

Os Teatros as Luzes e as Sombras

Viagem muito rápida pelas histórias do teatro
dos países africanos de língua portuguesa,
a que se juntou Timor

António Loja Neves

AS HERANÇAS HISTÓRICAS SÃO, MUITAS VEZES, aceradas facas de dois gumes. É o que frequentemente acontece com os cinco países africanos que foram colónias portuguesas, quando abordamos as suas dinâmicas numa qualquer análise. À força de serem com insistência observados de forma globalizante, ficam muitas vezes omitidas as suas especificidades e esbatem-se potencialidades e características que os distinguem e dão, a cada um, factor de peso para a razão e lógica da sua existência independente. Basta pensar um bocadinho para se clamar o despropósito de tão tremendo erro.

Não se saberá com rigor se foi a política “ultramarina” de entender os territórios coloniais como um todo sem particularidades que gerou a ignorância sobre a vivência, os gestos do quotidiano, as atitudes culturais das comunidades naturais desses espaços geográficos, ou se, ao contrário, dessa ignorância ostensiva saíram as bases dessa política cega. Terá sido a primeira hipótese, na ânsia de “standardizar” do Minho a Timor... Posteriormente, a unidade estratégica de acção dos vários movimentos de independência facilitou que do exterior os olhares mais desatentos e os discursos mais superficiais continuassem a conceber a nova realidade pós-colonial — em que as partes desse todo se apartavam cada vez mais, agindo com total independência, como não podia deixar de ser — através de um abraço que, mesmo quando solidário, misturava uma vez mais tudo e todos.

É assim também nas matérias culturais que aqui nos trazem. Em cada território, primeiro, em cada país desde a independência, depois, as razões, as oportunidades, as condições e as iniciativas foram sendo sempre diversificadas, exigindo tratamentos autónomos. Por isso falaremos de cada país separadamente, já que cada um protagoniza uma história que não deve sofrer colagens e evoluiu, também na criação artística, como peça única.

Eco da alma, catalizador dos sobressaltos da sociedade, alto-relevo dos momentos maiores da vivência comunitária: pode ir buscar-se a tais atributos o primórdio da “representação teatral” se atentarmos nas formas ritualizadas dos momentos significativos dos agregados humanos. Nesses rituais ancestrais a forma dramática aparecia como elemento de fixação de acontecimentos, caricaturização de indivíduos do meio, mimando passos do dia-a-dia, inventando outros próprios do momento sacralizado, ritualizado. Este é, também, um espaço multidiscursivo, capaz de, pelas diferenças abissais, fazer distinguir um povo, uma tribo. Todavia, pela falta de estudos e ignorância do seu todo e por não ser esse acto gigantesco de antropologia o que nos é, agora, pedido, fiquemos pela noção de que estas “gestualizações” — a maioria delas elaboradas com rigor artístico insuperável — podem ser, sem atropelos, consideradas as primeiras coreografias de povos que, com a progressão de meios e de contactos com outras formas dramáticas, mas sempre com estas raízes culturais da representação, irão edificar o seu discurso teatral.

Avancemos na senda de uma síntese da história teatral de cada um dos países que nos propusemos referenciar.

Nos grandes espaços angolanos, como um pouco por toda a África, o desempenho teatral como herança da prática italiana, com um palco e uma representação como nos acostumaram na Europa, é obra de padres missionários. As raízes cristãs estarão, assim, presentes não apenas nos instrumentos como nas temáticas. De um lado a Igreja Católica, de outro a Protestante, descobriam no teatro uma forma útil de apresentar aos novos créis quadros mimando os céus divinos, as escrituras sagradas e os momentos solenes das

comemorações. Carlos Vaz assevera-o no seu livro sobre o teatro africano, embora não enuncie as suas fontes em tão magna questão: “*Nota saliente e curiosa deste longo período [...] é o facto de a figura do ‘Menino Jesus’, dos ‘Anjos’, de ‘José e de Maria’ só poderem ser representadas por indivíduos de tez branca, sendo o papel de ‘Judas’, de ‘Satanás’, se não mesmo por vezes o de ‘Herodes’, expressamente destinados aos pretos’*”. Não custa acreditar em tal distribuição de elencos, embora nestas coisas seja sempre bom destrinçar os documentos que credibilizam as afirmações.

Se a importância do burgo de Luanda motivava às digressões de companhias portuguesas à costa ocidental africana, é de registar, em 1932, a representação da peça *Renúncia* pela Companhia Teatral Berta Bivar — Alves da Cunha, de Lourenço Marques.

Representadas em salões paroquiais, dos mais equipados aos mais improvisados, as representações de âmbito religioso só nos princípios da década de 60 passam a dar lugar a uma mistura de referências bíblicas com a realidade africana, dando-se à representação de peças temerárias que foram, e os seus mentores, alvo da perseguição da PIDE.

Com o início da luta armada no território, apressam-se as autoridades, especialmente as militares, a fazer vir troupes lisboetas, a distrair as tropas em campanha e a animar o burgo, que se desejava cosmopolita e longe dos horrores e privações dos combates: tiveram impacto a Companhia de Teatro Alegre, de Henrique Santana; a Sociedade Artística, de Florbela Queiroz e Artur Semedo; a de Raul Solnado. E até as marionetas de Gonçalo Navarro, um espanhol.

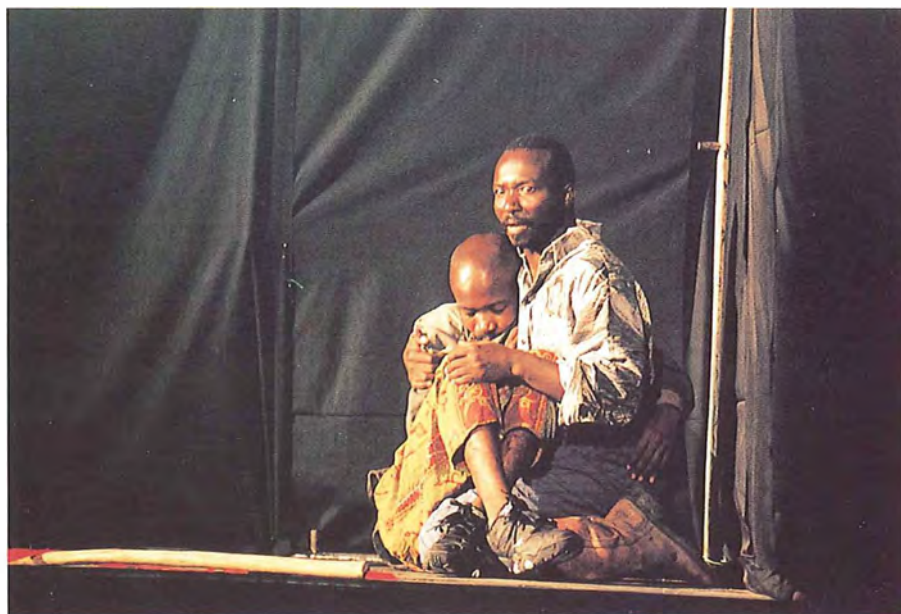
O “outro lado” respondia com uma prática de pendor nacionalista, desenvolvendo os autores e a cultura africanos. Um baluarte desse movimento foi a Liga Nacional Africana, que promoveu algumas peças, e ficou conhecida pelo Teatro Gexto (Grupo Experimental de Tea-

tro), aproveitando dos ecos do trabalho desenvolvido no Brasil pelo Teatro Experimental do Negro. Por ele passaram nomes como António e Domingos Van-Dúnem e Gabriel Leitão. A Liga era um reduto do teatro “negro”. Já em 1961 ali se formou o Grupo Músico-Teatral Ngongo, que viria a extinguir-se em meados da década de 70 e que terá sido o responsável por, em 1972, se tentar apresentar naquele palco uma peça de temática angolana falada em quimbundo.

Nesses últimos anos de regime colonial começaram a aparecer os dramaturgos angolanos: Domingos Van-Dúnem (*Auto de Natal*), António Cabo (*Família Até Certo Ponto!*), Orlando Albuquerque (*O Filho de Zambi e Ovinda*). E na mata militantes combatentes do MPLA (Costa Andrade, Pepetela, Elsa de Sousa, Júlio Almeida) orientaram experiências teatrais direccionadas para as crianças das zonas de combate, de vivência rural ou frequentadoras do Centro Escolar Augusto Ngangula, integrado na frente Leste.

A independência traz para Luanda e subúrbios essa experiência de teatro de agitação e propaganda, que vai dar origem ao Tshinganje, sob a direcção de José Mena Abrantes e César Teixeira, que representou o primeiro espectáculo no país independente: *O Poder Popular*. O grupo dura menos de um ano, caindo sob o fogo de críticas radicais. Vai ser substituído poucos meses depois pelo Xilenga-Teatro, que reorganiza os actores “desafectados” compulsivamente, e apresentará duas peças, uma infantil e outra a partir de uma narrativa oral tchokwe: *Foi Assim que Tudo Aconteceu*. Estava dado o primeiro passo para a presença da rica tradição oral dos povos que constituem o mosaico angolano na esfera da representação teatral moderna.

Logo em 1976 criava-se a Escola de Teatro e Dança que formou actores como foi capaz, e os arregimentou no GAT, Grupo de Amadores de Teatro, que interpreta “*mediócras e espalhafato-*



sas montagens balletico-teatrais” (Mena Abrantes, in revista *Setepalcos*, Nov. 95) e que mais tarde, separadas as duas componentes do ensino, com a presença de monitores cubanos, chegará a apresentar-se no estrangeiro: a peça *História de Angola* foi presente na Nigéria, no Festival de Lagos, e em S. Tomé e Príncipe. Estávamos em 1977-78. As pessoas formadas pelos cubanos passam a constituir o GIT — Grupo de Instrutores de Teatro. Com estaleca quase profissional, o GIT vai transpor para o teatro um romance de Luandino Vieira, *A Vida Verdadeira de Domingos Xavier*. O Ministério da Cultura apoiará a iniciativa destes jovens, que passam a constituir o GET — Grupo Experimental de Teatro, semi-profissional, ainda hoje activo.

Com a nova “respiração” social, começam a aparecer textos dramáticos: Costa Andrade dá à estampa *O Povo Inteiro* (1974) e *No Velho Ninguém Toca* (1978); o poeta, antropólogo e cineasta Ruy Duarte de Carvalho escreve o poema dramático *Noção Geográfica* (1974) sobre os anos de opressão. Mas ainda Antonino Van-

“O Pássaro e a Morte”,
apresentado pelo Elinga-Teatro.
Augusto Baptista/Cena Lusófona.

-Dúnem, Armando Correia, Manuel dos Santos Lima. Com *A Corda*, Pepetela entrega à história a “primeira obra de teatro angolano já estruturada como tal” (Mena Abrantes, in revista *Setepalcos*). Seguiu-se *A Revolta da Casa dos Ídolos* (1979).

Embora nas últimas duas décadas tenham vindo a lume várias obras dramatúrgicas de autores como Domingos Van-Dúnem, José Mena Abrantes, João Maimona, Casimiro Alfredo e Pepetela, o seu exíguo número estará ligado à falta de incentivo por serem poucas as possibilidades de encenação.

Perante as dificuldades da guerra civil, os fautores da arte teatral não esmorecem, mas vivem tempos difíceis. Ainda hoje está activo o Colectivo de Artes Horizonte Nzinga Mbande, fundado em 1986 por antigos combatentes, com direcção de José Sousa Sobrinho e que está agora instalado na Escola Nzinga Mbande. Representou Angola no FITEI-92.

Em Maio de 1988, José Mena Abrantes funda o Elinga-Teatro, que vai representar *A Revolta da Casa dos Ídolos*, de Pepetela, e estará presente no

II Festival de Teatro Africano, em Itália, o mesmo acontecendo na Expo-92 de Sevilha, com *Nandyala ou a Tirania dos Monstros*. Com *O Pássaro e a Morte* veio ao FITEI-95.

Merecem ainda referência, pela persistência dos projectos, mais três colectivos. O Grupo Cultural Makote, dirigido por Domingos Lobão na Escola 1º de Maio e integrando o teatro, a música, a dança e a poesia, que venceu em 1989 o I Concurso Nacional de Teatro. O Oásis, apoiado por uma empresa hoteleira, é dirigido por António Pedro Cangombe e baseia o seu trabalho na divulgação de temas tradicionais, tendo ganho o Concurso Provincial de Teatro de Luanda. O Grupo Serpente, hoje extinto, radicado em Lisboa, foi fundado em 1991. Apresentou-se com grande impacto em festivais em Yaoundé (Camarões), Ouagadougou (Burkina Faso), Windhoek (Namíbia) e Estrasburgo e Marselha (França).

Se o I Concurso Nacional de Teatro, em 1989, reuniu 18 grupos de 14 províncias, a verdade é que a qualidade dos seus trabalhos “continua a ser manifestamente primário e de uma fragilidade conflagradora, não indo quase nunca além das boas intenções [...]. As eventuais excepções só confirmam a regra”.

Se as palavras do encenador, crítico e historiador Mena Abrantes podem pecar por demasiado exigentes e rigorosas, não deixam de ser elemento de reflexão. São, sem dúvida, bons instrumentos para animar um sentido crítico construtivo que faça desenvolver o rigor e a temperança dos grupos angolanos.

A chegada de deportados portugueses a Cabo Verde, muito antes da existência do campo de concentração salazarista do Tarrafal, foi a muitos títulos um acontecimento que atingiu a pacatez das ilhas. Do ponto de vista cultural, também. É nessas primeiras décadas do século

“As Virgens Loucas”. Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo. Augusto Baptista/Cena Lusófona.



que se inicia a actividade teatral duradoura e mais ou menos organizada em associações sociais ou grupos de récitas. Fala-se ainda de forma quase mitológica do “senhor Pires dos monólogos”, especialista nos ditos, que empolgava assistências até às lágrimas ou o riso, consoante os programas, e que falava bem o crioulo, empregando-o como ao português nas suas charlas. Também ficou na memória Fernando Tristão.

Não descuremos a influência das representações de autos pastoris e pequenas peças sobre datas marcantes do calendário religioso movimentadas pelos missionários que sempre zelaram, nas suas instituições, para que essas récitas fossem uma norma, e disponível a toda a população.

Pela década de 40, na cidadezinha da Praia, a capital, aparecem vários grupos de entusiastas de onde se destaca a Troupe Cénica Colibri, dinamizada por João Coelho Pereira Serra, conhecido pelo nominho de “João Pirolito” por ter uma fabriqueta de gasosas com berlinde. Apresentavam espectáculos de base revisteira, com quadros, compère, tudo. Aprimoravam-se na crítica social, e ficou na memória a personagem de “Nha Kuma Sapato Bedjo” (A Minha Comadre Sapato Velho), defendida pelo então nável actor Lalacho, [...] — hoje o mais conceituado dos actores cabo-verdianos, com presenças em múltiplos filmes —, comadre linguaruda que punha a nu os podres e as inconseqüências da sociedade da época.

A censura velava, a PIDE também. Lalacho, jovem irreverente, preparara um monólogo em crioulo, picante e demolidor, para uma récita que teria a presença do comandante Peixoto Correia, alto quadro da administração colonial. A PIDE pediu. Leu e não gostou: todo cortado. Acontece que o monólogo foi dito mesmo, em crioulo. Naquele tempo, a coberto da inexistência de gravações, bastou que negasse ter dito o texto que a censura cortara, mas um improvisado!

Grande momento social e cultural terá sido o que se viveu durante as representações de *Viva Cabo Verde!*, de um grupo orientado por Rato de Almeida, militar português que se radicou no arquipélago, tomado de amores pelo lugar. Era igualmente uma revista, com vários membros do elenco a cumprir quadros musicados, como Fernando Queijas (primeiro grande nome da música cabo-verdiana, especialmente da morna, a ser conhecido no exterior) e com o famoso Omero Martins, compère que fez história. Estamos nos finais dos anos 50, mas apesar da momentânea apetência para a representação, a actividade lúdico-teatral vai definhar num ápice.

Só nos primeiros anos da década de 70 é que alguns jovens do Liceu Gil Eanes, do Mindelo, se lançam numa experiência que redundaria em sucesso arrancado a ferros, com várias sessões



Nas décadas de 1930 e 1940 eram muitos os saraus realizados no salão de festas do Sport Lisboa e Bissau.

programadas para o cinema Eden-Parque, que se encheu para ver a peça *A Forja*, de Alves Redol. Uma ousada rebeldia saudada na “capital do império” pelo *Diário de Lisboa*.

Com a saída para as universidades dos animadores desse grupo liceal, a actividade teatral só vai ser retomada após a independência. Lalachinho volta a Cabo Verde, vindo de Moçambique, onde estava desde 1959. Quadro do Ministério dos Negócios Estrangeiros, após as horas na repartição entrega-se ao projecto teatral que levará à cena a peça *Capitão Ambrósio*, do escritor Gabriel Mariano, com a ajuda de duas cooperantes: uma brasileira e a economista portuguesa Maria Luís. Era mais do que a vontade de montar uma peça, e puseram em pé um atelier de preparação de actores.

Lalacho continuou com experiências de teatro na rua, especialmente com os sketches pedagógicos, como *Maria Ka Ta'ntende Nada* (Maria Não Entende Patavina), um julgamento em que sobressaíam os valores da alfabetização, discutindo a vantagem de saber ler, ou os de crítica social como *Kria Fama Bô Deta Bô Dorme* (Cria Fama e Deita-te a Dormir). Entretanto, Lalacho foi para a escola de actores do Centro Dramático de Évora (Cendrev), por sugestão de Mário Barradas (com quem tinha trabalhado em Moçambique, nos anos 60) e onde chegou a desempenhar funções de assistente de encenação de Luís Varela. Quando regressa às ilhas, é ainda para tentar tudo pela montagem de uma adaptação “crioula” de *As Espingardas da Mãe Carrar*, de Bertolt Brecht, que nunca chegou a concretizar por faltarem, “à boca de cena”, os prometidos apoios.

Simultaneamente com estas experiências outras se desenvolvem, como as do colectivo Korda Kaoberdi, com direcção artística de Francisco Fragoso: a literatura oral e o espírito musical tão desperto nos cabo-verdianos vão ser elementos preponderantes na sua prática, ajudan-

do a redignificar a tabanca e o batuque, e o hoje conhecido funaná, géneros musicais muito expressivos através da função narrativa de temas comunitários, pela sátira, e de registo de acontecimentos e episódios pícaros, até então relegados para os confins das localidades do interior. Ficou famosa a peça *Rei de Tabanca*, um original do director da companhia.

Estes são grupos independentes. Mas outro movimento ganhava corpo com a prática da construção de uma nova sociedade, “élan” que alimenta vocações e estrutura o espírito colectivo: os grupos da Juventude Africana Amílcar Cabral. A JAAC é uma estrutura partidária, mas quando os monitores teatrais são chamados a preparar condições (em várias ilhas, predominando os da Praia e de S. Vicente, que chegou a representar *Gervásio*, de Osvaldo Osório), o então responsável pela organização, Luís Fonseca (hoje, embaixador), terá dito, segundo recorda Lalacho, um dos dinamizadores: “*Não é exclusivamente para militantes, é para toda a gente. Os que quiserem ingressar na JAAC por se sentirem lá bem e pelo seu trabalho, óptimo! Mas o que é preciso é que se criem estruturas abertas a todos os interessados*”. Este projecto culmina com o 1º Encontro Nacional de Animação Teatral, em 1978, que conclama as câmaras municipais a mandarem representantes até à ilha de S. Nicolau, onde, para além dos debates, funcionou um atelier de máscaras, dado por monitores alemães.

Já no declínio do movimento, deveu-se ao entusiasmo de Jorge Encarnação, quadro da Embaixada de Portugal, um 2º Encontro de animadores e uma “viagem de trabalho” do encenador Mário Barradas que, acompanhado de Lalacho, percorreu o arquipélago dirigindo “ateliers” em todas as ilhas.

Entretanto, saído Fragoso das lides do palco, Lalacho vem para Portugal, e as coisas morrem.

Subitamente, nos últimos anos, através das

iniciativas do Centro Cultural Português da cidade do Mindelo e do orientador do seu grupo de teatro, João Branco, tudo se reanima. Há grande interacção entre as gentes das ilhas, e cresce o projecto teatral que leva à animação do Mindelect, uma festa que conduz à cidade do Porto Grande grupos amadores de diversas ilhas, a partir de 1995, *“funcionando como um estímulo ao teatro cabo-verdiano e um desafio concreto à capacidade de criação e realização que se vem sentindo no teatro em Cabo Verde, principalmente em Mindelo e Santo Antão”*. Participaram o CCPM, o Juventude em Marcha e o grupo Frank Cavaquim.

Em Setembro de 1997 realizou-se o terceiro festival, com representantes de Portugal e do Brasil, e grupos das ilhas de Santiago, Santo Antão, S. Vicente e S. Nicolau.

O Mindelact vai continuar a ser o fermento da vontade de fazer teatro em Cabo Verde.

Falta ainda escrever com cautela e minúcia investigadora os primórdios do teatro moderno na Guiné. Estamos quase certos de terem existido representações na segunda década do século, até pela mão de missionários, mas datam só da década seguinte as primeiras referências a espectáculos de teatro urbano, “europeu”, e que desde sempre desdenhou potencialidades que se vislumbravam na representação tradicional, como acontece com a *Dança do Boi*, interpretada através de um bailado esquemático que mima a história de dois bois que se divertem pastando, até que a entrada de uma vaca no seu prado os deixa em grande exaltação. Abandonam o porte amistoso e as brincadeiras, envolvem-se em luta, o vencedor conquista a intrusa...

Serão, então, dos anos 30, as iniciativas orientadas por Henrique de Oliveira, em Bissau, nos armazéns da Casa Gouveia, o potentado

comercial da colónia. Um dos gerentes da empresa rival, a Casa Guedes, não tardará a organizar uma troupe “adversária”. António José Flamengo já trabalhara em Lisboa na revista, e mobilizou em torno da sua experiência alguns colonos devotados à arte de Talma. A revista imperava, as piadas eram entre colonos e para leitura da Administração, louvando-a ou criticando-a. A vida dos autóctones não era para ali chamada... Muitos destes saraus eram apresentados no salão de festas do Sport Lisboa e Bissau. Duraram e chegaram a entrar pela década de 40, e o próprio Flamengo definia estes trabalhos como *“revista africana de fantasia e crítica local”*. Mas as comédias, pequeninas, de um acto só, cumpriam o seu papel no recreio das gentes apossadas da cidade.

Na passagem para a década de 60 funda-se um grupo de teatro em Bolama. Dirigiu-o Porfírio Costa, “o Alansó”, e teve múltiplas dificuldades porque a temática insistia habitualmente em problemas das populações e as entidades e casas comerciais não estiveram para apoiá-lo. Era formado por esforçados actores guineenses que ousaram levar a sua arte a várias localidades, em digressões que passavam a ser acontecimentos maiores. Bissau, Bafatá e Bissorã puderam assistir ao seu trabalho. Teve existência efémera, a polícia política ter-lhe-á feito a vida tão difícil que a arte não vingou.

Também o teatro infantil conheceu diversos desenvolvimentos. Encenavam-se histórias tradicionais locais e contos portugueses, como *A Cigarra e a Formiga*, segundo narrativa de Carlos Vaz no seu livro *Para o Conhecimento do Teatro Africano*.

Da ritualidade e danças iniciáticas do Nyau e do Mapico, ainda hoje realizadas e com bastante influência no decurso anual da vida das respectivas comunidades (os mangantas e azim-

“De Volta da Guerra”, uma co-produção do Grupo de Teatro Casa Velha, Produções Olá (Moçambique), e do Teatro da Rainha (Portugal). Augusto Baptista/Cena Lusófona.



bas, de Tete; os macondes de Cabo Delgado, que mantêm esses rituais mesmo quando migrantes nas cidades), vários estudiosos fizeram análises e descrições. A estas formas remotas junta-se outra tradição de representar: a dos contadores de histórias que, como relata Machado da Graça, crítico de teatro e director do grupo da Associação Cultural da Casa Velha, do Maputo, *“existem em todo o país e acompanham as suas narrações com uma mímica, por vezes muito expressiva, e uma modulação de voz de acordo com os vários personagens da história”*.

O período colonial traz outra visão do teatro, a teia dos conceitos europeus vai ignorar a riqueza destas tradições e impor — como se esperaria pela prática política que está na base social de quem o produz — uma estética teatral e uma visão da sociedade e dos africanos segundo a óptica do colonizador e a sua cultura.

Carlos Silva, nos finais do século passado, terá sido o grande iniciador, enquanto dramaturgo, actor e encenador, crítico teatral. São dele dramalhões como *Crime Anica* e *Madalena*, ou autoscómicos como *Aventuras de Um Herói, Era Eu, Os Cavaleiros do Arcaz* ou *Sua Alteza, o Criador*. Tinham as apresentações lugar num barracão arvorado a teatro, o Vasco da Gama. É ainda a sua direcção lendária que desponta no princípio do século, com as suas operetas-cómicas onde apareciam as “ingénuas”, os “galãs”, as caricaturas de diversos tipos sociais com os tiques das várias comunidades laurentinas, e até um preto aparecia... mas representado por um branco enfarruscado, numa terra com tanta gente ostentando a verdadeira cor! Nesta época, a então Lourenço Marques rivalizava com as grandes cidades portuguesas em número de teatros, ultrapassando sem dúvida a maioria das capitais de distrito: cerca de dez casas de espectáculos misturavam a actuação teatral com outros momentos, em que a poesia, a ginástica, rápidos entractos e quadros de óperas célebres

compunham programas alinhados ingenuamente.

É já para o final da primeira metade do século, por altura dos anos 40, que se desenvolve o gosto pelo teatro em várias associações culturais e recreativas. Paralelamente às peças de teatro ligeiro, desenvolve-se a prática revisteira, sendo as de autoria de Fernando Baldaque e Arnaldo Silva muito apreciadas (por exemplo, *O Império das Laurentinas*, de 1936, rotundo êxito repetido com *Palhota de Moçambique* e *Zona Perigosa*).

É destes primeiros anos de 40 a polémica que opõe, nas páginas dos jornais e no Rádio Clube de Moçambique (RCM), adeptos do teatro ligeiro e do teatro “de formas superiores”. Segundo informação de Machado da Graça, não era só em Lourenço Marques que estas experiências se desenvolviam, tendo mesmo sido criado — num momento em que se pode até falar de crise na capital —, na Beira, o Grupo Dramático Eduardo Brasão, cerca de 1950, dirigido por Inácio Gouveia. A reprodução de peças, operetas, revistas faz-se ininterruptamente, o que poderá ter sido um incentivo para os actores.

O conhecimento da existência de um público potencial fez estender até ao Índico as digressões africanas das companhias lisboetas de revista, que chegavam a integrar no seu repertório quadros de temática local, muitas vezes desenhados e escritos por esses laurentinos da colónia, entusiastas das artes de Talma. Todavia, o rigor dos estatutos segregava das salas de espectáculos os negros e demais comunidades secundarizadas pela máquina colonial.

Por via dessas viagens aparecerá a primeira companhia profissional na capital, criada pelo actor Henrique Santos, que ali se radica e cataliza a paixão de amadores locais. Foi sol de pouca dura, as condições não estavam ainda criadas para a sustentação de carreiras dedicadas ao teatro, e a falência foi declarada. A movimentação teatral parece estiolar até aos fenómenos dos



“sixties”. Antes, Afonso Ribeiro ainda escreveria o drama *Três Setas Apontadas ao Futuro*. Estávamos em 1959, na presença de um trio de pequenas obras que denunciavam a ordem racial estabelecida pelo colonialismo português, abordando as contradições do seu discurso.

Só na década de 60 as coisas mudarão, com a presença em Nampula de Fernando Barroso, de Areosa Pena no Xai-Xai, de Malaquias de Lemos à frente da Cooperativa de Teatro da Beira (que haveria de representar *O Dia Seguinte*, de Luís Francisco Rebelo); e com a acção de dois grupos importantes na capital — o TEUM, Teatro dos Estudantes Universitários de Moçambique, com quem Fernando Gusmão trabalhou, encenando, entre outras, cinco obras de Gil Vicente, e o TALM, Teatro de Amadores de Lourenço Marques, orientado por Mário Barradas. Ambos vocacionados para o teatro de vanguarda, levaram à cena peças de Sttau Monteiro, Beckett, O’Casey, Miller, Cervantes, Tchekov, Albee, que faziam a primazia destas programações. Uma excepção fez dirigir os olhares para a problemática moçambicana, quando peças de

Imagem da co-produção luso-são-tomense “*Cloçon Son*”.
Augusto Baptista/Cena Lusófona.

Lindo Lhongo foram encenadas por Norberto Barroca (na sua estada de dois anos, 1970-72) para o TALM: *Os Noivos ou uma Conferência Dramática sobre o Lobolo* e *As Trinta Mulheres de Muzeleni*. A PIDE ataca sem perda de tempo, que é uma peça sobre temática africana. Diz-se-lhe que era uma “coisa de escola”, algo de pedagógico, pois havia múltiplos graus de leitura, o primeiro dos quais analisava realmente o lobolo (o dote entregue pelo noivo à família da pretendida), mas através dele lançava-se um olhar crítico para as formas tradicionais de estabelecer casamentos. É um sucesso de impacto, uma inquietação.

Enquanto isso, nas matas e nas zonas libertadas pela guerrilha da Frelimo (Frente de Libertação de Moçambique), o teatro era arma de cultura, instrumento para debate e instrução. O Grupo Cénico das Forças Armadas de Moçambique foi ferramenta imprescindível para realçar a justeza da luta de libertação e retratar a sociedade colonial. A sua acção ultrapassou esta fase de campanhas militares, impondo-se mesmo depois da independência, num trabalho militante de intervenção política. Com o seu apoio e o do departamento de Cultura do Governo serão apresentadas várias peças paradigmáticas do ambiente cultural dos primeiros tempos da jovem República Popular: *A Partilha da África*, uma crítica contundente à Conferência de Berlim e ao “mapa cor-de-rosa”, e *Javali Javalismo*, sobre o colonialismo. São levadas à cena por um grupo de guerrilheiros, estudantes e trabalhadores. São ainda dessa época obras como *Chibalo*, de Marcos Tembe, e *Um Minuto de Silêncio*, de Orlando Mendes.

Com a dissolução da estrutura herdada da guerrilha, sobreveio um tempo em que o teatro, levado a cabo por grupos instáveis, procurou novos caminhos. Destaque-se o trabalho do conjunto ligado à Direcção Nacional de Cultura nos bairros periféricos do Maputo, e o Teatro dos

Jovens Continuadores, agrupamento juvenil animado por Pedro Paulo Ferreira.

Esta caminhada e o potencial de interesse que se percebe por parte de um público de olhar atento e predisposto para o jogo teatral são os alicerces para a situação actual, em que a magia do espectáculo e a simbiose entre actores e espectadores transforma cada representação num inolvidável acontecimento interactivo. Esta é, aliás, uma das mais brilhantes características de uma situação teatral que surpreende o forasteiro e se desenvolve em várias vertentes, como veremos.

A referência imediata faz-se ao Mutumbela Gogo, um pilar que se mantém eruptivo sob a direcção de Manuela Soeiro, e dá atenção particular aos originais moçambicanos, tendo levado à cena Bernardo Honwana, Mía Couto, Rui Nogar, entre outros, e é um autêntico vulcão que tem possibilitado veios que se vão autonomizando: o M’Beu, um grupo não-profissional que reside igualmente no Teatro Avenida e que é o alforbe de novos talentos para a companhia-mãe, e o Gungu, dirigido por Gilberto Mendes e nascido de uma “dissidência”.

Tanto o Mutumbela Gogo como o Gungu (que, entretanto, criou os grupos-satélites amadores Gungulinho 1 e 2, estando o último na base de uma actividade lúdica infantil) se desenvolvem estruturando o seu discurso — um mais erudito, outro mais popular — em torno da vivência moçambicana, preferencialmente maputense.

Para quem não tem podido acompanhar as suas digressões a Portugal, é importante realçar a qualidade internacional do trabalho destas companhias, enaltecido pela crítica de vários países pelo nível bastante elevado. Quanto à sua relação com o público moçambicano, os programas conhecem sempre salas a abarrotar, quer para a prática cénica moderna do primeiro grupo, quer para o trabalho de cariz “boulevardiano”, com laivos revisteiros, sobre cujas remi-

niscências se ergue um edifício tipicamente africano, consubstanciado pelas histórias e tipos representados, mas igualmente por uma postura em palco que define uma escola bem arquitectada e que conquistou centenas de adeptos ávidos por deliciarem-se com uma saborosa sátira que faculta contornos picantes às contundentes críticas da sociedade e da classe política.

Aos dois expoentes do teatro moçambicano actual juntam-se outras experiências que demonstram igual personalidade, apegada o mais das vezes a projectos claramente definidos e maturados por uma prática séria e persistente: foi o caso do Tchova Xita Duma — neste momento desactivado, que apresentou importantes textos de Brecht, Chico Buarque de Holanda, Fugart, etc. —, do Grupo Cénico 4º Congresso e do grupo da Associação Cultural da Casa Velha, que funciona consoante uma filosofia de agrupamento amador mas em que o “profissionalismo” com que encara o trabalho de vanguarda orientado por Machado da Graça — através de peças de Eugene O’Neil, Strindberg, Soyinka, Molière, Pirandello, Birago Diop ou do português Pitum Keil do Amaral — deve ser realçado.

Fiquemos por aqui, mas sem deixar de rematar com a informação de que há dezenas de colectivos amadores, espalhados pela periferia da capital e em certas localidades do interior do país, como os maputenses Orpheu, Thaguma, Projecto Mwana, Xigutsa, Mburi Ya Ti Mburi, Gota de Lume ou o grupo da Escola Básica Agrária de Umbelúzi, distrito de Boane.

É tempo de deixarmos de nos espantar com esta profusão de iniciativas, de gestos cénicos, de vontades múltiplas de representar. Haverá milhentas justificações sociais e psicológicas para o fenómeno? Por mim gostaria de registar, antes de todas essas especulações, a explicação que mais me contenta: os moçambicanos adoram teatro e criaram laços valiosos com a sua

essência. A história do seu teatro é uma valiosa coluna do seu desenvolvimento cultural, que não se restringe a ele.

Os moçambicanos só precisam de ter atenção em criar condições para que o tecido orgânico que constitui o seu teatro se desenvolva sempre, através do cimento dos seus actores, do edifício das suas múltiplas companhias e grupos, do corpo já pujante mas sempre em necessária progressão dos seus espectadores.

Tudo na representação são-tomense se centra na trindade de peças que dão corpo a uma extraordinária história de “miscigenação” de textos e práticas teatrais: *O Tchiloli*, o *Danço Congo* e o S. Lourenço. Traduzamos, por momenclaturas mais próximas da origem dos textos: *Tragédia do Marquês de Mântua* e o *Imperador Carlos Mago* (ou Carloto Mangano), *Tragédia do Capitão Congo*, *Auto de Floripes*. As suas origens são remotas, dividem-se as opiniões sobre quando chegaram à ilha. A vontade é estabelecer uma data condizente com a chegada dos primeiros colonos vindos da Madeira, uma vez que o primeiro texto tem fixação em português: foi escrito por um poeta e dramaturgo madeirense, da escola vicentina e de nome Baltazar Dias. Trata-se de uma obra clássica, do século XVI. Também o *Auto de Floripes* se representa (ainda hoje) no norte de Portugal. Aliás, muita da emigração para o povoamento madeirense terá vindo do Minho, pelo que não estranha que possam até ter sido os mesmos a introduzir as duas peças no pequeno arquipélago africano.

Se quer o *Tchiloli*, quer o *Danço Congo* são característicos de S. Tomé e representam-se repetidamente, sempre que “encomendados”, durante a maior parte do ano (de preferência na estação seca) e o mais das vezes no interior da ilha, nos quintais, nas clareiras e nos terreiros, já

o *Auto*, interpretado exclusivamente no Príncipe, tem uma só representação, no burgo, em dia de S. Lourenço, o 15 de Agosto.

É curioso perceber como o *Tchiloli* se compõe de rituais próprios de representação. Chamam-se tragédias aos grupos que o interpretam (a *Tragédia Formiguinha da Boa Morte* é uma das mais carismáticas), cada papel é representado por muitos anos pelo mesmo “actor”, sempre um homem mesmo quando as personagens são femininas, que assume o encargo como quase que de um ritual se tratando, passando-o por vezes de pais para filhos. Outro interesse reside na forma como o texto “clássico” e o texto “local” se entrecem numa encenação que dura frequentemente um dia inteiro e traz até ao Equador o imperador Carlos Magno para ritualizar a justiça, a fidelidade, a verdade e a razão. Não cabe aqui espalhar o texto, sim enunciar como a representação se liga com a vida, uma vez que muitas horas exigem que a mesma seja mesclada com diversos afazeres dos participantes-espectadores, que equilibram os momentos do *Tchiloli* com os instantes inadiáveis da sua vida pessoal (necessidades básicas como a alimentação, por exemplo). A dança é um estímulo certamente inovador da interpretação integrada nos hábitos africanos, assim como a música tal como hoje é interpretada, alguma coreografia de passos, a magia de alguns momentos da trama.

O *Danço Congo* passou a Tragédia por influência do *Tchiloli*. É uma pantomina que lembra a vida dos escravos congolezes nas ilhas do café e do cacau. Não há texto de suporte da acção dramática, apenas a mímica integrada nos passos de dança e canções. Bobos e luciferos, bem na tradição europeia, misturam-se já com duendes e feiticeiros genuinamente africanos.

O *Auto de Floripes*, cartaz específico da ilha do Príncipe, como se disse, trata — similarmen-

tão e muçulmanos e da presença de uma donzela que, segundo a tradição, tem de permanecer até ao dia da representação que ocupa literalmente as ruas do burgo de Santo António do Príncipe.

A memória das gentes não omite a outra prática teatral, apesar de este trio ser tão feérico e marcar tanto o espírito dos ilhéus! Entre 1965 e 1969 o Grupo Teatral de São Tomé subiu ao palco do Teatro Império para apresentar *Os Mangas de Alpaca* e *D’Jambi*, dois dramas do escritor local Fernando Reis, que foi igualmente o investigador pioneiro das artes cénicas tradicionais são-tomenses. A segunda peça foi considerada multi-racial por pôr em cena dois agricultores, o local Cosme Menezes e o português Manuel da Silva, tratando da relação entre eles.

Depois da independência, apesar de penúria em que vivem as Tragédias, com dificuldades para manter os seus guarda-roupas em condições, os rituais das três formas tradicionais de expressão mantêm-se, e até desenvolveram uma actividade considerável no estrangeiro. Para além do grupo da localidade de Boa Morte, existem outros colectivos: Tragédia Madeirense de Madre de Deus, Tragédia Benfica de Bom Bom, Tragédia de Caixão Grande, Tragédia Santo António de Madalena.

Após a independência, governo e movimento de libertação (MLSTP) incentivaram diversas iniciativas teatrais, nomeadamente as de formação de vários grupos ligados à Juventude do partido. Mas a prática de um teatro mais “clássico” tem sido esporádica durante todos estes anos. O destaque irá para a actividade dinamizadora de Ayres Veríssimo Major, director do Centro de Artes e Espectáculos. As derradeiras experiências trataram-se de co-produções com o grupo português O Bando: em Lisboa um grupo de actores de S. Tomé e Príncipe veio integrar o enlenco da adaptação do romance *A Nau de*

Quixibá, de Pinheiro Torres. Na volta, foram os de O Bando a S. Tomé. Primeiro o workshop, depois nova peça, *Cloçon Son*, escrita pelo são-tomense Fernando Macedo, com música, cenário, figurinos e actores de S. Tomé, reproduzindo assim toda a força da sua cultura, interligando vivências do quotidiano com festas, rituais, tradições. A mímica e a dança prevaleceram sobre as fórmulas interpretativas “europeias”. Um êxito, tal como costumam ser outras peças que os grupos amadores representam, numa base de ingenuidade e profunda sabedoria popular que compõem uma crítica cerrada a usos e costumes.

Menção especial para o grupo Plo Mon Desû (Pela Mão de Deus), um colectivo de bonecreiros estacionado num lugar recôndito da ilha de S. Tomé, e que usa as figuras excepcionais talhadas por mestre Capela.

Ser-me-á permitido acrescentar umas linhas sobre o estado do teatro timorense, esse irmão colocado mais a oriente, longe de África mas perto do coração de todos, de que nem sempre se fala quando se fala de cultura no espaço chamado lusófono. Um povo oprimido resiste igualmente através dos seus hábitos e da sua produção cultural e o teatro pode potencializar gritos de revolta e de alerta.

Não há tradição teatral na cultura timorense, à parte as representação ritualistas próprias dos actos mais marcantes do desenrolar da vida dos agregados populacionais. Aliás, estes têm uma ligação mais directa com a gestualização mímica que acompanha danças e folclore. São já integrados nas expressões culturais urbanas que se detectam os fenómenos teatrais. A primeira representação de que há memória no território foi efectuada em meados do século passado, no colégio religioso de Soibada, em pleno centro de Timor-Leste. Também aqui foram os missionári-

os a introduzir a prática teatral, mormente em torno dos quadros bíblicos e das alusões a datas festivas litúrgicas do calendário católico. É por isso que se podem destacar iniciativas nesta área do Seminário de Daré e do Colégio das Madres em Balide, um bairro de Dili.

Na década de 60, há cerca de trinta anos, dinamizaram-se sucessivos grupos no liceu da capital, que traduziam a vontade de emparceirar com manifestações modernas da arte de representar, e que animavam récitas concorridas.

Hoje, a prática teatral no interior do território é muito reduzida; a simples reunião de pessoas em torno de um projecto cultural não é fácil num clima altamente repressivo e de suspeição permanente.

Na diáspora, a prática cultural é antes de mais dirigida para a manutenção dos ritos e atitudes tradicionais, medida espontânea norteadas pela necessidade de defesa das suas raízes culturais. Só com a dinâmica criada em torno das Jornadas pela Democracia em Timor, sessões quinzenais com vista ao desenvolvimento do espírito democrático e da prática da cidadania activa — dinamizadas pela equipa orientada pelo professor Barbedo de Magalhães, da Universidade do Porto, e envolvendo principalmente timorenses, mas também portugueses e alguns jovens de outras nacionalidades —, é que apareceu o primeiro projecto de acção teatral no seio da comunidade timorense, depois de episódicas mas não menos significativas representações por altura da estada dos primeiros refugiados timorenses no Vale do Jamor.

Este grupo tem vindo a protagonizar um projecto de aprendizagem e já apresentou “sketches” em torno da dolorosa situação timorense. No seguimento deste trabalho mais sistemático, dois timorenses integraram o grupo internacional que estagiou no Teatro da Trindade, numa acção de formação intensiva da iniciativa do

O actor timorense José Amaral contracenando com a cabo-verdiana Odete Mósso durante o Estágio Internacional de Actores Lusófonos. Cena Lusófona/Inatel/Expo'98. Augusto Baptista/Cena Lusófona.



projecto Cena Lusófona (com a colaboração de Expo-98 e do INATEL), dando origem ao espectáculo *Fronteira*, um texto de criação colectiva sob orientação de Rogério de Carvalho.

A possibilidade de estas sementes poderem desenvolver um plano de dinamização da expressão timorense através da representação teatral é um factor aliciente. Nunca nestas últimas tão difíceis três décadas houve tão boas perspectivas para esse desenvolvimento. As entidades que lideram a comunidade timorense em Portugal, como as que têm a responsabilidade das relações de Cooperação, e ainda o Ministério da Cultura e da Educação — Timor-Leste é, do ponto de vista do Direito Internacional, um território sob administração portuguesa (tendo o nosso país responsabilidades acrescidas para com a comunidade aqui sediada, uma vez que não pode exercer os actos administrativos no interior do território com total liberdade) — não podem esquecer uma

ferramenta tão útil para a mobilização das sociedades (até da portuguesa em torno do ideário autonómico timorense), perspectivando continuidade ao lançamento destas primeiras pedras.

Depois deste roteiro, que já vai longo e está tão resumido e incompleto, resta registar os esforços de alguns para que esta memória não desapareça: de Angola, José Mena Abrantes; de Cabo Verde, Lalacho e João Branco; de Moçambique, Machado da Graça, Malangatana, Mia Couto, Manuela Soeiro; da Guiné-Bissau, Carlos Vaz; de S. Tomé, Ayres Major. Entre outros, têm vindo a guardar a recordação desta aventura ainda tão singela e já tão grande do teatro em tão diversificadas paragens. E todas as experiências aqui narradas são um pouco da história destes povos, os seus gritos de revolta, a sua ironia acesa, as suas esperanças e mal querências. Teatro e vida, misturadas num turbilhão de desejos e de criatividade. 