

TEATRO E POLÍTICA: TRAMAS DE DRAMAS NA DRAMATURGIA ANGOLANA
(O TEATRO E AS IMAGENS CINEMATOGRAFICAS)

THEATER AND POLITICS: PLOTS OF DRAMAS IN THE ANGOLAN
DRAMATURGY (THE THEATER AND CINEMATOGRAPHIC IMAGES)

Agnaldo Rodrigues da Silva *

RESUMO: *A corda*, de Pepetela e *O grande circo autêntico*, de José Mena Abrantes levam à cena discussões políticas, envolvendo o espectador nas ideias de uma causa filosófica e sociológica, articulando as tensões entre arte e sociedade. Nesse sentido, as peças em questão foram analisadas sob o prisma da arte e da resistência, bem como das relações entre o teatro e o cinema, frente às imagens cinematográficas que esses textos cênicos podem suscitar na imaginação do público.

Palavras-Chave: Teatro político, imagens cinematográficas, teatro angolano.

ABSTRACT: *A corda*, by Pepetela and *O grandecircoautêntico*, by José Mena Abrantes lead to scene political discussions, involving the viewer in the ideas of a philosophical and sociological cause, articulating the tensions between art/society. In this direction, the parts in question will be analyzed under the art and resistance perspective, as well as the relations between theater and cinema, front cinematographic images that these scenic texts can raise in the imagination of the audience.

Keywords: political theater, cinematographic images, Angolan theater.

1. O teatro e o cinema: pontos de convergência

A vida é uma peça de teatro que não permite ensaios. Por isso, cante, chore, dance, ria e viva intensamente, antes que a cortina se feche e a peça termine sem aplausos.

Charles Chaplin

* Professor Adjunto da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT/BRASIL e Membro Efetivo da Academia Mato-Grossense de Letras – AML/BRASIL. Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo e Pós-doutor pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: agnaldosilva2001@uol.com.br

Nenhuma arte simula a vida como o cinema. Todavia, não é uma vida. Também não é propriamente uma arte. Porque é uma acumulação, uma síntese de todas as artes. O cinema não existia sem a pintura, sem a literatura, sem a dança, sem a música, sem o som, sem a imagem, tudo isto é um conjunto de todas as artes, de todas sem exceção.

Manoel Oliveira

Teatro e cinema são duas artes (de outro modo, duas ciências) que convivem ao longo de muitas décadas. Alguns estudos indicam que o cinema tenha nascido no bojo do teatro e somente com o passar do tempo essas artes de representação tornaram-se rivais, principalmente pela disputa de público. O cinema talvez tenha reduzido por alguns anos o público do teatro, o que gerou um tipo de hostilidade do segundo (teatro) pelo primeiro (cinema). Soma-se a isso, o fato de que o cinema surgiu em uma época de grande revolução mundial, frente à invenção da eletricidade. Desse modo, impôs novos parâmetros às artes da representação, o que exigiu do teatro nova postura e adequação, diante dos meios de iluminação do espetáculo e muitos outros aparatos relacionados à técnica da reprodução artística moderna.

Teatro e cinema apresentam (cada qual ao seu modo) métodos de representação específicos. Porém, ambos mostram e contam (com maior ou menor intensidade) fatos ao espectador, utilizando-se de aparatos semelhantes, tais como, por exemplo, imagem e som, texto e cena. No teatro, o texto é representado por atores, seres humanos em ação direta, criando a ilusão de que tudo é real, pois vemos as cenas como se fossem a própria realidade. O ser de papel (personagem) deixa de sê-lo, porque está encarnado por uma pessoa viva, com todas as suas paixões e virtudes. Temos, portanto, uma *mimese* absoluta, no sentido aristotélico. No cinema, apesar do pressuposto da representação por uma pessoa viva durante o processo de filmagens, o que chegará ao público são imagens em movimento. Nessa direção, o espectador terá contato com abstrações sistematizadas (signos) que passaram por cortes, arrumações, montagens (processos de edição). No entanto, a sensação de realidade permanece, de modo que o processo mimético firma-se decisivamente nessa arte representativa, assim como explicita Eisenstein:

cada fragmento de montagem já não existe mais como algo não-relacionado, mas como uma dada representação particular do tema geral, que penetra igualmente todos os fotogramas. A justaposição desses detalhes parciais em uma dada estrutura de montagem cria e faz surgir aquela qualidade geral em que cada detalhe teve participação e que reúne todos os detalhes num todo, isto é, naquela imagem generalizada, mediante a qual o autor, seguido pelo espectador, apreende o tema (EISENSTEIN, 1990, p. 17).

Desse modo, podemos dizer que o cinema apresenta um plano em imagem-movimento, constituído de partes, dimensões e distâncias espaços-temporais, que constituem um conjunto na imagem total, processo que atribui sentidos ao filme. Há, portanto, uma mecânica que constrói a ilusão cinematográfica, um corte que permite corrigir a reprodução da ilusão, gerando cortes e remendos de tempos e espaços, sem prejuízos na narrativa. No teatro, esses cortes e lapsos espaços-temporais ficam a cargo do espectador, que utilizando sua percepção, realiza a seleção de imagens e focaliza a atenção no que mais lhe chama atenção ou lhe toca os sentidos.

2. Para uma arte política – do teatro ao cinema

O cinema e o teatro têm matizes políticas, tendo em vista que sempre mobilizaram o público em épocas de ditaduras e revoluções, seja com agitações ou propagandas, reunindo a massa ou apresentando-se muitas vezes didáticos, no intento de documentar processos de militância de grupos organizados. Essas artes políticas fomentaram, em diversos momentos históricos, o ataque ao sistema de governo vigente, em que as ações das personagens foram ambientalizadas intencionalmente, mediante a discussão sobre vícios de natureza sociopolítica.

Trata-se de uma questão que envolve a polêmica relação entre ficção e realidade, pois quando pisamos nesse vasto território de discussões, encontramos opiniões divergentes e outras que se somam. Ver determinada realidade em uma ficção romanesca ou fílmica, por exemplo, constitui motivos para suscitar pontos de vista distintos. Imaginemos quando o assunto envereda para caminhos mais amplos, colocando em xeque esse processo na literatura e no cinema. Jost (2004) apoiou-se na tese de Käte Hamburger, escrita em 1957 e traduzida em 1987 para o francês, sob a influência de Gérard Genette, a fim de organizar um ponto de vista a respeito de ficção e realidade no território da criação literária e artística. Nesse estudo, a autora alemã

parte do princípio de que a questão da ficção não está ligada ao tema, ao objeto da ficção, mas ao sujeito. Assim, a partir do momento em que existe um sujeito, todo o enunciado que ele pronuncia é um enunciado de realidade. Com isso, ela quer dizer que a realidade não pode ser julgada pela comparação do texto com a realidade, mas pelo reenvio que o enunciado faz a um sujeito real. O sujeito real, autêntico, é o sujeito falante. Nessa direção, uma noção importante para ela vai ser a de um ‘eu-origem-real’. O eu-origem (JOST, 2004, p. 117).

Assim como o teatro, o cinema também é político por natureza. Partimos do pressuposto de que o produto que chega ao público (o filme) é uma seleção de imagens escolhidas, pensada por pessoas ideologicamente engajadas. Lembremo-nos de Rosenstone (2010), quando escreveu *A história nos filmes - os filmes na história*, que mostra em via de mão dupla que a produção de um filme é sempre intencional, uma vez que no produto final permeia uma ideologia política que dará impacto no público de maneira particular ou globalizante.

Pavis (1999), nesse mesmo direcionamento, afirma que todo teatro é necessariamente político, pois coloca em debate ideias sobre as correntes filosóficas e sociológicas, visando o triunfo de uma determinada teoria de melhoria social sobre a outra. Articulado ao pensamento de Pavis, Goddard, quando escreve “Deleuze e o cinema político de Glauber Rocha”, na revista *Lugar Comum* (2012), afirma que Deleuze apresentou a obra do cineasta brasileiro como exemplo do cinema político moderno.

No pensamento de Goddard, toda discussão em torno do texto gira em torno de uma consciência política moderna, resultante do Cinema Novo, a qual se chamou de “estética da fome”. Essa vertente cinematográfica debruçou-se em filmar personagens comendo terra, raízes, roubando para comer, matando para comer, fugindo para comer, em um ambiente com personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas imundas, velhas e

obscuras. Conforme podemos observar, Rocha articulou, em suas produções, um miserabilismo que se opunha ao cinema industrial, que apresentava filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em carros de luxo, imagens que mostravam um mundo alegre, cômico, perfeito.

Assim, os projetos filosóficos e sociológicos apresentados no teatro e no cinema são expressões políticas que intervêm no modo como o homem e a civilização são tratados, em um período específico da história social de uma determinada comunidade, em relação às demais partes do mundo. Entra em discussão, portanto, a compreensão da valorização humana e outras questões referentes à liberdade, à qualidade de vida e, sobremaneira, à democracia.

Artaud, no seu livro *O teatro e seu duplo*, ao discutir o teatro e a cultura, pondera que “antes de retornar à cultura, constato que o mundo tem fome e que não se preocupa com cultura; e que é de um modo artificial que se pretende dirigir para a cultura pensamentos voltados apenas para a fome” (1999, p. 01, prefácio). No lastro desse pensamento, esse cientista da cultura compreende que o mais urgente seria, portanto, “defender uma cultura cuja existência nunca salvou qualquer ser humano de ter fome e da preocupação de viver melhor, mas extrair, daquilo que se chama de cultura, ideias cuja força viva é idêntica à da fome” (Ibidem).

Diante disso, não se pode indicar a conscientização como maior objetivo da arte política, porque conscientizar constitui algo ainda utópico na sociedade moderna. Poderíamos, talvez, dizer que se trata de uma arte que visa a sensibilizar o público, frente a uma situação político-social que causa incômodo às pessoas que desenvolvem uma postura crítica na comunidade em que vivem (comunidade esta que pode ser local ou universal). Quando mencionamos a sensibilização, sabemos que é um processo complexo porque demanda atualidade política na prática de atividades ideológicas que afirma ou contesta a forma de governo instituída. Seja no teatro ou cinema,

a tarefa final e principal será efetuar o ‘ajuste’ entre texto e cena, decidir de que forma interpretar o texto, como dar-lhe um impulso cênico que o esclareça para determinada época e determinado público. A relação com o público é o vínculo que determina e especifica todos os outros. Decidir se [...] deve entreter ou instruir, confortar ou perturbar, reproduzir ou denunciar – tais são as questões que a dramaturgia formula na operacionalização de suas análises (PAVIS, 1999, p. 114).

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

3. A corda de Pepetela: estruturas teatrais que sugerem imagens cinematográficas

A *corda*, teatro que fomenta militância e que traz um potencial de engajamento na vida política nacional, é uma peça teatral que se envereda pela temática da arte política. É um texto contestador, faz-se mister, portanto, lembrar uma nota explicativa, encontrada na segunda edição, conforme segue: “esta peça é editada no momento em que reverenciamos o autor da sua idéia. Que seja homenagem ao seu exemplo militante” (PEPETELA, 1980, p. 7).

A peça foi escrita em 1976, publicada em 1978 pela União de Escritores Angolanos, e propõe uma competição entre duas equipes: os imperialistas e os revolucionários. A partir de uma brincadeira de cabo de guerra (*tagofwar*), as equipes puxam a corda de um lado para o outro, até que se tenha a vencedora: os revolucionários.

Para Silva (2012), o que se apresenta como uma brincadeira esportiva, gradativamente, adquire o caráter de seriedade. O espectador entra em um mundo de intenções subjacentes, pois o jogo de cenas passa a construir um cenário político de resistência, em que estão em combate duas frentes partidárias, denominadas Imperialistas (UNITAS) e Revolucionárias (MPLA). O juiz do combate é o Likishi, uma personagem que também desenvolve as funções de narrador, é uma espécie de coringa, o que aproxima a peça do teatro do oprimido, técnica criada pelo dramaturgo brasileiro Augusto Sobral, cuja teoria pode ser conhecida pela obra *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas* (1975). Observemos os fragmentos abaixo:

(Espera a resposta do público. Um actor no meio do público, grita)

Actor: Intervem!

Likishi: Vocês decidiram, vocês são o Povo. Eu só posso seguir as decisões do povo. Por isso vos tenho pedido para pensarem. Quem manda é o povo, por isso o povo deve pensar [...] Vê-se que são um Povo maduro, ainda bem (PEPETELA, 1980, p. 9).

[...]

Likishi: Estão aqui as duas equipas, prontas pra um combate que a África nunca viu. Cada uma das equipas puxará a corda e quem conseguir levar o lenço até a tabuleta 3 do seu lado será o vencedor. Simples, não é? Mas é nas coisas simples que se encontram os verdadeiros problemas [...] Mas, atenção! [...] Não se esqueçam de pensar. (Dança). Para quê esse combate? Apenas uma brincadeira de crianças? Eu vou explicar. O vencedor ficará com Angola. O país, as suas riquezas, vocês todos, nós todos, pertenceremos ao vencedor. Percebem agora porque é importante este combate?

[...]

Savimbi: Ouve, imperialista. Se eu fosse Presidente, dava-te todo o petróleo de Angola.

Holden: Petróleo oyé!

(Ibidem, p. 18-19).

A cena em análise é um exemplo do que chamamos de teatro interativo, uma das principais características do teatro político. O Likishi é uma personagem que tem mobilidade no texto, de modo que encenado, ele conseguirá fazer a interação entre os dois mundos: a realidade e a representação. Essa personagem chama o espectador à cena, exige dele um posicionamento frente ao problema apresentado, em um tempo presente. É como se o público, no momento da representação, fosse o próprio povo angolano, ou como se o povo estivesse fazendo parte do espetáculo, estivesse encarnado em um ator (característica do épico).

No cinema, essa interação não seria possível, pois o contato entre público e atores não acontece. Neste caso, no cinema contemporâneo, temos imagens que se apresentam em forma de narrativa, algo que nos é contado pelo crivo de profissionais que escolheram cenas (e focalizações) consideradas pertinentes a serem vistas. No entanto, é pelo cinema que a arte alcança um público significativo, popularizando-se e atingindo as massas de maneira fenomenal. Oliveira, em *Uma geração cinematográfica* (1994), salienta que ao analisar um filme, é necessário atentar-se tanto pelo conteúdo e forma quanto pela imagem e realidade, pois seria desse contraponto que se poderia pensar o cinema como a arte da história. No passado,

o cinema era visto como uma arte transformadora, afinal é arte, por excelência, das massas, não só porque delas retira sua existência (e daí lembramos das elogiosas críticas ao neo-realismo italiano que elegeu o homem do povo, a banalidade do cotidiano, como seu ‘herói’), como porque é a primeira arte de acesso largamente popular (Ibidem, p. 137).

Essas são questões que legitimam o pensamento de que os processos artísticos costumam responder aos abalos históricos, como se estivessem registrando as questões sociopolíticas de cada época em um sismógrafo. A arte e a literatura de cunho político organizam contextos que sedimentam o conteúdo histórico e político, capazes de registrar a intensidade das oscilações sociais, diante dos conflitos desencadeados em momentos distintos e espaços diversificados. O cinema traz o recurso dos *flashbacks*, permitindo a recordação que se projeta a partir de uma situação presente; em contraposição, ao teatrólogo

é proibida pela lógica do arranjo cênico de repetir momentos e fases do tempo, um expediente que, com frequência, constitui a fonte dos mais intensos efeitos estéticos no cinema. É verdade que uma parte da história é muitas vezes tratada em retrospectiva no teatro, e os antecedentes são acompanhados de trás para diante do tempo, mas o usual é que sejam representados indiretamente – na forma de uma narrativa coerente ou de uma narrativa limitada a alusões dispersas. A técnica teatral não permite que o teatrólogo, no decorrer de um enredo que se desenvolve progressivamente, recue para etapas passadas e as insira diretamente na sequência de eventos, no presente dramático – isto é, só há pouco começou a permiti-lo, talvez sob a influência imediata do cinema, ou sob a influência da nova concepção de tempo, familiar também através do romance moderno (HAUSER, 1998. p. 973).

A intervenção do povo em *A Corda*, por meio de um ator que o represente, revela uma das características do teatro de massa, uma vez que estão quebrados os limites entre ficção e realidade, atores e personagens, seres de papéis e pessoas vivas. Pavis (1999) lembra que existem poucas experiências em que a massa é convocada a atuar e a participar em pessoa de uma atividade teatral, fato geralmente observado quando se está diante de uma mudança política expressiva ou frente a uma manifestação comemorativa de uma grande conquista nacional. Nessa direção, o texto dramático de Pepetela revela uma sociedade em crise, na qual os personagens trazem nuances de pessoas da realidade, confrontando, nas linhas da criação estética, a história oficial com a imaginada, ou a proposição de uma nova história produzida pelas margens da arte e da literatura.

4. *O grande circo autêntico*, de José Mena Abrantes: luz, câmera e ação

O grande circo autêntico é uma peça que traz como contexto o processo neocolonial na República Democrática do Congo (antiga Zaíre): “O grande Circo autêntico é uma farsa tragicômica sobre o processo neo-colonial na ex-República do Zaíre, com recurso a situações, personagens e técnicas circenses” (ABRANTES, 1999, p. 10). Produzida entre 1977 e 1978, a peça conta, comicamente, como um modesto tratador de leopardos ascendeu, sem quaisquer escrúpulos, a dono de circo e que, ainda por aquela década do século XX, continuava a obter vantagens em um país em crise. Há, no entanto, um alerta do autor aos desavisados, pois a comicidade está entrelaçada com a seriedade do conteúdo apresentado. É nesse sentido, portanto, que o dramaturgo dispõe uma nota inicial de esclarecimento, em que salienta:

a ação desta peça situa-se, por razões óbvias, num país fictício que se calhar até existe... por essa razão, qualquer semelhança entre os seus personagens e/ou situações e factos e/ou figuras da vida real NÃO PODE SER pura coincidência (ABRANTES, 1999, p. 19). (Grifos do autor).

Observamos que na televisão, nas novelas em particular, o recado ao público seria dado de forma diferente, informando que qualquer semelhança seria mera coincidência. No cinema, o efeito desse recado tomaria a dimensão de que o filme foi produzido com base em fatos reais. Abrantes segue além, pois na qualidade de autor, ele deixa um recado ao espectador para que a peça não seja vista apenas como representação da realidade, mas um projeto político. Por isso, ele afirma que fatos, situações e personagens não podem ser vistos como pura coincidência com a vida real. O recurso utilizado pelo dramaturgo causa um efeito mimético mais intenso, pois tenta atribuir maior peso à realidade ficcionalizada. Sobre a questão, Boal afirmou que

os que pretendem separar o teatro da política, pretendem conduzi-lo ao erro – e esta é uma atitude política [...] O teatro é uma arma. Uma arma eficiente. Por isso é necessário lutar por ele. Por isso, as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação. Ao fazê-lo, modificam o próprio conceito do que seja o ‘teatro’. Mas o teatro pode igualmente ser uma arma de libertação. Para isso é necessário criar as formas teatrais correspondentes. É necessário transformar (1975, p.01).

Amplamente alegórica, desfilam-se na peça de Abrantes personagens que aludem à vida subumana, em um contexto de opressão e de censura pertinentes ao momento histórico sobre o qual o dramaturgo coloca em questão. Por essa razão, o texto traz como personagens: domador, mago, palhaços, tratador de Leopardos, Bailarina, Leopardos (feras) e o coro (povo). O circo é uma metáfora de uma nação que perdia novamente a sua autonomia política, diante de interesses de compatriotas que ainda se beneficiavam com aquela situação. É por isso que o coro afirma: “é a nossa terra, é a nossa pobre gente, a quem transformaram a independência numa jaula” (ABRANTES, 1999, p. 43).

Silva (2013) afirma que o dramaturgo faz uso da metáfora de circo, apegando-se ao escárnio para discutir uma situação conflitante. O escárnio é uma arma poderosa quando se fala em confrontos políticos, sociais e religiosos, pois o riso desqualifica o objeto da crítica, por isso tornou-se uma prática constante na arte e na literatura da Idade Média (e não só), quando a Igreja chegou ao auge do poder em diversos lugares do mundo.

Para Minois (2003), artistas e escritores ao longo dos séculos utilizaram-se dessa tática para enfraquecer a posição de quem ocupa o poder, de modo que o riso habitou as diversas revoluções nacionais e internacionais, visando uma mudança nos rumos político-ideológicos vigentes. Desse modo, “o riso reencontra sua velha vocação de insulto, de agressão verbal e visual, de exclusão e zombaria humilhante” (Ibidem, p. 461).

A técnica que Abrantes utilizou em *O grande circo autêntico* difere-se daquela desenvolvida por Pepetela em *A corda*, pois a primeira apresenta-se dinâmica com quadros que sugerem movimento; já a segunda convida o espectador a focar uma única cena que se desdobra em quadros que mostram detalhes da competição entre as duas equipes. Nesse sentido, a peça de Abrantes sugere cenas de um estúdio cinematográfico, com a presença de *cenários* complexos, luzes e ações. As luzes iluminam cenas específicas, a exemplo da focalização que é própria do cinema, um subterfúgio para deter a atenção do público em uma cena particular (um tipo de *close-up*). A *mise em scène* realiza-se como imagens escolhidas ao espectador, com cortes e cenas colocadas em sequência, criando a ilusão de continuidade típica da arte cinematográfica.

Aumont (2008) discute a *mise en scène* e afirma que essa expressão pertencia originalmente ao teatro, porém foi aplicada ao cinema desde as primeiras décadas de sua existência. No cinematógrafo, ele adere a um trabalho absolutamente análogo à preparação de uma peça de teatro, um processo que segue desde a preparação até a encenação propriamente dita. Este pode ser um ponto de convergência entre o teatro e o cinema, afinal a sétima arte é completa e tem a prerrogativa de pisar no terreno de diversas outras atividades artísticas.

“O cinema não podia se inventar sem se submeter às leis da *mise en scène* teatral, adaptando-as, mesmo para se revoltar contra elas”, afirma Aumont (2008, p. 54). Com técnicas bem semelhantes, o encenador (ator) tem posturas diferentes no teatro, em relação ao cinema. No teatro, ele é quem decide como se portará em cena, pois está diante do público e pode se atualizar no momento em que ele representa. No cinema, essa relação é diferente, a produção da cena ficou no passado, ainda que a narrativa projete um tempo futuro.

É necessário destacar o caráter documentário da literatura e da obra de arte, uma vez que a criação literária e artística é o resultado de um tempo histórico, e, por isso, inevitavelmente, estará atravessada por uma ideologia corrente daquele momento, uma questão de ponto de vista histórico, sociológico e filosófico do autor/diretor/encenador. Certamente, o teor não atinge a proporção dos gêneros conhecidos como teatro e cinema documentários, porém é preciso destacar que

a literatura documentária se constitui como gênero no romance, no cinema verdade, na poesia, nas peças radiofônicas e no teatro. Sem dúvida, é preciso enxergar nisso uma resposta ao gosto atual pela reportagem e pelo documento-verdade, à influência dos meios de comunicação de massa que inundam os ouvintes de informações contraditórias e manipuladas, e o desejo de replicar segundo uma técnica similar (PAVIS, 1999, p. 387).

Dizer que o teatro e o cinema são técnicas de documentação de um tempo, é também lembrar que a produção documentária é herdeira do drama histórico, uma justificação coerente que depõe contra a arte pela arte, abandonando as teses de um teatro e cinema puramente ficcional, idealista e apolítico. No entanto, torna-se crucial ponderar que qualquer filme é um filme de ficção, do mesmo modo que qualquer peça de teatro é uma peça de ficção. Em *A estética do filme*, Aumont (1995) afirma que

o filme industrial, o filme científico, assim como o documentário, caem sob essa lei que quer que, por seus materiais de expressão (imagem em movimento, som), qualquer filme irrealize o que ele representa e o transforme em espetáculo. O espectador de um filme de documentação científica não se comporta, aliás, de maneira diferente de um espectador de filme de ficção: ele suspende qualquer atividade, pois o filme não é a realidade e, nessa qualidade, permite recuar diante de qualquer ato, de qualquer conduta. Como seu nome indica, ele também está no espetáculo (p. 100).

Frente às questões já discutidas, podemos dizer que *A corda* e *O grande circo* são exemplaridades de peças que produzem um efeito documentário, pois elas propõem um registro histórico de acontecimentos sociais, em cenas que criam imagens indexadas às pessoas, paisagens e objetos de uma experiência do presente. No teatro, tudo cria a ilusão de presente, de real, porque os atores vivem as ações como se estivessem vivos, uma vez que os seres de papéis (personagens) estão encarnados em atores e, com isso, passam a habitar o mundo real. No palco (espaço da representação), pessoas vivas dramatizam fatos verossímeis e debatem ideias, construindo uma continuidade a vida real e sua representação.

Em *Arte e ilusão*, Gombrich (2007) discute a produção histórica da arte, destacando que essa história pode ser descrita como o ato de forjar chaves-mestras para abrir fechaduras misteriosas de nossos sentidos, cuja chave original só a natureza tinha. Para o crítico, essas fechaduras são complexas, que apenas se deixam penetrar quando diversos parafusos ficam de prontidão e certos números de trincos são movidos simultaneamente. “Como um arrombador que tenta abrir um cofre-forte, o artista não tem acesso direto ao mecanismo interno. Pode apenas apalpá-lo com seus dedos sensíveis, sondando um gancho aqui e ajustando outro ali, quando alguma coisa cede lá dentro” (p. 304).

O pensamento desse notável historiador da arte e seu psicologismo alerta ao fato de que o crítico pode dar dicas de como abrir a porta para compreensão de uma produção cultural; por isso, ele não é o dono absoluto da verdade interpretativa. Uma vez aberta e feita a chave, outros poderão repetir a proeza, pois àqueles que vierem depois, basta o discernimento que aguça a capacidade de copiar a chave-mestra para atualizar o pensamento existente e, muitas vezes, superá-lo, em prol da evolução do conhecimento. Foi nesse sentido que, neste texto, discutimos teatro e cinema, pautados na identificação de imagens cinematográficas no teatro angolano, analisando o viés político e militante de peças engajadas e significativas, no âmbito da moderna dramaturgia africana de língua portuguesa.

REFERÊNCIAS

ABRANTES, José Mena. *Teatro*. Primeiro Volume. Coimbra: Cena Lusófona, 1999, p. 10, 19, 43.

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 01.
- AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2008, p. 54.
- _____. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995, p. 100.
- BOAL, Augusto. *O teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 01, 18, 19.
- EISENTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Trad. Tesa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990, p. 17.
- GODDARD, Jean-Christophe. Deleuze e o cinema político de Glauber Rocha - Violência revolucionária e violência nômade. *Revista Lugar Comum*, n. 31. Rio de Janeiro: Rede Universidade Nômade, 2012.
- GOMBRICH, E.H. *Arte e ilusão*. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 304.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 973.
- JOST, François. *Seis lições sobre televisão*. Porto Alegre: Sulina, 2004, p. 177.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 461.
- OLIVEIRA, Elysabeth Senra de. *Uma geração cinematográfica*. São Paulo: Annablume, 2003, p. 137.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 114, 387.
- PEPETELA. *A corda*. Luanda: União dos escritores angolanos, 1980, p. 7.
- ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, Os filmes na história*. Trad. de Marcello Lino. São Paulo: Paz e terra, 2010.
- SILVA, Agnaldo Rodrigues. O teatro angolano – aspectos políticos na dramaturgia de Pepetela. In: TUTIKIAN, Jane; CONTE, Daniel (orgs). *Palavra nação*. Porto Alegre: UFRGS, 2012, p. 41-53.
- _____. Teatro angolano – O grande circo autêntico, de José Mena Abrantes. In: *Conexão Letras – Quando foi o pós-colonial?* Vol. 8, nº 9. Coordenação de Jane Fraga Tutikian. Porto Alegre: UFRGS, 2013, p. 45-52.