

O teatro do oprimido e *A corda*: interfaces entre a estética teatral de Augusto Boal e a obra de Pepetela

Altair Sofientini Ciecowski (*Unemat – PPGEL, Tangará da Serra*)*
<https://orcid.org/0000-0003-1688-6259>

Resumo:

Pretende-se, por meio deste artigo, investigar possibilidades de interfaces que entrelacem expressões literárias teatrais, mais exatamente o teatro do oprimido do diretor de teatro, dramaturgo e ensaísta Augusto Boal, e *A corda*, do autor angolano Pepetela. Em nosso percurso analítico, nos deteremos na proposta de Boal e em suas especificidades, mormente se encontrem contempladas nas obras *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas* (1980) e *Estética do oprimido* (2009), com abordagem crítica e teórica dos conceitos dessa estética que almejava, por intermédio de técnicas teatrais e aspectos pedagógicos, sociais e políticos, fomentar a participação e o protagonismo da população nas questões sociais que vivenciavam. Analogamente, abordaremos a estrutura e a temática historiográfica da peça *A Corda* (1978), de Pepetela, que marca a passagem do autor africano do gênero romanesco para o teatral. A obra, inserida no contexto do período pós-independência, trata das questões políticas e da luta pelo poder em Angola. Propomo-nos a buscar evidências de pontos de convergências que se sobressaíam entre as duas expressões artísticas, nelas acedemos à ideia de sensibilização para os ideais sociopolíticos e o exercício do pensamento crítico no que tange à luta anticolonialista.

Palavras-chave: Dramaturgia; teatro do oprimido; *A corda*; Augusto Boal; Pepetela.

Abstract:

The theater of the oppressed and *The rope*: interfaces between Augusto Boal theatrical aesthetics and Pepetela's work

The aim of this article is to investigate possibilities of interfaces that intertwine theatrical literary expressions, more precisely the theater of the op-

* Doutorando no Programa de Pós-graduação em estudos literários (PPGEL - Unemat -Tangará da Serra), possui graduação em Letras e especialização em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira pela Universidade Paranaense de Umuarama. É Mestre em Letras pelo Programa PPGLetras da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT- Sinop). Lattes <<https://lattes.cnpq.br/3882946246951447>> E-mail: altairsofientini237@gmail.com.

pressed by the theater director, playwright and essayist Augusto Boal, and *The rope*, by the Angolan author Pepetela. In our analytical course, we will focus on Boal proposal and its specificities, especially in the works *Theater of the oppressed and other political poetics* (1980) and *Aesthetics of the oppressed* (2009), with a critical and theoretical approach to the concepts of this aesthetic that he wanted, through theatrical techniques and pedagogical, social and political aspects, to encourage the participation and protagonism of the population in the social issues they experienced. Similarly, we will approach the structure and historiographical theme of the play *The rope* (1978) by Pepetela, which marks the passage of the African author from the novel to the theatrical genre. The work, inserted in the context of the post-independence period, deals with political issues and the struggle for power in Angola. We propose to seek evidence of points of convergence that stand out between the two artistic expressions, in them we access the idea of sensitization to sociopolitical ideals and the exercise of critical thinking regarding the anti-colonialist struggle.

Keywords: Dramaturgy; theater of the oppressed; *The rope*; Augusto Boal; Pepetela.

O Teatro como arte transformadora

“Atores somos todos nós, e cidadão não é aquele que vive em sociedade: é aquele que a transforma” (Augusto Boal).

“A língua do povo vocês não entendem, porque o traíram” (Likishi, para os imperialistas – Pepetela).

De acordo com Carlson (1995), a palavra teatro pode referir-se a dois significados diferentes:

a um gênero da arte ou também a edifício ou casa, ou seja, ao espaço no qual podem ser representados vários tipos de espetáculos. Etimologicamente, teatro deriva do grego theatron (theaomai = ver; thea = vista; panorama), mas a forma atual da palavra tem origem latina (theatrum) (CARLSON, 1995, p. 11).

O teatro como gênero da arte, que é o conceito que empregaremos aqui, consegue aglutinar várias tendências diferentes e, reiteradas vezes, é visto como uma atividade que desperta o interesse, a criatividade e o

senso crítico nas pessoas. Carlson (Ibidem, p. 10) afirma que “nenhuma outra arte tem estimulado, como o teatro, a especulação teórica de tão grande variedade de pessoas de outras esferas de interesse”.

Historicamente, o teatro vivenciou o aparecimento de um leque diversificado de propostas. Não compreenderíamos completamente esse debate de ideias e tendências no âmbito dessa arte se deixássemos de relacioná-las a certo número de informações sociopolíticas (ROUBINE, 2000, p. 86). Na realidade, desde a Grécia antiga, o teatro já lançava mão da promoção de debates tendo em vista a resolução dos problemas vividos pela sociedade da época. Já foi também, por inúmeras vezes, considerado como símbolo de resistência, notadamente no Brasil por ocasião da ditadura militar. Ademais, Roubine (2000, p. 75) afirma ainda que muitos teatrólogos “se empenharam em demonstrar a utilidade do teatro também “no que

diz respeito à educação e aperfeiçoamento das massas”. Dessa forma, evidencia-se o caráter de engajamento político a que se destina essa arte.

Nessa perspectiva, nosso recorte remeterá a duas propostas de manifestações artísticas teatrais: o teatro do oprimido — em que o escopo serão as obras epistolares *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas* (1980) e *A Estética do oprimido* (2009), nas quais se referenda a metodologia de Augusto Boal; e a peça teatral *A Corda* (1978), do autor angolano Pepetela, que apresenta uma perspectiva de mobilização política frente a um contexto de guerra e de violência que assolaram Angola.

A ideia de empregar o teatro como forma de agir sobre situações de opressão não é nova. Na realidade, pode-se afirmar que é tão antiga quanto o teatro, de acordo com Augusto Boal (2009):

Desde Aristóteles e desde muito antes, já se colocavam os mesmos temas e argumentos que ainda hoje se discutem. De um lado se afirma que a arte é pura contemplação e de outro que, pelo contrário, a arte apresenta sempre uma visão do mundo em transformação, e, portanto, é inevitavelmente política, ao apresentar os meios de realizar essa transformação, ou de demorá-la (BOAL, 2009, p. 17).

Não obstante, entre os escritores negros americanos, o teatro, como forma de manifestação e protesto, já havia sido empregado com êxito, conforme alude Carlson:

Uma atenção particular ao teatro como forma de ação social e política desenvolveu-se por essa época entre os escritores negros americanos, liderados por LeRoi Jones (1934) que no final da década de 1960 adotou o nome muçulmano de Amiri Baraka. Baraka foi figura chave na mudança, que começou a ocorrer por volta de 1965 em vários setores da comunidade negra america-

na, dos protestos por direitos civis para uma ênfase mais agressiva na etnicidade negra, na cultura negra e no poder político do negro (CARLSON, 1995, p. 454).

Portanto, embora sabedor das várias possibilidades que apresenta o teatro, nos prenderemos, neste trabalho, a tendências que possam ser elementos potencializadores de transformação na sociedade. Em nosso estudo, vemos um cenário auspicioso para investigar possíveis interfaces entre a estética teatral de Boal e a supracitada obra de Pepetela.

Augusto Boal, Pepetela e suas respectivas expressões artísticas teatrais

De acordo com Lopes (2015, p. 11), “é impossível entender a construção do teatro do oprimido sem os inúmeros processos, influências e diálogos que Boal teve, enquanto sistematizador da metodologia”. Sendo assim, conheçamos melhor o autor.

Augusto Pinto Boal (1931 - 2009) foi um dramaturgo, autor e teórico. Tornou-se uma das referências do teatro brasileiro por sua maneira muito particular de conceber a arte cênica. Empregava uma metodologia mundialmente conhecida que associava teatro à ação social. “Teatro para ele sempre esteve vinculado ao povo” (BOAL, 1991, p. 4). A equipe do Centro de Teatro Oprimido de Augusto Boal o definia desta forma:

Augusto Boal foi um homem de coletivos, um semeador de multiplicadores. Ensina-va aprendendo e aprendia ensinando, num constante processo de criação. Além de sua fundamental contribuição para a criação de uma dramaturgia genuinamente brasileira no Teatro de Arena de São Paulo, criou o Teatro do Oprimido que é um dos métodos teatrais mais praticados no mundo, presente em todos os continentes, através do tra-

balho de milhares de praticantes (BOAL, 2009, p. 12).

Na técnica empregada pelo teatrólogo, “o povo reassume sua função protagônica no teatro e na sociedade” (BOAL, 2009, p. 4). O teatrólogo, de cariz idealista, acreditava que o teatro tinha condições de não só problematizar e rediscutir as questões sociais, mas também agir sobre elas. Para Boal,

As ideias dominantes em uma sociedade são as ideias das classes dominantes, certo, mas, por onde penetram essas ideias? Pelos soberanos canais estéticos da Palavra, da Imagem e do Som, latifúndios dos opressores! É também nestes domínios que devemos travar as lutas sociais e políticas em busca de sociedades sem opressores e sem oprimidos. Um novo mundo é possível: há que inventá-lo (BOAL, 2009, p. 15).

Postulava, portanto, o autor, a técnicas que buscavam colocar a arte em prol de uma transformação social. Uma boa parte dos ensaios que compõem a obra *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas* (1980) são frutos de experiências realizadas por Boal em datas não muito distantes da que Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, o Pepetela, publicaria sua peça teatral *A Corda* (1978), em Angola.¹

Pepetela torna-se, posteriormente, um dos mais importantes escritores de língua portuguesa e, de acordo com Rita Chaves (1999, p. 217), “divide com José Luandino Vieira o estatuto de escritor mais conhecido e premiado de Angola”, participou ativamente da guerra de libertação de seu país, atuando nos quadros do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA). Suas

obras, de maneira geral, possuem um caráter notadamente permeado pela crítica política e pela promoção de valores identitários, que, ademais, se relacionam com as questões sociais de seus países e com aspectos anticolonialistas. Sobre o autor, Rita Chaves afirma:

Pepetela firma o seu itinerário e organiza as linhas de uma obra onde se pode recolher fios expressivos da própria história de Angola. Talvez mais do que em qualquer outra produção estejam visivelmente assinalados na sua as representações, os impasses e as contradições da história recente do país. (CHAVES, 1999, p. 219).

Assim, temos em Pepetela um autor com uma produção literária profundamente ligada ao seu país, como veremos na sequência quando faremos a análise de sua obra teatral, conjuntamente com a estética teatral de Augusto Boal.

Interfaces entre a estética do teatro do oprimido e *A Corda*

Segundo Boal (1991, p. 13), “todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas”. O autor ainda afirma que “O teatro é uma arma, uma arma muito eficiente e é preciso lutar por ele” (BOAL, 1991, p. 13). Corroborando com esse pensamento, Tânia Márcia (2007, p. 85), lembra-nos de que “as técnicas teatrais facilitam a atingir o imaginário da população, porque criam representações do real. Estas representações podem ser empregadas para o debate de problemas vividos e procurar novas formas de resolvê-los e talvez, superá-los”.

A peça teatral *A Corda* foi produzida por Pepetela em 1976 e publicada em 1978, sendo, posteriormente, levada à cena em 1980 pelo Grupo de Instrutores de Teatro (GIT), com direção do cubano Ignazio Gutierrez;

1 Os ensaios da obra, de acordo com Boal, foram escritos com diferentes propósitos, desde 1962, em São Paulo, até fins de 1973, em Buenos Aires, relatando experiências realizadas no Brasil, na Argentina, no Peru, na Venezuela e em vários países latino americanos.

em 1984/1985, a peça foi representada no Lubango, província de Huíla, por alunos de 14 a 18 anos, do Instituto Médio Friedrich Engels. (RODRIGUES, 2016, p. 56)

Na obra, a temática que se sobressai é a militância política, trazendo em seu interior importantes aspectos históricos de Angola. Entendemos ser salutar fazermos aqui uma breve incursão por essas conjunturas políticas do país africano para evidenciar com mais propriedade prováveis ressonâncias na peça teatral.

Com a derrubada do Estado Novo em Portugal, datado de 25 de abril de 1974, vislumbrava-se o fim das guerras coloniais que o regime ditatorial travava contra os movimentos independentistas nos países africanos. Portugal estava enfraquecido, e os movimentos libertários se avolumavam com amplo apoio popular.

Nesse horizonte, em Angola, em 1975, os principais movimentos de libertação: Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA) e União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA), já se articulavam para a independência do país, que se dá, efetivamente, em 11 de novembro de 1975. As negociações que se acreditava que aconteceriam de forma tranquila, tomaram rumos inesperados e, de acordo com Peralta (2019, p. 315), a realidade “revelou-se menos pacífica e as muitas tensões que se calavam no plano da negociação política acabaram por rebentar em conflitos concretos nas ruas e entre diferentes grupos políticos e populações”. Os três grupos nacionalistas, que lutaram contra o colonialismo português, agora disputavam entre si o controle do país, recebendo, para esse fim, apoios de potências estrangeiras. O conflito, dessa maneira, acaba adquirindo uma dimensão internacional.

É nesse cenário de pós-independência que Pepetela escreve sua obra, de expressão, portanto, nitidamente política, que, de acordo com Jorge Vicente Valentim (2013, p. 73), representa um texto “de autoria africana, destinado a um público africano e sobre um quadro político-social específico de Angola, mas também confirma e consolida a presença do gênero no continente e na literatura angolana”.

Na peça, dois grupos distintos, em um cenário teatral, se digladiam em um cabo de guerra (os imperialistas e os combatentes revolucionários). O prêmio para o vencedor seria a própria nação angolana: “o vencedor ficará com Angola. O país, as suas riquezas... nós todos pertenceremos ao vencedor” (PEPETELA, 1978, p. 9).

O combate é mediado por Likishi, o juiz, sobre quem falaremos mais adiante, que tenta inicialmente manter certa neutralidade no combate, no entanto, diante das aldrabices dos imperialistas, e em consulta à plateia (o povo) que é quem realmente deve decidir os rumos da nação, resolve intervir; afinal, ele somente poderia “seguir as decisões do povo” (Ibidem, p. 42). Com a intervenção de Likishi, os combatentes revolucionários conseguem êxito em manter a nação unida em torno de seu ideal (Ibidem, p. 49).

Já na construção das personagens se depreende que, na essência da obra, se amalgamam postulações de cunho político com abordagens de aspectos historiográficos do país africano.

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).

Com a apresentação das personagens, com dois grupos opostos, temos um cenário que vai dialogar com os conflitos vividos em Angola: os combatentes, que aqui representam o povo angolano (destacando-se a menção a personagens de grupos etnolinguísticos de diferentes regiões do país) e os integrantes do grupo opressor, nomeados de imperialistas, o que remete também, inevitavelmente, para os colonizadores de Angola, que subjugavam os africanos e impunham, como bem lembra Achille Mbembe (2018, p. 10-11) “formas de soberania cujo projeto central era a destruição generalizada de corpos humanos e populações”. Para além das personagens, a pesquisadora Márcia Regina Rodrigues chama a atenção para as cenas da peça que,

mostram, de um lado, os bastidores do poder com as tramoias dos imperialistas, que, focados na exploração das riquezas de Angola (diamantes e petróleo), agem em prol de seus interesses pessoais; e, de outro lado, as dificuldades de organização da equipe de combatentes” (RODRIGUES, 2016, p. 57).

Importante refletir ainda sobre o título da obra teatral, que, com efeito, pode conter

uma simbologia muito própria em seu significado. Segundo Boz e Silva (2015, p. 137), na “própria constituição de uma corda, dos fios do material que a compõe, entrelaçados de modo a torná-la mais forte, pode-se claramente perceber a alusão ao dito popular ‘A união faz a força!’”. Em suma, o título traz em si uma simbologia que canaliza para a importância dos povos angolanos se unirem contra os colonialistas que tanto já haviam explorado o país. Só por intermédio dessa união, será possível a construção de uma nação verdadeiramente livre.

No que tange ao teatro do oprimido, por sua vez, é por meio de jogos e atividades teatrais que se possibilitava o acesso das camadas sociais menos favorecidas a uma transformação da realidade. O próprio Augusto Boal explica o que dá a originalidade a este método:

Cai o muro entre palco e platéia: todos podem usar o poder da cena; cai o muro entre o espetáculo teatral e a vida real: aquele é uma propedêutica desta; cai o muro entre artistas e não-artistas: somos todos gente, somos humanos, artistas de todas as artes, todos podemos pensar por meios sensíveis – a arte e cultura (BOAL, 2009, p. 185).

Para uma melhor compreensão do método, Augusto Boal emprega metáforas ao defini-lo: “O TO é uma árvore estética: têm raízes, tronco, galhos e copas. Suas raízes estão cravadas na fértil terra da ética e da solidariedade, que são sua seiva e fator primeiro para a intervenção de sociedades não opressivas” (BOAL, 2009, p. 185).

Uma das ramificações dessa estética é o teatro fórum, que foi assim definido por seu autor:

No Teatro Fórum, no coração da árvore, os oprimidos conscientes e os oprimidos conscientizáveis expõem opiniões, necessidades e desejos: ensaiam ações sociais concretas e continuadas, que é a copa soberana, meta

maior do Teatro do oprimido - a intervenção na realidade (BOAL, 2009, p. 189).

O teatro fórum, portanto, que se notabiliza como uma nova estética, procura auxiliar os oprimidos na descoberta da arte, de si mesmos e do mundo. Essa técnica tem, por conseguinte, as regras explicadas pelo Curinga que, de acordo com Castro-Pozo, era um vocábulo utilizado no Teatro de Arena para denominar os atores que atuavam em diferentes papéis:

Nessa perspectiva, o personagem seria compartilhado por vários atores que necessariamente não teriam a *posse* exclusiva deste ou daquele papel, como uma espécie de rodízio de personagens para diferentes atores. A partir da década de 1980, o curinga sofre algumas alterações e este sistema de atuação se configura como uma forma de treinamento dos atores do TO. A função desses atores é a de coordenar e propor as práticas de TO nas comunidades, pois “inicialmente, o termo curinga cumpria a missão de outorgar sentido ao ator minimalista e polimorfo. Hoje em dia, o conceito de curinga teve um deslocamento semântico, para ressignificar àquele que conduz o processo grupal no TO.” (CASTRO-POZO, 2011, p. 24).

O Curinga, assim, faz a intermediação entre os atores e a plateia, estimulando o diálogo entre os participantes.

Em *A Corda*, quem podemos dizer que exerce essa função é Likishi, bailarino tchokuê² e juiz do combate. Na peça, ele pergunta ao público se deveria ou não intervir contra o que reconhecia como a ganância e a vigarice dos imperialistas. Alguém da plateia, então, representando todo um coletivo, e que se torna elemento potencializador do combate, diz: “intervém” (PEPETELA, 1978,

p. 41). Likishi, assim, não tem dúvidas sobre o que deveria fazer: posicionar-se diante da opressão que presenciava e adotar uma postura ativa em favor do povo.

Se por um lado, conforme alude Manfrinate; Sato; Belém: (2011, p. 338), o teatro do oprimido “busca libertar o espectador de sua passividade, da sua condição de testemunha, convertendo-o em um ser ativo, em protagonista”. Essas postulações, ademais, fazem-nos remeter ao contexto da participação ativa que o povo deve ter na solução dos problemas de seu país, estar engajado e tornar-se protagonista na construção de uma história. Por outro aspecto, a participação do povo foi fundamental na vitória contra os imperialistas e seus asseclas em *A Corda*.

De forma prática, as atividades do teatro do oprimido se desenvolvem com a constituição de uma peça teatral que apresente uma clara situação de opressão. Um dos protagonistas tenta alcançar um determinado objetivo e é impedido pelos demais personagens.

De igual maneira, na teia ficcional da obra de Pepetela, temos os obstáculos que os combatentes revolucionários enfrentaram para a vitória do cabo de guerra e a conquista da nação explorada. O primeiro deles foi a forma como os imperialistas tentaram desunir o grupo dos combatentes. Savimbi, um dos imperialistas, se orgulha de suas habilidades como promotor de discórdias:

SAVIMBI: Dividir? Dividir é comigo. Eu dividido tudo, o Povo, o País, as bananas, a mandioca, quatro a dividir por dois dá dois. Multiplicar ou somar já não sei, mas dividir [...]” (PEPETELA, 1978, p. 23).

Importante mencionar que Jonas Savimbi foi um líder Umbundo da UNITA que se desentendeu com o MPLA por acreditar que este grupo revolucionário favorecia aos

2 Um dentre os vários grupos etnolinguísticos mencionados na peça. Os Tchokuê são uma etnia banta que se concentra sobretudo no nordeste de Angola e numa larga faixa que de lá se estende até ao sul do país.

brancos e a determinados grupos étnicos. A personagem homônima na peça, portanto, lança mão do tribalismo como estratégia para desunir os combatentes e enfraquecê-los. No cabo de guerra, a desunião irrompe a tal ponto que um dos combatentes chega a largar a corda como forma de protesto: “Agora puxem sozinhos já que querem” (Ibidem, p. 26). Não obstante, o golpe é percebido pelo 4º combatente, porém, somente quando já haviam perdido uma das batalhas:

4º COMBATENTE: Para mim está claro. Nós caímos no erro do tribalismo. Isso dividiu-nos. O nosso Povo tem de estar unido para vencer o imperialismo. Há revolucionários quer no Norte quer no Sul. E reacionários também (Ibidem, p. 29).

Só então o grupo consegue perceber suas fragilidades e o quanto foram ingênuos, conforme narrativa do 1º combatente:

1º COMBATENTE: Ouvimos tantas vezes que o tribalismo enfraquece o Povo, dizíamos ‘abaixo o tribalismo’ e, afinal, quando nos aconteceu, não soubemos evitar o erro. Que pouca formação ainda temos, afinal!! (Ibidem, p. 29).

A pouca formação se evidencia novamente quando, em mais um “round” no cabo de guerra, são instados pelos imperialistas a acreditarem em privilégios e racismos entre os combatentes. A princípio, o grupo se recusa a abraçar essa ideia: “Racismo não pega conosco” (Ibidem, p. 33), diz o 4º combatente. No entanto, assim que o combate se reinicia, o assunto é retomado, provocando o enfraquecimento do grupo. Referindo-se ao combatente branco, o 1º combatente afirma que perderam por causa dele e ainda acrescenta: “Esses brancos não dão nada” (Ibidem, p. 38).

Em referência ao teatro do oprimido, Nunes (2008, p. 2) assevera que “É preciso que o grupo acredite que há saídas para a si-

tuação apresentada; mesmo que elas sejam difíceis de se vislumbrar, têm que ser procuradas”.

Nesse horizonte, voltando ao texto de Pepetela, o grupo dos combatentes, sabendo-se enganado pelos imperialistas, decide fazer uma autocrítica, rever seus posicionamentos. No pequeno diálogo abaixo, se evidencia o desejo de se reorganizarem para, então, voltarem ao combate.

5º COMBATENTE: Só a prática ensina, camaradas.

2º COMBATENTE: (para o terceiro) Acreditas agora em mim? Diz com franqueza.

3º COMBATENTE: Sim, acredito, desculpa.

2º COMBATENTE: Não há nada a desculpar. Eu também perdi a cabeça, não soube defender a minha posição. E largar a corda foi um erro muito grave (Ibidem, p. 29).

Reconhecem, assim, suas fragilidades e os graves erros cometidos, principalmente ao decidirem, em momentos importantes do combate, se isolarem (largar a corda significaria abandonar o grupo), os combatentes agora contam com o apoio de Likishi para, junto com o povo, promoverem a vitória final contra os imperialistas.

Finalmente, um ponto fulcral e a condição *sine qua non* para entender a vitória dos combatentes e do povo na obra de Pepetela se encontram nos diversos avisos dados por Likishi durante a narrativa: “Não deixem de pensar. Para isso, estou aqui” (PEPETELA, 1978, p. 8); “É sobretudo para vocês poderem pensar” (Ibidem, p. 9); “Mas não se esqueçam, continuem a pensar” (Ibidem, p. 15); “Vocês viram? E, sobretudo, pensaram?” (Ibidem, p. 31); “Sofram, mas pensem” (Ibidem, p. 36); “Agora fazemos uma pausa, pensem” (Ibidem, p. 41). As advertências do bailarino tchokuê que permeiam toda a peça teatral são convocações para que

os combatentes e todo o povo, adentrem-se nos interstícios do pensamento, conforme alude Aimé Césaire (2010, p. 17) “o essencial aqui é pensar claro e entender atrevidamente”, que reconheçam, por sua vez, como funcionam as formas de dominação histórica dos projetos imperialistas.

As batalhas no cabo de guerra não foram vencidas somente pelos braços, afinal. Fez-se necessário a reflexão sobre as armadilhas que foram postas aos combatentes e ao povo africano. A constatação, conforme assegura Memmi (2021, p. 13) de que “todos os oprimidos se pareciam em alguma medida”, foi importante para fortalecê-los enquanto grupo.

No teatro do oprimido, o ponto alto se dá quando o Curinga convida os espectadores a entrarem em cena e sugerirem/encenarem uma proposta de solução para a situação de opressão vivida pelo protagonista.

Na peça *A corda*, por conseguinte, face ao apelo de Likishi, o povo é convocado a fazer a revolução pela consciência crítica, despertar para a importância da soma de forças diante da opressão vigente.

Somente essa união, conforme os combatentes descobriram ao final da peça, “Um só povo, uma só nação” (PEPETELA, 1978, p. 49), é capaz de superar a violência social e a política imposta pelos projetos imperialistas.

Considerações finais

Promover um estudo relacionando pontos de convergência entre o Teatro do Oprimido e a peça teatral *A Corda*, de Pepetela, foi, sem dúvida, uma experiência humanizadora. A estética teatral de Augusto Boal consegue colocar em pauta questões sociais graves e fazer com que os envolvidos passem a propor soluções para esses problemas. A presença do Curinga constitui-se, de fato, um

elemento potencializador da participação ativa do povo.

Por sua vez, é possível haurir da peça do autor africano, as questões conjunturais que permeiam a história de Angola e suas demandas que, por conseguinte, se associam com um contexto de exploração, violência e injustiça.

Depreendemos, ao analisar as propostas estéticas das expressões teatrais, que uma sociedade mais justa e livre de amarras começa a ser construída a partir do momento em que o povo se reconhece como explorado. A esperança é acesa pela força de seu povo, e essa é, de fato, uma experiência esclarecedora.

Referências

BOAL, Augusto. **O teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira Editora, 1991.

———. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BOZ, Sidnei; SILVA, Agnaldo Rodrigues da. *A Corda*, de Pepetela: um retrato de Angola pós-independência. **Revista de estudos acadêmicos de Letras**. Cáceres, v. 8, n. 2, 2015.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. Rio de Janeiro: Fundação Editora da UNESP, 1995.

CASTRO-POZO, T. **As redes dos oprimidos: experiências populares de multiplicação teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Florianópolis: Letras contemporâneas, 2010.

CHAVES, Rita. Pepetela: romance e utopia na história de Angola. **Via atlântica**, n. 2, jul. 1999.

LOPES, Geraldo Britto. **Teatro do oprimido: uma construção periférica - épica**. Dissertação. (Mestrado em Artes) – Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Artes, Estudos Contemporâneos das Artes. 2015.

MANFRINATE, Rosana; SATO, Michele; BELÉM, Ivan. O teatro como forma de atuação da educação ambiental para a emancipação política no quilombo de Mata Cavalo. **Revista Olhar de professor**, Ponta Grossa, v.14, n. 2, p. 337-350, 2011.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n.1 edições, 2018.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

PEPETELA. **A corda**. 2ª ed. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1980.

PERALTA, Elsa. A integração dos “retornados” na sociedade portuguesa: identidade, desidentificação e ocultação. **Análise Social**. Lisboa, n. 231, p. 310-337, 2019.

RODRIGUES, Márcia Regina. A dimensão pedagógica na dramaturgia de Pepetela. **Revista Abril**. Niterói, vol. 8, n° 17, 2º sem., dez. 2016.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

TEIXEIRA, Tânia Márcia Baraúna. **Dimensões sócio educativas do teatro do oprimido**: Paulo Freire e Augusto Boal. 2007. Tese. (Doutorado em Educação e sociedade), Universidade Autônoma de Barcelona, 2007.

VALENTIM, Jorge Vicente. Com quantos nós se faz uma trama: ressonâncias do teatro do oprimido em *A corda*, de Pepetela. **Via atlântica**. São Paulo, n. 22, p. 71-85, dez/2012.

Recebido em: 27/08/2022

Aprovado em: 29/10/2022



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.