

## DE MARÓSTICA A GARIBALDI

MEMÓRIAS da trajetória de família imigrante da Itália para o Brasil e suas peripécias de viagem e mudanças. 2ª edição, aumentada e bilíngue.

PRÊMIO ILHA DE LAYTANO 1988.

Autor – Antonio J. S. Mottin (Ir. Elvo Clemente)  
Co-edição – EDIPUCRS/Livraria Editora Acadêmica

A narrativa contém: 1) história das duas cidades: MARÓSTICA e GARIBALDI; 2) vicissitudes, alegrias e triunfos de família de migrantes que com a fé em Deus e o amor ao trabalho soube vencer.

*Pedidos:*

LIVRARIA EDITORA ACADÊMICA LTDA.

Prédio 9 – PUCRS

Caixa Postal 1429

90620 – Porto Alegre – RS

## A REVOLTA DA CASA DOS ÍDOLOS – ENTRE BRECHT E ARISTÓTELES

Ivo Bender

UFRGS

### 1 – BRECHT E O TEATRO

No propósito de contribuir para o estudo das contradições inerentes ao capitalismo e, conseqüentemente, sua substituição pelo socialismo, Bertold Brecht inaugura, na Alemanha pré-nazista, uma nova dramaturgia e, com ela, uma nova encenação. Paralelamente, o autor alemão propõe uma outra técnica de interpretação teatral. Brecht busca os fundamentos de sua técnica de interpretação dramática no teatro chinês. Será, pois, através do teatro oriental, que ele chegará ao “*Verfremdungseffekt*” – efeito de distanciamento – com o qual o personagem é interpretado criticamente.

O “*Verfremdungseffekt*” se opõe à maneira de interpretar propugnada por Stanislavsky a qual objetiva, através da observação acurada e da mimesis detalhada, a criação mais convincente possível do personagem em cena. No distanciamento brechtiano, o personagem é resolvido pela criação das grandes linhas que o conformam. Desta maneira, a insistência no desenho psicológico nítido passa para um segundo plano e sua importância decresce. Daí decorre que a identificação do ator com o personagem é propositalmente evitada caindo a ênfase, pois, na verdade histórica e social da figura representada. O rompimento daí surgido entre o artista e o objeto de representação permitirá ao ator o exercício de uma postura crítica em relação aos fatos ou caracteres postos no palco. Os discursos e comentários a respeito da ação e a inserção de canções, cujos temas falem sobre os acontecimentos postos em cena, serão o reforço de que o drama-

turgo lançará mão para que se efetive o "Verfremdungseffekt". A técnica do distanciamento, no entanto, supõe toda uma outra dramaturgia. Brecht, tendo em mira um teatro que através de "Verfremdungseffekt" conduza o público a uma postura crítica relativa à sociedade na qual esse mesmo público vive, dedicar-se-á a uma dramaturgia que, se interpretada corretamente, promoverá aquela postura. Esse novo teatro será chamado, pelo próprio Brecht, de épico, em oposição ao teatro aristotélico. Assim, com o teatro brechtiano, a catarse, elemento básico no drama aristotélico, será rechaçada já que, atingida via terror e piedade, a purgação das emoções "esvaziaria" a possibilidade crítica do público. No sentido de traçar as diferenças entre um e outro modo do fazer teatral, Brecht coloca as duas formas da seguinte maneira:

Forma dramática (aristotélica) de teatro	Forma épica de teatro
É ação.	É narração.
Faz participar o espectador na ação.	Faz do espectador um observador.
Consome-lhe a atividade.	Desperta-lhe a consciência crítica.
Desperta-lhe sentimentos.	Exige-lhe decisões.
Vivência.	Visão do mundo.
O espectador é jogado dentro de alguma coisa.	O espectador é colocado diante de alguma coisa.
Sugestão.	Argumento.
Os sentimentos são conservados tais como são.	Os sentimentos são elevados a uma tomada de consciência.
O espectador está no interior da ação, participa.	O espectador está de frente, analisa.
Supõe-se que o homem é algo conhecido.	O homem é objeto de uma análise.

O homem é imutável.	O homem se transforma e pode transformar.
Interesse apaixonado pelo desenlace.	Interesse apaixonado pelo desenvolvimento da ação.
Uma cena em função da outra.	Cada cena para si.
Progressão.	Construção articulada.
Desenvolvimento linear.	Desenvolvimento retifíneo.
Evolução contínua.	Salto.
O homem como um dado fixo.	O homem como uma realidade em processo.
O pensamento determina o ser.	O ser social determina o pensamento.
Sentimento.	Razão.

Brecht enfatiza ainda que o quadro de diferenças por ele apresentado não se realiza, tão somente, por oposições absolutas e acrescenta que em espetáculo que vise informar o público, é possível apelar tanto à sugestão quanto à persuasão estritamente racional.

Em 1948, Brecht publica na Suíça o seu *Pequeno organon para o teatro*. Nessa espécie de breviário para encenadores e dramaturgos, o autor teoriza sobre o teatro épico e fundamenta, clarificando, dessa maneira, as suas idéias a respeito não apenas do teatro por ele proposto como sobre a função da arte cênica na sociedade moderna. A par do teatro como ciência, postulando que o autor embasa em sua formação marxista, Brecht insiste no teatro enquanto diversão. O divertimento ligado à ciência deve ser a característica básica do teatro épico.

No *Organon*, o autor arrola 77 considerações. Já na consideração 1, Brecht afirma:

TEATRO consiste em: apresentação de imagens vivas de acontecimentos passados, relatados ou inventados, entre seres humanos, com o objetivo de divertir. (...)

Ao final da consideração 23, o dramaturgo diz:

(...) um certo espírito científico tem se desenvolvido, no fundo, entre as novas classes de trabalhadores, para quem a produção em alta escala é vital; e este espírito mostra que as grandes catástrofes têm sido realizadas pelos dominadores.

Referindo-se à postura do público frente ao espetáculo aristotélico, ele conclui a consideração 26:

Ver e ouvir são atos que causam às vezes prazer, mas estas pessoas parecem distantes de qualquer atividade, são antes objetos passivos de algo que está sendo feito. Este estado de enlevo, em que parecem entregues a sensações indefinidas, mas profundas, cresce em profundidade em proporção à qualidade do trabalho dos atores. Dai preferimos, pois não concordamos com tal estado de enlevo, que os atores fossem tão ruins quanto possível.

Posteriormente, abrindo a consideração 33, Brecht reflexiona:

O teatro, tal como o conhecemos atualmente, apresenta a estrutura da sociedade (representada no palco), como incapaz de ser modificada pela sociedade (representada na sala).

E conclui:

As grandes personagens solitárias (...) que trazem no peito a estrela de seus destinos, são carregadas irresistivelmente para o abismo, vãs e mortais, liquidam-se a si próprias; a vida, e não a morte, torna-se obscena, enquanto desabam — e catástrofes não são suscetíveis de crítica. (...)

E, na consideração 35, ele afirma:

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as idéias e os impulsos que são permitidos dentro do respectivo contexto histórico das relações humanas (em que as ações se realizam), mas também que empregue e suscite pensamentos que ajudem a transformação desse contexto.

As citações acima ilustram, ainda que sucintamente, a posição de Bertold Brecht face ao teatro e a urgência com que ele considera

a afirmação de uma nova vertente no âmbito da criação teatral. O teatro épico, portanto, não se restringirá a uma dramaturgia científica que vise à reformulação da sociedade, mas passa por uma nova visão do espetáculo e da arte do ator.

## 2 — A REVOLTA EM CENA

As parcas informações que constam da edição de *A revolta da casa dos ídolos* apenas nos falam de uma tiragem de 8.000 exemplares e que o texto foi escrito em 1979. De resto, a rubrica inicial do drama nos informa que, com as cortinas abertas, lê-se um letreiro que diz: "Reino do Kongo, 1514". O propósito de seguir de perto a sugestão brechtiana fica, pois, clara já ao iniciarmos a leitura: o cartaz nos remete a determinado momento no passado e as cortinas descerradas, revelando a caixa do palco, descartam qualquer possibilidade de ilusão. Estamos dentro de um teatro e a quarta parede foi intencionalmente demolida. A entrada dos dois apresentadores sublinha aquela intencionalidade: eles falam com o público diretamente, servindo de elo de ligação entre o palco desmitificado e os espectadores que vão presenciar uma encenação.

A peça de *Pepetela* é composta de 39 cenas que compõem três longos atos. Embora o autor não empregue a divisão em cenas, consideramo-la necessária por permitir um melhor estudo da peça. Tendo isso em vista, realizamos aquela divisão, sendo que o critério para isolá-las e defini-las como cenas foi a mudança de lugar da ação e/ou a entrada de novos personagens.

Os personagens de *A revolta da casa dos ídolos*, por ordem de entrada em cena, são:

Nimi, o ferreiro.

Nanga, o sobrinho de Nimi.

Nzinga-A-Nkuvu, Rei do Kongo que permitiu a entrada dos portugueses.

Mpanzu-A-Nzinga, sobrinho de Nzinga-A-Nkuvu.

Mani-Vunda, aristocrata, chefe do Colégio que escolhe o Rei do Kongo, ao mesmo tempo chefe religioso da nação.

Masala, o escravo.

Temona, uma camponesa.

Marido de Temona.

Artesão.

Capitão, português.

D. Jorge Muxuebata, aristocrata que, segundo os historiadores coloniais, chefiou a Revolta da casa dos ídolos.

Ntunitangua, camponês.

Rapaz.

Velho.

Rapariga.

Lukeba.

1: mulher.

2: mulher.

Homem.

Mais figurantes.

Mani-Mbata, aristocrata, chefe da Província de Mbata.

Kuntuala, filha do Mani-Vunda, cujo nome quer dizer: O Futuro.

Este vasto painel da sociedade do Kongo, já entrevisto na listagem das figuras que ante nós desfilarão, reafirma a preocupação de Pepetela de seguir de perto as sugestões do autor alemão: o povo negro está em cena e se constituirá no verdadeiro herói da peça, não importando que Nganga ou Masala eventualmente presentifiquem aquela figura. Aliás, a apropriação do caráter do herói por Nganga se faz necessária já que atomizar a ação heróica, distribuindo-a pelos restantes personagens que se opõem ao dominador branco, conferiria ao herói assim disperso o aspecto neutro de um coro, dificultando o processo empático.

A *revolta da casa dos ídolos* abre com a presença de dois personagens, espécie de mestres de cerimônia. A eles caberá situar o leitor/espectador face ao assunto que será trabalhado em cena. O público vê-se, assim, ante um representante dos oprimidos e um representante dos opressores que, imbuído do descrédito dos colonizadores em relação aos nativos, porá em dúvida as palavras do companheiro e a verdade histórica a ser representada:

1: APRESENTADOR (para o público): Talvez nem tudo nesta peça corresponda à verdade histórica. Dirão os entendidos

que tal detalhe ou tal outro não se terá passado assim, que certa personagem nunca existiu, que outra não poderá ter tido o papel que aqui desempenha, etc.

2: APRESENTADOR (para o público): Mas está a coisa quando o autor começa logo por se desculpar.  
(Ato I, cena I, p.13).

E, na mesma cena, à p.14:

1: APRESENTADOR: A peça que vão ver é feita de fatos reais. As personagens, excepto as que realmente viveram, são inventadas.

2: APRESENTADOR: Ficamos na mesma. Quem as vai distinguir?

1: APRESENTADOR: Contamos com a vossa inteligência para saber quais as histórias ricas e as que talvez tenham vivido mas os historiadores não as fixaram. Por vezes, ou sempre, as mais importantes são anónimas.

O 1: Apresentador, assim, nos revela o objetivo maior do espetáculo: resgatar a história do Kongo já que, escrita pelo branco, essa história serviu menos para revelar a verdade do que para escamoteá-la. Conheceremos, portanto, o lado obscurecido pela história oficial e, por indiscrição do 2: Apresentador, ficamos sabendo que o autor do drama se esconde sob a roupagem do seu companheiro de cena.

O momento seguinte nos mostra o ferreiro Nimi e seu sobrinho e aprendiz Nanga. Será por meio desses dois personagens que entraremos na fábula propriamente dita. O narrador do teatro épico, onipresente comentador da ação e que em *A revolta da casa dos ídolos* poderia ser encarnado pelo 1: Apresentador, é descartado por Pepetela e as necessárias informações, nesse Ato I, nos são dadas por esses dois representantes do povo do Kongo. A profissão que um exerce e o outro aprende — ferreiro — não é aleatória. Por ela, o autor nos remete, primeiramente, ao paralelismo entre o forjar do ferro e o forjar de uma nova sociedade mais justa e que não ofereça espaço à dicotomia opressor-oprimido; em segundo lugar, ela nos revela que a verdade histórica pode ser conservada e transmitida pela tradição oral. Testemunha da história progressa, Nimi é o iniciador de Nanga na profissão e na história de seu povo.

A evolução do personagem de Nanga, de uma quase criança, curiosa em relação à vida, para o adolescente aguerrido e contestador, se fará ao longo dos três atos e se solidifica em seu encontro com

Masala, um aristocrata imbuído de idéias progressistas. Masala, daí por diante, será o preceptor político do adolescente. A ele caberá expor as contradições em que vivem os personagens, a injustiça do governo negro ao identificar-se com os interesses colonialistas e a traição constante da aristocracia negra em relação ao povo.

Neste drama, Pepetela parece optar pelo teatro didático: o povo angolano deve conhecer, em toda sua extensão, os males causados pelos colonizadores. Para tanto, o autor escolherá o humor e o grotesco dos personagens representativos da dominação branca: O Padre, o Capitão, o comerciante Lopes. Na cena II, ainda no Ato I, Pepetela reúne os três. Implacável em sua apresentação, Pepetela desnuda seus caracteres. Falando de sua última incursão no interior do país em busca de novos escravos para comércio, Lopes diz ter trazido um presente para o padre. A cena se desenrola em torno desse presente mantido em segredo pelo mercador:

LOPES: (...), conhecendo a vocação incomparável do senhor padre para a defesa e a propagação da fé e da Santa Madre Igreja, lembrei-me de lhe trazer um presente meramente espiritual, que só a um santo poderia agradar...

PADRE: (...) Ai é? Deve ter-me trazido um amuleto qualquer destes feiticeiros...

CAPITÃO: (...)

LOPES: (...) Como poderia trazer uma coisa dessas? Se disse que até o capitão vai ficar com inveja! Trouxe um presente de um cristão para um vigário verdadeiramente santo.

CAPITÃO: (...)

LOPES: Pois bem, vou dizer. Sabendo que há necessidade de alcançar cada vez mais a esfera da Igreja Católica...

PADRE: (...)

LOPES: (...) sabendo que o senhor padre vive apenas para o ideal de salvar almas pagãs do fogo sagrado do Inferno, trouxe para ser salva uma rapariga de dezesseis anos, a coisa mais bela que meus olhos viram.

LOPES: (...)

LOPES: Uma donzela verdadeira, de pele azulada de tão negra, cetim sob os meus dedos, uns olhos de gazela envergonhada, um anjo!

PADRE (soergue-se, de boca aberta) Para mim?  
(p.51, 52).

A lenta tomada de consciência dos negros redundará em revolta popular: seu objetivo será eliminar os opressores, retomar o poder e entregá-lo a seus herdeiros legítimos. O movimento, no entanto, está fadado ao fracasso. Nanga, mesmo conseguindo mobilizar a população explorada, não terá a necessária força para derrotar o branco, a realeza co-optadora e os aristocratas omissos, mais interessados em conservar seus feudos do que em lutar.

Apropriar-se do conhecimento relativo à história configura, segundo Pepetela, o primeiro estágio para a tomada de consciência do indivíduo. Alcançada essa, a realidade se mostra inteira, com todas as suas contradições e começam a ser vistas, sob outra luz, as relações de dependência e os mecanismos que garantem o processo exploratório de que o colonizado é vítima:

NANGA (Parando de bater): Já é altura de me contares tudo, tio Nimi.

NIMI: Que queres saber?

NANGA: Tudo.

(...)

NANGA: Então conta-me a história de Mpanzu-a-Nzinga.

NIMI: (Voltando a bater o ferro, ritmadamente, como antes): Não é bom falar desse nome, esquece-o.  
(Ato I, cena 2, p.16 e 17).

No entanto, a consciência individual não é suficiente, se dissociada da consciência coletiva. Por isso, a preparação de Nanga como herói só se completará no momento em que o povo — herói atomizado — se sentir atingido no que ele entende por mais sagrado e identificador de sua cultura: os ídolos. A destruição das imagens, previamente seqüestradas e reunidas em um depósito será o incidente que provocará a ira e, por sua via, a revolta. Mas, se por um lado, o incêndio das imagens detona o movimento, o herói agora unificado em uma só figura, aproveita o momento para mostrar aos seus líderes que a força da comunidade não está, magicamente, nos ídolos. Nanga afirma:

Mantemos intacta a nossa força, porque não era aí que ela residia. E os portugueses sabem disso. A nossa força é estar-mos juntos e querer-mos a mesma coisa. E o que nós queremos é acabar com esse rei que se vendeu aos estrangeiros. O padre convenceu-o a queimar a casa e ele aceitou, porque aceita tudo o que o padre diz. Tem dúvida que foi assim? E o padre só diz aquilo que interessa aos comerciantes portugueses. O problema está aí.

A batalha solitária do indivíduo na sua tentativa transformadora da sociedade, mesmo quando ampliada pela participação popular, não pode, no entanto, descartar os instrumentos da luta armada: contra os canhões dos portugueses pouco ou nada podem os machados, as enxadas e as zagaias. Com a precisão de um teorema, Pepetela assim o demonstra em *A revolta da casa dos ídolos*. O que fora corretamente iniciado com a tomada de consciência e desenvolvimento do teoricamente esbarra e paralisa na "praxis". O esmagamento da revolta e a punição dos culpados é o resultado previsível. Mas se os Nangas morrem, se os Masalas são apresentados ao povo sobrevivente como seus traidores, outros Nangas e outros Masalas devem surgir. Com este aceno, o drama se fechará.

O autor, como já o dissera em *As aventuras de Ngunga*, novela infanto-juvenil, outorga ao conhecimento valor primordial na luta revolucionária. A partir daí, Pepetela reconhece dois meios diferentes para a aquisição do saber: aquele, tradicional, pelo que Nanga se inicia como ferreiro e revolucionário e a dor, meio de conhecimento reservado a Nimi. Após o fracasso da sublevação, ele exclama referindo-se à morte do sobrinho:

Morto? Nanga morto? Não é possível. Esta força, esta coragem, este ardor de jovem... Morto? Não, vocês estão a ver mal. Quem poderia tirar a força a esta força, quem poderia tirar a vida à própria vida? Quem tem energia para tirar o vento ao vento? Nanga está vivo.

E, quando insistem no desaparecimento do jovem revolucionário:

Falam de morte. Como falar em morte à frente da vida? Nanga é a árvore da vida, cujas raízes procuram nas gentes a força das idéias para as transmitir pelas folhas para as gentes... Nanga fala para os montes, para os rios, e as pessoas bebem as palavras. Que há mais importante que as palavras?

Nanga é a vida, como ousam falar de morte à sua frente? (Ato III, cena 13, p.143,144).

O autor, ao reconhecer a validade do conhecimento assim adquirido nos remete a Brecht em *Os fuzis da Senhora Carrar*: o filho mais jovem da heróina é morto pelas forças franquistas na Espanha em revolução e, a partir dessa perda e da dor assim experimentada, a Senhora Carrar toma consciência da necessidade da participação. Os fuzis, até então, escondidos pela Senhora Carrar por sua omissão e medo, são por ela entregues às forças revolucionárias. A ação no drama de Brecht é inteiramente construída em torno da tomada de consciência. Naturalmente, não é esse o caso de Nimi já que o conhecimento do personagem, tratado com lirismo, chega tardiamente. No entanto, vale frisar o paralelismo embora a diferença de ênfase: em Brecht a dor leva à continuidade da luta.

### 3 — ENTRE BRECHT E ARISTÓTELES

Se o teatro que Brecht propõe visa reflexionar sobre a injustiça da organização político-social e sua urgente reformulação, o texto de Pepetela, nesse âmbito, atinge seu objetivo. O fato histórico como material para a criação dramática apenas corrobora a afirmação acima. No entanto, *A revolta da casa dos ídolos* dificilmente poderá ser inscrita na vertente épica. Para tanto, faltam-lhe as canções que Brecht propõe para romper a ação e distanciar o espectador. Também se faz ausente a figura do Narrador, figura que mais claramente define o teatro épico enquanto forma. O autor, descartando esse elo de ligação entre o que se passa em cena e o espectador, precisará de todo o Ato I para fazer a assim chamada exposição e, por meio dela, pôr o público a par dos antecedentes. Daí constatar-mos que o tempo verbal predominante no ato de abertura ser o tempo passado, o que reverte em paralisia da ação e no tom retórico a impregnar os diálogos iniciais. Por outro lado, fica patente o objetivo didático de Pepetela. Esse didatismo é que vai identificar a peça com a proposta brechtiana já que o dramaturgo alemão, pelos próprios objetivos que quer atingir com seu teatro, não abdica dessa postura.

Se, por um lado, *A revolta da casa dos ídolos* se filia à tradição didática na melhor linha brechtiana, por outro, ela participa da tradição aristotélica de dramaturgia. Se Nanga resume o heroísmo popular, impossível permanecer imune à empatia e conseqüente identificação que a trajetória do personagem provoca no leitor/espectador. A frustração da revolta e o sacrifício da Nanga traduzem o que podemos esperar de um drama que se construa sobre o injusto destino de um herói. Aliás, guardadas as diferenças históricas e de visão de mundo, *A revolta da casa dos ídolos* ecoa, estranhamente, a atmosfera de certas tragédias clássicas. Por isso mesmo e buscando amenizar o patético das últimas cenas do Ato III, Pepetela introduz ao final, como deus-ex-machina, a figura de Kuntuala, a filha de Mani-Vunda e pela qual Nanga se apaixona. Ela surge solitária no palco, quando os mortos já foram recolhidos e o povo já se dispersou. Referindo-se à derrota sofrida pelos revoltosos, ela afirma, concluindo o seu monólogo:

No fundo, lá muito no fundo, vejo uma luz. Uma luzinha débil, tão tímida, como se fosse das últimas estrelas que se escondem por trás da Lua. É a única luz que se avista neste universo de sombras. Será a luz de Nanga, aquela que ele perseguia? Sim, é ela. Existe, afinal. (...) Alguém um dia a alcançará. Alguém rasgará as sombras que se adensaram sobre esta terra e as atirárá num feixe para o passado. Sim, a luz de Nanga brilhará como um Sol por esta terra toda. Sinto. Sei. Muito longe, dentro de mim, mas dentro de mim, Kuntuala, o futuro.

A rubrica final da peça — Luz amarela, fortíssima — é reveladora: o futuro já se fez presente. Kuntuala, assim, se desdobra em metáfora de si mesma e o tempo por vir se presentifica e fala de si próprio. Será por Kuntuala que o leitor/espectador ficará sabendo desses dias mais promissores que aguardavam a gente do Kongo e que o povo de Angola já vivencia.

#### BIBLIOGRAFIA

1. BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978.
2. —. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.
3. MOURALIS, Bernard. *As contra-literaturas*. Coimbra, Almedina, 1982.
4. CHIARINI, Paolo. *Bertold Brecht*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.
5. PEPETELA. *A revolta da casa dos ídolos*. Lisboa, Edições 70, 1980.