenciável autonomamente, e muitos o sentem até mesmo - sempre a posteriori - como eterno a priori de todo o conteúdo. (LUKÁCS, 1971, p.207 apud LUKÁCS, 2000, p.176-177).

Em termos gerais pode-se dizer que forma e conteúdo se apresentam em relação direta com os gêneros literários. Primeiramente o gênero épico era escrito em poema e dava conta dos interesses coletivos. Depois, quando este passou a ser narrativo, a forma de escrita foi a prosa, mantendo-se o conteúdo abrangendo o coletivo. O gênero lírico se preocupa mais com conteúdos individuais e é escrito em poema. Já o drama, como texto proposto para encenação, pode trazer conteúdos individuais ou coletivos e ser escrito em prosa ou poema, que de acordo com o tempo modificaram-se conforme o interesse teatral.

A temática das tragédias de Shakespeare, ou seja, o seu conteúdo, advém da decadência do sistema feudal e também da luta da burguesia para sua instauração no poder. Nota-se, porém, que para o drama histórico, diferente do que é para o romance, estes indivíduos históricos nem sempre carregam o papel de protagonista diretamente relacionada com a sua importância política do herói da vida real, a qual Otto Ludwig percebe assim:

Esta es la diferencia principal entre el héroe del drama u novela. Si se imagina uno el *Lear* como novela, el héroe probablemente hubiese tenido que ser Edgar... Si, en cambio, se quisiese hacer un drama de *Robin Hood*,

el héroe tendría que ser el propio Robin, pero habría que alterar completamente la historia, y habría que eliminar a Franz Osbaldiston. (LUKÁCS, 1977, p. 152, grifo do autor).

O caráter estético peculiar a cada gênero, faz-se importante em ser percebido, porque é justamente dele que o drama histórico prescinde em sua formulação.

Naturalmente, vieram outras diferenciações importantes ao gênero dramático e é preciso observar que a tragédia foi a forma de teatro que se consolidou no ocidente. Considerando o marco importante já citado de Shakespeare, não se pode deixar de verificar que com Brecht, já no século XX, ocorre uma oposição entre teatro dramático e teatro épico. Na perspectiva histórica, destaca-se que no teatro dramático:

O acontecimento se desenrola à nossa frente, num presente imediato.

- Quer-se fazê-lo reviver para nós.
- Ele se limita a momentos excepcionais da atividade humana (crises, paixões). (PAVIS, 1947, p. 111).

E no teatro épico:

O acontecimento passado é “reconstituído” pelo ato da narração.

- Quer-se expô-lo a nós “com vagar”.
- Ele constitui uma “totalidade” pode ser formado por um conjunto importante de fatos. (PAVIS, 1947, p. 111, grifos do autor).

O teatro épico de Brecht tem a história como pano de fundo, necessário para ambientar socialmente a plateia, porém esta não se constitui como elemento fundamental da peça e, por isso, não quer valorizar um herói, ou grandes feitos históricos. Destacam-se, neste sentido, peças como *Mãe Coragem e Círculo de giz caucasiano* que querem mostrar, por meio da ficção, que algo não vai bem em algum setor sociopolítico.

Na realidade, e principalmente em Brecht, a História é uma categoria geral: está por toda parte, mas de maneira difusa, não analítica; ela está estendida, colada às desgraças humanas, consubstancial a elas, como a frente e o verso de uma folha de papel; mas o que Brecht expõe à vista e a

ao juízo é a frente, uma superfície sensível de sofrimentos, injustiças alienações e impasses. (BARTHES, 2007, p. 217).

O drama histórico deve, então, a partir da composição brechtiana, ser considerado como uma temática: a histórica, a qual é referente a algum evento e/ou personagem histórico e, portanto, desenvolveu-se nas diversas formas de teatro, da tragédia ao teatro moderno e que compreende a complexidade dos envolvimento sociais de cada personagem na trama.

1.3 O teatro português e a colonização

Para que se compreenda a perspectiva histórica do teatro no Brasil e em Angola, faz-se importante buscar um panorama do teatro português. O fato de Portugal colonizar estes dois países por mais de três séculos, no caso do Brasil, e quatro, no caso de Angola, já nos permite inferir a dimensão que a língua, os costumes e a cultura da Coroa trouxeram para as colônias. Entretanto, busca-se, nesse subitem, perceber como o teatro se desenvolveu em Portugal numa perspectiva histórica e, posteriormente, a maneira como influenciou as condições artísticas de produção no Brasil e em Angola.

Portugal surge como nação no ano de 1139, quando o Rei Afonso I alcança o trono. O surgimento se deu sob árduas batalhas para expulsão dos mouros do território, o que aconteceu somente em 1249. O teatro português se iniciou ligado ao patriotismo e religião do povo. Entretanto, a crítica compreende que apenas com Gil Vicente (1465 – 1536) é que a dramaturgia portuguesa se projeta esteticamente ao patamar hoje conhecido.

Gil Vicente marcou época como grande dramaturgo, escreveu autos, farsas e comédias que obtiveram grande repercussão, sendo que em seu tempo aconteceu a passagem histórica da Idade Média para o Renascimento. É também nesse período que se iniciaram as grandes navegações, sob o reinado de D. João I, as quais culminaram no descobrimento da Índia e do Brasil.

Nesse período de grande influência católica, estão sempre presentes, nos autos vicentinos, a temática religiosa e a moral cristã. São exemplos destes: o *Auto da Visitação* (1502), o *Auto da Barca do Inferno e Purgatório e Paraíso* (1516-1518). Porém, o dramaturgo não deixa de tecer sua crítica social ao casamento, que é um dos sacramentos instituídos pela igreja católica, como em a *Farsa de Inês Pereira*. O trabalho de Gil Vicente apresenta, dessa forma, personagens transindividuais, ou seja, que representam uma determinada classe e fazem uma autocaracterização no diálogo. Ao fazê-lo, percebe-se bem o quanto o teatro, na relação de que “a arte imita a vida”, sempre teve o papel de sensibilizar a sociedade para as suas nuances políticas e históricas.

Se importa determinar os laços que prendem Gil Vicente à tradição cénica da Idade Média, não importa menos discernir as perspectivas que rasgou à dramaturgia não só nacional como europeia. A sua obra é verdadeiramente um marco fronteiro a assinalar uma encruzilhada em que desembocam e donde partem vários caminhos. (REBELLO, 2000, p. 43).

Seguindo ainda a estética vicentina e renascentista, Camões (1524-1580) dedica ao legado teatral três peças: *Auto dos Anfitriões* e *Filodemo*, ambas de 1587 e o *Auto d' El-Rei Seleuco*, obra póstuma de 1645.

No século XVII, considerado o século das luzes, há um grande crescimento no número de teatros e na popularização do gênero dramático. As peças encenadas possuem um repertório variado de tragédias e comédias, as quais, pela falta de um grande dramaturgo nacional, eram em sua maioria adaptações de peças estrangeiras.

Já por volta de 1733, com Antonio José da Silva (o Judeu), que acabou sendo queimado pela Inquisição, a dramaturgia nacional portuguesa reascende com grande êxito. Destaca-se a sátira aos costumes em *Guerras do Alecrim* e *Manjerona*.

Com a invasão francesa, em 1807, e a fuga da corte portuguesa para o Brasil, acelera-se o nosso processo de independência (1822), fatos estes que provocam profundas transformações econômicas em Portugal. Estes reflexos são sentidos em diversos setores da vida social e a produção teatral não fica excluída.

[...] a política “setembrista” não deixara de ter incidências importantes nos domínios da educação e da cultura: em 1835 estabelece-se o princípio da

escolaridade obrigatória, em 1836 criam-se os liceus, as escolas médicas e politécnicas – e, por uma portaria régia de 28 de Setembro, João Baptista da Silva Leitão de ALMEIDA GARRETT (1799 – 1854) é incumbido de apresentar “sem perda de tempo, um plano para a fundação e organização de um teatro nacional, o qual, sendo uma escola de bom gosto, contribua para a civilização e aperfeiçoamento moral da nação portuguesa”. (REBELLO, 2000, p. 92, grifos do autor).

Garrett torna-se o grande nome do teatro português no Romantismo, com atuação destacada nos campos social e cultural do país. No início, sua obra foi marcada por peças que destacavam a história portuguesa como: *Um auto de Gil Vicente* (1838) e *O Alfageme de Santarém* (1842). Em 1844 publicou sua obra prima *Frei Luís de Souza*, cuja temática fala da liberdade de amar, apresentando uma quebra de unidade tempo, quanto aos valores morais da sociedade na época.

Trata-se da história de Madalena que, ainda jovem, se casou com D. João (VI), rei de Portugal. Entretanto, dado o desaparecimento deste, supostamente morto na famosa batalha de Alcácer Quibir, ela se torna viúva e resolve se casar novamente com Manuel de Sousa Coutinho (futuro Frei Luís de Sousa). Com o desenrolar da trama se percebe que os dois se sentem culpados com o que fazem, pois Madalena havia se apaixonado por Manuel ainda no dia de seu casamento com D. João. Os dois buscam refúgio dessa culpa na vida religiosa, tornando-se sóror e frei, conforme Gusman (2012): “Assim então Almeida Garrett mostra a finalidade do drama em questão: a fixação de uma memória histórica de Portugal, com direito a heróis e muitas conquistas.”

Faz-se importante perceber, conforme Gatto (2012), que Garrett é um dos primeiros autores portugueses a fazer menção a escritores brasileiros em *Introdução da antologia Parnaso lusitano* (1826).

Os contemporâneos de Garrett, bem como aqueles que o sucederam no teatro, tiveram sua produção ligada a dramas históricos, inspirados na história da pátria, sendo que:

A partir de então, conforme anos depois um comentador observaria, “tudo começou a escrever dramas históricos, e o drama histórico tornou-se o pesadelo das plateias”. Preocupados apenas em revestir as suas obras de uma cor local que eles confundiram com o pitoresco da linguagem arcaica e com todo um aparato puramente exterior e circunstancial, os dramaturgos da geração pós-garretiana, em vez de seguirem o avisado conselho de Alexandre Herculano (“não seria melhor que estudassem o mundo que os rodeia e que vestissem os filhos da sua imaginação com os trajes da

actualidade?”), lançaram-se desvairadamente na estéril reconstituição de um passado cuja verdadeira fisionomia e motivações sociopolíticas lhes escapavam por completo [...] (REBELLO, 2000, p. 97-98, grifos do autor).

Os períodos do Naturalismo e do Simbolismo demoraram a chegar a Portugal e terminaram sem muita influência europeia no teatro português, entretanto apresentaram nomes como Eugênio de Castro e Fernando Pessoa. Desenvolveu-se o Teatro Livre e o Teatro Moderno já na primeira década do século XX, nos quais os artistas, inspirados pelos ideais socialistas que efervesciam na Europa, preocupavam-se em levar ao palco o cotidiano do cidadão comum, do operário, fugindo um pouco da temática aristocrática, contribuindo para a chegada do Modernismo:

Quanto ao teatro modernista, coloca-se como primeiro grupo vanguardista português o do Orpheu, a revista que em 1915 inaugurou a história do Modernismo ao lado de grandes vultos, dos quais citamos, nesta ocasião, Fernando Pessoa e seus diversos heterônimos, Almada Negreiros e Sá-Carneiro. (RODRIGUES, 2003, p. 36).

Fernando Pessoa é lembrado pelo drama estático que se apresentou a esta época como uma inovação. Trata-se de uma forma dramática, onde os personagens não desempenham ação, a não ser a de dialogarem entre si. Destaca-se, nesse sentido, *O marinheiro* (1915), peça ambientada em um quarto de castelo, próximo ao mar, na qual três irmãs estão velando uma donzela. Durante o velório é contada a história de um marinheiro náufrago e se constrói um jogo entre ficção e realidade entre as veladoras.

Em seguida, aparecem nomes como José Régio, João Gaspar Simões e Miguel Torga, fundadores da revista *Presença* (1927). Neste movimento (modernista), há sempre a preocupação com a emoção estética, isto é, o artista é livre para criar sua obra, mas precisa contagiar o público, que se estende da literatura ao teatro. Este último apresentou, então, características psicológicas e apolíticas. Porém, nos anos que se seguiram, o envolvimento social dos artistas começou a permear a produção artística.

Desse modo, ocorreu uma mudança teatral significativa no período que antecedeu o 25 de abril de 1974, marco da Revolução dos Cravos. No Ano de 1969,

tempo em que se intensificava a censura, as peças a serem encenadas deveriam ter autorização prévia de uma comissão de censores, apresentando critérios singulares:

Os serviços de censura tinham indicação para eliminar a palavra guerra dos textos dramáticos e, ao mesmo tempo proibir as peças que defendessem valores pacifistas. Esta situação, aparentemente contraditória, está claramente relacionada com a guerra colonial. Portanto, ao mesmo tempo que se proibia a palavra guerra, para que o público não recordasse que o País mantinha uma guerra em África, proibia-se também peças pacifistas para que o público não fosse induzido na luta contra a guerra colonial e mantivesse a tenacidade e vontade de defender os territórios coloniais como parte do território português. (CABRERA, 2012).

No Brasil, na mesma época, por conta da ditadura militar também atuava o serviço de censura, não permitindo que muitas peças fossem levadas ao palco. A intenção dessa espécie de serviço tem um interesse bem definido em relação ao que se pretende encenar:

A análise dos quadros legais que norteiam o regime e em particular aqueles que enquadram a actividade teatral, permitem prever como trabalha a censura. Mas, vista a actuação da censura a partir da sua prática, chegamos também aos aspectos centrais que o regime pretendia silenciar. Cristina Costa defende que a censura no Brasil, também na época do Estado Novo, apresenta quatro grandes preocupações censórias: a censura moral, política, religiosa e social.

Na época marcelista os cortes podem ser observados segundo aqueles critérios, o que permite concluir que as ditaduras têm uma forma de actuar semelhante e pretendem censurar o mesmo tipo de assuntos, porque pretendem conservar imutáveis o mesmo género de valores que na verdade são aqueles que os mantêm no poder. (CABRERA, 2012).

Por fim, verifica-se a atuação do teatro português diante desta embaraçosa situação ditatorial: “As companhias de teatro desdobravam-se em exigências e pressionavam a Comissão com uma avalanche de obras de autores nacionais e estrangeiros. Estas peças eram muito mais ousadas em matéria de intervenção social e política.” (CABRERA, 2012).

Passada a Revolução percebe-se, que falta um norte ao teatro:

Com todas as limitações e carências que condicionam a prática teatral subsequente à restauração da ordem democrática, é inegável que esta veio a restituir ao teatro o lugar que, de pleno direito, lhe compete na cidade. Se é certo, como notava Brecht pouco tempo após a queda do nazi-fascismo, que “a dissolução violenta dos monopólios da cultura dá sempre origem a

uma espécie de vazio”, não deverão estranhar-se as hesitações, as lacunas, os erros, que caracterizavam estes anos de transição. Mas o país (e o teatro) saíam de um longo túnel de quase meio século, e ambos procuravam ansiosamente redescobrir a sua identidade. (REBELLO, 2000, p. 157, grifo do autor).

Salienta-se, entretanto, que em decorrência do acontecimento de 25 de abril de 1974, as colônias portuguesas, dentre elas Angola, conquistaram a sua independência. Esse fato, visto no recorte da década de 1970-1980, permite inferir que houve certa semelhança quanto à demanda teatral entre metrópole e colônia, sendo que, em ambas, a atividade político-partidária, militante dos interesses sociais, apresentou-se como temática. Também no Brasil, por conta do processo histórico vivenciado, pode-se perceber a mesma confluência teatral.

Nesse tempo, em Portugal são encenados, por João Lourenço, os dramas brechtianos: *O Círculo de Giz Caucasiano*, *A Boa Pessoa de Tsuan* e *Mãe Coragem*. O brasileiro Augusto Boal também deu sua contribuição dramaturgica ao país, com o teatro do oprimido entre 1976–78, sobre o qual adiante será abordado. Retomaram-se os clássicos vicentinos, dentre outros; e apareceram nomes como Augusto Sobral.

Sobral escreveu *Os Degraus*, em 1964, peça que recorre à tragédia grega *Prometeu Acorrentado*, na qual criticou a situação portuguesa vigente na época. Posteriormente, apresentou os textos que discutiam as condições políticas de seu país, como *Os Macacões*, em 1977, e *O Caso da Mãozinha Misteriosa*, em 1978. Mais adiante, em 1981, com o monólogo *Memórias de uma Mulher Fatal*, retomou o plano psicológico no teatro. Estas obras, dentre outras, fizeram com que o autor se tornasse consagrado, fazendo jus à tradição teatral portuguesa.

1.4 O teatro dramático no Brasil – história e evolução

No Brasil, o teatro veio junto com as embarcações portuguesas na época da colonização. Conforme Silva (2008), Portugal sabia muito bem a importância que

impunha o seu domínio cultural sobre a Colônia Brasileira e, para isso, nada mais dinâmico que o espetáculo teatral. A religião católica, também, com a sua missão de catequizar os índios, precisava de uma forma de ensinamento eficiente, e a *mimesis* de ação, ou seja, o teatro serviu a esse propósito. Sendo assim, em *Panorama do Teatro Brasileiro*, Sábato Magaldi (2004) define este período inicial do teatro de “Teatro de Catequese”, do qual Anchieta fora o principal nome e esclarece ainda que “atribuem os historiadores ao Auto da Pregação Universal a primazia da composição, na obra anchietana.” (MAGALDI, 2004, p. 17, grifo do autor).

Passada essa fase inicial, decorreu no Brasil, conforme o crítico, um vazio teatral de quase dois séculos, sendo que as tendências literárias internacionais e suas influências estéticas sempre chegavam com algum atraso às colônias, e com o teatro também não foi diferente. Brasileiros de classe privilegiada estudavam na Europa, de onde traziam, junto de seus conhecimentos técnicos, as paixões estéticas lá adquiridas.

Assim aconteceu com a obra considerada a iniciadora do teatro romântico no Brasil, a tragédia *Antonio José ou o Poeta da Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães, em 1838. O autor, que havia vivido anos anteriores (1833-1837) entre França e Itália, e escreveu o memorável *Suspiros poéticos e Saudades* (1836), apresentou, em sua obra dramática, uma mistura entre tragédia e comédia numa espécie de fusão (tragicomédia) que deixou confusa sua absorção, tanto pública quanto crítica:

Ao estudo das tragédias *Antonio José ou O Poeta e a Inquisição* e *Olgiato*, em que são evidenciados os seus aspectos clássicos e românticos, tanto no plano da forma quanto no do conteúdo, bem como os seus defeitos de construção – não estamos aqui falando de obras-primas -, segue-se o ensaio que trata do gênero teatral de maior prestígio popular nos tempos do romantismo: o melodrama. João Caetano já havia posto em cena esse tipo de peça sentimental, maniqueísta, repleta de surpresas, coincidências extraordinárias, revelações inesperadas e reviravoltas no enredo, que nos chegava da França e Portugal, no mesmo pacote em que vinham os dramas românticos. (FARIA, 1998, p. 23, grifo do autor).

Entretanto, ainda no que se refere a esta obra de Gonçalves de Magalhães, nesse período o Brasil vivia uma demanda do encontro de sua nacionalidade, e:

Ou fosse pela escolha de um assunto nacional, ou pela novidade da declamação e reforma da arte dramática (substituindo a monótona cantilena

com que os autores recitavam seus papéis, pelo novo método natural e expressivo, até então desconhecido entre nós), o público mostrou-se atencioso, e recompensou as fadigas do poeta. (MAGALDI, 2004, p. 35).

Sucederam a Gonçalves de Magalhães, no século XIX, autores de teatro como Burgain e Martins Pena, que também não tiveram uma grande apreciação e que deixaram um estilo teatral conhecido como dramalhões. Este se caracterizou pela apresentação de sentimentos exagerados, chegando mesmo a serem perversos e de pouco conteúdo.

Apenas com Gonçalves Dias é que a dramaturgia romântica vai adquirir um salto de qualidade, preocupando-se não mais com o enredo melodramático e, sim, com a sua interface com o mundo:

A análise de *Patkull*, *Beatriz Cenci* *Boadbill* e da obra-prima *Leonor de Mendonça* não deixa de apontar algumas deficiências nas três primeiras peças, mas, por outro lado, põe em relevo as características do drama romântico que em todas as quatro se encontram e estabelece uma série de riquíssimas relações intertextuais, a partir do estudo das fontes históricas e literárias aproveitadas pelo poeta. (FARIA, 1998, p. 23, grifo do autor).

Porém, Faria (1998) esclarece que a grande obra do teatro romântico brasileiro, conforme Décio de Almeida Prado, é *Macário* (1855), de Álvares de Azevedo. O autor demonstra, segundo o crítico, conhecimento da obra de vários autores da literatura universal como Shakespeare, Goethe e Molière, dentre outros.

Em oposição a essa tendência de Álvares de Azevedo, ligada ao que acontecia na Europa e no mundo nessa época, surgiram, na segunda metade do século XIX, as obras de cunho nacionalista com dramas históricos. São destaques dessa temática, obras como: *Calabar* de Agrário Menezes e *Gonzaga ou a Revolução de Minas*, de Castro Alves, *Sangue Limpo*, de Paulo Eiró e *O Jesuíta*, do próprio José de Alencar. Nessas obras:

Há um traço comum que as aproximam entre si: 'buscam dizer alguma coisa sobre o Brasil, enquanto nação ou enquanto nacionalidade nascente, tendo como pano de fundo, distante ou próximo, o fato da independência.' (FARIA, 1998, p. 29, grifo do autor).

Com a chegada do Século XX, muitas tendências artísticas novas chegaram ao Brasil e constituíram um novo panorama que, no teatro, destaca-se

especialmente pela temática política, a qual adiante será abordada, num comparativo com Angola.

Destaca-se, segundo Magaldi (2004), que nas décadas iniciais do Século XX, o texto passa a ter menos importância ao teatro, servindo de apoio à improvisação cômica dos atores. Já na realização da Semana de Arte Moderna (1922), percebe-se que o teatro profissional perdeu contato com as demais artes, o que em certo ponto fez o teatro nacional perder *status*.

1.5 O teatro em Angola

Conforme Fontes (2013), a formação de Angola (1559) se dá a partir da junção dos Reinos de Ndongo e do Matamba, ambos na época sob domínio do Congo, o qual já mantinha relações comerciais com Portugal desde o Século XV.

Durante o século XVI, o Reino de Angola vivia em conflitos, principalmente com o Congo, e é dessa situação que os portugueses se aproveitaram para se instalar, definitivamente, em solo angolano. Em 1576, fundaram a cidade de São Paulo de Assunção de Luanda (que atualmente guarda apenas o último nome), e Angola tornou-se a principal fonte de mão de obra escrava que abastecia as plantações de cana-de-açúcar no Brasil.

A introdução do teatro em Angola não difere muito do que aconteceu no Brasil. Os missionários católicos, na sua atividade de evangelizar, traziam peças com temáticas catequizadoras. Este panorama não possui grandes mudanças nos dois séculos que se seguem, o XVII e o XVIII.

No entanto, com a independência do Brasil, em 1822, Angola deixou de ser apenas fornecedora de mão de obra para nutrir as outras necessidades da Coroa e começou, a partir de então, um grande fluxo migratório de portugueses.

Com as devidas reservas e levando em conta que, em 1821, registram-se 443 'brancos' em Luanda, a ação da Coroa cria uma relação de dois

metropolitanos para um 'branco' local. Já em 1846, a situação inverte-se novamente com 1.000 brancos. (MOURÃO, 1996, p. 58, grifos do autor).

Notadamente, estes imigrantes eram, em sua maioria, militares que eram destinados, principalmente, à função de “acalmar” as manifestações favoráveis à autonomia de Angola, ou à ligação com o Brasil, como pretendiam os angolanos a esta época. Esse furor nacionalista se abrandou até a metade do século XIX e, então, houve uma grande debandada da chamada população branca, constituída de militares. Pode-se perceber que houve, desse modo, um aumento dos “mestiços” na segunda metade do século XIX e início do XX, os quais conquistaram maiores direitos face à elite branca.

Todavia, os colonos “brancos”, que lá permaneceram, necessitavam de atividades de lazer, dentre as quais o teatro que, na tradição portuguesa, possuía grande apreciação. Dessa maneira, entre os anos de 1845 - 1865, conforme Lança (2010), resolveram, estes colonos, moradores principalmente de Luanda, criar um grupo próprio de teatro formado por jovens portugueses da classe do comércio, no qual, pela tradição da época, somente homens atuavam.

Importante lembrar, a esta altura, a Conferência de Berlim (1884-1885), que tratou da partilha da África, na qual Portugal manifestou interesse de unir as Colônias de Angola e Moçambique, a fim de estender seu domínio e facilitar o comércio e o transporte entre as colônias e a metrópole. A ideia foi rechaçada pela Inglaterra, que chegou a ameaçar guerra caso os portugueses levassem adiante o projeto. O resultado final da Conferência não respeitou questões históricas, culturais ou étnicas, contudo atendeu aos interesses mercantilistas das potências colonizadoras, fato este que acirrou muitos dos conflitos políticos na África.

Em Angola, ao teatro da época, agregam-se companhias de teatro portuguesas que fizeram algumas incursões, levando à cena espetáculos que se destacavam na Coroa. O acesso ao teatro, bem como aos demais bens culturais, estava diretamente ligado à situação social do período mercantilista e, dessa forma, permeado pela segregação de cor e classe (social).

A instauração da República em Portugal (1910) e a melhoria da infraestrutura angolana, na década que se seguiu, aumentou o fluxo migratório para a Colônia, fazendo com que a população mestiça começasse a perder sua posição social “em

virtude da chegada de numerosas mulheres brancas (em 1925), dentre as quais grande número de artistas que se fixaram em Luanda e casaram-se rapidamente” (MOURÃO, 1996, p. 58, grifos do autor).

O advento dos ideais socialistas na Europa, a crise econômica internacional e as duas guerras mundiais, bem como a própria formação do povo angolano, foram eventos ocorridos na primeira metade do século XX que constituíram um novo panorama em Angola, do qual se pode pontuar:

[...] que se tenha em conta também a grande influência de não-portugueses na transmissão dos modelos de cultura ocidentais – e aqui refiro-me, sobretudo, ao papel das Missões cristãs não católicas (Baptistas, Metodistas, Congregacionais e Adventistas, foram as principais). “Ocidentalização” e “cristianização” nem sempre foram em Angola sinónimos de “portugalização”, embora a Igreja Católica, reforçada com o Acordo Missionário de 1941, o tenha assim entendido e transmitido nas instituições de formação de que dispunha (Seminários, Escolas de professores primários). (NETO, 1996, p. 118, grifos da autora).

Essas diferentes culturas, somadas a forma tribal de vivência angolana ao longo do seu território, fizeram com que surgissem vários grupos militantes de diferentes ideologias, empenhados, inicialmente, na luta pela independência do país.

Desses grupos, surgiram as primeiras manifestações artísticas de teatro engajado pelas lutas sociais. O teatro político apareceu dessa forma e ganhou força em Angola na década de 1970 com os conflitos pós-independência e defesa dos interesses sociais no país recém-criado.

1.6 Do teatro dramático ao teatro político e de militância – semelhanças e dessemelhanças entre Brasil e Angola

“Até o final do século XIX, ninguém tinha dúvidas acerca do caráter literário do teatro. O gênero dramático dividia com o lírico e o épico as atenções de quem se dedicava a literatura” (FARIA, 1998, p. 95). Desta maneira, vê-se que o início do século XX trouxe inúmeras inovações, no pré-período e pós-período à primeira

grande guerra. Dentre elas, o já citado teatro épico de Brecht, que veio em oposição ao dramático.

Sobre o teatro épico proposto por Brecht, pode-se dizer que fora o iniciador do teatro moderno.

O conceito de *teatro moderno* compreende o processo histórico desencadeado pela crise da *forma do drama* através da progressiva adoção de recursos próprios dos gêneros lírico e épico que culminou com o aparecimento de uma nova forma de dramaturgia – o teatro épico. (COSTA, 1998, p. 14, grifos da autora).

Brecht é considerado o maior teatrólogo do século XX e seu entendimento teatral se diferenciou, especialmente, pela forma como concebeu a peça teatral no teatro épico. Contemporâneo de Adorno, Brecht trouxe para a temática teatral a temática política e, em especial, a temática socialista: a política de esquerda. Em sendo assim, o novo teatro veio para confrontar o drama burguês, que já se encontrava em franca decadência. Porém, a sua gênese precisou de um processamento, muito para além das razões do proletariado:

Se o ascenso do movimento operário e o imperialismo estão na origem da explosão da forma do drama, estes não constituem razão suficiente para se *formar* o teatro épico. Este seguiu ainda outras duas experiências do século XX, das quais as referidas são pressuposto a guerra de 1914 e a Revolução de 1917. (COSTA, 1998, p. 22, grifo da autora).

Paralelo a esta formação inicial forjada na batalha contra o individualismo burguês, ocorriam outros movimentos artísticos, dessa mesma época, importantes na Europa e no mundo. Dentre estes movimentos que vinham corroborar com as transformações pujantes do socialismo e comunismo, pode-se destacar que na Rússia do início do século XX deu-se início ao teatro político:

As condições para a organização desses impulsos transformadores e essas experiências de caráter popular não nasceriam apenas dos próprios processos internos: são os fatos políticos que vão determinar a conjuntura adequada para que o teatro de natureza política se institua, e o Partido Comunista e o Estado terão aí um papel preponderante. A Rússia seria o berço desse fenômeno. (GARCIA, 2004, p. 3).

Da mesma maneira como ocorreu com Shakespeare, nesse grande marco teatral, com as transformações sociais advindas do momento histórico vivenciado durante o Renascimento, também ocorreu o início de uma nova forma artística teatral com Brecht, no século XX. Aquele propôs uma temática que visava agradar a um público aristocrata e burguês, este vê, nos operários e na classe trabalhadora, um novo público que agora entra em contato com a arte:

[...] no ensaio dessa nova relação, o que se busca de fato é uma arte que sirva à nova força no poder, uma arte *de e para* os trabalhadores. Em suma, estamos rastreando uma arte que pretende ser popular, identificada com uma classe social determinada, o proletariado. (GARCIA, 2004, p. 7, grifos do autor).

Este movimento artístico, conhecido como *agitprop*, conforme observado, é de origem russa e, como o próprio nome sugere, instiga a mobilização, o agito das massas em prol de seus objetivos políticos:

Em última instância, é um teatro que visa um resultado concreto, mensurável por sua eficácia política, não apenas como mobilização conseguida para esta ou aquela campanha em particular, mas engajamento mais amplo, que extrapola a relação palco-platéia e soma esforços na construção do socialismo. (GARCIA, 2004, p. 20).

Entretanto, vieram o stalinismo e o nazismo na Rússia e Alemanha, respectivamente, fazendo com que o teatro de natureza política e o teatro épico tivessem de se adaptar a estas realidades:

Como se sabe, a ascensão do nazismo apresenta uma notável sincronia com a versão alemã da vitória da corrente stalinista. Pois bem: se o stalinismo declarou guerra a todas as experiências artísticas que desqualificava com o rótulo de *formalistas*, o nazismo foi ainda mais longe. A partir de 1933 levou a efeito uma guerra implacável contra o movimento social que era o mais importante pressuposto de todas aquelas experiências, inclusive e sobretudo o teatro épico. Neste plano, a ação nazista foi rigorosamente radical. Tratando-se de erradicar “o mal”, além de cassar deputados e prender em massa os militantes dos Partidos Comunista e Social Democrata, Hitler confiscou seus bens e ocupou suas sedes. Neste mesmo ano de 1933, aos que se envolveram com o teatro épico restavam apenas dois caminhos: a morte ou a imigração. (COSTA, 1998, p. 22, grifos da autora).

Brecht foi ao exílio, de onde conseguiu voltar à Alemanha apenas após a Segunda Guerra, em 1947. Sob as influências capitalistas e stalinistas do Pós-Guerra, o teatro épico é modificado e Brecht escreve, em 1948, a peça *O Pequeno Organon*. Nela:

Brecht recupera sem mais a idéia de que a ação é o coração do espetáculo teatral, juntamente com o seu pressuposto, o indivíduo. Claro que todas essas novidades são devidamente “amaciadas” por noções como determinações históricas, de classe, etc. (COSTA, 1998, p. 30, grifo da autora).

Em maior ou menor grau, o “teatro moderno” seguiu essas tendências na Europa, espalhando-se pelas novas potências imperialista-capitalistas, como nos Estados Unidos da América.

Além das diferenciações feitas por Pavis (1947), já citadas em referência ao drama histórico, entre dramático e épico, verifica-se que:

[...] algumas conclusões importantes sobre as diferenças entre teatro épico e o dramático: enquanto este, tomando o indivíduo como pontos de partida e de chegada, justifica as ações a partir dos caracteres (de sua psicologia, motivações internas, etc.) o teatro épico *deduz* os caracteres das ações porque, ao invés de olhar para o indivíduo isoladamente, olha para as grandes organizações de que estes são parte; enquanto o drama se interessa por acontecimentos “naturais”, de preferência situados na esfera da vida privada, o teatro épico tem interesse em acontecimentos de interesse público (mesmo os da vida privada), de preferência os que *exijam* explicação por não serem evidentes nem naturais; enquanto o drama se limita a apresentar seus caracteres em ação, o teatro épico transita dessa apresentação para *representação* e desta para o comentário, tudo na mesma cena. (COSTA, 1998, p. 72, grifos da autora).

Essas características imprimem ao teatro épico o efeito de *distanciamento* que, em poucas palavras, não permite o envolvimento emocional do público, nem deixa margem para o subentendido, pois exige uma explicação pelo simples fato de que não é natural.

No Brasil, o teatro moderno só chegou realmente com *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943. Esta peça teve como marca registrada o psicologismo das personagens e apelou, principalmente, para relação destas com o tempo. Antes disso, Oswald de Andrade já havia escrito em 1933, *O Rei da Vela*, mas a peça só fora encenada em 1967.

Um dado importante é apontado por Costa, quando da chegada tardia do teatro moderno ao Brasil:

[...] o caráter que o teatro moderno assume no Brasil é semelhante aos dos grandes centros, por razões opostas – aqui por falta e lá por “excesso” de experiência com o movimento operário, sempre sem esquecer que as nossas relações de base permanecem inalteradas. (COSTA, 1998, p. 35, grifo da autora).

O fato de ter sido tardia a produção do moderno teatro brasileiro, teve bastante influência no surgimento do teatro político, pois, como se sabe, há um século havia-se conquistado a independência do país em meio à república. Nesse contexto, presenciavam-se situações históricas que, talvez pela ausência de luta, dentre outras questões, não consolidaram uma democracia.

Desse modo, em meio a golpes militares, não tardou que, em 1964, fosse instalada a ditadura militar em nosso país. O ambiente de produção artístico-cultural, neste contexto, sofreu duras repressões. O teatro, como não poderia deixar de ser, tornou-se um dos pontos marcantes da defesa da democracia, abraçando a causa política.

A década de 1970, que sucedeu ao AI5 (Ato Institucional nº 5, de dezembro de 1968), sofreu ainda mais com a censura e muitas das peças escritas não puderam ser encenadas. Sábado Magaldi, em *Panorama do Teatro Brasileiro* (2004), especialmente nos “Apêndices I – O Texto no Moderno Teatro” e “II – Tendências Contemporâneas”, indica que nessa década, face à dificuldade instaurada em todos os planos, particularmente no tocante à sobrevivência do teatro, os autores seguiram uma tendência inaugurada por Gianfrancesco Guarnieri e denominada por ele mesmo de *teatro de ocasião*:

Ao produzir *Botequim* e *Um Grito Parado no Ar*, Guarnieri proclamou a consciência de que fazia um “teatro de ocasião”, isto é, chegava por meio da metáfora e da alegoria, até onde não se opunha o guante da Censura. Autor de base realista, sua dramaturgia ressentiu-se, como não podia deixar de ser, na qualidade. *Botequim* teve mesmo rendimento artístico discutível. Não se pode desconhecer, de todo modo, a firmeza dos princípios do autor, que nunca abdicou deles e conseguiu furar o bloqueio para se dirigir ao público. (MAGALDI, 2004, p. 304, grifos do autor).

Neste contexto, fora produzida uma das peças em análise nesta pesquisa: *Calabar – O elogio da traição*, em 1973. Faria, em capítulo do seu *O Teatro na Estante* (1998), quando discute “Teatro e Política no Brasil: Os Anos 70”, traz o seguinte comentário sobre esta obra:

No mesmo ano em que essas peças driblaram a censura, muitas outras tentativas foram frustradas. O caso mais rumoroso deu-se com *Calabar*, de Chico Buarque e Ruy Guerra, inspirada em fatos da história do Brasil, relativos às lutas pelo domínio do Nordeste, entre Portugal e Holanda. A peça chegou a ser liberada, mas às vésperas da estréia os censores mudaram de idéia. O significado do “elogio da traição” – subtítulo da peça -, que apresentava Calabar não como um traidor, mas como um homem interessado num Brasil melhor, não passou despercebido dos censores: tratava-se também de um “elogio” a todos os brasileiros que se opunham ao regime militar, porque desejavam outro caminho para o país. (FARIA, 1998, p. 169, grifos do autor).

Calabar não pode ser representada na época de sua criação, sendo levada aos palcos somente em 1980, depois de uma reestruturação. Muitos foram os motivos, como se viu, para que isso acontecesse. Dentre eles, pode-se destacar o fato de que o herói da peça se constitui, também, em um herói histórico. Isto se deve ao fato do contexto sociocultural representado na peça, pois Calabar está envolvido tanto em uma perspectiva histórica quanto política, na qual se observa a luta pela afirmação de ideologias e de governo.

Por sua vez, em Angola, faz-se importante compreender que houve recentemente duas guerras. A Guerra de Independência, quando os movimentos FNLA – Frente Nacional de Libertação de Angola e MPLA - Movimento Popular de Libertação de Angola, juntaram-se para combater as Forças Armadas Portuguesas. Esta guerra se estendeu de 1961 até a conquista da independência de Angola, em 1975. Neste mesmo ano, logo após o término da exploração colonial por parte de Portugal, iniciou-se uma disputa pelo poder entre os grupos FNLA (apoiados pelo Congo e pelos EUA), MPLA (apoiados por Cuba e pela então União Soviética) e União Nacional para Libertação Total de Angola – UNITA (também apoiada pelos EUA, pelo *apartheid* da África do Sul e por vários outros países africanos). Essa disputa deu origem à Guerra Civil Angolana que, interpolada por breves momentos de paz, estendeu-se até 2002.

Nesse contexto da história e da vida social angolana, não havia como a produção artística não nutrir uma influência político-social que, por vezes, chega a

ser didática. Pepetela, com este fim, escreveu o romance *As Aventuras de Ngunga*, em 1972 que, publicado pelo serviço de cultura do MPLA em forma de cartilha, foi mimeografado e distribuído, de modo que tanto as crianças quanto os militantes pudessem ler, ou serem alfabetizados, por meio do romance.

Sendo assim, a chegada do teatro de natureza política ao país se dá por meio dos movimentos revolucionários, dos quais se pode destacar o MPLA, que tem por base os princípios marxistas e conquistou o poder no País após a sua independência, permanecendo na sua liderança até os dias atuais.

O chamado “teatro negro” se desenvolveu então a partir desses grupos de militância e, em meio a este contexto histórico, a arte não poderia deixar de se empenhar para cumprir o seu papel social:

[...] a arte é social nos dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isto decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência que possam ter a respeito os artistas e os receptores de arte. (CANDIDO, 2006, p. 29).

Desse modo, Pepetela, autor que fora militante do MPLA, escreveu, em 1978, a peça teatral *A corda*, que trata da disputa pelo poder no país e que, por meio da dramaturgia, explorou a temática política.

O comparatismo literário entre *Calabar* e *A corda* permitiu apreciar (como se verá a seguir) de forma mais completa a arte e o engajamento político-teatral de Chico Buarque, Ruy Guerra e Pepetela, bem como as peculiaridades das obras no contexto histórico da década de 1970 a 1980, em Brasil e Angola.

Nessa direção, se tem no Brasil e em Angola situações que se assemelham do ponto de vista da situação de produção, como a irmandade lusófona, os conflitos políticos e ideológicos das tendências mundiais de esquerda (União Soviética) e de direita (EUA) e a consolidação do teatro político. Porém, no Brasil a independência já havia sido conquistada há um século e meio, no entanto se estava nos chamados anos de chumbo da ditadura militar, sofrendo-se dura censura em todos os campos sociais, políticos e artísticos. Em Angola, acabava de se conquistar a independência,

por meio de movimentos militantes que continuariam em guerra civil, proporcionando um estado de imensas dificuldades socioculturais e econômicas. Este é o contexto do teatro político, no qual são produzidas *Calabar* e *A Corda*.

CAPÍTULO II

2 O TEATRO, A MILITÂNCIA E O HERÓI

2.1 O herói no teatro dramático

A necessidade de ficção e fantasia, sempre presente na história da humanidade, fez com que o homem alimentasse o seu imaginário, às vezes buscando alternativas sobre aquilo que não é capaz de exercer.

A vida impõe ao indivíduo uma forma fixa, tornada em máscara. O fluxo da existência necessita desta fixação para não se dissolver em caos, mas ao mesmo tempo o papel imposto ou adotado estrangula e sufoca o movimento da vida. Essa contradição é para Pirandello problema angustiante não só no nível do indivíduo humano, mas também no da sociedade dentro do fluxo histórico. (ROSENFELD, 2009, p.12).

Em dramaturgia, o herói, em seu sentido mitológico, nasce dessa necessidade de alcançar o inalcançável, de fazer feitos incríveis, enfim, de possuir poderes superiores ao do homem comum. No sentido grego a epistemologia da palavra *héros* significa: semideus - homem divinizado, comprovando-se perfeitamente esse significado de herói *Homérico*.

Com o passar do tempo, o herói mitológico perde gradativamente poderes, pois com o desenvolvimento cultural e científico, a imagem fantástica, ou seja, do fantasioso, prescinde de uma maior proximidade com a sociedade, com o real. A estética do herói histórico passa pela afinidade dos interesses daqueles que o vêem como herói.

Dessa maneira, conforme Pavis:

Um dos preceitos da tragédia foi que o autor recrutasse seus heróis entre personagens de alto nível. Assim, confundiram-se duas coisas: primeiro, satisfazer o público da nobreza, oferecendo-lhe um retrato adulator (motivação política); segundo, apresentar personagens que já tiveram, na vida real, um papel capital no desenvolvimento histórico e merecem o nome de herói. Esta segunda exigência (de um herói histórico) é totalmente legítima para uma dramaturgia que deve trabalhar a partir de um material já “dramatizado”, ou seja, utilizando indivíduos “de importância histórica mundial” (HEGEL) que concentrem em si um campo de forças e de conflitos sociais. Tais heróis da vida real e seus conflitos não podem senão que sejam expressos sob uma forma dramática. (PAVIS, 1947, p. 193, grifos do autor).

É notável a relação do herói com os feitos históricos da humanidade. Nessa direção, pela proximidade do público com o personagem-ator, percebeu-se o valor do teatro, lançando-se mão da figura do herói histórico nas diversas formas de teatro que surgiram. Tal fenômeno, guardados os elos sociais de sua época, pode ser observado desde a tragédia clássica até o teatro político e, durante essa trajetória, percebe-se que os heróis normalmente pertenciam à aristocracia.

Desse modo, os dramaturgos das idades média e moderna recrutavam seus heróis entre os detentores do poder, quer seja ele político, quer econômico, de forma a agradá-los enquanto financiadores do trabalho artístico. Assim, a temática e a estética teatral seguiam contando a história “de” e “para” os que a ela possuíam acesso.

Tomando como base o exemplo de Shakespeare e suas famosas tragédias, como *Hamlet* ou *O Rei Lear*, vê-se que estas nos mostram como o herói dramático e histórico deve ser compreendido na história:

Justamente al hablar drama burgués rozamos también el problema del “individuo histórico” como héroe necesario del drama. Aquí, en que hablamos de las condiciones de la expresión dramática no demasiado elevada ni demasiado baja, no demasiado abstracta ni demasiado subjetiva, tenemos que dedicar nuevamente nuestra atención a este punto. Esta cercanía conceptual entre el héroe dramático y el “individuo histórico” por supuesto que no significa una simple identidad. Del mismo modo como hay grandes figuras de la historia cuya vida no ofrece posibilidad alguna para un drama hay también héroes dramáticos que son “individuos históricos” solo en el sentido amplio y figurado que le dimos al concepto al tratar del drama burgués. Mas no obstante todas estas restricciones deben recordarse las siguientes determinaciones convergentes: en primer lugar, la altura histórica de tratamiento poético de la colisión. Tanto en el drama como en la épica, la colisión no se identifica de ningún modo con la significación histórica externa de los acontecimientos representados. (LUKÁCS, 1977, p. 139, grifos do autor).

Dessa maneira, percebe-se que não é a importância do fato histórico e da personagem histórica que são determinantes para o drama e para o herói, e sim o tratamento artístico que é dado pela dramaturgia. Shakespeare soube compreender muito bem isso.

O herói Shakespeariano, do qual também Romeo faz parte, é construído na concentração de um drama pessoal (sina) que acaba por consumi-lo. As paixões despertadas ou sentidas pelo herói fugiam ao seu controle e normalmente a solução, quando não era possível o domínio da situação pela capacidade do herói, era a morte. Notadamente esse herói dramático não mantém um distanciamento passional como o faz o herói épico (do teatro político). O avanço cronológico e as concepções sociais advindas deste propiciaram uma nova formulação de herói originária do teatro político.

2.2 Construção do herói no teatro político

No final do século XIX, a figura do herói sofre grandes mudanças advindas das transformações perpassadas pelo drama. A Europa, desta época, apresentou notáveis dramaturgos, como Ibsen, Tchékhov e Strindberg, que observaram os processos sociais vivenciados pelo drama moderno, deixando um legado teatral de profundo valor.

Com Strindberg aparece o “drama de estações”, no qual o herói tem um sentimento de estranheza para com os seres humanos que cruzam pelo seu caminho:

Desse modo, na medida em que o caminho subjetivo toma o lugar da ação objetiva, as categorias de unidade de tempo e de lugar também caducam. Pois apenas as diversas guinadas no caminho - na essência interior - são cenicamente realizadas; o caminho não é compreendido pelo "drama de estação" em sua totalidade, como a ação o é pelo drama genuíno. A evolução do herói transgride constantemente, nos "entretempos" e nos

"entre-lugares", os limites da obra, relativizando-a. (SZONDI, 2001, p. 61, grifos do autor).

Já com Hauptmann aparece um tipo de herói que se identifica com a classe operária, observado em obras como *O condutor Henschel* (1898) e *Os ratos* (1911), nos quais:

O drama naturalista escolhia seus heróis entre as camadas baixas da sociedade. Nelas se encontravam homens cuja força de vontade era inquebrantável; que podiam se engajar com todo o seu ser por um fim, impelidos pela paixão; que não eram separados uns dos outros por nada de fundamental: nem a referencialidade ao eu nem a reflexão. Homens capazes de sustentar um drama, com sua limitação essencial ao fato presente e intersubjetivo. (SZONDI, 2001, p. 101).

A partir de então, a crise do drama e do herói, que passa a atender mais ao preceito social, tornam-se inevitáveis. Sartre escreve, em 1944, *As portas fechadas*, que demonstram bem essa situação, conforme a crítica teatral:

Essa peça sugere já no título o experimento em um espaço hermeticamente fechado. O palco é um salon style Second Empire no inferno. Por que uma obra profana se passa no inferno e por que este figura como salão só encontra uma explicação com base no "método da inversão" que G.Anders elucidou nas obras de Esopo, Brecht e Kafka. Na expressão secularizada, Sartre quer dizer que a vida social seria o inferno; mas inverte a predicação e mostra o inferno como salon style Second Empire, no qual seu herói, pouco antes de a cortina cair, fala a palavra-chave: "Tenfer, c'est les autres". Por meio dessa inversão, um elemento existencial que se tornou problemático, o ser-com-outros homens [Mitmensch-Sein], o primeiro a fundamentar a vida social, a possibilidade de um salão, é tomado com estranhamento e experienciado na situação "transcendental" do inferno como nova condição. (SZONDI, 2001, p. 120, grifos do autor).

Ao mesmo tempo em que entra em crise e se desvencilha de sua visão burguesa, o drama também ressurgue com a visão política, ou seja, como "drama social". Piscator lança, em 1929, *O teatro político* no qual se vê o naturalismo como as raízes para nova forma de drama que propunha.

Sobre o palco, o homem tem para nós o significado de uma função social. Não é a sua relação consigo, não é a sua relação com Deus que está no centro, mas a sua relação com a sociedade. Onde ele se apresenta, como ele se apresenta, ao mesmo tempo, sua classe ou sua camada social. Quando ele entra em conflito, moral, psíquico ou afetivo, entra em conflito com a sociedade. (...) Num tempo em que estão na ordem do dia as relações recíprocas da universalidade, a revisão de todos os valores

humanos e a reestruturação de todas as relações sociais, não se pode ver o homem senão em sua atitude frente à sociedade e aos problemas de sua época, isto é, como um ser político. (PISCATOR, apud SZONDI, 2001, p. 129).

Os problemas subjetivos que permeavam a vida dos personagens centrais do drama perdem valor em referência aos da coletividade. Assim, também, não se interessa levar aos palcos o cotidiano burguês, sendo que a maior parte da população era de operários. Do retrato da vida social destes operários, e não em particular do indivíduo, é que surge o drama político (social).

Nessa mesma linha, como já fora citado, surge Brecht que propõe a mudança do teatro dramático para o teatro épico, destacando-se como teatrólogo de maior notabilidade dessa nova era teatral. No teatro épico (que pode ser entendido como moderno) o herói esfacela-se de vez. Aparece então o que Brecht chama de efeito do *distanciamento* o qual propõe ao público que o mesmo seja ativo no espetáculo e não simplesmente o consuma, observando o que o homem “tem” de ser por meio de seus motivos e não o que ele deve ser por meio de seus impulsos.

Essa transformação que surge pelo teatro épico, notadamente, teve ampla repercussão na Europa, principalmente na Rússia e na Alemanha pelas questões de afinidade já mencionadas, e ditou, em maior ou menor grau, as tendências do teatro moderno pelo mundo afora. O teatro passou a ter então mais planos no espetáculo, e se desfez a perspectiva linear do tempo que até então era seguida durante as apresentações, fazendo com que aparecesse o plano psicológico.

Em prefácio à obra *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*, de Anatol Roselfeld, Nanci Fernandes sugere que:

[...] o herói hegeliano, clássico, de uma época mítica, esfacelou-se no universo crítico a ele contraposto. O herói levado às últimas conseqüências encaixa-se num teatro épico, nunca porém num teatro que vise analisar a realidade contemporânea, dentro da sua historicidade. (ROSENFELD, 1982, p. 8).

Esta proposição se dá com a análise que Rosenfeld faz em seu livro desmistificando o herói, nos fatos históricos do Teatro de Arena: *Arena conta Zumbi* de 1964, sobre o Quilombo dos Palmares e *Arena conta Tiradentes*- (1965) debate sobre a Inconfidência Mineira.

Ambas as peças citadas são de Augusto Boal, sendo que em *Arena conta Zumbi* há uma parceria deste autor com Gianfrancesco Guarnieri. Nelas *Zumbi* e *Tiradentes* são apresentados como figuras heróicas, desmanteladas pelo teatro épico, ao qual Boal propôs algumas alterações como um reduzido número de atores que atuavam como mais de uma personagem e o Sistema de Coringa. A figura do Coringa tem o papel de ser o comentarista teatral que interage com o público, enredando a história e as personagens.

Especificamente no caso de *Tiradentes*, Anatol vê uma confusa *performance* de herói, bem diferente da tragédia que consumara tal papel:

O primeiro problema é que Boal tem um pouco de medo dele e o considera, não sem razão, perigoso (p. 53). Do outro lado também com razão, parece julgá-lo muito importante para o teatro, principalmente para o teatro engajado que luta em favor de idéias sociais avançadas. A longa argumentação em favor do herói, com a aplicação discutível de exemplos tirados de Brecht, demonstra que é com a consciência um pouco atribulada que recorre a este ente mítico, atualmente não muito cotado. (ROSENFELD, 1982, p. 25).

Conforme Rosenfeld, a indecisão de Boal, ao criar o herói no espetáculo *Tiradentes*, deve-se ao fato de que no tempo contemporâneo o herói mítico já não existe, pois: “O mito é a-histórico, visa ao sempre igual, arquétipo, não reconhece transformações históricas fundamentais. Os fenômenos históricos são, para ele, apenas máscaras através das quais transparecem os padrões eternos” (ROSENFELD, 1982, p. 26).

Outro problema é que ao identificar as circunstâncias históricas que permeavam *Tiradentes*, enquanto personagem histórico, quis ressaltar-lhe o herói pelo contraste com os companheiros e adversários e, assim:

O herói, para ser grande, necessita de companheiros e adversários que não lhe sejam muito inferiores. É uma questão de equilíbrio e economia dramática. A pureza ingênua do herói, num mundo de crápulas, transforma-o em ser quase quixotesco. (ROSENFELD, 1982, p. 26).

Desta forma, considerando que *Tiradentes* se sobressai como personagem histórica, não apresenta na peça de Boal a mesma *performance* como herói.

[...] a preocupação de Boal com o herói se afigura perfeitamente legítima é difícil dispensá-lo, tanto no sentido humano como no sentido teatral. Talvez ele seja mesmo indispensável. Se este for o caso será preciso reformulá-lo em termos inteiramente novos; termos que possibilitem interpretar, através dele e da sua ação a realidade contemporânea. (ROSENFELD, 1982, p. 35).

Rosenfeld (1982), então, conclui sobre o papel do herói, tomando por referência o que Brecht já havia manifestado: sua utilização no sentido clássico talvez não seja tão imprescindível, visto que como acontece na peça *Tiradentes*, de Boal, o herói moderno é muito diferente do herói clássico. A inferência do autor propõe a questão crucial que o teatro político quer transmitir sobre a existência do herói e se ela seria ou não possível, nesta forma de teatro.

2.3 O teatro de Chico Buarque

Francisco Buarque de Hollanda (Chico Buarque) se destaca, hoje, como um grande artista e intelectual nacional. Além de dramaturgo, destacou-se também como músico e escritor. Já era conhecido no cenário musical brasileiro, quando aos 22 anos, em 1966, conquistou com *A banda* o primeiro lugar do Festival de Música Popular Brasileira. Em 1967, escreveu a peça *Roda Viva* que causou grande polêmica.

A peça conta a história de um cantor popular, Benedito Silva, que resolve mudar de nome para agradar ao público e passa a se chamar *Ben Silver*. Havia, na época, uma ascensão da cultura televisa no Brasil, no contexto histórico da década de 1960, mas o que marcou a peça foi o excesso de violência das cenas propositalmente colocadas pelo autor em forma de crítica ao regime totalitário. Como não poderia deixar de ser, o CCC – Comando de Caça aos Comunistas- censurou a encenação, chegando inclusive a invadir o palco, espancar os atores e destruir equipamentos e cenário. Tal feito aconteceu de forma semelhante, primeiramente, em São Paulo e, depois, em Porto Alegre, onde a peça entrou novamente em cartaz.

Ben Silver é uma espécie de herói de mentira (anti-herói), criado e derrubado pela mídia. Seu papel era cantar, ou melhor, interpretar o que dava *Ibope*, mas para isso tivera de abandonar a esposa e os amigos para juntar-se à imprensa (capeta). Ao ver-se tão imerso nesse contexto, constatando o submundo do poder que o cercava, Ben Silver passa a analisar a situação e se torna narrador de sua história. Faz sucesso, muda novamente de nome a gosto do *Ibope* e da TV, e passa a se chamar Benedito Lampião, numa alusão ao personagem histórico e ao novo ritmo que deve cantar. Ganha novamente prestígio e chega até a cantar nos Estados Unidos, mas volta como um traidor da pátria e precisa morrer, conforme desejo do “povo”, pagando por sua ambição, seus pecados, para ceder lugar a um novo ídolo.

Pode-se observar uma clara referência a Cristo, tanto do ponto de vista do sofrimento, quanto da percepção política de mundo, o que faz com que Ben Silver tenha traços de um herói mítico, num intertexto histórico. Claro que esse herói já não é mais o salvador da pátria, pelo contrário, dissolve-se na trama para ceder espaço à verdadeira crítica buarqueana: o poder da mídia. Certamente isto não passou despercebido, nem pela imprensa, nem pelo órgão repressor.

Mediado pelas circunstâncias, Chico Buarque se exilou na Itália entre os anos de 1967 e 1970. Em 1971, trabalhou junto com Ruy Guerra, cineasta moçambicano que, depois de ter estudado na Europa, vivia já sua segunda temporada no Brasil. Juntos, Buarque e Guerra traduziram o musical americano *O homem de La Mancha* e, em seguida, em 1973, os dois escreveram *Calabar, o elogio da traição*.

Em 1975, o autor publicou a peça *Gota d'água*, na qual fez uma leitura do mito de *Medeia*, baseado na peça do escritor grego Eurípedes. Nesta tragédia, Buarque ambienta o enredo na favela carioca, contando a história de Jasão e Joana. Segue-se o mito da história original, sendo que Jasão abandona Joana para viver com Alma, filha do rico Creonte. Joana, não suportando a traição, mata os dois filhos do casal e se suicida. Os corpos são depositados aos pés de Jasão, na festa do seu casamento com Alma.

A tragédia de Jasão que cede a suas fraquezas traz à tona os elementos fundamentais deste estilo de composição: o terror e a piedade. Não há como não sentir horror diante da situação criada por Joana, que de certo modo fora provocada por Jasão. Por outro lado, não há como não ter piedade de Jasão diante da catástrofe ocorrida.

Jasão apresenta um claro interesse particular e econômico-social ao abandonar Joana e se juntar a Alma, passando a auxiliar Creonte em seus negócios. Ele simboliza a hipocrisia burguesa, disposta a qualquer coisa em troca da recompensa de vida estável financeiramente. A crítica do autor assim se reporta ao preço pago por Jasão, na tragédia, que é o mesmo estigma pelo qual a classe burguesa deve pagar por sua opção insólita.

Em 1977, Chico faz uma adaptação para o teatro do famoso conto dos irmãos Grimm, *Os Saltimbancos*. A temática principal da peça refaz a trajetória da fábula com os animais, entre opressores (homens) e oprimidos (animais), fazendo alusão ao dito popular: “A união faz a força”, no qual os animais se juntam para enfrentar as adversidades. A metáfora era conveniente ao momento de mobilização política que o Brasil atravessava.

Importante lembrar que, em referência à temática desta peça, neste contexto histórico do ambiente hostil de ditadura, o qual não era exclusividade brasileira, nascia o chamado *Teatro do Oprimido* (TO) de Augusto Boal. Este teatro destinava-se a qualquer público onde pudessem ocorrer opressores e oprimidos e visa à sensibilização através da humanização dramática:

Se fosse verdade que todos têm razão, e que todas as razões se equivalem, seria melhor que o mundo ficasse do jeito que está. Nós, no TO, ao contrário, queremos transformá-lo, queremos que mude sempre em direção a uma sociedade sem opressão. E isto que significa *humanizar a Humanidade*: queremos que o “homem deixe de ser o lobo do homem”, como dizia um poeta. (BOAL, 2005, p. 25, grifos do autor).

No ano de 1978, Buarque encerra o ciclo das produções dramáticas com *Ópera do Malandro*. A obra inspirada na *Ópera do mendigo*, de Jhon Gay (1728), e na *Ópera dos três vinténs*, de Brecht (1928), está ambientada no Brasil da década de 1940, envolto ao contexto da Segunda Guerra Mundial, no Rio de Janeiro, mais especificamente na Lapa.

Nela, Chico enreda a história de dois malandros: o dono de bordéis – Fernandes de Duran e o contrabandista Max Overseas. O conflito entre os dois ganha ares dramáticos, quando a filha de Duran: Terezinha de Jesus casa-se em segredo com Overseas. A crítica do dramaturgo, engajado politicamente, é identificada nas palavras do próprio Chico e se destina à luta pelo capital e pelo

poder, sendo que na peça "[...] não há heróis, todos os personagens vivem em torno do capital. Na luta pela sobrevivência que, não permite veleidades éticas, eles estão em dois níveis: o dos que lutam para sobreviver e o dos que lutam para acumular" (BUARQUE, 1978, p. 23).

Como se pode observar, todas as obras de Chico Buarque apresentam uma relação em maior ou menor grau com o teatro épico de Brecht, face ao seu engajamento histórico e político. Sendo assim, o herói nas obras de Buarque é um herói que define, chegando-se mesmo a um anti-herói. Seu papel social se torna então, no teatro político, muito mais ideológico e carismático com os seus pares do que efetivamente atitudinal, pela bravura dos atos realizados. *Calabar* apresenta uma peculiar ligação com estas temáticas.

2.4 O teatro de Pepetela

Ao ler-se o texto "O narrador", de Walter Benjamin (1994), em *Magia e Técnica, Arte e Política*, percebe-se que a experiência de narrar os fatos se liga a tudo aquilo que já se passou e, portanto, é "velho", de modo que estes acontecimentos não têm mais valor algum em tempo presente. Benjamin escreveu o texto para explicar a situação pós-guerra mundial, quando os soldados voltavam das trincheiras e nada tinham a dizer sobre o que lá se passou. Mesmo os livros escritos posteriormente sobre o assunto não se relacionavam à experiência pessoal de narrar fatos, quer sejam eles de relevância histórico-literária ou não. Para ele, as melhores narrativas escritas são aquelas que se aproximam das histórias orais contadas de pessoa para pessoa.

É mais ou menos dessa forma discutida por Benjamin que o escritor angolano Pepetela escreve suas histórias. Guerrilheiro, pertencente ao Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), ele tem sua vida dedicada ao seu país, quer seja na guerra, quer na escrita da vasta obra literária ou na docência. Pepetela disse em entrevista que:

Há situações em que fazer guerra é justo, por exemplo quando um povo quer a independência e uma potência pretende manter um regime colonial a todo preço. Foi o que aconteceu em Angola. O governo português, já de si despótico em relação ao povo português, não aceitava sequer discutir sobre a possibilidade de independência. Os angolanos não tiveram outro recurso senão a guerra. Guerra que acabou também por libertar os portugueses, hoje vivendo em democracia e progresso indesmentíveis. Neste caso, o escritor só tem que estar com o seu povo e apoiar, mesmo que só em pensamento, a guerra de libertação. (CHAVES; MACÊDO, 2009, p. 33).

Pepetela, após ter se destacado como escritor de romances, escreveu duas peças teatrais: *A corda* e *A revolta da casa dos ídolos*. Observou nelas uma finalidade militante, pela proximidade que o teatro oferece enquanto forma artística capaz de propiciar maior interação com a plateia.

Em *A Revolta na Casa dos Ídolos*, escrita em 1978 e publicada em 1980, a própria temática da formação do povo angolano é abordada, desde a sua separação do Reino do Congo. Trata-se, portanto, de um episódio histórico no qual o autor buscou inspiração no fato da população ter se revoltado contra proibição dos cultos locais e, também, pela queima dos seus ídolos, então ordenadas pelo Rei Mbemba Nzinga.

O líder da rebelião teria sido um fidalgo português. Entretanto, Pepetela não faz questão alguma de seguir a perspectiva histórica na peça:

De acordo com os registros históricos, a revolta teria sido liderada por D. Jorge Muxuebata, 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 do texto: o Povo. (HILDEBRANDO, 2009, p. 256, grifos do autor).

O herói Nanga é capaz de sublimar suas paixões em razão das necessidades do povo. Mesmo seu amor por Kuntuala, filha do Mani-Vunda – guardião dos espíritos do sul, fica em segundo plano, no momento quando este se vê diante da causa real do problema: a relação entre opressores e oprimidos.

Esta estreita ligação com o povo torna Nanga um líder que não aceita nem mesmo a ideia de se tornar rei depois da revolta. Lutam nesta, contra as determinações da Corte do Congo por interesses distintos, aristocratas africanos, pobres africanos e portugueses. Os primeiros querem ver garantidos os seus direitos

pela tradição, que vêm ameaçada e desejam perpetuar; os últimos, desde esta época, mesmo ao lado dos revoltosos, já pensavam em tirar proveito da situação enquanto exploradores. Dessa maneira, a história do herói Nanga, representa o verdadeiro sonho do povo africano e é assim explicada pelo autor:

Eu achava a história importante, pelo conflito ideológico, pela imposição da religião, pelas consequências no sistema de poder no Congo onde a partir dessa influência religiosa os filhos passam a suceder aos pais, ao invés dos sobrinhos como era prática tradicional no Reino do Congo. Como eu era Marxista pus um filho das classes populares a liderar a revolta, o filho do ferreiro. (PEPETELA, 2012).

A notável ligação com o teatro épico de Brecht é ainda evidenciada pela presença dos apresentadores que narram as cenas, numa espécie de prólogo, preparando o público para intervir criticamente no espetáculo. Fato que pode ser perfeitamente alcançado quando a plateia estabelece a relação existente entre passado e presente, mediados pela questão da luta de classes e da disputa pelo poder.

Com Nanga morto ao final da peça, morre o herói (mítico), mas permanecem os ideais de liberdade e justiça que contagiam o povo de esperança. Este “herói povo”, que então se faz surgir, é artisticamente ainda melhor observado em *A corda*.

2.5 O herói em *Calabar* e *A corda*

O contexto histórico da década de 1970 apresentou um momento de intensa militância artístico-política em Brasil e Angola, do qual artistas como Chico Buarque, Ruy Guerra e Pepetela não ficaram alheios. As peças *Calabar* e *A corda* retratam de forma ímpar esta situação que propicia uma análise comparatista, inicialmente pelo aspecto do heroísmo.

Calabar, na peça buarque-guerriana, torna-se um herói ideológico, onde a propagação de seu pensamento é, no drama, mais importante até mesmo que as

próprias palavras. Calabar não apresenta falas na peça, contudo, provoca nos companheiros a ira e, ao mesmo tempo, uma espécie de carisma e admiração. A ideologia de traição é assim compreendida por Sebastião Souto, que foi o delator que armou a emboscada para a captura de Calabar:

SOUTO

Eu também sou traidor, Bárbara. Desde pequenininho, sabe? Eu já durmo traindo, sonho com a traição da manhã seguinte... Gosto de atirar pelas costas... gosto de fazer intriga. Gosto muito de emboscada. Também adoro jurar, que morra meu pai e minha mãe, só para quebrar a jura e daí morrer a minha família inteira. Traio por trinta dinheiros. Traio por convicção. Traio para todos os lados. Traio por trair. Sou traidor de nascimento. Nasci na Baía da Traição, Paraíba. (BUARQUE; GUERRA, 1973, p. 96).

Não se contentando com a morte de Calabar, Souto, que ama Bárbara e o diz claramente a ela: “Eu te amo” (BUARQUE; GUERRA, 1973, p. 93), quer ocupar o lugar de Calabar junto a ela e por isso quer traí-lo. Na sua sina pessoal busca ser o “discípulo que supera o mestre” e representa um traidor que trai “o traidor”, tentando superá-lo. Souto lembra, historicamente, o grande traidor da era Cristã, Judas, que entregou Cristo por trinta moedas de prata. E o faz para dizer que ele, Souto, supera a todos, de Judas a Calabar, elogiando a traição.

Souto, a esta altura também estava sendo perseguido pelos holandeses, mesmo assim, quer levar Bárbara consigo, num misto de amor e devaneio:

BÁRBARA

Você é louco.

SOUTO (*Também rindo muito*)

Completamente louco da cabeça.

Os dois estão agora abraçados e subitamente sérios.

(BUARQUE; GUERRA, 1973, p. 90, grifos dos autores).

Pode-se observar a utilização de uma das temáticas que permeia o drama moderno: a loucura. A ideologia da traição é tão fortemente compreendida por Souto

que, junto de sua “inveja”, fá-lo considerar ser o único capaz de “substituir” Calabar. Isto fica mais visível quando já em vias de sua morte, diz a Bárbara:

SOUTO (*gritando mais forte*)

CALABAR, CALABAR!... Só eu tenho o direito de dizer esse nome... (*vai-se afastando, o fuzil na mão*) Só eu conquistei esse direito, porque só eu fui mais longe dentro dos mesmos matos, com tanta volúpia. Só eu tenho a coragem de Calabar, sem a sua hipocrisia... (*vão aparecendo alguns soldados holandeses*) Eu tenho os culhões de Calabar... Tenho o tesão de Calabar. (BUARQUE; GUERRA, 1973, p. 116, grifos do autor).

Percebe-se, assim, que Calabar é um herói político que discute uma ideologia. Souto, dessa maneira, não é o vilão da história, mas um representante do heroísmo político de Calabar, por dar seguimento as suas ideias. Mas qual seria a real intenção buarque-guerriana em criar um herói político?

É preciso lembrar que o teatro foi uma das formas de resistência intelectual à ditadura. Foi necessário, neste período, ter-se habilidade para fugir da censura, obtendo a aprovação do texto a ser encenado. Este escamotear se dava pela metáfora, em que o artista juntava sua mensagem com o engodo necessário para conseguir alcançar seu objetivo.

Um desses objetivos, certamente, foi o de mostrar à população, aos trabalhadores, à classe média, aos jovens para os quais o teatro era acessível que a espécie de herói, no qual se configura Calabar, passava a mensagem de traição a uma situação política-governamental, que não podia continuar. A analogia do tempo passado para representar a situação presente, da ditadura e do governo militar, pode então ser percebida a esta altura. Nesse sentido, Rosenfeld nos dá plena ideia da meta teatral política da qual Calabar faz parte:

Um teatro, enquanto atual e popular, não pode deixar de preocupar-se com as preocupações e angústias do povo. Deve ter, antes de tudo, o objetivo de defender os interesses do povo e de, por conseguinte, apresentar, analisar e interpretar a realidade criticamente, visando à conscientização do seu público (apesar de contar sobretudo com platéias da classe média, o teatro alcança hoje amplos círculos da juventude de consciência aberta, ainda disponível, ainda não fechada por padrões tradicionais e interesses imediatos). Tal conscientização e interpretação da realidade depende em parte do tipo dos personagens centrais. (ROSENFELD, 1982, p. 42).

Dessa maneira, *Calabar* cumpre seu papel político e social em um tempo dominado pelo medo, pela angústia e incerteza. A peça tem a ousadia de querer fazer o povo pensar, refletir sobre o que diz a história, para que esse mesmo povo intervenha no presente.

Outro elemento importante, que se faz necessário mencionar, é a relação intrínseca de Chico Buarque e Ruy Guerra com a militância e com o cunho político-social, também abordado em *Literatura e Sociedade*, no tocante ao papel do artista:

Os elementos individuais adquirem significado social na medida em que as pessoas correspondem a necessidades coletivas; e estas, agindo, permitem por sua vez que os indivíduos possam exprimir-se, encontrando repercussão no grupo. As relações entre o artista e o grupo se pautam por esta circunstância e podem ser esquematizadas do seguinte modo: em primeiro lugar, há necessidade de um agente individual que tome a si a tarefa de criar ou apresentar a obra; em segundo lugar, ele é ou não reconhecido como criador ou intérprete pela sociedade, e o destino da obra está ligado a esta circunstância; em terceiro lugar, ele utiliza a obra, assim marcada pela sociedade, como veículo das suas aspirações individuais mais profundas. (CANDIDO, 2006, p. 35).

Entretanto, *Calabar* também é traída. Como já fora dito, a peça recebeu a aprovação da Comissão de Censura, fora ensaiada como uma grandiosa produção com elenco formado por atores conhecidos, constituindo-se possivelmente na mais cara peça de teatro da década de 1970. Porém, em vias de sua apresentação, o poder dominante entendeu que *O elogio da traição* era uma ameaça e *Calabar* não pode subir ao palco. O texto teve de passar por novas adaptações, e só foi encenado em 1980.

Por sua vez, *A Corda* foi produzida em 1976 e publicada em 1978. Nela, Pepetela explorou a temática da militância política, de forma artística e didática, propondo ao público que interfira em seu destino.

Os personagens constituem-se em dois grupos: os combatentes (camaradas angolanos que representam as etnias e tribos deste povo) e os estrangeiros (americanos, sul-africanos e comparsas). Fixa-se uma espécie de cabo de guerra, onde os camaradas angolanos medem força contra os estrangeiros que querem então lhes tomar o país. O espetáculo é mediado pelo likishi, espécie de apresentador, bailarino e juiz do combate, que conta a história ao público ao estilo do teatro brechtiano.

Pepetela, não alheio aos movimentos culturais e artísticos contemporâneos do seu tempo, por meio do likishi, desde o início da peça convida o espectador a pensar. “LIKISHI: **(para o público)** Abram os olhos, abram os ouvidos, a vossa vida depende deste combate. Quem vencerá? Ai, quem vencerá? Mas não esqueçam, continuem a pensar” (PEPETELA, 1982, p. 9, grifo do autor).

Em especial em África, é muito comum a figura do *griot*- contador de histórias a quem todos veneram pela sabedoria. A técnica brechtiana é demonstrada ao aproximar palco (pequeno mundo, o mundo do imaginário) e plateia (grande mundo, o mundo real), utilizando o likishi como se fosse um griot, aproximando o teatro de seu público.

Os cinco combatentes não apresentam diferenciação nos trajés e tampouco nos nomes, sendo conhecidos apenas como: 1º Combatente, 2º Combatente, e assim por diante. A militância se manifesta na ideia de que “A união faz a força”, tomada em seu sentido heróico e nacionalista. Conforme Amâncio (2009), em “A Corda: Um Convite a Pensar...”: “Unidos pelo mesmo nome, os cinco combatentes também se mostram unidos por uma só voz discursiva, que bem alto profere o grito de guerra do Movimento Pela Libertação de Angola – MPLA: ‘A vitória é certa!’” (AMÂNCIO, 2009, p. 251, grifos da autora).

Quanto ao grupo dos imperialistas, destaca-se, inicialmente, Savimbi, personagem que traz uma referência a uma personalidade da história de Angola. Trata-se de Jonas Malheiro Sidónio Savimbi, fundador da UNITA e opositor ideológico-partidário do MPLA, na Angola pós-independência.

A presença de Savimbi em *A corda* não visa, entretanto, transformá-lo em vilão, mas apenas demonstrar que, por conta de egoísmos e vaidades, o próprio povo angolano podia ser vilão de si próprio. Este fato é melhor verificado na peça, no momento quando os combatentes entram em conflito, por causa das diferentes tribos que os constituem e, assim, acabam se enfraquecendo no combate, perdendo, inclusive, uma das batalhas do cabo de guerra.

Porém, com a interferência da plateia, na qual se encontra um ator disfarçado (espécie de militante que insufla o povo a responder positivamente), o likishi esclarece as dúvidas e incentiva os combatentes, que entendem a mensagem e vencem os imperialistas. Likishi e combatentes terminam a peça dançando

abraçados “UM SÓ POVO, UMA SÓ NAÇÃO!” (**cai o pano**). (PEPETELA, 1982, p.49, grifo do autor).

Na história oficial de Angola, sabe-se que a vitória e a conquista do governo democrático não foram assim tão fáceis, pois muito sangue foi derramado para que o MPLA pudesse firmar-se no poder, vencendo seus rivais, dentre os quais o próprio Savimbi, citado na peça, que sucumbiu em 2002. Mas a mensagem da união e da militância do povo angolano em prol dos interesses do país ficou compreendida em *A Corda*.

Como se pode perceber, tanto em *Calabar*, quanto em *A Corda*, o verdadeiro herói pretendido pelos autores é o povo. Em *Calabar*, o personagem central é morto por ser considerado traidor da pátria, pela Coroa Portuguesa (governo), mas difunde seu ideal de “traição” entre os demais personagens. Já *A Corda* prevê, na sua estrutura cênica, a união de todos os companheiros em prol dos interesses maiores da nação. Ou seja, o conteúdo da peça está confirmando os ideais sociopolíticos do autor; sobretudo, nas duas peças, não há um herói caracterizado em personagem, mas o povo é o verdadeiro herói. Um herói coletivo.

A difusão deste propósito heróico, com vistas a trazer o público para a participação na encenação da peça, pela reflexão sociológica ou filosófica, priorizando o impacto no povo-público, faz jus aos elementos estéticos propostos por Brecht.

CAPÍTULO III

3 CALABAR, A CORDA - ENTRE A HISTÓRIA E A FICÇÃO NO MODERNO TEATRO POLÍTICO

3.1 Teatro e revolução – da história à ficção

A história oficial, por muito tempo, deu a Domingos Fernandes Calabar uma conotação pejorativa, ou no mínimo controversa. De qualquer forma, representou o ponto de partida de Chico Buarque e Ruy Guerra para elaboração de *Calabar, o elogio da traição*. Para adentrar em sua história, ou seja, como e quando foi contada, é bom observar que:

Ora, os que num dado momento dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto esses dominadores. Isso diz tudo para o materialista histórico. Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são o que chamamos de bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corvéia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento de barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco o processo de transmissão da cultura (BENJAMIN, 1994, p. 225).

O ponto de partida, confirmado como inspiração da peça por Chico Buarque, não focava Calabar, mas sim a retomada de Carlos Lamarca, desertor do exército brasileiro no período ditatorial:

A combinação Calabar-Lamarca não é só fonética. Chico Buarque, anos depois, confirmou que “a ideia era discutir a traição, mas a traição com uma finalidade louvável”, “era como discutir se o Lamarca, um militar que passou

para o lado da guerrilha, era ou não um traidor. Havia um paralelo evidente. O interesse era esse na época. Mais tarde, a peça foi encenada, mas não tinha mais graça”. (GARCIA, 2012, grifos da autora).

O debate, portanto, sobre Lamarca considerado “herói” para uns, por ter aderido à esquerda comunista, vilão para outros, por ter comandado atos guerrilheiros de extrema violência como assalto a bancos e ao próprio exército, contribuiu para uma “mitificação” do seu nome. Os integrantes da comissão de censura, do governo militar, conforme demonstra Garcia (2012), na análise dos pareceres desta, não se opuseram ao mito Calabar, mas sim ao perigoso processo de mitificação derivado da associação entre Calabar e Lamarca:

O problema, portanto, não estava em Calabar ou na história do Brasil colonial, mas na analogia com o regime militar. A história de Calabar na disputa entre portugueses e holandeses estimulava a discussão sobre o processo democrático vivenciado no Brasil no período anterior ao golpe militar de 1964 e sobre a opção que o capitão Lamarca fez quando abandonou o Exército brasileiro para lutar com os comunistas pela revolução brasileira e isso não era um bom exemplo a ser divulgado maciçamente numa peça de teatro por um autor e uma companhia (re)conhecidos do grande público e na publicação de uma editora de esquerda com ascendência sobre os formadores de opinião pública (GARCIA, 2012).

Feita esta primeira contextualização histórica, da situação de produção, retoma-se a figura de Calabar e o momento histórico em que está inserido. Domingo Fernandes Calabar, nasceu em 1600 em Porto Calvo – Alagoas, então pertencente à Capitania de Pernambuco. Era mulato, para uns, mameluco para outros, foi batizado católico, estudou em colégio jesuíta e, depois, já adulto, enriqueceu como comerciante.

Durante a chamada invasão holandesa no nordeste brasileiro, por volta de 1621, foram travados vários combates. Calabar inicialmente lutava em favor dos portugueses, como era profundo conhecedor da região muito auxiliou na expulsão dos flamengos de Olinda e, depois, de Recife, em 1632.

Não se sabe ao certo o porquê da traição de Calabar: se considerava os holandeses capazes de trazer um melhor governo ao seu território, se como comerciante ganancioso teve alguma recompensa prometida, ou mesmo porque achou que no final os holandeses venceriam o confronto, mas o fato é que ele

mudou de lado. Com seu auxílio as circunstâncias mudaram também e a Holanda passou a conquistar vitórias, estendendo seu domínio do Rio Grande do Norte a Recife. Combatiam também, em favor dos holandeses, muitos índios, negros e cristãos novos na esperança de melhores condições sociais.

Neste momento histórico, Sebastião Souto, um morador de Porto Calvo, fiel aos portugueses, foi ao encontro das tropas holandesas dentre as quais se encontrava Calabar. Dizendo-se desertor do exército português, Souto arma uma emboscada na qual os holandeses se rendem e Calabar é capturado.

Calabar é, então, considerado o maior dos traidores de Portugal, sendo condenado à morte exemplar, na forca. Não obstante, muitos foram os personagens da história do Brasil, como José Bonifácio, que deram razão à atitude de Calabar, pelo fato de ter se dado por motivo ideológico.

Calabar ainda é tema de discussões atuais e sua interpretação histórica rende boas análises, levadas em conta também pelo Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM):

1 - ENEM 2001 - Questão 62

Rui Guerra e Chico Buarque de Holanda escreveram uma peça para teatro chamada Calabar, pondo em dúvida a reputação de traidor que foi atribuída a Calabar, pernambucano que ajudou decisivamente os holandeses na invasão do Nordeste brasileiro, em 1632.

- Calabar traiu o Brasil que ainda não existia? Traiu Portugal, nação que explorava a colônia onde Calabar havia nascido? Calabar, mulato em uma sociedade escravista e discriminatória, traiu a elite branca?

Os textos referem-se também a esta personagem.

Texto I: "... dos males que causou à Pátria, a História, a inflexível História, lhe chamará infiel, desertor e traidor, por todos os séculos" Visconde de Porto Seguro, in: SOUZA JÚNIOR, A. Do Recôncavo aos Guararapes. Rio de Janeiro: Bibliex, 1949.

Texto II: "Sertanista experimentado, em 1627 procurava as minas de Belchior Dias com a gente da Casa da Torre; ajudara Matias de Albuquerque na defesa do Arraial, onde fora ferido, e desertara em consequência de vários crimes praticados..." (os crimes referidos são o de contrabando e roubo). CALMON, P. História do Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.[...]
(CALABAR, 2012).

Reitera-se que a potencialidade da personagem histórica, serviu para que Buarque e Guerra utilizassem Calabar como personagem para seu drama. Estudos

atuais trazem informações que Calabar queria, na época, somente obter vantagens pessoais e escapar da segregação imposta a quem não fosse considerado branco:

Concluindo, acredito que o principal motivo da “passagem” de Calabar para o lado holandês foi mesmo o aspecto racial, não só pelo muito que ele havia sofrido em toda a sua vida, como sobretudo por antever um futuro melhor, sob o aspecto racial, para seus filhos, todos mamelucos como ele. Calabar estava convencido de que, vivendo entre os holandeses, seus filhos não seriam tão insultados ou humilhados. Teria, portanto, Calabar desejado proteger a família e fazer carreira no exército holandês, o que afinal aconteceu. Afinal de contas, havia tantos estrangeiros entre os holandeses, por que não um mameluco brasileiro, bom conhecedor dos segredos da terra? Mas repito que essa motivação racial pouco, ou nada, teria a ver com pátria ou qualquer tipo de previsão de que a colonização holandesa poderia vir a ser melhor do que a portuguesa para o futuro do Brasil. Era cedo ainda para chegar a essa conclusão. Julgava ele que, devido à conhecida tolerância dos holandeses, os cidadãos brasileiros não brancos, isto é, pardos, pretos, índios, mamelucos, cafusos, e também os calvinistas e os numerosos judeus nas terras do Brasil seriam mais bem tratados pelos holandeses do que se a região continuasse a ser dominada pelos luso-espanhóis. Por isso tudo, ele provavelmente resolveu “sair do sistema”, como se diz hoje em dia. (MARIZ, 2012, p. 152-153, grifos do autor).

Retornando à peça verifica-se em *Calabar* que todos os personagens denotam alguma forma de traição na sua construção. Nessa direção, pode-se assim conceber: Frei Manoel do Salvador (a igreja), Bárbara (a loucura), Anna de Amsterdã (a prostituição), Mathias de Albuquerque – governador (o governo português), Antonio Felipe Camarão (os índios), Henrique Dias (os negros), Maurício de Nassau (a Companhia das Índias Ocidentais).

A traição, como uma das temáticas do drama moderno, foi então propositadamente utilizada por Buarque e Guerra. Artisticamente, os autores produziram a história utilizando a metáfora, a ironia, necessárias ao contexto, mas também a comicidade e, principalmente, o efeito de distanciamento próprio ao teatro épico.

Assim, logo no início da peça o Frei, não somente enquanto representante da igreja, mas como aliado da coroa portuguesa, expõe sua visão:

FREI (*off*)

Era o Brasil antes da chegada dos holandeses a mais deliciosa, próspera, abundante, e não sei se me adiantarei muito se disser a mais rica de quantas ultramarinhas o Reino de Portugal tem debaixo de sua coroa e cetro. (BUARQUE; GUERRA, 1973, p. 8, grifo dos autores).

E continua, após tomada em Mathias de Albuquerque, “[...] O ouro e a prata era sem número e quase não se estimava; o açúcar, tanto que não havia embarcações para carregar.” (BUARQUE; GUERRA, 1973, p. 8).

A perspectiva do paraíso que se sonhava para o Brasil-colônia, nutrida tanto do ponto de vista dos colonizadores, quanto da igreja, é lembrada para retratar a perfeita harmonia entre o discurso histórico e o poder. Essa “paz”, no entanto, seria abalada com a chegada dos holandeses e, depois, com a traição de Calabar. Opinião certamente compartilhada entre igreja e a coroa portuguesa, como se pode perceber desde o início na personagem Mathias de Albuquerque.

Segundo Gaspari, a igreja era, no contexto de produção de *Calabar*, a única força capaz de organizar uma defesa aos direitos humanos:

[...] Entre setembro de 1964, quando a última página do *Correio da Manhã* era ocupada por denúncias de torturas, e agosto de 69, quando o sacerdote de Belo Horizonte se movia quase em segredo, não só o regime se impusera à sociedade, mas a tortura se impusera ao regime [...] as vítimas escondiam-se. A série de reportagens do padre do gravador não se destinava a nenhum órgão de imprensa, muito menos ao Congresso. Seu destinatário era a Conferência Nacional dos Bispos porque a erosão da estrutura institucional da sociedade brasileira chegara a um ponto em que só restava a Igreja como força política organizada capaz de se mobilizar em defesa dos direitos humanos. (GASPARI, 2002, p. 226).

Tomando-se o momento histórico, vê-se a perspectiva diacrônica da arte de Buarque e Guerra. Observa-se que o propósito católico-religioso, embora bem vindo, havia de ser insuficiente. O Brasil dava mesmo mostras de estar perdido e imerso ao caos, pois a única fonte capaz de salvar o país pela reflexão, a igreja católica, historicamente sempre esteve junto da situação de poder, conforme o enredo da peça.

A metáfora se elucida melhor no texto cênico com a chegada de Maurício de Nassau e a plena instalação do governo holandês. Sendo convidado a morar no palácio, o Frei inicialmente recusou, entretanto não poupou elogios:

FREI (*volta-se para o outro lado*)

Que pessoa maravilhosa! O sangue real de onde procede o inclina ao bem. *(para Nassau)* Perdão. Mas o príncipe sabe que eu sou um homem enfermo de corpo e algumas vezes me será necessário estar despido e outras a gemer e chorar e não quero que me entrem por porta sem bater, seus criados e familiares, e me vejam descomposto no traje, o que me seria mui penoso.

NASSAU
Oh...

FREI
Convém que eu viva fora de sua casa, onde todos notem meu modo de proceder e sejam todos fiscais de minha vida e costumes, porque ainda que eu ande a comer meninos...

NASSAU *(compreensivo)*
Ora, Frei... Por quem sois. Assim sendo, pelo menos venha morar dentro das fortificações. Vou mandar construir-lhe uma casa vizinha ao palácio *(para o engenheiro)*. Uma casa com oratório aqui para o Frei Manoel.

FREI *(após beijar a mão de Nassau, em voz alta)*
Está restaurada no Brasil a liberdade de culto graças ao Príncipe Maurício de Nassau! (BUARQUE; GUERRA, 1973, p. 84, grifos dos autores).

Percebe-se que inicialmente satirizada, por meio da pedofilia que comete e que não tem pudor nenhum em reconhecer, a posição do Frei é facilmente politizada (modificada) e se apresenta em contrassenso. Ratifica o Frei, desta forma, a parcialidade da visão da Igreja em detrimento ao Governo, a ele se aliando, independente de quem esteja no poder: Portugal ou Holanda, católicos ou não-católicos. Todo o efeito dessa desmoralização da Igreja Católica se torna, na peça, menos uma crítica religiosa e mais uma crítica política, para uma reflexão do público em tempo presente, trazida por meio da alegoria histórica.

Na obra de ficção, o Frei trai os seus preceitos, Calabar trai os portugueses, Souto trai Calabar, dentre tantas outras traições; *o elogio da traição*, subtítulo da peça, confirma-se assim nas palavras de Bárbara, considerada, a essa altura, como louca:

Padre, eu queria saber uma coisa... é muito importante...

Fala baixo, como se tivesse medo de ser ouvida, mas a intenção de deboche é evidente.

... Como é que o senhor faz para ser sempre o mesmo... Com os portugueses... depois com os holandeses, com os portugueses, outra vez com os holandeses... Como é que fica a sua consciência? (BUARQUE; GUERRA, 1973, p. 84, grifos dos autores).

Em *A Corda*, vê-se que a situação de produção, na qual se encontrava Pepetela na época, foi determinante na escolha da temática. Após a independência, Angola precisou se organizar politicamente para engendrar a prosperidade. O MPLA, a UNITA e o FNLA que, antes da independência combatiam unidos contra o inimigo comum: Portugal, tiveram então de travar um novo embate entre si a fim de conquistarem o poder no país, visto que as ideologias a este momento se mostravam conflitantes.

Este embate que poderia ser pacífico, dentro de um ambiente democrático, não aconteceu, possivelmente pelas influências estrangeiras que financiavam os grupos políticos. Dessa maneira, como já citado, teve início em 1976 a Guerra Civil Angolana. Numa atitude que, em primeiro grau, pode-se até considerar didática e militante, Pepetela escreve a peça *A Corda*, com intuito artístico-estético de sensibilizar o povo pela arte.

Os combatentes que formam a representação do “Povo Angolano”, como se autodenominam, ao se apresentarem para o combate de *fire-wipe* - cabo de guerra, possuem diferentes origens étnicas que afloram durante o combate.

Sob influência de Savimbi, que conforme já citado agora era um aliado dos exploradores na visão de Pepetela, planta-se a desconfiança entre os revolucionários de que o 2º Combatente (umbundu) estivesse também do lado dos imperialistas.

3º COMBATENTE: Esse umbundu não está a puxar.

2º COMBATENTE: Estou, sim, camarada.

1º COMBATENTE: Meus, não discutam, estamos quase a vencer. Eles estão a fazer força demais agora, mas são os últimos cartuchos.

3º COMBATENTE: Mas eu é que vejo que ele não está a puxar nada.

2º COMBATENTE: **(largando a corda)** Estou a puxar, sim. Agora puxem sozinhos já que querem.

1º COMBATENTE: **(largando também a corda)** Afinal largaste de propósito não é? O terceiro tinha razão, és um traidor!

(Os outros três não aguentaram e os imperialistas levam o lenço para a tableta <1>).

LIKISHI: **(nervoso)** Descanso. (PEPETELA, 1982, p. 26, grifos do autor).

A derrota dos combatentes nos mostra a dificuldade de conviver com o outro, com o diferente, na qual a origem étnica se sobrepõe ao interesse coletivo. Em um país que fora, desde a sua constituição, formado por diferentes tribos, esse seria um importante obstáculo a ser vencido para se constituir uma nação.

A traição de Savimbi e a possibilidade de serem traídos novamente, dessa vez por um de seus camaradas, mostra a aproximação pela temática da traição nas duas peças: *Calabar* e *A Corda*; o que não por acaso é utilizado pelos autores no desenvolvimento da história. Sabe-se que a própria história é passível de interpretação diversa, uma vez que depende do ponto de vista de quem a conta, conforme (BENJAMIN, 1994). Assim, a partir da história e de seus personagens, traídos ou traidores, pela visão dos autores, oportunizou-se nestas peças, dentro do teatro moderno (épico) a militância política.

3.2 O teatro político moderno e a reconstrução do passado

O drama histórico, na sua tarefa de recontar o passado, alia-se a uma finalidade definida pelo autor, ao criar o modo épico de teatro, Brecht tinha clara noção de que o teatro possuía uma certa influência política sobre a sociedade. Sendo política a noção de teatro, como descrita anteriormente, entenda-se o teatro de Brecht engajado em uma política de esquerda. Seu teatro foi muitas vezes taxado de marxista:

[...] estamos atravessando uma época sombria, na qual a conduta social dos homens é mais abominável do que nunca, e se estende um implacável mato de trevas sobre a atividade assassina de certos grupos humanos; de modo que se requer muita meditação e muita organização para *lançar luz sobre a conduta social*. Quando é sério, o teatro contemporâneo aperfeiçoa constantemente a *representação da convivência social do homem*" (COSTA, 1998, p. 71, grifos da autora).

Influenciado por esta ideologia, *Calabar* é um drama moderno e, ao mesmo tempo, histórico, cujo personagem principal, dentre outros, é vulto da história nacional. Assim, as temáticas se entrelaçam, num confronto entre real – imaginário; história – literatura e muito do jogo psicológico é usado na construção da peça. Mesmo sendo o protagonista do enredo dramático, Calabar não possui sequer uma fala própria na peça. Suas intervenções vêm por meio do que os outros pensam sobre ele e sua maneira de agir no meio. Faz-se interessante observar que a personagem Bárbara perde a lucidez ao ver o seu grande amor, Calabar, morto. Bárbara se nega a aceitar a morte de Calabar, pois para ela Calabar não morre e Anna, a prostituta holandesa, tenta consolá-la:

ANNA (*meiga*)
Ele morreu, Bárbara, Você sabe...

BÁRBARA
Não.

ANNA
Esse sangue...

BÁRBARA
É o sangue de Calabar...

ANNA
Esses braços...

BÁRBARA
São os braços de Calabar...

ANNA
Essas pernas... Aquela cabeça...

BÁRBARA
É tudo de Calabar. São as pernas de Calabar... É a cabeça de Calabar...

ANNA
Eles o mataram.

BÁRBARA
Não. Calabar está vivo.

ANNA
Bárbara!

BÁRBARA (*teimosa*)
Eles não são capazes de o matar... Eles bem que tentaram destruí-lo, mas não conseguiram... Calabar é mais esperto que todos eles juntos... Calabar é mais valente sozinho que todos esses exércitos que eles comandam...

Calabar não se mata assim tão fácil, como um bicho qualquer... Eu não deixo! (BUARQUE; GUERRA, 1973, p. 71, grifos dos autores).

O devaneio e o plano psicológico são marcas do teatro moderno, facilmente observadas em outras peças modernas, como em *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues. Nesta, a personagem central, Alaíde, perde a consciência após sofrer um acidente não esclarecido, que pode muito bem ter sido um suicídio, uma vez que vem a falecer no hospital. Neste interstício, em devaneio, relembra sua história e, no drama, também aparece a temática da traição, embora não na perspectiva patriótica, mas sim no triângulo amoroso entre o marido - Pedro e a irmã - Lúcia, confirmando a interface de dois temas do drama moderno: a loucura e a traição.

Essas temáticas funcionam, em *Calabar*, como pano de fundo para construção do herói, que no teatro moderno não é mais aquele dos grandes feitos demonstrados através da bravura. O herói Calabar é aquele ser social pronunciado através das vozes dos outros. A tristeza de Bárbara é literalmente a tristeza pela morte do herói, que no teatro épico, cede espaço para o ente social.

Buscar uma alternativa de mudança, a partir da morte do herói que acontece na primeira metade da peça, é a tarefa brechtiana, na qual Chico Buarque e Ruy Guerra se empenharam. Não é uma tarefa fácil, como se percebe, ainda mais para um povo (público) acostumado a esperar por um salvador da pátria, tomando a situação de produção como ponto de partida para análise do contexto histórico, situação esta proposta pelo teatro moderno.

A reconstrução do passado se inicia na desconstrução dos heróis e anti-heróis, contados pela história oficial, ou dito de outra forma, na discussão sobre personalidades históricas e seus legados. Os personagens Camarão e Henrique Dias tipificam essa condição na miscigenação do Brasil Colônia. Os dois também são personagens históricos, retratados de maneira peculiar pelos autores.

Antônio Felipe Camarão era índio e se destacou por recrutar, dentre seus pares, vários soldados para lutar a favor dos portugueses contra a Holanda, obtendo êxito em sua demanda. Camarão pouco se importava se os índios morressem:

CAMARÃO (*servindo-se de vinho*)

De minha parte é perfeito. Onde o holandês pensa que há meia dúzia, tenho duzentos índios na emboscada, que morram cem (*dá um gole e continua*), estamos aí para isso mesmo, ainda sobram cem para o cerco (BUARQUE; GUERRA, 1973, p. 24, grifos dos autores).

Camarão retrata, em *Calabar*, um tipo muito vil de traidor. Isto acontece porque primeiramente ele é batizado católico, renegando suas origens e, a partir de então, não nutre sentimento algum por sua raça, crença ou cultura, chegando a afirmar: “A minha raça tem que acabar.” (BUARQUE; GUERRA, 1973, p. 55). Além disso, destaca-se o fato de que ele, nomeado Governador e “Capitão-Mor de Todos os Índios da Costa do Brasil”, e aliado dos portugueses na guerra, é um dos responsáveis pela emboscada a Calabar.

Camarão é, portanto, retratado no drama como um traidor do seu próprio povo e cultura na busca de interesses individuais, o que, muitas vezes, é omitido historicamente. Trazer luz sobre a história oficial, por meio da literatura e da arte e da reflexão destas áreas de conhecimento, é um dos elementos estéticos propostos em *Calabar*.

Henrique Dias, ex-escravo, é outro a retratar as origens étnicas do Brasil e a traí-las considerando a ideologia discutida na peça. Logo na sua apresentação pessoal, faz questão de ostentar o título que detém: “Meu nome é Henrique Dias, Governador dos Pretos, Crioulos e Mulatos.” (BUARQUE; GUERRA, 1973, p. 58). Mercenário, também é indiferente aos seus comandados: “Que sigam o meu exemplo. Há sempre um lugar ao sol para quem não é preguiçoso.” (BUARQUE; GUERRA, 1973, p. 58).

A forma perniciosa de Henrique Dias pensar retrata o pensamento capitalista tal qual se apresentava na época do mercantilismo, ou como se apresentou na sociedade do século XX. Tendo conquistado o “seu lugar ao sol” ele pensa que o mesmo pode acontecer com qualquer um de seus pares que não fosse preguiçoso.

A partir da morte do herói, a trama segue um novo rumo. Um dado muito importante que se observa na peça é a chegada de Maurício de Nassau que se dá paralela à morte de Calabar:

[...] Eu, Maurício simplesmente,

sem nenhuma testemunha
e sem Bíblia nas mãos,
duvido firmemente,
em nome dos Santos Mártires,
que algum homem
tenha conhecido morte
que não fosse vã.

SOLDADEO 3 (*segurando um pedaço de Calabar*)
Também, era apenas um negro...

NASSAU (*off*)
Mas tu não morreste em vão.
Embora seja difícil dizer isso
agora que avisto teu mundo
no horizonte verde e vivo
e a paisagem definida
sem qualquer ressentimento
da tua ferida.

Nassau entra em cena.

NASSAU
Não, não morreste em vão.
Ou será em vão que rasguei esses trópicos,
será em vão que adivinhei a terra nova,
será em vão que piso a terra nova,
que beijo a terra que beijavas,
e essas palavras vão
de um holandês sem palavra.
(BUARQUE; GUERRA, 1973, p. 76-77, grifos dos autores).

O tom dúbio de Nassau mistura sátira e crítica nas palavras daquele que foi uma importante personalidade histórica. Nassau não era católico, não precisava de Bíblia nas mãos para jurar ou promover dúvida. Considera ele que todos os Santos Mártires tiveram uma morte vã e, filosofando nesse sentido, não seria diferente para um simples comerciante feito Calabar. As palavras do Soldado 3, além de apontarem uma crítica racista por parte dos autores, confirmam este sentimento de desdém não só pela vida de Calabar, mas também pelas causas (incertas) pelas quais lutava e que o próprio Nassau haveria de lutar.

Quando avistou, porém, as terras brasileiras, o holandês nutriu-se de um sentimento nacionalista (mesmo sendo o Brasil uma Colônia) e começa a entender a ideologia de Calabar. Já em cena, a sátira sobre o descobrimento do Brasil se mistura com a validação existencialista da vida e morte de Calabar.

Nassau trouxe ao Brasil contribuições fabulosas, como a construção ponte de pedra, que até hoje é atração turística para quem visita Recife. Também foi o

responsável pelo famoso episódio do boi voador, que são passagens da história oficial das quais, com humor, os autores trazem para sua reconstrução do passado.

No entanto, os gastos exorbitantes de Nassau, no seu ímpeto de tornar o Brasil uma grande potência capitalista, traiu seus superiores, porque não visava somente ao lucro, mas, sobretudo, a estruturar o país para o comércio internacional. Desse modo, a Companhia das Índias Ocidentais, resolveu destituí-lo do cargo de governador, para poder prosseguir no sistema exploratório.

Nesta direção, é possível observar na peça a história de exploração sofrida ao longo do tempo pelo Brasil. A forma artística como os autores fizeram isso foi determinante para compor o ponto de vista de “O elogio da traição”, que é como a peça se encerra.

*O que é bom pra Holanda é bom pro Brasil
O que é bom pra Luanda é bom pro Brasil
O que é bom pra Espanha é bom pro Brasil
O que é bom pra Alemanha é bom pro Brasil
O que é bom pro Japão é bom pro Brasil
O que é bom pro Gabão é bom pro Brasil*

*O que é bom pro galego é bom pro Brasil
O que é bom pro grego é bom pro Brasil
O que é bom pra troiano é bom pro Brasil
O que é bom pra baiano é bom pro Brasil
O que é bom pra inglês é bom pro Brasil
O que é bom pra vocês é bom pro Brasil*

*O que é bom pra mamãe é bom pro Brasil
O que é bom pro neném é bom pro Brasil
O que é bom pra fulano é bom pro Brasil
O que é bom pra (.....) é bom pro Brasil[...]*

(BUARQUE; GUERRA, 1973, p. 137, grifos dos autores).

Por intermédio desta canção, que também dá nome ao subtítulo da peça, percebe-se que a intenção dos autores é levar a plateia à reflexão sobre o que realmente é bom para o Brasil. A música toda apresenta uma crítica no sentido de

que exploradores, explorados, enfim o interesse de todos “é bom para o Brasil”. A grande questão que se impõe é: são importantes para o Brasil os interesses estrangeiros, ou, são importantes os nossos interesses? A resposta dada pelo povo-plateia (convidado a intervir) é o determinante do que éramos ou seríamos enquanto nação.

Em *A Corda*, a ausência de poesia (e música em forma de canção), derivada também da dificuldade da situação de produção já referida, é um ponto marcante na composição da peça. Entretanto, a própria música e a dança compõem elementos estéticos importantes da obra, como adiante irá se observar.

Todavia, a influência brechtiana na reconstrução da história pelos elementos artísticos se dá pela representação das diferentes tribos, no grupo dos angolanos; e dos estrangeiros e traidores no grupo dos imperialistas. A construção dos personagens é assim descrita por Pepetela:

(os actores devem ser, de preferência crianças dos 12 ao 16 anos)

LIKISHI – Bailarino tchokuê; juiz do combate.

AMERICANO – Imperialista americano; branco, de preferência gordo, sorridente, com um chapéu de estrelas brancas sobre o fundo azul.

HOLDEN – De eternos óculos escuros, um barrete de pele de leopardo.

SAVIMBI – Barbudo, de bengala, fardado.

CHIPENDA – Baixo e forte, garrafa à cinta.

RACISTA – Sul-africano, branco, forte e com cara de mau.

1º COMBATENTE – Kimbundu, de Luanda. Fardado.

2º COMBATENTE – Umbundu, do Huambo. Fardado.

3º COMBATENTE – Tchokuê, de Saurimo. Fardado.

4º COMBATENTE – Mestiço, de Cabinda. Fardado.

5º COMBATENTE – Branco, do Lubango. Fardado.

ACTOR NA PLATEIA

(PEPETELA, 1982, p. 7, grifos do autor).

Na rubrica que precede a descrição dos personagens, dando preferência para atores adolescentes na encenação, Pepetela confirma sua perspectiva educacional, a qual considera quase uma missão da expressão artística no país, onde boa parte da população era analfabeta. “Querendo ou não, sempre fui professor, mesmo

quando não dava aulas. É um dever lecionar num país com tanto analfabetismo. Também é uma forma de estar em contato com as novas gerações, perceber seus anseios e receios.” (CHAVES; MACÊDO, 2009, p. 32).

Não obstante, a natureza socialista de *A Corda* foi, possivelmente, trazida pela influência do *Agitprop*, de modo que as ações sociopolíticas da peça tornaram-se verossímeis às ações desenvolvidas pelo MPLA naquele momento histórico nacional. Observe-se que pelo lado dos combatentes há, desde a caracterização dos personagens, uma representação dos grupos que disputavam o poder em Angola em fins da década de 1970. Pepetela aproveitou essa temática e criou a peça, construindo uma espécie de “cabo de guerra”, no qual de um lado estão os imperialistas (estrangeiros e comparsas) e de outro os combatentes (o povo angolano).

É importante verificar esta forma de construção literária que traz personagens da história oficial nacional para a ficção cênica. Como já citado, Lukács (1977) explica que esses indivíduos que foram importantes para as discussões sociais e políticas de sua época, trazem consigo o substrato do qual o drama se utiliza, principalmente nas épocas de ruptura cultural. Esse era o caso de Angola no pós-independência: uma ruptura cultural de um estado colonizado, para independente, levando em conta todas as transformações culturais oriundas dos anos de guerra.

Os combatentes, em contraposição, cada um representando uma diferente etnia do povo angolano, precisavam superar suas diferenças para chegarem à vitória. A situação vivenciada no cabo de guerra era a condição que resolveria quem ficaria com Angola. Dentro do grupo dos combatentes angolanos, porém, além das divergências entre as tribos, foi preciso vencer outro elemento separatista que poderia comprometer a vitória: o racismo.

O encarregado de plantar a discórdia, através do racismo, é Chipenda, do grupo dos imperialistas:

CHIPENDA: Pois é, eu sou traidor. E vocês vão ser traídos. Não vai ser por mim, pois a força está do vosso lado. Já está claro que vocês vão ganhar, mas depois de ganharem vão ser traídos. Olhem para o vosso grupo. Negros, mulatos, brancos... Vocês vão ganhar. E depois? Os brancos ficam com os postos e mais os filhos deles, os mulatos. E vocês serão de novo escravos.

5º COMBATENTE: Desaparece, divisionista. Já ninguém acredita em ti.

CHIPENDA: (**exaltado**) Pois é, tens medo que eu te fale, porque és branco. O teu pai não foi colono?

4º COMBATENTE: Desaparece, o racismo não pega conosco.

CHIPENDA: Não pega, ai não pega! Pergunta aos teus camaradas se o que eu digo não é verdade. Tu também és dos exploradores, és mulato.

3º COMBATENTE: Desaparece, vendido, vai para a África do Sul.

CHIPENDA: Não vou, não. Lá há brancos demais.

5º COMBATENTE: Mas recibes a ajuda deles...

CHIPENDA: Isso é outra coisa. Ajuda, sim. Mas depois quem manda sou eu. Eles sabem que são estrangeiros e não se fazem passar por nacionais. É fácil pô-los a andar. Enquanto que vocês... (**Afastando-se**) Pensem no que vos disse. (**Bungula**)

1º COMBATENTE: Esse tipo é um traidor.

2º COMBATENTE: Um vendido!

1º COMBATENTE: É. Mas neste caso pode ter razão, às vezes...

3º COMBATENTE: Não aprenderam o que se passou há bocado? Como acreditam num traidor?

1º COMBATENTE: Eu não acredito nele... Mas pode ter razão. Se os brancos depois nos escravizam de novo? Não vão dizer depois que têm de mandar? Eles são racistas... (PEPETELA, 1982, p. 35, grifos do autor).

Vê-se também em *A Corda* a temática da traição presente no seu sentido sociopolítico. Quer seja pelas diferenças tribais, quer pelo racismo, elementos culturais observados em Angola, os combatentes podem trair uns aos outros. Percebe-se, portanto, a chave para a conquista da vitória do povo. Saber vencer essas diferenças seria crucial para construção da nação angolana.

Chipenda também foi um dos personagens da história angolana, ao qual Pepetela utilizou propositalmente e de forma muito representativa. Trata-se de Daniel Chipenda, que lutava inicialmente a favor do MPLA, e que também se destacou na frente leste, ao lado do próprio autor, antes de criar uma facção e juntar-se à FNLA.

A reconstrução dos feitos históricos, pela ficção, que discutia a busca de identidade do país e de seus agentes, é, portanto, outro ponto de semelhança que se pode observar em *Calabar* e *A Corda*. É preciso lembrar que ambas as histórias remetem a um tempo quando Brasil e Angola buscavam, de alguma forma, novos rumos para a política nacional.

Desse modo, tem-se no Brasil do século XVII a invasão holandesa, a disputa por territórios e, nas palavras dos próprios analistas da comissão de censura ao teatro, um Calabar que não podia trair a nação, uma vez que o Brasil ainda não havia se constituído como tal (GARCIA, 2012). Deste modo o drama moderno, visita e contextualiza a história, bem como faz refletir sobre ela e sobre a situação vigente na década de 1970.

O alinhamento histórico permite inferir que Portugal vivia situação aproximada a do Brasil. Pois, como já mencionado, censores da ditadura portuguesa tinham o maior cuidado em analisar e aprovar os textos teatrais, a fim de impedir o avanço de ideias socialistas e, por outro lado, fortalecer o conservadorismo ditatorial.

Em Angola, Pepetela utilizou, em *A Corda*, a figura de Chipenda e de Savimbi na reconstrução da situação histórica. Ambos, embora sendo da resistência contra Portugal até a independência angolana, na peça se mostravam uma ameaça aos interesses sociais do MPLA.

Savimbi e Chipenda são nomes próprios de personalidades angolanas que reconstroem, na peça, uma situação que discute as ideias dos imperialistas aos quais estão aliados; desse modo, fazem menção à exploração e ao capitalismo que, no pós-independência, Angola estava sujeita a enfrentar e contra os quais o país precisava lutar. O cabo de guerra, puxado por atores jovens, demonstra qual seria o desafio dessa nova geração: lutar pelos interesses sociais e comuns do povo e da nação.

Nas duas peças teatrais em análise, percebe-se que o enfoque de fatos passados serviu de base à construção de uma discussão crucial do tempo presente. Os autores releem situações passadas que, de certa forma, aliam agentes do pretérito aos personagens do momento atual, contra os quais é preciso lutar ou apoiar, o que denota o caráter de representação social da literatura e da arte.

3.3 A construção estética no teatro político – entre a censura, a militância e a liberdade de expressão

Calabar traz, em sua construção, várias canções, tais como: *O elogio da traição*; *Cobra-de-vidro*; *Cala a boca, Bárbara*; *Tatuagem*; dentre outras. Trata-se de passagens, em forma de poesias cantadas, que não apresentam título. Há, inclusive, um disco lançado à mesma época da produção e com o mesmo título da peça, por Chico Buarque e Ruy Guerra, que contém as músicas interpretadas no espetáculo teatral. Portanto, a música é um elemento estético utilizado em vários momentos da peça, tornando-a agradável aos espectadores. Uma das características interessantes e que merecem destaque são as músicas que fazem parte da peça, cujas mensagens, subjacentes ou evidentes, lembram o período nebuloso no qual vivia o Brasil. Pode-se observar isso logo no início da peça, quando Bárbara é apresentada:

FREI (*off*)

Neste tempo se meteu com os holandeses um mancebo mui esforçado e atrevido chamado Calabar. E levou consigo uma mameluca chamada Bárbara e andava com ela amancebado.

Plenamente iluminada, Bárbara levanta-se e veste-se, calmamente, cantando Cala a boca, Bárbara.

BÁRBARA (*cantando*)

Ele sabe dos caminhos

*Dessa minha terra.
 No meu corpo se escondeu,
 Minhas matas percorreu [...]
 Cala a boca, Bárbara.
 Cala a boca, Bárbara.
 Cala a boca, Bárbara.
 Cala a boca, Bárbara.*

[...]

(BUARQUE; GUERRA, 1973, p. 11 - 12, grifos dos autores).

Observa-se, na música, a analogia entre Bárbara e o Brasil. Bárbara se apresenta como uma espécie de descrição geográfica, que pode metaforicamente ser a descrição de seu corpo, ou a descrição do Brasil e de seu relevo. Calabar, porém, pela morte fatídica, não pode vivenciar nem o amor de Bárbara, nem tampouco o que seu país lhe oferece. O lirismo da canção se expressa neste sentimento de perda que é denotado por Bárbara.

O refrão, em um único verso, que se repete e também intitula a música, tornou-se uma expressão popular conhecida: *Cala a boca, Bárbara*.

[...] executado pelos portugueses, que não apenas exigiram que seu nome fosse apagado de qualquer registro como proibiram que fosse pronunciado. Sua mulher, Bárbara, que é quem canta a canção, e em quem ele está intensamente presente. “Ela nunca o chama, nessa canção, pelo nome: Calabar é o ele a que se refere. No entanto, é esse nome que se forma, com espantosa nitidez, como uma constelação, à força da repetição do refrão: Cala a boca, Bárbara” [...] “Aqueles que lerem/ouvirem esta canção, incorporarão o ‘Cala a boca’ ao nome de Calabar. E o nome de Calabar conterà o nome de Bárbara: fusão de amantes apaixonados”. (CRUZ; GABRIEL, 2008, p. 3, grifos das autoras).

Numa perceptível sugestão de como era o período de censura vivido pelo Brasil na década de 1970, mais do que propriamente a repressão sentida por Bárbara no Brasil do século XVII, a mensagem da música é uma evidente denúncia do que se impusera: calar a boca! Calar a boca, não somente Bárbara, mas todos os que possuíam algo a dizer que não era conveniente ao estado, ou seja, todo o povo que sofria com a ditadura.

Terminada a canção, Bárbara encara o público.

BÁRBARA

Se fazeis questão de saber por que motivo me agrada aparecer diante de vós com uma roupa tão extravagante, eu vo-lo direi em seguida, se tiverdes a gentileza de me prestar atenção. Não a atenção que costumais prestar aos oradores sacros. Mas a que prestais aos charlatães, aos intrujões e aos bobos da rua. (BUARQUE; GUERRA, 1973, p. 13).

Bárbara se compara aos bobos de rua, em uma referência ao antigo bobo da corte, para chamar a atenção do público. Primeiro se liberta de tudo o que está instituído como oficial: a igreja e o estado, para dar lugar ao marginal, que é onde quer posicionar a sua crítica.

Pode-se perceber que este posicionamento artístico-literário seguia a estética do teatro do oprimido, que influenciou a produção cênica tanto no Brasil, como em Portugal e Moçambique, e seguiu sua contribuição para Angola e a África Lusófona em geral.

Por sua vez, o “bobo da corte” em *A Corda* é o likishi, o qual é também responsável por levar a plateia à reflexão, que significa levar o grupo dos combatentes angolanos a vencer, no cabo de guerra, os estrangeiros e traidores que ameaçam o país:

Para quê este combate? Apenas uma brincadeira de crianças? Eu vou explicar. O vencedor ficará com Angola. O país, as suas riquezas, vocês todos, nós todos, pertencemos ao vencedor. Percebem agora porque é importante este combate? (PEPETELA, 1982, p. 9).

O likishi, que mistura as características daquilo que é propriamente nacional em Angola, está sempre a dançar e a rir, representando a alegria do povo e se constitui num dos principais elementos cênicos trazidos por Pepetela. Pode-se dizer que, como bailarino e juiz do combate, ele nos remete ao coringa, ao bobo que além de divertir o público também tem a missão de fazer pensar, de sensibilizar.

O papel de bobo, do qual o teatro épico se utiliza, mostra uma aproximação estética entre a personagem Bárbara e o likishi. Os dois são os responsáveis por contar a história ao público de uma maneira específica, alegórica, simbólica. Desempenham as funções, do narrador e do prólogo e constituem-se em um

elemento necessário para ambientar o público à história, diante da mensagem a ser discutida no palco.

Pepetela, não alheio aos movimentos culturais e artísticos contemporâneos do seu tempo, fez uso do likishi, personagem que desde o início da peça convida o público a pensar. “LIKISHI: **(para o público)** Abram os olhos, abram os ouvidos, a vossa vida depende deste combate. Quem vencerá? Ai, quem vencerá? Mas não esqueçam, continuem a pensar.” (PEPETELA, 1982, p. 9, grifo do autor). O elo entre palco e plateia, história e cultura, fica então personificado na figura do likishi.

Bárbara, como anteriormente citada, é quem denuncia o Frei, por sua posição conveniente sempre ao lado dos interesses do estado, além de ser a interlocutora de diálogos entre Camarão, Dias e Souto, sempre a delatar ao público com suas perguntas audaciosas, os pensamentos sórdidos destes. Bárbara leva, artisticamente como cantora e comicamente da sua posição de “bobo”, todos à reflexão, a qual se pode agregar o próprio episódio de Carlos Lamarca: “cala boca Bárbara”.

A passagem que antecede a execução de *Calabar* é de um lirismo singular, na qual Bárbara canta a música que se tornaria a composição mais famosa da peça: Tatuagem:

MATHIAS (*para o oficial*)
Podem dar início à execução (*sai*).

Subitamente iluminada, Bárbara canta Tatuagem.

BÁRBARA (*cantando*)
Quero ficar no teu corpo feito tatuagem
Que é pra te dar coragem
Pra seguir viagem
Quando a noite vem [...] (BUARQUE; GUERRA, 1973, p. 13, grifos dos autores).

Bárbara e Likishi não são na verdade bobos, mas disfarçam-se de bobos para poderem melhor atuar junto ao público e trazerem, com onisciência, a história pela arte, fazendo a ligação da arte para a militância política. São os dois personagens indispensáveis na trama, por meio dos quais a história nos é trazida e sob os olhos dos quais é discutida.

É preciso lembrar que outras artes, como a música e a dança, são muito comuns no teatro, especialmente em alguns países do continente africano, e se fazem presentes em *A Corda*. A peça é permeada de barulho de ngoma (tambores) e chocalhos que interagem com as cenas.

Todas essas características, bem como os símbolos presentes na peça, permitem uma identificação desta com os acontecimentos do país que havia conquistado a recente independência e obtido o *status* de nação, buscando, desse modo, a construção da própria identidade.

A começar pela corda, que dá nome à peça, tem-se a presença de um destes símbolos providos de um significado especial. A maneira como é constituída uma corda, os fios do material que a compõe, entrelaçados de modo a torná-la mais forte, oportuniza a alusão ao dito popular “A união faz a força!”:

A corda, substantivo feminino que designa a reunião de fios de determinada matéria filamentosa ou flexível, torcidos juntos, é tomada por Pepetela como título da peça e objeto, por meio do qual se efetua o combate. Note-se que no meio da corda há, amarrado, um lenço vermelho, fato explicitado por uma rubrica: “trazendo uma corda comprida, com um lenço vermelho amarrado a meio. Estica a corda no palco, dançando sempre.” [...] A corda que bem pode simbolizar a união do povo angolano em um determinado período de sua história, traz um lenço vermelho amarrado ao meio, cujo significado poderia estar voltado para a guerra entre dois grupos políticos[...] (SILVA, 2012, p.3, grifos do autor).

Para marcar a posição em que se encontra o combate, ao meio da corda se vê amarrado um lenço vermelho. O vermelho para Chevalier e Gheerbrant (2000) significa fogo e sangue, poder e guerra. Sabendo-se da situação em que o país se encontrava à época, não é difícil compreender o porquê deste símbolo, dividindo a corda. Todos os conflitos emanados das discórdias de natureza social, étnica ou política não poderiam ocasionar outra coisa que não fosse a guerra, a disputa pelo poder. Entretanto, em certo ponto nesta guerra, representada pela brincadeira que utiliza uma corda e dois oponentes que medem força, se explica a necessidade da luta em prol dos objetivos angolanos, que haveria de trazer as mudanças, das quais Angola iria precisar para construção de uma nova estrutura sociopolítica.

Com o desenvolvimento da peça, que é parada toda vez que o lenço avança uma tabuleta, de um total de três necessárias para a vitória, os combatentes

(nacionalistas) adquirem vantagem. Porém, com os golpes estratégicos dos imperialistas, primeiro por meio de Savimbi e depois por Chipenda, os camaradas (modo como os combatentes se tratam na peça) começam a discutir sobre suas formações tribais e raciais, as quais acabam por fazer com que percam força. Conviver com o diferente é parte do processo de civilização, do qual a harmonia depende de uma introspecção, difícil de ser pensada na conjuntura vivida por Angola na década de 1970. O amadurecimento desta consciência coletiva necessitou de muita reflexão, a qual Pepetela traz por meio da arte.

Antonio Cicero (2011), diz que:

[...] o civilizado é aquele que reconhece que as convicções mais fundamentais - filosóficas, éticas, estéticas, religiosas etc.- de qualquer cultura, inclusive da sua, são falíveis. Ele reconhece que há muitas diferentes crenças no mundo, e que elas freqüentemente se contradizem: logo, que nem todas podem ser verdadeiras, e que é possível até que nenhuma delas o seja. (CICERO, 2011).

Para os combatentes de *A Corda*, ainda não era possível reconhecer a cultura, separada da tribo ou da etnia da qual cada um era originário; tampouco que todas essas questões eram, naquele momento, menos importante do que a união que deviam ter para vencer o combate.

Não é fácil para a maior parte das pessoas deixar, por exemplo, a terra natal, ou seus costumes, num fluxo migratório ou em situações de exílio. Imagine-se então para um país que acabara de se tornar independente, vivenciando uma situação de afirmação de valores, por vezes diversos dos seus, em torno de uma identidade nacional, espantar fantasmas que permeavam anos de exploração portuguesa, como o do “colonizador branco”? Colonizador que agora não seria mais português.

Pode observar-se que o personagem Americano, caracterizado com o chapéu “de estrelas brancas”, estrelas que representam a bandeira dos Estados Unidos da América, o qual apoiava os dois principais movimentos políticos que se opunham ao MPLA depois da independência: o FNLA e a UNITA, vem a representar este novo e diferente colonizador. Tem-se, por meio deste personagem, uma crítica ao americanismo, ao modo de viver e de agir dessa nação em comparação a Angola.

Ou seja, uma crítica de colonizado ao colonizador, explorado ao explorador, numa interface de capitalismo – socialismo, como formas de governo.

Colonizador que no Brasil, do século XVII, está presente em *Calabar*, na figura dos portugueses, dos espanhóis e dos holandeses. Ideias nacionalistas começavam a surgir, em detrimento dessa exploração:

BÁRBARA:

Um dia este país há ser independente. Dos holandeses, dos espanhóis, portugueses... Um dia todos os países poderão ser independentes, seja lá do que for. Mas isso requer muito traidor. Muito Calabar. E não basta enforçar, retalhar, picar... (BUARQUE; GUERRA, 1973, p. 133, grifos dos autores).

Mesmo Nassau apresenta certo sentimento nacionalista pelo Brasil, no seu discurso de despedida. Sendo forçado a partir pela Companhia das Índias Ocidentais, retrata a possibilidade de ter criado um Brasil holandês:

NASSAU

Parto sem rancores e sem ódios, nos meus olhos gravadas estas paisagens, nas narinas estes cheiros adocicados, na minha língua enroladas estas palavras nativas. O meu castigo maior vai ser o de falar para as paredes da Europa frases que ninguém pode entender. Mas dessa solidão será também feita a minha glória. E quando no gelo dos invernos ou na fumaça das fábricas de arenque eu disser goiaba, xavante, dendê, jacarandá, tatu, tatu-bola, eu terei mais vivo o sentimento da minha obra, e mais cruel o sentimento da minha singularidade. Parte Maurício de Nassau. E com ele a possibilidade de um Brasil holandês. Adeus, amigos. (BUARQUE; GUERRA, 1973, p. 136).

As lembranças do lugar onde se vive, o gosto pela terra natal bem como a sua defesa e o seu progresso, permeadas pelas situações de produção de *Calabar* e de *A Corda*, apresentam-se mais uma vez em sintonia no teatro político pela estética do sentimento nacionalista. As complexas reflexões demandadas por essa questão, talvez estejam centralizadas em outra mais abrangente, que diz respeito aos traumas pelos quais o ser humano passa. Há autores, como Edward Said (2003), que afirmam ser a vida do século XX, a vida do trauma interior. O nacionalismo, as guerras, o exílio e todas as situações demandadas por este desconforto, são os seus causadores.

O nacionalismo é uma declaração de pertencer a um lugar, a um povo, a uma herança cultural. Ele afirma uma pátria criada por uma comunidade de língua, cultura e costumes e ao fazê-lo, rechaça o exílio para evitar seus estragos. Com efeito, a interação entre nacionalismo e exílio é como a dialética hegeliana do senhor e do escravo, opostos que informam e constituem um ao outro. Em seus primeiros estágios, todos os nacionalismos se desenvolvem a partir de uma situação de separação. [...] O nacionalismo triunfante justifica então, tanto retrospectiva como prospectivamente, uma história amarrada de modo seletivo numa forma narrativa: todos os nacionalismos têm seus pais fundadores, seus textos básicos, quase religiosos, uma retórica do pertencer, marcos históricos e geográficos, inimigos e heróis oficiais. (SAID, 2003, p. 49).

Visto dessa forma, pode-se concluir que o nacionalismo é uma invenção do homem, que dele faz parte e o vivencia. Em *A Corda*, cada combatente já tinha dentro de si a noção de pertencimento ao seu lugar e a sua tribo, que nada mais é que a sua noção de nacionalismo. A partir da independência, o inimigo comum não era mais Portugal, tampouco eram os estrangeiros somente. O maior mal a ser combatido e superado era a não aceitação do diferente e o não reconhecimento que dentre a formação cultural de cada tribo, de cada etnia, havia elementos comuns que pudessem servir para o nacionalismo angolano. Afinal, “[...] somos estrangeiros de nós mesmos e a partir desse único ponto é que podemos viver com outros” (KRISTEVA, 1994, p. 177).

Não seria fácil fazê-lo e pode-se dizer que os camaradas não teriam força para desempenhar a tarefa por si próprios. A vitória do grupo dos angolanos dependia de algo que se faz tão presente em todos os conflitos da atualidade: a superação de diferenças culturais.

Em *Calabar*, percebe-se que negros, índios, mulatos, portugueses, espanhóis, holandeses, cristãos e não cristãos, logo nos dois primeiros séculos de descobrimento haviam de descobrir uma fórmula para viver em harmonia. Para o Brasil, constituir-se como nação era ainda um sonho, mas que, aos poucos, dentre guerras, heróis e vilões haveria de com o tempo se concretizar. Trazida para o contexto da situação de produção, a alegoria do passado quis discutir o problema, porém, agora, não com o cetro do rei, mas com a mão de ferro do governo militar.

As soluções criadas por Buarque, Guerra e Pepetela nas respectivas peças, compreendem a junção de duas situações geniais que serão responsáveis pelo

desenlace redentor do “povo brasileiro” e do “povo angolano”. A primeira é que ao aproximar palco e plateia, utilizando-se da interação, em diálogo direto como é o caso de Bárbara e Likishi, ou do ator (de *A Corda*) que se encontra em meio ao público, os autores fazem uso da técnica brechtiana, enquadrando suas peças nos moldes do teatro épico moderno. Conforme se observa em Szondi (2001), quando este discute sobre “O teatro épico (Brecht)”:

[...] o espectador não é deixado de fora do espetáculo, tampouco é sugestivamente envolvido (“iludido”) nele de modo que deixe de ser espectador, mas é contraposto ao processo como espectador, e o processo lhe é apresentado como objeto de sua consideração. [...] Visto que o homem agente não é mais que objeto do teatro, é possível ir além dele e perguntar sobre os motivos da ação (SZONDI, 2001, p. 136, grifo do autor).

O segundo diz respeito ao modo de como posicionar uma intervenção social mediante um teatro para que se pudesse obter o resultado pretendido. Nesta altura da pesquisa, torna-se pertinente recorrer novamente a Antonio Cicero quando este explica, do ponto de vista existencial, por que a cultura e as crenças de um povo são “falíveis”:

A razão crítica através da qual ele reconhece isso não é uma crença como as outras. Ela é 1) a capacidade de pôr em dúvida todas as crenças; 2) a certeza lógica de que qualquer crença pode ser falsa e 3) a conseqüente certeza de que a afirmação de que uma crença determinada não possa ser falsa é logicamente falsa. (CICERO, 2011).

Em *A Corda*, para se opor às diferenças culturais dos combatentes que poderiam ser (ou não) as mesmas de todo o povo angolano, o autor situa sua intervenção na dúvida.

LIKISHI: Os que percebem não são capazes de explicar aos outros? Então é porque não sabem se fazer entender e isso é grave. Têm medo agora que os brancos voltem a dominar, depois da vitória. Por isso, afastam o branco e o mulato, e perdem tudo. Se forem capazes de combater juntos, então, depois da vitória, não serão capazes de vos organizar para impedir que uns explorem os outros? Se puderam combater juntos até agora, não poderão viver igualmente juntos, depois? (PEPETELA, 1982, p.33, grifo do autor).

Em Calabar, antes de *O elogio da traição*, tendo Nassau se despedido e o Frei lembrado a multidão que: “O que é bom para Holanda é bom para o Brasil” (BUARQUE; GUERRA, 1973, p. 136, grifos dos autores), Bárbara se encarrega de plantar a reflexão:

BÁRBARA (*para o público*)

Esperais um epílogo do que vos disse até agora? Estou lendo em vossas fisionomias. Mas sois verdadeiramente tolos se imaginais que eu tenha podido reter de memória toda essa mistura de palavras que impingi. A história é uma colcha de retalhos. Em lugar de epílogo, quero vos oferecer uma sentença: odeio ouvir de memória fiel demais. Por isso, sede são aplaudi, vivei, bebei, traí, ó celebérrimos iniciados nos mistérios da traição (BUARQUE; GUERRA, 1973, p. 136, grifo dos autores).

A leitura de que *Calabar* e *A Corda* discutem a construção de uma identidade nacional, mostra o quanto o teatro e a literatura caminham a fim de compreender as relações entre arte, política e sociedade. E, portanto, a história se articula à ficção para expressar, através do teatro de militância política, uma intervenção social.

Nesse aspecto,

É dentro da ênfase social que os escritores engajados de língua oficial portuguesa procuram uma nova identificação nacional. Uma nova unidade naquilo que temos de diferente – uma alteridade mestiça, conforme desenvolvemos, com motivações próprias de cada país. Essa mestiçagem, pela ênfase promovida pela apropriação ideológica, aponta para um devir comum, sem a tutela étnica eurocêntrica. Ela leva os escritores participantes à mesclagem crioula à articulação assimilacionista. A mesma constitui uma síntese dialética, produtiva e desuniformizada, por trazer a marca da alteridade. Nela está nosso “chão” poético, onde, na dinâmica do diverso, erguem-se laçadas/troncos da identidade nacional. (ABDALA JUNIOR, 2007, p. 278).

Percebe-se que o engajamento de Pepetela, quer seja no âmbito da militância política, quer seja no âmbito teatral, permitiu que ele pudesse realizar pela arte (muito bem realizado em *A Corda*) uma espécie de devir daquilo que Angola viveria: a construção de seu nacionalismo e de todos os percalços dele resultantes.

No Brasil de *Calabar* também destoavam forma de governo e identidade nacional. O país, em uma ditadura, quis impor uma cultura e costumes que, por força, não é possível impor. A peça de Chico Buarque e Ruy Guerra contribuiu para

mostrar que um dos passos importantes de uma nação é saber de suas origens, dos elementos culturais que compõem a sua identidade, e lutar por eles.

CONCLUSÃO

O estudo comparatista entre *Calabar* e *A Corda*, traçando panoramicamente o desenvolvimento do teatro em seus pontos principais até chegar às peças e sua análise, alcançou algumas considerações importantes, dentro dos objetivos propostos e motivadores deste trabalho e do desenvolvimento da pesquisa.

Observou-se, deste modo, que o teatro moderno trouxe grandes contribuições literárias e artísticas. Tais contribuições fizeram evoluir a concepção de cenografia, de tempo, de espaço e das temáticas discutidas nos textos cênicos. Todos esses aspectos deixaram de manter a linearidade que era típica do teatro clássico, para abranger o propósito dramático que se aproximasse das inovações artísticas, sociais e tecnológicas.

Nesse contexto, é interessante lembrar que as peças teatrais antigas não excediam, como no caso das tragédias clássicas, ao espaço de tempo de um dia e que mantiveram a temática aristocrática durante muito tempo nos dramas. Seu propósito, foi falar dos homens ditos “superiores”, como os reis, por serem estes os representantes divinos. Já no teatro moderno, ocorre com maior frequência o tempo psicológico, quebrando unidade de tempo, podendo abranger diferentes temáticas e ocorrer em mais de um lugar.

O teatro épico, por sua vez, contempla os aspectos sociais e políticos no teatro moderno. Nele, não há espaço para inércia do espectador, ou seja, este precisa refletir sobre os acontecimentos abordados na peça e desta reflexão chegar a uma conclusão, não com envolvimento, nem com contemplação, mas sim de conscientização de seu papel político dentro da sociedade, através do processo artístico apresentado.

Desse modo, essa exigência feita à plateia, está presente nas duas peças analisadas, as quais podem ser consideradas dramas históricos, uma vez que trazem personagens que foram personalidades historicamente importantes na vida

social e política dos dois países onde foram produzidas. O objetivo deste recurso utilizado pelos autores caminha de acordo com o teatro épico proposto por Brecht. Este teatro, como o próprio nome sugere, não se preocupa com peculiaridades temáticas e psicológicas de suas personagens, mas, a partir destas, busca envolver-se em causas maiores que dão conta de abranger o interesse coletivo e porque não dizer nacionais. Observando esse envolvimento entre palco e plateia, tanto *Calabar* quanto *A Corda* militam dentro do teatro político. Esteticamente, pode-se afirmar que o texto, o cenário e os atores, perante a encenação, prepararam o espetáculo para que a mensagem seja percebida por cada espectador e dela não fique inerte, pelo contrário, que ele atue no sentido de discutir os interesses sociais, alimentando um desejo de mudança.

Os propósitos políticos do texto apresentam-se de forma mais elaborada em *Calabar* do que em *A Corda*, devido à situação de produção e ao público alvo. *Calabar* foi produzida em um período de intensa censura e foi censurada pela ditadura militar; destinava-se à população brasileira com maior poder aquisitivo, já que o teatro era uma arte para apreciação desta parcela da população. Talvez continue sendo. Já *A Corda*, no pós-independência angolano, tem em sua gênese uma finalidade didática e pode ser encenada por atores jovens, ainda estudantes. Considerando um país que havia sofrido fortemente com a Guerra de Libertação e possuía a grande parte da população ainda de analfabetos, nota-se a militância política do autor.

Esta diferenciação entre as peças é observada ainda na grandiosidade do espetáculo, sobretudo do ponto de vista estrutural e financeiro. Para se dimensionar isto, basta mencionar que *Calabar* possui um disco homônimo com as músicas que fizeram parte do espetáculo, enquanto *A Corda* era animada por barulho de ngoma e chocalhos, além do maior grau de profissionalismo dos atores em *Calabar*.

Entretanto, nas duas peças os objetivos da estética teatral eram, sobretudo, políticos. Essa temática permeou a luta social em prol da democracia, com vistas a um país onde se conseguisse arquitetar a transformação sociopolítica desejada naquele momento histórico. Neste sentido, é importante observar a trajetória de exploração da qual Brasil e Angola foram protagonistas na época da colonização. As peças em análise apresentam a forma como Chico Buarque, Ruy Guerra e Pepetela

narraram esse processo arraigado nas origens dos dois países, de maneira literária e artisticamente elaborada, aos moldes do teatro épico.

Ambas as peças trazem a temática da traição, porém de diferente forma. Em *Calabar*, os personagens traem ou por interesses pessoais, ou por ideologia como é o caso do protagonista, discutindo a mensagem de insatisfação com a forma de viver, proposta pela sociedade da época colonial. Esta situação permite uma inferência alegórica que, por vezes, chega a apresentar uma verossimilhança com o contexto da situação de produção da peça, especialmente no que diz respeito a oposição às atitudes do governo. Em *A Corda*, antigos aliados passam a ser traidores e a desconfiança impera mesmo dentro do grupo dos nacionalistas, sendo necessária a união do povo para construção de uma só nação, fazendo jus ao grito de guerra do MPLA. A peça teatral não é contra o governo, mas pelo governo, para que este seja, desde o seu princípio, de e para o povo angolano.

O ideal nacionalista, em maior ou menor grau presente nas peças, não se apresenta ufanista, porém quer uma nação soberana na sua totalidade, independente do colonizador, do explorador, quer seja ele estrangeiro ou nacional; e cabe a leitura, nessas peças, da busca pelos ideais de liberdade, igualdade e fraternidade, ausentes naquele momento histórico.

Nas duas peças somente o povo (plateia), observando com distanciamento o espetáculo e refletindo sobre a mensagem artisticamente repassada no teatro político, pode transformar as situações adversas em um ambiente socialmente mais favorável. Afinal é ele, o público (metáfora do povo), o principal herói do espetáculo, ou seja, é o povo o herói no teatro político de *Calabar* e *A Corda*.

Sendo assim, a mensagem que fica da literariedade destas peças teatrais, é que não se espera de ninguém a mudança para melhor, mas coletivamente se faz e acontece.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa no Século XX**. 2. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

AMÂNCIO, Iris Maria da Costa. A corda: um convite a pensar. In:_____. **Portanto... Pepetela**. Organização de Rita Chaves e Tania Macêdo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p. 249-254.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Disponível em: <<http://www.techtudo.com.br/downloads/arte-poetica-aristoteles>>. Acesso em: 16 mar.2012.

BARTHES, Roland. **Escritos sobre teatro**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. **Calabar, o elogio da traição**. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.

BUARQUE, Chico. **Ópera do Malandro**. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=8949>. Acesso em: 23 jul.2011.

CABRERA, Ana. **Censura, teatro e o fim da ditadura em Portugal**. Centro de investigação média e jornalismo, Portugal. Disponível em: <http://www.pluralpluriel.org/index.php?option=com_content&view=article&id=117:censura-teatro-e-o-fim-da-ditadura-em-portugal&catid=52:numero-02&Itemid=55>. Acesso: 28 set.2012.

CALABAR – o elogio da traição. Disponível em: <www.logoscolegio.com.br/.../download.asp?...CALABAR.../calabar...>. Acesso em: 08 nov.2012.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia. (Org.). **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. (Pepetela pela sua voz – fragmentos de entrevistas).

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

CICERO, Antonio. **Barbárie e Civilização**. Disponível em: <<http://antoniocicero.blogspot.com/2007/07/barrie-e-civilizacao.html>>. Acesso em: 03 dez.2011.

COSTA, Iná Camargo. **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.

CRUZ, Lílian Rodrigues; GABRIEL, Glória Cristina Ferreira. O feminino e o masculino nas letras de Chico Buarque de Hollanda. **Revista Travessias**. vol. 2, n.1. Cascavel: Unioeste, 2008. Disponível em: <e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/download/.../2276>. Acesso em: 17 ago.2012.

FARIA, João Roberto. **O teatro na estante** – estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira. Cotia: Ateliê Editorial, 1998.

FONTES, Carlos. **Angola**: Breve História de Angola. Disponível em: <<http://lusotopia.no.sapo.pt/indexAngHistoria.html>>. Acesso: em 16 jan.2013.

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância**: a intenção do popular no engajamento político. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GARCIA, Miliandre. **A luta agora é na Justiça**: o processo censório de *Calabar*. Disponível em: <http://historiapolitica.com/datos/boletin/Polhis9_GARCIA.pdf>. Acesso em: 8. nov. 2012.

GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GATTO, Dante. **Primórdios da historiografia literária nacional**. Disponível em: <<http://dante-gatto.blogspot.com.br/2012/08/primordios-da-historiografia-literaria.html>>. Acesso em: 28 set.2012.

GUSMAN, Gabriela. **O drama familiar na obra Frei Luís de Sousa**. Disponível em: <<http://www.recantodasletras.com.br/artigos/1533782>>. Acesso em: 28 set.2012.

HILDEBRANDO, Antonio. A revolta da casa dos ídolos: renovação e tradição. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia. (Orgs.). **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p. 255-259.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LANÇA, Marta. **Breve historial do teatro em Angola**. 2010. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/palcos/breve-historial-do-teatro-em-angola>>. Acesso em: 9 jun.2011.

LUKÁCS, Georg. **Die seele und die formen**: essays. Neuwied/Berlim: Hermann Luchterhand, 1971.

_____. **La Novela Histórica**. México: Ediciones Era, 1977.

_____. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 6. ed. São Paulo: Global, 2004.

MARIZ, Vasco. Calabar: traidor, patriota ou apenas desertor?. In: _____. **Depois da Glória**: ensaios sobre personalidades e episódios controvertidos da história do Brasil e de Portugal. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MOURÃO, Fernando Augusto Albuquerque. A evolução de Luanda: aspectos sócio-demográficos em relação à independência do Brasil e ao fim do tráfico. **II Reunião Internacional de História de África**: A Dimensão Atlântica da África. Rio de Janeiro: CEA-USP/SDG-Marinha/CAPES, 1996.

NETO, Maria da Conceição. O Luso, o Trópico... e os Outros (Angola, C. 1900-1975). **II Reunião Internacional de História de África: A Dimensão Atlântica da África**. Rio de Janeiro: CEA-USP/SDG-Marinha/CAPES, 1996.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEPETELA. **A Corda**. 2. ed. Luanda – Angola: União dos Escritores Angolanos, 1980.

_____. **A revolta da casa dos ídolos**. Citado por: CITI – Centro de investigação para tecnologias alternativas. - Disponível em: <<http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/pepetela/revolta.html>>. Acesso em: 29 mar. 2012.

PISCATOR, Erwin. **O teatro político**. Berlim: Adalberto Schultz, 1929.

REBELLO, Luiz Francisco. **Breve história do teatro português**. 5. ed. Portugal: Publicações Europa-América, 2000.

RODRIGUES, Agnaldo. **O futurismo e o teatro**: destruição de mundos invertidos em Almada Negreiros e Oswald de Andrade. Tangará da Serra: A. Rodrigues, 2003.

ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói moderno no teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. **Texto/contexto I**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Agnaldo Rodrigues. (Org.). **Diálogos literários**. São Paulo: Ateliê / Cáceres: UNEMAT Editora, 2008.

_____. **O teatro angolano**: aspectos políticos na dramaturgia de Pepetela. Conferência apresentada no Encontro Nacional de Africanas. Porto Alegre: UFRGS, 2012.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.