

O DISTANCIAMENTO ENTRE ARTE, HISTÓRIA E MILITÂNCIA NO TEATRO POLÍTICO ANGOLANO: *A Corda e A Revolta na Casa dos Ídolos* de Pepetela

Prof. Ms. Sidnei Boz¹

Período de recebimento dos textos: 04/08/2014 a 31/10/2014

Data de aceite: 10/11/2014

Resumo: O teatro político teve sua origem na Rússia com o movimento "Agitprop", no início do século XX, se expandiu pela Europa atingindo seu ápice na Alemanha com Brecht e o teatro épico. Muitas foram as mudanças deste novo estilo de teatro proposto no teatro épico, das quais uma se quer destacar: o efeito do distanciamento. Pepetela, autor angolano que foi militante do MPLA, utilizou-se das técnicas brechtianas para produção de duas peças *A Corda* e *A Revolta na Casa dos Ídolos*. Estas peças foram produzidas em um momento de intensa militância política, o pós-independência de Angola nos anos finais da década de 1970. Busca-se no trabalho ressaltar especialmente a arte, a história e a militância política especialmente quanto ao efeito estético do distanciamento entre palco e plateia.

Palavras-Chave: Distanciamento; Teatro Político; Pepetela.

Abstract: Political theater has its origin in Russia with "Agitprop" movement in the early twentieth century, expanded in Europe reaching its apex in Germany and Brecht's epic theater. Many changes have taken this new style of theater proposed in epic theater, of which one can be to highlight: the effect of distancing. Pepetela, Angolan author who was a militant of the MPLA used the Brechtian techniques to produce two pieces *The Rope* and *Revolt in the House of Idols*. These pieces were produced at a time of intense political activism, post-independence Angola in the last years of the decade of 1970. The aim is to work especially noteworthy art, history and political activism especially in regard to aesthetic effect of the distancing between stage and the audience.

Keywords: Distancing; Political theater; Pepetela.

¹ Grupo de Pesquisa em Estudos da Arte e da Literatura Comparada/UNEMAT/CNP, Mestre em Estudos Literários/UNEMAT – sidneiboz@hotmail.com

A arte no teatro político sempre apresentou um cunho social, no qual o envolvimento entre palco e plateia se torna muito próximo. A origem deste teatro foi no movimento agitação e a propaganda *agitprop*, visando à divulgação dos ideais socialistas na Rússia. O cunho militante do *agitprop* não permitiu um efeito estético mais elevado, conforme a crítica. De maneira geral, pode-se apresentar este teatro com um objetivo bem definido: a militância política.

Em última instância, é um teatro que visa um resultado concreto, mensurável por sua eficácia política, não apenas como mobilização conseguida para esta ou aquela campanha em particular, mas engajamento mais amplo, que extrapola a relação palco-plateia e soma esforços na construção do socialismo. (GARCIA, 1974, p. 20).

Da Rússia do início do século XX até Alemanha dos Anos 30, o teatro político se desenvolveu em termos estruturais e estéticos. Brecht é o maior expoente do teatro político, sendo considerado também o maior teatrólogo do século passado. Seu principal legado foi o de ter criado um novo modelo de teatro que se opunha ao teatro dramático, o qual então era a forma de teatro esteticamente mais valorizada na época. Esse novo teatro criado por Brecht recebeu o nome de teatro épico e uma das suas principais mudanças foi o efeito de distanciamento.

É este efeito que confere uma singular diferenciação entre teatro épico e teatro dramático. Neste último a plateia é envolvida e seguindo os moldes aristotélicos, deve-se criar um ambiente propício para suscitar o terror e a piedade. No drama (trágico) esta sensação faz com que ao sair da apresentação teatral o público sintasse aliviado diante da situação exposta, numa espécie de catarse.

Por sua vez o teatro épico para gerar o efeito do distanciamento se utiliza de algumas técnicas especiais, como a de ator-narrador, que dentre outras funções contextualiza historicamente o que será encenado para melhor compreensão da peça pelo público. Outros elementos percebidos como de distanciamento é de que por vezes os atores explicam sobre a personagem que vão interpretar e também podem representar mais de um personagem e trocar de roupa em frente ao público.

[...] no teatro épico, em correspondência com sua intenção sociológica e científica, há uma reflexão sobre a "infra-estrutura" social dos atos em sua alienação objetiva. Como autor e diretor, Brecht transpõe essa teoria do teatro épico para a prática, com uma riqueza quase ilimitada de idéias dramáticas e cênicas. Essas idéias - pessoais ou tomadas de empréstimo devem ao mesmo tempo isolar e distanciar os elementos do drama e da encenação tradicionais e familiares ao público, tirando-os do movimento absoluto global que caracteriza o drama e convertendo-os em objetos

épico-cênicos, isto é, "mostrados". Daí Brecht chamá-los "efeitos de distanciamento". (SZONDI, 2001, p. 136, grifos do autor).

Com o efeito de distanciamento o teatro é apresentado numa estrutura de revista, ou seja, em quadros, que causam certa estranheza ao público acostumado como o teatro dramático. Este estranhamento, gerado pelo distanciamento entre a história desta forma apresentada e a história real ou contada de forma dramática, é o próprio objetivo do teatro épico que dele se utiliza para então estabelecer sua crítica sócio-política.

O teatro épico e o efeito de distanciamento foram seguidos como tendência estética do teatro político. Portanto, percebe-se sua influência na maioria das obras teatrais engajadas nas lutas sociais durante o século XX.

Pepetela (Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos), autor angolano, que foi militante do MPLA – Movimento Popular de Libertação de Angola, seguiu os moldes do teatro brechtiano na confecção das peças *A Corda* e *A Revolta na Casa dos Ídolos*. Para melhor estudá-las é necessário compreender inicialmente que o MPLA defendia os ideais comunistas e era apoiado pela então União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Vale destacar que o movimento teve atuação decisiva para libertar Angola do colonialismo português e proclamar sua independência em 1975.

Após a independência, Angola vivia uma intensa instabilidade política por conta dos grupos MPLA, FNLA- Frente Nacional de Libertação de Angola e UNITA - União Nacional para Libertação Total de Angola, que antes unidos para derrotar Portugal, agora reivindicavam para si a liderança do país. Destaca-se que estes dois últimos grupos recebiam apoio dos Estados Unidos da América, seguiam ideais capitalistas e dessa maneira eram opositores ideológicos do MPLA.

Vale lembrar que era época de Guerra Fria entre Estados Unidos e a então União Soviética. Contemplando esta situação social vivenciada pelo povo angolano, nota-se que em *A Corda* e *A Revolta na Casa dos Ídolos*, Pepetela procura dimensioná-la dentro do teatro político. Estas obras trazem à tona temas como a disputa entre os estrangeiros e entre o próprio povo angolano, para discutir no pós-colonialismo a quem Angola de fato pertence.

A Corda de 1976 mostra a dificuldade possivelmente vivida pelo próprio Pepetela ao tentar unir seu povo na luta contra influências estrangeiras. Dificuldades como superar diferenças de raça, diferenças sociais, existentes entre os “camaradas” para que pudessem enfrentar os exploradores estrangeiros.

O enredo da peça traz um “cabo de guerra” no qual de um lado está o povo angolano com todos os combatentes vestindo a mesma farda e de outro os estrangeiros e seus comparsas angolanos. O combate é mediado pelo juiz, personagem Likishi, que é também bailarino e responsável por fazer as apresentações ao povo-plateia e também solicitar sua intervenção quando os combatentes se veem em situação de dificuldade.

Em *A Revolta na Casa dos Ídolos* de 1978, a formação do povo angolano é abordada, desde a sua separação do Reino do Congo. O autor buscou inspiração neste episódio histórico pelo fato da população ter se revoltado contra proibição dos cultos locais e, também, pela queima dos seus ídolos, então ordenadas pelo Rei Mbemba Nzinga.

Nesta peça, o herói Nanga, que lidera a revolta, sublima sua paixão por Kuntuala, para se dedicar à guerra na qual há tantos oprimidos. Os opressores, é claro, desejam manter sua posição social privilegiada e todos os benefícios. Interessante lembrar o que o próprio autor diz a respeito:

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

Porém, tanto em *A Corda*, quanto em *A Revolta na Casa dos Ídolos* o heroísmo mítico cede lugar ao heroísmo coletivo, ou seja, ao povo. Esta forma de intervenção social da arte é compreendida nas duas peças, de modo a designar ao povo o papel de protagonista do espetáculo, mesmo estando ele na plateia.

Para que essa intervenção se processe, é essencial a compreensão de como o teatro político de Pepetela se utilizou dos efeitos estéticos do teatro épico, em especial do distanciamento. Devido à situação de produção, ao momento histórico, a própria formação do autor, isso ocorre de forma diferente nas duas peças.

Em *A Corda*, Pepetela explora a figura do Likishi, que narra os fatos que acontecem no combate em tempo presente. É importante verificar que a peça trata de uma questão contemporânea ao momento histórico de sua produção, pois é escrita em 1976, no ano que se seguiu a independência angolana. O autor se preocupada com várias questões sociais, dentre elas, com uma possível partilha de seu território no pós-independência.

Na peça, várias tribos estão representadas no grupo dos combatentes e por vezes se desentendem entre si, mesmo lutando teoricamente do mesmo lado do cabo de guerra. Do outro lado estão os estrangeiros e angolanos que viraram seus aliados e agora lutam pelo

capital. Pepetela parecia prever os anos que se seguiriam na Guerra Civil Angolana, na qual, houve graves divergências sobre o poder político no país.

Desta maneira, não pode o autor deixar de uma parcialidade militante, para além do engajamento social, trazendo para a peça até mesmo o grito de guerra do MPLA: “A Vitória é Certa!” (PEPETELA, 1980a, p. 13, grifos do autor). O tom militante aparece por diversas vezes nas falas dos personagens da peça e é destacado no final ao comemorar a vitória dos combatentes: “UM SÓ POVO, UMA SÓ NAÇÃO!” (PEPETELA, 1980a, p. 49, grifos do autor).

Por outro lado, o fato do Likishi convidar o povo a pensar e poder fazer as intervenções, parando a encenação para consultar o público, são efeitos estéticos importantes utilizados por PEPETELA, que se enquadram nos moldes do teatro brechtiano.

Se observa-se com atenção as peças de Brecht, observa-se algumas destas sofreram críticas, como por exemplo de seu contemporâneo Adorno, em *A Santa Joana dos Matadouros* (1931). A peça discute sobre a especulação no mercado da carne bovina na Bolsa de Chicago e como muitos dos lidam com o negócio não entendem muito bem do que fazem.

Nesta peça os atores trocam de figurino diante do público e representam mais de um personagem, fatos que podem ser percebidos como efeitos de distanciamento. Mas o fato de Joana, a personagem principal, ter se envolvido com a luta dos desempregados dos frigoríficos e estabelecido contato com integrantes do partido comunista gerou problemas de ordem estética na opinião da crítica.

Com fundamento crítico na idéia de que as obras devem demonstrar a aparência de modo a explodir a arte por dentro, ou resistir exclusivamente através da forma ao curso do mundo, são apresentadas sérias restrições ao teatro de Brecht que diferentemente de Beckett, não cumpriria tal exigência, caso particular de *A Santa Joana dos Matadouros* (1931) e *A resistível ascensão de Arturo Ui* (1941), cujos tropeços se explicariam sobretudo pelo engajamento do dramaturgo, que se traduziria em teses expostas ou pressupostas, nestas e em outras peças, como a “glorificação do Partido”, ou a submissão às políticas stalinistas e a apologia do socialismo (ou da revolução, que para Adorno é a mesma coisa). (COSTA, 1998, p. 216, grifos da autora).

Tal fato não se sucedeu em outras peças como *Mãe Coragem e Seus Filhos* (1939), que conta a história passada na Guerra dos Trinta Anos (1618 -1638), na qual a mãe perde os três filhos e mesmo assim continua sua vida de comerciante, vendendo mercadorias a quaisquer exércitos, tirando proveito da situação e sem nada aprender com a guerra. Nesta peça pode-se observar muito bem o efeito do distanciamento a começar pela questão do

tempo, o qual antecede a situação de produção e também pela crítica social, com o aviso das cenas antes delas começarem.

Retomando as obras de Pepetela, em *A Revolta na Casa dos Ídolos*, escrita em 1978, em plena guerra Civil Angolana, que se iniciou em 1976, os narradores se encarregam de fazer menção aos fatos passados. Tal fato se configura numa importante referência para contextualizar a tradição e a cultura do povo angolano:

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).

Porém, é importante perceber que para o teatro épico, o efeito de distanciamento é necessário para recontar a história que na peça remonta a formação do povo angolano, ainda no Século XV. A história é entendida aqui como pano de fundo para a crítica e intervenção social. Assim, é necessário informar a plateia dessa situação:

1º APRESENTADOR

(Notando a presença do outro): 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. 13, grifos do autor).

Nesta peça, o público é levado a estabelecer uma ligação entre o passado e a situação vivenciada no presente pelo jogo de quadros do teatro épico. Refletir sobre a realidade, sobre como foram os modelos sociais e como se desenha o cenário político na época, faz com que a peça alcance o seu objetivo de engajamento social.

Assim, percebe-se um elevado valor estético no teatro de Pepetela. Tanto *A Corda* com um engajamento político mais acentuado, quanto *A Revolta na Casa dos Ídolos* se inserem nas características brechtianas do teatro épico. Desta maneira, as peças contam a história de Angola em determinados momentos, respectivamente nesta última o período da formação do povo angolano e naquela o que se seguiu a sua independência, mas sempre tendo o enredo histórico como pano de fundo para crítica social.

O efeito do distanciamento nas duas peças pode ser observado nos elementos estéticos como o Likishi em *A Corda* e os narradores em *A Revolta na Casa dos Ídolos*. Utilizando deste efeito estético Pepetela apresentou nas peças uma mensagem político-social

para a plateia, que não as contempla com olhar de catarse, mas que se espelha nas histórias contadas por elas para intervir na sua realidade.

Referências

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

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

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

_____. **A revolta da casa dos ídolos**. Lisboa: Edições 70, 1980b.

_____. **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.

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.

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