

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO – UNEMAT  
CÂMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ESTUDOS  
LITERÁRIOS – MESTRADO/DOCTORADO

SIDNEI BOZ

**TEATRO ANGOLANO: O ÉPICO NAS PEÇAS DE JOSÉ MENA ABRANTES E  
PEPETELA**

TANGARÁ DA SERRA - MT

2019

SIDNEI BOZ

**TEATRO ANGOLANO: O ÉPICO NAS PEÇAS DE JOSÉ MENA ABRANTES E  
PEPETELA**

Tese de Doutorado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Estudos Literários, sob orientação do Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva.  
Linha de Pesquisa: Literatura e vida social em países de língua oficial portuguesa.

TANGARÁ DA SERRA – MT

2019

Walter Clayton de Oliveira CRB 1/2049

B662t	<p>BOZ, Sidnei. Teatro Angolano: O Épico nas Peças de José Mena Abrantes e Pepetela / Sidnei Boz – Tangará da Serra, 2019. 188 f.; 30 cm. (ilustrações) Il. color. (sim)</p> <p>Trabalho de Conclusão de Curso (Tese/Doutorado) – Curso de Pós-graduação Stricto Sensu (Doutorado) Estudos Literários, Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Linguagem, Câmpus de Tangara da Serra, Universidade do Estado de Mato Grosso, 2019. Orientador: Agnaldo Rodrigues da Silva</p> <p>1. Dramaturgia Angolana. 2. Teatro Épico. 3. Mena Abrantes. 4. Pepetela. 5. Ficção e História. I. Sidnei Boz. II. Teatro Angolano: O Épico nas Peças de José Mena Abrantes e Pepetela.</p> <p style="text-align: right;">CDU 82-2</p>
-------	--

**TEATRO ANGOLANO: O ÉPICO NAS PEÇAS DE JOSÉ MENA ABRANTES E  
PEPETELA**

Sidnei Boz

Tese de doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

**Banca Examinadora:**

Profª Drª Inocência Luciano dos Santos Mata  
Universidade de Lisboa – UL

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

Profª Drª Tania Celestino de Macêdo  
Universidade de São Paulo - USP

Profª Drª Vera Lúcia da Rocha Maquêa  
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, 8 de março de 2019**

Para Leticia, Luisa e Fernando

## **Agradeço**

Ao Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva pelas orientações ao longo da pesquisa.

Ao Prof. Me. Claudiomar Pedro da Silva pela amizade e coleguismo.

À Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Jane Fraga Tutikian pela coorientação nos créditos cursados junto à UFRGS.

À Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Inocência Luciano dos Santos Mata pela coorientação no doutorado sanduíche cursado junto à UL.

À CAPES e à FAPEMAT pelas bolsas de estudo.

A todos que de alguma forma contribuíram para a realização deste trabalho.

A capacidade de o teatro apelar à consciência do Povo – mostrando-lhe os mecanismos da própria alienação e os obstáculos à sua libertação – confere-lhe o caráter de enorme força mobilizadora e transformadora. A sua ação é indireta. O teatro não transforma diretamente o mundo, mas pode exercer um profundo efeito sobre a consciência dos que o vão transformar!

**(José Mena Abrantes)**

## RESUMO

Esta tese investiga a construção do épico no teatro angolano, a partir da análise das seguintes peças teatrais: *A Corda* (1976) e *A revolta da casa dos ídolos* (1979), de Pepetela; *O grande circo autêntico* (1978) e *Ana, Zé e os Escravos* (1980), de José Mena Abrantes. O objetivo da pesquisa constituiu-se em identificar e examinar as características do épico que se articulam às tramas e dramas criados pelos dramaturgos, cujos discursos engajados colocam em confronto ficção e história, texto e contexto. Desse modo, a pesquisa busca demonstrar que a ideia de construção do futuro da nação, em que os dramaturgos estão empenhados, é sistematizada pelas cenas e designa a forma de relações palco-plateia. Essas aproximações provocam no espectador inquietação e estranhamento pela quebra da ilusão, repercutindo nele um protagonismo a favor da intervenção popular. Para o estudo dos elementos épicos, foi necessário um olhar além das estruturas cênicas que alcançasse momentos históricos, que constituíram a narrativa dos textos de Abrantes e Pepetela. Assim, a pesquisa buscou referenciais que atribuíssem embasamentos aos estudos da cultura e da história, tais como Bhabha (1998) e (2012), Said (1995), Hall (2005) e Appiah (1997); foi observada também a necessidade de teóricos e críticos que envolvessem os estudos da arte e da literatura, o tempo, o espaço e a memória, como Bergson (2005), Halbwachs (1990) e Candido (2006); além desses, foi fundamental alcançar a teoria do drama, assim como a arte e sua evolução estética, pelas ideias de Adorno (2008), Williams (2010), Benjamin (1994), Pavis (2015) e Rosenfeld (1985).

**Palavras-chave:** Dramaturgia Angolana. Teatro épico. Mena Abrantes. Pepetela. Ficção e História.

## ABSTRACT

This thesis investigates the construction of the epic in the Angolan theater, from the analysis of the following plays: *A Corda* (1976) and *A revolta da casa dos ídolos* (1979), of Pepetela; *O grande circo autêntico* (1978) and *Ana, Zé e os Escravos* (1980), of José Mena Abrantes. The reason of the research consisted in identifying and examining the characteristics of the epic that are articulated to the plots and dramas created by the playwrights, whose engaged speeches put against on fiction and history, text and context. Thus, the research seeks to demonstrate that the idea of the construction the future nation that playwrights are committed, it's systematized by the scenes and designates the relation mode stage-audience. These approaches cause in the spectator restlessness and estrangement by the breaking of the illusion, repercussing in him a protagonism in favor of the popular intervention. Towards epic element studies, it was necessary a look beyond of the scenic structures would reach historical moments that built narrative of Abrantes and Pepetela's texts. Therefore, the research sought references that would assign basis on culture studies and history, such as Bhabha (1998) and (2012), Said (1995), Hall (2005) and Appiah (1997); it was also observed the necessity of theorists and critics that involve the art studies and literature, time, space and memory, like Bergson (2005), Halbwachs (1990) and Candido (2006); besides these it was underlying reach the drama theory as well as the art and its aesthetic evolution for the ideas of Adorno (2008), Williams (2010), Benjamin (1994), Pavis (2015) and Rosenfeld (1985).

**Keywords:** Angolan dramaturgy. Epic theater. Mena Abrantes. Pepetela. Fiction and History.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1 O TEATRO MULTIFACETADO DE JOSÉ MENA ABRANTES</b> .....	14
<b>1.1 O grande circo autêntico - um debate sobre o neocolonial em cena</b> .....	15
1.1.1 As personagens e o espetáculo.....	22
1.1.2 Discurso e ação, a voz do dramaturgo em cena.....	29
<b>1.2 Cenas da escravidão em Ana, Zé e os Escravos</b> .....	34
1.2.1 D. Ana: uma mercadora angolana de escravos angolanos.....	40
1.2.2 Zé do Telhado: entre o bandido social e o colonialista português.....	44
<b>2 DISCURSO DE RESISTÊNCIA NO TEATRO DE PEPETELA - A CORDA E A REVOLTA DA CASA DOS ÍDOLOS</b> .....	52
<b>2.1 A Corda: uma representação da nação no período pós-independência</b> .....	53
2.1.1 Nacionalistas contra imperialistas.....	62
2.1.2 A traição, o tribalismo e o racismo na construção da identidade.....	67
<b>2.2 Mitos, cultura e identidade em A revolta da casa dos ídolos</b> .....	74
2.2.1 Nanga: entre o herói e o povo.....	82
2.2.2 O eu, o outro e a traição da nação.....	87
2.2.3 Uma esperança?.....	92
<b>3 A CENA POLÍTICA EM ANGOLA E O PÓS-COLONIAL</b> .....	96
<b>3.1 Os bastidores da política em A Corda e O grande circo autêntico</b> .....	96
3.1.1 As metáforas circenses.....	102
3.1.2 Entre sátira social e grotesco no drama engajado.....	107
3.1.3 O inútil em meio à guerra ou o contradiscurso na luta pela libertação e independência.....	111
<b>3.2 Memória e identidade em Ana, Zé e os Escravos e A revolta da casa dos ídolos</b> .....	116
3.2.1 O estrangeiro, o nacional e os territórios sobrepostos.....	117
3.2.2 A Igreja e a colonização portuguesa.....	124
3.2.3 O estigma da escravatura: uma abordagem pós-colonial.....	133
<b>4 O ÉPICO NO EFEITO DE DISTANCIAMENTO - FORMULAÇÃO DE UTOPIAS NACIONALISTAS</b> .....	141
<b>4.1 Teatro político angolano: do agitprop ao teatro épico</b> .....	142
<b>4.2 A estética da intervenção social</b> .....	150
4.2.1 Os recursos literários e o épico.....	156
<b>4.3 A imanência de imagens em cena</b> .....	167
<b>CONCLUSÃO</b> .....	177
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	181
<b>REFERÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS</b> .....	188

## INTRODUÇÃO

Bertolt Brecht, dramaturgo e teatrólogo alemão, desenvolveu um teatro que implicava em uma estrutura narrativa que pudesse se opor ao teatro dramático em que, fundamentalmente, predominasse a quebra da ilusão. Essa tendência teatral foi qualificada pelo dramaturgo de épico, a partir do qual se utiliza como referência acontecimentos históricos, em que a narração requer a observação do espectador, exigindo-lhe tomada de decisões, diante dos argumentos apresentados em cena. De certo modo, o teatro épico contempla a investigação do homem como processo, sugerindo caminhos que poderiam levar o ser social, no caso os espectadores, à prática da razão. Os episódios, inclusive os cotidianos, são matérias à construção das tramas que recolhe na história as situações que podem repercutir no confronto entre os dramas da ficção e aqueles da vida real.

O teatro épico, cuja natureza é política, permite uma adequação às condições do momento histórico em que é produzido. O cenário, desprovido de adornos que não sejam essenciais, é uma técnica utilizada nessa tendência para expressar sua mensagem ideológica, em favor de um grupo social. Com o palco menos elaborado, sobressai a atuação das personagens, que encarnadas em atores, experimentam o deslocamento das emoções ao plano da reflexão, da análise e da crítica. A proposta é, nesse caso, a substituição da emoção pelo distanciamento, uma vez que o indivíduo consegue analisar melhor o que lhe é comum no dia-a-dia pelo afastamento que tem do objeto, por meio de algo que cause estranheza e lhe quebre a fantasia.

Entre 1976 e 1980, Angola viveu uma transição entre os efeitos da Independência (1975) e o contraste com problemas sociais, econômicos e políticos que assolaram o país. Tais problemas, cujo foco foi a luta pelo poder, provocaram conflitos violentos que se constituíram na Guerra Civil Angolana que só terminou em 2002. Foi nesse contexto histórico que as peças *A Corda* (1976) e *A revolta da casa dos ídolos* (1979), de Pepetela e *O grande circo autêntico* (1978) e *Ana, Zé e os Escravos* (1980), de José Mena Abrantes, que constituem o *corpus* desta tese, foram produzidas. Este cenário político contribuiu para que Pepetela e Mena Abrantes atribuíssem um conteúdo amplamente ideológico aos seus textos, com

métodos cênicos que pudessem aguçar a tomada de consciência do público, fomentando o “despertar” que levaria à convicção de que processo histórico e o homem não são imutáveis, aspectos esses fundamentais do teatro épico.

Nesse sentido, as técnicas do teatro épico brechtiano são utilizadas para representar situações complexas do presente, examinando três questões fundamentais: o tribalismo, o racismo e as relações de poder. Para construir a narrativa das peças, os dramaturgos não hesitaram em buscar episódios e personagens da história oficial, até mesmo aqueles que haviam sido silenciados, criando um movimento entre o passado e o presente, artifício eficaz para que o observador (espectador) fosse tirado da passividade e adentrasse no juízo crítico dos temas desenvolvidos.

Uma primeira preocupação da tese se deu na análise destas personagens, de suas relações sociais e atitudes nos contextos da ação, que, em confronto com o presente, estabeleciam laços de semelhanças e diferenças com a realidade vivida pela plateia. Outra característica passível de investigação, típica do épico, é a voz dos dramaturgos que se faz sentir na trama, tornando as peças didáticas, com a pretensão de ensinar ao espectador um certo comportamento, a fim de que ele opere uma transformação na sociedade.

Para a investigação desse processo de envolvimento histórico, assim como da estrutura cênica do *corpus*, foi utilizada como fundamentação da tese autores e obras da teoria do drama e do teatro, bem como da literatura, dos estudos culturais e da história, uma vez que a matéria desta última é justamente o passado. O pós-colonial é discutido em sua perspectiva analítica, isto é, procurando utilizar o termo referente aos motivos e consequências da colonização. Utiliza-se o termo pós-independência na perspectiva histórico-cronológica, para referir-se especificamente aos fatos acontecidos depois das independências das antigas colônias.

Estes estudos, principalmente no primeiro e segundo capítulos, foram fundamentados em autores como Pavis (1999 e 2015), Williams (2010) e Rosenfeld (1982 e 1985), no aspecto dos elementos cênicos e do teatro épico. No que se refere às temáticas do pós-colonial e aos estudos da cultura e suas relações sócio-

políticas, os principais fundamentos pautaram-se em Bhabha (1998 e 2012), Said (1995 e 2003) e Hall (2005).

No terceiro capítulo, há um aprofundamento sobre as questões que envolvem o tempo e o espaço, essenciais para compreensão da personagem e seus movimentos nas tramas. Foi necessário observar que Angola se localiza no centro da África, fazendo divisa, entre outros países, ao norte com a República Democrática do Congo e, ao sul, com a Namíbia. Especialmente à época da Independência, e nos anos de produção das peças, estes dois vizinhos e suas proximidades geográficas se destacam por relações conflituosas, incluindo o apoio aos grupos armados, que posteriormente se tornariam partidos políticos angolanos.

Após a Guerra de Libertação em que os principais grupos angolanos: União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA), Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA) e Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) lutaram e conquistaram a independência de Portugal, a defesa de posições políticas divergentes agregou ainda mais dificuldades ao conturbado momento histórico. Simultaneamente, operava o sentimento nacionalista que dava esperanças em dias melhores, com a nação livre do colonialismo europeu. Esses momentos de incertezas e transformações são abordados pelo teatro de Pepetela e José Mena Abrantes, que não ficam alheios a tais transformações socioculturais e políticas, impregnando as suas produções ficcionais com ideologias que se defrontam com suas vidas políticas, suas militâncias ou questionamentos sobre elas. Foram utilizados como referências para este capítulo, autores como Candido (2006), Halbwachs (1990), Appiah (1997) e Bergson (2005).

O quarto capítulo analisa aspectos do pós-colonialismo nas peças, considerando os elementos cênicos, personagens, o tempo e o espaço, envolvidos na formulação de utopias nacionalistas. O estudo foca nos recursos utilizados pelo épico para esta formulação, como o efeito de distanciamento. Observa-se, principalmente, como o teatro se vale da estratégia narrativa, dos recursos cênicos e literários para construir uma mensagem de intervenção política.

Nesse processo de experimentação, o espectador observa as relações entre indivíduos e suas determinantes sociais. Para além do entretenimento, abre-se um portal que dá acesso à análise minuciosa do mundo. A utopia, portanto, toma nas

obras um sentido nacionalista, alcançável somente pela revolução, em que as personagens projetam aquele lugar que não existe, não como ilusão, mas como uma realidade passível de atingir. Para desenvolver essas análises, foram utilizados autores como Rosenfeld (1985), Benjamin (1994) e Adorno (2008).

Investigar o épico nas peças de Pepetela e Mena Abrantes faz trilhar caminhos pouco explorados sobre os textos cênicos desses escritores, além de contribuir para os estudos existentes sobre a dramaturgia angolana no contexto do pós-independência, em que esse gênero surgiu e se firmou no país. Pode-se dizer que as condições de produção e o momento histórico da Independência foram decisivos para isso, porque oportunizaram a discussão dos rumos da nação nos palcos do teatro, por meio de uma técnica retrospectiva e prospectivamente.

## 1 O TEATRO MULTIFACETADO DE JOSÉ MENA ABRANTES

José Mena Abrantes é considerado um dos artistas defensores dos ideais sociais e políticos que se estabeleceram em Angola no período pós-independência. Sua produção artística apresenta uma grande diversidade temática que leva em conta a tradição africana e aspectos históricos de seu povo. As obras do autor nutriram num primeiro momento de sua produção uma relação com a formação da identidade nacional e cultural. Na produção do autor percebe-se elementos da estética teatral e literária adquiridas em sua experiência acadêmica e vivência internacional.

Nascido em Malanje, Angola, em 1945, onde só havia o ensino primário, mudou-se para Luanda, a fim de cursar o Ensino Médio, o qual concluiu em 1961. Posteriormente, já em Lisboa, formou-se em Filologia Germânica em 1969, época em que começou seus estudos teatrais junto ao grupo de teatro da Faculdade de Direito. Viveu no exílio na Alemanha entre 1970 e 1974, período em que aperfeiçoou os estudos teatrais. Retornou a Angola em 1975 e a partir de então se dedicou ao teatro.

As obras de José Mena Abrantes que constituem o *corpus* desta investigação referem-se aos primeiros anos que se seguem a Independência angolana (1975). Embora tenha escrito textos em um período anterior, as duas primeiras obras publicadas pelo autor são *O grande circo autêntico* de 1978 e *Ana, Zé e os Escravos* de 1980, ambas peças teatrais que integram o *corpus* desta pesquisa.

José Mena Abrantes é um dos mais expressivos dramaturgos angolanos e possui muitas outras obras importantes que caracterizam períodos diferentes de sua criação dramaturgical. A escolha dessas duas peças, que inauguram a carreira do dramaturgo, deu-se com o objetivo de recolher o que se chega em primeira ordem no teatro da Angola pós-independência. A abordagem pós-colonial do autor nas obras apresenta conformidade com a percepção de Hamilton (2016) sobre os pós-colonialistas, de que estes enfrentam o passado colonial enquanto caminham para o futuro.

Perseguir a temática do épico em detrimento do pós-colonial na produção da dramaturgia angolana, por meio de um de seus maiores vultos, José Mena Abrantes, nas peças *O grande circo autêntico* e *Ana, Zé e os Escravos* é a demanda deste primeiro capítulo. Neste sentido, inicialmente é preciso lembrar que Angola foi assolada recentemente por duas grandes guerras, sendo a Guerra de Libertação, que durou de 1961 até a Independência, em 1975 e a Guerra Civil que teve início no mesmo ano da Independência e se estendeu até 2002.

Nesta última, encontra-se o período de publicação das obras que constituem o *corpus* de investigação desta tese. A divisão étnica angolana e financiadores neocoloniais implicaram de forma mais incisiva na disputa pelo poder no país após a Independência. Forças que se haviam aglutinado na demanda independentista retomaram com fervor as disputas políticas pelo poder. No pós-independência, a atividade artística se desvencilhou de uma militância mais efetiva como na época do colonialismo português, para um trabalho mais intelectualizado e elaborado. As questões políticas e sociais tornam-se elementos históricos que vão compor a estrutura das peças no teatro de Mena Abrantes.

As dificuldades encontradas para produção dramaturgicamente angolana não aplacaram o importante trabalho do autor em valorizar a cultura teatral. Suas obras teatrais estão engajadas ao cânone no processo sempre constante de identidade em construção. As peças analisadas tomam por base o elo histórico de suas personagens e suas diferentes faces na composição cênica, que são percebidas na relação com o teatro épico.

### **1.1 *O grande circo autêntico* - um debate sobre o neocolonial em cena**

*O grande circo autêntico* (1978) é a primeira peça escrita e publicada de José Mena Abrantes. A peça se reporta à exploração estrangeira no Zaire, país vizinho de Angola. O Zaire, hoje denominado República Democrática do Congo (doravante RDC), havia conquistado sua Independência da Bélgica em 1960. O autor a partir de um engajamento político apresenta de modo satírico e alegórico a situação do

país, mostrando as dificuldades daquela nação que padecia de exploração neocolonial.

O termo neocolonialismo é frequentemente utilizado para diferenciar a exploração colonial anterior ao século XIX. Entretanto, neste trabalho utiliza-se o termo sob outra perspectiva, conforme a caracterização apresentada por Hamilton (2016). Nela o neocolonialismo é visto como um processo pelo qual mesmo após a independência das ex-colônias, os impérios coloniais exercem uma nova forma de colonização que envolve aspectos políticos, culturais e sociais. Este processo cria uma dependência econômica das ex-colônias em relação aos antigos impérios e às empresas multinacionais.

Na peça, há uma crítica direta aos perigos imperiais e capitalistas que continuam a ocorrer no pós-independência. Embora não tenha sido encenada à época de sua produção, por razões políticas, ela continua com uma temática atual, pois, na visão do autor

a obra foi concebida como um espetáculo de circo, com palhaços, lutadores, feras e bailarinas, mas com referências muito rigorosas do ponto de vista histórico a todos os eventos que levaram Mobutu a conquistar e a eternizar-se no poder. Estávamos numa fase avançada da montagem da obra, com o grupo Xilenga, quando o Presidente Neto se deslocou em 1978 a Kinshasa, buscando dessa forma esvaziar as razões para a constante instabilidade que era criada nas nossas fronteiras pelos responsáveis desse país. A aproximação foi tão frágil e precária que qualquer tentativa de a pôr em causa podia ser interpretada na delicada situação política desse momento como uma provocação gratuita. Foi com a consciência plena desse facto que suspendemos voluntariamente a montagem, sem qualquer imposição do exterior. Um acto de autocensura, no fundo, mas que derivava do nosso desejo de ver o país pacificado a todos os níveis. Acabámos por nunca a pôr em cena, embora imodestamente considere que ela continua atual e se pode aplicar a qualquer processo neocolonial (ABRANTES, 2015).

O fato da peça não ter sido encenada no momento de sua produção significa que a autocensura do autor identificou elementos que poderiam provocar um abalo sísmico (SILVA, 2013) no âmbito sociopolítico. Entretanto, ao levar em consideração a delicada situação de Angola na relação com a RDC, o dramaturgo demonstra um exemplo de como a arte se preocupa com a situação de produção

no pós-independência. Em outras palavras, considerando o teatro político com seus objetivos de crítica social de intervenção, é possível dizer que a

crítica pós-colonial é testemunha das forças desiguais e irregulares de representação cultural envolvidas na competição pela autoridade política e social dentro da ordem do mundo moderno. As perspectivas pós-coloniais emergem do testemunho colonial dos países do Terceiro Mundo e dos discursos das 'minorias' dentro das divisões geopolíticas de Leste e Oeste, Norte e Sul. Elas intervêm naqueles discursos ideológicos da modernidade que tentam dar uma 'normalidade' hegemônica ao desenvolvimento irregular e as histórias diferenciadas de nações, raças, comunidades, povos. Elas formulam suas revisões críticas em torno de questões de diferença cultural, autoridade social e discriminação política a fim de revelar os momentos antagônicos e ambivalentes no interior das 'racionalizações' da modernidade (BHABHA, 1998, p. 239).

Em *O grande circo autêntico*, na construção das personagens é identificado elementos que se quer discutir como problemática de um coletivo sociocultural e político. A dominação neocolonial aflora na alegoria do circo uma representação, na qual é importante nomear devidamente cada personagem daquela situação histórica específica. Entretanto, a peça como sugere o próprio Mena Abrantes (2015), pode representar todo e qualquer país que sofre com a exploração neocolonial. As personagens do *circo* são:

- 1 Domador (Potência Colonial)
- 1 Mago (Agente do Imperialismo)
- 1 Palhaço Rico (Ideologia Colonial)
- 1 Palhaço Pobre (Chefe Fantoche)
- 1 Tratador de Leopardos (Ditador)
- 1 Bailarina (Comunidade Internacional)
- 2 Leopardos (Forças Repressivas)

Nota: O Palhaço Rico e o Palhaço Pobre transformam-se na segunda parte da peça nos 2 Novos Artistas Mercenários).

#### CORO

O Coro (=Povo) é composto inicialmente por 14 elementos, posteriormente por 12, depois da saída para o CIRCO do Palhaço Pobre e do Tratador de Leopardos. Os outros dois elementos que se destacam no Coro – O Líder Popular e o Novo Líder Popular – voltam a integrar-se no Coro depois de mortos. *Todos os elementos do Coro usam máscara* (ABRANTES, 1999, p. 20, grifo do autor).

Importante observar o detalhe grifado na didascália de Mena Abrantes que faz referência ao coro. O coro que logo de início o autor informa ser um sinônimo de povo, é formado na sua totalidade por integrantes que usam máscaras. Para Pavis (1999), a máscara toma um sentido especial no teatro contemporâneo valorizando mais a expressão corporal, pois

escondendo-se o rosto, renuncia-se voluntariamente à expressão psicológica, a qual em geral fornece a maior massa de informações, muitas vezes bastante precisas, ao espectador. O ator é obrigado a compensar esta perda de sentido e esta falta de identificação por um dispêndio corporal considerável. O corpo traduz a interioridade da personagem de maneira amplificada, exagerando cada gesto: a teatralidade e a espacialização do corpo saem daí consideravelmente reforçadas. A oposição entre um rosto neutralizado e um corpo em perpétuo movimento é uma das consequências estéticas essenciais do porte da máscara (PAVIS, 1999, p. 234).

Dessa maneira, na peça o coro busca se identificar com o espectador para representar a nação. O coro representa o povo da RDC, mas ao mesmo tempo, identifica-se com outros povos que vivenciam a situação encenada no palco. Seus personagens atrás das máscaras protegem a sua identidade e poderiam ser, por exemplo, os angolanos. Como afirma o autor, poderia se adaptar o texto a qualquer país que padece de exploração neocolonial. No caso de Angola, seria necessária uma adaptação dos fatos históricos e quanto aos rumos sociais e políticos.

Na encenação, a atuação dos atores, especialmente os do coro, é fundamental para que os aspectos em discussão tomem sentidos. Para estes, os gestos são muito mais determinantes em cena, porque determinarão se o público compreenderá a motivação da peça e o que cada um dos papéis representa. No texto cênico, Mena Abrantes define exatamente qual é a função de cada personagem, em relação ao seu vínculo histórico.

O *grande circo autêntico* oferece a possibilidade de observar o processo de alienação, causado pelo neocolonialismo. A desalienação, conforme explica Silva (2013), é uma das propostas da peça, uma vez que

a luta pela desalienação social do ser humano evolui para a construção de uma utopia, um sonhar acordado que é perseguido

constantemente pelas personagens, como se o mundo criado não se esgotasse nas cenas. Não é à toa que *O Grande Circo* encerra-se com uma interrogação: ‘O fim do circo?’ (Nome da última cena). Soma-se a isso, o indicativo da rubrica esclarecendo que a música e a confusão devem continuar até os espectadores abandonarem o teatro. Indicativo que sugere que a discussão política suscitada na peça não teria fim no momento em que se baixasse o pano (SILVA, 2013, p. 51, grifo do autor).

O famoso Presidente do Congo, Mobutu, cujo nome em português significa “o todo poderoso”, lutou como guerrilheiro pela independência da então colônia belga. Mobutu teve sua imagem bastante repercutida pelo barrete de leopardo que usava e logo após a Independência da RDC, foi Presidente do Conselho dos Ministros. Por intermédio militar, com apoio das grandes potências internacionais chegou ao poder em 1965.

Os países ricos do ocidente não queriam ver uma região tão importante como a do Congo dominada pela “ameaça comunista” naquela época de Guerra Fria em iminência. A alienação do povo à época certamente contribuiu para a instalação de Mobutu como chefe de Estado e também para sua permanência no posto. Somente com muita luta se conseguiria um revés em favor da população, que via um dos países mais ricos do continente ficar cada vez mais endividado, sem que os benefícios chegassem aos mais necessitados e concentrando cada vez mais poder e riqueza nas mãos de Mobutu.

Mena Abrantes discute a desalienação, utilizando-se do teatro para construir uma crítica àquela ordem vigente que por meio da força havia se instalado. O autor faz a nomeação do esquema da obra, para que a encenação não se afaste das metáforas que devem ser representadas:

- ESQUEMA GERAL DA OBRA**  
(e correspondências histórico-políticas)
- I. O GRANDE CIRCO (Fim do Período Colonial)
    1. O AMANSAR DAS FERAS (Definição do Poder Político)
    2. A EDUCAÇÃO DO PALHAÇO (Aculturação)
    3. O DESPERTAR DO CORO (Início da tomada de consciência do Povo) (ABRANTES, 1999, p. 21).

O dramaturgo deixa os indicativos de que se trata de uma obra de intervenção política. Essa articulação crítica envolve desde o coro e demais personagens até o tempo e espaço, incluindo a recepção do público ao projeto em discussão no palco. O espectador é posto diante de vários problemas entrelaçados pelo espetáculo.

Faz-se importante perceber que o autor destaca uma:

#### ADVERTÊNCIA ÚLTIMA

Esta não é propriamente uma peça de texto, mas antes de *situações* que se pretendem espetaculares. Sendo uma obra eminentemente visual e sonora, a sua leitura deverá apenas servir de suporte para que a imaginação de cada um a recrie (ABRANTES, 1999, p. 23, grifo do autor).

O autor apresenta uma preocupação particular com as didascálias, ou seja, as orientações do espetáculo teatral. Detém-se nestas de modo abrangente, conferindo uma característica própria, não só de *O grande circo autêntico*, mas de suas peças como um todo. Essas indicações visam elucidar os pormenores da peça, demonstrando todo o cuidado estético de Mena Abrantes, o qual confere ao espectador uma ideia detalhada, por vezes minuciosa, do que se quer encenar.

A especulação estrangeira oferecia fortes perigos, tendo em vista que contribuía para que a RDC adentrasse nas redes de um capitalismo selvagem, muito bem representado pelas personagens “leopardos” (força repressiva). Angola e outros países que sofreram com as consequências da colonização apresentam muitas semelhanças com esse perigoso processo representado em “O grande circo”. Dentre estas, a imposição cultural devido à dominação do colonizador que provocou um efeito devastador tanto na questão da memória, quanto da identidade.

O povo representado pelo coro assiste ao circo e serve de massa de manobra facilmente manipulada pelos interesses imperialistas. Depois de armado, *O grande circo* vai impor um governo ditatorial com a ajuda de adeptos locais. A peça chama atenção para outro perigo que vinha à tona no pós-independência.

Se naquele momento histórico não estava mais em foco o Domador (potência colonial) ditando as regras, o regime totalitário era quem reprimia a

tomada de poder pelo povo. Esta situação se aplicava tanto à RDC quanto a outro país que se encontrasse em estado de exploração neocolonial. Isto ocorre porque o povo lutou pela Independência, entretanto depois desta teve de seguir as ordens de um ditador que era comparsa do império capitalista. Com o ditador continuava a exploração das riquezas do país pelos estrangeiros em uma espécie de nova colonização.

Na representação da estrutura sócio-política da RDC observada na peça, não existe um herói, um mito, que pudesse salvar o seu povo. O próprio povo deveria intervir e tomar as decisões coletivamente. Ou seja, é o próprio povo o herói no novo teatro político e esse precisa estar consciente de seu papel para não abrir mão da participação política. Reivindicar esse protagonismo do povo é um dos objetivos da desalienação.

Pode-se observar que *O grande circo autêntico* traz uma discussão sobre a opressão instalada pelo colonizador sobre o povo colonizado, que assim não se sentia encorajado a lutar. O povo sucumbe às estratégias neocoloniais que lhe tomam o país, num regime ditatorial. O sentimento político de que o “povo” é quem deve ter o direito e o poder de tomar as decisões, destacam a militância política e oferecem uma leitura da vida social dos países no ambiente pós-independência. O conteúdo da peça requer uma intervenção do povo, para que este seja o protagonista do futuro de sua nação.

Ao concluir a leitura da peça, não se nutre uma empatia com o vencedor, ou seja, com os donos do circo. Estes representam o poder dominante que ao impor uma repressão totalitária, fazendo o povo de fantoche, transmite a mensagem de um devir extremamente complicado. Era preciso primeiramente romper com uma ideologia de resignação, para só então, possuindo um ideal de nação, no qual o povo tivesse vez e voz, pudesse se organizar e apresentar uma resistência. Em caso contrário, se estaria fadado ao insucesso e *O grande circo* continuaria a funcionar.

A obra torna-se atual para o debate pós-colonial, mesmo já passadas quatro décadas de sua produção, quando se observa que as questões neocoloniais continuam a progredir no mundo globalizado. Sobre a crítica pós-colonial, percebe-se que

coloca-se a questão de como fazer valer as diferenças sem recair no esquema nós/outros sobre o qual esta universalização foi construída. A minha leitura dos debates em torno das teorizações da resistência ilustrou a dificuldade deste empreendimento. Se por um lado as subversões coloniais e pós-coloniais dos pós-estruturalistas são susceptíveis de fazer desaparecer a subjetivação indispensável ao agir político, por outro lado, as resistências da corrente marxista e da teorização em torno da transmodernidade colocam um problema de essencialização (BASTO, 2016, p. 169).

Nesse espaço intervalar entre as teorias, situa-se a análise que se pretende articular sobre *O grande circo autêntico* e o neocolonialismo. Conforme Mata (2007) as sociedades não foram igualmente coloniais, nem são igualmente pós-coloniais e nessa relação se insere o neocolonial. Pretende-se perceber a estética da obra e como esta se insere política e historicamente, observando sempre os limites de nosso local de produção e a imanência do texto.

### 1.1.1 As personagens e o espetáculo

*O grande circo autêntico* representa um espetáculo de circo com uma trupe formada por palhaços, animais ferozes, domador, mago e bailarina. O coro é o elemento que constitui a metáfora do povo. Observa-se que o teatro político da peça, por meio de suas construções cênicas, não se restringe ao pequeno mundo, conhecido como mundo do palco. A obra propõe uma repercussão junto ao grande mundo, o da plateia, o mundo real. Nesse processo, as personagens por ocuparem o lugar literalmente da ação na forma dramática possuem um papel decisivo.

Conforme Pavis (1999), no teatro ocorre uma simbiose entre personagem e ator. Da mesma forma, na leitura do texto dramático é preciso que se considere o ato de encenação para sua compreensão. Toda personagem de teatro realiza uma ação, quer seja no nível do palco, quer na recriação deste pelo leitor, e esse fator é determinante para a análise. Desse modo,

no teatro, as emoções são sempre manifestadas graças a uma retórica do corpo e dos gestos nos quais a expressão emocional é sistematizada, ou mesmo codificada. Quanto mais as emoções são

traduzidas em atitudes ou em ações físicas, mais elas se liberam das sutilezas psicológicas do indizível e da sugestão (PAVIS, 2015, p. 50).

Os personagens da peça retomam a *commedia dell'arte* que aparece na Itália no final do século XV. Nesta, uma trupe de artistas viajava em suas carroças e imitava situações simples e pessoas da localidade onde se encontravam. Dessa maneira, pessoas como o político, o banqueiro, ou o militar eram satirizados e serviam de inspiração para caricaturas que divertiam a plateia ao serem reconhecidas. Pode-se destacar na *commedia dell'arte* personagens como Arlequim, palhaço que alegrava o público no intervalo do espetáculo, e a Columbina, serva inteligente e irônica.

Mena Abrantes (2015) afirma que uma das inspirações da peça foi a figura do ditador Mobutu. Mobutu era conhecido por usar um barrete feito com a pele de leopardos. Conforme as didascálias da peça, percebe-se que a imagem caricaturada do Tratador de Leopardos representa esta personagem histórica em *O grande circo autêntico*. Historicamente, uma das medidas conhecidas de Mobutu foi a de mudar o nome do país e do maior rio deste, que se chamavam Congo, para Zaire. Na última cena da peça, a personagem do Tratador gozando de sua autoridade ditatorial, conferida pelo processo de imposição do *grande circo*, passa a brincar com o nome das coisas:

TRATADOR  
(*para si próprio*)

Agora que isto é tudo meu, vou chamar a isto tudo como me der na real gana. Para já esta terra passa a chamar-se 'Mamã-lândia', em homenagem à santa que me pôs neste mundo. O Circo deixa de ser circo e passa a ser 'cerco', que exprime muito melhor a realidade dos que cá estão dentro. Pela mesma razão a sociedade das minhas minas, que todos conheciam por 'SO-MINAS', fica a partir de agora a chamar-se 'SÓ-MINHAS'. E muito minhas!... Quem duvidar que me desminta... ou que me desmonte... Ou que me desbote... Ou que me dê o bote... (*ri-se perdidamente com as suas próprias graças*) (ABRANTES, 1999, p. 54, grifo do autor).

As situações que levaram Mobutu ao poder ficam mais evidentes em sua referência histórica, quando se observa como este ascende ao posto de tratador de leopardos:

[...] Os LEOPARDOS desentorpecem os músculos, dando várias voltas pelo círculo negro. Aproximam-se cautelosamente dos elementos do CORO e começam a lamber um deles. Este faz-lhes festas e separa-se dos outros brincando com os LEOPARDOS. O DOMADOR dá-lhe ordem para que tire a máscara, olha fixamente para ele e encolhe os ombros:

DOMADOR

Bicho ou gente, a partir de agora passas a tratar dos leopardos!

Agitando o chicote, o DOMADOR executa agora vários números com os LEOPARDOS (ajudados estes pelo elemento do CORO que a partir de agora passa a ser referido como TRATADOR) (ABRANTES, 1999, p. 30).

Quando se faz as devidas substituições das personagens pelo que representam, consegue-se entender que as Forças Repressivas (Leopardos) buscam nos integrantes do povo um simpatizante que pudesse vir a ser o seu Tratador (Ditador). Tudo acontece sob o olhar vigilante do Domador (Potência Colonial). As metáforas das personagens e as demais correspondências histórico-políticas compõem uma alegoria de circo.

É importante perceber na peça, que a escolha do Tratador é feita antes da Independência, ou seja, durante o período colonial. Quando a Independência é encenada no Ato II “A AMEAÇA CONTRA O CIRCO”, o *grande circo* já tem o seu Tratador de Leopardos para servir aos interesses neocoloniais e fazer frente ao povo e seus líderes.

O Domador, Potência Colonial, é a personagem que dá as cartas ao jogo, literalmente o dono do circo. A RDC foi colônia da Bélgica de 1908 a 1960. Mesmo anteriormente, desde a conferência de Berlin 1884-1885, o território já era propriedade do Rei Belga e só passou à condição de Colônia daquele país, depois de denunciada a exploração da borracha e marfim, realizada com trabalho escravo.

A metáfora do Domador calha à Bélgica representando décadas de dominação colonial sobre a RDC, de forma a armar o *grande circo* para a secessão pós-independência. Buscar integrantes em meio ao anonimato do coro (povo), em situação de igualdade a de seus pares, facilita o trabalho da Potência Colonial, na secessão ao poder pós-independência. As máscaras dos integrantes do coro os deixam numa aparente situação de igualdade, em que só dependem de seus

méritos para ascender a uma posição de destaque. Antes de Mobutu, outro integrante do coro já havia sido escolhido pela trupe para ser o Palhaço Pobre do circo.

O Palhaço Pobre cumpre o papel de Chefe Fantoche e entra em cena apropriadamente ainda no Ato I, que representa o período colonial. Começa a ser útil na montagem de seus equipamentos que irão engendrar o picadeiro e ajudar na instalação do circo. Porém, como é ainda inexperiente o Palhaço Pobre precisa ser treinado e ninguém melhor para fazê-lo do que o Palhaço Rico, que representa a ideologia imperialista.

O trabalho do Palhaço Rico começa por dar um nome ao Palhaço Pobre, que passa a ser chamado de Moisés. Dentre outras tarefas comuns, ensina-o a apertar a mão de forma “civilizada”. Aos olhos do mestre, a lição mais importante era a de ensiná-lo a rezar:

#### PALHAÇO RICO

É verdade! Já me ia esquecendo. Para seres civilizado tens de aprender a rezar a Deus (*olha para o alto*).

*Como se tivesse percebido, o PALHAÇO POBRE começa a agitar-se numa espécie de dança, a bater com as mãos no chão e a simular atirar areia para cima da cabeça. O PALHAÇO RICO intervém horrorizado.*

#### PALHAÇO RICO

Pára! Não é nada disso. É a rezar como os civilizados...

O PALHAÇO RICO começa a fazer os gestos do ‘sinal da cruz’ muito lentamente. O PALHAÇO POBRE, que contém a custo o riso, explode finalmente numa gargalhada selvagem, que obriga o DOMADOR a intervir uma vez mais (ABRANTES, 1999, p. 32, grifo do autor).

O circo vai se armando e o Mago é outro importante integrante da trupe circense que aparece antes da Independência. Esta personagem se apresenta acanhada no início, observando sua bola de cristal por entre as pernas do Domador. Representa o Agente do Imperialismo e deste modo, é ela quem exorta a chegada do circo: “Bravo! Bravo!... nosso DOMADOR acaba de conquistar mais

um espaço vital para os nossos ensaios do circo... Alegrem-se, caros espectadores e excelentíssimo público..." (ABRANTES, 1999, p. 28-29).

O Domador (Potência Colonial) consegue assim, armar o seu circo durante o período colonial. Primeiro são retirados do coro (povo), o Palhaço Pobre (chefe fantoche) e o Tratador de Leopardos (ditador). Fica assim, metaforicamente demonstrada a estratégia imperialista para o governo. O circo armado, com integrantes do próprio povo, está pronto para enfrentar qualquer rebelião e efetuar uma secessão que daria continuidade ao poder imperial.

Surge então o Líder Popular, elemento do coro, que toma a frente das lutas que desencadeiam na Independência. Provavelmente, a referência histórica que se quer fazer com a personagem seja à pessoa de Patrice Lumumba, líder do movimento nacionalista que protagonizou a Independência da RDC em 1960. Após a Independência, em eleições ocorridas democraticamente, Lumumba foi eleito primeiro-ministro, mas não duraria muito tempo no poder por conta de um golpe de Estado.

Na peça, o fato de ser um integrante do coro (povo) que tira a máscara e se torna líder, demonstra a força popular que está em todos, mas que precisa ser tomada e sustentada em prol dos objetivos sociais. O Domador, tendo convidado o Líder Popular a subir ao cimo da jaula, dá-se por satisfeito com a sua ascensão, uma vez que consegue controlar o avanço dos demais elementos do coro que estavam em fúria.

Em segurança, os elementos do coro entusiasmados pela tomada do poder representada em seu líder sentirão pela primeira vez a força dos Leopardos, que até então se encontravam calmos. Estas personagens representam a repressão que apropriadamente está simbolizada nessas feras. Elas são dotadas de agilidade e força descomunal. Comandadas pelo seu Tratador (Ditador) estão sempre prontas para intervir em favor da Potência Colonial (Domador).

A violência demonstrada primeiramente na ascensão do Líder Popular e depois pelos Leopardos demonstra como o poder está aliado, ou até confundido com a força. Essa relação conflituosa entre violência e poder, quer seja do inimigo estrangeiro ou do criminoso local, é explicada por Arendt (2016). Para autora a violência se torna assim

o pré-requisito para o poder, e o poder nada mais que uma fachada, a luva de pelica que ou esconde a mão de ferro, ou que mostrará pertencer a um tigre de papel. Em um exame mais detido, entretanto, perde essa noção muito de sua plausibilidade. Para os nossos propósitos, o vácuo entre teoria e realidade seja talvez melhor ilustrado pelo fenômeno da revolução (ARENDDT, 2016, p. 29).

A violência começa a entrar em cena na peça, para que sirva de instrumento de poder. Manter-se “respeito” às ordens vigentes significa muitas vezes a utilização indevida da força, no sentido de violência e contrária aos interesses do povo, ou até em seu favor quando ocorre uma revolução. A violência está representada em maior, ou menor grau em todos os integrantes da trupe circense. De modo especial, ela irá aparecer no Tratador e em seus Leopardos.

O apuro pelo qual o coro passa depois de conseguir ter o Líder como chefe do governo, provoca o pedido de ajuda à Bailarina. Esta faz o papel da comunidade internacional, a qual se mantivera apenas assistindo a todos os episódios e entra em cena de forma espetacular, executando uma dança. Primeiramente, esta dança é realizada em homenagem ao Líder Popular; porém, depois segue o ritmo do Mago e, por fim, executa uma dança lasciva junto aos integrantes da trupe.

Como ensina Pavis (2015), o efeito do dançarino no teatro, que neste caso pode-se aplicar a dança realizada pela bailarina, propõe-se essencialmente a se expor na análise de sua trajetória. Não se espera que esta personagem

imite uma ação ou conte uma história. Localiza-se mais dificilmente sua trajetória, a partir do momento em que não está inscrita segundo a lógica de uma narrativa ou de uma fábula. Por outro lado, a intensidade e a direção do movimento são muito mais facilmente perceptíveis que seu conteúdo ou seu sentido (PAVIS, 2015, p. 116).

A metáfora da dança da Bailarina é assim bastante apropriada para atuação da comunidade internacional na peça. A hipocrisia desta se revela no ato da dança em diferentes ritmos e direções. A personagem não fala em cena, mas executa uma ação que ora está mais ligada ao coro, ora à trupe circense, mas acaba por ficar ao lado desta última. A distração da dança, aparentemente inofensiva, é

aproveitada pelo Tratador e pelo Mago, que matam o Líder Popular. A morte, sempre traumática, ganha contornos ainda mais trágicos por se tratar de um líder e arrefece os ânimos do coro, fazendo seus integrantes ficarem em posição fetal. O coro só será despertado após outra dança da Bailarina em conjunto com os elementos da trupe e dele surge o Novo Líder Popular.

Com base na história da RDC, pode-se perceber que esse Novo Líder Popular deve se referir a Moïse Tshombe. Líder de uma rebelião que acaba por destituir Lumumba do poder, com apoio da comunidade internacional; Tshombe assume a liderança do país, mas da mesma forma que Lumumba não ficaria muito tempo no governo. Em 1965, sofreu um golpe liderado por Mobutu que assumiu o poder implantando uma ditadura.

Na peça, para dar conta do Novo Líder, o circo contratará os Mercenários, que se encarregam de levá-lo de forma condescendente ao Tratador, que violentamente dá cabo dele. Depois de “mortos”, os líderes regressam ao coro:

(OS MERCENÁRIOS ajudam o NOVO LÍDER POPULAR a subir para jaula, onde é recebido com sorrisos e pancadinhas exageradamente amigáveis nas costas. De repente, o NOVO LÍDER POPULAR é agarrado pelas costas pelos LEOPARDOS e atirado violentamente para cima dos elementos do CORO que assistiam desconfiados à cena. Apaga-se a luz sobre o CORO. Só o TRATADOR fica iluminado. Tanto o LÍDER POPULAR como o NOVO LÍDER POPULAR aproveitarão este momento para reintegrar discretamente o CORO, pondo as máscaras) (ABRANTES, 1999, p. 53).

O alerta feito na obra mostra como as coisas funcionam num regime totalitário, no qual se matam as vozes que emergem do povo, ou seja, as suas lideranças. Vê-se o importante elemento estético da reintegração das duas personagens que atuam como “líderes” ao “coro”, mesmo depois de “mortos”. Observa-se que essa morte pode não ser uma morte física, mas uma morte social e política, uma vez que os líderes retornam ao seu povo, porém agora não mais no papel que antes possuíam, o de liderança. A cultura da repressão do “circo” os silenciou em definitivo, fazendo com que voltassem a vestir suas “máscaras” de alienação e não representassem mais perigo.

A “voz” lhes foi tirada, assim como aos demais elementos do coro que terminam a peça atordoados, junto a um carrossel no qual dançam Tratador, Mercenários, Leopardos e Mago. O *grande circo*, que apropriadamente o Tratador vai nomear de “cerco” ao final da peça, está autenticamente armado e pode seguir seu espetáculo sem maiores problemas. Isso acontece porque o coro não é mais uma ameaça aos seus interesses.

### 1.1.2 Discurso e ação, a voz do dramaturgo em cena

A palavra drama faz referência tanto a obra literária quanto a sua encenação. Esta última, muitas vezes, não necessita de um texto finalizado ou publicado, e nem por isso deixa de ser drama. Entretanto, conforme nos ensina Raymond Williams (2010) o mais comum é que haja uma peça escrita para ser representada, que também pode ser lida. Nela existe o trabalho esteticamente elaborado do autor, pois “quando um dramaturgo escreve uma peça, ele não escreve uma história para que os outros a adaptem para a cena: ele escreve uma obra literária que, como tal, pode ser encenada” (WILLIAMS, 2010, p. 216).

Mena Abrantes apresenta na obra *O grande circo autêntico* sua preocupação artística engajada ao contexto de independência dos países da África, que após anos de colonização eram conquistadas. O drama que traz à cena a situação da RDC é representativo e engajado neste sentido, porque se percebe que

um interesse genuíno no drama em cena sempre deve, em última análise, ser direcionado para o que estiver acontecendo no presente mais imediato. Os detalhes práticos dizem respeito ao trabalho específico – não métodos, mas experiências, ou seja, textos reais em cena. Não obstante, o que começa como um problema prático na escrita precisa muitas vezes ser levado adiante na história e na teoria como uma maneira de esclarecer as ideias e dar início à discussão (WILLIAMS, 2010, p. 231).

O propósito desta obra é uma reflexão sobre o neocolonial. Nas palavras do próprio Mena Abrantes (2015) a peça é adaptável a qualquer país que esteja sofrendo de uma forma de exploração semelhante ao da RDC, naquele momento

histórico. Entretanto, foi com base na situação política desse país que o autor escreveu *O grande circo autêntico*. É preciso considerar essa situação ao adentrar-se em um estudo mais detido da segunda camada textual do texto cênico. Essa é constituída por indicações cênicas chamadas de rubricas ou didascálias. Este último é o termo que se convencionou adotar e que se utiliza mais efetivamente nessa tese. As didascálias de uma peça teatral têm a função de orientar o leitor para interpretação na ação da personagem-ator.

Em *O grande circo autêntico*, o dramaturgo faz uso singular dessa ferramenta com a finalidade de apresentar, desde o início da peça, uma espécie de denúncia das explorações da qual a RDC padecia. A história da peça conta: “meio sério meio a brincar, como um modesto tratador de leopardos ascendeu, sem quaisquer escrúpulos e por vontade alheia, a dono de circo e ainda hoje continua a rodopiar num carrossel multicolor” (ABRANTES, 1999, p. 19).

Mena Abrantes explica ao leitor que a peça é constituída de seis etapas, seis momentos de transição e um epílogo, sobre o que interroga: “inacabável?” (ABRANTES, 1999, p. 19). E faz estas considerações acerca do que se quer representar na peça antes da descrição das personagens. Percebe-se, dessa maneira, uma noção exata a respeito do tema abordado na peça. No seu decorrer as didascálias acompanham as cenas em seus pormenores, o que se pode identificar como uma característica da peça e desse autor.

Em nível de espetáculo, as didascálias determinam com precisão os atos das personagens-atores, que para além de sua fala se utilizam de uma retórica dos gestos. Assim, no texto cênico as didascálias conferem um direcionamento de leitura que é importante para compreender o processo neocolonial, ao qual se quer representar nesta obra. Abrantes sugere que o espetáculo pode ser recriado como bem se entender, mas em suas didascálias vai construindo como deve acontecer a encenação.

No “Esquema Geral da Obra” são feitas as correspondências histórico-políticas das personagens apresentadas de forma detalhada, preocupando-se inclusive com as transições de um momento a outro. Não se pode dizer que se quer com estas orientações uma peça “bem-acabada”, até porque não é essa a intenção

do teatro político, mas sim que os detalhes cênicos sejam observados para compor esteticamente sua crítica ao neocolonialismo.

No primeiro momento de encenação são enfocados os elementos do coro, que exprimem serenidade e estão em silêncio dentro de um círculo negro. Alguns portam bolas de prata e cobre que representam a riqueza em recursos naturais do país. Estes, conforme pesquisas da área, são apenas inferiores aos do Brasil e constituem o real motivo da instalação do Circo. A cena mimada (que não apresenta falas) segue com a chegada dos elementos do Circo: Domador, Mago e Palhaço Rico que se aproximam em grande festa.

O mimo se baseia essencialmente nos gestos e, neste caso, quer para contar uma história, quer para fazer uma encenação com base em música, foi muito utilizado pela *Commedia dell'arte* e apresenta, conforme Pavis (1999), uma diferenciação da *pantomima*. Para o autor,

o mimo tende para poesia, amplia seus meios de expressão, propõe conotações gestuais que cada espectador interpretará livremente. A pantomima apresenta uma série de gestos, muitas vezes destinados a divertir e substituir uma série de frases; denota fielmente o sentido da história mostrada (PAVIS, 1999, p. 244).

Desse modo, pode-se identificar como uma pantomima a cena inicial. Nela os elementos do coro quebram o silêncio com um som vibrante iniciado por um deles e retomado por cada um dos outros, em um tom acima ao do anterior, até produzirem um uníssono. Os integrantes da trupe circense quando entram em cena estão distraídos em suas tarefas. Portando tambores e cornetas, rodando uma jaula e arrastando os triângulos, eles demoraram-se a perceber os elementos do coro. Quando isso ocorre:

Abandonando a jaula, o Palhaço Rico foge precipitadamente. O MAGO recua também com ligeireza. O CORO mantém as posições anteriores, mas agora em silêncio. O DOMADOR, que por vir mais atrás só agora vê o CORO, dá uns passos atrás, alarmado. O PALHAÇO RICO aproxima-se dele a medo... (ABRANTES, 1999, p. 25).

As informações contidas na cena mimada, que introduz as personagens-atores no palco, é esteticamente produzida de modo a contar como a chegada e instalação do Circo aconteceu. Ela possibilita por meio dos gestos e dos demais elementos cênicos a ausência das falas das personagens, ou de um apresentador para realização de um prólogo.

Esta pantomima introduz o primeiro diálogo que vai acontecer na peça, entre Palhaço Rico e Domador. Os gestos reforçam a ideia expressa no diálogo, sobre como colonizador vê o colonizado:

PALHAÇO RICO  
O que é isto... Será gente?

DOMADOR  
(*categórico*)  
Qual gente! São bichos!...

(ABRANTES, 1999, p. 26, grifo do autor).

O comportamento do Domador ao proferir sua resposta está indicado na didascálias “categórico”. Assim, não deixa qualquer dúvida à pergunta do Palhaço Rico. O Domador não ironiza, ou satiriza ao falar, mas de forma convincente afirma “São bichos!”. Compreende-se por meio da didascália a ideologia colonial, na qual o colonizado é um ser inferior, dotado de tão pouco valor, que não chega sequer à categoria de “gente”, pois é comparado a um “bicho”. Mena Abrantes expõe a questão do colonizador em sua face mais cruel em relação ao colonizado, na qual a superioridade técnica é usada para rebaixar a dignidade humana.

Um dos componentes mais fortes dessa dominação é o racismo, que o colonizador impõe ao colonizado. Conforme Fanon (1979), o racismo é uma ideologia fortemente arraigada que impõe ao colonizado um papel de inferioridade. A superioridade técnica do colonizador se faz valer nos aspectos culturais e pode ser observada no racismo. Este processo situa o colonizador como aquele que traz luz ao colonizado. Dessa maneira, a cultura do colonizado é minada pelo racismo, fazendo com que esse sujeito não se reconheça mais em suas crenças e sentimentos sociais com o passar do tempo. Diminuído social e culturalmente o

colonizado relega tudo que é seu a um papel secundário, ou em outras palavras, torna-se um alienado do ponto de vista cultural e social.

Observa-se na história da RDC que com a Independência o povo conquista um sonho de liberdade. Este faz surgir no campo político um entre-lugar histórico em que o nacionalismo prospera. Ainda que inventado, o nacionalismo cria um pertencimento, um ser igual que unifica o povo em prol de interesses comuns. Entretanto, com a instalação da ditadura os rumos da nação não constituíam mais um debate a ser travado democraticamente, no qual persistiria o bem social do povo.

Na obra, as correspondências históricas representam que o “cerco” tinha seus próprios interesses e a trupe estava destinada a fazer com que estes fossem colocados em prática, sem se importar com o povo. A perplexidade do coro=povo que fica como que petrificado=alienado na cena que encerra a peça representa como as coisas acontecem em um regime ditatorial. A alienação, como forma de exploração humana que sucede a Independência, pode servir na peça como uma questão a ser refletida por todos os países que sofrem com o neocolonialismo.

Ao se observar o caso de Angola na perspectiva neocolonial, percebe-se que a abertura ao capital estrangeiro também é rechaçada em obras como *A Corda de Pepetela*. Nesse aspecto, pode se considerar um aspecto comum entre *O grande circo autêntico* e *A Corda* que se refere à preocupação com uma nova forma de colonização depois da independência. Compreender a situação da RDC contribui para evitar em Angola a possibilidade de um “grande circo” ser armado para uma exploração do povo num estado neocolonial.

Dessa maneira, *O grande circo autêntico* faz perceber os perigos estrangeiros, ao mesmo tempo em que valoriza a luta do povo angolano para seguir os rumos políticos socialistas. A obra permite que os espectadores observem as causas e consequências de uma sucessão neocolonial e ditatorial, que não condiz com a vontade do povo que lutou pela independência. Pode-se perceber na voz do dramaturgo em cena, observada especialmente nas didascálias, que o teatro representa uma arte a serviço da cultura e “pode ser a síntese artística de qualquer projeto de transformação das consciências, do gosto estético, dos modos de comportamento e comunhão social de um povo” (ABRANTES, 2010, p. 6).

Neste sentido, vê-se que José Mena Abrantes está certo da importância do apoio do Estado para a educação e para a cultura de seu povo, por meio do teatro. Com efeito, os primeiros anos do pós-independência na produção da dramaturgia angolana são observados a seguir na leitura de outra obra de José Mena Abrantes, a peça *Ana, Zé e os Escravos* escrita em 1980, que dá prosseguimento a sua produção. Nesta, a perspectiva histórica da escravidão é abordada em seus momentos que precedem à abolição.

## **1.2 Cenas da escravidão em *Ana, Zé e os Escravos***

Trazer ao teatro um debate sobre escravidão não é necessariamente falar sobre o passado, mas sobre o presente que tem implicações oriundas do passado. A obra *Ana, Zé e os Escravos* discute este problema em diferentes momentos históricos que representam sua interferência social, econômica e política em Angola. Esta peça apresenta cinco momentos que abrangem episódios históricos sobre a escravidão entre os séculos XV e XX. Em cada um deles são representadas personagens e ambientação distintas, em que se estabelece uma interligação pelo tema comum da escravidão.

Conforme Lowenthal (2015), quando se fala do passado o que se entende como ficcional pode ser mais interessante que os fatos contados pela própria história tida como verdadeira. O autor observa que a história parece ser sempre uma brincadeira com o passado e que em muitos casos não se pode afirmar que haja ficção, ou não ficção sobre ela, mas somente narrativas. Essa visão de Lowenthal permite observar que as narrativas reconstroem os fatos, o que ajuda a desenvolver uma compreensão sobre eles e suas consequências no presente.

Desse modo, quando se observa a história sobre a chegada dos portugueses ao “Reino de Angola”, percebe-se conforme Oliveira Pinto (2015) que este acontecimento se deu em função de facilitar o tráfico de escravos. Os portugueses já haviam estabelecido relação com o seu vizinho, Reino do Congo, ainda no final do século XV, quando das viagens de Diogo Cão pelo Rio Congo/Zaire. A partir de então, pode-se observar que

a apreciação das relações entre o Reino do Ndongo (ou dos Ambundos ou ‘dos Ngola’ ou ‘de Angola’) com Portugal e com os Portugueses ao longo da primeira metade do século XVI deve ser feita tendo em conta duas dimensões: a formal (ou pública) e a informal (ou privada). A primeira, a formal, diz respeito a relações diplomáticas tuteladas oficialmente pelo Ngola e pelo rei de Portugal, salvaguardando os interesses públicos de ambos os estados. A segunda, a informal, prende-se com a presença no Reino do Ndongo de indivíduos que, sendo súbditos do Reino de Portugal, operavam em território mbundu a título particular e de modo frequentemente clandestino. Em ambos os casos, os interesses comerciais mbundu e portugueses, ligados sobretudo ao tráfico negreiro e legitimados pela evangelização, estavam presentes. Em ambos os casos os intervenientes procediam estratégias de sigilo (OLIVEIRA PINTO, 2015, p. 189, grifo do autor).

Em termos históricos, pode-se afirmar que havia escravos entre os próprios africanos anteriormente a chegada dos portugueses àquele continente. No entanto, isto se tratava de outra forma e dimensão de escravidão, como punição aos criminosos pelo delito cometido, por exemplo. Há mostras de como a escravidão persistiu na cultura autóctone até recentemente, que pode observada em livros como *Quando tudo se desmorona* do nigeriano Chinua Achebe (2008).

A peça *Ana, Zé e os Escravos* descreve no “Momento Inicial” a *Chegada dos portugueses à África (séc. XV)*. Esta cena ocorre em pantomima e mostra um embate entre um grupo vestido de preto que representa os nativos e outro de branco, representando os europeus. A disputa se estende até que o grupo de branco consegue capturar um dos integrantes vestido de preto, numa espécie de jaula. Uma personagem que representa a população autóctone, que observa a cena sem envolver-se na luta, traz as primeiras falas da peça. Conforme o autor, o texto é uma adaptação da tradição oral dos Bapende orientais, etnia que habita o sudoeste da RDC:

Nossos pais viviam numa grande planície junto ao mar...  
 Tinham animais e culturas. Tinham salinas e bananeiras...  
 De repente viram sobre o mar surgir um grande barco...  
 Este barco tinha asas muito brancas, brilhantes como facas...  
 Os homens brancos saíram da água e ficaram imóveis na praia...  
 Os nossos antepassados tiveram medo. Disseram que eram os  
 “vumbis”, os espíritos que regressam...

Repeliram-nos para o mar com frechadas...  
 Mas os 'vumbis' vomitaram fogo com um barulho de trovão...  
 Muitos homens foram mortos. Muitos fugiram. Outros ficaram junto  
 do grande mar...  
 Então os homens brancos desembarcaram de novo. Pediam  
 galinhas e ovos. Davam tecidos e missangas...  
 Pediam ouro, marfim, escravos!... (ABRANTES, 1999, p. 64-65,  
 grifo do autor).

A peça levanta a questão da escravidão – exploração dos trabalhos escravos, e da escravatura – comércio de escravos. A dimensão escravocrata posterior à chegada dos portugueses à África, e engendrada pela colonização, é melhor compreendida quando se leva em conta os números da intensidade e as consequências devastadoras por esta ocasionadas. Estima-se que mais de 13 milhões de escravos foram transportados da África para a América e para o norte europeu entre os séculos XVI e XIX. Deste total, 5,7 milhões, número superior ao de qualquer outro local, são de escravos oriundos da região de Angola. Para se ter uma ideia de quanto esse número é representativo, estima-se que em 1930 a população de Angola não era superior a 4 milhões. Os números por si só já representam o quanto a escravidão marcou a história colonial angolana, e dessa forma torna-se um tema de interesse do épico.

Pode-se perceber em *Ana Zé e os Escravos* que a história angolana oferece ao drama subsídios enquanto pano de fundo para engendrar sua estética e crítica. A obra narra nos Momentos II e IV as histórias de D. Ana e Zé do Telhado respectivamente. Mena Abrantes constrói essas personagens seguindo os moldes do teatro épico brechtiano. Conforme Garcia (2004), o teatro épico começa com algumas técnicas de Piscator, mas com Brecht ganha corpo e expande-se. Desse modo, o termo teatro épico brechtiano se refere aos recursos cênicos e inovações que o teatro épico recebe de Brecht, dentre eles a derrubada da “quarta parede”<sup>1</sup>, permitindo uma maior interação entre palco e plateia. Em *Ana, Zé e os Escravos* pode-se perceber um desses recursos, por exemplo, na transição entre os momentos que se dá a vista do público e sem intervalos.

---

<sup>1</sup> Conforme Pavis (1999), quarta parede é a expressão usada pelo teatro ilusionista para se referir a parede imaginária entre palco e plateia. Nela, o teatro assume o aspecto de uma caixa, na qual uma parede é aberta para que os espectadores assistam passivamente o espetáculo. A ‘quarta parede’ possibilita que os atores atuem no palco sem levar em conta a plateia.

Os demais momentos da peça não apresentam uma ligação direta, ou uma sequência lógica e concatenada com a história das personagens centrais D. Ana e Zé do Telhado. A narrativa sobre os dois protagonistas compreende um período histórico que vai de 1836 a 1878. Essas datas correspondem as primeiras leis abolicionistas e o fim oficial da condição de escravo nas colônias portuguesas.

Importante se faz perceber que mesmo com o fim oficial da escravidão em Angola, ainda no último quarteto do século XIX, é possível verificar a existência de escravos até o início do século XX. O aparecimento das grandes companhias que exploravam a terra, quer para o garimpo, quer para agricultura e pecuária, substituiu aos poucos o sistema escravagista pelo de trocas, em que o trabalho era recompensado, não necessariamente com dinheiro, mas com algum objeto que “pagava” os serviços prestados. A insatisfação crescente com os sistemas coloniais, com as formas racistas de tratamento e divergências com proprietários de terras e comerciantes locais foram alguns dos motivos que resultaram na luta mais incisiva pela Independência.

No Momento III da peça, denominado de “Transição”, a cena que divide as histórias de D. Ana e de Zé do Telhado ocorre a bordo de um navio negreiro. Há uma pantomima em toda a cena, em que a expressividade dos atos das personagens ao contar a narrativa por meio de gestos torna-se ainda mais significativa. A cena apresenta escravos sendo chicoteados. O capitão exige maior velocidade e um escravo que protesta é lançado ao mar. Uma tentativa de revolta é aplacada pelo eclodir de uma violenta tempestade que enche os escravos de terror. O ambiente é povoado de sombras e sons de tempestade, de rezas, gemidos e cantos que representam uma visão dantesca, segundo o próprio Mena Abrantes.

Pode-se observar, que pelo menos, em sentido ocidental, a pantomima, apesar do seu caráter mimético, não é uma arte propriamente dramática:

embora se encontre nas origens do teatro e permaneça uma arte de forte eficácia cênica. Não é dramática, na acepção literária, por lhe faltarem as palavras do diálogo que é básico para a concepção do drama ocidental. Mas precisamente por isso ela é um recurso extraordinário para ilustrar uma narrativa (ROSENFELD, 1985, p. 112).

Assim, a ocorrência das pantomimas, na obra em análise, vai se repetir ao longo da peça conferindo um estilo narrativo aos gestos. Ou seja, há o texto literário que descreve os atos das personagens, porém não há falas previstas para encenação de um diálogo e, portanto, a sua expressão gestual em cena se torna ainda mais determinante.

A peça se encerra com uma representação em alusão ao tempo presente. A nação angolana pós-independência e suas novas preocupações e problemas sociais são trazidos à cena no Momento V (Final). Nesta última cena, quando a luz volta a iluminar o palco, os atores estão todos sentados de costas para a plateia. O ato de distanciar ator e personagem, comum ao teatro épico, fica assim mais caracterizado para o público, do qual se espera esta percepção para iniciar a encenação.

Semelhante ao Momento I, lentamente os atores começam a movimentar-se em silêncio, entretanto a procura do som é acrescida da procura da luz. Em seguida, os artistas perseguem em “contraluz” a caixa negra de forma cilíndrica que desde o início da peça serve a diferentes elementos cênicos. Essa representação gestual se dá com todos os atores recitando em coro o poema *Adeus à hora da largada*, de Agostinho Neto.

O coro é um elemento muito utilizado pelo teatro, para representar o povo. Neste caso em especial, a fala do coro passa a ser uma espécie de comentário do gestual. Observa-se que além de estarem à procura do som e da luz, os atores recitam versos do poema, valorizando a união e dizendo ao povo que,

nós mesmos  
nós vamos em busca da luz (ABRANTES, 1999, p. 119).

Importante se faz lembrar que naquele momento Angola havia conquistado a Independência, mas vivia uma guerra civil na disputa política pelo poder. Agostinho Neto, autor do poema, além de escritor foi presidente de Angola após a sua Independência no período de 1975 a 1979, quando veio a falecer. A homenagem histórica e artística feita por Mena Abrantes ao ex-presidente, figura importante da luta política do país, tem para o teatro um sentido especial. Uma vez que é recitado

pelo coro, o poema ganha o significado de representar o povo para assim fazer chegar ao espectador além da comoção, uma mobilização política.

O tema comum da escravidão percorre as cenas independentes em *Ana, Zé e os Escravos*, que utiliza a pantomima, as personagens históricas, poemas e adaptações intertextuais trazendo o contexto histórico para o presente, para ativar no espectador um sentimento político e participativo na luta contra as formas de exploração social. Ou seja, a peça quer motivar o leitor do texto dramático, a plateia do espetáculo, o povo, para o enfrentamento de problemas que a sociedade apresenta e precisa superar. Conforme explica Russel Hamilton, para os pós-colonialistas,

por mal e por bem o passado colonial está sempre presente e palpável. Está presente na forma da ameaça ou realidade do neocolonialismo, isto sendo uma dependência econômica com respeito à antiga metrópole e às multinacionais. Os descolonizados ainda têm que viver com a herança indelével do colonialismo (HAMILTON, 2016, p. 17).

Embora a peça tenha sido escrita nos primeiros anos depois da Independência, a escravidão enquanto estigma na história de Angola se faz presente na literatura e no teatro. Ela é uma temática que caracteriza uma releitura da própria história, sendo esta uma preocupação do pós-colonial. O tema da escravidão está em Angola, na sua literatura, na história e na política em maior, ou em menor grau, por se tratar de um evento histórico incontornável e de consequências devastadoras.

Evitar a instalação neocolonial como apresentada em *O grande circo autêntico* implicava em perceber outras formas de subjugação humana contemporâneas de escravidão, como racismo e tribalismo e suas relações políticas com o poder. O pós-independência trazia não só a memória, mas a vivência de situações que permitem uma analogia à escravidão. O teatro em *Ana, Zé e os Escravos* se importa em propor que os espectadores as percebam e pensem em superá-las.

### 1.2.1 D. Ana: uma mercadora angolana de escravos angolanos

No Momento II da peça é contada a história de Dona Ana Joaquina, uma mercadora de escravos que viveu em Angola no século XIX. Correspondendo aos fatos históricos, este momento é ambientado na peça no século XIX. D. Ana, a protagonista, deixa claro desde a sua primeira fala o que pensa sobre a escravatura. Ao ver um escravo sendo chicoteado marca cronologicamente sua fala e diz:

D. ANA

Parem com isso! (*desce da tipoia*) Então vocês não sabem que neste histórico ano de 1836 a escravatura já acabou?... (*Arranca o chicote da mão de um dos servidores e olha de frente o escravo preso. Este sustenta o olhar. D. Ana chicoteia-o.*) Acabou, mas não para os escravos de D. Ana (ABRANTES, 1999, p. 66, grifo do autor).

A ironia presente na fala da personagem, que age em relação às leis da escravatura como se as mesmas não se aplicassem a si própria, é um efeito literário muito utilizado pelo teatro épico, conforme Rosenfeld (1985). A ironia gera certa distância da personagem em relação a sua própria fala, como se esta estivesse apresentando-a, culminando com o gesto de chicotear o escravo para “incorporar” a verdadeira “D. Ana”.

Ao se observar pela perspectiva histórica, percebe-se melhor a ironia presente na fala de D. Ana na peça. Em 1836, ocorreu a proibição do tráfico da escravatura, no decreto que Sá Bandeira publicou em Portugal, sob constantes exigências da Inglaterra:

O infame tráfico dos negros é certamente uma nódoa indelével na história das Nações modernas; mas não fomos nós os principais, nem os únicos, nem os piores réus. Cúmplices, que depois nos arguiram tanto, pecaram mais, e mais feiamente. Emendar pois o mal feito, impedir que mais se não faça, é dever da honra portuguesa, e é do interesse da Coroa de vossa majestade (PORTUGAL, 2017).

O decreto de Sá Bandeira assume a responsabilidade que Portugal desempenhava no tráfico negreiro e oferece um primeiro passo na direção para abolição da escravatura. Entretanto, esta só aconteceria no quarteto final do século XIX. O período histórico que abrange a emissão do decreto e vai até a abolição da escravatura é narrado nos momentos II, III e IV de *Ana, Zé e os Escravos*.

Ainda em uma perspectiva histórica, conforme explica Alberto Oliveira Pinto (2015), é preciso observar que o decreto proibia o tráfico de escravos, mas não a escravatura. Os proprietários de terra no Brasil, por exemplo, poderiam transportar escravos para suas plantações, ou mesmo para São Tomé e Príncipe, e dessa forma, “como não podia deixar de ser, o decreto de Sá da Bandeira de 10 de Dezembro de 1836 começou por revelar-se um fiasco em Angola, onde foi rejeitado em massa pelos comerciantes e pelos proprietários de terras” (OLIVEIRA PINTO, 2015, p. 486).

No século XIX, Angola já possuía uma estrutura escravocrata bastante desenvolvida e as primeiras leis abolicionistas ainda que previssem o fim da escravatura apenas para daí a 25 anos, não obtiveram o sucesso esperado pela Coroa Portuguesa. Além do comércio de escravos, os trabalhos na Colônia se utilizavam de mão-de-obra escrava em boa parte das atividades realizadas.

Os escravos desempenhavam os mais variados trabalhos na região e por isso sua manutenção perduraria ainda um bom tempo. Aida Freudenthal (1999) descreve que de um

total aproximado de 400 000 habitantes existiam na colônia entre 60 a 80 000 escravos arrolados pelas autoridades coloniais na segunda metade do século. A maioria trabalhava em arrimos, fazendas e pescarias, na produção, colheita e transporte de mercadorias... A acumulação de escravos revelar-se-ia pois um instrumento indispensável à instalação do colonialismo formal, viabilizando unidades de produção inseridas na economia de mercado. Por isso a escravidão iria sobreviver aos decretos abolicionistas pelo menos até ao início do século XX (FREUDENTHAL, 1999, p. 8).

Segundo a autora, o que de fato começou a se intensificar na primeira metade do século XIX foram a resistência e a insatisfação manifestadas na condição de escravo. Isso se dava através da lentidão no trabalho escravo, furto e

destruição de ferramentas e armas, de modo a aliviar a carga laboral. *Ana, Zé e os Escravos* representa artisticamente este período e sentimento da Colônia. Pode-se perceber isso na personagem D. Ana, em sua ironia ao dizer que a escravidão acabou, mas não para seus escravos. A atitude da personagem fica bastante caracterizada na cena, pelos gestos e pelos elementos descritos nas didascálias.

Na peça D. Ana anda numa tipoia. Esse objeto é uma espécie de rede que é carregada pelos escravos, o que demonstra o tom da subserviência a que estes eram submetidos. A ironia da fala de D. Ana é também percebida na alusão ao Decreto da Abolição, quando menciona “neste histórico ano de 1836”. A fala, acompanhada pelo gesto subsequente de chicotear o escravo, oferece a percepção do panorama com o qual foi recebido o decreto.

Desse modo, pode-se observar que tanto do ponto de vista histórico, quanto literário da peça, as primeiras leis abolicionistas fizeram por incentivar o tráfico, aumentando o comércio ilegal das negociações envolvendo escravos. Percebe-se no decorrer da obra que a proibição do tráfico de escravos apenas fez com que o preço destes subisse. Assim sendo, a medida não surtiu efeito prático para o fim da escravatura.

Mena Abrantes faz alusão aos aspectos sociais para melhor compreensão das vicissitudes da personagem. O autor traz na fala da personagem na peça um trecho (que está entre aspas na citação abaixo) de uma carta de D. Ana ao Barão de Santa Comba que havia sido publicado em jornal da época:

D. ANA  
(*rindo-se*)

O problema é vosso. ‘Conheçam, se de tanto são capazes e se os calos dos vícios ainda não vos embotaram a sensibilidade que os homens em sociedade não se escravizam’.

Eu, por mim, tenho a consciência tranquila... (sai a rir-se, deixando todos consternados e boquiabertos) (ABRANTES, 1999, p. 71, grifo do autor).

Pode-se perceber que a escravidão acontece sob a leniência da Igreja, que conforme Oliveira Pinto (2015) desde o início da colonização se fazia presente em

Angola. *Ana, Zé e os Escravos* faz uma referência histórica das relações de poder entre comerciantes como D. Ana, a Igreja e o Governo:

D. ANA

Venha ver, Padre. Sem medo... Não lhe tinha dito? Passaram-se já seis anos desde a abolição do tráfico e nunca deu tanto lucro embarcar estas “cabeças de alcatrão” para o Brasil. Com receio que a fonte se esgote, até os mais tímidos se meteram no negócio. Não há como uma boa proibição para espevitara a iniciativa criadora dos comerciantes... Vê estes túneis? Levam diretamente aos porões dos meus navios que partem para o Brasil... (*apontando os escravos*) Só aqui estão 200... o que vem a dar... aí uns 150 contos de reis. Depois, o resto é com o Capitão, que é pessoa discreta...

PADRE

(*ao capitão*)

Mas não tem receio de um dia ser apanhado? Com todos esses navios ingleses a patrulhar as nossas águas...

CAPITÃO

Eu cá não nasci para ter medo. No embarque da carga está tudo em ordem. Só entram cascos de... azeite com água doce. Lá fora, em viagem, só se deixa agarrar quem não tem unhas.

D. ANA

E quanto ao problema legal... Adivinhe quem vem cá jantar esta noite?

PADRE

Oh, D. Ana! Outra vez o Governador em sua casa?... Olhe que já se comenta na Igreja... (ABRANTES, 1999, p. 75-76, grifo do autor).

Percebe-se que com os apoios necessários, D. Ana fica à vontade para realizar seus planos escravocratas. Em nível histórico, é possível verificar que após a publicação das primeiras leis abolicionistas começaram a aumentar os conflitos entre senhores e escravos. Os protestos contra a escravidão ganharam forma cada vez mais incisiva com o passar do tempo e o que num primeiro momento se manifestou na indisposição ao trabalho forçado e quebra das ferramentas de trabalho, posteriormente deu origem a fugas e rebeliões. Observa-se que,

episódios dessa natureza eram muito frequentes, embora com desfechos diferentes: em 1860, cerca de 400 escravos da falecida D. Ana Joaquina fugiram da fazenda do Bengo para o mutolo, sem sofrer quaisquer represálias imediatas, enquanto Pungo-a-Ndongo era assolado em 1861 pelos escravos fugidos de duas grandes

fazendas da região, que roubavam e assassinavam habitantes, não havendo meios de capturá-los (FREUDENTHAL, 1999, p. 10).

D. Ana poderia ter mudado o curso da escravidão em Angola, pela importância que possuía e por suas influências políticas e sociais. Não há por parte do teatro da peça um compromisso com os fatos históricos, mas sim o interesse de utilizar as vicissitudes da personagem para demonstrar que poderia ter sido diferente. Entretanto, *Ana, Zé e os Escravos* mostra que D. Ana foi uma grande aproveitadora do período escravocrata angolano.

### 1.2.2 Zé do Telhado: entre o bandido social e o colonialista português

No Momento IV de *Ana, Zé e os Escravos*, a história de Zé do telhado é narrada. Condenado a viver na Colônia de Angola, a personagem histórica é considerada um bandido social português ao estilo Robin Hood. Zé do Telhado traz ao enredo da peça algumas adaptações da produção de Helder Costa (1978), que leva no título o nome da personagem. Muitas aventuras são protagonizadas pelo bandido, que para fazer jus a sua liberdade condicional em Angola se propõe, dentre outras coisas, a destruir aldeias e capturar escravos.

Passada a pantomima do Momento III, a cena que se insere com o novo protagonista vai ser introduzida com uma marca do local e um salto temporal. Zé do Telhado acorda de um sono perturbado sem saber onde se encontra. É informado pelo companheiro de cela, em tom trocista: “Calma, amigo. Estás na fortaleza de S. Miguel, cidade de S. Paulo de Assunção de Luanda, colônia de Angola, ano de 1862...” (ABRANTES, 1999, p. 84).

Usar personagens históricos como Zé do Telhado e Dona Ana Joaquina, no teatro épico significa, como nos ensina Rosenfeld (1985), levar em conta as

vicissitudes sociais em que se vêm envolvidos... Essencial é que o público tenha clara noção de que os mesmos personagens poderiam ter agido de outra forma. Pois o homem, embora condicionado pela situação, é capaz de transformá-la. Não é só vítima da história; é também propulsor dela (ROSENFELD, 1985, p. 172).

Zé do Telhado é descrito na peça como um bandido social afamado, que começa sua atuação narrando sua história ao companheiro de cela. Suas façanhas deram prejuízos a alguns poderosos em Portugal, levando-se em consideração que os principais alvos das ações de seu bando eram ricos e avaros. Um quinto do que seu bando arrecadava era distribuído entre os pobres. Dessa maneira, estes passaram a ter muita consideração pelo ladrão, que tirava dos ricos para dar aos pobres.

Traído por um de seus companheiros, preso e degradado em Angola, Zé do Telhado facilmente aceita a liberdade condicional nos termos em que é proposta pelo governador da Colônia. Fica responsável por organizar e treinar um grupo de soldados a serviço da Coroa Portuguesa, que tinha por objetivo a destruição de aldeias de nativos e captura de escravos. Logo em sua primeira missão, precisa destruir uma aldeia onde havia resistência à colonização portuguesa, episódio que é descrito da seguinte maneira:

#### **MASSACRE NA ALDEIA**

São em princípio velhos, mulheres e crianças... Segue-se uma cena em câmara lenta de massacre de todos os elementos da aldeia. Apenas um é feito prisioneiro e conduzido por Zé do Telhado por entre os cadáveres dos outros (ABRANTES, 1999, p. 102, grifo do autor).

A cena demonstra a força empregada contra as aldeias autóctones na época da escravatura, na Colônia de Angola. Percebe-se também que cria um novo mito em torno de Zé do Telhado, que vai ganhando mais admiração, tanto por parte do governo, quanto por parte da população autóctone. Tendo cumprido com êxito essa primeira tarefa, muitas outras missões lhe são incumbidas por parte do governo.

Por fim, é chamado para abrir caminho de Angola até a contra-costa de Moçambique. Faz-se menção a conhecida história do interesse português em ter uma rota comercial terrestre que atravessasse do oceano atlântico ao pacífico, a qual teria gerado atrito na Conferência de Berlim (1885). Sobre esta conferência responsável pela “divisão de África” entre os colonizadores, Portugal teve o pedido negado pela Inglaterra. A vontade portuguesa de estabelecer um corredor que unificasse leste-oeste de suas possessões, confrontou-se com a inglesa de

explorar os minérios da África Central e nela construir uma estrada de ferro ligando a África do Sul ao Egito. O episódio histórico culminou no Ultimato Britânico à Portugal em 11 de janeiro de 1890.

Na peça, este último trabalho prestado por Zé do Telhado à Coroa Portuguesa não se conclui, porque houve uma troca de governo na Colônia. Sob as novas ordens, Zé do Telhado deveria retornar à condição de prisioneiro. A decisão não é aceita pelo protagonista, que contrariando a nova ordem, resolve viver entre os nativos no interior de Angola. Essa decisão faz crescer ainda mais o mito autóctone em torno de Zé do Telhado. Esse mito é espevitado pela personagem Empacasseiro, que trata de o “transformar” em Zambi, o Kimuezo das longas barbas.

Para discussão da relação das ações da personagem Zé do Telhado em Angola, é importante observar o que diz Franz Fanon em *Pele negra máscaras brancas*. Nessa obra, o autor discute o processo colonial e suas consequências pós-coloniais, considerando a alienação causada pelo racismo. O autor diz que tentou “constantemente revelar ao negro que, de certo modo, ele aceita ser enquadrado; submete-se ao branco, que é, ao mesmo tempo, mistificador e mistificado” (FANON, 2008, p. 186).

Zé do Telhado é uma personagem bastante importante da história do colonialismo português em Angola. Em *Ana, Zé e os Escravos*, esta personagem se apresenta moldável a estrutura desenvolvida por Brecht para o seu teatro épico. Nesta, observa-se que

o homem, é a tese de Brecht, é um objeto de fato, um objeto – que se pode manipular, transformar, virar do avesso, montar e desmontar. Não há essa coisa, portanto, de natureza humana, que caracteriza os homens e lhes dá uma constante. Um homem é o que é porque as circunstâncias o fazem assim; basta que mudem as circunstâncias – é a tese de Brecht – e o homem mudará por inteiro. Não há, também, essa coisa chamada personalidade, que distingue um homem do outro. Não existem características pessoais, inclinações distintivas. Ou pelo menos, se existem, são detalhes que não impedem a mudança total, a metamorfose (PALLOTTINI, 2015, p. 126).

Muitas das vicissitudes da vida real de Zé do Telhado são trazidas na peça. Nesta, as mudanças que ocorrem em sua trajetória pessoal surtem efeito determinante na sua forma de se relacionar com o mundo. Inicialmente luta em favor da Coroa Portuguesa, porém se revolta contra ela por sua forma de governar em favor de ricos e aventos. Passa assim, a intervir como sargento ao serviço dos “patuleias” e dos “pés-descalços”. Realiza roubos com o intuito social de repartir seus lucros com os pobres e não derramar sangue, sem motivo aparente, respeitando as mulheres e crianças.

Depois de preso, transforma-se em Angola num agente novamente a serviço da Coroa, que para ser liberto arrasa aldeias sem perceber os desfavorecidos. As circunstâncias mudam, a personagem (homem) também muda. Por fim, Zé do Telhado acaba por trair o Governo Colonial que o queria preso novamente com a mudança de comando e vai viver entre os nativos. Acompanha-o a personagem Empacasseiro que continua seu fiel escudeiro até o final de sua vida. Torna-se novamente um ladrão, afamado, violento e inescrupuloso, que destrói aldeias nativas fazendo crescer o mito.

Na vida real de Zé do Telhado em Angola, quando ainda degredado na Colônia, torna-se um comerciante e vive em Malanje da venda de borracha, cera e marfim. Constituí família e casa com uma angolana, com a qual tem três filhos. Era realmente conhecido como Kimuezo – homem de barbas grandes e morreu de varíola aos 57 anos, sendo enterrado na aldeia Xissa.

Voltando-se à peça, na cena 19 que encerra o Momento IV, denominada: *A Morte de Zé do Telhado (1875)*, novamente uma cena mimada narra como a personagem sente uma costumeira dor no peito e logo em seguida vem a falecer. O fato é curioso, porque Zé do Telhado sobreviveu a traições, como a do próprio companheiro que o entregou em Portugal, assaltos, destruições de aldeias e várias situações perigosas. No entanto, acaba morrendo de forma natural, vítima de problema cardíaco.

Um novo salto temporal remete a um período futuro diante de um “túmulo tosco”, no qual se encontra enterrado Zé do Telhado. Na cena encontram-se um Militar e o Empacasseiro que é chamado de Xissa pelo interlocutor. O diálogo entre os dois se refere à lenda de Zé do Telhado, a qual a personagem Militar tem

curiosidade em saber. Esclarecido o interlocutor, o Empacasseiro canta com tristeza um fado em homenagem ao companheiro pelo qual sentia muita admiração:

Morreu José do Telhado  
Sabeis quem era?  
Talvez ninguém...  
Era bravo, era valente  
Lutou por fracos e pobres

...

Serviu o povo na guerra  
Foi traído pelos senhores  
Matou, roubou, dividiu

...

Partiu para Angola  
Terra má de gente venal  
condenado para vida...  
'pacificou', instruiu  
Em nome de Portugal...

Uma vez traído  
pelos senhores seus patrões  
foi para mata  
matar sobas

Morreu José do Telhado  
Sabei quem era?  
Talvez ninguém!  
(*faz-se escuridão total*)  
(ABRANTES, 1999, p. 116, grifo do autor).

O fado é uma mensagem direta a plateia, uma vez que o Empacasseiro agora não está mais em diálogo com o Militar. Apoiado em elementos cênicos que combinam a música e o jogo de luzes, a morte do protagonista é narrada numa alusão ao encerramento do ciclo da escravatura em Angola. As relações humanas como a de Zé do Telhado e o Empacasseiro, lembram do mito de Próspero e Caliban.

A referência à famosa obra *A Tempestade*, de Shakespeare, bastante representativa no sentido da relação entre colonizador e colonizado, parece ser bem interpretada por Boaventura Souza Santos. No que tange às diferenças que se prestaram entre a colonização britânica e portuguesa, este autor afirma que

pós-colonialismo em língua portuguesa tem de centrar-se bem mais na crítica da ambivalência do que na reivindicação desta, e a crítica

consistirá em distinguir as formas de ambivalência e hibridação que efetivamente dão voz ao subalterno (as hibridações emancipatórias) daquelas que usam a voz do subalterno para silenciá-lo (hibridações reacionárias) (SANTOS, 2017).

Observa-se a hibridação como termo derivado do hibridismo de Bhabha (1998) que representa a negociação entre poderes desiguais daquilo que é simultaneamente apropriação e resistência, e que vai do pré-determinado ao desejado. Desse modo, percebe-se a hibridação emancipatória se refere ao que está mais próximo daquilo que é desejado pelo colonizado. Enquanto que a hibridação reacionária reivindica a disciplina e o pré-determinado do colonizado, ou seja, a reprodução do discurso colonizador como autoridade.

Caliban está representado na personagem Empacasseiro, que é um soldado negro, a serviço do governo português. Esta representação em um nível histórico demonstra como funcionou a colonização portuguesa em Angola. As tropas imperiais só começaram a lograr êxito na expansão e domínio do interior sobre os autóctones, com a ajuda desses soldados negros. Empacasseiro foi uma categoria especialmente criada para que os soldados negros pudessem fazer parte do exército português, que até então era constituído exclusivamente por brancos.

O exército imperial apenas avançou no sentido colonial a partir do momento em que soube fazer alianças com nativos, visto que estes detinham o conhecimento da geografia e das sociedades locais. Para tanto, os empacasseiros foram determinantes desde a chamada “guerra preta” no século XVII. A ocupação territorial, entretanto, vai se dar de forma mais intensa no século XIX, período que coincide com a história de Zé do Telhado em Angola.

Por sua vez, Zé do Telhado é a personagem que representa o Próspero da colonização portuguesa, à qual difere do Próspero de colonização britânica, porque o

Próspero português não é apenas um Próspero calibanizado: é um Caliban quando visto da perspectiva dos Super-Prósperos europeus. A identidade do colonizador português é, assim, duplamente dupla, constituída pela conjunção de dois outros: o outro que é o colonizado e o outro que é o próprio colonizador enquanto colonizado. Foi essa aguda duplicidade que permitiu ao

português ser emigrante, mais do que colono, nas 'suas' próprias colônias (SANTOS, 2017).

Dessa forma, a relação entre as personagens Empacasseiro que representa o Caliban – colonizado, e Zé do Telhado, o Próspero - calibanizado, tornam-se especialmente interessantes para a análise pós-colonial. Zé do Telhado representa a fragilidade do colonizador português, uma vez que, conforme Santos (2017), Portugal como país periférico da Europa foi uma espécie de Colônia da Inglaterra - um dos Super-Prósperos europeus.

No entanto, não vale a premissa que o colonizador português, Próspero-calibanizado, muitas vezes absenteísta, permita que o colonizado angolano, se torne um Caliban que possa mais facilmente vir a ser Próspero. A personagem Empacasseiro, acompanha Zé do Telhado como seu súdito fiel e admirador de sua capacidade em todos os momentos, quer diante dos portugueses, quer diante de seus companheiros angolanos. Mesmo no fado de despedida o Empacasseiro ainda rende homenagens a Zé do Telhado, o que se constitui, portanto, numa hibridação reacionária.

A morte de Zé do Telhado encerra este ciclo da escravatura de um ponto de vista cronológico e histórico, mas ainda não é capaz de fazer crescer uma hibridação emancipatória. Historicamente, em 1875 ocorre em Portugal a publicação da Lei Andrade Corvo abolindo a escravidão nas colônias portuguesas. Entretanto, a extinção legal do regime de escravidão nas colônias, fez com que surgisse em 1899 o Código de Trabalho indígena, que destacava a obrigação do trabalho aos negros nas colônias. Pelo código, os patrões, na sua maioria formada pela elite portuguesa que “civilizava” os negros, possuíam o direito de castigar os indígenas e prendê-los em caso de maus serviços.

Pode-se dizer que a emancipação só ocorre no pós-independência que na peça é representado depois de um novo salto temporal, no Momento V. O quadro que se insere nesta cena, que encerra a peça, representa o presente histórico do momento de produção da obra. Neste ponto, as novas formas de escravidão que poderiam se suceder em Angola no período pós-independência, de disputa pelo poder político, especialmente depois da morte do Presidente Agostinho Neto, são levadas à cena.

Para o estudo desses fatores, faz-se importante a análise da produção dramática de Pepetela. Por meio dela, adentra-se na cena nacionalista angolana, aproximando-se do momento histórico que se segue a Independência na obra *A Corda* de 1976. Por outro lado, em *A revolta da casa dos ídolos* escrita em 1979, episódios históricos do início da colonização portuguesa permitem estabelecer pontes com o presente vivenciado na época de sua produção, em uma abordagem pós-colonial.

## 2 DISCURSO DE RESISTÊNCIA NO TEATRO DE PEPETELA - *A CORDA E A REVOLTA DA CASA DOS ÍDOLOS*

As obras de Pepetela constroem elos entre a história, sociedade e política angolanas em que aparece o processo contínuo de construção da identidade. Essa é uma das temáticas que se destacam em sua produção, especialmente nos anos que se sucederam à Independência, cujo período *A Corda* e *A revolta da casa dos ídolos* fazem parte. Pode-se compreender melhor a presença de Angola no fazer artístico de Pepetela quando se observa que nas suas obras

esta urgência de pertença, esse contorno que contém e esbate diferenças, é afinal, Angola. A ideia de angolanidade está presente em toda a sua obra mas de forma tão natural que não a condiciona do ponto de vista literário. Pepetela está a escrever não sobre Angola. Ele *está escrevendo Angola*, essa que há mas que ainda não existe, a sonhada e a geradora de sonhos (COUTO apud: PEPETELA, 2008, p. 8, grifo do autor).

A produção literária de Pepetela apresenta destaque para o romance como em *Mayombe* e *A Geração Utopia*, que fizeram com que o autor fosse bastante aclamado internacionalmente pelos leitores e pela crítica literária. Conforme Tutikian (2006), Pepetela procura analisar literariamente o viver do seu país, com o qual se diz amargurado, avaliando os resultados da guerra, mas sem deixar de observar a possibilidade de reconstrução. No teatro, o autor possui duas peças publicadas, *A Corda* e *A revolta da casa dos ídolos*, as quais fazem parte do *corpus* desta pesquisa. O interesse em estudar estas peças se deve ao fato de que as obras são escritas no período dos primeiros anos que se sucederam a Independência, marcados dentre outros fatores, pelas afirmações políticas em Angola.

Pepetela foi militante do Movimento Popular de Libertação de Angola (doravante MPLA), grupo que após a Independência se transformou no partido político a governar o país. A própria epígrafe feita pela União dos Escritores Angolanos em *A Corda* oferece um direcionamento da militância política do autor, “esta peça é editada no momento em que reverenciamos o autor da sua ideia. Que seja homenagem ao seu exemplo militante” (PEPETELA, 1980a, p. 6).

Tanto em *A Corda*, quanto em *A revolta da casa dos ídolos*, pode-se perceber elementos da cultura angolana, a qual esteticamente é construída na representação da oralidade através da escrita. A primeira escrita em fevereiro de 1976 se preocupa com o tempo presente dos meses que se seguiram a Independência, com desafios internos, além das sempre constantes ameaças estrangeiras para a nação. A segunda de janeiro de 1979, vai ao início da colonização no século XVI buscar o episódio histórico que serve de pano de fundo para pensar o presente.

Desse modo, percebe-se nessas peças um interessante envolvimento artístico, em que estão presentes técnicas do teatro épico brechtiano, a pertença e a construção da identidade, pautadas no observar da história. Pode-se dizer que estas ideias contemplam a construção do épico, permeando as ações narrativas do presente histórico de *A Corda*, e do passado que se faz sentir no presente, em *A revolta da casa dos ídolos*.

## **2.1 *A Corda*: uma representação da nação no período pós-independência**

Há mais de quatro décadas de sua produção, *A Corda* é a primeira obra de Pepetela depois da Independência angolana, que ocorreu em 11 de novembro de 1975. A peça, por meio de uma brincadeira de cabo de guerra, propõe uma representação sobre como se encontrava a situação política do país, ao criar uma discussão aos moldes do teatro político. Nessa direção, o dramaturgo traça um caminho que segue um processo de transformação em Angola devido às nuances da Independência. Nele, é possível perceber ideais de união, de luta e de sonhos para a nação.

A preocupação com a construção do futuro da nação aparece em *A Corda* desde a indicação cênica inicial. Pepetela observa nela, que a peça deveria ser encenada por atores jovens de “12 a 16 anos” (PEPETELA, 1980, p. 7). A perspectiva didática do teatro foi utilizada como ferramenta de educação e formação servindo inclusive para catequização dos nativos na própria Angola, por

parte da Igreja Católica. Porém, no teatro político a característica principal é a mobilização para intervenção social. Importante verificar que

a focalização de uma mensagem política, portanto, não exclui o valor artístico da obra que se colocará em *mise en scène*. Pelo contrário, o conteúdo é compreendido pelo público mediante a estética de sua construção que oferecerá subsídios para que o espectador perceba a mensagem e exerça o posicionamento ideológico, permitindo a interação entre a obra e o público, a mensagem e a transformação social. Desse modo, o mundo da realidade (público/espectador) adquire condições de compreender a discussão fomentada no mundo da representação (o palco/a tela), quando temos mensagens inscritas em espaços ficcionais conscientemente articuladas no complexo sistema do engajamento artístico (SILVA, 2016, p. 254).

Assim, decidir o que encenar é um ato de escolha, que conforme Pavis (2015) leva, dentre outros elementos estéticos, à distração, ou à reflexão. O teatro político opta sobremaneira por esta última, e faz dela sua temática no que se refere ao cunho social, ou seja, em prol do interesse do povo e de seus direitos.

Nesse sentido, é preciso lembrar que o teatro político teve seu surgimento, conforme Garcia (2004), na Rússia, no início do século XX, com o movimento *agitprop*. Em princípio, o teatro político tinha um público bem definido, o proletariado, e serviu aos interesses do partido comunista, por quem era financiado. O *agitprop* visava extrapolar a relação palco-plateia e desenvolver esforços no sentido da construção do socialismo.

O desenvolvimento do teatro político ocorreu ao longo do século XX, passando da agitação e propaganda em prol dos interesses sociais, a um elevado nível artístico do drama moderno. Ele se estendeu pela produção dramaturgicamente europeia com expoentes como o de Piscator e Brecht que caracterizaram essa nova forma de teatro político como teatro épico. Brecht, considerado o maior dramaturgo do século passado, criou os elementos mais conhecidos do teatro do épico, como efeito de distanciamento.

Este efeito, conforme explica Szondi (2001), utiliza-se de técnicas como atores que trocam de figurino em frente ao público e representam mais de um papel na mesma peça. Outra característica própria ao teatro épico brechtiano é usar a

história como pano de fundo, para passar a plateia uma mensagem de intervenção social, entendendo o homem como mutável e modificador da sociedade e não apenas como espectador.

Rosenfeld (1985) lembra o

intuito didático do teatro brechtiano, à intenção de apresentar um 'palco científico' capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora. O fim didático exige que seja eliminada a ilusão, o impacto mágico (ROSENFELD, 1985, p. 148, grifo do autor).

Em *A Corda*, dado às condições de produção e a utilização de atores jovens, ainda sem uma formação profissional, pode-se dizer que há uma transição entre os elementos fundadores do teatro político e as características do teatro épico. Tanto pela perspectiva didática da natureza do teatro épico, com vistas à eliminação da ilusão, quanto pelas condições históricas, a peça se apresenta essencialmente simples no seu cenário e produção. Conforme Pavis (2015), essa é propriamente uma característica do teatro épico e do que irá se denominar de palco pobre, que na verdade é adaptação prevista por Brecht às condições históricas vivenciadas no presente imediato da produção teatral.

Nesse sentido, *A Corda* representa uma forma de resistência cultural por meio do teatro. Apesar de todas as dificuldades de produção ocasionadas pela situação histórica permeada por guerras, o teatro surge adaptando-se às condições possíveis para sua execução. A peça traz a personagem Likishi que desempenha as funções de apresentador, bailarino e juiz do combate. A esta personagem cabe a missão de dirigir-se à plateia diretamente, explicando o que está acontecendo em meio ao cabo de guerra. Quando necessário, o Likishi pede a intervenção do público nas decisões, sempre em prol dos combatentes angolanos. Um exemplo disso pode ser visto no trecho que segue:

Não esqueçam de pensar. 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, 1980a, p. 9).

Como se pode observar, não se esquecer de pensar, continuar sempre a pensar é a mensagem inicial do Likishi ao público. Mais do que uma apresentação, é uma invocação para que a plateia esteja atenta ao espetáculo e perceba que ao mesmo tempo em que assiste, também faz parte deste, está nele representada. Do palco precisa-se levar a mensagem introduzida apelativamente: “A vossa vida está em jogo, a nossa vida depende deste combate” (PEPETELA, 1980a, p. 9). O êxito na transmissão da mensagem vai fazer a diferença em prol das mudanças sociais e políticas, no âmbito do pós-independência.

O Likishi é a personagem central da peça, mas não se constitui em herói da história. Este papel no teatro político cabe aos espectadores, pois são deles as decisões que fazem a diferença no grande mundo, o mundo real, fora do palco. Considerando essa especificidade, pode-se observar que é o povo o verdadeiro herói do teatro político. Essa percepção em favor de Angola é o que a peça quer do público.

O sentimento de pertença e a ação do povo em prol de uma identidade cultural naquele momento pós-independência eram mais do que uma necessidade com a qual o teatro político de *A Corda* se preocupa. Neste contexto, a abordagem pós-colonial começa a se fazer sentir pela compreensão dos efeitos culturais e históricos que se desenvolveram desde a chegada dos portugueses à Angola no século XV. Assim, as relações entre colonizador e colonizado são entendidas nas mudanças que causaram à população autóctone. Essas mudanças são percebidas principalmente na organização social, nas relações de poder e no comércio com o exterior, fatores dentre os quais se destaca os efeitos da escravidão.

Os cinco séculos de colonização portuguesa em Angola fazem perceber melhor aquele momento de euforia advindos da vitória na Guerra de Libertação e da conseqüente Independência do país. Desse modo, observa-se a compreensão de que

depois da Segunda Guerra Mundial, o termo *postcolonial state*, usado pelos historiadores, designa os países recém-independentes, com um claro sentido cronológico. No entanto, *postcolonial*, a partir dos anos setenta, é termo usado pela crítica, em diversas áreas de estudo, para discutir os efeitos culturais da colonização. Terry Eagleton considera que somos pós-românticos,

produtos dessa época, mais do que sucessores dela. Considerado nesse sentido, 'pós-colonial' não designa um conceito histórico ou diacrônico, mas antes um conceito analítico que reenvia às literaturas que nasceram num contexto marcado pela colonização europeia (LEITE, 2012, p. 129, grifo do autor).

O pós-colonial no sentido histórico e diacrônico, que é tomado como pós-independência nesta tese, reacende em Angola disputas étnicas e políticas para as quais é importante observar a relação entre Estado e nação. Considerando-se o Estado como o território, regido por um governo soberano e a nação como os laços culturais e o espírito coletivo que unem os cidadãos deste Estado, percebe-se que o Estado chegou antes da nação em Angola. Ainda que se aproximem estes conceitos Estado-nação o problema persistirá entre o Estado e a sociedade civil, ou entre a nação oficial e a nação real (ROMANO, 2016). Como Estado e nação constituídos e livres do colonialismo, a disputa pelo poder após a Independência passava pelas diferenças entre as etnias que se faziam valer nos grupos políticos.

Se a Independência aflora as disputas étnicas pelo poder, essas relações que existiam antes da colonização também foram afetadas em maior ou menor grau, com a chegada dos portugueses em Angola. Sendo assim, o pós-colonial permite observar as mudanças após o contato com o colonizador estrangeiro. Dessas advém por exemplo, o racismo usado como representação da diferença que privilegia o colonizador.

Essas preocupações se tornam perceptíveis ao sentimento artístico de Pepetela, que escreve nos primórdios da Independência *A Corda*. O autor havia lutado na Guerra de libertação pelo MPLA e sabia da importância de se manter a união que se teve por um objetivo definido como a Independência. Entretanto, com Angola livre da exploração colonial portuguesa, os sentimentos culturais, individuais e regionais ganharam mais força, bem como a especulação estrangeira das grandes potências capitalistas como os Estados Unidos da América (EUA).

No documentário *Cuba, une Odyssée Africaine* (2007) dirigido por Jihan El Tahri, pode-se perceber que tanto as guerras pela independência dos países africanos de língua portuguesa, quanto à sucessão dos eventos ocorridos posteriormente, tiveram alguma ligação com a guerra fria. Em Angola, os interesses do capitalismo internacional encabeçados pelos EUA, contaram com o apoio da

África do Sul, nos principais grupos de oposição ao MPLA: a Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA) e a União Nacional para Libertação Total de Angola (UNITA).

Por outro lado, é importante observar a situação entre portugueses e angolanos quanto ao pós-colonial, visto que a relação colonizador-colonizado gerou em Angola, assim como em Portugal, um processo ambivalente, em seu sentido histórico, social e político, no qual pode-se perceber que a

África, refiro-me às ex-colônias, pesa na memória portuguesa com alguma violência, particularmente experimentada nos últimos quinze anos, em que a guerra colonial antecedeu as independências. Parece haver quase uma necessidade de esquecimento da carga demasiado pesada que o processo imperial arrastou consigo. O passado tende, por vezes, a ser olhado ou com algum desconhecimento – a memória é curta, e certas memórias são para esquecer – ou com uma visão mais ou menos maniqueísta, que considera apenas o sentimento de uma certa culpabilidade, e o necessário investimento de remissão dessa ‘culpa’ histórica. Entre o culpado, que personifica a imagem do colono, e a vítima, que encena o colonizado, haverá certamente um lugar mais distanciado, e provavelmente, mais neutro, de encarar os fatos da história e os da literatura (LEITE, 2012, p. 140, grifo do autor).

Angola havia mudado ao longo dos séculos da presença colonial. *A Corda* é contemporânea ao retorno dos colonos portugueses ao seu país natal, deixando para trás a vida que levaram na Colônia. Os portugueses que ficaram assumiram a nacionalidade angolana. As diferentes visões sobre o futuro político da nação foi um problema extremamente complexo. Esse tema é abordado ainda que indiretamente na peça com uma solução naquele momento em que se pretende união cultural em favor da nação. Buscava-se, como diz Said, um nacionalismo,

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).

*A Corda* se coloca no justo momento pós-independência em que ganha força o nacionalismo em Angola, considerando dentre outros o aspecto étnico. Os elementos que Said descreve como fundamentos para seu surgimento estão presentes em maior, ou menor grau na peça. Há os inimigos que se precisa derrotar, personificados no grupo dos imperialistas. Há também o sentido da pertença, que embora comum entre etnias, mestiços e colonos (ou descendentes destes) que se assumiram angolanos, se configura de forma peculiar conforme a cultura de cada um, representada pelos seus combatentes. Eram as disputas entre diferentes visões de nacionalismo que entravam em cena pensando na unidade Estado-nação.

A unidade poderia vir com o entendimento político-social que se fazia necessário e, neste sentido, o teatro, a literatura e as artes como forma de resistência cultural, contribuíram para o desenvolvimento da nação. Esse sentimento comum, de pertença, de angolanidade, mas ao mesmo tempo peculiar a cada um na sua forma de agir e pensar, precisava ser unificado de alguma forma. Em *A Corda* o principal responsável por motivar a união do povo angolano é o Likishi. É essa personagem que faz a pergunta à plateia se deve ou não ajudar os combatentes, quando estes não percebem os motivos desagregadores que os fazem perder uma batalha. Esta atitude do Likishi permite uma aproximação às comunidades imaginadas de Benedict Anderson, uma vez que o autor afirma que

o advento do nacionalismo num sentido propriamente moderno esteve ligado ao batismo político das classes inferiores... Embora por vezes avessos à democracia, os movimentos nacionalistas sempre foram de perfil populista e tentaram conduzir as classes inferiores à vida política. Na sua versão mais característica, ele assumiu a forma de uma liderança intelectual e de classe média descontente, tentando despertar e canalizar as energias populares em favor dos novos estados (NAIR apud ANDERSON, 2008, p. 85).

O teatro político da peça se preocupa em promover a integração e mobilização do povo em prol do nacionalismo do MPLA. Uma das formas de mobilização, que se percebe na peça em relação aos combatentes e a plateia é a

utilização de um ator no meio do público. Este responde ao Likishi: “Intervém!” (PEPETELA, 1980a, p. 41), quando perguntado se deveria fazê-lo. A intervenção repercute tanto nos combatentes, quanto nos espectadores entre os quais o ator está incorporado.

Dessa forma, o Likishi usa sua retórica de apresentador para mobilizar os combatentes, explicando sobre a armadilha que todos haviam caído, o tribalismo e o racismo. A dúvida sobre se todos os combatentes percebem a importância de superar estes problemas obtêm sua resposta quando ocorre a união na hora de puxar a corda e vencer o combate. A estrutura da obra é constituída pelos efeitos distintos que o teatro político, enquanto proposta artisticamente elaborada, se propõe a realizar.

Um dos principais efeitos do teatro político é percebido pela relação palco-plateia. Ao falar da “ação e realidade” teatral, Raymond Williams ensina que

o público é sempre a herança mais decisiva, em qualquer arte. O modo como as pessoas aprenderam a ver e a reagir é o que cria a condição essencial para o teatro. Partimos muitas vezes do princípio de que qualquer público compreenderá a natureza bastante convencionalizada em qualquer encenação: a ação habita a sua própria dimensão e é, nesse sentido, diferente de outros tipos de ação (WILLIAMS, 2010, p. 221).

A dimensão em que o público compreende a encenação de *A Corda* será determinante para as reflexões. Valendo-se da fala da personagem Sem Medo, em *Mayombe*: “Queremos transformar o mundo e somos incapazes de nos transformar a nós próprios” (PEPETELA, 1993, p. 112), observa-se a estética da escrita de Pepetela. *Mayombe* foi escrito antes de *A Corda* por volta de 1971, e publicado pela primeira vez em 1980. O engajamento político do autor nas questões do seu país e a tensão sobre as consequências da guerra estão presentes no romance e na peça. Este sentimento artístico-literário entra em cena na fala do Likishi para envolver a plateia e os combatentes. Sua intervenção pode ser observada no trecho:

LIKISHI: Vocês decidiram, vocês são o Povo. Eu só posso seguir as decisões do Povo... Vocês pensaram, vê-se que são um Povo maduro, ainda bem.

(Dança e é uma dança de alegria. Vira-se para os combatentes).

LIKISHI: Lutaram bem e agora vão perder, se não se puserem a pensar. Este combate não se ganha só com a força dos braços e com o sacrifício. Ganha-se com a cabeça.

3º COMBATENTE: Nós usamos a cabeça, ó pai.

LIKISHI: Usam-na muito pouco, isso sim. Há bocado, o Savimbi lançou-vos o seu feitiço, o tribalismo. À custa duma derrota, vocês aprenderam que era só um truque, um feitiço dos reaccionários. Agora o Chipenda lançou-vos o vírus do racismo. Vocês não percebem que é o mesmo género de feitiçaria?

4º COMBATENTE: Uns percebem, outros não.

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, 1980a, p. 43).

Pode-se perceber na personagem Likishi uma aproximação com a figura do *griot* muito comum em alguns países africanos. O *griot* é um líder intelectual que representa a cultura de seu povo. Pode ser músico, menestrel, contador de histórias, ou cronista e tem a função de transmitir seus ensinamentos principalmente aos mais jovens. Em *A Corda* o Likishi veste-se como bailarino e dança. Além disso, como juiz do combate vê-se no papel de orientar o povo. Este último está representado nos jovens combatentes, cada qual a desempenhar o importante papel de puxar a corda para vencer o cabo de guerra, que cada cidadão angolano precisaria puxar no pós-independência. Para perseverar-se no caminho certo e não entrar em conflitos que poderiam colocar tudo a perder na construção da nação, torna-se imprescindível a figura do Likishi. A representatividade desta personagem na peça é a do intelectual envolvido com a vida angolana. Nele havia uma ideia de futuro para nação bem definida, mas para a maioria do povo isso era uma construção.

Dessa forma, uma percepção da literariedade da peça que vem desta mensagem aos combatentes e à plateia é compartilhada pelo Likishi. Superar questões como o tribalismo e o racismo afetados pelos séculos de exploração que

antecederam a Independência angolana. Caso contrário, se perderia a força do povo, o herói povo do teatro político de *A Corda*.

Os combatentes da peça representam uma sociedade formada por jovens que cresceriam na geração da utopia nacionalista que estava surgindo. O Estado havia chegado antes da nação em Angola e esta peça faz uso de recursos do teatro político para levar uma mensagem de intervenção social ao seu povo. Não seria fácil, havia várias dúvidas representadas na imagem do cabo de guerra, usando uma corda com o lenço vermelho ao meio, que marca a luta entre o povo e o império. O compasso do cabo de guerra é a metáfora deste período pós-independência e convida todos a pensar sobre o sentimento nacionalista em Angola.

### 2.1.1 Nacionalistas contra imperialistas

De um e de outro lado do lenço vermelho, que marca o compasso do cabo de guerra encenado em *A Corda* estão os dois grupos compostos por cinco integrantes cada um, a puxar “a corda” da batalha para ver quem fica com Angola. Em disputa na peça está a dicotomia entre a esquerda socialista, que representa o povo, e a direita capitalista, que representa o império. O cabo de guerra entre os grupos é uma disputa entre nacionalistas e imperialistas.

O grupo dos imperialistas formado por estrangeiros e comparsas representa os egoísmos capitalistas que deveriam ser rejeitados, segundo uma visão socialista do pós-independência. Este grupo é capaz de se organizar para atingir seus objetivos de explorar Angola. As disputas internas e vaidades pelo poder ocorrem entre integrantes do grupo imperialista, mas são facilmente superadas em nome da conquista das riquezas angolanas. O objetivo do grupo é explorar seus recursos naturais angolanos, deixando o povo de lado numa perspectiva neocolonial. O grupo imperialista é assim descrito na caracterização das personagens, que antecede as cenas:

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 (PEPETELA, 1980a, p. 7).

Quem lidera o grupo como seu mentor e financiador é a personagem Americano. Observando-se sobre uma perspectiva histórica os EUA financiavam os dois principais grupos de oposição ao MPLA, a FNLA e a UNITA, dos quais faziam parte Holden, Savimbi e Chipenda. Desse modo, fazendo-se as referências históricas da peça, o grupo imperialista tem importantes aliados angolanos para vencer o cabo de guerra.

O interesse dos EUA em Angola não se deixava esconder na época da peça. Havia conforme se pode perceber em Cuba (2007) por parte destes uma convicção de que o MPLA fosse financiado pela União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Entretanto, é importante observar que o apoio militar e estrutural pré e pós-independência ao MPLA se deu muito mais por intermédio de Cuba que pela URSS.

Na peça, o grupo imperialista se configura nos inimigos oficiais do povo. O Americano vai sugerir estratégias divisionistas para que seus aliados consigam enfraquecer o grupo dos combatentes. Além disso, a personagem sempre oferece recompensa financeira para cada atitude bem-sucedida dos integrantes de seu grupo. A relação com o presente histórico da peça é bastante significativa e um fato curioso é percebido quando da falta de apoio por parte do Congresso dos EUA, pela personagem:

AMERICANO: É que a situação piorou. O Congresso cortou-nos as pernas...

SAVIMBI: Já deviam ter cortado as pernas ao Congresso há muito tempo! Se fosse eu...

AMERICANO: Costumamos fazê-lo, eles até são dóceis e com dois berros recuam. Mas desta vez não deu tempo. E compreendam, eu também terei de recuar... (PEPETELA, 1980a, p. 43).

O trecho acima, que se dá no desfecho da peça, possui correspondência com o fato histórico que teria acontecido logo após a Independência de Angola: “a 19 de Dezembro de 1975, o Senado dos EUA votava a suspensão de qualquer intervenção militar em Angola, o que seria reforçado a 9 de Fevereiro de 1976, com a promulgação da ‘Emenda Clark’ pelo Presidente Gerald Ford” (OLIVEIRA PINTO, 2015, p. 735, grifo do autor).

Em *A Corda*, o Americano foge com a derrota iminente dizendo ter outros sítios para explorar. Representando o homem capitalista em essência, para ele o importante é o lucro e não a causa da luta. Um maior investimento torna-se inviável naquela altura em Angola e ele muda de ideia, procurando outro lugar para explorar. Esta personagem sofre de uma dualidade necessária à sua sobrevivência neste sistema em que vive, e que entende ser o modo como o mundo funciona. Essa descontinuidade da personagem “não anula uma continuidade mais profunda: a da personagem capitalista obrigada a ser tal como é no mundo capitalista – e isto configura a unidade da personagem segundo Brecht” (PALLOTTINI, 2015, p. 137).

Por sua vez, a personagem Racista faz alusão aos apoiadores sul-africanos, que representavam o regime do *apartheid*. Ele segue os passos do Americano e também foge, quando a derrota se torna eminente:

RACISTA: Vocês fiquem. Eu vou embora, vou para a Namíbia. Vocês não sabem lutar, eu é que faço força e vocês só pensam em apanhar dinheiro uns dos outros.

CHIPENDA: Racistazinho, não me abandones. Dou-te o Sul de Angola!

RACISTA: Qual Sul de Angola? Já está perdido. Fico com os diamantes da Namíbia (PEPETELA, 1980a, p. 46).

Segundo os fatos históricos, ainda em dezembro de 1975, logo após a Independência de Angola, o comande militar sul-africano havia avisado o FNLA e

a UNITA que ia se retirar para a Namíbia suas unidades de posição. O fato se consolidaria com a retirada total das tropas no ano seguinte, no dia

27 de Março de 1976, o governo sul-africano oficializou perante o mundo a total retirada do seu exército de Angola. Foi essa a data que, por iniciativa de Agostinho Neto, passou a ser celebrada como a da vitória angolana sobre os Sul-Africanos e como a do desfecho daquela que a propaganda do MPLA, enquanto partido único, designou durante anos por ‘Segunda Guerra de Libertação’ (OLIVEIRA PINTO, 2015, p. 736, grifo do autor).

A data passou a ser reconhecida e comemorada como o “Carnaval da Vitória”, uma vez que institucionalmente Angola substituiria a tradicional festa religiosa. O MPLA não apoiava qualquer manifestação religiosa e nisto incluía a extinção dos feriados católicos, como o Carnaval. Sendo assim, a oportunidade de se comemorar as proximidades da data religiosa com a propaganda da vitória do que ficou conhecido como Segunda Guerra de Libertação (a primeira foi a da Independência), foi muito bem aproveitada pelo partido. Na peça, a personagem Racista sai de cena antes da derrota final do cabo de guerra.

Holden, Savimbi e Chipenda são personagens da história de Angola que vão complementar no grupo dos imperialistas, o pano de fundo necessário à estrutura do teatro político. A presença destes três personagens em *A Corda* quer demonstrar que por conta de egoísmos e vaidades o povo angolano podia ser vilão de si mesmo. Com isso, Angola poderia adentrar num sistema capitalista, no qual a exploração colonial se tornaria neocolonial.

Holden Roberto iniciou sua militância política na União das Populações de Angola (UPA), e depois criou a FNLA da qual se tornaria presidente. Holden é caracterizado na peça com seus óculos escuros, o qual realmente usava, e com um barrete de pele de leopardo, que pode representar sua ligação com Mobutu, ditador que então comandava o Zaire (RDC). De aspecto caricato e manipulável esta personagem é o preferido pelo Americano para assumir a presidência de Angola, em caso de vitória dos imperialistas.

Na história de Angola, Jonas Malheiro Sidónio Savimbi foi fundador da UNITA, que ganha força depois da Independência com o apoio dos EUA. Seus argumentos tribalistas e sua ideologia mais voltada ao capitalismo como forma de

poder, vão ser reforçadas no pós-independência, aparecendo como grande opositor ao MPLA. Na peça, a personagem Savimbi vai se utilizar do tribalismo, ou seja, aproveita-se das diferenças culturais entre as etnias dos combatentes para plantar a discórdia no meio deles. Os combatentes entram em conflito por causa do tribalismo e acabam se enfraquecendo no combate, perdendo uma das batalhas do cabo de guerra. Assim, Savimbi representa uma poderosa força para o grupo imperialista em *A Corda*.

No grupo dos combatentes não há identificação própria dos integrantes, que se denominam apenas por 1º, 2º, 3º, 4º e 5º combatente. Cada um deles representa uma região, uma etnia, ou sentimento de Angola e embora tenham mais força física do que o grupo imperialista, apresentam também o maior desafio: manter a união diante da diversidade cultural e social que aflora nas dificuldades. Conforme Hall,

para dizer de uma forma simples: não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma grande família nacional. Mas seria a identidade nacional unificadora desse tipo, uma identidade que anula e subordina a diferença cultural? (HALL, 2005, p. 59).

Assim, pode-se dizer que esse é o maior problema que se impõe aos combatentes que representam o povo angolano, superar as dificuldades históricas em nome de uma identidade cultural comum, que até então não existiu e que era imprescindível para o fortalecimento da nação. Orientados pelo Likishi, os combatentes, que representam o “povo angolano”, precisam desta superação para vencer. Suas origens são as mais diversas e o problema do tribalismo, seguido do racismo, afloram na narrativa da peça como componentes nocivos para a vitória.

Angola se encontrava após a Independência constituída por uma população oriunda de diversas etnias, pelos antigos colonos e mestiços. A situação pós-independência propõe o enfrentamento das diversidades culturais, decorridos cinco séculos da chegada dos portugueses ao território. O grupo dos combatentes de *A Corda* faz referência a esta diversidade étnica:

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, 1980a, p. 7).

Em nível histórico, a resposta às diferenças viria em forma de uma clivagem social (OLIVEIRA PINTO, 2015) que teria graves consequências. Até a Independência, a vontade em ver o país liberto da colonização contou com a literatura e com a escrita personificada em intelectuais que em muito contribuíram para a formação do povo angolano. Porém, retomando-se às “comunidades imaginadas” de onde se tem uma ideia de formação das nações, o povo sofreria problemas por conta das diferenças. O

que tornou possível imaginar as novas comunidades, num sentido positivo, foi uma interação mais ou menos casual, porém explosiva, entre um modo de produção e de relações de produção (o capitalismo), uma tecnologia de comunicação (a imprensa) e a fatalidade da diversidade linguística humana (ANDERSON, 2008, p. 78).

Esse modelo de nação não servia à Angola do MPLA, especialmente com vistas à conjuntura sócio-política e à questão ideológica. Nesse sentido, o combate havia começado antes mesmo da Independência entre as forças que apoiavam os modelos capitalistas e as socialistas. Esta luta apenas estava escamoteada pela Guerra de Libertação e se tornaria explícita com o pós-independência na Guerra Civil Angolana. Em meio a este momento histórico, *A Corda* na luta de nacionalistas contra imperialistas retoma as questões da traição dos integrantes da FNLA e da UNITA. Esse problema irá agregar-se ao racismo e ao tribalismo como empecilhos da construção de uma identidade.

### 2.1.2 A traição, o tribalismo e o racismo na construção da identidade

O MPLA era contra qualquer tipo de influência religiosa, racial, ou étnica dentro de seu movimento político. A proposta do partido era a superar estas questões para construção da identidade angolana. Entretanto, internamente elas

geravam dissidências entre seus membros. A primeira que ocorreu de forma mais incisiva foi a de Viriato da Cruz, que em 1962 afastou a si próprio e aos demais brancos e mestiços dos postos de comando do MPLA. A decisão de Viriato, que era mestiço, foi tomada para fazer frente às acusações racistas da FNLA, de que só brancos e mestiços assumiam o poder no MPLA. O dirigente que continuou a comandar o partido de forma escamoteada, também proporia uma união entre MPLA e FNLA.

Essas decisões seriam rechaçadas por Agostinho Neto e seus apoiadores em conferência do partido que aconteceu ano seguinte. O episódio gerou atrito entre apoiadores de Agostinho Neto e Viriato da Cruz, fazendo com que este último se afastasse do MPLA e ingressasse na FNLA. Dissidências semelhantes motivadas pelo tribalismo e racismo viriam a ser exploradas inclusive pelo governo português, na tentativa de desestabilizar os movimentos de libertação. Diante destes problemas, Agostinho Neto incentivou o *slogam* “Um só povo, uma só nação!”, que Pepetela trouxe como mote do grupo dos combatentes em sua peça *A Corda*.

Com a Independência declarada e o MPLA no poder, os outros movimentos uniram forças nas lutas imperialistas. Nelas juntaram-se descontentamentos racistas e tribais, que em uma espécie de “vale-tudo” da disputa pelo poder, tinham seus financiadores estrangeiros. Em resposta,

veremos, a partir de 11 de novembro de 1975, data em que o MPLA unilateralmente proclamou a independência de Angola, a institucionalização e radicalização de uma postura refratária às questões étnicas e raciais. Colocando de outra forma, pode-se dizer que o MPLA passaria a desenvolver uma modernidade de tipo socialista, centralizadora que negava todo tipo de diversidade: religiosa, étnica, racial, política, linguística, social, entre outras. Assim como em muitas outras jovens nações africanas, as tradições locais foram marginalizadas. Como dizia Samora Machel, ex-Presidente de Moçambique, era preciso ‘matar a tribo para construir a nação’ (PINTO, 2018, p. 13).

Acreditava-se que o nacionalismo que começou a ser construído na Guerra de Libertação não teria sucesso sem uma união entre as etnias. Estas, cada qual com seu idioma, localização geográfica e cultura própria precisavam de um denominador comum na constituição da unidade política da nação angolana. Neste

sentido, é preciso considerar as diferenças éticas dos principais grupos militares e políticos angolanos. A luta contra o tribalismo é objeto literário que se pode verificar em outras obras de Pepetela como *Mayombe*, já destacado. Entretanto, para Pepetela os recursos literários como a sátira e a paródia histórica são objetos que constituem uma visão mais plural de nação. Essa, permite

implodir a 'higiênica' (imagem da) nação e da identidade, com o objetivo de propor um outro modelo que busca nas margens nos *loci* fixados pela ideologia nacionalista uma nação mais plural. Esse processo, de que a obra de Pepetela é uma instância modelar, já denota não apenas uma divisão evolutiva em relação à 'visão colonial', mas ainda um solapamento da 'visão nacionalista', através da estratégia e ab-rogação própria da estética pós-colonial, com recurso à sátira, à paródia, ao multiperspectivismo e à História (MATA, 2008, p.75, grifo do autor).

Observado isso, é importante perceber a perspectiva étnica e política do contexto de *A Corda*. A FNLA era constituída majoritariamente pelos Bakongo (povo) Kikongo (língua), o MPLA pelos Ambundu (povo) Kimbundu (língua), além de mestiços e brancos. A UNITA, que nasce de uma dissidência étnica da FNLA, era na sua maioria formada pelos Ovimbundu (povo) Umbundu (língua).

Na peça, a pedido da personagem Americano, Savimbi se vale do tribalismo para tentar dividir os combatentes. Seu alvo é a personagem do grupo nacionalista 2º Combatente, de origem Umbundu. A atitude deixa preocupadas as personagens 1º Combatente – Kimbundu e o 3º Combatente – Tchokuê, quarta maior etnia angolana:

SAVIMBI: Tu, conterrâneo, vem cá.

2º COMBATENTE: Eu?

SAVIMBI: Sim, vem cá, então já não me conheces? E as nossas conversas da Missão, já esqueceste?

2º COMBATENTE: **(olha, admirado, para os camaradas, encolhendo os ombros)** Este gajo está doido! **(para Savimbi)** Eu não falo com traidores. Tu, só no Campo da Revolução.

SAVIMBI: Ah, ah, ah! Não esqueças o que combinámos, ouviste? **(Savimbi afasta-se e volta ao seu grupo)**

2º COMBATENTE: Traidor ordinário!

3º COMBATENTE: Tu és Umbundu, não és? Hum, não estou a gostar disso...

2º COMBATENTE: Nunca vi esse gajo em todo a minha vida.

3º COMBATENTE: Sei lá! A vossa tribo é toda dele.

2º COMBATENTE: Quem te disse isso? É mentira. Há umbundos da UNITA mas também do M. O Savimbi é que se quer passar por rei dos umbundos e vocês parece que estão a acreditar...

1º COMBATENTE: É verdade, sim que os umbundos são da UNITA, a maior parte. Afinal, o que é que vocês combinaram?...

2º COMBATENTE: **(excitado)** Não fazem confiança em mim?

4º COMBATENTE: Camaradas, calma. Vamos fazer confiança uns nos outros.

3º COMBATENTE: Esses umbundos colaboram com os tugas. Foram eles que levaram os portugueses até na Lunda e no Moxico, nos tempos. E agora são todos da UNITA.

5º COMBATENTE: Isso não é bem assim, camaradas...  
(PEPETELA, 1980a, p. 24-25, grifo do autor).

Tem-se nesse trecho um bom exemplo para análise de como pensam as personagens combatentes, e sabendo de suas diferenças tribais e partidárias, Savimbi tira disto proveito. Ao olhar “admirado”, para seus camaradas, o 2º Combatente tenta se justificar sobre a interlocução de Savimbi.

Os gestos desenvolvem uma ação fundamental no teatro, conforme Pavis (2015), como mencionado anteriormente, liberando as sutilezas psicológicas daquilo que é impossível de se manifestar com as palavras. O olhar admirado do 2º Combatente permite perceber algumas abstrações. A personagem que representa a etnia Umbundu, sabe que a maior parte da FNLA é formada pelos pares de sua etnia. Também sabe que Savimbi, que o chama de conterrâneo, é o líder da FNLA e está do outro lado do cabo de guerra.

O fato de Savimbi se aproximar intencionalmente do 2º Combatente, sugerindo uma relação estreita com ele, tem a clara intenção de plantar a desconfiança de que o 2º Combatente é um traidor. Além disso, estaria ele infiltrado do lado dos combatentes para auxiliar na batalha de *A Corda*. Quando olha

admirado para os demais combatentes e encolhe os ombros, o 2º Combatente representa desconhecer o porquê da atitude de Savimbi. Entretanto, as diferenças tribais vão aflorar no 1º e no 3º Combatentes este sentimento que o 2º Combatente deseja evitar.

As falas que decorrem entre Savimbi e o 2º Combatente, e deste último com os demais combatentes, vão acrescentar no plano do diálogo aquilo que já está manifestado de maneira gestual. O diálogo, como é próprio do teatro épico, complementa aquilo que já está dito nos gestos. O 3º Combatente, Tchokuê, é quem primeiramente desconfia da ligação traidora entre o 2º Combatente e Savimbi. Logo em seguida, o 1º Combatente, Kimbundo, maioria entre os participantes do MPLA, também se soma ao 3º Combatente na desconfiança.

O 4º e 5º Combatentes tentam amenizar a situação, mas o veneno do tribalismo estava lançado e faria os Combatentes perderem uma batalha do cabo de guerra para os Imperialistas. Foi preciso que os camaradas refletissem sobre a derrota para aprender com os erros e perceber que haviam perdido por conta do tribalismo, como se observa no trecho que segue:

1º COMBATENTE: Ouvimos tantas vezes que o tribalismo enfraquece o Povo, dizíamos 'abaixo o tribalismo' e, afinal, quando nos aconteceu, não soubemos evitar o erro. Que pouca formação ainda temos afinal!

5º COMBATENTE: Só a prática ensina, camaradas (PEPETELA, 1980a, p. 29, grifo do autor).

Outro grande problema surge quando os combatentes conseguem superar o tribalismo. Junta-se a este o racismo e o grupo do povo fica ainda mais enfraquecido para a disputa política do pós-independência angolano representada em *A Corda*. As personagens do 4º e 5º Combatentes são mestiço e branco respectivamente. A desconfiança antes tribal iria se tornar racial. Na peça, a personagem Chipenda é quem provoca o racismo do lado dos combatentes.

Na história de Angola, Daniel Chipenda foi um revolucionário que lutava inicialmente a favor do MPLA e que também se destacou na frente leste, ao lado do próprio Pepetela, antes de criar uma facção e juntar-se à FNLA. Chipenda, na altura da história de Angola em que a peça foi escrita, era considerado um traidor

pelo MPLA. Ele havia sido responsável por gerar dissidência e crise interna ao tentar dividir o movimento com argumentos que reivindicavam melhorias políticas e estruturais. Porém, estes argumentos de Chipenda estavam carregados com o tribalismo e o racismo.

Em *A Corda*, Chipenda é figurativamente descrito como um beberrão, que se desentende com Savimbi e visa assim como este, ser presidente. Trazê-lo como personagem histórico, faz lembrar os golpes sofridos e as ameaças de novas dificuldades que uma cultura racista representa, como se vê no trecho:

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?...

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, 1980a, p. 35, grifo do autor).

O racismo provocado na peça por Chipenda está presente de forma bastante representativa do pós-colonial e não seria facilmente superado pelos angolanos naquela altura do combate. Desde a chegada do colonizador – branco – europeu, o racismo serviu de ferramenta de dominação junto ao colonizado – negro – africano. Rechaçá-lo no pós-independência era necessário a fim de uma convivência harmônica, mas a tarefa não era simples depois dos séculos de dominação e subjugação.

Fanon (1979) observa as causas devastadoras do racismo que traz uma superioridade do colonizador sobre o colonizado. Era necessário superá-lo, caso contrário a Independência remontaria aos velhos problemas coloniais nas relações do povo angolano. Um processo inverso valorizando o passado pré-colonial,

anterior à chegada dos portugueses, ou uma independência com exclusão aos brancos e mestiços, semelhante ao que defendia o FNLA, não resolveria o problema que se apresentava com vigor após a Independência. Pode-se observar que havia naquele momento,

uma inquietação mais profunda, um medo de que a máquina da transformação social não seja mais a aspiração de uma cultura democrática comum. Entramos em uma ansiosa era de identidade, na qual a tentativa de lembrar o tempo perdido e de reclamar territórios perdidos cria uma cultura de 'grupos de interesse' ou movimentos sociais disparatados. Aqui a filiação pode ser antagônica e ambivalente: a solidariedade pode ser só situacional e estratégica, o sentido de comunidade é sempre negociado pela 'contingência' de interesses sociais e de exigências políticas (BHABHA, 2012, p. 93-94, grifo do autor).

O processo histórico por melhores condições sociais, políticas e econômicas só havia começado com a Independência e poderia pender para vários lados. Os anteriormente angolanos colonizados poderiam querer devolver da mesma forma o racismo sofrido e imposto pelo colonizador, fato que não resolveria a situação pós-independência. Em *A Corda*, a temática da traição, do tribalismo e do racismo constitui um importante fator sociopolítico que a mensagem artística explora. Quer seja pelas diferenças tribais, quer pelo racismo os combatentes poderiam trair uns aos outros. Percebe-se, portanto, que a chave para a conquista da vitória está no povo. Saber vencer essas diferenças seria crucial para o processo em construção da identidade cultural angolana.

Aprofundando-se no estudo dessa identidade, faz-se uma análise da peça *A revolta da casa dos ídolos*. Nesta, percebe-se como se constrói o épico em relação aos mitos e à cultura que permearam a aproximação entre portugueses e os habitantes do antigo Reino do Congo. O fazer teatral de Pepetela se apresenta contextualizado em um momento histórico de conflitos internos em Angola sobre o qual a peça possibilita reflexões.

## 2.2 Mitos, cultura e identidade em *A revolta da casa dos ídolos*

O mito dá um impulso na direção da poesia, que tem de ser desenvolvida. Um estilo dramático poderosíssimo nasce da combinação de três elementos: um núcleo mítico, uma forte realização psicológica das pessoas do drama e uma imagística de fórmula sutil.

**(Ronald Peacock)**

A didascália que inicia o Primeiro Ato de *A revolta da casa dos ídolos* orienta onde e quando se passa a narrativa. Ela possibilita o entendimento que esta é uma peça de teatro que pretende ao falar do passado, manter um elo com o presente, como se pode ver no trecho. “Pano corrido, sobressaí um letreiro que diz: ‘Reino do Kongo, 1514’. Aparecem dois Apresentadores, de camisa e calça, ar de estudantes. As Personagens estarão vestidas segundo o costume de época” (PEPETELA, 1980b, p. 13).

No letreiro fica o contexto em que se insere a narrativa. Nos dois apresentadores está a ponte com o presente e a juventude dos estudantes, interessados sobre a história angolana. Na literatura de Pepetela, há uma preocupação recorrente com a busca das raízes culturais de sua sociedade e dos problemas que a afligem desde as origens, passando pelo período colonial. Nas palavras do próprio autor, em entrevista a Michel Laban,

eu penso que a nossa literatura precisa de ir à tradição – e eu, sempre que posso, tento ir, procurar as raízes. Isto é uma sociedade com muitas fontes – não só propriamente africanas, mas que são diversas, conforme as regiões, conforme as culturas e etnias; mas, depois toda a influência europeia, quer de Portugal, quer do resto da Europa, quer do próprio Brasil etc (LABAN, 2009, p. 35).

A tradição e a cultura se mostram na peça numa época em que começavam a se estabelecer as relações coloniais. Como referido anteriormente, os portugueses chegaram primeiramente ao Reino do Congo, ainda no século XV,

antes de estabelecer relações comerciais com Angola. A referência histórica sobre o surgimento do Reino do Congo remete a um passado que poderia se distanciar da realidade presente do pós-independência angolano. Entretanto, Pepetela vai buscar nesse episódio da Revolta, uma aproximação histórico-artística para repercutir numa reflexão sobre a atualidade em que a obra é produzida.

A peça foi escrita em 1979 e não se sabe com precisão os detalhes do episódio histórico ao qual se refere. Do que se conhece, pode-se inferir que ficou marcado pelo fato da população ter se revoltado contra proibição dos cultos locais e pela queima dos seus ídolos, que foram ordenadas pelo Rei D. Afonso (1506-1543). A revolta teria sido liderada pelo D. Jorge Muxuebata, um aristocrata do Congo, que estava contra o Rei. Este, com apoio dos portugueses, consegue abafar a revolta.

Na obra teatral, D. Jorge Muxuebata é transformado em traidor dos ideais da revolta. O protagonista e líder da revolta é Nanga, um aprendiz de ferreiro, que resolve lutar para libertar o povo. Os portugueses já estabelecidos junto à realeza desejam manter os benefícios advindos da escravatura que começava a se desenvolver de forma mais contundente. Assim, a Coroa Portuguesa se propõe a ajudar a combater Nanga e o povo revoltoso, visando a expansão da escravatura.

Quanto aos apresentadores da peça é importante observar sua descrição, pois usam camisa e calça de modo a representar estudantes. Percebe-se que a intenção da peça é demonstrar que estes buscam aprofundar-se na história, compreendê-la. A mensagem é estendida aos espectadores, a fim de estabelecer as relações necessárias com o presente, para que dela se possa tirar ensinamentos proveitosos da arte. O público jovem, conforme Rosenfeld (1982), representa uma camada da sociedade ainda com a mente aberta, disposta a compreender o mundo e suas nuances. É esse público representado no palco pelos jovens apresentadores que irá empreender uma perspectiva socialmente transformadora.

Quanto à estrutura *A revolta da casa dos ídolos* é dividida em três atos, em que os diálogos dominam as cenas. Seu enredo narra inicialmente o aprisionamento dos ídolos locais, nos quais os autóctones depositavam confiança. Essa missão é incumbida à personagem Padre e pretendia trazer os nativos para

fé cristã. Assim, duas questões míticas se impunham simbolicamente à população autóctone, o abandono de seus amuletos e a substituição destes pela cruz.

Na peça, os autóctones depositavam uma veneração muito grande pelos seus amuletos ou “ídolos”. A maioria destes era feita de ossos e chifres de animais. O povo acreditava que sua força e proteção vinham do poder dos amuletos. Pode-se perceber isso no fragmento:

MASALA

Um padre e dois soldados?

MARIDO

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

Mas sem amuletos, como vamos ter sorte? Para o ano é capaz de não haver chuva. E eu estou velho, será que poderei resistir a uma doença sem o amuleto que o velho do Loge me deu?

TEMONA

Eles querem tirar-nos a força, roubando-nos os amuletos.

MASALA

E não deram nenhum?

TEMONA

Ele queria vender-me dois bocados de pau, que diz chamar-se cruz. Por duzentos zimbos. Mas não aceitei, não acredito naquele feitiço (PEPETELA, 1980b, p. 42).

Conforme a percepção dos nativos, os ídolos míticos contribuem para a manutenção de uma ordem natural das coisas. Havia um temor pujante na cultura autóctone de que as coisas não acontecessem como antes, ou não viessem a suceder-se de forma positiva. O sucesso, ou o fracasso estava depositado nos mitos representados pelos ídolos. As consequências catastróficas do aprisionamento dos ídolos são profetizadas pelos nativos, quando a Casa dos Ídolos é queimada. Isso pode ser observado no fragmento:

NIMI

Bem vos avisei. Abandonar a religião dos antepassados... Aí estão as consequências...

VELHO  
Virão as calamidades.

NTUMITANGUA  
Parará de chover.

LUBEKA  
Não há mais cura para as doenças.  
...

NIMI  
Que Nzambi não nos abandone... (PEPETELA, 1980b, p. 101).

Nzambi ou Zambi é considerado o deus supremo no candomblé do povo Banto, grupo do qual descendem a maior parte das etnias angolanas e congolezas. Nimi invoca a divindade em uma situação desesperadora, pois de acordo com a cultura banto somente em situações extremas, como a que se apresenta, Nzambi deve ser invocado. Nzambi é sincretizado com Senhor do Bonfim no catolicismo.

Nimi é a personagem ferreiro e tio de Nanga. Sua preocupação no tocante às tradições desrespeitadas é percebida desde o começo da *Revolta*. Ele acredita que a força dos nativos está nos espíritos do ferro e das florestas, e que estas proveram Nimi-a-Lukeni (fundador do Reino do Congo no final do século XIV). Para Nimi, quando se começou a desrespeitar a tradição local na sucessão dos reis com a chegada dos portugueses, dos padres e da religião católica se passou a ter problemas com os deuses e mitos autóctones.

O mito, conforme Chevalier e Gheerbrant (1986), é quem permite a ligação humana com a vida passada de seu povo. Dessa forma, as vitórias ou derrotas como condicionantes da situação presente do povo estão intimamente ligadas aos seus mitos. Assim, os heróis e suas façanhas, como é o caso de Nimi-a-Lukeni, são mitologicamente providos de espíritos divinos. Esses mitos provêm no imaginário do seu povo a expressão de uma verdade empiricamente cristalizada.

Sem essas verdades, isto é, sem os seus mitos, o povo se vê sem rumo como ocorre em *A revolta da casa dos ídolos*. Nimi, o ferreiro, diz que a sua força, bem como a de seu povo é a que está nos espíritos das florestas e do ferro. Nas florestas estão representados os mistérios da vida e do conhecimento. No ferro está simbolizado um elemento que ao mesmo tempo demonstra robustez, possuindo um

valor sagrado e protegendo das más influências, é também instrumento destas últimas. A ambiguidade simbólica e mítica do ferro, que contribuí para perceber desorientação do povo da *Revolta*, pode ser observada na produção das zagaias de Nimi. O melhor ferreiro da cidade de Mbanza Kongo (M'Banza Congo na grafia atual) é questionado pelo seu jovem sobrinho Nanga, o qual o interpela com a colocação de que fazia as: “Zagaias do Rei que talvez um dia nos furem as barrigas” (PEPETELA, 1980b, p. 15).

Nimi é a personagem que tenta frear o impulso heroico, mas imaturo do jovem sobrinho Nanga. Ao ensiná-lo como moldar o ferro, Nimi explica sobre as tradições do Congo ao sobrinho e mesmo sendo contrário aos acontecimentos que interfiram nas mudanças destas, não se sente motivado a lutar. Passada a apresentação feita pelos jovens com ar de estudantes, a cena que surge na peça traz um diálogo sobre o ferro, o Rei, a cultura e a preocupação com o presente. Nimi e Nanga: “dum lado e outro numa banca de ferreiro. Batem o ferro ao ritmo das frases” (PEPETELA, 1980b, p. 15).

O ferreiro que bate o ferro “para não pensar” (Idem, p. 16), dialoga com o sobrinho no ritmo das batidas. Mas precisa parar o trabalho, assustado que fica com a curiosidade do sobrinho sobre a história do Congo. “Quem pensa vive muito pouco, hoje, em Mbanza Kongo” (PEPETELA, 1980b, p. 16), adverte Nimi ao sobrinho, já prevendo o futuro deste. A cultura do reino previa que os sobrinhos herdassem os direitos dos tios, e não os filhos dos pais como normalmente ocorria nos povos europeus. Esta tradição teria sido uma das ideias motivadoras de Pepetela ao escrever a obra, pois,

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 (PEPETELA, 2012).

A ideia de o filho suceder ao pai como Rei do Congo, ao invés do sobrinho, é lembrada por Nimi em *A Revolta*. Segundo o ferreiro, esse foi o primeiro grande equívoco cometido no Congo depois da chegada dos portugueses. Não se acreditava que o filho fosse bom sucessor do pai, mas ainda assim, sobrinho ou

filho, necessitava da aprovação do Colégio de Eleitores para vir a ser rei. A tradição foi modificada para atender aos interesses portugueses e teve grande influência da religião católica. O sobrinho do Rei, Mpanza-a-Nzinga, herdeiro legítimo e preferido do povo era contrário aos costumes cristãos e pretendia expulsar os portugueses do seu território.

Mbemba-Nzinga (D. Afonso) era o filho mais velho e apoiado pelos portugueses. Depois da morte de seu pai o Rei Nzinga-a-Nkuvu (D. João I), D. Afonso tornou-se o novo rei traindo o povo que havia escolhido outro sucessor. Mpanza-a-Nzinga foi morto em combate pelo trono e ainda que fosse o escolhido do povo foi traído pelo Colégio de Eleitores, constituído pelos manis. O Rei e seu filho foram batizados pela Igreja Católica acreditando obter uma nova força, e com isso mudaram seus nomes como aparece entre parênteses acima.

O novo Rei, D. Afonso, os padres e a recolha dos ídolos em detrimento da nova cultura religiosa que era imposta pelo catolicismo minavam a tradição autóctone, modificando seus costumes e enfraquecendo seus mitos. Interessante perceber que nas etnias africanas,

a tradição se manifesta na retomada de personagens ou fatos históricos da história de um povo, das migrações, guerras, conquistas, derrotas e vitórias, e são elementos que fazem parte da temática de representação contemporânea na qual os mitos heróicos são recontados. Também as intervenções mágico-religiosas se apresentam na construção das narrativas, e atestam as bases da crença animista e do pensamento tradicional africano; deuses e espíritos se manifestam com frequência através de personagens da natureza; há a presença de histórias tradicionais sobre animais, ou fábulas, que expressam filosofias locais (ÉBOLI, 2013, p. 209).

As mudanças provocadas na cultura local, como o Rei sendo sucedido pelo filho ao invés do sobrinho e os ídolos recolhidos, vão nutrir um sentimento de revolta no povo. Entretanto, rebelar-se contra um oponente tão poderoso era algo que não poderia ser engendrado sem que se organizem os papéis a serem desempenhados por cada um de seus participantes. Havia uma desorientação geral com estas novas formas de poder e era preciso descobrir os pontos fortes e fracos dos

opponentes. Caso contrário, a derrota seria certa como havia sido com Mpanza-a-Nzinga e seus apoiadores.

Neste ponto, é importante perceber que ocorria na história de Angola, na altura da produção da peça a Revolta Nitista, ou Fraccionista, derivada do 27 de maio de 1977. Esta foi considerada um golpe de Estado, liderado por Nito Alves e apontava descontentamento com os primeiros meses de governo de Agostinho Neto. Nito Alves alegava que Angola, mesmo depois da Independência, continuava a ter os brancos e mulatos a ocupar os melhores postos de trabalho numa hierarquização sócio-racial. Conforme Oliveira Pinto (2015), confundindo deliberadamente os conceitos de “classe social” e “raça”, Nito chegou a expressar que, “Angola só será verdadeiramente independente quando brancos, mestiços e negros passarem a varrer as ruas juntos” (ALVES apud OLIVEIRA PINTO, 2015, p. 743).

Os desdobramentos de Agostinho Neto e do MPLA para combater o fraccionismo eram comuns, como havia acontecido com Viriato da Cruz 15 anos antes. Os episódios históricos que se seguiram ao 27 de maio de 1977 contaram com o apoio cubano ao MPLA e ocasionaram uma grande perseguição aos fraccionistas que perdurou dois anos. Foram mortas mais de 30.000 pessoas, dentre elas, o próprio Nito Alves.

Correspondências históricas entre os textos, entre realidade e ficção, entre passado e presente são o que Amâncio (2014) chama de *Entrançamentos discursivos na Literatura Angolana do pós-independência*. Conforme a autora, há uma preocupação com o pós-colonial da literatura angolana em revisitar a história, a etnicidade e conferir a estas um padrão estético. Esse entrançamento pode ser percebido no teatro e nas diversas manifestações artísticas.

O que distingue as operações de entrançatura é, portanto, a atividade de linguagem à qual corresponde. Esta, como uma força estética tensa, intensifica consideravelmente o processo ficcional de releitura/retomada das etnicidades e da história angolana, bem como de textos ficcionais – orais e/ou escritos – com os quais interage (AMÂNCIO, 2014, p. 59).

Deste modo, a relação entre texto e realidade vivenciada pelo povo, confere um entrançamento discursivo que vai repercutir de acordo com a força estética, em envolvimento dos espectadores. No caso de *A revolta da casa dos ídolos*, isto pode ser percebido já no início da peça, quando o 1º Apresentador anuncia:

Ah, sim, sim... O que interessa, e isso é verdade é que por aquela altura mais uma vez o Povo se revoltou e abalou o poder, naquilo que um historiador com imaginação chamou (*aponta para o pano que começa a subir*): *A REVOLTA DA CASA DOS ÍDOLOS* (PEPETELA, 1980b, p. 15, grifo do autor).

Construído sob a perspectiva épica, o povo toma *status* de personagem e desempenha um importante papel, observando que ele é quem se reúne para a luta. Mais uma vez o que estava em debate na estética teatral era a identidade, sempre entendida como algo em construção deste povo numa perspectiva pós-colonial. O povo que possuía a cultura de Nimi e a juventude, a revolta de Nanga, era também constituído de várias outras personagens. Estas personagens do povo são nomeadas apenas por uma designação representativa de teor intermediário entre o particular e geral (Pavis, 2015), que determinam seu tipo ou condição de rapaz, rapariga, velho, homem, mulher, artesão.

O povo em *A revolta da casa dos ídolos* figura-se nos camponeses que servem a causa da revolução, prestando informações aos líderes, ou mesmo auxiliando as lideranças com o pouco de comida que lhes resta dos altos impostos cobrados. Essas personagens representam os descontentamentos que os faziam agrupar-se coletivamente e agir em prol de mudanças. Conforme Pallottini (2015), ocorre com esse tipo de personagem um processo no qual começam a negar-se a si próprias e envolvem-se numa fusão, transformando-se individualmente e coletivamente pelas demandas do seu mundo.

Dessa forma, a revolta passa a ter um objetivo comum no qual algumas personagens anônimas, que representam suas categorias ou condições juntam-se a outros de maior representatividade. Assim, surgem as lideranças nos quais se percebe a força necessária para empreender uma transformação. A construção cênica de Pepetela percebe que,

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... Tal conscientização e interpretação da realidade depende em parte do tipo dos personagens centrais (ROSENFELD, 1982, p. 42).

Na peça, quem melhor representa os anseios de uma coletividade, ou seja, quem centraliza as ações do povo é o protagonista Nanga. Nas atitudes de Nanga, as preocupações e angústias do povo vão buscar uma forma para solucionar os problemas. Neste processo, algumas preocupações do pós-colonial e do teatro épico precisam ser percebidas. Uma delas é a de se Nanga pode ser considerado um herói, ou essa capacidade agora precisa de um novo protagonista.

### 2.2.1 Nanga: entre o herói e o povo

Nanga aprende a arte de moldar o ferro com o tio Nimi. Pelas leis do Congo é herdeiro legítimo do tio, que o trata com afeto e muito zelo na sua educação. Mas a inquietação de Nanga excede o aprendizado seguro que o tio pretende lhe dar para profissão de ferreiro. O jovem quer entender como e por que ele e seu povo sofrem como um Rei apoiado pelos portugueses, mas não pelos autóctones.

Depois de descobrir como Mbemba-Nzinga, ou D. Afonso, chegou ao poder, Nanga quer também descobrir porque estão a retirar os ídolos de seu povo. A primeira resposta vem do amigo Masala, que em seu contato com os camponeses fica sabendo que queriam substituir os ídolos pela cruz. Na sua saga, Nanga pretende ir mais a fundo em busca de respostas, mas se há nele uma identificação épica, esta não lhe permite a vinculação com um mito.

Em Nanga, percebe-se a dificuldade do sujeito contemporâneo e a sua personificação em um herói, que vai se desvencilhar do mito: "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). Nanga não pertence à realeza, não é o mito de Nimi-a-lukeni, reencarnado.

Entretanto, sabe que para motivar todos para a luta não pode negar a tradição, a fim de unir o povo. O motivo primeiro da revolta dos seus pares era o aprisionamento dos ídolos, agregado a sua posterior queima, gerando uma insatisfação cada vez maior com o Rei D. Afonso. Porém, para Nanga, tanto faz, amuleto ou cruz, ele busca “a verdade” maior, que é o interesse político, o poder que se esconde atrás da religião:

#### NANGA

Deixe-me pensar. Se retiram os chifres, é porque eles sabem que as cruces não têm força. Se sabem isso e, no entanto, insistem sempre na força da cruz, é porque nos querem convencer. Para quê? Porque sabem que a força está noutro lado qualquer, porque sabem que não é este o problema real (PEPETELA, 1980b, p. 69).

A insatisfação de Nanga com as respostas fáceis o faz desconfiar e persistir na procura do entendimento sobre retirada e queima dos ídolos. Fato que considera necessário para organizar o povo e partir para ação. Neste sentido, a praticidade e sabedoria de seu amigo Masala vai ser imprescindível. Masala é um escravo fugitivo, descendente de uma família de mani, pela qual é vendido. Porém, antes de ser apanhado e ter que submeter-se a escravidão, a personagem foi parar em Mbanza Kongo, onde vivia escondido.

Masala é uma espécie de mentor intelectual da *Revolta*. É por intermédio dele que se acrescenta à luta o combate à escravatura que crescia vertiginosamente depois da chegada dos portugueses ao Reino do Congo: “Nenhum homem, mesmo mani que seja, tem o direito de vender outro homem” (PEPETELA, 1980b, p. 117). É ele que esclarece o povo sobre o que se passa com novo poder constituído por D. Afonso, pelos portugueses e pela Igreja. No fragmento a seguir, a personagem Artesão se queixa dos impostos cada vez mais pesados e das guerras para apanhar mais escravos com a finalidade de vendê-los aos portugueses, enriquecendo o Rei:

#### MASALA

Estás a ver, artesão? É por isso que o Rei anda com os padres. Não é nada parvo.

### ARTESÃO

Sim, não é cego, não. Mas o povo está a revoltar-se.

### MASALA

É a única solução. Qualquer dia, comem-nos os olhos e ainda temos de agradecer para nos salvarem as almas... (PEPETELA, 1980b, p. 44).

A ajuda de Masala é importante pelo conhecimento que o descendente de mani tem da cultura de seu povo e das mudanças que estava a sofrer. Ao lado de Nanga, Masala representa uma das personagens centrais para a trama. Enquanto aquele é o protagonista da revolta, este lembra o estigma da escravidão, a chaga da escravatura que está presente em Angola. Para o pós-colonial esta é uma temática recorrente, com a qual o espectador em maior ou menor grau se vê familiarizado.

Nanga, por outro lado, vai arranjando as peças da *Revolta* na busca pelas respostas do quebra-cabeças em que se envolveu. Era sabedor do descontentamento de uns com os impostos, de outros com as guerras e escravatura e por fim, havia a retirada dos ídolos. Porém, para ele ainda faltava descobrir sobre a força do seu povo e a do seu oponente para partir para ação. Quando, enfim, descobre que

A força não está nos amuletos dum lado ou de outro. A força está nos nossos braços, por um lado, e nos canhões dos portugueses por outro lado. É só isso que descobri. E tenho que dizer às pessoas para que elas acreditem e não tenham mais medo (PEPETELA, 1980b, p. 76).

A descoberta de Nanga mostra que havia muitos interesses além dos da Igreja em substituir os ídolos locais pela cruz, na cruzada pela evangelização dos autóctones. O verdadeiro interesse do Rei que havia sido batizado católico estava na barganha por mais armas, com as quais poderia tanto capturar mais escravos, quanto se defender de uma revolta. Amuletos, ídolos ou cruz não passavam de um engodo para a força.

A força do Rei vinha dos canhões portugueses. As personagens portuguesas que aparecem na peça: Padre, Comerciante Lopes e o Capitão são representantes

dos três “M” que caracterizam o período colonial: missionários, mercadores e militares como diz Portugal (2009). Pepetela compõem estas personagens com a sátira comum em sua obra ao tratar da colonização. Nutre os diálogos de um humor irônico, como na passagem que o Comissário destina uma virgem, descrevendo sua formosura, à Santa Igreja. O episódio desperta o interesse e gratidão por parte do padre e a inveja e desconfiança do Capitão.

A sátira é destacada, dentre outros, no diálogo entre Capitão e Padre sobre o mito de São Jorge. Este santo teria auxiliado os portugueses a defender o trono de D. Afonso na fatídica batalha em que Mpanzu-a-Nzinga reivindicava seus direitos enquanto herdeiro legítimo, como se pode ver no trecho:

CAPITÃO

Parece que se não fora Sanjorge, que até teve de aparecer no meio da batalha, o nosso bom Rei D. Afonso não estaria hoje no trono.

PADRE

Histórias é o que são! Qual Sanjorge! Dessa vez o bom santo nada fez. Foi o artilheiro que lançou três boas bombardas no meio deles e os dizimou.

CAPITÃO

Mas diz-se...

PADRE

(*Ri*): Claro que se diz. E quem pensa que inventou isso?

CAPITÃO

O senhor padre?

PADRE

(*Vaidoso*): Vê como adivinhou? Inventei essa de Sanjorge aparecer no meio da batalha e pôr os pagãos em fuga. Até hoje o Rei D. Afonso acredita nisso e nos respeita. E o povo, então acredita-nos e beija-nos os pés de terror. Se não fizermos estes truques, julga que vai alguma vez conseguir converter este gentio à fé de Nosso Senhor Jesus Cristo? (PEPETELA, 1980b, p. 47-48, grifo do autor).

A didascália que indica como deve ser a representação cênica da personagem Padre se faz importante em ser percebida. O Padre primeiramente “ri” por ter ludibriado portugueses e autóctones com o mito de São Jorge que havia aparecido em plena batalha pelo trono, em apoio a D. Afonso. Depois aparece “vaidoso” de ver o resultado de sua façanha, em promover o mito e o temor aos

que não apoiam o catolicismo. Em outras palavras, numa dicotomia comparativa entre bem e mal, vitória e derrota, o pensamento que o Padre suscita é que a Igreja e quem estiver ao seu lado, no lado bem, sempre vai sair vencedor. Este é o caso de D. Afonso, o Rei do Congo, que se converteu ao catolicismo.

Nesse cenário, em que os mitos não são possíveis e os próprios homens são dissimulados enquanto oponentes, o surgimento do herói Nanga fica bastante comprometido porque

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).

Os adversários de Nanga não são seres dignos o suficiente para que ele seja personificado em um herói. A peça, seguindo as tendências do teatro épico não é estrutura para ter uma personagem dotada de uma coragem suprema, quase mítica para defender o povo. Como um de seus pares, o heroísmo de Nanga se dissolve na coletividade que representa, porque para ele o papel de um herói individual não é o mais importante. A “força” do povo está na união dos braços de todos para vencer os canhões que estão do outro lado. Ou seja, se há um herói em *A revolta da casa dos ídolos* ele está representado pelo seu coletivo: o povo.

Pepetela vê a importância de Nanga, reconstruindo a história como um protagonista que não podia ser um herói. Isto porque o autor está engajado em um projeto socialista de identidade, que para ser construído e ter continuidade necessitava de que o povo assumisse seu papel de herói. A construção leva em conta essa visão, “como eu era Marxista pus um filho das classes populares a liderar a revolta, o filho do ferreiro” (PEPETELA, 2012). Se Nanga é o líder, o protagonista, o herói Nanga não pode existir sozinho, pois estaria condenado ao fracasso. Ele só faz sentido como um dos integrantes da coletividade do povo.

Conforme Pallottini, “o saber concreto, útil, é a condição de qualquer revolução, diz Brecht (e dizem os marxistas – aliás dizem-no também os anarquistas). Depois disso, é passar à ação” (PALLOTTINI, 2015, p. 132). Há uma esperança que o povo assuma o seu papel. Nanga é uma personagem que por

meio de seu compromisso com a verdade, torna-se artisticamente um elemento de sensibilidade estética para que isso ocorra. A história é assim sentida na direção de engajamento teatral com o presente, de onde emerge um sentimento de transformação que para ter êxito precisa passar do individual ao coletivo.

### 2.2.2 O eu, o outro e a traição da nação

Quando se deu a Independência angolana, o MPLA liderado pelo Presidente Agostinho Neto foi defensor de uma política que valorizou o conhecimento e a formação intelectual. Uma prova disto, conforme explica Oliveira Pinto (2015), foi a criação da União dos Escritores Angolanos - UEA em 10 de dezembro de 1975. A UEA possibilitou uma autonomia literária em relação ao Estado, mostrando-se uma instituição bastante participativa que contribuiu para o processo de formação intelectual da nação angolana.

Entretanto, havia sérios problemas como a deficiência de quadros gerada pelo retorno de 90% dos portugueses ao seu país de origem. A ausência de profissionais para substituir os portugueses retornados deixou Angola num estado calamitoso. O Presidente diante da carência de profissionais nos diversos setores da administração e da máquina pública logo percebeu que não conseguiria governar apenas com os apoiadores da revolução. Assim, Neto tentou unir em nome do patriotismo os revolucionários e “uma pequena burguesia constituída por brancos, por mestiços e por antigos negros assimilados” (OLIVEIRA PINTO, 2015, p. 738).

Esses esforços políticos do Presidente foram insuficientes para contornar a crise. Os problemas se intensificariam com um agravamento no âmbito estrutural e social, no qual faltavam serviços públicos para prover necessidades básicas da população, como o abastecimento de água. Os descontentamentos tomaram lugar da utopia nacionalista e geraram protestos, dentre os quais se destacou a citada Revolta Fraccionista liderada por Nito Alves.

Nito, apesar de ter em seus argumentos um foco na questão racial, obteve apoiadores em diversos segmentos sociais que descontentes com as políticas

alegavam que a corrupção havia se instalado nos diversos meios do governo. Assim, o MPLA de Neto acabou considerado por Nito e seus seguidores como um governo que traía seus preceitos revolucionários e se virou à direita. Os motivos que deram origem à Revolta Fraccionista foram reprimidos duramente pelo MPLA, acusando o próprio Nito de traição.

Desse malogrado episódio histórico, que resultou numa crise ainda maior para a recente nação, a traição era uma acusação de ambas as partes. Pode-se observar que a temática da traição, vivida na história contemporânea ao momento de produção artística, faz-se presente no teatro em *A revolta da casa dos ídolos*. Pires Laranjeira afirma que esta peça “pode ser interpretada como uma parábola dos tempos modernos, relativa ao ascenso do Movimento popular na pós-independência angolana em 1977, que desembocou na tentativa de golpe de Estado de Nito Alves” (LARANJEIRA apud PORTUGAL, 2009, p. 31). Em conformidade com a afirmação do autor observa-se a relação do presente vivenciado, com o passado narrado pela peça, na aproximação das figuras de Nito com a de Nanga e da coletividade que representam, que em ambos os casos se revoltam por se sentir traída.

Na peça, a traição é percebida com frequência e em diferentes segmentos sociais. Primeiramente pode-se percebê-la no Rei Nzinga-a-Nkuvu que trai a sua população quando se une aos portugueses. Além disso, contrariando sua tradição o Rei é batizado como católico e adota o nome de D. João I. Seguindo seu pai, Mbemba-Nzinga se torna D. Afonso e vai além de mudar de religião. Adota o sistema português para herdar a coroa, fato que só foi possível com o apoio dos manis que representavam o Colégio de Eleitores. Assim sendo, também os manis traíram a confiança do povo ao votar a favor de D. Afonso.

No grupo dos manis, Mani-Vunda destaca-se como personagem bastante representativo da peça. Este apoiou a cultura autóctone, pôs-se contrário a D. Afonso e a favor de Mpanzu-a-Nzinga, o verdadeiro herdeiro pela tradição. Por essa atitude, Mani-Vunda foi condenado pelo novo Rei a limpar a Igreja, porém era ainda venerado e gozava de respeito junto à população de Mbanza Kongo. Ao saber da revolta que estava sendo organizada por Nanga e Masala, Mani-Vunda,

visando reestabelecer seu poder, também os trai, fazendo com que a revolta sucumbisse.

O contexto de mudanças políticas e o recurso do teatro épico de utilizar o passado para se referenciar aos acontecimentos presentes oportunizam essas aproximações entre personagens históricas e traições. Portugal (2009) afirma que no episódio da *A revolta da casa dos ídolos* o poder arbitrário dos brancos associado aos governantes corruptos e tiranos, como ocorre tantas vezes na história das colônias, é motivador da revolta que acabou em insucesso.

A peça explora por meio da temática da traição, que se estabelece na cultura e no poder político em vários setores da sociedade, a formação de grupos de interesse. Bhabha (2012) explica que ao lembrar o tempo perdido, ou retomar territórios perdidos é comum a formação de grupos de interesses ou movimentos sociais disparatados. Nestes a ligação é só contingencial, estratégica e a solidariedade vai se apresentar antagônica e ambivalente.

Na peça, mesmo unindo-se para apoiar a Revolta, Mani-Vunda e outros manis pretendiam valer-se dela para derrubar D. Afonso e tomar para si o poder. Para tanto, D. Jorge Muxuebata e Mani-Vunda põem em prática um plano em que visam liderar a revolta, por meio do qual conseguem matar Nanga e prender Masala, encaminhando-o ao seu dono. Entretanto, o grupo de interesses formado pelos manis, que visa à tomada do poder, dissolve-se rapidamente quando o povo revoltoso sucumbe face aos soldados de D. Afonso.

Quando isso ocorre, os manis rapidamente voltam a apoiar o Rei: “MANI MBATA: Tinha um plano com Mani-Mbamba, mas agora já nem vale a pena vou fazer as pazes com o rei” (PEPETELA, 1980b, p. 155). A contingência dos interesses é mutável em conformidade com o poder vigente, ou a possibilidade de conquistá-lo. Importante perceber que não são os interesses do povo, os quais os manis deveriam representar que norteiam as suas ações, mas sim os seus próprios. Quando souberam que Nanga e Masala pretendiam baixar impostos e cessar a venda de escravos, Mani-Vunda e Muxuebata consideraram a revolta como uma afronta a tradição do Reino do Congo. Quando a Revolta perde fôlego, os manis saem de cena.

Por outro lado, é importante observar que a revolta só é contida pelo Rei D. Afonso por conta da ajuda dos portugueses. Nestes, o apoio ao Rei e sua cultura era também situacional. Para incentivar a derrota da revolta, D. Afonso promete uma boa recompensa ao capitão e aos soldados portugueses, como se pode observar no fragmento: “Capitão: Apanhem todos quantos puderem. D. Afonso prometeu. Todos serão vendidos como escravos e o dinheiro é nosso” (PEPETELA, 1980b, p. 154).

A peça lembra o interesse escravocrata que trabalha no sentido de conter a revolta, afinal esta poderia desbaratar as facilidades encontradas pelos portugueses com D. Afonso no poder. Por isso, na visão do Rei precisava ser contida a todo custo. Isto implicava abrir mão de certo lucro, cedendo aos soldados e ao capitão o direito sobre os escravos capturados durante a revolta. Assim, os grupos sociais ligados somente por contingência situacional se fazem valer mais uma vez.

Interessante perceber como é narrada a visão dos portugueses acerca dos nativos, expressa pela personagem do comerciante escravocrata Lopes: “Soldados, matem esses cães!” (PEPETELA, 1980b, p. 138). Spivak (2010) faz importantes considerações sobre como se processam essas relações de poder ao lembrar que “Derrida se questiona se a ‘desconstrução’ pode levar a uma prática adequada, quer seja crítica ou política. O ponto é como impedir que o Sujeito etnocêntrico estabeleça a si mesmo ao definir seletivamente um Outro” (SPIVAK, 2010, p. 79). A autora faz uma crítica ao reconhecimento do sujeito de “terceiro mundo” por meio da assimilação. Ou seja, do reconhecimento da imposição cultural de um grupo dominante, como era o caso do colonizador, que se faz sentir no colonizado.

Reconstruir a história oficial pela ficção, sempre se valendo da sátira na crítica aos costumes e na comparação entre colonizador e colonizado é uma das ações que podem ser percebidas na peça. Pepetela satiriza uma perspectiva assimilacionista, que é vista na personagem Padre, não só pela substituição do amuleto pela cruz.

PADRE

Este gentio não compreende nada e ainda e ainda pretende rir-se dos civilizados. Já reparou com certeza que o maior prazer para um homem aqui é ir todos os dias para o rio e tomarem banho todos nus e juntos.

CAPITÃO

Sim, sim, é verdade. E saltam e atiram água uns aos outros e riem como crianças.

PADRE

Exacto. Pois fique sabendo que esses porcalhões se riem de nós por não tomarmos banho. Quantas vezes o senhor capitão ou qualquer cavalheiro que se preze toma banho? Tudo feito com o máximo recatamento e devoção?

CAPITÃO

Duas vezes por ano. Na Páscoa e no Natal.

PADRE

Como qualquer cavalheiro de boa linhagem. Como El-Rei D. Manuel. Pois estes selvagens, que tomam banho todos os dias juntos e em grandes algazaras obscenas... Essa gente é de uma imoralidade asquerosa (PEPETELA, 1980b, p. 49).

Entrelaçado ao tom jocoso, descrevendo uma cena cotidiana como o banho do autóctone, Pepetela observa a visão dos portugueses sobre este. Valendo-se dos predicativos que indicam um menosprezo do nativo (outro-colonizado) e ao mesmo tempo ressaltam a qualidade do sujeito (eu – colonizador). O português é o civilizado, cavalheiro de boa linhagem, recatado, decente. O nativo é o gentio, porcalhão, obsceno, imoral, asqueroso; na fala da personagem Lopes, ele chega a ser comparado a um animal: “cão”. Pela caracterização feita do colonizado se percebe a evidência, na visão do colonizador de sua superioridade, na pessoa deste eu-sujeito em relação ao outro.

Entretanto, na obra é rechaçada a perspectiva assimilacionista, na qual se reconhece no colonizado a sobreposição da cultura do colonizador. A assimilação é um problema vivido por minorias que precisam adequar-se forçadamente a ideias contrárias as suas para sobreviverem. Este é um problema revivido na Europa após a independência das colônias. Ocorre contemporaneamente nos antigos países colonizadores que alguns grupos, essencialmente os que defendem uma tendência política de direita, apresentam certa resistência ao diferente e ao multiculturalismo, porque segundo Chabal (1998) sentem a necessidade de

redefinir identidade em torno de um tipo 'nacional' (racial e cultural). Por conseguinte, a forma que o racismo assume hoje em dia é aquela que sublinha com singular veemência a necessidade de retorno as nossas 'reais' (isto é de fato, imaginárias) raízes imperiais (CHABAL, 1998, p. 70, grifo do autor).

Patrick Chabal (1998) expõe essa questão ao dizer que os estudos sobre a África precisam levar em conta o período pré-colonial e colonial, para que se compreenda todo o processo que se entende, sempre em construção, de uma identidade cultural. Conforme o autor, a independência e a constituição do Estado-nação que deveria gerar prosperidade para os países africanos não se mostrou eficiente. Ao mesmo tempo, ao analisar a globalização e seus efeitos de derrubada das fronteiras comerciais pode-se perceber que estes não proveram os recursos tecnológicos necessários à inserção da maior parte da população da África. Há enormes multidões desta população praticamente isolada, fato que agrava os constantes embates étnicos e apontam para uma valorização, cada vez maior, de um nacionalismo, também, nas antigas colônias.

Assim, a peça que se passa no período do início da colonização oferece um interessante objeto de estudo. Nela, a relação entre nativos, aristocratas e portugueses é permeada pela temática da traição. Quando contrastada a arte com a história contemporânea à publicação da peça, percebe-se que o momento evidenciou graves problemas sociais. Passada a euforia independentista, as disputas políticas, o tribalismo e o racismo, permeados por uma deficiência de quadros provocaram um cenário permeado por traições e incertezas. Na peça, o desfecho mostra que a revolta sucumbe, mas deixa uma mensagem de esperança em uma sociedade mais igual, a qual é depositada em uma mulher, Kuntuala – o Futuro.

### 2.2.3 Uma esperança?

As personagens femininas aparecem em *A revolta da casa dos ídolos* como participantes revolucionárias com um ideal de igualdade de gênero, numa época e ambiente em que o poder estava nas mãos dos homens. Pepetela narra na peça

os ideais sociais da *Revolta*, percebendo esteticamente que para nação no pós-independência era importante a igualdade, superando todas as questões raciais, tribais e de gênero.

Esta era também em princípio a expectativa apresentada e nutrida pelo MPLA, muito embora as dificuldades em lidar com problemas oriundos desta visão multicultural e igualitária cresceram no pós-independência. Lutar contra o fraccionismo, reconstruir os quadros profissionais, dentre outros, eram problemas sociais que como se pode perceber atingiram violentamente Angola na época de produção dessa peça.

A mobilização para luta de *A revolta da casa dos ídolos* vai buscar num episódio histórico uma oportunidade para revisar culturalmente o papel da mulher na sociedade e na construção da identidade cultural do país. Para tanto, era preciso primeiramente ouvir essa voz, pois como se pode perceber isso não era permitido. O direito a voz e a tomada de decisão por parte de uma mulher são questionados quando a personagem Temona percebe que Masala foi traído pelo plano de Mani-Vunda e Muxuebata, conforme se pode observar no fragmento abaixo:

TEMONA

Não acredito nem uma palavra tua, Mani-Vunda. Masala voltará. Aconteceu-lhe alguma coisa, mas voltará.

MANI-VUNDA

Pois é. Quando as mulheres começam a falar pelos homens, é porque os homens já não sabem o que fazer.

TEMONA

Nanga ensinou-nos que os homens e mulheres são iguais.

MANI-VUNDA

Lindos ensinamentos! Valeram-lhe de muito...

TEMONA

Qualquer um pode ser morto à traição. Mas esses ensinamentos valem-nos a nós.

MUXUEBATA

Era um sonho lindo. O Kongo sem Rei e sem manis. Mas seria isso possível? Parece que já estamos a aprender a lição. Os homens sempre nasceram assim, uns para mandar, outros para serem mandados. Porque pensaram que haveria de ser diferente? (PEPETELA, 1980b, p. 44).

Pela passagem acima, pode-se perceber que a revolta queria destituir o poder até então constituído, por outra forma mais participativa. Isso ainda não estava esclarecido, pois nem mesmo seus líderes tinham certeza de como seria depois da tomada de poder. Entretanto, sabe-se que nela a participação das mulheres seria importante, pois teriam os mesmos direitos que os homens. Há intrínseca à narrativa da peça um teor marxista. Isso leva em consideração, dentre outras construções, a propositura do autor em colocar um ferreiro para liderar a revolta, subvertendo o episódio histórico em que o líder era um aristocrata.

Estes ideais ganham força, quando se observa na peça o papel exercido pelas mulheres. O problema da opressão às mulheres é uma preocupação do marxismo, da mesma forma que a utilização do poder e da propriedade privada na produção. Assim, conforme Diaz,

para Engels, a opressão às mulheres surge do mesmo processo que institui a propriedade privada e a divisão das classes como núcleo da organização social, o que forja como instituição concomitantes as formas de família, que buscaram assegurar como se herdariam as riquezas acumuladas, e as formas do Estado, que perpetuariam a nascente divisão em classe e o direito da classe possuidora de explorar a ... despossuída. Ou seja, como no restante dos fenômenos sociais que os seres humanos forjaram, não há na milenária opressão às mulheres nada de 'natural' (DÍAZ, 2018, grifo do autor).

O papel submisso da mulher é discutido na peça, de modo a demonstrar que este era um dos problemas responsáveis em fazer o Reino do Congo estar numa situação de dificuldades. *A revolta da casa dos ídolos* pode ser anacrônica neste sentido, visto que o marxismo surgiu séculos mais tarde. Porém, considerando a perspectiva da produção da obra, observa-se que a luta contra a opressão da mulher se une a luta dos grupos considerados minorais, ou seja, que discutem a questão do subalterno como aponta Spivak (2010).

Conforme esta autora, mesmo o direito a “voz” é negado a estes grupos minoritários e excluídos, sobretudo do poder econômico, dentre os quais se destaca principalmente o papel da mulher nos países de “terceiro mundo”. Sua preocupação, que se torna importante verificar de acordo com o texto da obra em

análise, é a de que ignorar o subalterno hoje significa continuar um projeto imperialista.

A “voz” não era algo acessível ao povo e principalmente às mulheres na peça. Essa voz que se trata de uma questão de direito político e social e de poder precisa ser ao menos ouvida para dar início a um processo de transformação. O pós-independência angolano era o momento certo para que essas vozes fossem ouvidas e para que a sua participação contribuísse para melhor organização social do novo país. Na peça, Kuntuala, namorada de Nanga e filha de Mani-Vunda, que não se manifesta ao longo da peça, vai dar voz à esperança em tempos melhores na última cena.

Kuntuala entende que o momento é de incertezas, pela derrota da *Revolta* e por Nanga estar morto. Entretanto, há a esperança, como se pode perceber no fragmento: “Restou eu, o futuro... Alguém rasgará as sombras que se adensaram sobre esta terra e as atirárá num feixe para o passado” (PEPETELA, 1980b, p. 157).

A personagem não toma para si o protagonismo depois da morte de Nanga. Mas, lembra das “sombras do passado” que podem ser entendidas como a opressão ao subalterno e as raízes do imperialismo que poderiam novamente crescer no período pós-independência. A reprodução de situações excludentes como o tribalismo, o racismo e a opressão à mulher não combinavam com o novo projeto instaurado pelos ideais livres de um Estado independente. Portanto, a esperança depositada em Kuntuala passa a ser a esperança no futuro, no qual a representatividade do poder seria de seu novo protagonista: o povo.

### 3 A CENA POLÍTICA EM ANGOLA E O PÓS-COLONIAL

#### 3.1 Os bastidores da política em *A Corda* e *O grande circo autêntico*

*A Corda* foi produzida em 1976 e constitui uma representação feita por Pepetela daquele momento histórico. A peça expõe uma provocação da situação vigente em Angola, com lampejos de humor e crítica, em que se observa uma natureza didática. Os vilões da peça são personalidades históricas angolanas, dissidentes do MPLA ou líderes dos movimentos UNITA e FNLA: Savimbi, Chipenda e Holden. Apoiados pelos capitalistas Sul-Africano e Americano, a narrativa da peça sugere que eles formam um grupo que quer tomar o país do seu legítimo dono, o povo angolano. Este é defendido e representado pelos combatentes nacionalistas, que se entende pertencerem ao MPLA pela formação étnica, política e pelo próprio grito de guerra do partido que entoam ao cair do pano: “UM SÓ POVO, UMA SÓ NAÇÃO!” (PEPETELA, 1980a, p. 49, grifo do autor).

Importante verificar no documentário *Cuba, une Odyssée Africaine* (2007), que para chegar ao poder o MPLA contou com o apoio técnico de Cuba, país com quem os dirigentes do partido tinham um alinhamento político. A conquista da Independência e a sustentação do poder se deram em meio a violentos confrontos em que este apoio foi fundamental. Na peça, o cabo de guerra é uma metáfora da situação do país logo após a Independência, que insere uma discussão sobre as personalidades atuantes na disputa política e ideológica e sobre o presente vivido pelo povo angolano.

Por outro lado, em *O grande circo autêntico* de 1978, José Mena Abrantes se reporta a RDC, país vizinho de Angola e demonstra uma cena em que o neocolonialismo vigorava. Nesta peça, as personagens e eventos históricos não aparecem nomeados como em *A Corda*. Em *O grande circo* são representados episódios que antecedem a Independência da RDC (1960) e que se seguem após esta, utilizando-se metáforas circenses. Dessa maneira, o enredo parte de uma memória e se conclui no presente vivenciado na época de sua produção, representando duas décadas de história.

Entretanto, as alusões feitas por meio da alegoria do circo, com sua sátira social permite inferir os acontecimentos que levaram Mobutu ao poder naquele país. Os episódios históricos contados pelo circo narram o governo que se estabelece e que insere o cenário político a girar como num carrossel, em que tudo funciona muito bem. Porém neste circo, a alegria só alcança os integrantes da trupe que o forma e detém o poder, enquanto o povo sofre e fica alienado das decisões, incapacitado de mobilizar-se para as mudanças necessárias.

Assim, uma primeira aproximação que se percebe entre as duas peças se caracteriza pelo cenário histórico e político. Ambas trazem no seu contexto a independência de seus países, que haviam sido recém conquistadas e os desafios que se impõe às nações, passado o período colonial. A *Corda* representa precisamente uma das primeiras tomadas de decisão angolanas pós-independência. O país estava entre enveredar-se num sistema capitalista, ou propor uma solução socialista, como defendida pelo MPLA, que se encontrava no poder. *O grande circo autêntico* discute o neocolonialismo, em si uma “escolha” diferente na qual o povo perdeu a batalha para os donos do capital e não consegue se organizar para ser representado no poder.

Em ambas há uma preocupação com os rumos políticos, especialmente no que se refere ao entendimento e envolvimento do povo e da nação. As peças projetam a realidade social no teatro, a fim de ativar a memória coletiva e observar como o povo reagiu diante de situações que guardam um espaço histórico bem determinado: o pós-independência em seus anos iniciais. Angola vivia os primeiros anos da Independência, enquanto a RDC estava vivendo a segunda década independentista.

Seguindo a cronologia em que aparecem os fatos, verifica-se o cenário político representado em *O grande circo autêntico*. Nesta peça, observa-se que a memória dos fatos é discutida em relação ao presente vivenciado, promovendo uma reflexão sobre o aspecto de que a

continuidade de mudança, conservação do passado no presente, duração verdadeira, o ser vivo, portanto, parece realmente partilhar esses atributos com a consciência. Será que podemos ir mais longe e dizer que a vida, como a atividade consciente, é invenção e, como ela, criação incessante? (BERGSON, 2005, p. 24).

A memória dos fatos históricos que aconteciam na época pode ser observada, dentre outras fontes de pesquisa, no documentário *Cuba, une Odyssée Africaine* (2007). Toma-se por base as informações encontradas neste, para entender o que se passava naquele período, no qual a história e a política que envolveram a ascensão de Mobutu ao poder na RDC, são trazidas à peça de Mena Abrantes. No documentário, percebe-se que o caso da RDC foi o gatilho para a ajuda cubana aos revolucionários de países africanos que lutavam pela independência. A RDC chamou a atenção de Cuba especialmente pelo assassinato de Patrice Lumumba. Historicamente, o início das divergências políticas de Lumumba acontece na data fixada para a Independência congoleza, ou seja, na passagem do poder governamental da Bélgica à RDC, por intermédio do Rei Balduíno.

Em seu discurso, o Rei recordou dos atrasos tecnológicos que vivia o país e da modernidade que trouxe o período, no qual a Bélgica esteve no poder colonial sobre a RDC. Lumumba, àquela altura eleito primeiro-ministro, irritou-se com o ato real, pois como pensavam os revolucionários congolezes, não acreditava que o Rei Belga ainda teria lições a dar à RDC. Conforme o documentário, este foi o primeiro grande erro de Lumumba, pois sua atitude incomodou o Rei que decidiu vingar-se utilizando seu poderio político e estratégico em relação a antiga Colônia.

Como não havia condições estruturais e militares para um enfrentamento, Lumumba decidiu pedir ajuda aos EUA, a qual foi negada. Entretanto, a negativa fez com que o primeiro-ministro, em um ato de desespero, cometesse o que foi classificado como seu segundo grande erro: pediu ajuda soviética. Isto fez com que o serviço de inteligência dos EUA, somado à afronta que havia sido feita ao Rei Balduíno, o considerasse um comunista.

Assim, tornou-se importante para os EUA a queda de Lumumba. A ajuda soviética não foi suficiente para garantir a segurança do governo recém constituído e que já se encontrava em estado de caos. Dessa maneira, a Organização das Nações Unidas (ONU) resolveu ajudar, mas este socorro acabaria por se tornar um tiro no pé do governo de Lumumba. O primeiro-ministro havia acabado de nomear Mobutu, seu então secretário pessoal, como chefe do exército. Mobutu dizia que o exército congolês estava descontente com a presença soviética. As tropas da ONU

que deveriam proteger o novo governo, acabaram por auxiliar Mobutu em um golpe de Estado para assumir o poder no país. Este golpe, conforme o documentário, foi apoiado pelos EUA.

Por ordem de Mobutu, Lumumba foi morto e o golpe se consolidou. O fato desencadeou uma revolta da população que apoiava Lumumba, a qual foi duramente reprimida por Mobutu em uma sangrenta perseguição aos apoiadores do antigo governo. É nessa altura que Cuba decide intervir, pois pensava que o que aconteceu com Lumumba poderia acontecer com qualquer novo país independente. Che Guevara, conforme o documentário, após uma visita de reconhecimento à RDC, decidiu que era importante treinar um exército de revolucionários para promover frentes de combate e assim lograr alguma vantagem em uma batalha desigual. O plano foi descoberto, Che teve que fugir e as intenções cubanas na RDC acabaram fracassadas.

Os principais episódios históricos que compreendem o pré e pós Independência da RDC, como a morte de Lumumba, são observados em *O grande circo autêntico*. As metáforas são esteticamente elaboradas nas cenas para representar os acontecimentos e promover uma reflexão. A memória das batalhas e enfrentamentos que assustaram e alienaram o povo promoveram a instalação do “circo” neocolonial na RDC. Observa-se que

não é suficiente reconstituir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança. É necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade. Somente assim podemos compreender que uma lembrança possa ser ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída. Que me importa que os outros ainda estejam dominados por um sentimento que eu experimentava com eles outrora, e que não experimento hoje mais? Não posso mais despertá-lo em mim, porque, há muito tempo, não há mais nada em comum entre meus antigos companheiros e eu. Não é culpa nem da minha memória nem da deles. Porém uma memória coletiva mais ampla, que compreendia ao mesmo tempo a minha e a deles, desapareceu (HALBWACHS, 1990, p. 34).

A alienação é causada no povo pelo efeito traumático dos episódios descritos pré e pós assassinado de Lumumba. Ocorre em episódios semelhantes a estes, o que Halbwachs (1990) define como impossibilidade de se reconstituir antigos grupos por meio de uma memória coletiva. A dificuldade em perceber algo antes comum a todos, como os ideais independentistas de liberdade e igualdade, tornam-se uma espécie de trauma. Neste, conforme Said (2003), o esquecimento por vezes necessário à memória causa a alienação e o isolamento. Esse sentimento de algo estranho em relação àquilo que antes era percebido como comum são consequências do trauma.

O *grande circo autêntico*, nesse sentido, figura como um repensar dos fatos, um reorganizar de ações na tentativa de combater a alienação pela arte. O neocolonialismo implantado na RDC poderia, a julgar pelas forças apresentadas à época, tornar-se um exemplo, um *modus operandi* para as demais nações revolucionárias na África. Uma das propostas desta obra, conforme Mena Abrantes, foi fazer uma reflexão neste sentido do neocolonial, sendo que a peça poderia adaptar-se a toda nação que sofreu este modo de exploração.

O aspecto histórico abordado no documentário *Cuba, une Odyssée Africaine*, contempla também o contexto político de *A Corda*. É importante perceber que após o fracasso militar na RDC, Cuba seguiu prestando auxílio técnico aos revolucionários africanos como Amílcar Cabral em Guiné Bissau, onde logrou-se maior êxito nas ações. Estes fatos contribuíram para a Revolta dos Cravos realizada pelos comandantes do exército português em 25 de abril de 1974 e para a independência das colônias portuguesas. Embora não se considerando comunistas e sim nacionalistas africanos, líderes como Amílcar Cabral e Agostinho Neto, ao aceitarem o apoio cubano, contribuíram para que a África se tornasse um cenário de disputa militar da Guerra Fria entre EUA e URSS.

Conforme Cuba (2007), o apoio de Cuba à Angola foi decisivo para uma mudança de cenário do continente africano. O fracasso na RDC permitiu que os cubanos adquirissem experiência em batalhas na África, assim como no apoio prestado a Guiné Bissau. Entretanto, Angola, considerada a joia do império, havia assistido a Independência de Guiné Bissau e Moçambique, respectivamente primeira e segunda ex-colônias portuguesas a se tornarem independentes, mas

ainda não havia conquistado a sua. Em grande parte, isto ocorria pelo cenário de dissidências internas que Angola apresentava.

No entanto, os três principais movimentos que disputavam o poder angolano MPLA, FNLA e UNITA entraram em consenso em janeiro de 1975. Estes, juntamente com o novo governo português, fixaram a data de 11 de novembro de 1975 para oficializar a Independência, no Acordo de Alvor. O governo angolano deveria seguir de forma conjunta liderada pelos três movimentos até a Independência; entretanto, não houve acordo acerca de qual deles seria o primeiro a governar o país, de modo que os conflitos recomeçaram. O MPLA, de Neto, dominava a região central, onde está localizada Luanda. Ao norte de Angola, o domínio era da FNLA, liderada por Holden Roberto, que recebia ajuda dos EUA, principalmente através da RDC liderada por Mobutu. Ao sul, havia o controle da UNITA de Jonas Savimbi, apoiada pela África do Sul. Na época, é importante ressaltar que a Namíbia não havia conquistado sua independência e ainda fazia parte da África do Sul.

Os confrontos ganharam contornos de Guerra Civil antes mesmo da Independência angolana. Intensificaram-se proporcionalmente de acordo com a chegada desta, pois quem estivesse no poder em Luanda na data fixada para Independência seria considerado oficialmente o representante do governo de Angola. Como dito, o apoio cubano ao MPLA foi decisivo para sustentar o movimento no domínio de Luanda até Independência, bem como nos anos que se seguiram a esta.

Há um ponto muito importante a ser referido a este respeito, quanto ao apoio cubano à Angola e ao MPLA, a fim de garantir sua instalação e manutenção no poder. Com a eminência da Independência angolana, Cuba resolveu enviar soldados e armamento bélico pesado à Angola, consideradas a necessidade e gravidade da situação na análise feita por Fidel Castro à época. Entretanto, isso foi feito sem consultar à URSS. Os soviéticos foram tomados de surpresa com a intervenção cubana em Angola; porém, não se opuseram a sua realização, a fim de conservar laços estreitos e estratégicos junto à Cuba.

Neste período, os EUA compreenderam de forma diferente a atitude cubana, pois supunham que os soviéticos estavam por trás do apoio cubano à Angola. Isto

fez com que aumentasse as desavenças da Guerra Fria. Somente anos depois é que se compreendeu que a principal responsável pelo apoio ao MPLA foi Cuba, de forma mais autônoma possível (CUBA, 2007).

Deste modo, na Batalha de Kifangondo, a apenas 45 km de Luanda, as forças do FNLA foram contidas pelo MPLA, contando com o decisivo apoio cubano. Agostinho Neto, na noite de 11 de novembro de 1975, foi declarado presidente de Angola. A vitória do MPLA fez com que os sul-africanos apoiadores da UNITA se retirassem e se reorganizassem. Os EUA não reconheceram oficialmente o novo governo, mas retiraram o apoio à FNLA e passaram a apoiar a UNITA, pois estavam decididos a derrubar o novo governo do poder, conforme Cuba (2007). Se desenha assim, com mais detalhes históricos e políticos o cenário de *A Corda*.

O Acordo de Alvor, realizado em janeiro de 1975, não resultou no que se esperava, visto que pretendia que os três grupos governassem conjuntamente Angola até a Independência. Passou-se assim, da Guerra pela Libertação à Guerra Civil em datas anteriores a data fixada para Independência. Seguiu-se no que concerne ao MPLA e FNLA numa disputa na qual o tribalismo foi um elemento cultural e social importante, como se percebe em *A Corda*. No aspecto histórico e geográfico, a FNLA foi empurrada cada vez mais ao norte, tendo muitos de seus integrantes fixados na RDC. *A Corda* faz uma alusão ao episódio, com a fuga dos líderes opositoristas.

A história faz perceber eventos trazidos à narrativa das duas peças que constituem recursos cênicos de Mena Abrantes e Pepetela. A reconstrução artística tendo como pano de fundo a história integra o teatro político de *O grande circo autêntico* e *A Corda*, construindo uma mobilização junto ao povo. Nesse processo são utilizadas metáforas circenses na estética dessas peças que satirizam a história.

### 3.1.1 As metáforas circenses

É falso, logo é verdadeiro.

(Luiz Carlos Merten)

A ideia de circo como metáfora da vida foi muito bem explorada por Federico Fellini, no filme *I Clowns* (Os palhaços) de 1970. Para o famoso diretor italiano, que ficou conhecido por ser um grande mentiroso, ou homem de grande imaginação, o mundo era como se fosse um circo e os homens como palhaços. Em suas obras, observa-se

o circo como microcosmo, e nele, uma subcategoria particular - a dos palhaços. Segundo Tulio Kezich, autor de *Fellini - Uma Biografia*, publicado aqui pela L&PM, o cineasta parafraseia Shakespeare, para quem o mundo era um teatro e os homens, atores. Para Fellini, o mundo é um circo e os homens, palhaços. Nada há de depreciativo nisso. Se o universo é um vasto picadeiro, a espécie humana está no centro dele. O palhaço é a alma do circo (ORICCHIO, 2018).

O documentário citado mostra um pouco do universo circense, do qual Fellini participa desde o início, representado numa de suas próprias histórias, em uma criança que vê o circo pela primeira vez. Na oportunidade, Fellini observa que os palhaços causaram mais espanto do que risos e diversão, o que não o impediu de fugir de casa e acompanhar a trupe por algum tempo. A história, que nunca foi realmente comprovada, é trazida ao filme e mostra como a vida de Fellini se confunde com a do circo e nela está incorporada.

Os palhaços apresentados no documentário formam duas categorias: o palhaço branco e o palhaço augusto. O branco é mais sério e autoritário, conservador da ordem, enquanto o augusto é anárquico e subversivo. A dicotomia entre os palhaços que têm como propósito divertir o público, é semelhante à que acontece entre ricos e pobres, apolíneo e dionisíaco, dentre outros com os quais se pode estabelecer uma relação de oposição.

Buscando um paralelo entre o circo e a vida real, o filme mostra pessoas exóticas e comuns, tipos estranhos, como vagabundos, beberrões e também guardas de estação de trem, cuja a existência e atuação provocam riso e diversão. A mensagem que se percebe (ORICCHIO, 2018) é a de que não se pode esnobar do palhaço, um ser que se propõe a dedicar a vida ao riso e diversão alheia, num mundo tão caótico e cheio de pessoas estranhas feito o que se vive.

Observações interessantes são percebidas no filme em entrevistas a trupes de grandes circos europeus, como na visita a famosa família Fratellini, na qual Fellini observa com tristeza o comentário de que os palhaços, assim como o circo, não fazem mais sentido ao mundo atual. Tal afirmação se dá a partir da constatação de que não foram os palhaços que desapareceram, foram as pessoas que pararam de rir. Conforme Oricchio,

nesse sentido, a metáfora do mundo como circo vai muito além do par antagonico formado pelo palhaço branco e o augusto. Em *Clowns*, Fellini fala de vida e de morte, de lembrança e de fantasia, de desejo e evasão (ORICCHIO, 2018, grifo do autor).

Percebe-se pelo documentário que o circo como espetáculo precisa se reinventar e enquanto vida e arte inovar-se a partir de suas próprias lembranças. O espetáculo tem uma duração limitada e a memória circense fica esquecida se não se inova diante da precariedade da vida moderna. Ou seja, o circo que não inova a partir de sua própria lembrança está destinado à morte. Entretanto, neste repensar é preciso tomar o cuidado para que a fantasia não tome o lugar da realidade, expandindo de modo descuidado o desejo.

Um pouco da fórmula observada por Fellini na metáfora circense com o mundo, suas antagonias de vida e morte, palhaço branco e palhaço augusto, alegria e tristeza é lembrada em *A Corda* e *O grande circo autêntico*. Na primeira peça, a brincadeira didática coloca os opositores um de cada lado do cabo de guerra: nacionalistas e imperialistas, cada qual ao seu jeito desejavam ascender ao poder, representado pela vitória na brincadeira. Nacionalistas e imperialistas são os adversários que divertem o público e levam através do humor à reflexão, como os palhaços branco e augusto. Na peça, a reflexão final provoca o povo a pensar na vida social e política de Angola. O país poderia tomar diferentes rumos a partir de como conduziria as suas decisões pós-independência, tendo em vista as divisões internas nas quais a cultura do tribalismo e do racismo emergiam depois da Guerra de Libertação.

A vitória dos antagonistas imperialistas representava uma espécie de alienação com nuance dos tempos coloniais. A personagem Likishi que faz às

vezes de apresentador, bailarino e juiz do combate dá o tom do espetáculo dançando ao som do ngoma e chocalho. Ela é quem primeiramente aproxima o espetáculo teatral ao circense:

Mas atenção! Este combate tem regras. Sempre que uma tabuleta seja alcançada pelo lenço, haverá descanso. (Ri, dançando). É para durar mais tempo, para vocês sofrerem mais. É, sobretudo, para vocês poderem pensar (PEPETELA, 1980a, p. 9).

A dança, o riso e a fala do Likishi na abertura do espetáculo misturam nessa personagem a figura do palhaço, ao apresentador do circo para compor a cena do pós-independência: é preciso pensar qual a nação que se quer. Os espectadores são levados a perceber que se não estivessem ao lado dos combatentes nacionalistas a situação se complicaria. Se a vitória ficasse com o grupo dos imperialistas, pode-se observar um exemplo do que poderia vir a acontecer em Angola, na narrativa da peça *O grande circo autêntico*. Nessa, o Palhaço Rico havia treinado e aculturado o Palhaço Pobre. No Palhaço Rico aparecem metaforicamente os elementos da cultura imperialista. A ideia é a da imitação, do aprendizado pelo qual o pobre deve aprender que o modo mais fácil de lidar com o mundo é o neocolonialismo.

Nesta visão neocolonial merecem destaque, dentre outros, a religiosidade do antigo colonizador e os métodos que permitem viver com sucesso na sociedade do capital. No Palhaço Pobre está a metáfora do autóctone, ainda desprovido da cultura do colonizador e por vezes “inocente” às ciladas preparadas pelos ricos. Assim, o circo como metáfora de vida representa o caos no qual ocorre a alienação do povo. Os únicos a se divertirem são a trupe circense formada pelos imperialistas e seus apoiadores.

Desse modo, nesta última peça as metáforas circenses apresentadas ganha contornos diferentes. A reinvenção do circo não compreende a alegria de todos como se pode perceber em sua cena final, na qual o povo fica petrificado, como que morto diante da situação. Somente apoiadores do neocolonialismo é que se divertem em *O grande circo autêntico* e o espetáculo, se comparado ao do picadeiro de um circo tradicional, acaba como no documentário de Fellini por sugerir uma reinvenção. Para poder rir, para voltar a ter alegria, o povo precisa se reorganizar.

Caso contrário, assim como o circo que não se reinventa, a nação estaria destinada a morte social e política. Para Minois (2003),

o humor e a ironia generalizam-se no século XX, mas um e outro são constatações de impotência, condutas que nos permitem ultrapassar o absurdo do mundo, do homem, da sociedade. Nesse sentido, esse século que ri de tudo pode ser aquele da morte do riso, de um certo riso (MINOIS, 2003, p. 569).

No aspecto da estrutura física, as semelhanças das duas peças com os elementos circenses começam pelo palco pobre, próprio do teatro brechtiano, com cenário simples, reduzido dos adornos que não sejam indispensáveis. Para montagem das peças são necessários apenas materiais como uma corda, um guarda-chuva velho, em que se retira a imagem de um carrossel, dentre poucos outros. Os figurinos utilizados pelas personagens também não requerem maiores elucubrações sobre sua composição. Assim, sobressaem-se características das personagens que representam a memória e o espaço da história recente, do presente em construção, conforme o efeito que se quer que seja percebido na peça.

Em *A Corda*, o ator na plateia que interage com o palco confere ao teatro a similaridade com que o circo convida a participação do público em seu espetáculo. Em *I Clowns*, pode-se perceber este expediente na forma como o circo organiza a sua apresentação e desafia o enfrentamento da mulher dotada de força descomunal. A atriz na plateia aceita-o e a disputa que todos esperam fervorosa acaba em uma performance que provoca risos dos espectadores. Na peça, o intuito é a mobilização junto ao público para que a mensagem motivadora do teatro político floresça. O elemento estético provém da metáfora circense e é incorporado pelo teatro épico, que confere o tom histórico se adaptando ao “palco pobre”, conforme as características e possibilidades de cada época.

Em *O grande circo autêntico*, as metáforas circenses começam pelo próprio nome da peça e se estendem aos elementos do cenário e às personagens da trupe. Pode-se considerar que a peça é uma alegoria de circo formada por diversas metáforas circenses que vão das personagens aos elementos cênicos. Cada qual corresponde a uma personalidade, ou evento histórico que proporcionaram a instalação do neocolonialismo na RDC. Caracterizado na forma de circo se cria a

expectativa do riso no espetáculo teatral, afinal essa é a alma do circo que está contida nos palhaços, conforme demonstrado em *I Clowns*. No entanto, ao configurar-se como “autêntico” no contexto da peça, os papéis se invertem no “grande circo”. O espetáculo ao invés de levar a alegria de dentro do circo para o seu público, traz a forma caótica de se viver do povo em um Estado neocolonial para dentro do teatro.

### 3.1.2 Entre sátira social e grotesco no drama engajado

A gênese da sátira está na antiguidade grega, no efeito paródico de “castigar os males pelo riso”. Porém, conforme ensina Minois (2003), a sátira aparece de forma bem mais contundente em Roma no século II a.C., num período em que a sociedade se apresentava profundamente conservadora. Os satíricos romanos provocavam o riso pela crítica às tradições, tornando comum a prática de “fazer o povo rir das inovações das classes dirigentes para manter o vigor delas e aumentar a proteção da ordem social; desencadear cinicamente um riso onde as verdadeiras vítimas são aqueles que riem” (MINOIS, 2003, p. 88).

A sátira romana era reacionária e em síntese pode-se dizer que ela traz a ideia de que o riso era apenas uma forma inocente dos mais pobres atingirem os mais ricos. Percebe-se que ela abordava formas moralizantes, familiares, normalmente de maneira agressiva, chegando mesmo a ser obscena. Outro aspecto importante que se observa na origem da sátira romana, conforme Minois (2003), é que se precisaria esperar pelo surgimento da opinião pública para que ela atingisse a política. Este fato iria ocorrer somente durante as guerras púnicas.

Entretanto, este exercício dos que se aventuraram na sátira política romana atacando os poderosos, era perigoso e chegou a custar a vida de seus autores, como aconteceu a Cícero em 43 a.C. Dessa maneira, para evitar o risco, a temática satírica se voltou para escarnecer um governo antigo em detrimento a um novo, ou ainda para lembrar aos generais vencedores nas guerras que apesar da grandeza de seus feitos eles continuavam humanos. Portanto, pode-se observar que o caráter maleável da crítica social que a sátira apresenta moldou sua estrutura

alterando um nível de maior ou menor comicidade e de escárnio, ainda na antiga sociedade romana.

Quando Roma passa do período republicano ao imperial em 27 a. C., as mudanças no cenário político oferecem as condições para uma nova forma de riso: o grotesco. Diferente da sátira em que se escarnece o social com o riso debochado, moralizante e conservador, o riso grotesco é inquieto e perturbador, chegando a provocar mal-estar. No grotesco, há um tom mais sombrio e

a tomada de consciência do ridículo, do monstruoso e do absurdo provoca um soluço caótico e congelado que só tem as características físicas do riso... Resulta da constatação de quanto o mundo é incompreensível, constatação consecutiva a traumatismos coletivos que trincaram a realidade proteiforme, sobre a qual não temos mais controle. O riso grotesco incide sobre a própria essência do real, que perde a consciência (MINOIS, 2003, p. 96).

O grotesco não é meramente uma brincadeira, não sendo raro o riso associado a ele provocar um certo temor. Esse medo do grotesco incide quando as mudanças ocorridas oportunizam a perda do sentido real das coisas. Não há puramente um sentido irônico, ou sequer moralizante, porque o riso grotesco advém de algo que foge à normalidade representando aquilo que não é natural.

Observando-se o efeito do riso nas peças estudadas, percebe-se que *O grande circo autêntico* e *A Corda* apresentam aspectos que coincidem com a sátira e com o grotesco. A sátira oportuniza uma crítica a sociedade colonial e a seus costumes que ainda estão presentes no pós-independência. Ela é um elemento cênico bastante utilizado para o efeito de escarnecer, ou mesmo refutar aquilo que não deve estar presente em uma nova sociedade que surge. O grotesco representa as transformações que superam os limites da realidade, sobre as quais não se tem controle e que ofuscam a lucidez.

O drama politicamente engajado destas peças utiliza-se da sátira em muitos momentos da obra, como nos ensinamentos do Palhaço Rico ao Palhaço Pobre de *O grande circo autêntico*. O Palhaço Pobre que é recrutado dentre os nativos e desta maneira, é um representante da sociedade autóctone da época colonial. Ele

ainda não sabe rezar e escarnece dos gestos em forma de cruz do Palhaço Rico, que está a ensinar-lhe como se faz.

O riso, neste caso, tem a ver com a derrisão antirreligiosa (MINOIS, 2003) e se reporta a sua função libertadora. Ele desconserta o conveniente e introduz um jogo naquilo que parecia ser permanente, “o riso... anti-religioso visa libertar o espírito não somente na forma, mas também no conteúdo. Por isso, deve estar carregado de agressividade, é um riso guerreiro: ‘Fazei rir, porque o riso mata. Em seguida podemos pensar’” (MINOIS, 2003, p. 504-505, grifo do autor).

O Palhaço Pobre representa o chefe fantoche a serviço do colonizador. Sua “gargalhada selvagem” (ABRANTES, 1999, p. 32), denuncia uma tentativa de abalar o *grande circo*. É o anúncio de que os nativos não estavam satisfeitos com o colonizador e com a cultura que este visava implantar, da qual a religião era parte integrante. Desse modo, o riso do Palhaço Pobre é o prenúncio da “Ameaça contra o Circo”, que corresponde a Independência.

Em *A Corda* aparece a sátira social. Ela utiliza a imagem caricaturada de líderes opositoristas, que encarnavam ideias contrárias àquelas que se pretendia para a construção do futuro da nação. A ideia se remete a *comedia dell' arte*, porém na peça o alvo não são as figuras burguesas e sim os adversários políticos. O recurso cênico utilizado, pretende escarnecê-los enquanto individualidades, antes que se constituam mitos. Percebe-se que, a

derrisão inclui aqui um importante processo de marginalização, de exclusão moral, política e social. Ela atribui de maneira concreta, pelo desenho, um valor degenerescente à personagem do adversário. Elabora retratos ridículos, construindo, por meio deles, o negativo da sociedade sonhada (BEACQUE apud MINOIS, 2003, p. 469).

Em *A Corda*, os líderes contrários ao MPLA como Holden, Chipenda e Savimbi são transformados em figuras caricatas. Nelas são ressaltados os vícios como beberagem, o gosto pelo estrangeirismo e a preguiça para que a sátira social e o escárnio provoquem um efeito cômico e de menosprezo. Por outro lado, a seriedade e união dos combatentes os fazem atuar de maneira concatenada, que

raramente perde o foco no combate. Isto só acontece por conta dos problemas culturais como racismo e tribalismo.

Pode-se dizer que não foge ao desenho caricato a personagem Americano dessa peça. Ela está sempre a sorrir, é gordo e possui um chapéu estrelado do Tio San. A personagem Racista pela própria nomenclatura, como se pode perceber, representa um estereótipo carregado de adversidade social. A ligação de sua figura com o regime Sul-Africano do *apartheid* faz com que não se aproxime de Savimbi, Holden e Chipenda, a não ser pelos interesses em comum como puxar a corda para vencer o cabo de guerra. Assim, todas as personagens do grupo dos imperialistas são figuras caricaturadas e satirizadas na peça.

Por outro lado, como representação de que as coisas não se passaram bem no pós-independência aparece o riso grotesco. Perturbador em seu significado e essência, não é um expediente utilizado em *A Corda*, talvez pela natureza didática a que a peça se propõe. O grotesco aparece apenas no final de *O grande circo autêntico*, primeiramente quando a personagem Tratador, agora em seu novo posto de chefe de Estado (Ditador), começa a batizar as coisas conforme o seu gosto.

Assim, o circo passa a ser “cerco”, a terra “Mamã-lândia” e até elementos do coro passam a ter um novo nome de acordo com o gosto do Ditador. O mesmo “rí-se perdidamente de suas graças” depois, “ri sozinho” e termina com “grande alegria”, diante do coro petrificado. O riso e alegria do Tratador se combinam aos demais elementos estéticos, para representar a pergunta que intitula a última cena “O fim do Circo?”

Na peça, o cenário perturbador deixa o coro em forma de estátua e representa uma situação caótica que culmina com o riso grotesco da personagem Tratador. Numa perspectiva histórica, o riso escarnece da ditadura e das guerras civis duramente reprimidas, de forma a demonstrar algo sombrio que estava a acontecer. A realidade havia se desmanchado mais uma vez e a alienação se instalado no povo, que imóvel permanecia diante do poder representado pelo riso e pela alegria do ditador que tudo pode.

### 3.1.3 O inútil em meio à guerra ou o contradiscurso na luta pela libertação e independência

Quando eu saí em direção ao portão que me levaria à liberdade, eu sabia que, se eu não deixasse minha amargura e meu ódio para trás, eu ainda estaria na prisão.

**(Nelson Mandela)**

O riso e o escárnio que caracterizam a trama de *O grande circo autêntico* e de *A Corda* são elementos estéticos que conferem ao teatro o poder de entreter e instruir, num momento político em que se havia muitos motivos para embates hostis. Percebe-se que Pepetela e Mena Abrantes estão atentos a necessidade teatral de observar o presente e não ficam alheios a estes episódios em suas obras. Porém os dramaturgos o observam numa tentativa de prover a alegria e a esperança, que conforme esclarece Ordine, em *A Utilidade do Inútil*, é necessária para vida. Porque se

não se compreende a utilidade do inútil e a inutilidade do útil, não se compreende a arte; e um país onde não se compreende a arte é um país de escravos ou autómatos, um país de pessoas infelizes, de pessoas que não riem nem sorriem, um país sem espírito. Onde não há humorismo, não há riso, há raiva e ódio (IONESCO apud ORDINE, 2016, p. 82).

Espaço para raiva e ódio não faltava em meio a realidade angolana pós-independência, mas o teatro vem como alento necessário para com humor promover uma reflexão sobre os rumos da nação. Pensando neste sentido, também a RDC vivia num estado de repressão em que as revoltas populares despertavam em parte do povo angolano um sentimento de insurgência em relação ao governo do país vizinho, do qual não se pode ficar alheio em *O grande circo autêntico*.

No campo político, havia a memória do apoio de Mobutu à FNLA que ocorreu durante o período pré-independência, fato que não era desprezado pelo MPLA e seus apoiadores. Lembra-se que no pós-independência esse fato fez com que

muitos dos integrantes da FNLA viessem a residir na RDC. Isso ocorreu tanto por vontade própria destes, quanto pelos combates da Guerra Civil Angolana, que os perseguia enquanto oposição ao governo. Motivos, como se pode perceber, não faltavam para que a Angola do MPLA em seus primeiros anos se colocasse contrária a Mobutu. Entretanto, a busca de um caminho pacífico, impedia qualquer discurso mais incisivo, como era proposto em *O grande circo autêntico*.

Um contradiscurso com vistas a abalar o poder vigente é proposta nesta peça. Porém havia uma tentativa de aproximação entre os dois países proposta pelo próprio Agostinho Neto e lembrada por Mena Abrantes como decisiva no ato de autocensura de não encenar a peça. A recém independente nação angolana estava cansada da Guerra de Libertação e as tentativas para superar este período difícil apresentavam um caminho melindroso.

Pode-se observar que o que poderia vir a tornar-se motivo de mais atrito entre RDC e Angola não está somente na crítica ao modelo de governo implantado por Mobutu, que a peça propõe. A observação de que os aspectos políticos daquele governo neocolonial não era um caminho desejado para a própria nação angolana é outro fator decisivo, para que a encenação da peça não fosse realizada. Como diz Harold Bloom,

o encobrimento poético, historicamente um fator de saúde, é na sua individualidade um pecado contra a continuidade, contra a única autoridade que importa, a propriedade ou a prioridade de ter nomeado uma coisa em primeiro lugar (BLOOM, 2017, p. 142).

Bloom se refere a culpa que todo o poeta, ou artista sente por estar em dívida visto que todos os costumes, incluindo nestes a tradição poética fazem parte de um processo de apropriação e de prioridade. Neste processo, estão inclusas todas as reações por defesa ou mesmo contra-ataques ao que os poetas se propõem. Priorizar determinado assunto, ou sublimá-lo no fazer poético, é um jogo que todo artista está sujeito e que provoca no poeta a referida culpa. O aspecto político faz parte dessa culpa, ou angústia que Bloom nomeia como título de seu livro: *A angústia da influência*. Os momentos históricos em que confrontos políticos caracterizam uma guerra pelo poder entram de uma ou de outra forma na obra de arte, por questão de prioridade.

Dito de outra forma, o jogo de forças a que o poder político está sujeito se manifesta com bastante solidez no fazer artístico. Ou por interesse, ou por desinteresse a determinado assunto, a obra de arte traz consigo características que são próprias de seu espaço e tempo. Assim, o efeito prático que se estabelece socialmente na arte (CANDIDO, 2006), modificando a conduta do artista e da sociedade que aprecia a arte deste, reafirma ou rechaça determinados valores. Isto pode ocorrer de forma independente ao que possa o artista imaginar, mas a repercussão social estará diretamente a isto ligada.

*A Corda e O grande circo autêntico* reagem ao pós-independência angolano de forma bem-humorada, comemorativa em relação à toda luta independentista, mas preocupada com a “travessia” que os primeiros anos da nação angolana trazia. Se por um lado, as obras de arte e seu engajamento político deixam de ter o viés libertário dos tempos coloniais, por outro está carregada dos problemas sociais e estruturais que se apresentavam. A grande vitória alcançada com a Independência provia uma euforia momentânea que se esbatia nesses problemas.

O fazer teatral de Mena Abrantes e Pepetela contribuem para preencher o espaço do “inútil”, pois

a obra de arte ... impõe-se ao seu autor, pede para existir sem ter em conta ou sem se perguntar se é desejada ou não pela sociedade.> Isso não impede que a sociedade possa <apropriar-se da obra de arte>; e embora <possa utilizá-la como quiser> - <pode condená-la> ou <pode destruí-la> - resta o facto de <a obra de arte poder desempenhar ou não uma função social, mas ela própria não é essa função social> E se <for absolutamente necessário que a arte sirva para alguma coisa> - conclui Ionesco - <eu direi que deve servir para ensinar às pessoas que existem atividades que não servem para nada, e que é indispensável que elas existam> (ORDINE, 2016, p. 20, grifo do autor).

As duas peças são obras literárias que pertencem ao cânone angolano. Entretanto, se se pensar pelo lado “útil”, o momento singular no qual elas são produzidas não permitiriam veleidade da construção dramaturgica. Contribui para observação o fato de que apenas anos depois da publicação *A Corda* viria a ser encenada e *O grande circo autêntico* não atingiria este propósito prático da encenação a qual todo texto cênico, em última análise, se destina. Mas elas existem

e foram estudadas nesta tese, buscando outra “utilidade”, do ponto de vista da crítica teatral e literária, para que se possa compreender como o teatro emana esta necessidade de se pensar na sociedade e no protagonismo do povo.

Discutir sociedade e política por meio da obra literária, ou utilizá-la para através da reflexão pôr fim nas disputas pelo poder e à guerra, pode revelar-se uma proposta inútil. Lembra-se do conselho do Likishi de *A Corda*, para nunca se parar de pensar, “caso aqueles que se denominavam Povo Angolano realmente tivessem acatado o conselho” (AMÂNCIO, 2009, p. 254). Mas assim como os livros não mudam o mundo, eles podem transformar as pessoas e estas transformam o mundo; é indispensável que a arte exista a fim de provocar de alguma forma uma mudança.

Mena Abrantes, embora reconheça a produção teatral dos anos coloniais, citando exemplos como *Auto de Natal* de Domingos Van-Dúmem, escreve que “é necessário, pois, esperar pela Independência para ver surgir a primeira obra de teatro angolano já estruturada como tal – *A Corda*, de Pepetela” (ABRANTES, 1998, p. 17). O dramaturgo, neste ensaio sobre o teatro angolano, critica o excesso de didatismo de *A Corda*, como já observado anteriormente, mas ressalta a sua importância, dizendo que ela foi a primeira obra estruturada do teatro angolano, observação que se pode reconhecer se referir ao teatro depois da Independência. Ressalta-se que no que se refere ao teatro escrito, as obras anteriores a Independência, em sua maioria eram adaptações de romances ou contos, ou ainda poemas que encontravam no teatro uma aproximação de efeito expressivo.

Cabe mencionar, conforme Abrantes (1998), que o próprio Pepetela e outros militantes do MPLA desenvolviam atividades pedagógicas de teatro no leste de Angola. O propósito deste teatro era refletir sobre as implicações políticas e sociais para levar a cena, esclarecimentos sobre a luta anticolonial. E que,

o mesmo imediatismo político vai estar presente no período de transição para a Independência, no primeiro semestre de 1975, numa interessante experiência de **agit-prop** na capital do país. Realiza-a um grupo de trabalhadores e estudantes mobilizados nas greves estudantis que marcaram o período, através de várias ações teatrais para a população fugidia das confrontações armadas (entre o MPLA, a FNLA e a UNITA) nos subúrbios e refugiada nas escolas de Luanda (ABRANTES, 1998, p. 20, grifo do autor).

Os bastidores históricos que antecederam *A Corda* oferecem a dimensão de sua criação, de suas dificuldades de produção, e do porquê de só ter sido encenada anos mais tarde. Sua “utilidade” teria sido maior se encenada no momento de produção, considerando o propósito didático e a finalidade de propaganda política. Porém, quanto mais se afasta desta perspectiva, com vistas a sua “inutilidade”, mais se percebe o quanto esta peça é uma obra indispensável ao teatro angolano.

Neste mesmo sentido, *O grande circo autêntico* torna-se ainda mais representativo. Os motivos de sua inutilidade começam pela observação de que Mena Abrantes (2015) resolve não a encenar, e somam-se no sentido de que fala de um país vizinho à Angola. Seu propósito e comparativo, a exploração neocolonial da RDC, fica difícil de ser pensada para a nação angolana como forma de governo. Entretanto, permite uma adaptação a cena pós-colonial de muitos países. Fato que a torna útil? O seu discurso denunciador, satírico, pode talvez levar a esta interpretação, porém não parece ser esta a discussão mais importante.

Tanto *O grande circo autêntico*, quanto *A Corda* são muito importantes em primeiro lugar pela sua existência no cânone literário angolano. Em segundo, pelo marco que representam como primeiras produções teatrais de Pepetela e Mena Abrantes, antes que pelo discurso político e finalidade social que porventura se observa em seu propósito. Observa-se que a “arte poderia ter o seu conteúdo na sua própria efemeridade” (ADORNO, 2008, p. 15).

Dito isso, não se pode deixar de observar em *A Corda* e em *O grande circo autêntico* recursos cênicos que trazem o efeito de distanciamento e vão sendo aperfeiçoados na produção artística dos autores. Na sequência dessas duas obras, os dramaturgos escreveram *A revolta da casa dos ídolos* e *Ana, Zé e os Escravos* que buscam nos fatos históricos do início da colonização a sua narrativa. Para representação do épico nessas peças, faz-se importante uma investigação do processo que envolve a memória e identidade angolana.

### 3.2 Memória e identidade em *Ana, Zé e os Escravos* e *A revolta da casa dos ídolos*

A chegada dos portugueses na África e suas primeiras relações estabelecidas com a população autóctone é o quadro que se insere em um primeiro plano nas peças *Ana, Zé e os Escravos* e *A revolta da casa dos ídolos*. Mena Abrantes e Pepetela resgatam esses episódios no próprio momento em que a Independência é um fato consumado e Angola precisava lidar com sua história de maneira a compreender-se como nação para projetar seu futuro. Neste sentido,

são as repercussões, e não o acontecimento, que penetram a memória de um povo que as suporta, e somente a partir do momento em que elas o atingem. Pouco importa que os fatos tenham acontecido no mesmo ano, se essa simultaneidade não foi reconhecida pelos contemporâneos. Cada grupo definido localmente tem sua própria memória, e uma representação do tempo que é somente dele. Acontece que cidades, províncias, povos, fundem-se numa unidade, logo o tempo comum se amplia e, talvez, avance mais no passado, ao menos para uma parte do grupo, que se encontra a participar das tradições mais antigas (HALBWACHS, 1990, p. 106).

Com efeito, as diferentes percepções sentidas durante a colonização apontavam para um devir complexo na constituição de uma unidade nacional após a Independência. Como se pode observar, o pós-independência se encaminhava para conflitos entre as diferentes concepções políticas, culturais e sociais nas relações conturbadas estabelecidas entre as etnias que constituem Angola. Perceber o ciclo que se encerrava representava um primeiro passo, no sentido de não incorrer em disputas que misturam cultura e tradição com poder político e organização social.

A memória resgatada em *Ana, Zé e os Escravos* num sentido prospectivo parte da chegada dos portugueses, entretanto aponta para quadros que vão até o presente histórico do momento em que a peça está inserida. A obra que obteve grande destaque no cenário literário, vencendo o prêmio Sonangol de Literatura, traz como tema em destaque a escravatura, mediada pela imagem das personagens protagonistas. As marcas espaço-temporais apresentam um resgaste

histórico importante, em que os elementos estéticos do teatro épico que o compõem são construídos pelo efeito de distanciamento. Esse efeito provoca um estranhamento necessário para que a arte, além de seu deleite, insira uma reflexão da implicação dos fatos históricos no presente.

*A revolta da casa dos ídolos* foi encenada primeiramente em Moçambique. Depois, sob a direção de Mena Abrantes no grupo de Teatro Elinga, o espetáculo chegou aos palcos de Angola e participou do II Encontro de Teatro Africano na Itália, em 1988. O vulto estético da obra apresenta temas comum às colônias na África, como a relação colonizador-colonizado, a Igreja e a escravidão. Entretanto, estes são percebidos no contexto do pós-colonial angolano.

Dessa maneira, as duas peças dialogam com o espaço como uma realidade que dura, e sem a qual não há possibilidade de se conservar na memória, as impressões que cercam o espectador (HALBWACHS, 1990). Essas impressões interligam a sensibilidade e nuance de imagens da qual o resgate histórico permite a possibilidade e identificação das mudanças ocorridas em um povo. Em Angola, a construção de uma identidade, sempre um processo contínuo e complexo, era neste exato momento histórico do pós-independência, a preocupação central com a qual o teatro das peças nutre estreita relação.

### 3.2.1 O estrangeiro, o nacional e os territórios sobrepostos

Falar de literatura implica sempre observar o *locus* em que se está inserido, como salienta Benjamim Abdala Júnior (2007). A partir desta proposição, ressalta-se nesta tese que o *locus* onde se realiza a pesquisa não é o mesmo da produção das obras, nem do colonizador diretamente envolvido no processo. Observa-se no contexto não hegemônico da lusofonia ao qual o Brasil faz parte, a sua união à Angola e à Portugal pela língua e por vários aspectos culturais, sociais e políticos. Entretanto, essas percepções podem ser sentidas de maneira diferente a partir do *locus* brasileiro.

Esse contexto não hegemônico em termos literários apresenta suas dificuldades, mas oportuniza analisar o *corpus* de forma diferente a partir do *locus*

enunciativo. Nesta tese, realiza-se uma leitura sobre os aspectos históricos envolvidos entre Portugal e Angola que apresentam relação com as obras analisadas. Desse modo, é possível que para angolanos e portugueses aspectos históricos tenham pontos de vista diferentes, conforme o *locus* e outros aspectos enunciativos envolvidos. Assim, ressalta-se que as proposições colocadas nesta investigação podem apresentar uma visão diferente, mediada pelo espaço onde ela foi desenvolvida, dentre outros fatores.

Considerando este *locus* brasileiro, adentra-se no estudo dos aspectos envolvidos no teatro político de *Ana, Zé e os Escravos* e *A revolta da casa dos ídolos* que remontam a história no início dos tempos coloniais portugueses. É importante lembrar que “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 verdade” (BENJAMIN, 1994, p. 226, grifo do autor). Benjamim (1994) fala da empatia que a história tem para com os vencedores. Por outro lado, percebe o esquecimento a que são relegados os vencidos e oprimidos, nos quais a esperança por mudança perpassa gerações sem que de fato ocorra.

Ao revisitar a história sob esse aspecto, observa-se que há no pós-colonial uma espécie de descontentamento com o que está posto pela história. Essa, normalmente é contada do ponto de vista do colonizador, que dominava os recursos técnicos para tal, especialmente quando se considera a produção escrita e a tradição oral africana. Em *Vinte e Zinco*, o escritor moçambicano Mia Couto lembra que “até que o leão aprenda a escrever, o caçador será o único herói” (COUTO, 1999, p. 33). As obras de arte a partir do desenvolvimento da escrita e da independência dos países africanos vão apresentar essa preocupação, não em reescrever a história, mas em desconstruí-la para retomar a reflexão sobre ela.

Esse exercício que a obra de arte faz em seu sentido histórico, oportuniza a retomada de enfrentamentos entre colonizador e colonizado para se propor um entendimento sobre suas consequências no presente, pois

a invocação do passado constitui uma das estratégias mais comuns nas interpretações do presente. O que inspira tais apelos não é apenas a divergência quanto ao que ocorreu no passado e o que

teria sido esse passado, mas também a incerteza se o passado é de fato passado, morto e enterrado, ou se persiste, mesmo que talvez sob outras formas. Esse problema alimenta discussões de toda espécie — acerca de influências, responsabilidades e julgamentos, sobre realidades presentes e prioridades futuras (SAID, 1995, p. 113).

Pode-se observar que os fatos históricos presentes em *Ana, Zé e os Escravos* e *A revolta da casa dos ídolos* buscam episódios que narram os primeiros contatos entre portugueses e africanos. Neste sentido, é importante perceber que Said (1995) destaca a ligação da terra com tudo na história humana. Assim sendo, em certa altura os impérios, como Portugal, necessitaram ter mais terra para prover o seu sustento ou desenvolvimento econômico. Tal fato implicou em fazer algo com os nativos, uma vez que colonizar envolve controlar terras que são habitadas por outros.

Em se tratando da colonização portuguesa, já observada no início de suas navegações e “descobrimientos”, conforme nos conta Oliveira Pinto (2015), a intenção primeira foi encontrar terras desabitadas. Todavia, para o povoamento destas, logo percebeu-se a necessidade de mão-de-obra, a fim de suprir as necessidades industriais como a produção de açúcar para o império. Como os colonos eram poucos para realização dos trabalhos, pode-se perceber que não tardou a demanda por escravos e o principal produto da época dos “descobrimientos” acabou por ser os nativos, que foram tornados escravos. Inicialmente, estes serviram para auxiliar nos trabalhos dos colonos, entretanto os ganhos com a mercadoria humana, na época em que a força de trabalho braçal era o principal meio de produção, tornou-se muito lucrativa.

Neste contexto, observa-se a importância da chegada do navegador português Diogo Cão à foz do Rio Zaire como um episódio incontornável na história de Angola, que as peças teatrais percebem nas suas narrativas. O mito nativo em relação ao navegador português, considerado o primeiro branco a estabelecer relações com os autóctones se faz notável por vários fatores. Destaca-se em especial, o contraste oriundo pela cor da pele do navegador e de sua tripulação realçada pela cor das velas dos navios, uma vez que o mar era considerado reino dos antepassados, um lugar inóspito para os autóctones (OLIVEIRA PINTO, 2015).

Conforme o mito que descreve esse acontecimento, os portugueses liderados por Diogo Cão teriam encontrado um pescador no Soyo. Este local se faz importante diferenciar entre Alto Soyo, mais a sul e que teria sido destino da segunda expedição de Diogo Cão, anos mais tarde; e Baixo Soyo, mais a norte do território angolano, próximo a foz do Rio Zaire. O pescador encaminhou os portugueses ao seu Mani, chamando de Mani-Soyo, pelo qual foram orientados a seguir pelo Rio Zaire acima a fim de encontrarem o Rei do Congo. A certa altura, por conta das dificuldades de navegação oriunda dos fortes ventos e rochedos da região, conta a narrativa que os portugueses foram obrigados a seguir por terra. Levados por um guia, continuaram no caminho até chegar a cidade de M'Banza Congo, onde encontraram o soberano do Congo.

O Reino do Congo ocupava parte do território atual da República Democrática do Congo, da República do Congo, de Angola e do Gabão. Em *Ana, Zé e os Escravos*, o mito da chegada do homem branco à África trazido para a peça é baseado na tradição do povo bapende oriental, um dos ocupantes da região. A imagem criada destaca a tranquilidade em que vivia o povo autóctone, numa planície junto ao mar, e a conseqüente quebra desta harmonia. É representado o medo que sentiu o povo ao ver chegar do “lugar dos mortos”, seres brancos como zumbis, com a textura da pele completamente diferente das suas. O embate naturalmente aconteceu e narra as flechas dos nativos contra os canhões dos navios portugueses.

Passada essa animosidade inicial, as relações se estabeleceram com base na troca de objetos, conforme a peça. Esse escambo é encenado paralelamente à captura de nativos, a fim de serem transformados em escravos. As transformações pelas quais Angola perpassou são narradas em quadros temporais, que envolvem a escravatura e as duas personagens centrais do drama. Essas mudanças moldam uma filha da terra em grande mercadora de escravos, e um bandido “social” português em degredado, para captura de escravos.

Em *A revolta da casa dos ídolos*, o enredo se passa na cidade de Mbanza Kongo, no século XVI, período histórico em que esta era a capital do Reino do Congo. Atualmente M'Banza Congo é território que pertence à Angola localizada na província do Zaire, norte do país e que faz divisa com a República Democrática

do Congo (RDC). A peça evidencia mudanças culturais que se fizeram valer na população autóctone, como a nomeação dos filhos em lugar dos sobrinhos na sucessão real, além da potencialização da escravidão.

As duas obras permitem uma aproximação histórica e geográfica da relação da chegada dos portugueses à África, representando como se iniciou a colonização que se estenderia por cinco séculos. Pepetela e Mena Abrantes retomam parte da história dos mitos criados e que circundam esse tempo remoto. A estética da narrativa não tem o compromisso com a história, mas destaca como a terra e a cultura mudaram depois do contato entre colonizador e colonizado. Entretanto, é importante ter o presente como referência para esta análise, uma vez que

devemos manter em vista as prerrogativas do presente como guia e paradigma para o estudo do passado... Tão vasto e, ao mesmo tempo, tão detalhado é o imperialismo como experiência de dimensões culturais cruciais que devemos falar em territórios que se sobrepõem, em histórias que se entrelaçam, comuns a homens e mulheres, brancos e não-brancos, moradores da metrópole e das periferias, passados, presentes e futuros; esses territórios e histórias só podem ser vistos da perspectiva da história humana secular em sua totalidade (SAID, 1995, p. 113).

O teatro oferece, nas peças em análise, uma leitura de como os problemas latentes do pós-colonial como a relação do colonizador-colonizado que apresentaram mudanças culturais, as quais se firmaram no tempo e no espaço, definindo os contornos da sociedade. As narrativas ajudam a perceber uma história que pensa no desenvolvimento humano em sua totalidade e contribui para compreender os percalços carregados de injustiças que caracterizam o presente. Este pode assim, ser visto como fruto da cultura e das relações sociais que atravessam o período inclusive anterior à colonização.

Nesse processo, a Independência e a constituição da nação são entendidos como desafios que enfrentam problemas sociais. Um dos quais que se destaca é a Revolta Nitista. Esta, assim como na peça *A revolta da casa dos ídolos* representou um descontentamento do povo, ou de parte dele com os governantes. Os elementos do presente vivenciados na época da produção e as referências ao passado sensibilizam por meio da arte, a memória do Presidente e Poeta Agostinho Neto.

Neto tem seus versos de *Adeus a hora da largada* trazidos a peça *Ana, Zé e os Escravos*: “sou aquele por quem se espera /... Vamos em busca da Vida”. Nesse poema, assim como em outros que precedem a Independência, a ideia da vinculação da terra à imagem da Mãe África, como a que acolhe o filho e o prepara para a revolução necessária é percebida (Fonseca, 2015). A sensibilização do poema recitado pelo coro da peça, faz-se sentir na Angola independente, uma vez que para o colonizado

a liquidação da colonização é apenas um prelúdio para sua libertação completa: para reconquista de si mesmo. Para se libertar da colonização, ele precisou partir de sua própria opressão, das carências de seu grupo. Para que sua libertação seja completa, precisa se libertar de suas condições, certamente inevitáveis em sua luta. Nacionalista, porque devia lutar pela emergência e pela dignidade de sua nação, precisará sagrar-se livre em relação a esta. É claro que poderá se confirmar nacionalista. Mas é indispensável que seja livre para essa escolha e não que exista apenas por intermédio de sua nação (MEMMI, 2007, p. 189).

Como se pode ver, não há mais a possibilidade da assimilação dos costumes do colonizador, tampouco do retorno às origens autóctones. O projeto da colonização contemporânea que carregava a sua própria contradição (MEMMI, 2007) e que cedo ou tarde o faria morrer, concluiu o seu ciclo e o legado que deixou estava posto. O pós-independência haveria de lidar com o espólio dele, querendo ou não. A realidade que se apresentava estava carregada de traços que exigiam para sua compreensão, uma retomada do que havia se passado. A memória trazia o estigma da escravatura e da Igreja, que não eram mais uma imposição imperial, mas as mudanças culturais se faziam uma tensão presente.

Neste presente histórico da produção angolana, o teatro estava a construir sua importância para o cânone. Ganhava destaque internacional com peças como a *A revolta da casa dos ídolos* e era sucesso literário premiado em *Ana, Zé e os Escravos*. Seu propósito político nas peças dava voz ao que havia sido relegado a um plano histórico inferior, subentendido ou até esquecido. Deste modo, percebe-se nessa voz a denúncia que faz pensar, refletir o presente, contando a história humana. Nesta, os locais desempenham um papel importante em que se entende como a memória sobrevive.

Desse modo, é possível perceber uma aproximação entre as duas peças no que se refere ao espaço e ao tempo em que as histórias acontecem. Em princípio, os portugueses desembarcaram no Soyo (Mbanza-Nsoyo) e estabeleceram contanto com o Mani-Soyo, conforme a narrativa de *Ana, Zé e os Escravos*. Em seguida, se dirigiram para M'Banza Congo, cidade onde se passa as ações de *A revolta da casa dos ídolos* ('Mbanza Kongo' é a grafia na peça). Em uma perspectiva mais abrangente, as relações se estabeleceram comercialmente em um negócio lucrativo para os soberanos autóctones e para portugueses. Elas envolviam os aspectos culturais que aos poucos foram crescendo dentro da lógica colonial de conhecer-explorar-dominar.

Conforme se pode observar pelo enredo das narrativas, dois fatores determinantes implicaram nesse processo, a escravatura e a adesão dos nativos à religião católica. A expansão de ambas abrange todo o Reino do Congo, inclusive mais a sul onde se localiza o Reino de N'gola (Angola), que na época era pertencente ao Reino do Congo. Tanto o aspecto histórico, quanto geográfico que narram os fatos ocorridos em M'Banza Congo, desde o século XVI, guardam proximidade com os fatos históricos ocorridos em Luanda no século XIX. O processo assimilacionista da escravidão, as mudanças dos costumes no sistema de sucessão do Rei do Congo, o batismo católico deste e de muitos outros autóctones mostram como a aproximação entre as culturas interferiu na vida da Colônia.

A defesa dos interesses do soberano do Congo por parte dos portugueses era no cenário político a defesa dos próprios interesses. Estes podem ser observados quer pela expansão religiosa, quer pelo uso da força bélica e estão representados tanto no século XVI em *A revolta da casa dos ídolos*, quanto no XIX em *Ana, Zé e os Escravos*. Quer em Mbanza Kongo na primeira, quer em Luanda na segunda, percebe-se aspectos em que o espaço ficou marcado pelas atividades destacadas da colonização portuguesa. As nuances deste processo identificam relações que ora se aproximam, ora se afastam das demais colonizações e permitem observar as características ímpares da Angola Colonial.

Desse modo, a aproximação estética entre as peças permite observar as metáforas do passado, suas personagens e locais, com a década de 1970-1980.

As guerras, os conflitos armados, seus sujeitos e o modo como o rescaldo desta conjuntura é sentido de forma latente na produção teatral constituem um cenário do pós-independência angolano.

### 3.2.2 A Igreja e a colonização portuguesa



**Ruínas da 1ª igreja de M'Banza Congo**

O centro histórico da cidade M'Banza Congo foi considerado em 2017 pela Unesco como patrimônio mundial da humanidade. Nela, em 1549 foi construída a primeira igreja da África Subsaariana, cujas ruínas persistem até os dias atuais e podem ser observadas na figura acima. Um total de doze igrejas, além de escolas e conventos foram construídos no Reino do Congo, antes dele começar a entrar em decadência por volta de 1665, quando se deu a famosa Batalha de Ambuíla.

Esta batalha teve como causa o episódio histórico diretamente ligado a criação da cidade de Luanda em 1575, que permitiu uma expansão portuguesa a partir do território de Angola (N'Dongo), localizado mais ao sul do Reino do Congo. Assim, o crescimento dos domínios portugueses a partir do sul do Reino e sua vinculação à Angola seriam determinantes para a queda do poder político do Congo. Depois de Ambuíla, houve uma fragmentação do Reino do Congo. As tentativas de reunificação e reestabelecimento da capital M'Banza Congo, que a

partir desta época passou a se chamar São Salvador do Congo, mostraram-se frustradas.

*A revolta da casa dos ídolos* retoma um conflito que teria ocorrido na cidade de M'Banza Congo duas décadas depois da chegada dos portugueses à região, por volta de 1615, quando a capital estava em plena expansão. Observa-se, com base no enredo da peça, que o Rei do Congo (D. Afonso I) e o Padre decidiram aprisionar os ídolos de adoração dos nativos e substituí-los pela cruz. Percebe-se que essa ação gera perplexidade nos autóctones, que pode ser observada na conversa das personagens Masala, Temona e Marido (de Temona):

MASALA

É essa a caridade cristã!

MARIDO

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

TEMONA

Isso não compreendemos. Quando há uma queimada na floresta, os espíritos que vivem nas árvores não se queimam. Depois de passar a queimada, os espíritos mantêm-se tão fortes como antes. Ou então mudam de floresta. E ele diz que no Inferno os espíritos queimarão. Será verdade?

MASALA

São estórias dele. Como é que os espíritos ou almas, como eles lá chamam, vão queimar pelo fogo? Não acreditem nisso (PEPETELA, 1980b, p. 41).

O conflito cultural se faz evidente entre os autóctones, que não percebiam em princípio uma maneira de aproximar sua religião a dos portugueses. Entretanto, neste período histórico evocado pela peça a conversão dos reis, D. João ao catolicismo, bem como a sucessão de seu filho D. Afonso e a proximidade de interesses destes com os portugueses permitiu que a conversão ao catolicismo prosperasse no Reino do Congo.

Dessa maneira, o apoio da Igreja conferiu uma mudança a respeito da cultura, da qual é importante lembrar que influenciou na própria sucessão ao trono

do Reino do Congo. Pela tradição, o Rei deveria passar o trono ao sobrinho e não ao filho, como a própria peça faz referência nos ensinamentos de Nimi ao seu sobrinho Nanga. Entretanto, com os costumes portugueses e católicos adotados para sucessão houve um conflito entre o filho e o sobrinho do rei (Mpanzu-a-Nzinga). Mpanzu-a-Nzinga, o herdeiro pela tradição autóctone, saiu derrotado.

Com efeito, D. Afonso I, o filho do Rei e seu sucessor pela nova cultura adotada, se manteve fiel ao catolicismo até sua morte e governou o Congo por um longo período (1506-1543). A expansão do catolicismo durante o seu reinado foi notável e pode ser percebida nos costumes dos nativos livres e principalmente dos escravos. Os escravos anteriormente feitos apenas como pagamento de dívidas ou espólio de guerras, passaram a ser capturados e vendidos a fim de sustentarem o império e fornecerem a mão-de-obra necessária ao desenvolvimento das colônias portuguesas. Sendo assim, cumpririam mais facilmente sua sina se compreendessem que estavam destinados, ao menos por um tempo, a realizar os trabalhos servis da escravidão. Havia escravos inclusive da própria Igreja, que também era detentora de terras.

As justificativas para os trabalhos forçados, baseadas na cor da pele, começavam a compor os entendimentos que mais tarde, nos Séculos XVII e XVIII, sustentados pelo argumento da raça, fariam a expansão da escravatura atingir o seu ápice em termos mundiais. No Século XIX, percebe-se a abolição da escravatura, fato que está presente no enredo de *Ana, Zé e os Escravos*. A peça traz um episódio que se passa na cidade de Luanda, no qual se observa uma conversa entre o Padre e D. Ana. Nesse diálogo, é possível perceber que a Igreja continua a ter parceria com os interesses comerciais da escravatura, embora com outra conotação depois da abolição:

D. ANA

Não tenho tido razões para me queixar, nem pretendo tê-las no futuro. Com prudência e inteligência tudo se consegue. E com esta lei da abolição do tráfico, a procura vai de certeza aumentar.

PADRE

Ainda bem! Pelo menos no cativoiro tem um contacto mais directo com a religião. São almas que se ganham para a fé de Cristo... (ABRANTES, 1999, p. 68).

Nas duas peças é possível observar a presença da personagem tipo “Padre”, representando os interesses da Igreja e seu entrelaçamento com os interesses portugueses, o que vai se consolidar com a proximidade de D. Ana com o Governador. Em *A revolta da casa dos ídolos*, as bases para fixação do catolicismo no Reino do Congo se dão com a conquista de aliados poderosos como os chefes autóctones. Estes passam a seguir a religião do colonizador, com a finalidade de receber ajuda militar portuguesa e prosperar em seus domínios. Em *Ana, Zé e os Escravos* é a personagem central D. Ana que conta com o Padre como aliado, para realização de seus projetos escravocratas. Este último, mesmo depois de uma prédica salvando o Ato Abolicionista de 1836, considera importante que existam escravos para ganhar as almas para fé de Cristo, visto que só assim se conseguiria evangelizar o povo pagão.

Historicamente, mesmo com a adesão ainda que forçada ao catolicismo, os nativos continuaram a seguir suas religiões. Nas peças, é apresentado um teor de denúncia e crítica das relações entre Igreja e Estado na colonização. Frequentemente essas relações são caracterizadas em tom trocista, elemento cênico que traz consigo certo pessimismo do escritor pós-colonial. Há na representação das peças a preocupação de não trazer uma perspectiva assimilacionista de como a cultura, a fé e a religião cristã se efetuam enquanto marcas do colonizador no colonizado.

Essa preocupação pressupõe uma crise junto da qual a análise das peças faz refletir a metafísica trazida como mudança cultural, ainda no final do século XV e seu desenvolvimento na perspectiva pós-colonial. Quanto ao culto às divindades locais e à Igreja, esses espaços históricos são preenchidos com maior ou menor grau de sincretismo que podem ser percebidos em acontecimentos como o da profetiza congoleza Beatriz Kimpa Vita.

O nome Beatriz fora acrescentado a jovem profetiza, quando do seu batismo católico e por isso mesmo ela não o adotava. Ela nasceu em 1684 e com 20 anos de idade pregava pela unificação religiosa e política do Reino do Congo e se mostrava contrária aos preceitos do catolicismo. Importante perceber que Kimpa Vita havia sido precedida em 1704, conforme explica Oliveira Pinto (2015), por Apolónia Mfumaria, a qual apregoava na cidadela Monte Kimpangu ter recebido da

Virgem Maria a informação de que Cristo estava indignado com a situação do Reino do Congo, naquela altura.

Apolónia preconizava que para restauração do antigo poder e unidade do reino, deveriam igualmente ser destruídos os “ídolos” tradicionais e cristãos. Mfumaria foi enclausurada pelos freis capuchinhos, em uma ermida onde vivia o Frei Bernardo da Gallo, localizada em Nsunku, uma pequena aldeia próxima de M'Banza Congo (São Salvador).

Mfumaria deu lugar meses depois a Beatriz Kimpa Vita, que seguindo os passos em defesa da antecessora logo procurou o Frei Bernardo da Gallo. Declarou a este que havia recebido Santo Antônio em sua cabeça, após estar em leito de morte, sendo que o santo a fez levantar e pregar, renunciado as coisas do mundo, repartindo suas posses e seguindo o que Deus havia lhe ordenado. Beatriz Kimpa Vita afirmava que Cristo havia nascido em M'Banza Congo, ao invés de Belém, e questionava a Igreja Católica pela inexistência de santos negros no Congo: “Não quereis admitir que haja santos no Congo. Por isso mantendes a velha [Apolónia Mfumaria] nas vossas mãos para a castigardes. Vós não desejais a restauração do reino [do Kongo]. Vós não tendes coragem suficiente” (OLIVEIRA PINTO, 2015, p. 417, grifo do autor).

Kimpa Vita ficou conhecida como Santa Beatriz, ou D. Beatriz do Kongo, ou ainda a Santo Antônio, e assim como Mfumaria, pregava pela destruição dos nkisi – santos tradicionais do Congo – e a desmitificação dos rituais cristãos. Foi adorada em São Salvador e suas pregações chamaram a atenção de seguidores, que em pouco tempo reergueram a antiga capital do reino, a qual se encontrava dizimada desde a Batalha de Ambuíla. Kimpa Vita pregava que o novo Reino do Congo precisava de um Rei, fato que chamou a atenção de Pedro Chibenga, um aristocrata que se mostrava insatisfeito como o governador local D. Pedro IV Água Rosada.

Percebe-se que os feitos de Kimpa Vita não passariam impunes, e não demorou para que fosse travada uma guerra, denominada de “Guerra Santa” entre os seus seguidores chamados de “Antoninhos”. Estes eram liderados pelo autoproclamado novo Rei, Pedro Chibenga, e lutavam contra D. Pedro IV Água Rosada e os domínios portugueses, apoiados pelos Capuchinhos. Em meio a

Guerra, Kimpa Vita foi presa e condenada à morte em uma fogueira. A “Guerra Santa” continuou até Pedro Chibenga também ser esquartejado próximo ao local onde Kimpa Vita havia sido sacrificada três anos antes.

A fé em Kimpa Vita, entretanto se propagou e seria revivida por outros pregadores. Seu profetismo seguiria até o século XX em outros movimentos religiosos autóctones. A ideia de um aspecto da defesa de uma liberdade de culto para aos congoleses aproxima-se com outras, que ocorreram na África, dentre as quais é possível perceber mais de um século depois o Pan-Africanismo que Crummel tentaria implantar. Appiah (1997) diz que Crummel pode ser considerado o pai do Pan-Africanismo e que suas ideias não prosperaram, dentre outros motivos, porque continham intrínseca a noção de raça. Para o autor,

no cerne da visão de Crummel há um só conceito norteador: a raça. A África de Crummel é a pátria da raça negra, e seu direito de agir dentro dela, falar por ela e arquitetar seu futuro decorria – na concepção do autor – do fato de ele também ser negro (APPIAH, 1997, p. 22).

Crummel, ao falar em nome de todo o continente africano, apresentava a difusão do cristianismo e da expressão da África, por meio da língua do colonizador (francês, inglês, português) pela facilidade internacional e integração interna, junto aos diferentes povos, que isso propiciava. Este conflito, que se apresenta entre raça e religião, é explorado conforme Appiah (1997), no romance *Entre les eaux* do escritor Mudimbe, natural da República Democrática do Congo.

No romance de Mudimbe, o protagonista Landu, um padre africano, se vê diante da escolha entre sua devoção à Igreja Católica e sua compreensão de Cristo, numa visão mais protestante. Esta última, o leva a juntar-se a um grupo de guerrilheiros, na luta contra o Estado corrupto. Ao apresentar suas intenções junto a seu superior, um padre branco, Landu é repreendido e orientado a não o fazer, pois estaria cometendo uma traição. A questão que vem à tona é a que o protagonista afirma que é um padre negro, e que a contradição entre seu entendimento religioso e a de seu superior, é movida pela diferença da cor da pele.

O protagonista Landu é condenado a morte, mas salvo no último instante e enviado para um mosteiro em um local distante. O entendimento da narrativa faz perceber, conforme Appiah, que

nem Marx nem São Tomás sugere o romance – nenhuma das duas grandes energias políticas do Ocidente na África -, oferecem um caminho a seguir. Mas esse retraimento para o que é do outro mundo não pode ser uma solução política. O pós-colonialismo também se tornou, penso eu, uma condição de pessimismo (APPIAH, 1997, p. 22).

Este pessimismo referido pelo autor, pode ser observado também em Abrantes e Pepetela, quanto ao papel desempenhado pela Igreja nas peças. Entretanto, as aproximações possíveis, guardam os elementos da peculiaridade da colonização portuguesa e de Angola em *A revolta da casa dos ídolos* e em *Ana, Zé e os Escravos*. Nestas peças, o pessimismo em relação ao apoio prestado pela Igreja aos autóctones se insere na interligação desta a um papel mais ativo de intervenção junto ao Estado (colonial) português na primeira e, de uma certa resignação, na segunda.

Em *A revolta da casa dos ídolos*, o Padre detém, ainda que de maneira velada, o poder político para realizar suas ações em prol da fé cristã. É para ele que o mercador de escravos “Lopes” traz uma rapariga como presente para servir à Igreja. É também o Padre que intermedia as negociações entre o povo e o Rei D. Afonso, quando a revolta estoura por conta da queima da casa onde estavam os ídolos autóctones recolhidos. A própria personagem Capitão, representante do exército português no Reino do Kongo, destaca que:

Este padre é um finório! Parece que hesita, mas afinal tem um plano. Dá-me cabo dos nervos, apenas para mostrar que é ele que manda. Se me perguntassem quem governa o Kongo, eu diria sem nenhuma dúvida: este finório do padre. Ele é que tem todos os poderes. E quer que El-Rei de Portugal o saiba (PEPETELA, 1980b, p. 95).

A personagem Capitão se mostra preocupada com os rumos que as coisas poderiam tomar, pois temia tanto o aprisionamento dos ídolos autóctones, quanto a força destes ídolos e do povo em caso de uma eventual revolta. As relações entre

o governo e a Igreja se encontram politicamente muito próximas na peça, com destaque para o poder exercido por esta última na figura do padre.

O padre protagonizou o aprisionamento dos ídolos, sua queima para extermínio da religião dos autóctones e deu a “benção” para a realização da captura e a venda de escravos. O batismo do Manikongo (D. João) e de seu sucessor, D. Afonso, é o episódio simbólico que melhor representa este poder. Historicamente, estes atos viriam a permitir a expansão do catolicismo no Reino do Congo. O que pode ser observado é que a escravatura acompanha cronologicamente este processo de expansão.

Em uma comparação entre a história e a ficção, a personagem Capitão de *A revolta da casa dos ídolos* tinha certa razão sobre a detenção de poder na mão da Igreja no Congo. Em termos históricos, no século XVIII, após a derrocada tentativa de unificação política e religiosa promovida por Beatriz Kimpa Vita, pode-se observar que

desde que se instituiu o ilusório advento dos Água Rosada em São Salvador, Portugal não cessou de apregoar à comunidade internacional que o Kongo era seu vassalo. Tratava-se de uma falácia, pois na verdade quem detinha legitimidade para coroar os reis do Kongo eram os Capuchinhos residentes em Luanda. O Kongo continuou dividido, sem que dele desaparecessem as aspirações, quer religiosas, quer laicas, à recuperação da antiga unidade. Esse sonho quimérico chegaria ao século XX (OLIVEIRA PINTO, 2015, p. 424).

Essas relações entre Igreja e Estado possibilitariam em Angola o desenvolvimento de novos papéis para os antigos atores. Em uma representação do que aconteceu no século XIX, a conversa entre as personagens Capitão e Padre, em *Ana, Zé e os Escravos* não demonstra mais a relação de poder antes exercida pela Igreja enquanto instância política, mas sim uma preocupação com os rumos que a escravatura tomou. O Padre se mostra preocupado com as almas dos escravos embarcados, em tempos de proibição do tráfico:

PADRE  
(receoso)  
Antes pelo menos iam batizados. Eram almas que se salvavam...

CAPITÃO

Qual alma nem meio alma, Padre. Aquelas carcaças nem cérebro têm, quanto mais alma...

PADRE

Não blasfeme, Capitão. Somos todos filhos do mesmo Deus...

CAPITÃO

Não queria ofendê-lo, Padre, mas se o seu Deus é pai daquela escumalha, antes prefiro ser filho do cavador que me pôs na terra. Com licença, sim?... (*afasta-se*) (ABRANTES, 1999, p. 80, grifo do autor).

O Capitão, como se pode observar, não demonstra a mesma veneração e respeito ao Padre, como a de seu antecessor de *A revolta da casa dos ídolos*. Não é mais a Igreja que detém o poder e o Capitão pode se importar com o seu lucro sem o temor que o seu antecessor possuía. Diminuído o poder da Igreja, importante se faz observar que comercialmente mais de três séculos depois, a principal mercadoria continuava a ser a mesma, os escravos. Entretanto, em *Ana, Zé e os Escravos* os escravos comercializados eram pertencentes a mercadores escravocratas, muitos destes angolanos como D. Ana.

Passado o período da escravatura, as relações econômicas e sociais conferiram a Igreja um outro panorama. Appiah (1997) observa que uma característica comum aos Estados subsaarianos é a de que submetendo regras antidemocráticas para si própria a Igreja Católica perde espaço no pós-independência. Isto porque não consegue deter a realização de associações em que a representatividade de seus participantes ocorre de maneira mais autônoma e efetiva. Assim, organizações não governamentais, grupos de mulheres e outros grupos etno-religiosos e religiosos têm oportunizado uma participação mais democrática e importante para o desenvolvimento da vida pública na África.

Como se pode perceber nas peças, a Igreja desenvolveu um papel importante na complexa trama pela qual a identidade se constitui. Trazê-lo para o enredo destas narrativas, demonstrando parte de sua atuação ao longo dos cinco séculos de colonização portuguesa em Angola, oferece uma diegese que atrela as possibilidades do pós-colonial a uma inevitável análise do devir no aspecto metafísico local.

O choque cultural evidenciado pelas diferenças das religiões autóctones e do colonizador constituíram uma relação de conflito de interesse, de respeito e mesmo de aproximações sincréticas, todos em diferentes graus na qual a temporalidade definiu novos cenários locais, tanto no aspecto religioso, quanto social e político. A título de curiosidade sobre esta representatividade, após a Independência de Angola em 1975, a cidade de São Salvador retomou o antigo nome que possuía como capital do Reino, M'Banza Congo.

### 3.2.3 O estigma da escravatura: uma abordagem pós-colonial

A literatura que aborda o pós-colonial na África apresenta na escravidão um de seus temas recorrentes. Percebe-se sua importância quando se retoma os dados históricos que mostram que entre os séculos XVI e XIX foram retirados da África mais de 13 milhões de pessoas para se tornarem escravos. Estes seres humanos eram transportados sob inóspitas condições e em seguida submetidos a degradantes formas de trabalho. Resultam da escravidão, famílias e aldeias dizimadas, que combinadas as definições das possessões territoriais dos colonizadores na África agravam a ruptura social e cultural que ainda se fazem sentir no presente. A ampliação da escravidão nas próprias colônias africanas e as diferentes formas de lidar com a necessidade de mão-de-obra por parte dos colonizadores são marcas que o pós-colonial absorve.

Reportando-se ao número total de escravos comercializados ao longo dos quatro séculos de escravatura, observa-se um fator histórico importantíssimo a ser considerado nas narrativas de *A revolta da casa dos ídolos* e *Ana, Zé e os Escravos*. Das estimativas que podem ser consideradas precisas por conta de registros oficiais, antes do decreto abolicionista de 1836, pode-se perceber que dos 13 milhões de escravos que saíram de África, 5,7 milhões eram do Reino do Congo e de Angola.

Incontornável se faz pensar quanto a este número de pessoas, seus destinos no tráfego do Atlântico Negro. Deste modo, ao considerar o *locus* de enunciação desta tese no Brasil, é possível pensar no grande número de escravos trazidos da

África para as lavouras de cana-de-açúcar deste país. Esse foi o principal destino de aproximadamente 5,8 milhões de escravos para cá trazidos durante o período da escravatura, dos quais a maior parte eram angolanos. Pontes entre passado e presente podem ser estabelecidas por meio da arte em várias obras, que sintetizam ideias a respeito. Um exemplo é a música do grupo brasileiro “O Rappa”, *Todo camburão tem um pouco de navio negreiro* (2001).

Mas, e os que ficaram em Angola? Estes a literatura narra com a coragem de “adiantar-se à História. Não é possível fazer a história do presente, mas é possível fazer a literatura sobre o presente” (TAVARES, 2008, p. 42) como diz Ana Paula Tavares. Pode-se perceber isto nas narrativas de *A Corda* e de *O grande circo autêntico*. Entretanto, quando o presente não basta para dar conta da complexidade de um tema, a arte também promove um diálogo com o passado, como em *A revolta da casa dos ídolos* e *Ana, Zé e os Escravos*.

Essas peças representam estigmas do passado que de alguma forma repercutem no presente. Sarlo (2007) se refere ao retorno ao passado não como uma lembrança libertadora, mas como uma fundação do presente. Isto porque,

as ‘visões de passado’ (segundo a fórmula de Benveniste) são construções. Justamente porque o tempo do passado não pode ser eliminado, e é um perseguidor que escraviza ou liberta, sua irrupção no presente é compreensível na medida em que seja organizado por procedimentos da narrativa, e, através deles, por uma ideologia que evidencie um *continuum* significativo e interpretável do tempo (SARLO, 2007, p.12, grifo do autor).

Pepetela e Mena Abrantes vivendo no contexto histórico dos primeiros anos da Independência angolana constroem uma narrativa que reflete uma das maiores atrocidades humanas que já ocorreram. Essas obras oportunizam pensar sobre o pós-colonial e o seu legado construído a partir da escravidão em Angola. Isto se dá pelos quadros espaço-temporais que abrangem episódios e personagens históricos em uma realidade inventada pela ficção no teatro.

Dessa criação artística, resulta uma outra invenção denominada nacionalismo. Entender o que funda o nacional, é entender que este precisa ser perfeitamente definido como característica comum, com seus pais fundadores e seus textos quase que religiosos como diz Said (2003). Nestes quadros a tinta

vermelha e preta do sangue e da escravidão, que dão cor a bandeira de Angola, mostra-se em primeiro plano.

A respeito da provocação sugerida nas peças, ao retomar um tema tão espinhoso quanto a escravatura e a escravidão, pode-se pensar,

será que nós lidamos melhor com a realidade de ‘sermos contemporâneos’ – com seus conflitos e crises, com suas perdas e dilacerações – dotando a história de uma longa memória que então interrompemos, ou espantamos, com nossa própria amnésia? (BHABHA, 2012, p. 93, grifo do autor).

Esse mundo traumático que traz as lembranças e dilacerações é o que se apresenta em nuance do cenário pós-colonial. A arte colabora para dela perceber as relações humanas que florescem em meio a escravidão e que ganham dramaticamente a dimensão necessária para representar o trauma que dela advém. Tentar superá-lo envolve muitos fatores humanos, culturais e sociais em que o estigma escravocrata como um fantasma reaparece.

A ponte que une o passado e o presente, localizando temporalmente a memória da escravidão, é feita na peça *A revolta da casa dos ídolos* pela personagem Masala. Existiam escravos antes da chegada dos portugueses ao Reino do Congo, assim como haviam guerras entre os povos africanos, que não viviam numa perfeita harmonia. Portanto havia problemas, mas o pós-colonial em uma perspectiva analítica permite observar que estes passaram a ser potencializados como resultado da escravidão colonial.

No Reino do Congo, o direito sobre a vida e liberdade naquela época estava nas mãos dos manis. Mesmo familiares destes eram vendidos como escravos, situação que ocorre na peça com a personagem Masala. No plano histórico, com a chegada dos portugueses há uma necessidade maior de escravos, que pode ser observada no quadro inicial de *Ana, Zé e os Escravos*, na forma de razia litorânea. Historicamente, são estas marcas indeléveis da escravidão representadas pelas peças, que oportunizaram inicialmente o enriquecimento dos reis, em paralelo com a instalação da Igreja.

A escravidão e a Igreja foram os pilares que definiram e sustentaram o período colonial português em Angola. Sucedem deles, pontos observados que ajudam a compreender a história de sua longa duração, como, por exemplo, a necessidade de mão-de-obra para São Tomé e Príncipe, que foi preenchida com uma colonização escravagista. Uma consequência importante, dessa característica pode ser observada no caso das guerras autóctones que acabaram por determinar a decadência do Reino do Congo, deflagrada com a Batalha de Ambuíla em 1665.

A partir desta Batalha, as divisões do Reino favoreceram a continuidade das guerras e da exploração da escravatura, conferindo um território hostil a presença da Igreja. Esta seria ainda mais abalada no século seguinte, com a chegada de Marquês de Pombal ao poder (1750 -1777). No campo religioso, Pombal promoveu a retirada dos jesuítas do Congo e proibiu a saída destes de Lisboa. Embora Pombal tenha decretado o fim da escravatura em Portugal continental em 1762, os negócios envolvendo escravos nas colônias seguiria a pleno vapor pelo menos até 1836, quando se dá o decreto abolicionista de Sá Bandeira.

Dessa maneira, Angola tornou-se um centro exportador de mão-de-obra escrava que sustentou o desenvolvimento econômico no período colonial. Os escravos eram vendidos principalmente para América, onde havia maior necessidade de mão-de-obra nas colônias ou nos novos países que conquistavam sua independência. No entanto, também a Europa serviu de destino para escravos oriundos do Reino do Congo e de Angola.

Quando se observa em Angola a ocupação dos espaços ao sul de Luanda, percebe-se que a fundação de Benguela, em 1617, vai ao encontro do propósito escravagista. A feitoria serviu para oferecer condições propícias à expansão do fornecimento de escravos e contribuiu para abastecer o comércio do “Atlântico Negro”.

Estudos publicados demonstram que Benguela representou um dos terminais mais importantes das rotas de escravos que provinham do interior do continente. Recorde-se que desde os meados do século XVII, os negreiros luso-africanos aí instalados adquiriam escravos através das razias efectuadas entre os rios Catubela e Caporolo, e que as áreas de abastecimentos foram-se distanciando cada vez mais, à medida que a população ia sendo

dizimada ou se refugiava em zonas inacessíveis (FREUDENTHAL, 2011, n.p.).

Benguela ficou conhecida na época como “açougue humano”, pelo alto índice de mortalidade de sua população, que era constituída na sua maioria por europeus destinados ao serviço negreiro e escravos. Freudenthal (2011) descreve que a feitoria experimentou um crescimento populacional muito pequeno ao longo de mais de dois séculos, chegando a 1846, com apenas 2430 habitantes. A feitoria servia também simultaneamente de presídio, para onde eram enviados degredados de Lisboa e do Brasil. Muitos destes presos degredados se tornavam eles próprios bandos armados ao serviço negreiro.

Nesta época, ocorria grande número de mortes durante a captura escravocrata, ou à espera do embarque nos navios negreiros. Esta última era agravada pelas mais diversas circunstâncias, inclusive falta de comida. Os corpos dos escravos mortos eram abandonados na beira da praia, ou junto ao Rio Coringe, ou ainda queimados, quando a mortalidade era muita. Apenas no século XIX é que foi construído um cemitério destinado aos escravos mortos.

Fatos como estes ajudam a compreender os precedentes da história encenada em *Ana, Zé e os Escravos*. As personagens centrais deste drama se reportam a vultos importantes que caracterizam a escravatura e a escravidão, como D. Ana e Zé do Telhado. Os mitos que cercam as duas personagens dão corpo ao cenário escravocrata em seus estágios finais, quando da proclamação do Decreto Abolicionista de 1836. Neste momento da narrativa, o espaço ficcional evocado é a cidade Luanda no século XIX.

Nela são lembradas as marcas que estigmatizaram o período colonial da escravidão, como a Lenda de Damba Maria, incorporada em sonho por D. Ana. A adaptação trazida à cena é construída a partir da narrativa de Oscar Ribas em *Ecos da minha terra*. Esta lenda observa a efemeridade de posições sociais galgadas por pessoas de origem humilde, ou escravos, representando problemas sociais evidenciados no pós-colonial como o racismo e a subjugação da mulher.

É importante perceber que a peça delimita espaços e tempos da escravatura, como os subterrâneos dos túneis que levavam os escravos diretamente aos navios

negreiros (1842), uma necessidade para escapar da fiscalização em tempos de proibição deste comércio. No Salão de Festas da casa de D. Ana (1855), a elite de Luanda se faz presente e está representada pela própria D. Ana, pelo Governador, por um militar e esposa (recém-chegada de Portugal). Um Poeta Assimilado, o Capitão do Navio e o Padre compõem a cena, que representa a preocupação de cada personagem naquela altura do tráfico negreiro.

Assim, a epidemia a bordo dos navios negreiros é o tema da conversa entre o Padre e o Capitão, em que se percebe uma menor interferência da Igreja na escravatura. O Governador, a esposa do militar e o militar se preocupam com a instabilidade política na Colônia e com Zé do Telhado, o bandido social que está a assolar Portugal com seus roubos. No fim da cena, D. Ana ouve o Poeta Assimilado recitar o verso e se aproveita de um dos seus escravos para favores sexuais.

Sintetizam-se na cena do Salão de D. Ana, os novos contornos da escravatura e as reações de cada personagem em relação a isto. Havia um maior preço dos escravos devido à proibição, mas os negócios fluíam sem maiores problemas na complexa rede do tráfico. Esta era formada pela mercadora angolana, com a conivência das autoridades representadas pelo Governador e pelo Padre, além do militar.

A aparente harmonia é quebrada pela tensão da história que se passa no quadro posterior, a bordo de um navio negreiro. Neste, escravos tentam um motim, que é abafado pelos terrores de uma tempestade em alto-mar. O navio negreiro que simbolizou a atividade comercial mais rentável da Colônia, evoca sensações que permitem a memória, a lembrança de como se processava o transporte de escravos. As inóspitas condições são descritas por Mena Abrantes na cena mimada com gemidos e lamentos.

A chegada de Zé do Telhado à fortaleza de S. Miguel em 1862 é marcada espaço-temporalmente nas falas da peça em sua cena seguinte. Em sua cela, o bandido social português segue o destino de outros degredados e aceita a liberdade condicional em troca do trabalho na captura de escravos. Mena Abrantes caracteriza os locais da capital angolana, mostrando o período final da escravatura que acabaria um ciclo de quatro séculos de exploração desta.

A tensão deste momento é captada quando a personagem Zé do Telhado realiza um “Massacre na Aldeia”, a fim da captura de escravos. Nesta, os nativos indefesos, em princípio, “velhos, mulheres e crianças” sofrem uma aniquilação quase completa, feita por homens armados liderados por Zé do Telhado. Apenas um dos nativos é feito prisioneiro e os demais acabam todos mortos. A cena representa que não havia se alterado muito as formas da razia litorânea, iniciada no final do século XV. Entretanto, no período fica caracterizada a falta de homens autóctones em idade adulta. Pode-se inferir que estes haviam sido capturados, ou mortos em massacres anteriores.

O estigma criado pelo período escravagista certamente permaneceu em Angola. Na cidade de Luanda, ele pode ser observado em obras como *Literatura Africanas de Língua Portuguesa* (FONSECA, 2015). Neste livro, a autora apresenta em seu capítulo inicial, *A cidade de Luanda em vestes literárias*, como as marcas do tempo se inserem nas obras e narram a segregação das relações pessoais que ocorriam nos espaços da cidade. Estão presentes nas obras trazidas pela autora cartografias de belezas naturais, bairros de asfalto e musseques, lugares que contrastam com as referências do passado escravocrata, onde palacetes em ruína oferecem a memória de riquezas para uns e sofrimentos para outros.

Nas peças *A revolta da casa dos ídolos* e *Ana, Zé e os Escravos* se percebe que a escravidão aborda em destaque os anos iniciais e finais de sua exploração. Isto sendo o negócio nefasto que havia começado a prosperar em M'Banza Congo, ainda no início do século XVI chegando ao fim no século XIX. Aspectos como a presença da Igreja nas relações de poder político que foi perdendo força são lembrados nessa trajetória. Nela, entram em cena o protagonismo maior do Estado português e posteriormente dos comerciantes locais, em quadros que inserem uma narrativa das relações pessoais do período colonial.

Dessa maneira, ocorre por meio do teatro uma reflexão sobre o passado que permite iluminar no presente como a memória contribui para o processo de identidade em construção. Haverá sempre o estigma da escravidão, quer para os que partiram, quer para os que ficaram em Angola. Havia entre os filhos da terra os que se beneficiaram do ciclo escravagista e esses fatos importam a partir de como se lida com eles e do *locus* espaço-temporal em que se está inserido. As propostas

finais das duas peças acenam com a esperança de uma mediação das memórias da escravidão, que não permite resignar-se, mas indicam a necessidade de conviver e sonhar a partir da liberdade nacional.

#### 4 O ÉPICO NO EFEITO DE DISTANCIAMENTO - FORMULAÇÃO DE UTOPIAS NACIONALISTAS

Aprofunda-se, neste capítulo, o estudo da presença do efeito de distanciamento do teatro épico no *corpus* da tese. Busca-se caracterizá-lo como evidência da formulação de utopias nacionalistas que perpassam a estética das obras. A estrutura destas e o desenvolvimento dos seus elementos cênicos são o foco da investigação.

O efeito de distanciamento do teatro épico provoca no espectador um estranhamento em relação à cena. Ele quebra a ilusão do palco, que passa a ser utilizado de uma perspectiva didática em que as temáticas são observadas pelo espectador. Desse modo, o espectador passa a ser um observador que se percebe como integrante da sociedade, representada no palco, e começa a compreender as transformações que a ela são necessárias.

Os recursos utilizados pelo efeito de distanciamento englobam uma estrutura cênico-literária em que a perspectiva histórica dos fatos é vista como pano de fundo. A narrativa é mais gestual e o diálogo entre as personagens é menos utilizado. O cenário é desprovido de adornos que não são considerados essenciais. A forma de representação dos atores que podem encenar mais de uma personagem, a iluminação e a música, que podem apoiar ou contradizer o que está sendo encenado, são alguns dos recursos desse efeito.

A hipótese investigada nas peças consiste em que o teatro épico é utilizado para formulação de utopias nacionalistas. Essas utopias nascem com a Independência angolana e vão caracterizar os primeiros anos do Estado-nação em que as peças são escritas. Desse modo, os dramaturgos Pepetela e Mena Abrantes, envolvidos nesse contexto histórico, apresentam sonhos para o futuro da nação. Esses sonhos são nutridos de uma “imaginação utópica, ponto de contato entre a vida e o sonho, sem o qual o sonho é uma droga narcotizante como outra qualquer e a vida, uma sequência de banalidades insípidas” (COELHO, 1981, p. 9).

As utopias nacionalistas, que as peças apresentam, pretendem trazer para a vida angolana sonhos possíveis impulsionados pela vitória independentista como a união entre as diferentes etnias, o combate ao racismo e às novas formas de

escravidão a exemplo do neocolonialismo. Isso se apresenta sob uma perspectiva revolucionária em que a transformação é exigida no e pelo povo.

O principal objeto estético dessas utopias, construídas nas peças pelo teatro épico, é o povo. Nele está representada a aproximação entre palco e plateia que o efeito de distanciamento percebe. As transformações políticas e sociais acontecem no povo e pelo povo como protagonista do teatro épico.

#### **4.1 Teatro político angolano: do *agitprop* ao teatro épico**

As experiências que envolvem o teatro político em Angola nos primeiros anos do pós-independência podem ser descritas como um encadeamento de procedimentos que vão se transformando formalmente na articulação entre texto e cena. As narrativas apresentadas no *corpus* desta tese permitem aproximações com o *agitprop*, ou com as técnicas de Brecht, em que o épico denomina o próprio teatro. Sobre a inter-relação entre esses dois modelos de teatro, Garcia comenta que “em conversa com Prof. Jacó Guinsburg sobre esta relação de Brecht com o *agitprop* surgiu a hipótese, aventada pelo Prof. Jacó de que o teatro épico brechtiano é uma estetização do *agitprop*” (GARCIA, 2004, p.86). Nesta perspectiva, parte-se do pressuposto que o *agitprop* arroteou o solo em que com uma reformulação estética se desenvolveriam as técnicas de distanciamento do épico.

O *agitprop* nasce na Rússia no início do século XX, onde e quando as condições históricas para o seu desenvolvimento se constituem bastante favoráveis. A propósito,

o maior acontecimento do início do século XX foi a Revolução Russa; e o maior acontecimento do fim do século XX foi o fracasso da Revolução Russa. E a restauração destes elementos construídos pela utopia está na ordem do dia (BERRIEL, 2018, p. 52).

É na Rússia do início do século XX que vão se desenvolver as ideias marxistas. Marx não era contra a utopia, apenas não concordava com as

idealizações da cidade e do homem perfeitos que deveriam existir a partir delas. Ele acreditava que os trabalhadores, como classe dominada pelo capital, deveriam querer sua emancipação e lutar para conquistá-la. Nesse contexto histórico, o desenvolvimento do proletariado socialista, entendido como uma etapa na construção marxista, é motivado por ideias utópicas.

Quando as ideias marxistas ganham força, ocorre a Revolução Russa e aparece o *agitprop*. O *agitprop* se configura em princípio em um movimento teatral que reúne a propaganda política em favor do partido comunista, explorando temas cotidianos e oferecendo algum entretenimento aos operários e aos *fronts* de batalha. Uma quantidade enorme de analfabetos e o maniqueísmo que apresentava caricaturas da bidimensionalidade oportunizam e constituem a sua gênese.

O principal objetivo do *agitprop* era demonstrar que o socialismo oferecia a melhor forma de governo para se lidar com o mundo. O partido comunista soviético financiava o teatro que, dentre outras características, usava o expediente de agrupar as personagens em revolucionários, oprimidos de um lado e sabotadores do regime de outro. O figurino e os recursos cênicos eram os mais econômicos possíveis, adaptando-se ao contexto histórico e às condições físico-estruturais dos locais onde era possível ensaiar ou se apresentar.

Quando se expande para Alemanha, o *agitprop* ganha um aperfeiçoamento em sua técnica com Piscator. Trabalhando com operários no elenco, este dramaturgo produz seis espetáculos nas periferias de Berlim até 1921. Nesses se observa, conforme Garcia (2004), que o ator precisava demonstrar em cena o significado de uma função social. Embora estabelecesse uma diferença entre o teatro profissional e o teatro leigo militante, Piscator atribui grande importância a cada um, em seus campos de atuação (penetração). Percebe-se, muitas vezes, que as diferenças entre um e outro são bastante tênues. O *agitprop* se desenvolve na década de 1920 na Alemanha, tendo em Piscator o seu iniciador e expoente principal. É possível perceber nas ações do grupo de Teatro Proletário, criado por Piscator, a dimensão do funcionamento desse teatro, quando se identifica que

em 14 de outubro de 1920, como parte de seu programa de abertura, o Teatro Proletário apresenta *A Hora da Rússia*, peça em

um ato escrita especialmente para a ocasião pelo dramaturgo húngaro refugiado Lajos Barta, com a segura colaboração de todo o coletivo. Trata-se de um esquete de agitação no sentido mais estrito do termo. A estrutura do texto é linear, composta de uma sucessão de pequenas cenas, sem qualquer fio dramático condutor exceto por um raciocínio político lógico que se constrói ao longo da ação. As personagens são estereótipos, agrupadas em dois blocos em oposição (dominantes e dominados), sem qualquer traço de individualismo ou de heroísmo dominante. Elas representam categorias (operários alemães, proletários húngaros), grupos marcados por um destino comum (mulheres em luto, homens sem braço direito, fugitivos) e personificação de instituições e conceitos político-econômicos abstratos (o capital mundial, o oficial, o padrego) (GARCIA, 2004, p. 58).

Quando se compara a estrutura do *agitprop*, peculiar do Teatro Proletário, entre *A Hora da Rússia* e *A Corda* de Pepetela, é possível perceber algumas semelhanças. Ambas apresentam uma divisão em dois grupos de personagens, um representando o povo e o socialismo e o outro o capitalismo e seus agentes. Entretanto, pode-se constatar uma diferença importante entre as peças, visto que em *A Hora da Rússia* não ocorre um confronto direto entre os personagens, e em *A Corda* há uma batalha em forma de cabo de guerra, em que os dois grupos oponentes estão a medir forças.

Ao observar o desenvolvimento do *agitprop* na Alemanha, percebe-se que são agregadas, por Piscator, técnicas originais que o caracterizariam como teatro épico (GARCIA, 2004), embora a criação deste último esteja vinculada a Brecht. É possível observar que os elementos cênicos criados por Piscator se opõem ao teatro burguês que trazia consigo o princípio aristotélico de teatro. O teatro burguês era tido como gênero grande, apresentando as tragédias humanas, enquanto Piscator se dedicava a temas sociais. No entanto, é com Brecht que o teatro épico alcança sua performance mais avançada no desenvolvimento do efeito de distanciamento, sendo essa a sua característica principal.

O percurso é longo entre Piscator e o desenvolvimento das técnicas brechtianas de teatro. A dicotomia deixa de apresentar uma escolha a ser feita pelo homem, mas o próprio homem será a escolha. Isto é, o teatro épico percebe o homem como temática e objeto principal de sua estética teatral. Pensar sobre o homem compreende percebê-lo como algo mutável de acordo com a época e como um elemento interativo que ao modificar-se, transforma a sociedade.

Em Angola, ocorrem experiências com o *agitprop* antes da Independência, conforme escreve Mena Abrantes (1998). Essas experiências ocorridas em Luanda, deixaram marcas significativas que delinearam a formação do teatro político angolano. Quando chega a Independência em 1975 e o MPLA assume o poder, Pepetela é um militante político que tem como primeira publicação *A Corda*, em fevereiro de 1976. A referência feita pela União dos Escritores Angolanos na contracapa da peça diz que a peça é uma homenagem ao exemplo militante do autor.

Pepetela (2012) assume seu posicionamento ideológico marxista quando comenta o fato de ter escolhido Nanga, o “filho” do ferreiro Nimi em *A revolta da casa dos ídolos*, como protagonista. A militância do autor estabelece um engajamento social de sua escrita com o que acreditou ser o projeto ideal de nação, no qual projetava a participação coletiva nas discussões importantes e tomada de decisões. Dessa maneira, o *agitprop* e o épico vão aparecer na estrutura de *A Corda* e da *A revolta da casa dos ídolos*.

A primeira peça se preocupa com o presente, vivenciado no momento de sua produção, característica observada no *agitprop*; na segunda, embora a trama estabeleça pontes com o presente histórico vivido, os fatos desenvolvem-se no século XVI, portanto, traz o passado como um mote para discutir aspectos atuais. Essa é uma característica observada no teatro épico brechtiano, que também se percebe nas peças *O grande circo autêntico* e *Ana, Zé e os Escravos*, de José Mena Abrantes.

Algumas aproximações entre o *agitprop* e o teatro épico podem ser observadas quanto aos seus procedimentos cênicos. Um exemplo dessa aproximação é observada no grupo teatral Tram (Teatro da Juventude de Trabalho de Moscou). Formado basicamente por jovens operários soviéticos por volta de 1925, o Tram é um grupo de teatro que enfoca

a problemática do jovem na conjuntura presente de transição para o amanhã. O adjetivo ‘dialético’ refere-se ao modo pelo qual é tratado o tema e são construídas as personagens. Não há desfecho linear, quando uma solução é apresentada – escapando dos padrões normalmente deterministas do *agitprop* -, mas o levantamento de contradições e das indefinições de rumo que

cercam a juventude operária no esforço de desempenho de seu novo papel social e político (GARCIA, 2004, p. 39, grifo do autor).

O trabalho do Tram mostra, na Rússia no final da década de 1920, a apresentação de peças sem o desfecho linear. A sua preocupação temática é a juventude e o proletariado, mas o tratamento dessas como objeto estético mudam no aspecto determinista do *agitprop*. Os espetáculos são montados intercalando cartazes, projeções, danças e intervenções do coro como comentário das ações. A peça *Pierrô, o Sino, Reflete* (1929) é uma das produções do Tram, em que os procedimentos do grupo podem ser observados. Nela uma sucessão de quadros de duração desigual mistura ambientes como a fábrica, a família, a faculdade fazendo projeções de futuro. A temática principal é a juventude socialista ameaçada em seus sonhos coletivos pelos ideais do consumismo burguês.

Nota-se alguma semelhança da peça *Pierrô, o Sino, Reflete* com *A Corda*. O modelo de procedimentos cênicos utilizados pelo Tram com jovens discutindo ideais coletivos face aos problemas sociais e culturais enfrentados, lembram a peça de Pepetela, embora o local, o tempo e as circunstâncias sejam diferentes. Em *A Corda*, o elenco é formado por atores jovens que têm entre 12 e 16 anos. Esta construção incorpora os dramas vividos pela juventude angolana independentista, seus sonhos e problemas que, guardadas as proporções, eram desafiadas ao protagonismo, assim como as classes operárias da Rússia na época do Tram.

Pepetela parece observar que a maior parte da população angolana é ainda formada por jovens e em uma perspectiva didática, semelhante ao teatro desenvolvido pelo Tram, apresenta o jovem “tentando trilhar o caminho para nova sociedade, mas ainda enredado em hábitos e padrões comportamentais do passado” (GARCIA, 2004, p. 40).

O trabalho coletivo das personagens revolucionárias em *A Corda* visa constituir uma nação livre da exploração estrangeira, agregando os povos para superar desafios sociopolíticos e econômicos, como as disputas étnicas e raciais. Conforme Rosenfeld, o teatro deve se preocupar com os interesses do povo em que alcança “hoje amplos círculos da juventude de consciência aberta, ainda disponível, ainda não fechada por padrões tradicionais e interesses imediatos” (ROSENFELD, 1982, p. 42).

Os contornos didáticos atribuídos à peça, com vistas a “entreter” e instruir a população jovem, empenha-se em debater a situação política do poder em Angola, que é inflamada por problemas étnicos e raciais. Superados em uma proposição linear, a construção cênica permite a utopia de uma união pacífica entre os combatentes das diversas etnias e de descendentes europeus, na luta contra os imperialistas.

O sonho independentista aclamado em *A Corda* é traduzido em cena, quando da intervenção do Likishi. Nesse momento de euforia, em que os espectadores resolvem que o Likishi deve intervir em favor dos combatentes, a utopia nacionalista se mostra. Os combatentes ouvem e seguem os ensinamentos do Likishi. O mesmo não ocorre com os imperialistas, que não percebem essa ação intervencionista.

Assim, como em um passe de mágica, as personagens que integram o grupo dos imperialistas ficam desorientados com a perda momentânea de alguns sentidos como a audição. O recurso teatral permite a fala exclusiva do Likishi para os combates (e plateia) que são orientados a perceber como problemas sociais e culturais são utilizados pelos imperialistas para enfraquecê-los no combate.

A ação da personagem central é essencial para interpretação da realidade, conforme Rosenfeld (1982). Lembra-se do Likishi como *griot*, ou do intelectual que tem as lições a dar, sobretudo aos mais jovens, para que vençam os desafios apresentados. O recurso, que tira provisoriamente os sentidos das personagens que compõem o grupo imperialista, não se afasta dos padrões didáticos do palco científico do teatro épico, uma vez que não conduz à ilusão da plateia. Este recurso representa a utopia nacionalista que faz o grupo do “povo” unir-se para superar o tribalismo e o racismo.

Em *A Corda*, o enredo é linear e a utopia nacionalista permite que o povo vença seus próprios problemas e supere o império. Por outro lado, em *O grande circo autêntico*, um efeito de fuga da realidade é utilizado quando ocorre a paralisia do coro=povo. Esse efeito demonstra um estado neocolonial, em que o povo fica petrificado diante da trupe circense que representa os donos do poder. Na primeira peça, está a utopia nacionalista da união, representada por “um só povo, uma só

nação”. Na segunda, a representação imperialista e neocolonial se evidencia como aquilo que não se deseja para o povo.

Em *O grande circo autêntico*, a quebra da realidade se dá em função da constatação de que não é possível realizar qualquer transformação da forma como o poder estava constituído. Dessa maneira, pode-se perceber nela um dos principais recursos do teatro épico brechtiano, ou seja, o efeito de distanciamento, pois

vendo as coisas sempre como elas são, elas se tornam corriqueiras, habituais e, por isso, incompreensíveis. Estando identificados com elas pela rotina, não as vemos com o *olhar épico da distância*, vivemos mergulhados nesta situação petrificada e ficamos petrificados com ela. Alienamo-nos da nossa própria força criativa e plenitude humana ao nos abandonarmos, inertes, à situação habitual que se nos afigura eterna. É preciso um novo movimento alienador – através do distanciamento – para que nós mesmos e a nossa situação se tornem objetos do nosso juízo crítico e para que, desta forma, possamos reencontrar e reentrar na posse das nossas virtualidades criativas e transformadoras (ROSENFELD, 1985, p. 151-152, grifo do autor).

Em *A Corda*, os paralisados são os imperialistas, que não ouvem a intervenção do Likishi, fato que vai ser determinante para a vitória dos combatentes nacionalistas. Nessa, percebe-se uma aproximação com o *agitprop*, no qual são definidos os inimigos oficiais que são possíveis de serem derrotados a partir da união do povo. Em *O grande circo autêntico*, a alienação se instala como recurso cênico, que petrifica o próprio povo, representado pelo coro, para demonstrar o estado das coisas. É a desconstrução necessária, estranha, que precisa ser feita para oportunizar o olhar épico da distância e a partir dele tomar ações transformadoras, utilizando-se do potencial do povo.

O épico no teatro ganha dimensões incontornáveis a serem observadas a partir dos elementos estéticos introduzidos por Brecht. Conforme Garcia (2004), o *agitprop* vive um momento significativo na década de 1960 nos EUA,

quando o teatro volta para as ruas, acompanhando o conturbado movimento social. Já não pertence mais ao mundo proletário, mas faz dele a defesa quanto protesta contra todas as aberrações do

capitalismo avançado, do qual os EUA são apontados como expressão máxima (GARCIA, 2004, p. 88).

Em uma perspectiva sincrônica, o antiamericanismo está também presente em *A Corda*, na figura da personagem Americano, que pertence e lidera o grupo dos imperialistas. O modelo capitalista do qual se considera essa personagem o principal expoente é rechaçado de várias maneiras. Em princípio, a caricatura da personagem que está sempre a sorrir expressa a simpatia sedutora do discurso capitalista ao qual poderia se aderir em Angola, caso os imperialistas vencessem. Ao fim da peça, o riso muda de lado e são os revolucionários que aparecem confiantes, antes da última batalha. O Americano se dirige a outros sítios, que diz ainda ter a explorar. Sua ação denota que naquela altura em Angola a batalha havia sido vencida, mas em outros lugares ela ainda seria travada e era preciso estar atento.

A utopia gerada pela Independência se mostrava na propaganda do socialismo que se pensava para a nação em *A Corda*, guardando semelhanças ao que propunha o *agitprop*, especialmente em seu ápice final da década 1960. O antiamericanismo se expressa, na peça, trazendo consigo os ideais sociais de combate ao capitalismo, bem como investidas dos EUA nos planos de expansão que geravam aversão pelo lado socialista. Em uma perspectiva histórica, a Guerra do Vietnã e a própria Guerra pela Independência, na qual a intervenção americana se tornou evidente após o apoio cubano à Angola, são exemplos que contribuem para essa visão antiamericanista.

Para construir a utopia socialista da revolução era preciso seguir etapas. A primeira delas era reconhecer ideias que se mostravam contrárias ao povo no poder. Portanto, construir uma forma de expulsar as ideias americanas e do capital se tornavam imperiosas para o teatro político angolano na época pós-independência. Era preciso identificar os inimigos que poderiam ser internos, como o tribalismo e o racismo, ou externos como o capitalismo neocolonial que tornava o país gradativamente mais pobre para o povo. Essa disputa política estava em jogo na maioria dos países africanos que conquistaram na década de 1970 suas independências e que poderiam vir a vivenciar situações neocoloniais.

A utopia socialista não poderia conter situações colocadas por decreto. Era preciso que o próprio povo tomasse as rédeas da situação em um processo social de acordo com o momento histórico e “esse processo é que acabaria por transformar circunstâncias e homens. Assim, de antemão nada se poderia prever” (COELHO, 1963, p. 63). É o que *A Corda* sugere por meio do Likishi, que o povo pense e que assim tome as decisões adequadas.

*A Corda* é a primeira peça do teatro angolano pós-independência. Nela utiliza-se de uma sincronia com as tendências que transitaram do *agitprop* ao teatro épico brechtiano. Nas obras que se seguiram e que constituem o *corpus* desta tese, percebe-se que a técnica teatral ganhou mais complexidade em sua estrutura, a partir dos elementos cênicos que foram introduzidos como a utilização de cenas independentes. Mantem-se, entretanto, a linha formal em que o povo é a temática central a ser representada e provoca uma tensão nos espectadores.

#### **4.2 A estética da intervenção social**

Os cinco primeiros anos da Independência compreendem o tempo de produção do *corpus* desta tese, em que o teatro angolano desenvolveu propostas diferentes que se encadeiam em uma sequência. Em *A Corda*, escrita em 1976, há uma espécie de dualismo, característico do *agitprop*, no qual está em foco o ataque ao capitalismo e aos seus representantes imperialistas, indesejáveis para construção do futuro da nação. *O grande circo autêntico*, de 1977-78, traz a instalação neocolonial – capitalista, que se efetiva e causa sérios problemas para o povo da República Democrática do Congo (RDC). Em *A revolta da casa dos ídolos*, escrita em janeiro de 1979, o episódio histórico é o pano de fundo das relações de poder entre portugueses e governantes africanos que marcaram a exploração do povo no início da colonização. Cronologicamente no ano seguinte, 1980, *Ana, Zé e os Escravos* aborda a escravatura que é reconstruída cenicamente para compreensão da Angola em seus novos desafios pós-coloniais.

Cada uma a sua maneira, as peças introduzem um pensamento intervencionista que utiliza as técnicas do teatro épico. Há nelas espaço para

desilusões, principalmente representadas em *O grande circo autêntico*, que serve como alerta à construção da imaginação utópica angolana. Nas outras peças, o objeto cênico do povo é representado pelo teatro épico ora mais utópico, ora mais revolucionário, sem deixar de perceber que as duas são forças que se complementam.

Em *A Corda*, para que os combatentes angolanos fossem vitoriosos contra o império eles precisaram dar conta do tribalismo e do racismo. Nessa peça está a utopia nacionalista em que “a formalização literária da completa superação dos males sociais é, em si, a utopia. A utopia seria a possibilidade de junção de ética e prática política, e portanto moralmente superior a todas as demais tendências” (BERRIEL, 2018, p. 53). O que constitui a utopia nacionalista no âmbito literário da peça é a impossibilidade de sua efetivação na realidade.

Esta tendência à realidade, que não pode se tornar de fato real, está presente em *A Corda* para convencer os combatentes e os espectadores da necessidade de mudança. Essa ocasiona o rompimento com a situação do momento histórico, que pode ocorrer por meio da revolução. O próprio grupo dos combatentes nacionalistas é chamado pelo Likishi de grupo revolucionário. A imaginação utópica conduz o povo na demanda da revolução. A força daquela é necessária para que esta aconteça.

Em *O grande circo autêntico* são reconstruídos os passos históricos da Independência da RDC e da ascensão de Mobutu ao poder, que causaram uma alienação do povo. Nessa peça os sonhos do povo de que a Independência traria a mudança necessária não se consolidam e ocorre uma distopia. Diferente da utopia, a distopia

coloca-se em continuidade com o processo histórico, ampliando e formalizando as tendências catastróficas realmente existentes e atuantes no presente. São aspectos particulares de uma sociedade, ângulos econômicos e culturais que assumem dimensões extremamente dilatadas, detalhes que dominam o todo, revelando a perversidade oculta na paisagem daquela sociedade. Ao contrário da utopia, na distopia a realidade é assumida tal qual é, e suas práticas e tendências negativas, desenvolvidas e ampliadas, fornecem o material para a edificação da estrutura de um mundo grotesco (BERRIEL, 2018, p. 53).

O grotesco de *O grande circo autêntico* se mostra na alienação causada no povo. A alienação uma vez construída, como observa Rosenfeld (1985), torna-se difícil até mesmo de ser percebida, pelo fato de fazer parte da rotina vivida. Na perspectiva histórica em que a peça se apresenta, contribuiu para a alienação do povo o modo traumático como foi substituída a liberdade conquistada com a Independência da RDC, pela ditadura totalitarista em um curto espaço de tempo.

Situações históricas como a da RDC são aproveitadas pelo teatro épico, que procura por meio do efeito de distanciamento um olhar desalienador. Esse olhar é promovido na peça pela estética do teatro épico brechtiano em uma desconstrução dos eventos históricos, causando o estranhamento. O efeito de

DISTANCIAR é ver em termos históricos (III, 101). Um dos exemplos mais usados por Brecht para exemplificar esta maneira de ver é o de Galileu fitando o lustre quando se pôs a oscilar. Galileu *estranhou* essas oscilações e é por isso que lhes descobriu as leis. O efeito de distanciamento procura produzir, portanto, aquele estado de surpresa que para os gregos se afigurava como o início da investigação científica e do conhecimento (ROSENFELD, 1985, p. 155, grifo do autor).

A palavra que nomeia o efeito de distanciamento do teatro épico é “*verfremdungseffekt*”. Esse termo não possui uma tradução específica em português, sendo conhecido como “efeito V”, ou ainda, efeito de “estranhamento”, em face de sua proposição cênica. O distanciamento apresenta as cenas de forma que o espectador é tirado da sua situação cômoda de distração como apreciador da peça. Pode-se observar que no teatro épico brechtiano as formas teatrais familiares ao público acostumado ao teatro dramático são transformadas em objetos cênicos que não seguem uma linearidade, ou seja, cada cena é vista como independente.

No teatro dramático, ao contrário, as cenas se encadeiam de modo que uma dê prosseguimento à outra para o desenlace quer seja ele trágico, ou cômico. O dramático é definido como o teatro clássico, burguês do realismo e do naturalismo e tem seus princípios em Aristóteles. No teatro dramático, o espectador é iludido, segue a imaginação da história, pois acredita na fábula ou na cena dramatizada sobre a paisagem, os animais ou demais elementos do cenário. As ações se

desenrolam “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, 1999, p. 111).

Em oposição ao modelo dramático, Brecht propõe o teatro épico em que “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, 1999, p. 111, grifo do autor). O teatro épico brechtiano tem na história uma ambientação que se esbate para representar o presente socialmente vivenciado pelos espectadores. O épico não quer valorizar um herói, ou os grandes feitos históricos atribuídos a ele, pois em sua análise da sociedade isso não é mais possível. Nesse sentido, Brecht escreve peças como *Mãe Coragem e Círculo de giz caucasiano* que querem mostrar, por meio da ficção, que algo não vai bem no sistema político e econômico da sociedade presente, pois

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

A construção estética do teatro épico tem no efeito de distanciamento a sua principal característica e recurso cênico. Observa-se o efeito de distanciamento nas pantomimas como na cena da personagem Bailarina de *O grande circo autêntico*. Nessa, a eliminação do diálogo é um recurso didático que explica como o neocolonialismo, na metáfora do circo, contorna os problemas. Nota-se que para

formular de um modo um pouco paradoxal a mais profunda transformação introduzida pelo teatro épico, poder-se-ia dizer, talvez, que o *diálogo* deixa de ser constitutivo. Por trás dos bastidores está o narrador, dando corda a ação e aos próprios personagens; os atores apenas ilustram a narração. Uma vez que só demonstram uma fábula narrada pelo ‘autor’, não chegam a se transformar inteiramente nos personagens. É como se aguardassem o aceno do narrador para, depondo o cigarro que fumaram, tomarem rapidamente a atitude de personagens fictícios (ROSENFELD, 1985, p. 173, grifo do autor).

A Bailarina é a personagem utilizada por Mena Abrantes para representar a comunidade internacional. Ela surge na cena IV - *O fim da ameaça* em uma correspondência histórica da obra, quando depois da Independência (ameaça ao circo) Lumumba pede apoio a ONU por perceber que o recente governo corria risco de ser derrubado pela força belga que continuava presente na RDC. Na peça, a dança da Bailarina (comunidade internacional) é um flerte que começa fora de cena, com a personagem Líder (Lumumba). Depois que entra em cena, a Bailarina seduz o coro e lascivamente vai executar seus movimentos de acordo com a vareta do Mago, que representa o agente do imperialismo, conforme se observa no fragmento:

A entrada da BAILARINA é fulgurante e, num rodopio frenético, vai fazendo com que, um a um, os elementos do CORO comecem a largar os paus, garantindo deste modo que o triângulo amarelo permaneça fora do círculo negro. Estabilizada a situação – elementos do CORO e LÍDER POPULAR, de um lado; personagens do triângulo amarelo do outro – a BAILARINA, que até então dançara ao ritmo que o LÍDER POPULAR impunha, começa agora a entrar no ritmo marcado pelo MAGO, com uma das varas, no triângulo amarelo (ABRANTES, 1999, p. 40).

Na sequência, simultaneamente as ações da Bailarina, ocorrem os episódios violentos que matam a personagem Líder. É um momento, que “aponta ‘com o dedo’ as falhas do mundo narrado” (ROSENFELD, 1985, p. 160), causando estranhamento, porque corresponde a um dos motivos causadores da alienação. Reconstruí-lo em cena através da metáfora circense e, em especial da entrada em cena da Bailarina, é importante para perceber quando e porque os fatos começaram a provocar um cenário desfavorável ao povo. É uma demonstração de como o palco científico do teatro épico se vale de seus recursos de distanciamento.

Em *A Corda*, a dança, o riso e a fala do Likishi misturam características do cômico com o trágico, a fim de compor no palco uma cena pós-independência. Nessa, discute-se junto à plateia que é preciso pensar em qual nação se quer e para que lado se vai. O movimento da dança da personagem propõe que a plateia escolha um lado do cabo de guerra. Dessa maneira, é o povo/plateia que define o vencedor da batalha, que poderia ser os combatentes nacionalistas - representantes do “povo angolano”, ou o grupo dos imperialistas.

Percebe-se a separação dualista do cabo de guerra na disputa pelo poder, na qual era preciso o povo se posicionar. O flerte, neste caso, ocorre por meio da personagem Likishi, em uma relação direta com a plateia que a todo momento é convocada a pensar. O ápice intervencionista se dá no questionamento do Likishi à plateia=povo, se deve ou não intervir com seus ensinamentos, em socorro dos combatentes que estavam em apuros.

O ator sentado em meio a plateia, misturado a essa, disfarçadamente em silêncio e integrando o público, é uma personagem que se remete mais uma vez ao espetáculo circense. Ele é decisivo e mobilizador do público quando profere: “intervenha!”, construindo na plateia o sentimento nacionalista em favor dos combatentes. O sonhar acordado, provocado pela utopia socialista, se manifesta em cena com todo o vigor que a Independência proporciona.

Se em *A Corda* a mobilização contrária ao imperialismo e aos problemas internos é superada, em *A revolta da casa dos ídolos* ela ainda é um sonho. Nessa segunda peça de Pepetela, a utilização de algumas das técnicas brechtianas do teatro épico são mais constitutivas, uma vez que a reinterpretação da história passa a configurar um componente importante para a trama.

A história parodiada, ironizada, constitui-se em um recurso literário importante do teatro épico, conforme diz Rosenfeld (1985). Observa-se este recurso em *A revolta da casa dos ídolos*, quando o passado começa a ser narrado em uma espécie de prólogo. Os dois apresentadores são jovens e retomam a perspectiva didática do teatro épico no próprio figurino de estudante que usam. Eles advertem o público ao mesmo tempo que ironizam os que procuram falhas históricas na narrativa da peça, lembrando que:

Talvez nem tudo nesta peça corresponda à verdade histórica. Dirão os entendidos que tal detalhe ou tal outro não se terá passado assim, que certa personagem nunca existiu, que outra não poderá ter tido o papel que aqui desempenha, etc (PEPETELA, 1980b, p. 13).

O jogo inicial entre os apresentadores/narradores visa a ativação da plateia para o espetáculo e ocorre simultaneamente ao letreiro que informa o tempo em que se passa a história a ser narrada: “Reino do Kongo 1514” (PEPETELA, 1980b,

p. 13). Em princípio, nota-se a marca precisa do tempo e do espaço por meio do letreiro, que antecede a própria apresentação. Pode-se observar que a peça segue os recursos épicos uma vez que

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 (SZONDI, 2001, p. 136, grifo do autor).

Apresentar ao espectador uma representação da sociedade em que vive, como se estivesse distanciada no tempo histórico e/ou geográfico é uma das tarefas do teatro épico. Isso implica em buscar no enredo uma imagística dos acontecimentos que podem estar localizados em um passado remoto. Desse modo, são trazidos à cena episódios históricos que lembram o início da colonização portuguesa na África (*A revolta da casa dos ídolos*), ou o final da escravatura em Angola, como se observa em *Ana, Zé e os Escravos*.

Não se afasta desta perspectiva a situação política da RDC, discutida em *O grande circo autêntico*, pois busca-se episódios anteriores a Independência, quando da instalação do neocolonialismo. Nas três peças, contrapõem-se ao espectador situações históricas que expõem problemas variados que de alguma forma estabelecem relação com a situação em que ele vive. Os episódios do passado são estruturados cenicamente, utilizando recursos que são chamados de recursos literários do teatro épico.

#### 4.2.1 Os recursos literários e o épico

*A revolta da casa dos ídolos*, *O grande circo autêntico* e *Ana, Zé e os Escravos* são peças que fazem representações de episódios históricos. Esse envolvimento artístico e político dos dramaturgos busca intertextos entre passado histórico e presente, em que Pepetela e Mena Abrantes discutem a nação. Importante ressaltar que nesta desconstrução histórica, o teatro vai utilizar-se de

efeitos estéticos, determinantes para a construção do épico nas peças. Para compreensão da estética em que se destaca o social, é importante observar que

o momento sociocrítico das obras de arte tornou-se oposição com a realidade empírica enquanto tal, porque esta se tornou uma ideologia desdobrada de si mesma, substância de dominação. Que a arte por seu turno, não seja indiferente a tal respeito e não se torne um jogo gratuito e decoração do mecanismo social, depende da medida em que as suas construções e montagens são ao mesmo tempo desmontagens, integrando em si, desorganizando-os, os elementos da realidade que livremente se associam em algo de diferente. Se a arte, ao superar a realidade empírica, concretiza a sua relação com a realidade ultrapassada, isso constitui a unidade do seu critério estético e social e possui, portanto, uma espécie de prerrogativa. Sem admitir presumir de si pela declaração adequada das práticas políticas, não tolera então nenhuma dúvida sobre aquilo para que ela tende (ADORNO, 2008, p. 384).

Nessas obras, a natureza política do teatro ganha uma harmonia estética que se vale de diferentes recursos literários para representar a história. A sutileza na sugestão cênica faz surgir como um destes recursos a ironia. O épico se constitui no elemento integrador, que entrança todos os demais e que busca na formulação da ironia das atitudes das personagens e da construção teatral, o efeito que começa a despertar o pensamento crítico do público sobre a história narrada.

No jogo em que se põem os dois apresentadores de *A revolta da casa dos ídolos* se entende a ironia dramática, em princípio pelo título que se propõem a uma distância temporal do presente vivido “Reino do Kongo 1514”, que poderia ser Angola em seus episódios que sucederam o 27 maio de 1977. A ironia precisa ser percebida para que surta o efeito desejado junto a plateia, caso contrário, sua função para uma arte que dura o tempo do espetáculo, perde seu sentido. Observa-se no trecho a seguir a explicação dirigida ao público atizando a ironia na comparação que faz o apresentador, entre povo e floresta:

#### 1º APRESENTADOR

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

#### 2º APRESENTADOR

Como se fosse possível! Há sempre uma árvore mais bonita ou mais feia que dá a personalidade própria à floresta.

1º APRESENTADOR

É a floresta que faz a árvore ou a árvore que faz a floresta? Oh, claro, a figura de Nanga está destinada a ser controversa. Seria possível que um Nanga tivesse ideias tão próximas das nossas? (PEPETELA, 1980b, p. 13-14).

O 1º Apresentador é irônico ao falar da relação simbólica entre o povo e a floresta. Se não há diferença entre as árvores da floresta ou pessoas comuns, não poderia haver dúvida quanto à figura controversa da personagem central da peça: Nanga. É colocada em discussão o herói e sua representatividade junto ao coletivo no teatro político, em uma relação interativa entre as personagens da ficção (interpretadas por atores como se fossem reais) e a plateia (que tende a refletir sobre o tempo histórico em que vive). Como é próprio ao teatro épico, os espectadores são observadores que confrontam aquilo que se interpreta no pequeno mundo (o palco), com o grande mundo (a realidade).

Conforme Laranjeira (2001), *A revolta da casa dos ídolos* é uma parábola dos tempos modernos. Isso pode ser identificado na figura de Nanga, independente dela estar relacionada a de Nito. A peça traz a ideia de que não se poderia depender de um herói e sim da força coletiva do povo para as transformações. Tanto na ficção, quanto na realidade a classe trabalhadora (povo) precisava expulsar outras formas de dominação.

Historicamente, o contexto da utopia independentista é confrontado na época de produção da peça pelos problemas que se tornavam novamente obstáculos ao desenvolvimento social. O racismo, como uma herança do colonialismo português, era uma questão mal resolvida entre os angolanos, e evidenciava os problemas internos do MPLA e da sociedade angolana. Ele precisava ser superado na esfera social, cultural e política, entretanto o fim do racismo não cabia a um líder resolver, por meio de decreto, mas ao próprio povo. Era a utopia que novamente estabelecia uma ponte entre o sonho e a realidade, para que o povo conquistasse de fato uma emancipação.

A ironia se estabelece no teatro épico em relação ao herói, que não cabe mais no presente. O novo papel de protagonismo é exigido do povo, que é como

as árvores, todas iguais e que não podem ser vistas uma a uma para não se perder. Entretanto, o povo ainda não havia percebido que precisava tomar a frente, como pode se perceber em Nimi, no trecho abaixo, quando ele fica sabendo da morte de Nanga:

#### NIMI

Falam de morte. Como falar em morte à frente da vida? Nanga é a árvore da vida, cujas raízes procuram nas gentes de força das ideias para as transmitir pelas folhas para as gentes... Nanga fala para os montes, para os rios e as pessoas bebem as palavras. Que há mais importante que as palavras? Nanga é a vida, como ousam falar de morte à sua frente? (PEPETELA, 1980b, p. 13-14).

Nimi acreditava que Nanga fosse o herói que livraria o povo de seus sofrimentos. Em Nimi, está representada a cultura e a expectativa do povo que espera por um herói. Porém, a utopia da peça não permite que exista um herói, não quer ser um sonho insípido, pois é uma utopia socialista e revolucionária. A transformação não poderia vir por meio de um herói ou de uma elite, ela precisava ser um sonho e uma vontade do coletivo, o que por si já se constitui em uma utopia.

O recurso da ironia também estabelece um contraste entre a história e a ficção em *Ana, Zé e os Escravos*. Nessa peça, D. Ana Joaquina, a mercadora de escravos, passa a ter êxito explorando o nefasto negócio da venda de seus próprios concidadãos angolanos. A personagem diz que a escravidão acabou com o Decreto Abolicionista de 1836, porém ressalta que não havia terminado para os seus escravos. Entra em xeque na representação histórica, a condição de uma classe comercial angolana que cresceu às custas não só das relações com os portugueses, mas da traição aos valores e à cultura de seus pares. O juízo de valor não é feito pela arte, mas nela está a sutileza de se questionar o poder, com pensamento sociocrítico sobre a realidade histórica.

Nessa obra, pode-se perceber que a ironia está representada na controversa personagem de Zé do Telhado, o bandido social português, que tirava dos ricos para dar aos pobres. Junto ao seu companheiro, representado na personagem Empacasseiro, a peça traz consigo o mito de Próspero e Caliban, pois representa o colonizador venerado pelo colonizado. Porém, o destino de Zé do Telhado vai da fama ao esquecimento e morte, como ocorre com o colonialismo. O Empacasseiro

continua a venerá-lo, mesmo depois de morto, ainda que Zé do Telhado tenha exterminado aldeias inteiras de autóctones, contando com o apoio de seu ajudante.

Em *O grande circo autêntico*, a ironia se dá na chegada da trupe circense, composta pelos representantes do império colonial ao seu destino, a RDC. Na conversa entre as personagens Domador (Potência Colonial) e Palhaço Rico (Ideologia Colonial), que estão a observar o coro (povo), estabelece-se uma relação de ironia entre o público que reconhece o autóctone e o colonizado, como se pode observar no trecho que segue:

PALHAÇO RICO  
O que é isto?... Será gente?

DOMADOR  
(*categórico*)  
Qual gente! São bichos!...

PALHAÇO RICO  
Parece gente...

DOMADOR  
São bichos! (ABRANTES, 1999, p. 26).

A ironia leva, neste caso, a outro recurso literário do teatro épico que é a paródia. No âmbito literário, a paródia se reporta aos fatos históricos com o objetivo de criticá-los ou satirizá-los. Há na paródia do teatro épico um choque entre conteúdo e forma que gera o estranhamento. Desse modo, o espectador do teatro que observa a cena anterior percebe que a personagem Domador está sendo irônica ao confundir as pessoas com bichos. A zoomorfização é representativa da visão colonialista acerca dos colonizados. Levado ao *status* de animal, o colonizado aceita-se inferior e acaba por criar uma imagem superior de seu algoz.

É a paródia da história que ocorre na peça, pois permite questionar a estrutura social de supremacia do colonizador – branco, sobre o colonizado – negro. Essa supremacia técnica que Fanon (2008) discute, permite que o colonizador realize seu plano imperial de domínio do colonizado. Para que esta percepção se dê junto à plateia, integram a cena gestos cômicos, como a da personagem Mago que com medo se esconde por entre as pernas do Domador, para observar os acontecimentos em sua bola de cristal.

A paródia histórica amparada pela ironia, desemboca no cômico, “um dos recursos mais importantes de Brecht, no âmbito literário, é, pois, o cômico, muitas vezes levado ao paradoxal” (ROSENFELD, 1982, p. 157). As passagens descritas nas peças guardam características cômicas que só fazem sentido quando se reconhece os aspectos históricos. Didaticamente o épico precisa detalhar cada gesto, para que tudo se torne observável ao seu espectador.

Nesse sentido, para formulação do cômico no teatro épico é necessária uma representação que elimine as dúvidas sobre o que está sendo encenado, pois torna-se crucial a articulação de mensagens que devem ser decodificadas pelos espectadores no decorrer do espetáculo. Nesse aspecto, pode-se retomar *A Corda* que traz consigo o escárnio nas caricaturas das personagens do grupo imperialista.

O cômico na arte opõe uma distinção entre aquilo que é risível (ridículo) e o que é humorístico. O risível é o banal como a queda de alguém, ou as ações de algum animal que provocam um ‘riso bruto’, de negação, recusa ou autodefesa. Para a arte “é verdadeiramente cômico somente o que for reinvestido pela invenção humana e responder a uma intenção estética” (PAVIS, 1999, p. 51).

Sendo assim, o cômico é uma construção usada pelo teatro épico, para provocar o efeito de distanciamento. Propositadamente ele vai aparecer no escárnio a alguma personagem ou evento histórico como forma de denúncia das situações que fazem o povo sofrer. A intenção estética, nesse caso, é didaticamente explicar essas situações para provocar um efeito satírico.

A sátira aparece como outro recurso estético importante do teatro épico. “A combinação entre o elemento cômico e o didático resulta em sátira” (ROSENFELD, 1985, p. 158). Nas peças, os recursos como a ironia nas falas são explicados e destacados por meio dos gestos para que a plateia perceba do que se trata. Em *A revolta da casa dos ídolos*, por exemplo, identifica-se a ironia quando o Padre fica sabendo que o presente, trazido para ele pelo comerciante Lopes é uma rapariga virgem de dezesseis anos:

*(Esfrega as mãos):* Como a Santa Madre Igreja vai ser feliz por ter uma servidora destas! Logo que chegar, vou lançar-me ao trabalho de a converter. *(Esfrega de novo as mãos.)* Tenho de lhe arranjar um leito macio. Não farei nada mais durante todo o dia senão

ensinar-lhe a língua das Sagradas Escrituras e o temor ao Santo Nome de Deus. (*Ajoelha-se.*) Obrigado, minha querida Virgem Maria, ouviste minhas preces (PEPETELA, 1980b, p. 54, grifo do autor).

O Padre é irônico, pois na verdade tem outras intenções para com a donzela que receberia como presente. Os gestos tornam a cena cômica e, ao mesmo tempo, explicativa quanto ao objetivo de escarnecer da personagem. A sátira ocorre na permissividade do Padre (da igreja) em relação ao comércio escravocrata, uma vez que ele mesmo se beneficia deste, ao receber uma escrava como presente para favores escusos que ficam no plano da sugestão.

A figura do Padre, representando a Igreja, é uma das mais satirizadas pelo teatro político. Percebe-se esta relação política que traz envolvimento entre Estado e Igreja, em peças contemporâneas daquele momento histórico, como é o caso de *Calabar* (1973), de Chico Buarque e Ruy Guerra. Essa peça se refere ao tempo do Brasil Colônia, ainda na época de Maurício de Nassau, e no trecho a seguir, mostra a mudança de posição da Igreja em relação à liberdade de culto na Colônia. O Frei se aproxima ora dos portugueses, ora dos holandeses, sempre de acordo com os interesses de poder. Após ser convidado a morar na casa de Nassau, o Frei se explica:

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, grifo do autor).

Percebe-se que inicialmente satirizado por meio da pedofilia que comete e que não tem pudor nenhum em reconhecer, o Frei muda sua posição sobre a liberdade de culto. Desta forma, o Frei ratifica a parcialidade da visão da Igreja em detrimento ao Governo, ao qual se alia independente de quem esteja no poder: Portugal ou Holanda, católicos ou não-católicos. Todo o efeito dessa desmoralização da Igreja 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 paródia histórica.

Na obra de ficção, o Frei trai os seus preceitos por conta de interesses pessoais. A sátira à Igreja (e ao Frei) é feita pela personagem Bárbara:

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, grifo do autor).

Retomando-se *A revolta da casa dos ídolos*, percebe-se que o Padre didaticamente vai esclarecer, em relação ao povo revoltoso, que mais perigoso “seria que eles se revoltassem contra o tráfico de gente” (PEPETELA, 1980b, p. 57). Essa afirmação é explicada porque o Padre compreende que a única maneira de converter os nativos é mandá-los para São Tomé, ou para as plantações de cana de açúcar no Brasil. Tanto em *Calabar* quanto em *A revolta da casa dos ídolos* não podem ficar dúvidas sobre o que se quer representar na figura da Igreja. São as explicações mais sérias que vão dando contorno ao recurso da sátira.

A sátira muitas vezes se utiliza de recursos como o grotesco, que surge em uma junção do cômico-satírico com o estranho. O grotesco não permite mais nenhum valor moral ou político. Observa-se esse recurso em *O grande circo*

*autêntico* no riso grotesco do Tratador, quando esse dá à terra “Mamã-lândia” e às minas “Só-minhas”. É um riso que só possui as características físicas do riso, porque o Tratador=Ditador passou por cima de tudo e de todos. Essas representações conduzem a um movimento mais sério na narrativa, pela reflexão do estado social do povo frente à situação imposta pelo Tratador.

O riso provocado pelas personagens que representam classes superiores, como o caso do Tratador, de *O grande circo autêntico*; do Padre, de *A revolta da casa dos Ídolos* ou D. Ana, em *Ana, Zé e os Escravos* denuncia uma situação de manutenção das coisas como elas estão. Os verdadeiros atingidos pelo efeito do riso são as próprias pessoas que riem do que está sendo encenado, ou seja, o próprio povo representado por seus espectadores. Sendo assim, além da sátira a essas personagens é preciso uma mobilização para enfrentar a situação desfavorável, que prevalece no teatro épico pelo aspecto sério.

Os recursos como a sátira são explicados no teatro épico pelo aspecto sério, que “questiona o caráter de diversão atribuído ao teatro. Abala o teatro em sua validade social ao privá-lo de sua função na ordem capitalista” (BENJAMIN, 1994, p. 56). Essa observação que contrapõe o teatro dramático ao teatro épico pode representar um tom melancólico deste último. Isso não significa que o épico esteja destinado somente a demonstrar as mazelas humanas, mas deixa em evidência que nele o homem

é modificável por seu ambiente e de que pode modificar esse ambiente, isto é, agir sobre ele, gerando consequências – tudo isso provoca um sentimento de prazer. O mesmo não ocorre quando o homem é visto como algo mecânico, substituível, incapaz de resistência, o que hoje acontece devido a certas condições sociais (BENJAMIN, 1994, p. 89).

O objetivo do drama burguês aos moldes aristotélicos é a diversão, a ilusão da fábula e a catarse, concebendo o homem como um ser quase imutável, diante de suas adversidades. O épico faz uma ressalva ao deleite da plateia na contemplação do espetáculo, que precisa ser analisado, confrontado pelo espectador. No entanto, a possibilidade de se colocar o homem como centro da

ação no teatro épico e entendê-lo como objeto, algo mutável percebendo que um homem é apenas um homem, oferece uma satisfação ao espectador.

Para tanto, a fórmula utilizada pelo teatro épico apresenta mais proximidade com os elementos gestuais e sua aplicabilidade ocorre em uma sequência cênica que “só podem ser chamados elementos no sentido figurado, porque são mais simples que essa sequência” (BENJAMIN, 1994, p. 88). Em suma, há no gestual uma simplicidade para que se perceba que o ator está representando uma personagem e que não está incorporado nela.

Quando se observa em *A Corda* a linearidade da narrativa dramática, em sua objetividade didática se percebe que esta conduz a um desfecho positivo, em boa parte explicado pela seriedade com a qual os combatentes enfrentam os seus desafios. Nas outras peças do *corpus* dessa tese, o didático aprofunda a noção do palco científico em que o aspecto sério prevalece ao longo das cenas. Não se trata de catarse, como na tragédia, mas de um recurso que pretende desenvolver no público um espírito de mobilização do coletivo para transformar a sociedade.

Em diversos trechos das peças a crítica social e política é apresentada pelo coro, caracterizando a seriedade dos textos em um coletivo. Uma vez que o coro é tratado como um sinônimo de povo, lança uma análise de aspectos correntes naquelas sociedades. Pode-se observar a atuação do coro, que representando o povo faz a denúncia em tom de desabafo, em *O grande circo autêntico*: “É A NOSSA TERRA, É A NOSSA POBRE GENTE, A QUEM TRANSFORMARAM A INDEPENDÊNCIA NUMA JAULA” (ABRANTES, 1999, p. 42, grifo do autor). A frase é repetida várias vezes pelo coro, depois do discurso derradeiro do Líder Popular em que este diz, “morto ou vivo, livre ou na prisão, não é a minha pessoa que conta” (Idem, p. 42).

A comoção pública explorada pelo coro é representativa do épico também em *Ana, Zé e os Escravos*. O final da peça é um desses exemplos, quando os atores recitam em coro excertos do poema *Adeus à hora da largada* de Agostinho Neto:

Minha Mãe  
(todas as Mães  
cujos filhos partiram)

tu me ensinaste a esperar  
como esperaste nas horas difíceis...

mas a Vida  
matou em mim essa esperança  
eu já não espero  
sou aquele por quem se espera

sou eu minha Mãe  
a esperança somos nós  
os teus filhos  
partidos para uma fé que alimenta a Vida  
(Hoje (.)  
somos nós mesmos(.)  
teus filhos  
com fome  
com sede  
com vergonha de te chamarmos Mãe(.)  
com medo dos homens

nós mesmos  
nós vamos em busca da luz  
os teus filhos Mãe  
(todas as mães cujos filhos partiram)  
Vamos em busca da Vida.  
FIM  
(ABRANTES, 1999, p. 119).

O recurso do coro é especialmente elaborado nessa cena que finaliza a peça. O coro é um elemento muito utilizado pelo teatro épico, e seu objetivo não é somente o de apoiar o que se passa na cena. Sua utilização como elemento cênico-musical, na explicação de Rosenfeld (1985), tem por objetivo um efeito divergente da concepção wagneriana<sup>2</sup>, em que música, texto e os demais elementos teatrais se apoiam mutuamente, gerando um grande efeito embriagante.

O poema escrito por Neto, em torno de duas décadas antes da Independência de Angola, representa a utopia dessa e parece um presságio do autor que viria a ser o primeiro presidente angolano, 'eu já não espero/sou aquele por quem se espera'. Na peça, recitado em coro e depois da Independência, o poema estabelece uma relação do coro com o povo, de quem se espera o protagonismo. A cena é a lembrança da liderança que Neto exerceu e motiva o

---

<sup>2</sup> Refere-se à música utilizada nas óperas do compositor alemão Wilhelm Richard Wagner que se destacam pela harmonia e orquestração complexa e pelo *leitmotiv* - que consiste no uso de um ou mais temas que se repetem sempre que se encena uma passagem da ópera relacionada a uma personagem ou a um assunto.

coletivo para ação transformadora que precisava continuar. Engendrada pela arte, a utopia nacionalista continuava.

A poesia em coro desperta a mobilização que pode ser sentida quando se relaciona a ‘Mãe’ à Angola. O sentimento de despedida de quem parte de sua terra, mas tem a esperança do regresso, vai criando corpo quando se passa do “eu” ao “nós”, em uma referência que a luta não é mais individual, mas de toda uma nação. Se as “utopias em ‘Adeus à hora da largada’ que impulsionaram esse sujeito poético a buscar a vida e a luz que tanto desejava” (FERREIRA, 2012, p. 15, grifo do autor), a poesia recitada em coro na peça reascende a fantasia utópica no pós-independência.

O poema de Agostinho Neto oportuniza a mensagem do povo e para o povo pela “busca da vida”. O povo é o objeto ressaltado pela poesia na peça. Para os espectadores, esse efeito provoca antes de tudo um pensar, um refletir sobre a cena e um confronto do palco com a sociedade em que se vive. O teatro pretende explicá-la a fim de promover nela as intervenções necessárias. Portanto, no teatro épico o poema de Neto tem um efeito diferente em sua poesia, pois a encenação em coro representa um coletivo e estrutura um impacto político substanciado.

Os recursos literários utilizados pelo teatro épico das peças estabelecem relações entre palco e espectadores, mediadas pelo efeito de distanciamento. Distanciando o espectador e tornando-o como observador da cena, a estética teatral permite a construção de imagens que representam utopias nacionalistas.

### **4.3 A imanência de imagens em cena**

As peças *A Corda*, *A revolta da casa dos ídolos*, *O grande circo autêntico e Ana*, *Zé e os Escravos* apresentam recursos cênicos que vão desde a iluminação do palco a uma relação mais direta com outras artes como a música e a literatura, compondo características que contribuem para a construção do épico. Essas são trazidas ao palco com o propósito de discutir percepções históricas e políticas na formulação de imagens que representam utopias nacionalistas.

A *Corda* é bastante representativa nesse sentido, quando se considera o momento de produção em fevereiro de 1976, meses depois de proclamada a Independência angolana. A imagem de uma corda, substantivo que dá nome à peça, é composta de filamentos entrelaçados uns aos outros que dessa maneira se tornam muito mais fortes, como devia ser com a união do povo para vencer o imperialismo naquele momento.

Os diferentes povos que são representados pelos combatentes da equipe dos revolucionários precisavam estar interligados e aprender a conviver em suas diferenças étnicas e raciais para formar uma “corda” forte e resistente contra as armadilhas daquele tenso período histórico. *A Corda* faz parte dos

entrançamentos discursivos presentes em muitas obras do referido período angolano, através de dois procedimentos básicos: a **repetição em semelhança** e a **repetição em diferença**, sendo ambas entendidas como formas diferenciadas de releitura/reescrita. Por repetição em semelhança, entendo um tipo de citação ou revisitação que reverencia intencionalmente determinado referente – qualquer que seja ele -, com o intuito de exaltar seus valores e sua relevância como construto sociocultural. Já a repetição em diferença remete a processos sutis, ambivalentes e irônicos de releitura/reescrita do referente, a fim de criticá-lo ou explicitar suas contradições. Assim, a repetição em semelhança reitera o *locus* do referente, ao passo que a repetição em diferença o desloca (AMÂNCIO, 2014, p. 60, grifo do autor).

A repetição em semelhança, a que a autora se refere, está no Likishi e nos combatentes do MPLA. São eles que constroem os valores socioculturais reverenciados pela peça e têm o seu *locus* angolano reiterado. A defesa da terra, da nação, do Estado são os valores representados por eles que criam a imagem utópica da peça. Por outro lado, uma repetição em diferença se constituiu no grupo dos imperialistas, que representam aquilo que deve ser rechaçado em Angola.

O lenço vermelho que marca o compasso do cabo de guerra simboliza o sangue derramado pelo povo angolano, nas lutas que foram travadas para a conquista da Independência e que continuavam naquele momento de enfrentamento. Aos olhos dos espectadores é no movimento do lenço que se situa o esforço para a constituição da nação liberta, uma vez que poderiam expulsar os imperialistas do seu território.

O papel de observar a cena e pensar a sociedade é o que o teatro épico exige do seu público. Ao fazê-lo, o teatro estabelece o palco como representação imaginada da sociedade. Na peça, a imagem do Likishi e da sua dança que ao final torna-se

contínua e intensa, corrobora o convite inicial a um pensar sobre a metáfora da corda; em outras palavras, remete o leitor/espectador a refletir acerca do fato de que o futuro depende da maneira pela qual os fios discursivos, que perpassam e constituem a sociedade angolana, se unem e se torcem uns sobre os outros (AMÂNCIO, 2009, p. 253).

Por outro lado, a dança é percebida diferente na cena em que a personagem Bailarina de *O grande o circo autêntico* desempenha suas ações no palco. A Bailarina apresenta uma dança dissimulada, ludibriante a representar a comunidade internacional no período pós-independência da RDC.

Interessante se faz ressaltar que na dança as duas personagens, Likishi e Bailarina, isentam o diálogo do teatro e oportunizam a utilização da música, que neste caso torna-se necessária a performance. A música pode apoiar, ou negar o que está acontecendo em cena, sendo que a

‘exposição’ das fontes musicais, ou, pelo contrário, sua dissimulação, determina as relações de forças entre a música e o resto da encenação, especialmente o espaço e atuação do ator. Não é questão apenas da influência – emocional – da música sobre a representação teatral, mas também do impacto da cena sobre a música e sua percepção. Essa influência recíproca que fortalece, mas também às vezes destrói, um elemento pelo outro, deve ser objeto de uma avaliação crítica (PAVIS, 2015, p. 131, grifo do autor).

Em *O grande circo autêntico*, a música não apoia a cena final. A “música de feira” se refere a uma situação diversa ao de uma sincronia com o giro harmônico do carrossel que está em cena. O efeito da música, nesse caso, é adverso ao que está sendo encenado, ou seja, não é ludibriante e tem efeito contrário a uma ópera de Wagner, como diz Rosenfeld (1995). O carrossel que gira em desacordo com a música, aliado à dança da trupe a se divertir, enquanto o coro permanece imóvel, compõem uma imagem representativa do grotesco.

Trata-se de um recurso de estranhamento junto aos espectadores. É uma cena que pode ser considerada kafkiana, “no grotesco, Brecht se aproxima de outras correntes atuais, como por exemplo do Teatro de Vanguarda ou da obra de Kafka” (ROSENFELD, 1985, p. 158). O grotesco, próprio ao estranho e desconhecido abordado nas obras de Kafka, traz em si uma proximidade com o teatro épico, principalmente no que se refere ao gestual,

toda a obra de Kafka representa um código de gestos, cuja significação simbólica não é de modo algum evidente, desde o início, para o próprio autor; eles só recebem essa significação depois de inúmeras tentativas e experiências, em contextos múltiplos. O teatro é o lugar dessas experiências (BENJAMIN, 1994, p. 146).

Benjamin salienta que “Kafka é sempre assim; ele priva os gestos humanos dos seus esteios tradicionais e os transforma em temas de reflexões intermináveis” (BENJAMIN, 1994, p. 147). O comparativo é válido para determinadas passagens da personagem K. de *O Processo*, quando esta se comunica somente por gestos com o padre. K., entende pela mão aberta e pelo indicador do padre que deve se aproximar do púlpito, precisando inclinar fortemente a cabeça para o ver. O próprio K. faz teatro em algumas passagens do romance, como ao entregar os papéis lentamente na palma da mão aos cavalheiros, sem pensar em nada, mas com a sensação que era assim que devia se comportar (BENJAMIN, 1994).

Nesse ponto, compreende-se a diferença da proximidade das obras de Kafka com o teatro épico. O grotesco ocorre em ambos, porém a sua finalidade é diferente no teatro épico, porque os movimentos precisam ser didaticamente explicados e compreendidos pelos espectadores. Não há margem para pensamentos, ou interpretações equivocadas no teatro épico.

A cena final de *O grande circo autêntico* é emblemática neste sentido. Aterrorizado pelo grotesco alienante personificado na tirania da personagem Tratador, o povo, representado pelo coro, torna-se estátua. É algo representativo da situação da qual o coro/povo não conseguia se mobilizar politicamente para enfrentar o Tratador/Ditador. O grotesco é usado como uma ferramenta que ao tornar a realidade estranha, vem explicá-la. Os gestos, a dança, a diversão de uns

e a imobilidade de outros é o primeiro ponto que precisa ser identificado. Para isso, a imagem da cena é completada pela música que traz um descompasso ao giro do carrossel.

A imagem composta pelo carrossel a girar em descompasso com a música, povo em forma de estátua e trupe a se divertir, permite observar que a cena neocolonial estava representada nesse circo. Neste sentido, é importante observar que o diálogo não é constitutivo da cena. O efeito de distanciamento pretende uma quebra de ilusão que é própria do teatro épico, absorvendo na representação cenográfica a imagem, a música e o gesto; e, subtraindo o diálogo.

Ao observar mais profundamente a utilização deste recurso no teatro épico, percebe-se aproximações interessantes na construção das peças. Em *Ana, Zé e os Escravos* a divisão da peça em cinco “momentos”, funciona como se esses fossem capítulos que apresentam uma sequência cronológica da história angolana. Esses capítulos constroem uma narratividade da escravidão pela cena do teatro épico que formam quadros independentes.

Percebe-se que em várias cenas dessa peça, o diálogo é substituído pela pantomima, pela música, pelo poema, pelo jogo de luzes, dentre outros recursos. Ou seja, observa-se que o diálogo é utilizado em situações da peça como reforço do que está sendo encenado, mas não como algo indispensável. Conforme observado por Rosenfeld (1985), há no teatro brechtiano um narrador que está por trás da cena e dá corda à ação. Os atores atuam como se estivessem a ouvir esse narrador, para representar as personagens que podem se expressar por outros recursos que não seja o diálogo.

Em *Ana, Zé e os Escravos*, nos Momentos I e III o diálogo é subtraído totalmente e as imagens criadas são representações de quadros temporais específicos. Esses quadros são independentes do ponto de vista cênico e narram respectivamente a chegada dos portugueses à África, ainda no século XV e a vida a bordo de um navio negreiro. No primeiro, a luta inevitável entre europeus e autóctones marca espaço e temporalmente o momento em que começa em uma perspectiva analítica o pós-colonial. A cena é composta pelo aprisionamento simbólico daquele que seria o primeiro nativo capturado por europeus para se tornar escravo na África.

No segundo, o Momento que se intitula *Navio Negreiro*, a cena lembra como eram transportados os escravos num misto de insegurança, medo e condições inóspitas destas viagens marítimas. A representação em pantomima lembra em cena trechos do poema *O Navio Negreiro* de Castro Alves, que parecem ter servido de inspiração a Mena Abrantes:

### III

Desce do espaço imenso, ó águia do oceano!  
 Desce mais ... inda mais... não pode olhar humano  
 Como o teu mergulhar no brigue voador!  
 Mas que vejo eu aí... Que quadro d'amarguras!  
 É canto funeral! ... Que tétricas figuras! ...  
 Que cena infame e vil... Meu Deus! Meu Deus! Que horror!

### IV

Era um sonho dantesco... o tombadilho  
 Que das luzernas avermelha o brilho.  
 Em sangue a se banhar.  
 Tinir de ferros... estalar de açoite...  
 Legiões de homens negros como a noite,  
 Horrendos a dançar...

Negras mulheres, suspendendo às tetas  
 Magras crianças, cujas bocas pretas  
 Rega o sangue das mães:  
 Outras moças, mas nuas e espantadas,  
 No turbilhão de espectros arrastadas,  
 Em ânsia e mágoa vãs!

E ri-se a orquestra irônica, estridente...  
 E da ronda fantástica a serpente  
 Faz doudas espirais ...  
 Se o velho arqueja, se no chão resvala,  
 Ouvem-se gritos... o chicote estala.  
 E voam mais e mais...

Preso nos elos de uma só cadeia,  
 A multidão faminta cambaleia,  
 E chora e dança ali!  
 Um de raiva delira, outro enlouquece,  
 Outro, que martírios embrutece,  
 Cantando, geme e ri!

No entanto o capitão manda a manobra,  
 E após fitando o céu que se desdobra,  
 Tão puro sobre o mar,

Diz do fumo entre os densos nevoeiros:  
 ‘Vibrai rijo o chicote, marinheiros!  
 Fazei-os mais dançar!...’

E ri-se a orquestra irônica, estridente. . .  
 E da ronda fantástica a serpente  
 Faz doudas espirais...  
 Qual um sonho dantesco as sombras voam!...  
 Gritos, ais, maldições, preces ressoam!  
 E ri-se Satanás!... (ALVES, 2018, grifo do autor).

Descrever os horrores de um navio negreiro é um episódio incontornável, quando se fala da escravatura e dos quatro séculos que ela assolou Angola. Mena Abrantes o traz para ficção e retira da cena as falas, permitindo que as imagens de “sombras e sons de tempestade, de rezas, cantos, gemidos e lamentos. Uma visão dantesca” (ABRANTES, 1999, p. 83), se constituam junto ao público. O verso que abre a estrofe IV do poema de Castro Alves: “Era uma sonho dantesco... o tombadilho” e depois o antepenúltimo “Qual um sonho dantesco as sombras voam!...”, possibilitam uma aproximação com a cena da peça, na forma em descrever um navio negreiro: sonho dantesco/visão dantesca.

Assombroso, medonho, terrível são alguns adjetivos que os dicionários oferecem para descrever o que “dantesco” significa. Aos escravos sobreviventes da travessia atlântica, representada tanto nos versos de Castro Alves, quanto na cena de Mena Abrantes, cabia dar continuidade à escravidão em terra firme. O Brasil era destino de boa parte desse tráfico escravo, como se verificou nos dados históricos sobre essa navegação. Sobreviver diante de tão horrenda realidade designa bem o termo épico, em sua acepção literária, heroica, para os descendentes desse povo.

Ao retomar os Momentos I e III, percebe-se em ambos os quadros a crueldade dos portugueses para com os nativos, destacada em cenas compostas de imagens, sons e gestos que narram a escravidão. No plano ficcional é constitutiva a representação dessas imagens, para valorização da liberdade construída não apenas com a abolição, mas com a Independência que havia sido recém conquistada e, portanto, estava latente. A cena de sofrimentos, explicando o processo histórico em que ocorreu mudanças, propicia o efeito didático do teatro épico de observar o espetáculo, mas se distanciar para compreendê-lo.

O Momento IV se encerra com a reflexão sobre a trajetória de Zé do Telhado em Angola, com um fado. Segue-se a esse o apagar momentâneo das luzes, preparando a cena para Momento V, que finaliza a peça. Nesse, a luz incide novamente para propor a imaginação utópica, que causa em cena propositadamente uma inquietação. O estranhamento se dá quando ocorre a iluminação dos atores que estão todos sentados de costas para a plateia, como que a esperar o narrador para lhes dizer o que representar. A essa altura, semelhante ao Momento I, lentamente eles começam a encenação; porém, a procura do som (do Momento I) é acrescida da procura da luz. Em seguida, os atores perseguem em “contraluz” a caixa negra de forma cilíndrica, que desde o início da peça, serve a diferentes elementos cênicos. Essa representação gestual se dá com todos os atores recitando em coro o poema *Adeus à hora da largada* de Agostinho Neto, trazendo à cena a utopia para que esta seja repercutida pelo espectador.

A ação luminosa (PAVIS, 2015) é um elemento muito importante para o teatro épico. Neste sentido, também para a cena final de *O grande circo autêntico* faz-se uso do jogo de luzes e som:

Apagam-se as luzes. Penumbra e silêncio. Um elemento do CORO soerguendo-se lentamente e, ainda no chão, começa a emitir o mesmo som vibrado do início, que os outros – um de cada vez – retomarão sempre um tom mais acima do que o anterior, até produzirem um SOM ÚNICO (ABRANTES, 1999, p. 55, grifo do autor).

Na sequência, o coro permanece em estátua e som de feira em descompasso ao carrossel, forma a imagem final. O som permanece e faz-se escuridão total, que é mantida até os espectadores abandonarem o teatro. A ausência de luz é um prenúncio dos tempos sombrios da nação sendo tragada pelo neocolonialismo. É a consequência do que se desenha nas correspondências históricas desde a chegada do circo. Embora o circo tenha sentido uma ameaça utópica com a Independência, esta servira apenas de realce para que se desenvolvesse a distopia do totalitarismo.

A cena que encerra *A revolta da casa dos ídolos* traz a luz em forma de estrela, junto da fala de Kuntuala – o futuro. Esta imagem poética encerra a peça:

*(Apagam-se as luzes. Ouve-se tam-tam. Kuntuala em cena Uma luz fraca ilumina-lhe apenas o rosto. Todo o palco às escuras.)*

#### KUNTUALA

*(Falando sem gestos lentamente, muito lentamente).* Chamam-me Kuntuala, o Futuro. Nanga foi morto, os seus derrotados. Restou eu, o futuro. Nada vejo senão sombras. Por todo o lado, as sombras do luto, da escravidão, da dor... *(Pausa. Uma estrela amarela, pequena, é projectada no fundo do palco.)* No fundo, lá muito no fundo, vejo uma luz. Uma luzinha débil, tão tímida, como se fosse das últimas estrelas que se escondem por trás da Lua. É a única luz que se avista neste universo de sombras. Será a luz de Nanga, aquela que ele perseguia? Sim, é ela, existe afinal... *(A estrela vai crescendo à medida que Kuntuala fala. Aumenta também a firmeza da voz.)* Alguém um dia a alcançará. Alguém rasgará as sombras que se adensaram sobre esta terra e as atirárá num feixe para o passado. Sim, a luz de Nanga brilhará como um Sol por esta terra toda. Sinto. Sei. Muito longe, dentro de mim, mas dentro de mim, Kuntuala, o futuro.

*(Luz amarela, fortíssima.)*

CAI O PANO (PEPETELA, 1980b, p. 157, grifo do autor).

A estrela que traz a esperança pode ser aquela que simboliza Nanga, ou num intertexto histórico o símbolo do MPLA, adotado como bandeira de Angola e representa a união da classe trabalhadora pelo progresso coletivo. Os elementos simbólicos trazidos pela oposição entre escuridão e luz proporcionam ao espaço cênico um ambiente de mudança, com o qual é possível caracterizar um momento de transformação. Conforme afirmam Chevalier; Gheerbrant,

la luz se pone en relación con la obscuridade para simbolizar valores complementarios o alternantes de una evolución. Esta ley se verifica en las imágenes de la China arcaica como también en las de numerosas civilizaciones. Tales imágenes significan que en todos los niveles de la vida humana, como también en todos los planos cósmicos, una época sombría va seguida de una época luminosa, pura, regenerada. El simbolismo de la salida de las tinieblas se encuentra em los rituales de iniciación y en las mitologías de la muerte, del drama vegetal (simiente enterrada, tinieblas de donde saldrá una nueva planta, neófito) o en la concepción de los ciclos históricos. La edad sombría, *Kali-yuga*, va seguida después de una disolución cósmica (*mahāpralaya*) de una nueva era regenerada (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 663, grifo do autor).

As peças *A revolta da casa dos ídolos* e *Ana, Zé e os Escravos* passam de um momento de escuridão total para uma representação cênica que se utiliza do recurso da luz. Em primeiro plano, a luz do palco por si já infiltra um momento novo. A iluminação desempenha um papel semelhante ao da música no teatro, aumentando ou diminuindo sua intensidade conforme o efeito que se queira alcançar e “é um elemento atmosférico que religa e infiltra os elementos separados e esparsos, uma substância da qual nasce a vida” (PAVIS, 1999, p. 202).

A luz representa nessas peças a quebra do momento histórico da escuridão colonial, para o momento iluminado da utopia nacionalista. A utopia não se acabava com o sonho já conquistado da Independência, pois caso isso acontecesse ela deixaria de ser utopia. A Independência foi uma etapa que encerrou um ciclo, mas agora novos desafios se apresentavam e um novo ciclo começava. Novos momentos de escuridão estavam na cena angolana, como a deficiência de quadros profissionais com a saída dos portugueses retornados, as disputas étnicas, raciais, políticas e não muito distante uma ameaça neocolonial como em *O grande circo autêntico*.

A utopia nacionalista que constrói em cena soluções para nação precisava continuar para transformar o pensamento das pessoas. O teatro épico se utiliza dos diversos recursos no efeito de distanciamento das peças estudadas, para mostrar aos espectadores que era possível esse sonho iluminado em Angola.

## CONCLUSÃO

Após o estudo realizado nesta tese, pode-se afirmar que as peças de Abrantes e Pepetela apresentam peculiaridades do teatro épico, uma vez que muitas de suas características atendem à proposta de Bertolt Brecht.

Na proposta do dramaturgo alemão, assim como nas peças analisadas, a sociedade e seus dramas tornam-se argumentos para aguçar a mudança de postura do espectador, que, diante da observação crítica das cenas, identifica o encontro da ficção com a realidade, por meio da quebra da ilusão, denominada pela teoria teatral de “quarta parede”. Além disso, as personagens são construídas com base em parâmetros coletivos e as suas ações são representativas de um determinado grupo sociocultural ou político, criando uma zona de risco em que o público julga a provocação em aberto. No *corpus* analisado, a representação de um coletivo recai sobre os escravos da peça *Ana, Zé e os Escravos*; nos alienados de *O grande circo autêntico*; nos jovens nacionalistas de *A Corda* e nos revolucionários de *A revolta da casa dos ídolos*.

De diferentes maneiras, a representação da sociedade materializa-se na formulação do teatro épico, a fim de mostrar ao público, como se fosse a própria realidade, uma mensagem intervencionista. Nessa mensagem, o momento histórico que se faz sentir é de uma ambivalência entre alienação/desalienação, tendo em vista que as personagens perseguem suas libertações das convenções e a consciência histórica de seus grupos sociais. Nas peças analisadas, identificam-se essas características que emergem do contraponto entre sociedade e política, uma vez que, no contexto angolano (e da RDC), havia, de um lado, a euforia da Independência e de outro, a realidade caótica da disputa pelo poder.

Essa ambivalência é levada à cena em narrativas de eventos passados, como é peculiar do teatro épico, pois, é justamente a partir da observação do ontem e sua repercussão no presente que se consubstancia a experimentação das personagens, que narram os seus papéis mantendo certa distância deles, de acordo com o efeito de distanciamento formulado por Brecht. Desse modo, o resultado é a produção de um teatro político com uma maior incidência sobre a diminuição da emoção (individual, dramática), não para eliminá-la ou destruí-la,

mas para ampliar o campo da interpretação psicológica, criando, portanto, um espetáculo socialmente responsável, tanto em termos de conteúdo, quanto de forma.

As obras investigadas apresentam personagens construídas com base em referenciais históricos para que o espectador analise as vicissitudes delas, e seja capaz de perceber que o homem pode se transformar, ou seja, um homem é apenas um homem, como diz Brecht, mas com capacidade de superação de limites. Assim, as virtudes e os defeitos transformam-se em estratégias para ficcionalização da história concreta, otimizadas em recurso cênico à serviço do épico.

As personagens protagonistas conseguem vivenciar e transmitir aos espectadores valores dessas transformações históricas, porque elas experienciam ações positivas capazes de serem introduzidas no mundo do espectador, não para exprimir o real, mas para, sobretudo, significá-lo. Dessa maneira, o procedimento artístico elaborado pelos dramaturgos, Pepetela e Mena Abrantes, faz com que as personagens, o tempo e o espaço construam uma narrativa com elementos mobilizadores daqueles que os observam, isto é, a plateia.

Escravos, alienados, nacionalistas, revolucionários, cada qual a sua época, são elementos que representam um coletivo, que tem escolhas a fazer, considerando-se todo um passado histórico que cria o impacto da identificação. Nas peças analisadas, os componentes complexos que formam a identidade cultural do povo angolano, faz resultar a utopia e a distopia que, observadas pelos espectadores, levam à transformação da emoção em criticidade, pois, ao analisarem a situação narrada, fazem com a distância necessária para interpretar aquele objeto familiar com dimensão política.

A utopia é identificada nos combatentes nacionalistas de *A Corda*, que representam a ideologia de um grupo sociopolítico. Eles vencem tanto os conflitos internos, como o tribalismo e o racismo, quanto os externos, como as ameaças imperialistas. Essas personagens tornam-se livres, não para sonhar, mas para nunca deixar de pensar, afinal são revolucionários e a utopia faz parte do jogo estabelecido.

Os escravos legalmente não existem mais no pós-independência, ao menos na acepção que o termo tinha até o final do século XIX, quando ocorreu a abolição,

mas há outras formas que podem escravizar o indivíduo e essas ultrapassam o século XX. Por isso, os versos de Agostinho Neto proferidos pelo coro de *Ana, Zé e os Escravos* continuam a fazer sentidos até nossos dias, pois, “nós mesmos/nós vamos em busca de luz/...vamos em busca da Vida” (ABRANTES, 1999, p. 119).

Em *O grande circo autêntico*, a alienação triunfa sobre a esperança, de modo que os integrantes do coro se transformam em estátuas ao final da peça. A escravidão havia tomado nova dimensão diante do neocolonialismo que instaurava, gradativamente, a ditadura totalitária da República Democrática do Congo. A alienação das personagens que viviam aquele momento histórico não permitia sequer sonhar em mudanças, como se estivessem na escuridão causada pela distopia, que, ao final da peça, é representada com o circo armado pelo império. Toda distopia tem no seu começo uma utopia e a Independência é esse começo, que se dissolve completamente para essas personagens que parecem sentir que “há esperanças, só não para nós” (KAFKA, 2018).

Os revolucionários derrotados em *A revolta da casa dos ídolos* têm a esperança revivida em uma mulher, Kuntuala, cujo significado é futuro. Nela, estão potencializados a igualdade entre os povos e as culturas que deveriam conviver sem explorações, naquele contexto de esperança ainda débil, fruto das heranças indesejáveis do colonialismo.

A utopia é tomada como um artifício que representa o impossível de alcançar, mas necessário para a luta socialista e revolucionária que essas peças representam. É uma voz semelhante à da personagem Sem Medo, de *Mayombe*, pois se por um lado: “queremos transformar o mundo e somos incapazes de nos transformar a nós próprios” (PEPETELA, 1993, p. 112), por outro “é esse o mérito do Movimento, ter conseguido o milagre de começar a transformar os homens. Mais uma geração e o angolano será um homem novo. O que é preciso é acção” (PEPETELA, 1993, p. 120).

O principal recurso utilizado pelos dramaturgos para construir a mobilização utópica e revolucionária é o efeito de distanciamento. Com ele, elimina-se a ilusão do espectador e, em seu lugar, surge certa cumplicidade entre o palco (micromundo) e o público (macromundo). Naturalmente, uma peça épica pode provocar o cômico que, intencionalmente elaborado, fica à serviço do pensamento,

formulando, assim, uma análise da trágica condição humana. O cômico é o elemento desencadeador da mobilização crítica e política das personagens, pois ele é uma visão de mundo, um ponto de vista crítico sobre o indivíduo e o meio em que vive. O estranhamento, ou distanciamento, é o primeiro passo dessa mobilização.

Nas peças analisadas, portanto, o efeito de distanciamento é observado nas cenas de referencialidade histórica, a partir das quais as personagens discutem ideias sociais e o herói dissolve-se em uma coletividade, que precisa assumir o protagonismo que a ela cabe. Nessa direção, pelo seu didatismo, resta a mensagem de que a verdadeira revolução só se faz quando o grupo social ingressa-se na tomada de decisões, mesmo que isso leve tempo e alcance a outras gerações.

## REFERÊNCIAS

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

ABRANTES, José Mena. Breve olhar sobre o teatro angolano. In: **O teatro dos sete povos lusófonos.** São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1998.

\_\_\_\_\_. **José Mena Abrantes Teatro** (I e II Volumes) Angola. Coimbra: Cena Lusófona, 1999.

\_\_\_\_\_. **Subsídios para a história e caracterização do teatro angolano.** Luanda: Elinga-Teatro, 2010.

\_\_\_\_\_. **Entrevista** concedida a Aguiinaldo Cristóvão. Disponível em: < <http://angola-luanda-pitigrili.com/who%E2%80%99s-who/j/jose-mena-abrantes> > Acesso em 12. out. 2015.

ACHEBE, Chinua. **Quando tudo se desmorona.** Trad. Eugénia Antunes e Paulo Rêgo. 1. ed. Lisboa: Mercado de Letras Editores, 2008.

ADORNO, Theodor Wiesengrund. **Teoria Estética.** Tradução: Artur Mourão. Rio de Janeiro: Edições 70, 2008.

ALVES, Castro. **O Navio Negreiro.** Disponível em: <<http://www.biblio.com.br/default.asp?link=http://www.biblio.com.br/conteudo/CastroAlves/navionegreiro.htm>> Acesso em 27. jan. 2018.

AMÂNCIO, Iris Maria da Costa. **Entrançamentos discursivos na literatura angolana do pós-independência:** história, etnicidades e estética. Belo Horizonte: Nandyala, 2014.

\_\_\_\_\_. *A Corda:* Um Convite ao Pensar. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia. (Orgs.). **Portanto... Pepetela.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas:** reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa do meu pai**: a África na filosofia da cultura. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ARENDT, Hannah. **Da violência**. Tradução: Maria Claudia Drummond. Disponível em: <<http://www.libertarianismo.org/livros/harendtdv.pdf>> Acesso. Em 21. jul. 2016.

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

BASTO, Maria-Benedita. Entre pós-colonial e pós-colonialismo: emancipação, resistência, conexões e circulações internacionalistas. In: GARCIA, Flavio; MATA, Inocência. **Pós-colonial e pós-colonialismo**: propriedades e apropriação de sentido. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliane Lourenço de Lima Reis, Glaucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

\_\_\_\_\_. **O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses**. Org.: Eduardo F. Coutinho. Tradução: Teresa Dias Carneiro. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2012.

BEACQUE, Antoine. **La caricature révolutionnaire**. Paris: Press du CNRS, 1988.

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.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERRIEL, Carlos. Marx: a utopia como ética da revolução. **Revista MORUS**-Utopia e Renascimento, vol. 12, 2017. Disponível em: <<http://www.revistamorus.com.br/index.php/morus/article/view/314>> Acesso em: 10 jan. 2018.

BLOOM, Harold. **A angústia da Influência**: uma teoria da poesia. 3. ed. Trad. Miguel Tamen. Lisboa: Cotovia, 2017.  
BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. **Calabar**, o elogio da traição. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.

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

CHABAL, Patrick. What is Africa? Interpretations of post-colonialism and identity. In: **Pós-colonialismo e identidade nacional**. Porto: Universidade Fernando Pessoa. 1998.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de los símbolos**. Tradução de Manuel Silvar e Arturo Rodríguez. Editorial Herder, Barcelona: 1986.

COELHO, Teixeira. **O que é utopia**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

COUTO, Mia. **Vinte e zinco**. Lisboa: Caminho, 1999.

DÍAZ, Ariane. **O marxismo e a opressão à mulher**. Revista Ideas e Izquierda, Número 37, maio 2017, na seção de Ideias e Debates. Tradução: Marie Castañeda. Disponível em: < <http://www.esquerdadiario.com.br/O-marxismo-e-a-opressao-a-mulher>>. Acesso em: 29. jan. 2018.

ÉBOLI, Luciana. **Teatro e memória cultural em São Tomé e Príncipe e Angola**: (dramaturgias de Fernando de Macedo e José Mena Abrantes). Canoas: Unisalle, 2013.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

\_\_\_\_\_. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA, Luciana da Costa. A utopia nas letras de Agostinho Neto. **REEL** – Revista Eletrônica de Estudos Literários, Vitória, s. 2, ano 8, n. 11, 2012. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/reel/article/viewFile/4350/3395>> Acesso em: 18. nov. 2018.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. **Literaturas africanas de língua portuguesa**: mobilidades e trânsitos diaspóricos. Belo Horizonte: Nandyala, 2015.

FREUDENTHAL, Aida. **A recusa da escravidão**: quilombos de Angola no século XIX. Luanda: Ministério da Educação e Cultura, 1999.

\_\_\_\_\_. Benguela - da Feitoria à cidade colonial. In: **Revista do Arquivo Nacional de Angola**. N. 6 -7 Fontes & Estudos. Luanda: Ministério da Cultura de Angola, 2011.

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

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Laurence Léon Shaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HAMILTON, Russel. **A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial**. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/viewFile/48809/52884>> Acesso em 10. set. 2016.

KAFKA, Franz. **Frases de Franz Kafka**. Disponível em: <<https://www.frasesfamosas.com.br/frases-de/franz-kafka/>> Acesso em 06. dez. 2018

LABAN, Michel. Angola – Encontro de Escritores Angolanos. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia. (Orgs.). **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

LARANJEIRA, Pires. **O reino do Kongo e A revolta da casa dos Ídolos de Pepetela**. Ensaios Afro-literários. Lisboa: Novo Imbomdeiro, 2001.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades e escritas pós-coloniais**: estudo sobre literaturas africanas. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

LOWENTHAL, David. **The past is a foreign country**. Revised edition. New York: Cambridge University Press: 2015.

MATA, Inocência. **A literatura africana e a crítica pós-colonial**: Reconversões. 1. ed. Luanda: Editorial Nzila, 2007.

\_\_\_\_\_. Narrando a Nação: da retórica anticolonial à escrita da história. In: PADILHA, Laura Cavalcante; RIBEIRO, Margarida Calafete. **Lendo Angola**. Porto: Edições Afrontamento, 2008. p. 75-86.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido de retrato de colonizador**. Trad. Marcelo Jaques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

OLIVEIRA PINTO, Alberto. **História de Angola**: da pré-história ao início do século XXI 1. Ed. Lisboa, Mercado de Letras Editores, 2015.

ORDINE, Nuccio. **A utilidade do inútil**: manifesto. Trad. Margarida Periquito. Matosinhos – Portugal: Kalandraka, 2016.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **O circo como metáfora da vida**. Notizie D'Italia 24/09/2001. Disponível em: <[http://italiaoggi.com.br/not0901/ital\\_not20010924b.htm](http://italiaoggi.com.br/not0901/ital_not20010924b.htm)> Acesso em 02.mai.2018

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia**: A construção da personagem. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

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

\_\_\_\_\_. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

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

\_\_\_\_\_. **A revolta da casa dos ídolos**. Lisboa: Edições 70, 1980b.

\_\_\_\_\_. **Mayombe**. 9. ed. Dom Quixote, Alfragide, 1993.

\_\_\_\_\_. **Contos de morte**. 1. ed. Lisboa: Nelson de Matos, 2008.

\_\_\_\_\_. **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.

PINTO, Tatiana Pereira Leite. **Modernidade x Tradição**: homem novo e o “problema” racial e étnico em Angola. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011. Disponível em: [http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300885987\\_ARQUIVO\\_TrabalhoTatianaPintoAnpuh2011.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300885987_ARQUIVO_TrabalhoTatianaPintoAnpuh2011.pdf)> Acesso em 04. jan. 2018.

PORTUGAL. Secretaria de Estado dos Negócios Estrangeiros. **Decreto de abolição da Escravatura**. Visconde de Sá Bandeira, em 10 de dezembro de 1836 – Disponível em: <[http://www.arqnet.pt/portal/portugal/documentos/vsb\\_abolicao\\_scravatura.html](http://www.arqnet.pt/portal/portugal/documentos/vsb_abolicao_scravatura.html)> Acesso em 23. jun. 2017.

PORTUGAL, Francisco Salinas. **A escrita teatral de Pepetela**: introdução a *A Revolta da Casa dos Ídolos*. Corunha: Biblioteca de Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, 2009.

ROMANO, Ruggiero. **Algunas consideraciones alrededor de nación, Estado (y libertad) en Europa y América Centro-Meridional** Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/290976631/Romano-Ruggiero-Algunas-Consideraciones-Alrededor-de-Nacion-Estado-y-Libertad>> Acesso em 14. dez. 2016

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

\_\_\_\_\_. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

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

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Entre Próspero e Caliban**. Colonialismo, Pós-colonialismo e interidentidade. Novos Estudos CEBRAP, nº 66, julho 2003.

Disponível em: <[https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/130554/Books\\_201020\\_1\\_9\\_027-2014-1\\_33.pdf?sequence=1](https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/130554/Books_201020_1_9_027-2014-1_33.pdf?sequence=1)> Acesso em 18. out. 2017.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: Cultura da Memória e Guinada Subjetiva. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Ed. da UFMG, 2007.

SILVA, Agnaldo Rodrigues. Teatro angolano: *O grande circo autêntico*, de José Mena Abrantes. In: **Conexão Letras – 9** Quando foi o pós-colonial? Diálogos, perspectivas e limiares nas literaturas luso-africanas. As línguas & as literaturas de língua portuguesa e brasileira. Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, vol. 8. N.9 – Porto Alegre, UFRGS, 2013.

\_\_\_\_\_. Teatro e política: tramas de dramas na dramaturgia angolana (o teatro e as imagens cinematográficas). 251-260. In: **Cerrados**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura. Áfricas em movimento: literaturas, culturas, histórias, sociedades. Vol. 16, N. 41 Universidade de Brasília Cláudia Falluh Balduino Ferreira: Brasília – DF, 2016.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução: Sandra R. G. Almeida; Marcos P. Feitosa e André P. Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

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

TAVARES, Ana Paula. Contar Histórias. In: PADILHA, Laura Cavalcante; RIBEIRO, Margarida Calafete. **Lendo Angola**. Porto: Edições Afrontamento, 2008. p. 39-50.

TUTIKIAN, Jane. **Velhas identidades novas** – o pós-colonialismo e a emergência das nações de Língua Portuguesa. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 2006.

WILLIAMS, Raymond. **Drama em cena**. Tradução: Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

## REFERÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS

**CUBA**, une Odyssée Africaine. Produção de Jihan El Tahri. Marseille: Temps Noir, 2007. (118 min).

**I Clowns** (The Clowns). Produção de Federico Fellini. Italia: Ruggero Mastroianni, 1970. (92 min).