

## **O teatro como identidade na tradição e na literatura em Moçambique** <sup>[1]</sup>

Fernanda Angius

Em *Memória ao Conservatório*, por ocasião da estréia de Frei Luis de Sousa, Garrett diz qual a importância da função social do teatro como elemento estruturante da consciência de cidadania e da própria identidade.

O teatro, a música, a dança, a escultura e a pintura são as manifestações artísticas espontâneas e freqüentes da cultura moçambicana. E podemos afirmar que o teatro congrega-as sempre, na medida em que se torna impossível assistir a uma representação teatral sem que as componentes essenciais dessa representação sejam a forma, em movimento e som, como modo de dizer a ação.

Como fugimos à designação de literatura oral para nos referirmos à narrativa tradicional (tão antiga quanto a fala), consideramos que a literatura (tão antiga quanto a escrita) só irá aparecer e aperfeiçoar-se com o aparecimento e aperfeiçoamento da escrita como meio de expressão artística em Moçambique.

E, tal como a narrativa oral implicava a projeção dos problemas e visões da vida em sociedade para cada grupo, também as representações teatrais começaram com a celebração da festa da vida, dos ritos em torno das fogueiras, dos apelos à defesa do grupo contra inimigos, etc., o mesmo aconteceu com a história do teatro ocidental, começado como manifestação litúrgica.

Em Moçambique, a dança e o conto tradicionais continuam a ser, ainda hoje, a forma de expressão representativa da alegria ou da tristeza coletiva, e o meio de transmissão dos ensinamentos morais e culturais que alimentam a memória coletiva.

Em um país com alfabetização reduzida e ligada ao sistema missionário e colonial (por vezes de interesses contraditórios) e onde a multiplicidade de etnias produz diferentes expressões culturais e lingüísticas, a expressão corporal das respectivas culturas, por gesto ou verbo, foi, em consequência, muito anterior à expressão escrita.

Ainda não se investigou a quando remonta o mapico, dança tão característica do norte de Moçambique, em que o movimento dos corpos e a música encontram-se, em harmonia perfeita

entre o erotismo e a serenidade intemporal, e nos conduzem a uma alegria diferente da que experimentamos ao ouvir um samba.

Do mapico à marrabenta, a movimentação do corpo foi, desde sempre, o lugar onde o espetáculo começa e acaba, sendo a palavra a voz procurada pelo gesto primordial.

A escultura, a pintura, a dança e o canto antecederam, pois, de muitos séculos, a literatura que só irá aparecer com a colonização e a conseqüente alfabetização, quer, em português, quer em línguas africanas.

A literatura moçambicana nasce com a escrita em Moçambique e, se não afirmo que tem a sua primeira expressão na língua portuguesa é porque existem textos literários escritos em línguas africanas anteriores aos textos publicados em português. Pelo contrário, o teatro é muito anterior, contemporâneo da narrativa tradicional, sendo esta, sempre, uma forma de dramatização da palavra, portanto uma forma de teatro.

Em 1980, o INLD (Instituto Nacional do Livro e do Disco) publica, na sua coleção Teatro, a peça intitulada *A Sagrada Família*, em que se pode observar a presença dos elementos que reportam à forma narrativa tradicional, através do aparecimento em cena da expressão *Karingana wa karingana* a qual entremeia a apresentação feita pelo narrador introdutor da história que se vai representar. Como se a peça não gozasse de autonomia suficiente para se iniciar por seu próprio pé... e precisasse preparar o espectador para acompanhar o desenrolar da ação que irá acompanhar, depois desta ter sido introduzida.

No entanto, já no início do século XX, Carlos Silva levava à cena a opereta tragico-cômica *Os amores de Krilolu* que, segundo Antonio Rosado, foi representada no Teatro Mousinho de Albuquerque. Nela entraram como protagonistas: Joao Albasini, que imitava o português estropiado dos “canários” de Goa, Silva Carvalho, que cantava, e Wenk Martins que era a ingênua . Na mesma peça, Torre do Vale fazia o papel de preto, recitando o prólogo <sup>[1]</sup> .

O fato de, na África, aparecer um branco fazendo o papel de um preto é, por si, bem revelador do ambiente da época.

Em 1936, Fernando Baldaque e Arnaldo Silva escrevem a peça *O Império das Laurentinas* seguida, em 1939, de *Palhota maticada*.

Na década de 40, Caetano Montez, oficial do exército, leva à cena *O Mato*, tentando mostrar a vida do colono fora da cidade.

O argumento é situado em Moçambique, mas a vida e a visão dela é a vida e a visão do colono.

Em 1951, Rodrigues Júnior escreve que *o teatro colonial poderia fazer-se mesmo sem a intromissão do indígena*; e o mesmo autor afirma noutra parte, falando de Lourenço Marques: *na cidade, o único traço de África existente é o preto que passa... o preto e o calor são os únicos sinais de África*. Ainda não é com as peças anteriormente referidas que nasce o teatro moçambicano, pelos óbvios motivos...

Para além do teatro infantil que animava as festas escolares, no verão, vinham da metrópole companhias teatrais que traziam aos colonos os espetáculos passados em Lisboa.

A primeira companhia profissional nasce quando um ator português (radicado em Moçambique após a passagem da sua companhia por Lourenço Marques), fundou o Teatro Popular de Moçambique. Chamava-se Henrique Santos e isto acontece no início dos anos 60. Deste grupo de teatro fizeram parte Jorge de Sousa, Carlos Andrade e Alfredo Ruas.

Foi, aliás, este grupo que conseguiu construir, na baixa laurentina, um pequeno teatro, o Avenida, onde os seus espetáculos eram representados.

Estava-se então no início da tomada de consciência de uma identidade própria que não era apenas feita de cultura importada da velha Europa, mas que já necessitava de se ver reconhecida na sua especificidade de cultura africana, com um sotaque no português que distinguia a sua fala da europeia. E será no Teatro Avenida que se afirmará, em 1988, a primeira companhia de teatro moçambicano após a Independência: o Mutumbela Gogo.

Fundado e conduzido até há dois anos, por Manuela Soeiro, com a colaboração de Mia Couto e de um grupo de atores que hoje representam o sólido património da cena teatral moçambicana, o Avenida guarda nas suas paredes a história do teatro moçambicano como as do Teatro Nacional de Lisboa conservam ligado ao seu nome o de Garrett e de Gil Vicente.

É portanto, nesses anos de 60 que o teatro moçambicano começa a ter voz própria e a afastar-se do falar lisboeta para tomar acento moçambicano e, em português, fala de uma cultura em que as regras de conduta, as tradições e os gestos quotidianos obedecem a códigos diferentes. Esse teatro chama a atenção para aspectos da vida moçambicana que só a Moçambique

pertencem. O código utilizado é a língua portuguesa mas para descodificar a mensagem já se torna necessário estar dentro do contexto que a determina.

Quase em simultâneo às representações do grupo profissional de Henrique Santos, aparece em Lourenço Marques o TEUM (Teatro dos Estudantes Universitários de Moçambique) que se esforça por apresentar peças de cariz interventivo e socialmente empenhado, revelando o lume de revolta que ia começando a ferver entre as populações estudantes do império colonial português. Peças de Stau Monteiro e Branquinho da Fonseca vêm à cena. Com o TEUM coexiste o TALM (Teatro Amador de Lourenço Marques) que representa mais ou menos os mesmos temas do grupo universitário e cujos membros não eram estudantes universitários. E é neste grupo que vem à cena a primeira peça de temática e raiz moçambicanas, “*Os noivos ou conferência dramática sobre o lobolo*”, de Lindo Nlhongo, encenada por Norberto Barroca.

O lobolo é a forma tradicional de casamento no sul de Moçambique e Nlhongo abre, com esta, a porta ao teatro moçambicano, trazendo para o palco assuntos que pertencem à esfera de uma cultura que nada tem a ver com a portuguesa, e cujos valores e códigos vão colidir com dogmas e preconceitos quanto ao casamento e seus costumes.

Segundo Machado da Graça, Nlhongo declarou, a propósito da sua peça à revista *Tempo*: *Falar do lobolo é falar dos nossos casamentos; muito antes de pensar no Registo Civil e no sacramento que se recebera na Igreja. O lobolo também é um sacramento que os nossos antepassados nos deixaram.* [2]

Pela primeira vez o teatro põe em cena questões da vida moçambicana sem ser sob a perspectiva do colono. *O moçambicano deixa de ser quase só paisagem*, como afirmara Rodrigues Jr., *para passar a ser gente de carne e osso, com problemas e cultura própria.* [3]

Nlhongo escreve outra peça, *As trinta mulheres de Muzelini*, em que coloca a questão do encontro/choque entre a cultura africana e cultura europeia. A peça provoca polémica pois, para alguns, como para o jornalista Albino Magaia, o seu autor teria adotado a estética da negritude de Shenghor, que ele considera “coisa ultrapassada”.

Em 1973, *Feitiço e religião*, de João Fumane, propõe à consideração do espectador o conflito ainda hoje existente (na minha modesta opinião, estruturante da filosofia africana), que tem lugar no interior de cada africano colonizado, e que se debate entre o homem cristianizado/

europizado e o homem que não abandona a crença tradicional que lhe ficou indelevelmente fixada na alma pelos arquétipos da memória ancestral.

Após 1975, a Independência de Moçambique levou ao país muitos cooperantes na área da economia, da técnica e da cultura que colaboraram com os dinamizadores de bairro e promoveram atividades na sociedade colonial, do passado recente, denunciando os erros que começavam a aparecer na nova sociedade em formação. Entre as peças representadas destacamos *A Sagrada Família* que mereceu *honras* de primeira censura por parte das autoridades governamentais, recordando velhos tempos e anunciando um regime que começava a decepcionar os ideólogos da revolução, e que se iria exprimir em atos de autoritarismo mal disfarçado, infelizmente, com as conseqüentes repressões de imprensa que hoje se conhecem e as que levaram à morte alguns agentes da palavra livre, como Carlos Cardoso.

Publicada em 1980 pelo INLD, no prefácio dessa peça tomamos conhecimento dos métodos seguidos para sua criação, desde a concepção ao seu aparecimento no palco. Tudo era coletivamente feito: autoria, encenação e representação. O artista apagava-se para nascer a arte útil, a mensagem pedagogicamente estruturada.

Transcrevemos o parágrafo final do referido prefácio: *Estamos portanto, perante um teatro de circunstância, que, como tal, conscientemente se assume. Perante um teatro marcado de imediatismo, um teatro de intervenção.* E segue-se a assinatura: INLD. Apagam-se os autores para se libertarem do culto da personalidade.

Entre 1975 e 1988 alguns são os grupos amadores que se dedicam ao teatro, devendo destacar-se a constância da ação levada a cabo pela Casa Velha, onde as peças de autores teatrais internacionalmente conhecidos alternam com produções locais de autores jovens, sendo algumas faladas em changana.

Mas só em 1988 aparece a primeira peça teatral escrita por autor moçambicano que transita da intervenção ideológica e social, ao serviço de um regime político e governamental, para um teatro de intervenção em que o fator estético literário tem tanta importância como o sentido sociopolítico da mensagem, envolvendo o espectador e apelando a todas as suas potencialidades como homem e como cidadão para uma atitude crítica.

Trata-se de *4 peças para um cenário roído ou o funeral de um rato* e foi a primeira peça levada à cena pelo então emergente grupo, Mutumbela Gogo a partir de quatro contos do livro *Vozes anoitecidas* de Mia Couto, que o próprio autor adaptou ao teatro.

Desde 1991 que o grupo Mutumbela Gogo se afirmou como o primeiro grupo profissional em Moçambique, a sair a fronteira e levar até à Europa a sua arte de representar. Deve a sua origem e sucesso a três fatores indissociáveis: ao empenhado esforço e iniciativa de Manuela Soeiro, uma mulher a quem o teatro e a atividade artística em Moçambique muito ficarão a dever; ao interesse e generosa disponibilidade de Mia Couto, um então também emergente escritor (autor dos primeiros textos e supervisor de quase todos durante muitos anos); e ao talento e persistência de um grupo de atores. Foram esses três elementos conjugados que fizeram do grupo um viveiro de onde saíram muitos dos que deram origem a outros grupos que hoje animam a cena teatral da vida moçambicana e a levam além fronteiras em festivais e encontros de teatro.

A literatura sempre deu ao atual teatro moçambicano contributos importantes desde a sua primeira hora, mas chegou o momento de o escritor moçambicano começar a escrever diretamente para o teatro.

Orlando Mendes (biólogo como Mia Couto) escreveu teatro; Manuela Soeiro adapta e encena textos de poetas e escritores como: Rui Knopfli (poema *9 hora*), Luis Bernardo Honwana (*As mãos dos pretos*), e outros textos são produzidos pelo próprio grupo sob a direção do dramaturgo sueco que há anos vem sendo o orientador cênico de atores e supervisor de encenação.

### **Outros grupos**

Na ausência de dramaturgia escrita, vai-se buscar na poesia e na narrativa, mais liricamente ligadas ao real dramático do quotidiano, de hoje ou de ontem, os temas que o teatro deve levar a um público a quem o livro não chega.

Mas para que o discurso literário passe a discurso dramático, tem de se transformar, abandonando a erudição, a retórica e os modelos do teatro clássico europeu, deitando mão a recursos tradicionalmente ligados aos códigos de comunicação usados entre os espectadores para que a função catártica do teatro se cumpra.

Foi desse modo que os grupos de teatro, apoiados em textos escritos para serem lidos por um leitor e funcionarem no íntimo de uma consciência individual, chegaram à produção de peças reconhecidas, em simultâneo, como retratos do tempo por quantos desse tempo participam.

Dentro desse espírito, *Meninos de ninguém* aparece e apresenta ao mundo uma das chagas mais dolorosas do Moçambique flagelado pelas conseqüências da guerra: as crianças das ruas de Maputo. Peça que mereceria muitos prêmios, se fosse presente em concursos internacionais exigentes, cumpre rigorosamente as funções a que o teatro aspira e quem a viu representar dificilmente a poderá esquecer. Mas não foi publicada, como não o foram quase todas as que se têm produzido naquele país onde hoje já se afirmam vários grupos como consumidores necessitados de quem lhes escreva o que gostam de representar.

Em abril de 2002, Lisboa assistiu à representação da peça *Vim-te buscar*. Luís Carlos Patraquim, poeta, ensaísta, crítico literário e jornalista moçambicano, inicia o teatro escrito moçambicano no século XXI. Alarga as fronteiras desse teatro fazendo representar a sua primeira peça no país que lhe legou a língua como riqueza e como desafio para a afirmação da sua identidade.

A peça *Vim-te buscar* trata exatamente do problema da identidade de um povo que se procura dentro e fora das fronteiras de Moçambique, amarrado às contradições e às conseqüentes memórias legadas pela tradição, pelo sistema colonial, pela guerra e, finalmente, pela globalização mundial e desumanizante em curso.

O espaço em que a ação se desenrola é representativo de situação mista e conflituosa: Lisboa/Maputo/Portugal/Moçambique/Tradição/Modernidade/Passado/Presente. Trata-se de um processo que se desenvolve dentro e fora das personagens, em que espaços e tempos se

degladiam na busca de um ponto estável em que o coração da jovem moçambicana encontre uma possibilidade de fundar o lugar para a compatibilização do seu presente lisboeta com a sua origem moçambicana. A velha tia, trazendo o seu código de bem-estar conquistado à custa dos favores concedidos ao colono, apimenta a peça com o seu filosofar de mulher africana e censura a sobrinha que não soube, como ela, utilizar a sensualidade para alcançar a segurança. (Onde se situa a sua identidade de africana?)

Patraquim toca, na verdade, o principal problema do nosso tempo e universaliza a comum angústia de todos os que, vivendo na diáspora, se encontram diante de um futuro em que a identidade será para cada um, cada vez mais, feita de mosaicos culturais e de cedências pré-conceituais.

No teatro moçambicano, a criatividade improvisada do ator está sempre presente com a sua tradição gestual, reveladora de um estar no mundo que denuncia, de forma inequívoca, o sujeito de uma cultura em que a música, a dança e a palavra fazem uma só coisa significativa. Encontramos sempre esses elementos em cena, convergindo na construção de figuras como a alegoria, sempre alimentadas pela ironia e pelo humor.

São esses elementos de manutenção do interesse do espectador que não se revelam tão fortes na primeira peça de Patraquim. Com mais sentido humorístico e menos discurso retórico, as personagens jovens ganhariam em força e o espectador não sentiria um certo delongar do tempo.

Patraquim dará muito mais ao teatro, estou certa, mas seria o momento de os lusitanistas começarem a recolher os contributos que o teatro deu aos atuais países africanos de língua portuguesa e verificar em que medida esses contributos se concretizam hoje em uma projeção da realidade cultural de cada povo que utiliza a língua portuguesa para exprimir os seus desejos, sonhos e frustrações.

---

---

[1] ROSADO, Antonio. *Como era Lourenço Marques há 50 anos*. [s. l.]: Oficina de Notícias, 1949.

[2] GRAÇA, Machado. *O Teatro em Moçambique*. Maputo, INLD, 1980.

[3] Id. Ibid.