



**ARTE E POLÍTICA NO TEATRO ANGOLANO: A *CORDA* E
*O GRANDE CIRCO AUTÊNTICO***

**ART AND POLITICS IN ANGOLA THEATRE: A *CORDA*
AND *O GRANDE CIRCO AUTÊNTICO***

Sidnei Boz¹

Recebimento do texto: 28/03/2016

Data de aceite: 21/04/2016

RESUMO: Apresenta-se, neste artigo, uma discussão sobre arte e política no teatro angolano, utilizando-se como objeto de estudo duas peças: *A Corda* de Pepetela e *O grande circo autêntico* de José Mena Abrantes. Ambas compreendem um momento crítico da história angolana, o pós-colonialismo. A primeira reporta-se a própria Angola e utiliza a metáfora de um cabo de guerra para definir o futuro do país. A segunda refere-se especificamente ao processo neocolonial da República Democrática do Congo, país vizinho a Angola, e de forma bem humorada e alegórica fala dos perigos de um governo totalitário. As principais semelhanças e dessemelhanças observadas nas peças, por meio de uma análise comparatista, procuramos estudar e apresentar com base nas teorias teatrais e literárias enfocando a vida social pós-colonial.

PALAVRAS-CHAVE: Mena Abrantes; Pepetela; Pós-colonialismo; Literatura e Política; Teatro Angolano.

ABSTRACT: It is presented, in this article, a discussion of art and politics in the Angolan theater, using as study object two plays: *A Corda* of Pepetela and *O grande circo autêntico* of Jose Mena Abrantes. Both comprise a critical moment of the Angolan history, the post-colonialism. The first relates to the own Angola and uses the metaphor of a tug of war to define the country's future. The second refers specifically to the neocolonial process of the Democratic Republic of Congo, neighboring country to Angola, and humorously and allegorically speaks of the dangers of a totalitarian government. The main similarities and dissimilarities observed in the plays, through a comparative analysis, we try to study and present based on theatrical and literary theories focusing on the post-colonial social life.

KEYWORDS: Mena Abrantes; Pepetela; Post colonialism; Literature and Politics; Angolan theater.

¹ Doutorando em Estudos Literários PPGEL/UNEMAT - Bolsista FAPEMAT



A atividade dos intelectuais e dos artistas num período pós-colonial sofre influências que se direcionam no sentido da formação da identidade nacional e marcam o trabalho dos próprios artistas e intelectuais. Desta maneira, procederam os escritores e dramaturgos Pepetela e José Mena Abrantes que são defensores dos ideais sociais em Angola e mesmo antes da independência, já eram ativistas políticos durante a Guerra de Libertação que ocorreu no país.

As obras que analisamos, referem-se aos primeiros anos que se seguem a independência angolana (1975). *A Corda* de Pepetela foi escrita em 1976 e publicada em 1978; *O grande circo autêntico* de José Mena Abrantes é de 1977-78. Ambas são as obras inaugurais dos dois autores na dramaturgia e devido ao momento histórico no qual estão inseridas, tratam da disputa pelo poder político e da exploração estrangeira em Angola e na República Democrática do Congo respectivamente.

Na Angola pós-colonial, com financiamentos estrangeiros e de mercenários, o povo angolano se dividiu travando embates que mergulharam o país recém-saído da Guerra de Libertação (pela independência) na Guerra Civil Angolana que se estendeu até 2002. Nesse período, a atividade artística de Pepetela e Mena Abrantes, desvencilhou-se de uma militância mais efetiva na época do colonialismo português, para um trabalho mais intelectualizado e elaborado.

Por se tratarem do início do trabalho dos artistas como dramaturgos, e também de uma fase de transição histórica do país e de sua própria formação nacional, notamos aspectos políticos bastante peculiares nessas duas obras. Ambas apresentam uma crítica direta ao perigo do capital estrangeiro que flertava com o poder nos países citados. Por outro lado, na defesa dos interesses sociais como é do cunho do teatro político, algumas técnicas



brechtianas começam a aparecer nestas duas obras, e se desenvolveriam de forma mais efetiva nas produções posteriores com o amadurecimento artístico de Pepetela e Mena Abrantes.

Ocorre, nas duas peças, um engajamento político dos artistas que se sentem com o dever de sentindo o clamor popular, atender a este anseio em suas obras. Essa vontade do artista em querer mostrar na obra de arte, o seu envolvimento social pode ser assim definida:

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

Vale ressaltar, que a arte reserva-se o direito de não pertencer diretamente a uma militância ou propaganda política, utilizando para tanto, de elementos estéticos que sempre merecem destaque. Estes elementos podem ser observados tanto em *O grande circo autêntico*, quanto em *A Corda*. Primeiramente, vejamos a descrição dos personagens desta última:

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

LIKISHI – Bailarino tchokuê; juiz do combate.

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

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

SAVIMBI – Barbudo, de bengala, fardado.



CHIPENDA – Baixo e forte, garrafa à cinta.
RACISTA – Sul-africano, branco, forte e com cara de mau.
1º COMBATENTE – Kimbundu, de Luanda. Fardado.
2º COMBATENTE – Umbundu, do Huambo. Fardado.
3º COMBATENTE – Tchokuê, de Saurimo. Fardado.
4º COMBATENTE – Mestiço, de Cabinda. Fardado.
5º COMBATENTE – Branco, do Lubango. Fardado.
ACTOR NA PLATEIA
(PEPETELA, 1982, p. 7, grifos do autor).

Percebemos desde o início o ímpeto do artista engajado em realizar algo pela formação do seu povo. A *Corda* nomeia o elemento principal da peça que se constitui de um cabo de guerra, uma brincadeira, no qual estão de um lado os estrangeiros e comparsas bem caracterizados nas definições acima e de outro o povo angolano definido pelos combatentes. Estes últimos, não apresentam nomes próprios, tratando-se somente por 1º, 2º, 3º, 4º e 5º combatente.

O fato de apresentar o mesmo nome, quer representar nos combatentes a igualdade social que todos devem ter no país pós-colonialismo. Além do mesmo nome, o ideal igualitário e fraterno, também pode ser verificado nas diferentes tribos que os combatentes representam, aludindo a uma noção coletiva de participação política na luta e na tomada das decisões.

A preocupação com a idade dos personagens, os quais devem ter entre doze e dezesseis anos, demonstra a perspectiva didática da peça. Ou seja, Pepetela inclui na formação dos jovens, enquanto artista e professor, o entendimento social e político que estes devem nutrir pelo seu país, pois, conquistada a independência, os angolanos precisavam construir a nação. Ao mesmo tempo, podemos observar que, devido ao período histórico-social no qual se vivia, seria difícil encontrar atores formados para encenar a peça.

A carência de formação sócio educacional, em todas as áreas do conhecimento, é uma condição herdada da época do colonialismo. Embora



este tenha na época da peça recém se desfeito, seus percalços ficam estigmatizados no próprio elenco da peça teatral. Este contexto de dificuldades é parte constituinte de um problema que se torna explícito no período pós-colonial: a falta de uma noção identidade nacional.

Em *O grande circo autêntico* é oferecido na própria descrição dos personagens da peça, os elementos que se quer representar:

CIRCO

- 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)
- (ABRANTES, 1990, p. 20).

Na encenação da peça a ação dos atores-personagens determinará se o público, mediante sua interpretação, entenda ou não o que verdadeiramente os seus papéis representam. Porém, Mena Abrantes define no texto cênico, exatamente qual é a função destes personagens. Deste modo, o texto cênico nos oferece aspectos que possivelmente nem toda a plateia do espetáculo teatral interprete segundo o que se quis representar, mas que se faz necessário para que os atores e demais leitores percebam o que deve ser transmitido.

Fato semelhante ocorre com as descrições que seguem, sobre o esquema da obra:

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, 1990, p. 21).

José Mena Abrantes mostra ao leitor do texto cênico, que esta é uma obra de intervenção política e que oferece uma crítica ao “Coro = Povo” (ABRANTES, 1990, p. 20). O mesmo está diante de várias ameaças, às quais detalhadamente são explicadas antes mesmo de se iniciarem a fala dos personagens na peça.

No entanto, ao final das descrições faz-se importante percebermos o que o autor adverte sobre a peça:

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, 1990, p. 23, grifos do autor).

O Zaire, hoje denominado República Democrática do Congo, havia conquistado sua independência da Bélgica em 1960. O engajamento político de Mena Abrantes apresentando de modo satírico a situação do país vizinho de Angola na peça, mostra as dificuldades daquela nação que padecia de exploração neocolonial, já há mais de uma década. A especulação estrangeira oferecia fortes perigos ao levar o país a adentrar nas redes de um capitalismo selvagem, muito bem representado (e defendido) pelos “leopardos” (força repressiva).

Angola e outros países que sofreram com a colonização apresentam muitas semelhanças com o processo apresentado no “*grande circo*”. Dentre estas, podemos citar a falta de identidade nacional, devido à dominação do colonizador que provoca um efeito devastador na cultura do povo. 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 domina os aspectos culturais e pode ser observada dentre outros problemas sócio-políticos no racismo, situando o colonizador como quem traz a luz ao colonizado. Esse processo mina a cultura do colonizado, fazendo que o sujeito colonizado 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.

Assim, a luta apresentada em *A Corda* e em *O grande circo autêntico* é uma luta contra o estigma de colonizado, que está presente depois dos países terem conquistado sua independência. Se analisarmos especificamente Angola, lutar contra a colonização foi deste a priori, relativamente mais fácil de compreender. Antes da independência as forças do povo angolano que é constituído de diversas tribos, cada qual com sua cultura, concentravam-se em relação a um inimigo comum: o colonizador português.

No período pós-colonial, a cultura do colonizador já estava moldada no sujeito colonizado. Mesmo tendo sido esta imposição técnica, um dos motivos geradores da Guerra de Libertação, após o seu término, a cultura do colonizador português se fazia presente, em maior ou menor grau, em cada uma das tribos constituintes do povo angolano.

Todos esses elementos estavam em jogo no espaço pós-colonial, e na identidade social do sujeito angolano, que pode ser situada num entre-lugar histórico no qual existia a noção de estado e se precisava criar uma nação, um nacionalismo. Ainda que inventado pelo sujeito, o nacionalismo cria um



pertencimento, um ser igual, que repudia o exílio e unifica o povo em prol de interesses comuns.

O desconforto gerado pela guerra, pelo nacionalismo (ou a ausência deste) e pelo exílio, geram uma atmosfera conturbada, e nela está posicionada a identidade do sujeito do século XX. Edward Said (2003) afirma que nesse século se leva a vida do trauma interior e que:

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

Deste modo, a representação em *A Corda* das diversas tribos que constituem o povo angolano, as quais vão ter conflitos entre si durante o combate, representam as diferentes formas de pensar das etnias que constituem este povo. Se acrescentarmos os efeitos que a colonização e a Guerra de Libertação impuseram na identidade destas tribos, teremos um cenário de instabilidade intensa, que fica bem representado no cabo de guerra da peça.

Destes conflitos, emergem no enredo da peça questões como o racismo e o tribalismo, plantados pelo grupo dos imperialistas em meio aos combatentes. Esse fato tem a finalidade de gerar discórdia entre estes últimos e fazer com que aqueles vençam o combate. Essas discussões servem para sensibilizar o público sobre a luta intensa que se deveria travar contra



questões de cunho cultural e social, que embora arraigadas, ameaçavam uma unidade política e impediam que se criasse um denominador comum: o nacionalismo angolano.

O grande circo autêntico não foi encenado na época de sua criação, porque nas palavras do próprio autor, o clima era de uma instabilidade política muito grande, tanto no Zaire (atual República Democrática do Congo) quanto em Angola. Preocupado com a paz em todos os níveis de seu país, Mena Abrantes decide não encená-la, naquela época, mas ressalta (Abrantes, 2015) que a mesma tem aspectos atuais e se pode utilizá-la em qualquer país que sofra com a exploração neocolonial.

O povo, que como já dissemos, aparece nesta peça na forma do coro, assiste ao “circo” e serve de massa de manobra facilmente manipulada pelos interesses imperialistas e estrangeiros. Estes se aliam a um ditador (Tratador), o qual irá governar representando os interesses próprios e ainda destes estrangeiros e mercenários que o financiam.

A peça chama atenção para outro perigo que vinha à tona no pós-colonialismo. Se, neste momento histórico, não havia em foco somente o Domador (potência colonial) ditando as regras, o regime totalitário era quem reprimia a tomada de poder pelo povo. O problema posto faz jus ao dito popular: “Saiu do espeto, para cair na brasa.” Esta situação se aplica tanto ao Zaire, quanto a Angola ou outro país que se encontra(va) em estado de exploração neocolonial. Isto ocorre porque, o povo lutou pela independência e venceu. Entretanto, teria de respeitar as ordens de um ditador que comparsa do império capitalista, ofereceria a este, o país e suas riquezas em uma bandeja.

Dessa maneira, as duas peças exploram a temática do domínio do poder político pós-colonial, embora em países e em processos diferentes. Em A



Corda o governo iria se constituir pelo vencedor do cabo de guerra entre imperialistas e combatentes angolanos; em *O grande circo autêntico* o governo já havia se formado, possuindo a sua frente um ditador. Comum à alegoria das duas peças, um inimigo: imperialistas estrangeiros e seus comparsas. No entanto, a forma como estas obras abordam o tema, difere esteticamente em alguns aspectos construindo reflexões específicas.

A forma, conforme Luckás (1971), apresenta a essência daquilo que há para se dizer no conteúdo e na maioria das vezes ela é sentida antes mesmo do conteúdo. Se observarmos alguns aspectos comuns a estas duas peças, veremos como já citamos que as mesmas representam o teatro político. Esta forma teatral, conforme Garcia (2004), possui origem na Rússia do início do século XX, com o famoso movimento Agitprop (agitação e propaganda).

O desenvolvimento do teatro político se deu ao longo do século XX, fazendo com que o mesmo deixasse de ser apenas uma propaganda político-partidária em favor dos interesses proletários, para nutrir uma relação arte-dramática muito mais aprofundada. Com Brecht, o teatro político, vê o auge de sua evolução estética, influenciando muitos outros dramaturgos, como é o caso de Pepetela e Mena Abrantes nestas obras.

Brecht é considerado o dramaturgo mais importante do século passado e, em sua vasta obra, nos mostra que certos grupos humanos são como que assassinados pelo mundo contemporâneo. Para ele, o teatro quando sério pode aperfeiçoar constantemente as relações sociais, Costa (1998). Brecht cria o teatro épico, no qual agrega ao teatro político noções substanciais, como a do distanciamento.

O distanciamento, Szondi (2001), causa certo estranhamento ao público acostumado ao espetáculo teatral nos moldes do teatro dramático. Utiliza-se para tanto de atores representando mais de um papel, trocando de figurino em



cena e interagindo com o público de modo que este perceba, não só a ilusão e magia do espetáculo, mas que leve uma mensagem de intervenção social. Deste modo, o teatro épico proposto por Brecht opõem-se ao tradicional teatro dramático, o qual era feito ao modelo aristotélico. Isso ocorre dentre outros fatores porque se este tem como objetivo principal a catarse, aquele quer uma reflexão e intervenção política.

Vistas estas características do teatro épico brechtiano, observamos que *O grande circo autêntico*, estrutura-se de uma forma musical, na qual a interação entre teatro, dança e música são componentes essenciais para o espetáculo. As falas dos personagens são importantes, mas necessitam das demais ações/encenações, da poesia e da imagem criada por estas, para o entendimento do público.

O coro, que reiteramos é na peça a metáfora do povo, desempenha papel fundamental para isso, pois ao mesmo tempo em que exalta a chegada de um novo líder, também se vê humilhado e sem rumo com a morte do mesmo. A morte do herói (líderes) é um episódio simbólico muito significativo para se entender a diferença entre o teatro dramático e épico.

Neste último, a estrutura social não permite a existência de um mito que possa salvar o seu povo, mas o próprio povo deve intervir conjuntamente e tomar as decisões coletivamente. Ou seja, é o próprio povo o herói no novo teatro político e esse precisa estar consciente disso para não delegar o poder a outro, porque certamente esse outro fará uso deste poder como instrumento de dominação.

A alegoria do “circo” também é muito importante para a compreensão de como as coisas funcionam, não só no pequeno mundo do palco, mas no grande mundo, o da plateia, o mundo real. Primeiro são retirados do Coro (povo), o Palhaço Pobre (chefe fantoche) e o Tratador de Leopardos (ditador).



Fica assim, metaforicamente demonstrada a estratégia estrangeira e imperialista para o governo. O circo armado, com integrantes do próprio povo, está pronto para enfrentar qualquer rebelião deste e de seus eventuais líderes.

Quando surgem, o Líder Popular e posteriormente o Novo Líder Popular, do meio do Coro, os demais integrantes do circo percebendo serem estes uma ameaça, logo tratam de aprisioná-los, jogá-los contra o próprio Coro, ao qual mesmo mortos, os dois líderes regressam:

(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, 1990, p. 53, grifos do autor).

O alerta feito na obra, utilizando-se da alegoria do circo que no final da peça o Tratador vai denominar “cerco”, nos mostra como as coisas funcionam num regime totalitário, no qual se mata as vozes que emergem do povo, suas lideranças. Vê-se o importante elemento estético da reintegração dos dois personagens “líderes” ao “coro”, mesmo depois de mortos.

Exemplifica-se assim, que essa morte muitas vezes não é 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 de liderança. A cultura da repressão do “circo” os silenciou, de modo que não representam mais perigo a este.

A “voz” lhes foi tirada, assim como aos demais elementos do coro que terminam a peça “petrificados”, junto a um carrossel, no qual dançam



Tratador, Mercenários, Leopardos e Mago. O grande circo (cerco), autenticamente armado, segue seu curso sem maiores problemas, pois o coro não é mais uma ameaça aos seus interesses.

Em *A Corda*, notamos uma estrutura musical mais simples, utilizando-se apenas de ngoma e chocalhos. Seu elemento estético diferenciado é o papel do Likishi, uma espécie de mediador do combate, bailarino e apresentador da peça. É ele o principal responsável por levar o público à reflexão:

LIKISHI

[...] 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, 1980, p. 9).

Seu papel militante e intervencionista é destacado na peça pelo auxílio aos combatentes, toda vez que estes se veem em apuros diante das armadilhas dos imperialistas e comparsas. Interessante se faz perceber, que no grupo dos imperialistas há personalidades da própria história política e social de Angola. Esta é uma característica bastante importante do teatro épico, que utiliza a história como pano de fundo para suas mensagens intervencionistas.

Assim, este fator estético ressalta em *A Corda* a história dos personagens Savimbi e Chipenda. Estes pertencem na peça ao grupo dos imperialistas e na história de Angola, foram militantes contrários ao MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), grupo político ao qual Pepetela pertencia e que acabou conquistando o poder do governo.

Podemos então caracterizar a peça como um drama histórico, no qual o teatro político vai encontrar referência para expor sua intervenção. Savimbi e Chipenda plantam o tribalismo e o racismo em meio aos combatentes. Há,



neste momento, uma explicação do Likishi sobre os perigos em se dar ouvidos a histórias como as de Savimbi e Chipenda.

Outro elemento estético importante é o auxílio de um ator na plateia, que se integra a esta numa espécie de coro e faz uma intervenção quando solicitada a participação do público. Desse modo, os combatentes entendem muito bem a mensagem do Likishi, se unem e vencem o cabo de guerra, afugentando os imperialistas de cena. A peça termina dando destaque ao grito de guerra do MPLA:

(Ouve-se de novo o ngoma e os chocalhos. O Likishi abraça os combatentes. Dançam todos juntos).

**COMBATENTES E LIKISHI: (de braços erguidos, dançando) UM SÓ POVO, UMA SÓ NAÇÃO!
(Cai o pano)**

(PEPETELA, 1980, p. 49, grifos do autor).

Podemos assim observar, que as duas peças: *O grande circo autêntico* e *A Corda*, são caminhos que discutem o pós-colonialismo sob perspectivas diferentes. Nesta, há certo otimismo sócio-político em relação ao entendimento pelo povo de questões complicadas do ponto de vista cultural como o racismo e o tribalismo. Naquela, principalmente tendo em vista a opressão arraigada pelo colonizador, o povo não se sente encorajado a lutar e sucumbe ao “circo” estrangeiro que lhe toma o país, num regime ditatorial.

Um aspecto comum às peças observa-se no sentimento político de que o “povo” é quem deve ter o direito e o poder de tomar as decisões. Desse modo, Pepetela e Mena Abrantes destacam a militância política e oferecem uma leitura da vida social dos países no ambiente pós-colonial. As peças requerem uma intervenção do povo, para que este seja o protagonista do futuro de sua nação.



Ainda que possua um “final feliz” *A Corda*, quer mais uma militância e menos uma catarse. Isso se explica melhor se observarmos que embora sua publicação se deu em 1978, a peça data de fevereiro de 1976, logo depois da independência e na eminência da guerra civil que viria a acontecer, colocando em prática o “cabo de guerra”, metaforicamente representado na peça.

Em *O grande circo autêntico* ao concluirmos a leitura da peça, não nutrimos uma empatia com o vencedor, ou seja, com os donos do circo. Estes representam o poder dominante e ao imporem uma repressão totalitária, fazendo o povo de fantoche, transmitem a mensagem de um dever extremamente complicado. Era preciso primeiramente romper com uma ideologia de resignação, para só então, possuindo um ideal de nação, no qual o povo tenha vez e voz, se organizar e partir para luta. Em caso contrário, se estaria fadado ao insucesso, como representado na peça.

Os fatores culturais apresentados nas duas peças de teatro político mostram escolhas difíceis para o povo fazer, na situação em que vivia. Entretanto, estas dificuldades entendidas num contexto histórico e social pós-colonial, começam a ser pensadas pelos seus autores e promover esteticamente junto ao povo sua intervenção, por meio da arte em *A Corda* e em *O grande circo autêntico*.

Referências

ABRANTES. José Mena. **José Mena Abrantes Teatro** (I e II Volumes) Angola. Coimbra: Cena Lusófona, 1999.

_____. Entrevista concedida a Aginaldo Cristóvão. Disponível em: <
<http://angola-luanda-pitigrili.com/who%E2%80%99s-who/j/jose-mena-abrantes>> Acesso em 12. out. 2015.



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

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

FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

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

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

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

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

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

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