

*ARENA CONTRA ZUMBI E A
REVOLTA DA CASA DOS
ÍDOLOS: ARTICULAÇÃO DE
VOZES POLÍTICAS NO
TEATRO BRASILEIRO E
ANGOLANO*

ARENA CONTRA ZUMBI AND A
REVOLTA DA CASA DOS
ÍDOLOS: POLICY
COORDINATION VOICES IN
THE BRAZILIAN AND
ANGOLAN THEATER

Agnaldo Rodrigues da Silva¹
(UNEMAT)

¹ Docente da Universidade do Estado de Mato Grosso e Sócio Efetivo da Academia Mato-Grossense de Letras. Atua no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UNEMAT, nas disciplinas de Literatura Comparada, Literaturas Africanas e Teatro Contemporâneo. E-mail: agnaldosilva2001@uol.com.br

RESUMO: Nas décadas de 1960 e 70, Brasil e Angola viveram períodos sociopolíticos turbulentos, em que a literatura e a arte impunham-se como provocação em aberto aos sistemas de governo vigentes. *Arena Conta Zumbi* e *A Revolta da Casa dos Ídolos* fazem uma representação das lutas e frustrações de países independentes, mas sufocados pelos desafios de uma democracia ameaçada pelo medo, seja em consequência da ditadura militar (Brasil) ou pelos efeitos devastadores da guerra civil (Angola). Peças teatrais produzidas em espaços e tempos distintos, elas apresentam semelhanças e dessemelhanças, apontando para um horizonte que faça do teatro um espaço de discussão social, histórico e cultural, capaz de despertar consciências.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro Brasileiro; Teatro Angolano; *Arena Conta Zumbi*; *A Revolta da Casa dos Ídolos*; Teatro e Política.

ABSTRACT: In the 1960s and 70s, Brazil and Angola lived sociopolitical turbulent periods, in which literature and art were imposed as a provocation open to the existing government systems. *Arena Conta Zumbi* and *A Revolta da Casa dos Ídolos* are a representation of the struggles and frustrations of independent countries, but overwhelmed by the challenges of a democracy threatened by fear, whether because of the military dictatorship (Brazil) or the devastating effects of civil war (Angola). Plays produced in places and different times, they have similarities and dissimilarities, pointing to a horizon that make the theater a space of social discussion, historical and cultural, able to awaken consciences.

KEYWORDS: Brazilian theater; Angolan theater; *Arena Conta Zumbi*; *A Revolta da Casa dos Ídolos*; Theatre and Politics.

1. Dois países sob o véu da revolução: Ditadura e democracia, independência ou morte!

O teatro político teve diversos seguidores, cujo auge deu-se em períodos históricos recheados de acontecimentos que abalaram

as estruturas socioculturais, momentos esses que fizeram das artes do espetáculo um espaço para o debate de ideias. As peças construíram situações limites que precisavam ser discutidas com o público, em projetos filosóficos e sociológicos que incitavam a mudança da ideologia corrente e a adoção de frentes libertadoras. Nessa direção, tiveram lugar nos textos cênicos, entre outras temáticas, a crise na economia e a contestação da organização social, pautadas na grande lacuna que separava as classes sociais. Artaud (1999), quando discute o papel do teatro na construção da cultura, destaca a sua fundamentação política, tendo em vista que essa arte serve-se de diversos artifícios linguísticos, como, por exemplo, o som e a palavra. Esses potenciais encontram-se na produção das manifestações ideológicas do homem, fomentando a formação da consciência coletiva e evitando o marasmo de atitudes que levariam o indivíduo a se tornar um simples depositário de registros socioculturais.

Berthold (2010) lembra que a Revolução Russa foi um desses momentos históricos quando o teatro aderiu a uma ruptura radical e duradoura com a tradição, pois, nos anos posteriores, houve uma violenta pressão para articular uma mobilização política dos espetáculos com o público. As representações abarcavam grandes comícios, coros falados e canções que teatralmente faziam um chamamento às ideias que desejavam disseminar, com diversos grupos treinados de *agitprop* (agitação e propaganda), compostos por pessoas experientes do teatro que sabiam intervir diretamente na massa. Desse modo, o teatro não tinha o objetivo de somente apresentar uma obra de arte acabada, mas, fundamentalmente, tornar o espectador co-criador e participante do drama. O teórico salienta, a propósito de Vakhtângov (1918), que “devemos representar o espírito do povo [...] em todos os atos é a própria massa que atua. É ela que ataca os obstáculos e que os vence. Ela triunfa. Enterra seus mortos. Canta a canção mundial de liberdade” (p. 494).

Dos últimos anos do século XIX aos primeiros do XX, diversas iniciativas dramáticas voltaram-se a um teatro congregador

das massas, que, além de divertir e instruir, reunia indivíduos que comungavam de ideologias semelhantes ou defendiam ideias que apontavam às mesmas direções. Geralmente denominado de teatro operário, esse tipo de produção discutia também as relações entre as classes sociais, estabelecidas pelas ordens convencionais entre patrão e empregado, superioridade e subalternidade, naquele contexto do capitalismo selvagem em ascensão. Conseqüentemente, o teatro político atingiu patamares mais agressivos, diante dos quadros alarmantes que a opressão dos governos militares introduziram no país; começou, portanto, uma fase histórica, cujas escritas e espetáculos estavam comprometidos com a instrução e mobilização das classes e, por isso, eram utilizados como armas poderosas em favor das lutas em prol da democracia. Para Faria (2012), no seu livro *História do Teatro Brasileiro – das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*,

na exposição desse teatro, dois mundos se confrontam: o presente, naquele instante cruel e desumano para o trabalhador, e o mundo futuro, em que ser livre significa poder cultivar todas as possibilidades de uma existência plena. O mundo a ser refeito é bem o mundo que em dias festivos, em datas memoráveis, os espectadores comovidos ouviam, na descrição poética do texto de Pietro Gori: 'Lá está, em direção ao sol nascente [...] / o país feliz. A terra pertence a todos [...] / como o ar, a luz'. Uma sociedade sem chefes, responsável, livre e justa (p. 362).

Essas ideias de bases anarquistas, que negavam o princípio da autoridade pela apreciação otimista da natureza humana, cujo poder constituído era combatido como se fosse o mal social, não apontava para um Brasil próximo ao idealizado por Gori; porém, tais ideias tornavam o país um espaço propício para embates de cunho libertário, considerando nosso histórico escravista e uma cultura da supremacia de uma classe sobre a outra. Da década de 1930, onde se localiza Oswald de Andrade e sua peça *O rei da vela* (1933), à década de 1940, período em que Nelson Rodrigues representou as

problemáticas de seu tempo pelo seu teatro psicológico, os desequilíbrios sociais apontavam para uma política descompromissada com a democracia, sob a perspectiva de uma ditadura camuflada pelo discurso do bem social e preservação da família. Na década de 1950, *A moratória*, de Jorge Andrade, foi uma exemplaridade que ainda seguiu no bojo do teatro político, ao colocar em xeque um país falido e desacreditado perante o povo e o mundo.

As peças teatrais produzidas no período de 1960 a 70, permearam temáticas diversas, entre as quais se destacam: crise econômica, existencial, acontecimentos urbanos, religiosidade, misticismo, instabilidade política, enfim, uma engrenagem em que texto e cena representavam um momento social marcado pela ditadura militar e sua intensa opressão sobre a nação. Em um primeiro momento, podemos indicar o Golpe de 1964, quando se instaurou um regime que trabalhou pela adesão de um projeto de organização social que insistia em um *slogan* que pregava uma verdadeira democracia. Uma falsa filosofia que foi desmascarada pelo Ato Institucional n. 5, em 1968, estabelecendo a censura como instituição e criando uma polícia política no país, transformando os anos posteriores em verdadeiros atos de repressão popular. Sob um ideário de “Ordem e Progresso”,

o regime, porém, continuava insistindo em que estava defendendo valores de integração e harmonia nas relações entre patrões e empregados, por exemplo, como uma forma de proteger esses dois atores sociais no processo de criação de uma sociedade na qual esses valores deveriam se situar acima de interesses de grupos. Os benefícios econômicos e políticos obtidos pelos integrantes do grupo de poder a partir da não-contestação, da não-reivindicação e do não-confronto eram, assim, escamoteados. A busca de legitimidade continuava enfatizando os valores de preservação da família e de outras instituições sociais; os quais eram remetidos a um patamar em que se operava uma desconexão dos mesmos com os interesses preponderantes dentro daquele sistema de poder (REZENDE, 2001, p. 158).

A interpretação que Rezende apresenta sobre esse momento histórico aponta para um regime militar que se pautava em uma singular relação entre os interesses e os valores de um ideário de democracia, ideário esse obscurecido pela manutenção das convenções sociais e da supervalorização da tradição elitista. Por isso, o governo vigente insistia na premissa de que “os interesses de todos os setores sociais iam ao encontro dos valores de preservação da família, da pátria, da harmonia, da ordem e da disciplina” (ibidem), como se fossem valores universais que pairavam e deveriam permanecer sobre a sociedade brasileira. Das peças teatrais produzidas no contexto do Golpe de 1964 e Ato Institucional n. 5, escolhemos para uma análise o texto *Arena Conta Zumbi*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, dois dramaturgos consagrados pelo moderno teatro brasileiro, uma vez que inauguraram uma nova forma de produção teatral. O espetáculo foi levado à cena em 1965, no teatro de Arena de São Paulo, com música de Edu Lobo, sendo, *à posteriori*, publicada também pela *Revista de Teatro SBAT*, n. 378, em dezembro de 1970. As décadas de 1960 e 70 foram muito significativas, diante de perdas e conquistas políticas, tanto no Brasil quanto em Angola. O Brasil vivia sob a égide da ditadura militar, na perseguição de uma democracia que somente veio a ser conquistada em meados da década de 1980, marcada pela aprovação da Constituição de 1988, quando se estabeleceu que o chefe de Estado deveria ser eleito pelo povo. Décadas marcadas por uma maciça adesão de intelectuais e artistas unindo vozes contra a opressão e censura em um país independente, mas refém de governos ditatoriais.

Em Angola, lutava-se pela independência, com vista ao fim do colonialismo que assolava o país, ainda sob os resquícios da ditadura salazarista. Dois marcos podem ser indicados frente aos acontecimentos: o primeiro foi a Revolução dos Cravos, que acelerou o fim do regime militar em Portugal e desencadeou uma série de acontecimentos, entre os quais o fim do colonialismo lusitano em África. Desse modo, em 1975, Angola tornou-se independente e o MPLA (Movimento Popular pela Libertação de Angola) assumiu

o poder, quando Agostinho Neto foi eleito presidente da nação. No entanto, assim como outros países da África, Angola, naquele processo de emancipação que iniciava o seu curso,

tinha em frente o grande desafio da massificação da luta e a questão do índice elevado de analfabetismo. Como superar a tradição para que a modernidade ajude no alavancar na compreensão da razão da luta? A educação nas zonas libertadas também será um fator de unidade assim como da construção do Homem Novo. Ela ajudará os combatentes a aprofundar a sua consciência de explorados na medida em que a realidade social, histórica, cultural, e não só, constituíam a sala de aulas onde o combatente e o camponês interagiam constantemente (TAIMO, 2010, p. 95).

No lastro das independências dos países africanos, Taimo indica também que as discussões seguiam rumo àquele Estado a construir, a fim de que não reproduzissem as sociedades tradicionais, enraizadas nas formas retrógradas de discriminação na base da tribo, bem como na forma colonial elitista de cunho capitalista, combatendo o colonialismo e o imperialismo, que mesmo pós-independência manifestavam-se nas estruturas sociais, econômicas, científicas e tecnológicas. Nessa direção, Fernandes (2011) colabora, quando afirma que a independência pode ser entendida como a crescente interconexão dos níveis econômicos, social e político no sistema internacional, abrangendo não apenas setores políticos, mas também um número substancial de outras pessoas que têm envolvimento cotidiano em redes internacionais. Portanto, a independência é um conceito típico ideal para explicar as relações entre Estados, como algo que ultrapassa as disputas baseadas em questão de força e segurança. Em um dos fragmentos de entrevistas citados por Chaves; Macêdo (2009, p. 33), Pepetela afirma que

Há situações em que fazer uma guerra é justo, por exemplo quando um povo quer a independência e uma potência pretende manter um regime

colonial a todo o preço. Foi o que aconteceu em Angola. O governo português, já de si despótico em relação ao povo português, não aceitava sequer discutir sobre a possibilidade de independência. Os angolanos não tiveram outro recurso senão a guerra. Guerra que acabou também por libertar os portugueses, hoje vivendo em democracia e progresso indelével. Neste caso, o escritor só tem que estar com o seu povo e apoiar, mesmo que só em pensamento, a guerra de libertação (Entrevista concedida à Bueno, 2000).

O colonialismo que sufocava a África com bruta intensidade entre as décadas de 1880 a 1960, cerca de 100 anos, tomando como marco fundamental a Conferência de Berlim², foi erradicado a passos rápidos, de modo que em 45 anos quase todo continente tinha seus países independentes. Nesse sentido, aquilo que parecia um continente (África) e um só povo (africanos) transformaram-se em diversas nações e povos, em busca de suas identidades e no resgate das tradições que haviam sido violentadas pelas intromissões estrangeiras. Essa foi uma das heranças que o colonialismo legou ao continente africano, na balança que sempre mediu os aspectos positivos e negativos que o colonialismo europeu deixou na África. Rodney (apud BOABEN, 2010, p. 931), historiador guianês negro, adotou uma posição extremada sobre o assunto, ao afirmar que “é costume dizer que de um lado havia exploração e opressão, mas que, de outro lado, os governos coloniais fizeram muito pelos africanos e contribuíram para o desenvolvimento da África. Para nós, isso é completamente falso. O colonialismo só tem um aspecto, um braço: é um bandido maneta”. Temos, portanto, um ponto de vista que examina a partilha e o colonialismo sob a perspectiva histórica africana, e não europeia.

Integrante do complexo processo de luta pela independência e posterior início da descolonização, Angola, após 1975, vivenciou duas guerras civis que deixaram marcas profundas no espírito da angolidade que, gradativamente, foram amenizadas pelo canto aos antepassados (tradição/mito) e adesão aos novos parâmetros

da modernidade. O intelectual que não só combateu o inimigo pelos seus manifestos escritos, alguns deles pegaram em armas e integraram guerrilhas, em prol da concretização de um pensamento de nação. Podemos trazer à discussão o dramaturgo e romancista Pepetela, que levou à cena uma das mais representativas peças teatrais da dramaturgia angolana, *A Revolta da Casa dos Ídolos*. Em *Portanto... Pepetela* (2009, p. 33), organizado pelas críticas Rita Chaves e Tania Macêdo, há o seguinte depoimento: “os intelectuais têm o direito e o dever de exprimir as suas opiniões e até revoltas. Os governos têm de aprender a conviver com isso como coisas normais. Só quando as palavras deixam de ter impacto social, porque são censuradas e, portanto, as aspirações de grupos de população não são atendidas, é que há a tentação de utilizar outros meio, entre os quais as armas” (Entrevista de Pepetela à Cristóvão).

A Revolta da Casa dos Ídolos é uma peça escrita em 1979, e publicada em 1980 em Luanda (Angola); depois, em 1970 publicouse em Lisboa (Portugal), com uma tradução para o italiano, produzida por Giuliano Soria, em 1988. Convidando o espectador a exercer um papel crítico diante dos acontecimentos vigentes, a peça articula elementos históricos, retomando uma revolta acontecida no antigo Reino do Kongo, em 1514. O dramaturgo, na verdade, faz uma criação artístico-literária de um evento sobre o qual não se tinha nenhuma informação, apenas a certeza de que havia ocorrido em determinado momento da história do país. Nesse processo criativo, ele engendra uma discussão política sobre os problemas correntes na sociedade angolana contemporânea, dando voz ao sujeito africano na reconstrução da própria história.

Nessa peça, pode-se observar um jogo de temporalidades que psicologicamente faz o indivíduo político perceber, na análise do passado, aquilo que está errado no presente, para, enfim, agir e modificar o meio em que vive. Em *O local da cultura* (2014), Bhabha discute o colapso de temporalidades, na construção de um espaço discursivo politicamente eficaz. Esse jogo temporal consegue conferir um valor cultural e político à enunciação do presente,

mediante a coerência de seus tempos deslocados e suas intensidades afetivas, pois “colocado no roteiro do inconsciente, o presente não é nem o signo mimético da contemporaneidade histórica (a imediatidade da experiência), nem o marco final visível do passado histórico (a teleologia da tradição)” (p. 339). É, pois, a prática do presente que se representa no tecido da arte e da literatura, pela recomposição narrativa, cuja ideia é significar o movimento dos fatos do presente. Nas palavras de Bhabha, trata-se do exercício de “uma função transferencial pela qual o passado dissolve-se no presente” (p. 346). Pepetela parece construir em *A Revolta* esse movimento temporal, exigindo do público uma viagem histórica entre fatos da história oficial e a sedução de uma narrativa inventada.

2. *Arena Conta Zumbi e A Revolta da Casa dos Ídolos*: duas nações, duas histórias

Arena Conta Zumbi é um musical, em dois atos, cujo conteúdo é fundamentalmente histórico e mítico. A peça possibilita a criação de imagens múltiplas, tais como, por exemplo: imagens do Brasil do século XVIII (ano de 1788) e do século XX (década de 1960). De certo modo, flagra-se “o homem fazendo a sua própria história pelos liames da ficção” (SILVA, 2008, p. 97), ao passo que identifica-se no passado histórico as causas de sintomas observáveis na sociedade contemporânea. No trabalho artístico de ir e vir no tempo, articulam-se representações poéticas de um evento significativo da história do Brasil, contando peripécias do episódio de Palmares. Campos (1988) salienta que o ponto de partida da trama está justamente no momento quando o rei Zumbi rebelou-se contra os horrores vividos no cativeiro, fugiu e ganhou as matas, criando a metáfora da fuga dos negros com destino ao sertão, onde constituíram comunidades livres e puderam, pelas próprias mãos, erguer uma vida de paz e prosperidade. Eram os quilombos que foram, muitas vezes, interpretados pelas criações literárias e artísticas

como a terra prometida dos negros africanos, que se encontravam na condição de escravos no país.

Produzida sob a técnica desenvolvida para o teatro de Arena, em que o público tornava-se coparticipante da trama, *Arena Conta Zumbi* aderiu ao sistema do Coringa, fruto de improvisações, inspirações e ideias casuais, em planos pensados e repensados, conforme o desenvolvimento das cenas. Observa-se características que podem ser analisadas sob a perspectiva das teorias brechtianas, em que as ideias discutidas no texto fundamentam questões esclarecedoras ao espectador, atingindo sua eficácia quanto ao acerto social pelo incentivo à humanização do indivíduo. A quebra da ilusão acarretaria a desalienação gradativa e cultivaria uma reflexão sobre uma situação incômoda à sociedade, pois

o esforço fundamental da reflexão parece destinar-se a desenvolver um teatro didático capaz de interpretar a realidade nacional, enquanto a comunicação se verifique simultaneamente em termos crítico-nacionais e fortemente emocionais, possibilitando ao mesmo tempo o distanciamento e a empatia com o mundo representado. Essa empatia afigura-se a Boal indispensável para que a plateia não perca o contato emocional imediato com o personagem focal e sua experiência não tenda a reduzir-se ao conhecimento puramente racional; ou seja, para que a comunicação não suscite apenas uma atitude contemplativa e sim um comportamento ativo [...] Impõe-se analisar a eficácia da teoria enquanto vise a uma interpretação crítica da realidade e a sua comunicação vigorosa, teatral, ativante, no âmbito das condições concretas do Teatro de Arena, do seu público e do momento histórico (ROSENFELD, 2012, p. 12).

Augusto Boal, no ponto de vista de Rosenfeld (ibidem), elaborou na fase das inúmeras representações de *Zumbi*, quatro técnicas básicas: desvinculação do ator/personagem; perspectiva narrativa una; ecletismo de gênero e estilo; e, o uso da música. Desvincular o ator da personagem significava que os poucos atores deviam alternar entre si a interpretação, desempenhando todos os

papéis, fugindo, portanto, da técnica tradicional, em que se tinha um ator para cada personagem; desse modo, à exemplo do que fizera Brecht em *A Decisão*, evitava-se a identificação demasiada do ator com uma personagem específica, gerando uma interpretação crítica mais eficaz. De certo modo, o distanciamento entre ator/personagem também facilitaria o distanciamento/estranhamento entre o público e a peça. “Em *Zumbi*, cada ator foi obrigado a interpretar a totalidade da peça e não apenas um dos participantes dos conflitos expostos” (ROSENFELD, 2012, p. 12), de modo que tal desempenho tornasse a façanha épica, narrativa, chegando a um ponto em que um ator pudesse desempenhar os papéis de todos os personagens da estória.

A perspectiva narrativa una é uma consequência da desvinculação do ator/personagem, tendo em vista que todos os atores ocupariam o lugar do narrador. Nesse caso, a estória do espetáculo seria contada por uma equipe de narradores, do tipo: “nós, o Arena, vamos contar uma história, segundo um nível de interpretação coletiva” (Ibidem, p. 13). O ecletismo de gênero e estilo é uma técnica que contribui com a quebra de ilusão da realidade, buscando a verdadeira essência do teatro que é justamente fazer a ficção transformar-se em real, pela incorporação das personagens nos atores; o público veria as personagens como vivas, habitando o mesmo mundo que ele. Para que se chegasse a esse ecletismo, misturavam-se, por exemplo, em uma só peça, as características da farsa, do melodrama, da telenovela, entre outros. No caso da música, “este uso enquadra-se nos estilos e técnicas mencionados anteriormente (menos no estilo naturalista), todos eles decorrentes de uma concepção épica do teatro” (Ibidem, p. 15). Quanto ao argumento da peça, Campos (2008) afirma que este foi fornecido pelo romance *Ganga Zumba*, de João Felício dos Santos, “de onde provêm as cenas, nas quais se efetuou apenas algum desbastamento, em função, certamente, do ritmo” (p. 71).

No exercício do comparatismo literário, *Arena Conta Zumbi* e *A Revolta da Casa dos Ídolos* aproximam-se pelo debate amplamente

político e militante, pois ambas estabelecem discussões ideológicas em um espaço onde havia confrontos de ideias politizantes, em um tempo histórico de lutas políticas e reorganizações econômicas. Os dramaturgos, como é próprio do teatro político, debatem ideias, a fim de gerar opiniões que caminhem às novas concepções de sociedade e articulem projetos de conscientização e mudanças culturais. É, pois, o contraponto entre a realidade e a criação literocultural, uma vez que da realidade pegaram a matéria da criação, e, em contrapartida, a criação representa e discute essa matéria, movida pelo desejo de transformação positiva do ser humano e do meio em que ele vive; certamente, essa relação não é simples, tendo em vista que a construção histórico-social e suas determinantes implicam efeitos muito mais complexos do que se imaginam. Quando Chipp (1999), em *Teorias da Arte Moderna*, discute a ordem e a política, inserindo o artista no âmbito da ordem social, ele admite que

a relação entre a arte e a política na totalidade da estrutura cultural é extremamente complexa e não pode ser definida nos termos simplistas do marxismo, que explicam tanto a arte quando a política como sintomas de uma infraestrutura econômica básica. Os motivos patrióticos e a dura forma heroica do neoclassicismo de David, por exemplo, foram tanto a causa como efeito da Revolução Francesa, da qual ele próprio foi um dos líderes decisivos. A preocupação de Courbet com uma realidade concreta e visível, cerca de cinquenta anos depois, teve seu paralelo antiidealista na filosofia contemporânea do materialismo histórico, mas não nasceu dela. Vale a pena notar que, na verdade, ninguém teve maior consciência do poderoso impacto das ideias – inclusive das obras de arte – sobre a condição político-econômica do que os líderes dos Estados totalitários (p. 463).

A discussão apresentada por Chipp é um exemplo esclarecedor de que nem sempre a literatura e a arte estiveram aproximadas da sociedade, pois, como se tem registros, em fins do século XIX, muitos escritores e artistas, a exemplo de William Morris, Leão

Tolstói e Vincent Van Gogh, foram vítimas da indiferença e rejeição da classe burguesa, grupo social que tinha acesso à produção cultural daquele período. Estamos diante de um aspecto bastante perturbador, caracterizado pelo crescente abismo entre o artista e a sociedade, uma vez que a representação feita pela obra não despertava a sensibilidade do público frente à provocação aberta dos problemas vigentes. Nessa mesma direção, pode-se considerar que nem sempre o artista e o escritor representam na obra a ideologia dominante, pois eles podem estar na contramão dos acontecimentos, atribuindo significados que não rezem uma consciência coletiva, muito menos a vontade da grande maioria dos indivíduos daquela sociedade.

A retomada de um acontecimento histórico, feita por Pepetela em *A Revolta da Casa dos Ídolos*, parece sintomática de uma sociedade passiva, diante de questões que merecem emergência na condução de um processo político transformador. O retorno ao passado implica trazer à tona um tempo de lutas e vitórias, de enfrentamentos que resultaram em períodos de paz e produtividade ao povo angolano. Essa peça teatral está dividida em três atos e incorpora nas cenas vinte e três personagens que se distribuem, fundamentalmente, em três grupos: populares (africanos), aristocratas (africanos) e portugueses; de outro modo, as personagens também podem ser divididas em dois grandes grupos, sob a perspectiva da colonização ou da luta entre classes, quando se tem **dominadores** e **dominados**³, quem manda e quem deve obedecer.

Identifica-se também no texto subdivisões de personagens que pertencem a um mesmo grupo, como, por exemplo: entre os populares (todos africanos), observam-se aqueles que defendem a tradição e outros que lutam pela renovação (modernidade). O conteúdo engajado oferece ao espectador pistas sobre a militância do autor nas questões políticas do país, mediante a situação conflitante de um determinado momento histórico, vivido em diversas outras localidades do continente africano, cada qual com

suas especificidades. Entre personagens míticas e históricas, o dramaturgo construiu imagens de uma Angola do século XVI (ano de 1514) e do século XX (década de 1970), sendo este último o momento crucial da representação, em que se almejavam novos rumos sociais como efeitos da renovação política e cultural. Em *A arte do drama*, Peacock (2011) afirma que “por mais ‘realistas’ que sejam, a cena e os personagens são um conjunto de imagens no qual está corporificada não a realidade, mas uma visão ou uma interpretação dela” (p. 43), de modo que o público coloca-se diante de uma relação funcional entre o mundo da realidade e o da criação, onde a realidade existe apenas como um esquema de imagens cuidadosamente elaborado. Quando Hildebrando (apud CHAVES; MACÊDO, 2009) discute a Renovação e Tradição em *A Revolta*, ele salienta que

há algum tempo, estudiosos recuperam a história de África, tanto tempo relegada a segundo plano. Pepetela também participa deste movimento que dá voz ao sujeito africano, calado pela historiografia colonial. Não deixa, porém, de questionar a possibilidade de idealização deste resgate. Revendo a história angolana, através da escrita ficcional, mostra que aquela também não está isenta dos progressos e retrocessos causados pela luta pelo poder. Põe, assim, as sociedades africanas em pé de igualdade com qualquer outra sociedade complexa. Mais do que apenas rever a história de um novo ângulo, transformando os heróis da historiografia colonial em vilões da história angolana, Pepetela desloca a importância – atribuída pela historiografia tradicional à ação do indivíduo no processo histórico – para a ação coletiva, privilegiando os meandros da luta pelo poder, ao invés de fixar-se em uma estória de heróis e vilões individualizados (p. 256).

Substancialmente, história e política estão articulados no texto de ficção, no qual o dramaturgo impregnou sua ideologia e dará a ela um caráter de verdade e eficiência. O cunho didático atribuído, típico do teatro épico e muito desenvolvido por Brecht, revelam-se marcas do colonialismo cultural, criando atritos entre os valores

impostos pelo colonizador e àqueles vinculados ao pensamento socialista, emplacado pelo governo angolano vigente que, pós-independência, esteve sob a égide do MPLA. Não se trata somente de subordinar um projeto estético ao pensamento ideológico do dramaturgo, mas, sobretudo, a necessidade de intelectuais em construir, na criação literária e artística, um espaço de debates, onde o público leitor/espectador possa sentir-se motivado a atingir a consciência crítica.

Na recuperação de uma fato histórico que narra uma rebelião acontecida no antigo Reino do Kongo, em 1514, “quando o povo, exaurido por todo o tipo de exploração, se levanta e tenta tomar o poder, já temos, de início, um movimento de reavaliação da memória cultural” (ASSUMPCÃO, 1985, p. 52). As ações são diferentes no tempo e no espaço, mas atualizadas por uma transição que faz sentido no tempo histórico contemporâneo, pois fica a elucidação de que se vivia a perda gradativa da identidade nacional, mesmo o país tendo conquistado a independência. A proposta estabelecida é a reformulação sociocultural, sem que se negue as origens e as tradições étnico-culturais, por um processo que reavaliasse o homem do presente para, enfim, pensar aquele do futuro (as novas gerações). Abdala Júnior (1989), em *Literatura, História e Política*, discute as articulações entre a ideologia e a cultura, e argumenta que

a formação de cada uma das literaturas nacionais se processa contra a simples assimilação aos centros culturais de prestígio. Nesse sentido, a própria veiculação linguística em português é base contextual para uma atualização diferenciada, quando os textos veiculados são objeto de apreensão e de transformação em cada país (p. 22).

O crítico acima mencionado afirma ainda que “ninguém cria do nada”, pois, “há a matéria da tradição literária que o escritor absorve e metamorfoseia nos processos endoculturativos, desde a apreensão ‘mais espontânea’ dos pequenos ‘causos’ populares [...]”

até os textos ‘mais auto-reflexivos’ da literatura erudita” (p. 23). Portanto, isso significa que há, naturalmente, uma apropriação das articulações literárias que consciente ou inconscientemente o escritor faz revelar na sua obra, denunciando sua posição social e tornando-o um porta-voz de um determinado patrimônio cultural coletivo; nessa direção, não seria o escritor quem descreve a sociedade, mas é a sociedade que se inscreve na produção literária ou artística.

As personagens “apresentadores”, em *A Revolta da Casa dos Ídolos*, assumem a posição de narradores, e, ao mesmo tempo, fazem alusão às personagens que se desvinculam do coro, como se viam nas tragédias gregas; essas características reforçam a tese do teatro épico no texto cênico em análise, pois, são esses narradores que determinam o distanciamento épico entre sujeito e objeto, ao mesmo tempo em que faz a ligação entre a plateia e os acontecimentos do palco (representação). Desse modo, eles também elucidam os fatos, emitindo juízos de valores aos espectadores. Pepetela foi astuto ao introduzir tais personagens que, sobretudo, carregam a responsabilidade de articular a transição entre os tempos, fazendo conviver o passado e o presente no desenvolvimento filosófico e sociológico de cada cena.

No teatro, o retorno ao passado é algo complicado, tendo em vista que “o drama puro não pode retornar a ele, a não ser através da evocação dialogada dos personagens; o *flash back* (recurso antiquíssimo no gênero épico e muito típico do cinema que é uma arte narrativa), que implica não só a evocação dialogada e sim o pleno retrocesso cênico do passado, é impossível no avanço ininterrupto da ação dramática, cujo tempo é linear e sucessivo como o tempo empírico da realidade; **qualquer interrupção ou retorno cênico a tempos passados revelariam a intervenção de um narrador manipulando a estória** (ROSENFELD, 2002, p. 31, grifos nossos). É, portanto, desse modo que o passado histórico é revitalizado em *A Revolta* e *Zumbi*, levando à cena as características que fariam o espectador quebrar a ilusão e analisar duro e criticamente aquilo que as cenas lhe revelavam.

2.2. *Arena e A Revolta...* entre cá e lá na articulação de jogos de cenas

Arena Conta Zumbi e *A Revolta da Casa dos Ídolos* são peças teatrais de conteúdo fortemente político, pois denuncia a militância de seus autores em movimentos libertários. Com características épicas e também muito próximas do drama histórico, identificamos, nessas peças, a reavaliação do presente, sob a análise do passado, na tentativa de introduzir o contexto da causa e efeito, ação e reação de situações que se arrastavam por muitas décadas. Os acontecimentos indicam situações em que o negro (colonizado) tem uma posição inferior ao branco (colonizador), gerando perfis que tão bem conhecemos ao se falar de colônia/metrópole, explorado/explorador, colonialismo/pós-colonialismo, bem como as históricas lutas entre classes. Diante da contestação de ideias, que é próprio do teatro de Arena, em *Zumbi*, o público mergulha nos acontecimentos, pois

Arena conta a história [...] história de gente negra/a luta pela razão/ que se parece ao presente/pela verdade em questão [...] há lenda e há mais lenda/ há verdade e há mentira/ de tudo usamos um pouco/ mas de forma que servira/ a entender nos dias de hoje/ quem está com a verdade [...] quem está com a mentira (GUARNIERI; BOAL, 1965, p. 01).

Em *A Revolta*, pela representatividade épica da personagem Nanga, o povo angolano atinge gradativamente a consciência coletiva de seus direitos, a partir de questionamentos que deveriam funcionar como diretrizes na busca de respostas. A peça de Pepetela apresenta uma sociedade subjugada, um povo explorado, que via ao fim do túnel, após um longo processo de busca pela independência e um jogo de forças favoráveis e contrárias, a possibilidade da reconstrução social e política. Percebe-se também que o enredo é

enriquecido com um pano que assalta a cena, cujo letreiro diz: “Reino do Kongo, 1514”. Em seguida, aparecem dois apresentadores, que esclarecem:

1º apresentador (para o público): 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.

[...]

1º apresentador: A peça que vão ver é feita de factos reais. As personagens, exepcto as que realmente viveram, são inventadas.

[...]

1º apresentador: Contamos com a vossa inteligência para saber quais as históricas e as que talvez tenham vivido mas os historiadores não as fixaram. Por vezes, ou sempre, as mais importantes são as anónimas (PEPETELA, 1980, p. 13-14).

Observa-se que há uma preocupação em localizar o público temporalmente, não só pela representação do ator, mas também pela informação oferecida na cenografia. Soma-se a isso, as personagens apresentadores, exercendo a função de narradores, que dirigindo-se constantemente à plateia tecem longos diálogos informativos, tanto de conteúdos históricos quanto de polémicas sociais contemporâneas. Tal forma de organização textual das cenas fortalecem a tese de um teatro político, pois, conforme Pavis (1999), “estes gêneros têm por características comuns a vontade de fazer com que triunfe uma teoria, uma crença social, um projeto filosófico. A estética é então subordinada ao combate político até o ponto de dissolver a forma teatral no debate de ideias” (p. 393).

Sobre *Zumbi*, Boal (1975) salientou que de todos os musicais representados no Teatro de Arena, essa peça alcançou um sucesso mais do que esperado. Na verdade, a proposta foi crucial para quebrar as convenções que estavam estabelecidas na produção teatral daquele momento e que havia se tornado um obstáculo à evolução

estética do moderno teatro brasileiro. Desse modo, o texto tinha como meta representar a história sob uma perspectiva terrena, palpável, para que o espectador pudesse localizar no tempo e no espaço o que se queria discutir no palco. Esta era, pois, a perspectiva que os integrantes do Teatro de Arena propuseram estabelecer na dramaturgia. Diante desse contexto e frente a outros espetáculos, como a exemplo dos problemas enfrentados por *Arena Conta Tiradentes* e *Arena Conta Babia*, *Arena Conta Zumbi* foi considerada uma peça que, em relação aos rumos do teatro, soou como uma

advertência contra todos os males presentes e alguns futuros. E, dado o caráter jornalístico do texto, requeria-se conotações que deveriam ser, e foram, oferecidas pela plateia. Em peças que exigem conotação, o texto é armado de tal forma a estimular respostas prontas nos espectadores. Essa armação e esse caráter determinam a simplificação de toda estrutura. Moralmente o texto torna-se maniqueísta, o que pertence a melhor tradição do teatro sacro-medieval, por exemplo. E da mesma forma e pelos mesmos motivos porque o teatro sacro da Idade Média requeria todos os meios espetaculares disponíveis, também, no caso de *Zumbi*, o texto deveria ser amparado pela música, que, nesta peça, tinha como missão principal preparar ludicamente a plateia a receber as razões contadas (BOAL, 1975, p. 184).

Destruindo as convenções, *Arena Conta Zumbi* recuperou a empatia do público pelo teatro político, exigindo que o espectador tomasse posição de observador diante de acontecimentos que muito se aproximavam da realidade, fazendo jus ao efeito próprio de um teatro popular. O público estava diante de uma peça de conteúdo atual e popular que discutia as dificuldades humanas e dos setores sociais e políticas, aspectos esses que Rosenfeld (2012) considerou típico de um teatro que não podia deixar de atender as preocupações e angústias do povo. Para o crítico, o teatro, para ser político, “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 a conscientização de seu público” (p. 42). No

fragmento a seguir, fica identificado o realismo político, em uma agressiva cena de golpe e exaltação da ditadura militar, bem como opressão instituída por aquele sistema vigente:

Arauto: Em nome de sua Alteza real que Deus Guarde e da Coroa Portuguesa, faço saber a todos os moradores desta capitania que hoje, dia 1º de julho de 1788, hei por bem destruir a Dom Pedro de Almeida do seu cargo de Governador, para o qual nomeio Dom Ayres de Souza de Castro, dono e senhor de atos enérgicos e resolução (GUARNIERI; BOAL, 1975, p. 12).

Em *A Revolta da Casa dos Ídolos* os valores individuais somam-se aos valores coletivo, de modo que a peça discuta positivamente a liberdade como aspecto fundamental à afirmação de uma nação. Abre-se, portanto, um debate sobre a história contemporânea do país, bordado pela provável desilusão do dramaturgo após a independência, diante dos rumos que a política angolana havia tomado nos tempos de pós-colonialismo. Garcia (2004), na sua discussão sobre o teatro da militância, considera que para uns o teatro é um meio, enquanto para outros, um fim em si mesmo. Essa relação da prática cultural com a política é a reafirmação de que o valor de uma obra está na preservação que ela faz das nuances sociais, transformando-se em reações às situações vividas pelo público. Nesse sentido, Pepetela expressa o anseio pela transformação social, representando não só o real, mas também o ideal. Nesse jogo de propósitos, a busca pela identidade nacional foge da simples recuperação de raízes culturais (que poderia cegar uma visão de futuro), e adere às exigências dos tempos modernos (a compreensão de que o mundo evoluiu e precisamos aceitar essas transformações).

Se de um lado, a peça de Pepetela narra uma revolta popular contra os padres portugueses e seus aliados (os manís), que decidiram coibir o culto animista dos fetiches (ídolos); criou-se o motivo para a contestação de atitudes correntes na Angola recém pós-colonial. Entra em choque, nesse clima de conflito ideológico, a imposição

religiosa e as contradições no sistema de governo corrente. Ao recorrer à fontes, tais como mitos, lendas e acontecimentos históricos, o dramaturgo documentou uma atualidade política e cultural, fortemente idealista e militante, herdeiro do ponto de vista teatral de Brecht. Desse modo, apresentam-se cenas amplamente engajadas, tais como podemos observar abaixo.

Artesão: Antes era simples. Os chefes da aldeia exigiam um pouco do produto de cada camponês. Era o imposto. Juntavam tudo e levavam ao mani da província. O mani ficava com uma parte para ele e o resto trazia ao rei. Hoje, além do tributo, o qual é Ada vez mais pesado, para satisfazer os apetites dos manis e do rei, os manis e o rei mandam fazer guerras para apanhar escravos e vendem-nos aos portugueses. A maior parte para o rei. Não admira que esteja cada vez mais rico.

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 (PEPETELA, 1980, p. 44).

De outro, Boal e Guarnieri revigoram fatos históricos, pois acolhem como assunto a história de Palmares, esse importante movimento de resistência contra a escravidão no Brasil. Articulam-se, na peça, aspectos lendários e míticos, em que há referências às lendas contadas pelos negros e o foco em um herói, que representa toda comunidade negra brasileira: Zumbi. Pode-se afirmar que a referência à Palmares materializa-se em resistência de esquerda perante o golpe de 1964, de modo que se pode

identificar uma luta de resistência armada, rica em estratégias de ataque, defesa e mesmo retaliação, que durou cerca de 100 anos a um movimento mal esboçado no pré-64, por assim dizer, inexistente depois do golpe. Produziu-se, então, uma flagrante contradição entre o entusiasmo e a identificação com que foi recebido o espetáculo e a verdade histórica, tanto a colonial como a recente, na medida em que, pela identificação, a epopeia negra sai injustamente diminuída (COSTA, 1988, p. 188).

Diante das discussões desenvolvidas ao longo do texto, pode-se dizer que o espaço político construído em *Zumbi* e *A Revolta* torna inevitável um chamamento do espectador à reflexão sociocultural de seu tempo; a primeira inova estéticas preestabelecidas, enquanto a segunda adere a um didatismo peculiar do teatro de natureza política. As peças discutem o homem em sociedade na perspectiva de uma nova configuração do herói no texto dramático, perspectiva que está iluminada pelas diretrizes épicas que além de divertir devem, sobretudo, dar vazão às discussões que gerem transformações ideológicas. Arte e política relacionam-se na elaboração de um projeto mais amplo que extrapole a simples representação, uma vez que o complexo sistema de vida humana é tomado como ponto de partida da reorganização civilizacional.

Referências

ABDALA Jr., Benjamin. **Literatura, história e política**. São Paulo: Ática, 1989.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ASSUMPÇÃO, Maria Elena Ortega Ortiz. **A identidade nacional na dramaturgia angolana** – A Revolta da Casa dos Ídolos e A pele do diabo. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian/Centre Culturel Portugais, 1985.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Tradução de Maria Paula V. Zurawski et al. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BOAHEN, Albert Adu. **História geral da África, VII: África sob dominação colonial, 1880-1935**. Brasília, UNESCO, 2010

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. **Arena Conta Zumbi**. *Revista*

de Teatro SBAT, n. 378, p. 31-59, nov/dez 1970.

CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CHAVES, Rita; MACÊDO Tania. **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Ateliê, 2009.

CHIPP, Herschel B. **Teorias da Arte Moderna**. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

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

FARIA, João Roberto. **História do teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

FERNANDES, Lito Nunes. **Economia política da integração regional na África Ocidental** – a união econômica e monetária do oeste africano (UEMOA) como estratégia para o desenvolvimento regional (Tese de doutorado). Porto Alegre: UFRGS, 2011, sob orientação de André Moreira Cunha.

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GUARNIERI, G.; BOAL, A. **Arena Conta Zumbi**. S/E, 1965. Peça encontrada no site: <http://pt.scribd.com/doc/52018902/arena-conta-zumbi>, em 01 de maio de 2016, às 17 horas.

LAMY, Philippe. **A ocupação colonial da África** – da Conferência de Berlim à Primeira Guerra Mundial. São Paulo: Secretaria das Relações Internacionais, s/d.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEACOCK, Ronald. **A arte do drama**. Tradução de Barbara Heliodora. São Paulo: Realizações Editora, 2011.

PEPETELA. **A Revolta da Casa dos Ídolos**. Lisboa/Luanda: Edições 70/U.E.A., 1980.

REZENDE, Maria José de. **A ditadura militar no Brasil** – repressão e pretensão de legitimidade (1964 – 1984). Londrina: Edições UEL, 2001.

ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói no moderno teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____ Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SILVA, Agnaldo Rodrigues. **Projeção de mitos e construção histórica no teatro trágico**. Campinas/ São Paulo: Editora RG, 2008.

TAIMO, Jamisse Uilson. **Ensino Superior em Moçambique: História, Política e Gestão** (Tese de Doutorado). São Paulo: Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Metodista de Piracicaba, 2010, sob orientação de Valdemar Sguissardi.

Notas

² Para Lamy (s/d, p. 15), “a imagem imortalizada da Conferência, em que os diferentes representantes europeus rodeiam uma mesa, onde está aberto um grande mapa da África, auxilia na manutenção da ideia recorrentemente apresentada de que a conferência teria sido responsável pela partilha definitiva dos territórios africanos entre as nações europeias. Ela foi um aspecto importante de um processo extremamente complexo”.

³ Grifos para chamar a atenção quando aos dois grandes grupos, sob a perspectiva da colonização ou luta de classes.