

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**POR UM TEATRO E COMUNIDADE EM MOÇAMBIQUE**  
**PESQUISA EXPLORÁTORIA SOBRE A CRIAÇÃO E PARTICIPAÇÃO DE**  
**PÚBLICOS**

DISSERTAÇÃO

---

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM  
TEATRO E COMUNIDADE

**Venâncio Calisto**

Amadora, novembro 2021

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

**POR UM TEATRO E COMUNIDADE EM MOÇAMBIQUE  
PESQUISA EXPLORATÓRIA SOBRE A CRIAÇÃO E PARTICIPAÇÃO DE  
PÚBLICOS**

DISSERTAÇÃO

Venâncio Calisto

TRABALHO DE DISSERTAÇÃO submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Teatro e Comunidade, realizado sob a orientação científica da Prof.<sup>a</sup> Doutora Luísa Monteiro.

## Agradecimentos

Ao longo da minha jornada académica, artística e pessoal tive a sorte de nunca andar sozinho. Por isso, chegado aqui, tão longe do lugar onde esta paixão pelo teatro e pelo conhecimento começou, dedico este ritual de agradecimento, às pessoas e instituições que me têm acompanhado e apoiado.

Um obrigado especial aos meus pais Roda Venâncio Njango e Calisto Guilherme (*in memoriam*) a quem dedico este trabalho.

Ao projeto PROCULTURA, no nome da União Europeia e do Instituto Camões IP, pela atribuição da bolsa de estudos que me possibilitou realizar este mestrado.

À Prof.<sup>a</sup> Doutora Luísa Monteiro, minha orientadora, pelo sábio e generoso apoio.

Aos professores e professoras: Armando Nascimento Rosa, Rita Wengorovius e Cláudia Andrade e ao restante corpo académico e administrativo da ESTC.

O meu muito obrigado à turma da fogueira: Marina, Gonçalo, Vânia, Amana, Alexandre, João, Rui, Alícia, Mariana e Lara.

Os agradecimentos estendem-se aos meus mestres Fernando Mora Ramos, Mia Couto, Dativo José, Orlando Govo, Evaristo Abreu, Victor de Oliveira, Wiliamo Muchanga.

E por fim, mas não menos importante, um profundo obrigado à minha família e aos amigos Nélia, Isabel (Mamuska), Vieira, Rita, Raja, Marisa, Chamba, Deise.

## **Resumo**

As questões formais e metodológicas, relativas à criação e à participação de públicos no fenómeno teatral, assumem um importante destaque na conceptualização das práticas de Teatro e Comunidade, visto constituírem elementos de diferenciação entre este tipo de teatro e o outro tipo de teatro, o dito teatro convencional.

Deste modo, a presente dissertação propõe-se a identificar e a analisar as características de criação e participação de públicos presentes nas diferentes dinâmicas teatrais vividas em Moçambique desde 1975, com especial atenção na década de 2010 a 2020. A partir de uma viagem temporal, que consiste em localizar os diferentes estilos, géneros e intencionalidades que o teatro moçambicano foi assumindo ao longo do tempo, procura-se compreender as marcas do Teatro e Comunidade presentes nas suas diversas maneiras de criar e de chegar ao público.

Este estudo desafia-se ainda a uma tentativa de sistematização das manifestações teatrais ao longo dos 45 anos de independência, em resposta à escassez de documentos e estudos académicos sobre esta área, que se verifica no país.

**Palavras-chave: Teatro e Comunidade; Criação, Participação e Públicos**

## **Abstract**

Formal and methodological issues relating to the creation and participation of audiences in the theatrical phenomenon are important in the conceptualization of Theater and Community practices, as they constitute differentiating elements between this type of theater and the other type of theater, the conventional or the classical theater.

Thus, this dissertation aims to identify and analyze the characteristics of creation and participation of audiences present in the different theatrical dynamics experienced in Mozambique since 1975, with special attention to the decade from 2010 to 2020. From a temporal journey, which consists of locating the different styles, genres and intentions that Mozambican theater has assumed over time, we seek to understand the nuances of Theater and Community, present in its various ways of creating and reaching the public. This study also challenges an attempt to systematize theatrical events over the 45 years of independence, in response to the scarcity of documents and academic studies in this area, which exists in the country.

**Keywords:** Theater and Community; Creation, Participation and Audiences

## ÍNDICE

Introdução	7
I PARTE   DA DRAMATURGIA DO “EU” AOS FUNDAMENTOS CRÍTICOS	
1. Da dramaturgia do “eu”	10
1.1 - <i>Os primeiros passos</i>	11
1.2 - <i>Formação artística e académica</i>	13
1.3 - <i>Criações, intercâmbios artísticos e áreas de ação</i>	14
1.4 - <i>Chegada ao mestrado</i>	16
2. Contextualização do presente estudo	18
2.1 - <i>Objetivos da pesquisa</i>	19
2.2 - <i>Metodologias</i>	20
2.3 - <i>Do campo de estudo</i>	21
3. Teatro e Comunidade: revisão crítica	21
3.1 - <i>Tentativa de definição</i>	23
4. - A criação e participação de públicos no Teatro e Comunidade	25
4.1 - <i>TPD - Teatro para o Desenvolvimento em África</i>	26
4.2 - <i>A problemática da participação nos projetos de TPD</i>	27
II PARTE   FACTOS E IMAGINÁRIOS	
1. O teatro em Moçambique	29
1.1 - <i>Origens</i>	29
1.2 - <i>Do rito ao teatro: o caso do Nyau</i>	30
1.3 - <i>O caso do Mapiko</i>	31
1.4 - <i>A representação teatral nos povos Ronga</i>	33
2. O teatro no período colonial	34
2.1 - <i>O nascimento do teatro convencional ou teatro de colono para colono</i>	35
2.2 - <i>O sincretismo e a temática africana</i>	36
3. O teatro pós-independência	38
3.1 - <i>O teatro como instrumento de propaganda política</i>	41
4. O projeto de Teatro Popular	42
5. A vanguarda dos anos 80 e o ressurgimento do teatro convencional	46
6. Os anos noventa e o paradigma do desenvolvimento	48
6.1 - <i>A massificação de grupos de teatro comunitário</i>	48
7. O teatro convencional de mãos dadas com o teatro de intervenção	51
7.1 - <i>Mutumbela Gogo</i>	52
8. Projeto <i>Mocambiquero-te</i> e a revolução do teatro comunitário	53
8.1 - <i>O caso da companhia de teatro Gungu</i>	55
9. Principais grupos de Teatro e comunidade	56
9.1 - <i>Mahamba Artes</i>	56
9.2 - <i>Grupo de teatro Mugachi</i>	59
10 - O teatro nos anos 2000	63
10.1 - <i>O CTO-Maputo e a RETEC</i>	65
10.2 - <i>O FITI e o seu papel na ampliação do palco do teatro em Moçambique</i>	70
10.3 - <i>Principais marcos</i>	73
10.4 - <i>O caso do Lareira Artes</i>	75
10.5 - <i>O surgimento do curso superior de Teatro</i>	77
10.5.1 - <i>A formação superior em Teatro na ECA</i>	78
III PARTE   CRIAÇÃO TEATRAL E PARTICIPAÇÃO DE PÚBLICOS	
Criação e participação de públicos no Teatro comunitário	83
Teatro de Mensagem: abordagem de cima para baixo	83
O teatro como representação da Moçambicanidade	85
Considerações finais	88
Referências	91
Anexos	94

*[...] o teatro não é usável, não é uma ferramenta que podes usar e descartar, podes trabalhar junto com o teatro, mas não podes usar o teatro.*

Mia Couto

## **Introdução**

O teatro em Moçambique sempre foi, desde a luta armada de libertação nacional (1964-1974) e até aos dias de hoje, um dos principais meios de educação, cultura e participação do povo na vida sociopolítica do país.

Nas últimas décadas, os elevados índices de pobreza e a propagação de doenças como a Malária e o HIV/SIDA e, mais recentemente, a pandemia do corona vírus, desafiam as companhias de teatro e outros agentes culturais, a investirem em projetos de educação cívica e intervenção comunitária. Existe atualmente, em todo país, centenas de companhias de teatro que trabalham em projetos e campanhas de Desenvolvimento financiados pelo Estado, parceiros de cooperação e ONG's nacionais e estrangeiras, com destaque para o Centro de Teatro do Oprimido (CTO), Rede Moçambicana de Teatro Comunitário (RETEC) Mahamba Arte, Khanyisa – Associação Pró Acção Comunitária, entre outros.

As questões formais e metodológicas, relativas à criação e à participação de públicos no fenómeno teatral assumem importante destaque na conceptualização das práticas de Teatro e Comunidade, visto constituírem elementos de diferenciação entre este tipo de teatro e o outro tipo de teatro, o dito teatro convencional ou o teatro clássico. Por esse motivo, o presente estudo optou por utilizar esses dois elementos (Criação e Participação) como as principais categorias de análise das manifestações de Teatro e Comunidade ao longo da história do teatro moçambicano.

O exercício de olhar para o passado como um ato de indagar sobre a origem das coisas (eventos sociais, conflitos, crises, revoluções, etc.) por forma a compreender os seus efeitos na vida individual e coletiva, é próprio da natureza humana, no sentido de produção de conhecimento científico, artístico e outros.

A presente reflexão ao empreender uma viagem temporal, datada desde 1975 a 2020, mas sem deixar de fazer referência ao período pré e colonial, tem como intenção esboçar uma cartografia de ações e iniciativas teatrais que têm contribuído para a construção de um teatro, que seja a expressão identitária e representativa da diversidade cultural de Moçambique e que sirva para o *empowerment* das comunidades e contribua para a sua participação ativa na vida social, política e económica do país.

Deste modo, abordamos na Primeira Parte os principais pressupostos teóricos, sob os quais se fundamenta o nosso estudo. Esta revisão bibliográfica baseia-se no entendimento de autores como Nogueira (2007), Belzega (2012-2013); Dandura (2010) e Jonathan (2014). Com a intencionalidade de situar a pesquisa num tempo e espaço concretos, apresentamos também neste capítulo a contextualização e a localização geográfica e situacional do nosso campo de estudo, neste caso Moçambique. A apresentação das motivações pessoais que levaram a empreender esta viagem em torno das manifestações teatrais em Moçambique, — como um ritual de *largar voo* — também estão contempladas neste capítulo.

Na Segunda Parte, a investigação centra-se na revisitação e análise histórica dos diferentes movimentos teatrais no país, tendo como ponto de partida o ano de 1975 e até ao ano de 2020, mas sem deixar de fazer referência ao período pré e colonial. O esboço de um mapa de ações e iniciativas teatrais, com especial atenção ao seu papel na participação das comunidades na vida social, política, económica e cultural do país, que se procura desenvolver nesta segunda parte tem como base o entendimento dos seguintes autores: Fresu e De Oliveira (1982), Savele (2005), José e Abreu (2014) e Manjate (2017). Em reconhecimento da validade e legitimidade artística e académica dos testemunhos recolhidos no âmbito da pesquisa e por forma a sublinhar a sua importância, enquanto fonte essencial, no aprofundamento do conhecimento sobre as circunstâncias fatuais e sobre os imaginários que vêm tecendo a história do teatro, ao longo desta reflexão evocamos, recorrente e deliberadamente, a intervenção das nossas fontes orais, por via de citações diretas, que no fundo é a nossa maneira de dizer que as narrativas do teatro em Moçambique devem ser contadas pelas vozes dos seus protagonistas.

Por último, à luz da minha experiência como encenador e facilitador (curinga) no projeto de Teatro para o Desenvolvimento ocorrido entre 2016-2017 no posto administrativo de Sabié, distrito de Moamba, a norte da província de Maputo – que representa a minha iniciação na área de teatro comunitário – procuro refletir e questionar as metodologias de trabalho que nortearam o processo, por acreditar serem reveladoras do atual paradigma do teatro de intervenção e participação comunitária, em Moçambique.

## **I PARTE**

### **DA DRAMATURGIA DO “EU” AOS FUNDAMENTOS CRÍTICOS**

*Os olhos são mais maduros, agora, e podem olhar-se por dentro.*

Eduardo White

A epígrafe que abre o capítulo inaugural do presente trabalho sintetiza, de alguma forma, o efeito impactante e transformador que ocorre dentro de nós quando empreendemos uma viagem. Como se ao afastarmos-nos da geografia de todos os dias, ao ganharmos distância da paisagem monótona e cómoda da realidade habitual, tudo, (inclusive nós próprios) ganhasse novos sentidos: respostas ou questionamentos mais claros e mais profundos e que nos fazem descobrir que, afinal, *nada é impossível de mudar*, tal como vaticinara Bertolt Brecht.

Por essa via, pode-se sugerir que o teatro é uma espécie de viagem tão necessária quanto é a jornada do herói, espírito inquieto e inconformado com o estado das coisas que parte em busca do autoconhecimento e redenção. Sem o exercício de distanciamento, sem o abrir das cortinas do teatro da existência, não se dá a revelação dos mundos que tanto ansiamos sorver e neles nos perder ou encontrar. Até as estátuas parecem ganhar vida no movimento dos caminhos.

Talvez seja essa a convicção que me move: ir à procura de um lugar (um palco?) de onde, com *olhos mais maduros*, possa ver melhor a realidade teatral do meu país para um conhecimento, pessoal e com pretensões comunitárias, mais profundo e capaz de contribuir para uma mudança positiva.

## **1. Da dramaturgia do “eu”**

A presente dissertação é, de certa forma, um importante registo desta viagem, iniciada, talvez, há quase vinte e nove anos. Sendo o teatro a representação simbólica do drama da existência humana, não seria exagero afirmar que a peça da minha vida começou a ser escrita num fim de tarde de inverno de 1993, no hospital Central de Maputo, que foi a primeira vez que vim à cena.

Mas somente mais tarde, aos dezasseis anos de idade, que foi quando se deu o meu encontro com o teatro propriamente dito, é que pude finalmente afirmar a minha

existência dentro da minha própria narrativa existencial. Somente o teatro me possibilitaria dizer, pela primeira vez, alto e em bom som: eu existo *e cá estou, aqui e agora e tenho uma história para contar*.

Aliás, a dada altura da pesquisa, este estudo passou a ser uma tentativa de rastrear, capturar e dissecar fragmentos de experiências individuais e coletivas capazes de me apontar os caminhos, geografias, paisagens e circunstâncias de que é feita a minha cartografia, o mapa da minha existência.

Por esse motivo, e em jeito de introdução às motivações que ditaram a escolha do tema deste trabalho, passo a apresentar um breve apontamento sobre o meu percurso artístico e académico, na esperança de estabelecer uma síntese de experiências que justificam esta grande viagem, que é o teatro, ou a vida, propriamente dita.

### ***1.1 - Os primeiros passos***

Aos dezasseis anos, que foi a primeira vez “que me fiz” ao palco, abriram-se-me as cortinas do mundo e a partir desse momento pude vislumbrar com a nitidez do *olho sensível* as incongruências do contexto social e político no qual nasci e fui educado.

O teatro épico de Brecht foi a grande influência para esse despertar de consciência de que “nada é impossível de mudar”. Uma consciência que se me acendeu na adolescência e cuja luz acompanha-me neste percurso, como uma tocha na grande noite. Tinha lido, na época, o livro de crítica teatral de Mário Sérgio, intitulado *Sobre Brecht*, em que se discute os textos de Brecht encenados em Portugal depois do 25 de Abril.

Passado pouco tempo, depois deste primeiro contato com o universo brechtiano por via das entusiasmantes e subversivas crónicas de Mário Sérgio, tive a ideia de propor aos meus colegas de turma a criação de um núcleo cultural que pudesse discutir de forma artística e lúdica a problemática do consumo de álcool e outras drogas, que estava por detrás do franco aproveitamento académico dos alunos, não só da nossa escola<sup>1</sup>, mas de todo o ensino secundário na cidade de Maputo, naquela época.

---

<sup>1</sup> Andava na Escola Secundária Noroeste 2, localizada no bairro de Maxaquene “A”, subúrbio da cidade de Maputo.

E foi assim que em 2010, eu e os meus colegas de turma fundamos o CJJ (Conselho de Jovem para Jovem), o nosso núcleo cultural, que viria a ser chão e ponte para a minha iniciação no teatro.

O CJJ começou como um grupo artístico e cívico da nossa turma e pouco tempo depois passou a integrar alunos de outras turmas e classes. Inicialmente, as nossas metodologias de intervenção tinham por base, palestras, debates e recitais de poesia<sup>2</sup>, durante os tempos livres e nos eventos recreativos da escola. Não tardou, para que se introduzisse o teatro nas nossas atividades, conscientes da sua capacidade de convergir as mais diversas linguagens artísticas e o seu poder de mobilização de massas ser um meio eficaz de comunicar e promover mudanças.

No intuito de adquirir conhecimentos básicos de teatro começamos a participar em oficinas e a integrar os grupos de teatro amador<sup>3</sup> dos nossos bairros, onde aprendemos jogos e técnicas de representação, encenação e dramaturgia, que nos possibilitaram criar, coletivamente, o nosso primeiro espetáculo<sup>4</sup>.

Com o apadrinhamento dos professores e da direção da escola, que viam na nossa agremiação algum potencial artístico e cívico, passamos a ocupar o estatuto de grupo cultural da escola, de onde nasceram e se desenvolveram artistas de diversas áreas e, acima de tudo, seres humanos sensíveis e comprometidos em espalhar “luz” pelo mundo.

---

<sup>2</sup> Eu escrevia poemas e fazia a declamação. E havia todo um trabalho teatral à volta da colocação da voz e da gestualidade que contribuía para uma maior empatia e identificação do público. E sem saber, estava a dar os primeiros passos da minha “vida na arte”.

<sup>3</sup> Por influência do Osvaldo Manguele, meu vice na coordenação do CJJ, passei a frequentar ensaios do grupo de teatro amador da associação cultural Wuxene. O grupo tinha a sede na Escola Primária de Matchi-ki-tchi-ki, no bairro da Polana Caniço “B”, mesmo em frente à casa do Osvaldo. Os ensaios eram na sua maioria nas tardes dos fins de semana. E mal me introduzi no grupo não perdia nenhum, por mais que fizesse sol ou chuva. Lá estava eu, fosse a pé ou no *Chapa* (pequeno autocarro de transporte público), presente, no caminho de ida e no caminho de volta do teatro. Os jogos, as técnicas de atuação, as formas de escrita e métodos de encenação que aprendíamos com os atores mais velhos e mais experimentados do que nós, no Wuxene, levamos para o CJJ e partilhávamos com os nossos colegas.

Desse modo, fomo-nos tornando atores e capazes de significar artisticamente o nosso manifesto por uma comunidade escolar livre dos vícios da droga e mais comprometida com uma educação de qualidade.

<sup>4</sup> Depois de quase seis meses de ensaios, apresentámos o primeiro espetáculo do CJJ no anfiteatro da escola para mais de uma centena de alunos e um grupo significativo de professores e encarregados de educação. Tratava-se de uma comédia que satirizava o contexto familiar em que viviam os alunos viciados em drogas, procurando, com recurso a personagens-tipos e situações que lembravam o quotidiano, “denunciar” os comportamentos e as circunstâncias que poderiam estar na origem do desvio dos alunos. O espetáculo foi um sucesso total, ao ponto de ficarmos, os alunos menos populares da escola, com a fama de estrelas do teatro.

Sem dar por isso, aos dezasseis anos de idade, através do ativismo social, dava o primeiro passo rumo ao território do sensível, essa geografia do poético e do sonho.

O dia da estreia do nosso primeiro espetáculo<sup>5</sup> foi também o dia do nascimento do “eu” ator, encenador e dramaturgo. Ao assinar o texto, ao coordenar a encenação e ao mesmo tempo atirar-me ao jogo da cena, estava naquele momento, sem o saber, a iniciar o desenho da minha cartografia criadora e transformadora.

## ***1.2 - Formação artística e académica***

A minha formação teatral e artística teve como base as oficinas, os espetáculos e os ensinamentos dos grupos de teatro amador que frequentei, bem como fruto do meu encontro com mestres como Eldourado Dabula, Dativo José, Manuela Soeiro, entre outros. Entre 2010 a 2013 participei ativamente em oficinas de criação e produção teatral, organizados pelo Festival de Teatro de Inverno, Casa da Cultura do Alto Maè e Centro Cultural Municipal Ntsindya.

No Ntsindya, por incentivo do diretor Eldorado Dabula<sup>6</sup>, criei e coordenei um programa mensal de recital de poesia e música acústica. A experiência como animador cultural no Ntsindya constituiu uma ponte que me possibilitou conhecer e introduzir-me no movimento<sup>7</sup> artístico e cultural da cidade de Maputo, na época agitado por uma juventude que procurava afirmar-se no panorama cultural nacional.

Em 2014 ingressei no Curso de Licenciatura em Teatro<sup>8</sup> na Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade Eduardo Mondlane. Na ECA, o teatro deixou de ser algo

---

<sup>5</sup> Depois dessa primeira experiência teatral seguiram-se os espetáculos *Mistérios da Terra do Amor* em 2011 e, em 2012. A força do Amor, ao estilo de melodrama, cujo processo de escrita foi revelador da minha sensibilidade poética. Nesta fase interessava-nos um teatro que ultrapassasse os muros da escola e mostrasse de a representação dos dilemas da condição humana. O CJJ passou a chamar-se Utomi. O secundário chegava ao fim.

<sup>6</sup> Eldorado Dabula, com larga experiência teatral, tinha sido o diretor do grupo de Teatro Orfeu, um dos mais importantes grupos de teatro da cidade de Maputo no fim dos anos oitenta e início do milénio e integrou também a comissão que esteve por detrás da criação do primeiro curso superior de Teatro.

<sup>7</sup> Na época integrei também o Movimento Literário Kuphaluxa, responsável por formar e lançar boa parte dos escritores da nova geração da literatura moçambicana. No Kuphaluxa viria a fundar o grupo de teatro Katchoro, com o qual montei uma série de espetáculos curtos a partir de textos literários e também assinei o texto e a encenação do espetáculo que iria servir de passaporte para a projeção nacional e internacional do meu trabalho.

<sup>8</sup> Foi um dos anos com mais afluência de candidatos; só para se ter ideia, a minha turma era constituída por 25 alunos. O número mais elevado de sempre. Composta por uma maioria de jovens pouco experimentados no teatro, era uma turma de alunos e aspirantes a profissionais de teatro, sedenta por

a que aspirasse aprender ou fazer, para passar a ser a extensão do meu ser, a expressão e a materialização do meu pensamento.

A medida que me ia inteirando sobre a história do teatro universal, quanto mais ia descobrindo as diferentes dinâmicas, crises, ruturas e vanguardas de gêneros, tipos e formas teatrais, os seus atores, encenadores e dramaturgos mais célebres, crescia em mim a consciência de que pertencia a esse território do “extra-quotidiano” onde “nada é impossível de mudar”.

### ***1.3 - Criações, intercâmbios artísticos e áreas de ação***

Desde sempre, encarei o teatro como o lugar de interseção e convergência de formas e pensamentos artísticos e ideológicos transversais, território do encontro e do genuíno fundamento do *Ubuntu*: “Eu sou porque nós somos”<sup>9</sup>. Foi em busca de mapear e sistematizar essa pluralidade de narrativas e experiências pessoais e coletivas, que marcaram o meu percurso, a grande motivação para a construção do meu perfil de artista pedagogo.

O sentido ideológico, poético, estético e ético do teatro e comunidade é o caminho para uma sociedade mais livre, inclusiva e democrática, o ideário em que se fundamentam as minhas convicções enquanto artista e criador de, com/para a comunidade.

Como ator, encenador e professor de teatro, tive a oportunidade de trabalhar com públicos de todas faixas etárias e em projetos de natureza variada.

O público infanto-juvenil e adulto tem sido o principal alvo da maior parte de projetos de teatro em que tenho participado e desenvolvido. Num contexto em que a maior parte da população é composta por jovens, o papel de teatro enquanto um meio de educação artística e promotora do pensamento crítico, é mais acrescido. Portanto, é a esse público heterogêneo e diverso que se dirige a maior parte das minhas criações artísticas.

No leque de criações que desenvolvi constam textos de minha autoria<sup>10</sup> e adaptações de dramaturgos mundiais como Bertolt Brecht, Shakespeare, Angélica Liddell e também

---

descobrir, experienciar e se deixar transformar por aquele universo de jogo, sonho e celebração da existência.

<sup>9</sup> A frase significa que uma pessoa só pode ser pessoa através das outras pessoas, ou seja, pertencendo, participando e partilhando de um sentido de comunidade.

<sup>10</sup> *Qual é a Sentença: a mulher que matou a diferença* (2015), pelo grupo Katchoro e contou com a interpretação de Assucena Daniel e Castigo dos Santos e música de Dionísio Bahule. Em 2017 esta

escritores moçambicanos, onde se destacam Mia Couto e João Paulo Borges Coelho. Os espaços de atuação têm sido nos teatros, centros culturais, escolas e ruas das cidades de Maputo e Beira.

Em paralelo ao teatro convencional tenho participado como ator, encenador e facilitador em projetos de teatro e comunidade. Nessa área, as experiências mais cativantes foram em colaboração com Khanyisa – Associação Pró Acção Comunitária<sup>11</sup>, Mahamba artes, MUVA e Associação Cultural Wuxene, tendo atuado em escolas, hospitais, empresas localizadas em zonas rurais e urbanas das províncias de Maputo, Gaza e Beira.

O ano de 2018 para além de ser o ano da minha graduação em Teatro, no ramo de encenação e dramaturgia, foi o ano em que fui distinguido com o prémio Mozal de Artes e Cultura<sup>12</sup>, que na época serviu de grande estímulo e simbolizou a legitimação não só do meu trabalho, mas também de toda uma geração, responsável pela renovação artística, em curso em Moçambique.

E esse momento foi sem dúvida o ponto de viragem, não só sob o ponto de vista pessoal, mas também de todo o paradigma do teatro moçambicano: estava em curso uma reforma teatral.

Foi então que decidi investir ainda mais na minha formação artística e académica, de modo a adquirir os saberes e as ferramentas necessárias que me possibilitassem contribuir, de alguma forma, para a concretização efetiva do projeto de revolução artística, do qual faço parte.

Em 2019, a convite do encenador Fernando Mora Ramos fui estagiar no Teatro da Rainha<sup>13</sup> (Caldas da Rainha, Portugal) como ator e assistente de encenação do

---

criação viria a participar da 2ª edição do Festiva Yesu Luso, em São Paulo, no Brasil. Em 2016, a seguir à fundação do grupo (In)Versos escrevi e encenei *A Crise* com participação da Marisa Bimbo da Costa, Eunice Mandlate e Yuck Miranda, e música de Luís José. *(Des)mascarado*, resultado do meu projeto de trabalho final de culminação do curso, foi apresentado em 2018 e o elenco foi constituído pelas atrizes Lucrécia Paco e Rita Couto.

<sup>11</sup> Sediada no Distrito de Marracuene, localidade de Michafutene, Bairro Habel Jafar, província de Maputo. Esta agremiação, visa contribuir para o melhoramento da qualidade de vida das populações, com particular enfoque para as camadas sociais mais desfavorecidas, apostando no desenvolvimento humano a partir de atividades culturais e artísticas (teatro aplicado, canto e dança e música) usadas para comunicar mensagens sobre saúde, educação, meio ambiente, segurança pública, e prevenção da violência.

<sup>12</sup> Iniciativa da Associação Kulungwana que procura reconhecer e apoiar o trabalho desenvolvido pelos artistas da nova geração. O prémio abrange áreas como a dança, cinema, música e fotografia, entre outras expressões artísticas.

<sup>13</sup> Durante o processo de criação do espetáculo *A Cidade dos Pássaros* chamou-me especial atenção o rigor estético e técnico que norteava o trabalho do encenador Fernando Mora Ramos e de toda a sua equipa. O fato de acompanhar de perto o funcionamento de uma estrutura teatral profissional, ver como se

espetáculo *A cidade dos Pássaros* de Bernard Chartreux, dramaturgo contemporâneo francês, que vai buscar a *Aves*, de Aristófanes, um bom pretexto para discutir a degradação da democracia dos nossos dias. Este é o meu primeiro contacto com Portugal e mais especial ainda com o seu teatro e suas gentes, que me têm ensinado bastante sobre a arte e sobretudo sobre as relações humanas.

Tratava-se de um espetáculo feito com a comunidade e a ela era dirigido. Faziam parte do elenco, para além dos atores e da equipe técnica da companhia, o grupo de estudantes seniores da Escola de Hotelaria e Turismo das Caldas da Rainha. O espetáculo era apresentado ao ar livre, no coração do Parque Dom Carlos I.

Foi ao longo do meu estágio no Teatro da Rainha que tive conhecimento da existência do mestrado em Teatro e Comunidade, na ESTC (Escola Superior de Teatro e Cinema), onde viria a inscrever-me ainda no mesmo ano, graças a uma bolsa de estudos que me foi atribuída pelo Projeto PROCULTURA.<sup>14</sup>

Mas antes de ingressar no mestrado ainda participei em duas criações teatrais, tendo tido ambas um papel importante para dar seguimento ao meu projeto de formação artística e académica. Entre agosto e setembro de 2019 trabalhei como assistente de encenação no espetáculo *Incêndios*<sup>15</sup>, dirigido pelo encenador Victor de Oliveira<sup>16</sup>, e que contou com a participação de dez atores, em representação de três gerações<sup>17</sup> do teatro moçambicano. A ação atravessa o período da guerra da independência em Moçambique, baseada na obra homónima do autor, ator e encenador libanês-canadiano Wajdi Mouawad (1968), e que foi representada, pela primeira vez, em Portugal, na Culturgest,

---

geria o processo de criação e de produção, representava a tradução prática dos exemplos de estruturas teatrais que aprendera, em teoria, durante a minha formação, visto não termos em Moçambique, principalmente nos últimos anos, referências de companhias com sede própria e condições decentes para a realização de uma atividade regular, com exceção do Gungu, que é neste momento a única companhia profissional com atividade continuada.

<sup>14</sup> Programa de promoção e formação de profissionais nas áreas de Música e Artes Cénicas oriundos da comunidade de países africanos de língua portuguesa (PALOP's), apoiado pela União Europeia e co-gerido pelo Instituto Camões, I.P.

<sup>15</sup> O espetáculo foi criado pelo encenador Victor de Oliveira e pelos artistas moçambicanos David Aguacheiro, Nandele Maguni e Caldino Perema. Coproduzido pela Culturgest, a peça foi criada em Maputo, onde estreou em agosto de 2019 e em Portugal, em dezembro do mesmo ano.

<sup>16</sup> Radicado na França há mais de vinte anos, onde trabalha como ator e professor de teatro no Instituto de Estudos Teatrais da Universidade Sorbonne-Nouvelle, Paris III, e como colaborador na École Supérieure d'Art Dramatique de Paris, Victor de Oliveira nasceu em Moçambique no tempo da guerra colonial, tendo-se mudado ainda novo com a sua família para Portugal, dentro do contexto dos "retornados".

<sup>17</sup> Na primeira versão de *Incêndios* fizeram parte atrizes e atores da geração dos anos 80, 90 e anos 2000: Ana Magaia, Alberto Magassela, Rogério Manjate, Elliott Alex, Josefina Massango, Horácio Guiamba, Sufaida Moyane, Rita Couto, Bruno Huca e Eunice Mandlate e também o músico Nandele Maguni, o luminotécnico Caldino e AguacheIro, no Videoarte.

numa produção do Centro Cultural Franco-Moçambicano, com a Culturgest, Le Grand T — Théâtre de Loire-Atlantique (Nantes) e o Centre Dramatique National de l’Océan Indien (Ilha da Reunião).

A minha última participação em criações teatrais em Maputo, antes de ingressar no mestrado, foi o espetáculo *A noite das Hienas*, uma produção do Teatro da Rainha em parceria com o Curso de Teatro da ECA, tendo participado como assistente do encenador Fernando Mora Ramos e como ator. Este espetáculo que foi apresentado em outubro de 2019 no palco do Centro Cultural Universitário, procurava dialogar com o texto *A noite dos visitantes* do dramaturgo alemão Peter Weiss (1916-1982) e poemas do livro *Babalaze das Hienas* (2008, obra póstuma) do poeta moçambicano José Craveirinha (1922-2003)<sup>18</sup>.

Fizeram parte desta criação colaborativa a atriz e professora no Curso de Teatro Josefina Massango, Maria Clotilde Guirruogo, e os atores, ambos recém-graduados do curso de Teatro, Samuel Nhamatate, Castigo dos Santos e Fernando Macamo.

#### ***1.4 - Chegada ao mestrado***

Quando cheguei ao mestrado na ESTC vinha desse contexto de profunda intensidade e diversidade de experiências, criações e intercâmbios artísticos. Vinha faminto e sedento por aprofundar os meus conhecimentos em torno das técnicas, metodologias e formas teatrais, por forma a enriquecer ainda mais o meu percurso.

O contato com um universo de saberes, a partir das reflexões teóricas e de experiências práticas em processos criativos com e para a comunidade que o mestrado me proporcionou, por via do exemplar trabalho das professoras Luísa Monteiro, Rita Wengorovius, Cláudia Andrade e do professor Armando Nascimento Rosa, contribuiu para que se acentuasse em mim a fome de aprofundar os meus conhecimentos e experiências no campo teatral moçambicano, como uma forma de contar-me.

---

<sup>18</sup> De novo uma cena sobre explorados, sobre as vítimas. Estas, como protagonistas. *Babalaze* fala dos massacres, conta o incontável, a violência extrema. E faz isso numa linguagem limite, revelando em curtos poemas – que sangram, que se enraivecem – histórias que lhe foram contadas, dessa inumanidade que tomou conta de tudo. A extrema violência como lei única. Era preciso relatar aqueles acontecimentos bárbaros. Pensei num prólogo. Foi o que fizemos. Isso falava do povo que a seguir entraria na história que se seguia e que retratava dois momentos de ocupação de um território camponês por forças estrangeiras e que depois se digladiam entre elas.

Desde o primeiro momento, inquietou-me a questão central deste estudo: como se caracterizam as metodologias de criação e de participação de públicos nas práticas de teatro e comunidade em Moçambique?

## **2. Contextualização do presente estudo**

A participação ativa do povo moçambicano no grande evento teatral, no sentido épico do termo, que tem sido a reconstrução identitária e a luta pelo desenvolvimento, constitui atualmente um dos grandes desafios de governação em Moçambique. Sendo esse um dos principais motivos para a ampla utilização do teatro como um dos principais instrumentos de comunicação, principalmente nas zonas rurais.

Num contexto de grandes desafios sociais e económicos, onde, de acordo com o relatório da UNESCO de 2017:

[...] a pobreza extrema é generalizada. Em 2014, cerca de dois terços da população viviam abaixo da linha de pobreza de USD1,90 por dia em Moçambique, de acordo com o relatório do IDH do PNUD. A esperança de vida ao nascer é de 58 anos e aproximadamente 7 em cada 100 crianças nascidas morrerão antes de atingirem a idade de 5 anos. Os dados do ONUSIDA indicam que cerca de um em cada oito adultos tem HIV/SIDA, com taxas de infecção maiores nas mulheres (14,2%) do que nos homens (10,2%). Níveis elevados de desnutrição infantil, baixo acesso a água e saneamento e questões importantes de segurança alimentar ameaçam ainda mais o desenvolvimento social do país. Este ambiente desafiador é reflectido no ranking do IDH de Moçambique.

O documento refere-se ainda ao Relatório do Desenvolvimento Humano (PNUD, 2016), o qual classificou Moçambique entre os países com IDH (Índice de Desenvolvimento Humano) mais baixos (181 de 188 países) e último entre os países da SADC (Southern Africa Development Community<sup>19</sup>). Estas condições têm uma dimensão de género, conforme se descreve:

A pobreza afecta mais as mulheres, que são em média mais pobres, têm níveis de educação mais baixos e piores resultados de saúde do que os homens. Além disso, Moçambique não se posiciona bem nos índices de

---

<sup>19</sup> A Comunidade de Desenvolvimento da África Austral é constituída pelos países África do Sul, Angola, Botsuana, Lesoto, Malavi, Maurício, Moçambique, Namíbia, República Democrática do Congo, Seicheles, Suazilândia, Tanzânia, Zâmbia e Zimbábue.

igualdade de género, a incidência de casamento infantil está entre as mais altas do mundo e a gravidez precoce é comum.<sup>20</sup>

Num contexto destes, o teatro é, sem dúvida, um aliado indispensável do governo e dos seus parceiros de cooperação. Dito isto, pode-se depreender que Moçambique apresenta todas as condições para a prática de Teatro e Comunidade, sobre o qual nos debruçamos nas páginas que se seguem.

### ***2.1 - Objetivos da pesquisa***

A consciência da importância de “nomear as coisas, - porque os nomes ajudam a dar forma ao que criamos e existência concreta ao que imaginamos” tal como nos lembra o pai do método do teatro do oprimido, Augusto Boal (1931-2009), - constitui a principal motivação deste estudo. Figura como ponto principal do presente trabalho: identificar e analisar as características de criação e participação de públicos nas práticas de teatro e comunidade em Moçambique, tendo como referência a análise do percurso das principais companhias e grupos de teatro.

Localizar os diferentes estilos, géneros e intencionalidades que o teatro moçambicano foi assumindo ao longo do tempo e de como o teatro e comunidade constituiu um eixo de transformação nas suas diversas maneiras de criar e de chegar ao público, é o mote de viagem da pesquisa.

Por acreditar que o teatro pode ser uma importante arma, mas para que tal é necessário criar formas capazes de o fazer agir na comunidade, aspira-se que este trabalho contribua para um maior entendimento das práticas de teatro comunitário no país e da necessidade de aprimoramento dos seus respetivos métodos de atuação na vida das comunidades.

### ***2.2 - Metodologias***

Por se tratar de um trabalho de investigação baseado nas artes, cujas especificidades exigem uma abordagem, não apenas, lógico-racional, mas também instinto-subjetiva,

---

<sup>20</sup> Relatório Anual da UNESCO-Moçambique 2017.

optamos pelo uso do método cartográfico combinado com uma pesquisa exploratória que consistiu em entrevistas orais, aplicação de questionário e revisão bibliográfica.

A cartografia integra o universo de metodologias baseadas nas artes, as ABR (Arts-Based Researchs) que nos últimos anos têm sido amplamente usada por artistas investigadores – que procuram desenvolver uma abordagem teórico-acadêmica que abarque as subjetividades, tanto do objeto artístico em estudo, assim como do próprio sujeito.

A discussão sobre os modos de criação e participação de públicos nas práticas de teatro e comunidade em Moçambique, que nos propusemos a desenvolver no presente trabalho, não parte de pressupostos pré-estabelecidos, antes, os pressupostos vão sendo construídos ao longo do seu desenvolvimento — o que implica a utilização de metodologias que concebem a investigação como prática viva.

O método cartográfico, por estimular e valorizar a experiência que resulta do mapeamento do território em estudo, aliado a uma pesquisa exploratória que procura a partir da formulação de problemas desenvolver hipóteses e aumentar a familiaridade do investigador com a realidade, facto ou fenómeno em estudo, responde à natureza da presente pesquisa, que a partir da revisitação crítica do campo das práticas teatrais em Moçambique, pretende identificar e compreender como se manifestam as nuances do Teatro e Comunidade na formas de criação e de participação de públicos.

Um dos principais constrangimentos com o qual nos deparamos no desenvolvimento desta pesquisa, foi a escassez de material bibliográfico, devido ao pequeno acervo de escritos e documentos sobre o tema. Tal foi contornado, numa primeira fase, com a aplicação de entrevistas via internet e questionários. Porém, tal demanda acabou por não resultar, dada a existência de diversas dificuldades, pelo que numa segunda fase, optou-se por aplicar entrevistas presenciais. A situação implicou uma deslocação ao campo de estudo.

O trabalho de campo foi realizado na cidade e província de Maputo, entre agosto e setembro de 2021. Ao longo de 40 dias entrevistamos 20 fontes, nomeadamente atores, encenadores, produtores, consultores de projetos de intervenção artístico-comunitária, escritores e professores de teatro.

As entrevistas, usadas aqui como método de recolha de dados, de modo a servirem ao propósito do nosso estudo, procuravam saber dos entrevistados as suas visões e experiências práticas em torno e dentro das dinâmicas teatrais, em Moçambique. Constitui a principal ênfase dessas entrevistas, compreender os estilos, formas e métodos de criação e participação de públicos que marcaram e fazem a história do teatro no país.

Em reconhecimento da validade e legitimidade artística e académica dos testemunhos recolhidos no âmbito da pesquisa e por forma a sublinhar a sua importância, enquanto fonte essencial, no aprofundamento do conhecimento sobre as circunstâncias fatuais e sobre os imaginários que vêm tecendo a história do teatro, ao longo desta reflexão evocamos, recorrente e deliberadamente, a intervenção das nossas fontes, por via de citações diretas, que no fundo é a nossa maneira de dizer que as narrativas do teatro em Moçambique devem ser contadas pelas vozes daqueles que as fazem.

### ***2.3 - Do campo de estudo***

Moçambique é uma república que integra a SADC (Comunidade de Desenvolvimento da África Austral). Moçambique situa-se na zona austral e na costa oriental de África. Com uma superfície de 799.380 quilómetros quadrados, a norte faz fronteira com a Tanzânia, a ocidente com o Malawi, Zâmbia, Zimbabwe e África do Sul, e a sul com a Swazilândia e a África do Sul. A sua faixa costeira, na zona este do território, é banhada pelo Oceano Índico, numa extensão de 2.515 quilómetros.

Segundo o Quarto Recenseamento Geral da População e Habitação de 2017 Moçambique tem uma população de 28,9 milhões de habitantes, predominantemente rural, apenas com uma percentagem de 23% dos seus habitantes em áreas urbanas. Maputo, a capital, no sul do país, e a cidade da Beira, no centro do país, têm os mais elevados índices de concentração de população urbana, representando o imenso mosaico cultural que é Moçambique.

A língua oficial é o português, embora declarado como língua materna de apenas 5% da população, durante o censo de 1997. Das diversas línguas de origem bantu faladas no país, as que cobrem um índice mais elevado de populações, enquanto língua materna

são: emakua (1/3 da população); xisena, (1/4 da população); xitsonga (1/5 da população) e xitswa (1/8 da população).

### **3 - Teatro e Comunidade: revisão crítica**

O teatro surge da comunidade, do fazer junto, da partilha e do encontro - essa rede invisível na qual se tecem as relações humanas. A sociabilidade é uma das principais características dos seres humanos e com ela a necessidade de comunicar e indagar sobre os mistérios da existência: elementos mais do que suficientes para justificar o porquê da arte teatral ser tão antiga quanto a própria humanidade.

O conceito de teatro não pode ser discutido fora da experiência social, pois o teatro pressupõe, alguém que comunica alguma coisa a outrem. É nesse triângulo, composto por emissor, mensagem e recetor, que se fundamentam as principais premissas do teatro e, por consequência, do próprio conceito de comunidade.

Desde os tempos imemoriais, o teatro serve de meio de expressão, participação e intervenção política. Aliás, vai ser a partir do pressuposto de que a política é a arte suprema, por nela confluírem todas as artes menores e maiores e dela, a política, depender as leis que regem as relações humanas, que o conceito de teatro e comunidade não pode ser também desassociado da política.

A democracia ateniense, o mais antigo modelo de participação política, nasceu e evoluiu de mãos dadas com o teatro. A tragédia, nas palavras de Augusto Boal, é das formas artísticas em que melhor se soube representar “os conflitos interiores da estrutura social”. No entanto, ainda de acordo com Boal, na tragédia, “os aspetos exteriores do espetáculo teatral para as massas, eram sem dúvidas, democráticos. Mas o conteúdo era aristotélico” (Boal, 1991: 35), querendo com isso, dizer que não seria acessível a todos.

Apesar da tragédia ser uma das mais representativas expressões comunitárias, as suas temáticas exaltavam “o indivíduo excepcional”, diferente de todos os demais mortais, isto

é, aristocrata — o que faz da tragédia, segundo o teórico do teatro do oprimido<sup>21</sup>, um sistema coercivo.

Se na antiguidade o “o ‘Teatro’ era o povo cantando livremente ao ar livre: o povo era o criador e o destinatário do espetáculo teatral” (Boal, 1991:14), com o passar do tempo, o sistema coercivo, iniciado com a tragédia, foi sendo aprimorado, visando, deste modo, desviar o teatro da sua arcaica e genuína função: a de servir os interesses da comunidade.

No caso de Moçambique, por exemplo, na era colonial, o teatro como parte do sistema coercivo pode ser detetado na postura da elite colonial, que passa a usar o teatro, de um lado, como uma forma de afirmar os seus privilégios e, por outro lado, usado como instrumento de repreensão e aculturação do povo indígena.

A retoma das comunidades aos seus papéis de protagonistas no teatro e consequentemente na vida social e política, ocorre, principalmente no decorrer das grandes transformações sociais, tecnológicas e culturais vividas no último século. É importante salientar a *práxis* de autores como Bertolt Brecht (1898-1956), Paulo Freire (1921-1997) e Augusto Boal (1931-2009) pelo seu contributo na afirmação e expansão de práticas artísticas comunitárias no mundo.

### **3.1 - Tentativa de definição**

A designação “Teatro e Comunidade” corresponde a um vasto conjunto de nomenclaturas que se referem às práticas teatrais que motivam e apelam “à participação cívica dos indivíduos e comunidades” (Belzega, 2013: 01). De acordo com Nogueira (2008):

Trata-se de um teatro criado coletivamente, através da colaboração entre artistas e comunidades específicas. Os processos criativos têm sua origem e seu destino voltados para realidades vividas em comunidades de local ou de interesse. De um modo geral, mesmo usando terminologias diferentes, esboça-se um método baseado em histórias pessoais e locais, desenvolvidas a partir de improvisação. Cada

---

<sup>21</sup> A designação “teatro do oprimido” como instrumento de emancipação do indivíduo e das comunidades, criado por Boal, tem a sua inspiração na *Pedagogia do Oprimido*, de Paulo Freire, escrito em 1968.

terminologia, a seu modo, guarda relações com um processo educativo entendido ou não como transformador. (Nogueira, 2008: 4).

No entanto, por conta da amplitude e complexidade do conceito, o Teatro e Comunidade deve então ser pensado sob as diferentes óticas e contextos em que se apresenta. Por esse motivo, a variedade de nomenclaturas nas diferentes partes do mundo, como é o caso de “Community Theatre”, “Community-based performance”, “Animação Teatral”, “Applied Theatre/Drama”, “Teatro Social”, “Teatro para o desenvolvimento”, “Théâtre-Action”, etc. (Bezelga, 2012: 85). Cada um desses termos abrange uma complexidade tal, que nos cingiremos, neste estudo, a procurar identificar e analisar o seu território comum, zonas de interseção e fronteiras.

A diversidade das práticas e modalidades do teatro e comunidade, embora apresentem e utilizem diferentes métodos, aplicados para objetivos igualmente diversos, têm como chão comum o fato da natureza dos seus processos artísticos e formas de intervenção basearem-se no contexto cultural e social da comunidade, em que estão inseridas. Podendo, de acordo com Nogueira (2007) ser identificadas a partir de três principais modelos:

- *Teatro para comunidade*: Este modelo inclui o teatro feito por artistas para comunidades periféricas, desconhecendo de antemão sua realidade. Caracteriza-se por ser uma abordagem de cima pra baixo, um teatro de mensagem;

- *Teatro com comunidades*: Aqui, o trabalho teatral parte de uma investigação de uma determinada comunidade para a criação de um espetáculo. Tanto a linguagem, o conteúdo - assuntos específicos que se quer questionar - ou a forma - manifestações populares típicas – são incorporados no espetáculo. A ideia de vinculação a uma comunidade específica estaria ligada à ampliação da eficácia política do trabalho;

- *Teatro por Comunidades*: Inclui as próprias pessoas da comunidade no processo de criação teatral. Em vez de fazer peças dizendo o que os outros devem fazer, passou-se a perguntar ao povo o conteúdo do teatro, ou dar ao povo os meios de produção teatral (Nogueira, 2007: 02).

É a partir dessa premissa que se fundamentam uma série de abordagens teatrais que trabalham para, com e pela comunidade, como é o caso do Teatro Para o

Desenvolvimento (TPD) e o Teatro do Oprimido, amplamente praticados em África e sobre o qual iremos discutir mais adiante.

#### **4 - A criação e participação de públicos no Teatro e Comunidade**

Entendendo-se por teatro e comunidade um fazer artístico que ultrapassa as fronteiras do palco convencional para alcançar e agir sobre as comunidades mais desfavorecidas, como em projetos comunitários realizados nas zonas rurais e periferias das grandes cidades, os aspetos da criação e participação de públicos merecem especial atenção.

Diferentemente do teatro convencional, cujos processos de criação e receção de públicos organizados obedecem a uma hierarquia quase inquestionável, no Teatro e Comunidade procura-se estabelecer uma relação horizontal, seja no processo criativo assim como no ato de interação com a audiência. Aqui o teatro apresenta-se não apenas como um objeto artístico, mas também como um espaço de mediação social, no “qual os sujeitos se expressam, constroem conhecimentos, se educam e se percebem como parte de um coletivo organizado” (Araújo, 2005: 87).

Nesta ordem de ideias, pode afirmar-se que a procura por metodologias participativas representa um elemento central no que se refere a criação e participação de públicos nos projetos artísticos comunitários, visto que, “enquanto membros activos de uma comunidade todos participam nas opções e decisões locais de forma autónoma e regulada internamente” (Bezelga, 2013:7).

No entanto, ainda de acordo com a autora, tem-se verificado em alguns casos a instrumentalização de projetos artísticos comunitários, geralmente com intencionalidades político-partidárias que fogem dos objetivos da comunidade, impossibilitando deste modo o seu exercício pleno de cidadania. Este tipo de constatação é apontado por vários estudiosos, principalmente nos projetos de Teatro para o Desenvolvimento, no caso do continente africano, como veremos a seguir.

##### ***4.1 – TPD - Teatro para o Desenvolvimento em África***

Em África, o Teatro para o Desenvolvimento (TPD) surge associado à história das independências africanas e encontra nos crescentes desafios sociopolíticos do continente, a sua força motriz.

De acordo com o académico nigeriano Mbachaga Desen Jonathan, inicialmente, o TPD surge como uma forma de resgatar e reafirmar a identidade cultural africana através do teatro popular (que ao romper com o teatro formal europeu, combina rituais dramáticos, canções e danças folclóricas e outras práticas da tradição indígena), que durante muito tempo tinham sido subjugadas pelo sistema colonial. Mais tarde, o TPD aparece como um meio eficaz de comunicação e promoção de campanhas de desenvolvimento com vista ao melhoramento das condições de vida das comunidades.

Jonathan, professor de Teatro e Estudos de Media na Federal University Oye Ekiti, na Nigéria, no seu artigo “Theatre for Development Practice and Development Communication” (2014), considera que as raízes históricas do TPD estão ligadas à revolução política e teatral ocorrida nos anos 60 e 70 do século XX e principalmente à *práxis* e ao pensamento de autores como Bertolt Brecht, Augusto Boal e Paulo Freire.

A formação e emancipação dos indivíduos e da comunidade, para que seja ela própria a combater as cadeias de opressão, constitui o ponto de interseção entre os autores acima citados, e foi com essa intencionalidade que atores profissionais e académicos africanos começaram a escrever a história do TPD no continente.

Segundo documenta Kidd (1984), por volta dos anos 50 do século passado, nos países como Gana e Uganda, começam a ser formados grupos de teatro com a tarefa de fazer digressões nas zonas rurais, apresentando às comunidades novas técnicas agrícolas.

Destaca-se também o programa de alfabetização de adultos que teve lugar em Botswana em 1974, realizado pela Companhia Laedza Babatani, como um projeto de mobilização social e educação através do teatro popular, considerado uma das primeiras e mais significativas experiências de Teatro para o Desenvolvimento em África.

Anos mais tarde, esse tipo de iniciativa foi sendo replicado por artistas de teatro e académicos noutros países africanos com o objetivo de levar às comunidades mensagens sobre temas como nutrição, alfabetização, saúde e agricultura. É nesse contexto que alguns métodos de Teatro para o Desenvolvimento são também adotados em Moçambique e cujos contornos iremos abordar mais adiante.

#### ***4.2 - A problemática da participação nos projetos de TPD***

Vários académicos africanos, ao refletirem sobre a prática do Teatro para o Desenvolvimento em África, chegaram à conclusão de que os níveis de participação das comunidades no planeamento de campanhas de desenvolvimento está aquém do desejado, sendo esse um dos principais fatores para o insucesso da maior parte dessas iniciativas.

Dandaura (2010) aponta que a origem do problema, de um lado, deve-se ao facto de associações ou estruturas que trabalham com iniciativas de Desenvolvimento terem como única motivação os ganhos materiais, sem nenhum compromisso com as necessidades de desenvolvimento das pessoas, negligenciando, desta forma, o contacto prévio com as comunidades e sua inclusão no processo de planeamento dos projetos.

Como esta, há muitas outras justificativas que estão por detrás do fraco nível de participação das comunidades no planeamento de projetos de desenvolvimento, no entanto acredita-se que a mudança desse paradigma passa pela adoção de uma abordagem dialógica por parte dos projetos ou campanhas de desenvolvimento. A abordagem dialógica como um vetor de participação é defendida por Augusto Boal e Paulo Freire, baseada conforme refere Nogueira, “no princípio de respeito das necessidades reais do povo, não do que se imagina que precisem” (Nogueira, 2016: 114).

Por acreditar que a questão da participação efetiva das comunidades nas criações teatrais, feitas com e para elas dirigidas, constitui um dos grandes desafios do teatro de intervenção comunitária em Moçambique, propusemo-nos apresentar, nos capítulos que se seguem, um mapa de ações e iniciativas teatrais em contexto comunitário que tem sido desenvolvidas no país, por forma a compreender quais são as principais características de criação e participação de públicos e de que maneira as mesmas contribuem para a efetivação de uma abordagem teatral mais dialógica e emancipadora.

## **II PARTE**

### **FACTOS E IMAGINÁRIOS**

## **1. O teatro em Moçambique**

No presente capítulo, debruçamo-nos sobre a história do Teatro em Moçambique, numa breve incursão sobre as suas raízes históricas, principais períodos, grupos e inovações estéticas, procurando com esta reflexão situar historicamente o caminho percorrido para chegar às práticas de teatro e comunidade no país.

Os trabalhos académicos de Savele (2005), Azevedo (2010), Fresu e Oliveira (1982), José e Abreu (2014), bem como as entrevistas recolhidas no âmbito da pesquisa da presente dissertação servem de base teórica para a reflexão que se segue.

### ***1.1 Origens***

Em Moçambique, o teatro tem a sua origem nos mitos, contos, ritos religiosos e nas festividades comunitárias dos povos antigos. Desses, destacam-se o Nyau e o Mapiko, ambos ritos de iniciação e também formas de organização política, social e religiosa dos primeiros povos que habitaram o território moçambicano.

De acordo com Anna Fresu e Mendes de Oliveira, era no rito que o povo participava tradicionalmente com os seus meios culturais.

O rito tem uma estrutura rigorosa, em que todos os elementos que o compõem ocupam um lugar preciso – a palavra, a dança a música, o canto, a mímica, o jogo. Cada um destes elementos cumpre uma função particular num momento particular da cerimónia. Mas o conjunto dessas funções tem como objectivo último o cumprimento da função principal do rito, que é, simultaneamente, religiosa e social – de união e coesão da comunidade à volta das suas crenças e conhecimentos, de garantia da sua continuidade (Fresu e Mendes, 1982: 19).

Para uma melhor compreensão sobre como se dá a passagem do rito para o teatro em Moçambique, passamos a apresentar um breve historial do Nyau e do Mapiko.

### ***1.2 Do rito ao teatro: o caso do Nyau***

Segundo os autores citados, o Nyau era um rito de iniciação masculina dos Chewas, subgrupo dos povos Maraves, que por volta do ano 1500 se fixou na margem do rio Zambeze, na região centro de Moçambique, parte da atual província de Tete. O Nyau intervinha em todos domínios da vida dos Chewas, sendo responsável pela organização política, nomeação e sucessão dos chefes, meio de equilíbrio entre o Homem e a natureza, transmissão e conservação da história, valores e costumes da comunidade, como o respeito pelos mais velhos, submissão das mulheres e organização das pessoas nas atividades produtivas.

As figuras zoomórficas usadas nas cerimónias Nyau representavam os espíritos dos mortos, que se acreditava serem a fonte criadora da vida, representarem um fator determinante para o equilíbrio da natureza. E, por conseguinte, a explicação para os fenómenos naturais e sobrenaturais. A doença, a fertilidade, a morte, a fartura, a seca ou as cheias eram atribuídos aos antepassados. Por isso, estes (os espíritos dos mortos) “deviam estar presentes em todas as cerimónias que marcavam os momentos principais da vida dos Chewas (passagem da adolescência a vida adulta, morte, etc.)” (Fresu e Mendes, 1982: 26).

A iniciação Nyau seguia o roteiro dos ritos de passagem. O candidato depois de ser aceite pelo chefe dos Nyau (Mwini Mzinda) era submetido a uma prova de coragem, que consistia em isolar-se no mato durante uma semana ou mais, até que um dia, sem que ele estivesse à espera, pessoas caíam-lhe em cima a gritar e a bater-lhe. Se não mostrasse medo passava a integrar o grupo de iniciação Nyau. De seguida, era levado para o *pequeno dambwe*, lugar secreto, que ficava junto do cemitério, e usado para a construção de máscaras e a seguir para o *grande dambwe*, no mato cerrado, em que eram construídas as figuras zoomórficas.

Durante este período de *liminaridade*, de morte social e de preparação para o seu renascimento e reintegração social (Turner, 1974), o iniciado aprendia todas as palavras secretas e técnicas de construção das máscaras e das figuras zoomórficas por via do seu padrinho, que tinha a obrigação de o acompanhar em todas etapas da sua iniciação.

Terminado o fabrico das máscaras e figuras zoomórficas, elas eram transportadas para o *liunde*, local próximo da povoação onde os dançarinos se vestiam e se ornamentavam, antes de se dirigirem para o *bwalo*, terreiro da aldeia. Esse trajeto era feito de noite, devendo manter-se afastados todos os estranhos.

O *bwalo* era um espaço circular (de 25 metros de diâmetro) que de um lado tinha um tronco deitado, onde se apoiavam os tambores (6 a 8), por trás dos quais ficava o coro das mulheres, que cantavam cantos eróticos. Era nesse espaço que os dançarinos com máscaras e as figuras de animais dançavam dias seguidos. (Fresu e Oliveira, 1982: 24).

As figuras zoomórficas construídas pelos Nyau eram designadas por *Virombos*. E geralmente imitavam animais como o elefante, búfalo, zebra, rinoceronte e boi. Um arranjo de bambus e ramos compunha a estrutura do grande boneco, coberto por capim, palha de milho, folha de bananeira e barro e, regra geral, as figuras ostentavam os traços característicos dos animais representados (orelhas, tromba, chifres, etc.) Por vezes, era usada uma cabeça verdadeira, “embalsamada, que se movia em todos os lados e sentidos, enquanto os homens dançavam, e na retaguarda uma cauda, também verdadeira, que abanava” (*Idem*).

A aparição do Nyau no *bwalo* reunia toda a comunidade, desde os líderes religiosos, mulheres dos iniciados, velhos e crianças que se juntavam para contemplar e participar na hipnotizante celebração feita de música dos tambores, cânticos e danças xamânicas. Na primeira parte do ritual todos podiam dançar, no entanto, no auge da celebração

irrompia no terreiro o Kachipapa, que anunciava o Nyau. Com a entrada do Nyau as mulheres fugiam de medo. Na terceira e na última parte da cerimónia, ouvia-se o som do corno a ressoar ao longe e da floresta emergiam as figuras zoomórficas, passando por entre as alas abertas pelo público. Com eles vinham o Nyau e os iniciados, dançando.

Nas noites mais escuras, os dançarinos mascarados executavam uma dança especial, em que ornamentavam a cabeça, as mãos e o corpo com cordas e carvões incandescentes, seguros por garras de ferro. No escuro não se via o homem mas seguia-se a sua dança pelos movimentos das luzes (*Ibidem*).

### ***1.3 O caso do Mapiko***

O Mapiko, por sua vez, representa um dos principais momentos dos ritos de iniciação masculina e feminina dos macondes, povo que habita a província de Cabo Delgado, no norte de Moçambique. O Mapiko é a designação dada à dança e a máscara usada nesta manifestação cultural, representava originalmente o espírito dos antepassados e era usado pelos homens para dominar as mulheres pelo medo.

Esta necessidade de os homens meterem medo às mulheres tem origem na importância da mulher na vida social e religiosa. Dando origem à linhagem (matrilinear), sendo transmissora da vida, e ao mesmo tempo principal produtora de alimentos, a mulher tinha grande prestígio na comunidade (*Ibidem*).

À semelhança do que se dava na iniciação Nyau, os rapazes que se iniciavam no Mapiko, primeiro eram separados da aldeia, levados para o mato e submetidos a provas de coragem. A prova principal era designada por Chilo, que consistia no seguinte: chegados a mata cerrada os iniciados ouviam o rugido do leão muito perto de si e impossibilitados de recuar deviam enfrentá-lo e eis que aparecia um homem coberto de trapos e capim, “que imitava o rugido do leão soprando num tubo de bambu ou de um tronco de bananeira, mergulhado num pote de água” (*ibidem*).

Ultrapassada esta primeira etapa os iniciados eram desafiados a construir outras figuras que, geralmente, representavam os seguintes animais: a hiena, o búfalo, o rinoceronte, o macaco ou o leopardo. As figuras de grande porte eram construídas sobre uma armação de paus revestida com panos, e no lugar da cabeça traziam um cântaro de barro coberto de capim. E no interior dessa armação, iam “dois iniciados”, que segundo os autores do referido estudo, entravam à noite na aldeia para assustarem as mulheres e as crianças.

Com o passar do tempo essas figuras zoomórficas foram perdendo a sua dimensão mítica e passaram a ser usadas pelas trupes de bailarinos que percorriam as aldeias, para divertir as pessoas e em troca receberem bens alimentares ou dinheiro. Também fora das cerimónias ritualísticas surgiu o Machipilo, um tipo de dança executado em cima de andas que os makondes designavam de Mapiko de brincar.

O afastamento da dimensão mítica e a introdução das funções de divertimento, crítica e representação do cotidiano nos meios culturais que compunham o Mapiko (dança, pantomima, máscara, música, cânticos e acrobacia) vai contribuir para o surgimento do que podemos considerar as primeiras sementes do teatro popular no país.

O Mapiko, assim como o Nyau, em resposta à repressão colonial e durante a Luta Armada de Libertação Nacional desencadeada pela FRELIMO na década de 1960, vão servir-se dos seus meios culturais para construir a primeira matriz de teatro popular em Moçambique, usado inicialmente como um meio de mobilização e de propaganda política com vista à conquista da independência nacional e, mais tarde, como um facilitador da educação, resgate e afirmação da identidade nacional, bem como veículo de disseminação do ideário socialista, tal como nos aprofundaremos mais adiante.

#### ***1.4 - A representação teatral nos povos Ronga***

Se o teatro no centro e no norte de Moçambique, tal como acima apresentado, teve a sua origem nos ritos Nyau e Mapiko, no sul do país, mais concretamente entre os povos Rongas, o teatro surge ligado à tradição oral. Entre os Rongas:

A narração, o canto, a palavra, a música, a mímica, a dança, não apareciam separados. O narrador de um conto nunca utilizava só a palavra; o canta-histórias não se limitava só a contar; o dançarino não só acompanhava o ritmo com os seus passos. O conto era também mímica, canto, às vezes música... o canto era também dança, mímica, conto... a dança era também canto, pantomima, história... (*ibidem*; 44)

Durante os serões na aldeia, o narrador recorria à representação teatral: os gestos, a mímica, as expressões da cara, o tom da voz, a imitação de vozes de pessoas ou animais para enriquecer a sua história. E as pessoas participavam com danças e cânticos.

Existia entre os Rongas os canta-histórias que percorriam todo o país cantando e representando histórias, participando deste modo nas cerimónias mais importantes das aldeias. Para além dos canta-histórias, a representação teatral também era executada por dançarinos. Através de diálogos e coreografias, os bailarinos contavam as aventuras de caça, guerras tribais, o quotidiano, o mito e as lendas da aldeia.

Anna Fresu e Mendes de Oliveira apresentam-nos um excelente exemplo, de como se processavam as apresentações teatrais entre os Rongas:

"Um homem batia no tambor para animar os dançarinos. À volta dele, em semicírculo, as raparigas cantavam o estribilho (tequelela) e batiam palmas, para incitar o solista (mussímo). Mais longe, formando outro semicírculo, estavam os homens da aldeia, dançando também. Entre as duas fileiras actuava o solista."

Essas representações organizavam-se em vários quadros.

Um exemplo (da região de Nonduane):

1º quadro: a marcha dos velhos – Todos os adultos da aldeia partiram para o mato, e regressam à praça coxeando, arrastando os pés, como atingidos de uma doença que os não deixa andar. Cantam: “– agarro no cabo da minha enxada e vou para os campos trabalhar... esta doença impede-me de ir... isso faz zangar os meus pais, por me verem sentado sem fazer nada...”

2º quadro: História de um genro que expulsa a sogra de casa por ela ter apanhado varíola. A pobre velha vai morrer no mato, enquanto a filha protesta contra a crueldade do marido.... O genro: “– vou-me embora, vou-me embora com nojo. Que ela vá morrer no mato”. Filha (o seu papel é cantado por todos em coro): “– Tenho piedade quando vejo a varíola que faz estragos e desfeia o rosto. Aqui, na nossa casa, na aldeia de Mpachíqui, nós já não vivemos. Já não temos bondade uns pelos outros. A culpa é desta maldita doença...” (*Ibidem*, 48).

É a partir destas primeiras manifestações teatrais em Moçambique, que os investigadores Anna Fresu e Mendes de Oliveira se baseiam para afirmarem ser esta a primeira raiz de um teatro a que chamam de *popular*, por ser produzido e utilizado pelo povo. Um teatro no qual as pessoas participam com os seus meios culturais.

## 2. O teatro no período colonial

A repreensão e a elitização do teatro que se viveu no período colonial em Moçambique, à semelhança de outras ex-colónias portuguesas, se um por um lado impediu o desenvolvimento do teatro convencional feito por nativos e para nativos, por outra vertente permitiu que se conservassem as formas teatrais tradicionais, como é o caso do Mapiko e do Nyau, que mais tarde serviriam de base para a construção de um teatro moçambicano, como veremos mais adiante.

De acordo com Vaz (1978), o que acontecia, era que nas colónias portuguesas, o teatro (convencional) era feito pelos próprios colonos e para os colonos, que ignorando as formas teatrais do indígenas, preocupavam-se em importar formas de expressão teatral e padrões culturais provenientes da Europa. Vai ser essa imposição cultural por via da desvalorização das formas tradicionais de expressão dos povos indígenas, o que vai marcar o teatro em Moçambique no período colonial.

### 2.1 - O nascimento do teatro convencional ou teatro de colono para colono

Este tipo de teatro, conhecido como *teatro de colono para colono*, vigorou entre 1889-1974. A cidade de Maputo, então Lourenço Marques, foi palco de diversas iniciativas teatrais, acompanhadas por instalações de Cine Teatros, não só apenas na capital, mas também noutros centros urbanos ao longo do país. Em Lourenço Marques destacam-se as seguintes salas de espetáculos: António Enes, Teatro Primeiro de Janeiro, Teatro Mouzinho de Albuquerque, o Teatro Vasco da Gama, Instituto D. Amélia, Clube Desportivo e Restaurante dos Caminhos de Ferro”. (Savele, 2005:14)

O primeiro espetáculo de teatro à moda do Ocidente apresentado em Moçambique data de 1889. Da autoria do dramaturgo Carlos Silva, tratava-se, nas palavras de Savele de “um teatro de revista de fazer rir, com as suas piadas vistas numa perspetiva colonial” (*idem*). Da lavra de Carlos Silva destacam-se, entre outras peças, *Crime de Anica*; *Madalena*, *As Aventuras de um herói* e a comédia *Sua Alteza – o Criador*. Todas elas apresentadas no então Teatro Vasco da Gama, “no qual cabia toda a população do burgo” (*ibidem*).

Nos anos a seguir, mais precisamente entre 1920 e início dos anos 1960, a atividade teatral continuou dominada pela elite colonial. Nesse período destacam-se as seguintes produções teatrais: *Sorvete Hoje*; *O Império das Laurentinas*; *Palhota de Moçambique ou Palhota Maticada* da autoria do jornalista e crítico teatral, Fernando Baldaque e do escritor Arnaldo Silva. Fernando Baldaque em colaboração com Carlos Queirós Fonseca escreveu *Revuettes*; *Palhota Azu e 7 de Março* e mais tarde na companhia de Arnaldo Silva, Fernando Baldaque escreve a peça *Zona Perigosa*. Destacam-se também as peças *África Menina e Moça*; *Latitude Sul*; *O Mato*; e *Frei Luís de Sousa*, da autoria de Ruy Sant’Elmo (pseudónimo do Abílio Augusto de Brito e Nascimento), Luna de Oliveira, Caetano Montêz e Almeida Garrett, respetivamente.<sup>22</sup>

Ainda de acordo com Savele (2005), o panorama teatral na era colonial, acima apresentado:

sugere-nos que a atividade teatral estava reservada para um número restrito da população; o número maior de peças de autores estrangeiros e a abundância da temática não africana, sugere que não havia ambiente de “coexistência cultural” entre os colonos e o resto das populações das cidades moçambicanas. Esses grupos, de acordo com Vaz, não tiveram em consideração a realidade nacional do povo moçambicano e não desenvolveram o teatro local (Savele, 2005: 16).

## **2.2 O sincretismo e a temática africana**

Será somente a partir de 1963 — com o surgimento do grupo de Teatro Amador de Lourenço Marques (TALM) seguido do (TEUM), grupo de Teatro dos Estudantes Universitários de Moçambique —, a altura em que começa o diálogo entre o teatro europeu e as formas teatrais tradicionais moçambicanas e com ele o nascimento da dramaturgia de temática e de autoria africana.

Acredita-se que esse fenómeno, deve-se, de um lado, à reforma na política sociocultural em curso na administração colonial, durante esse período<sup>23</sup>, e, não menos importante, ao

---

<sup>22</sup> Savele (2005).

<sup>23</sup> Foi também a partir desse momento, sob a pressão combinada da evolução económica e da guerra liderada pelos movimentos independentistas na Guiné-Bissau, Angola e Moçambique, que o regime

comprometimento da Universidade e das associações na exaltação e promoção dos valores culturais de Moçambique.

O TALM, dirigido pelo encenador Mário Barradas e o TEUM, onde fizeram parte nomes como o do encenador Fernando Mora Ramos, atual diretor da Companhia, Teatro da Rainha, na cidade das Caldas da Rainha, em Portugal, rompem, de alguma forma, com essa elitização do teatro pela comunidade colonial, ao promover um diálogo entre atores e autores moçambicanos, na sua maioria, *assimilados*<sup>24</sup> e seus pares europeus.

Foi nesse cenário de coexistência cultural entre colonos e nativos que surgiu a primeira vaga de peças de autoria de dramaturgos moçambicanos. Lindo Nhlongo<sup>25</sup> com *Os noivos ou Conferência Dramática do Lobolo* e *As Trinta Mulheres de Muzeleni*, é o autor mais célebre dessa altura.

Considerado o precursor da escrita dramática de autoria e temática moçambicanas, Lindo Nhlongo, ao levar a cena, em 1971, pela primeira vez, o espetáculo *Os noivos ou Conferência Dramática do Lobolo*, que contou com a encenação de Norberto Barroca (1937-2020), plantava a primeira pedra para a edificação do teatro de expressão nacional, projeto que vai ganhar mais força no pós-independência.

A estreia da peça de Nhlongo, a 28 de Abril de 1971, foi considerada uma data de relevo na história de Moçambique, especialmente por serem os primeiros sinais de uma nova popularização do teatro nas cidades, marcada pela presença de jovens e da pequena burguesia suburbana nas salas de espetáculos.<sup>26</sup>

---

português desenvolveu a rede escolar, permitindo um maior acesso dos Negros à educação, principalmente nas cidades (Brito, 2009: 30).

<sup>24</sup> [...] só a pequena minoria culta se achava em posição de acompanhar os acontecimentos mundiais; só ela tinha contactos adequados com o exterior e tinha sido capaz de adquirir o hábito do pensamento analítico, que agora lhe permitia compreender globalmente o fenómeno colonial (Mondlane, 1975:129).

<sup>25</sup> Nascido na então Lourenço Marques (hoje, Maputo), a 18 de Agosto de 1939, Lindo Nhlongo aos dois anos passou a viver com a sua avó em Matalana, onde o irmão dela, Tobias Maxiana, fundara a escola da Missão Suiça, em 1906. Foi aí, nesta escola e em Matalana, que Nhlongo fez os primeiros estudos e teve como companheiros de geração, Malangatana, Mankew, Oblino, Filipe Maxiana, hoje conhecidos homens das artes. A escola de Matalana dava grande importância ao conhecimento das mitologias e tradições regionais, o que fez, Lindo interessar-se desde muito novo por estas questões. Nos princípios da década de 60, Nhlongo, junto com Malangatana inicia estudos das tradições da zona, através dos mais velhos. É assim que, no fim da década, a peça “Os Noivos ou Conferência Dramática do Lobolo” estava escrita. Nos anos seguintes começou a escrever “As Trinta Mulheres de Muzeleni” que foi estreada em Abril de 1974 (Nhlongo, 1975).

<sup>26</sup> Savele (2005:19).

As peças de Lindo Nhlongo, publicadas em livro em 1995, pela chancela da Associação dos Escritores Moçambicanos (AEMO), na primeira coleção daquela agremiação dedicada ao teatro, representaram o ressurgir de um povo, que durante séculos, teve a sua cultura silenciada e desvalorizada em nome da civilização europeia. Com *Os noivos ou Conferência Dramática do Lobolo* e *As Trinta Mulheres de Muzeleni*, Nhlongo procura resgatar o legado cultural do povo moçambicano deixado pelos antepassados.

Mas anterior a Lindo Nhlongo, por volta dos anos de 1953, Samuel Dabula Ncumbula, professor no Centro Associativo dos Negros de Moçambique<sup>27</sup> vai ser responsável pela escrita e encenação das primeiras peças de temática moçambicana ou africana difundidas pela radiodifusão. Dabula apresentava o programa *Hora Nativa*, em língua local, na então Rádio Clube de Moçambique, atual RM (Rádio de Moçambique).

O envolvimento de Samuel Dabula na atividade teatral, dominada pela elite colonial, bem como a sua contribuição na formação pedagógica e artística de jovens<sup>28</sup> nativos, contribuiu para a fundação e consolidação da intelectualidade moçambicana, que nos anos seguintes tomaria de assalto o poder político e desencadearia a revolução cultural, no período pós-independência.

### **3. O teatro no pós-independência**

Moçambique, tinha adotado nos primeiros anos de independência, de 1975 a 1990, o regime socialista, um modelo de governação cuja escolha foi favorecida pelo contexto geopolítico mundial em vigor na época. A título de exemplo, recorde-se a ascensão e expansão do socialismo na Ásia e na América (o caso da revolução cubana de 1959), assim como, as ligações militares e diplomáticas que a Frelimo<sup>29</sup> estabeleceu com a

---

<sup>27</sup> Atual Centro Cultural Municipal Ntsindya, localizado no bairro de Xipamanine, na cidade de Maputo; “foi justamente no moderado Instituto Negrófilo [criado em 1932] /Centro Associativo dos Negros [designação que o Instituto Negrófilo adota em 1938], da colónia de Moçambique que, nos finais da década de 40, mais precisamente em 1949, Eduardo Mondlane funda com um grupo de estudantes, o Núcleo de Estudantes Secundários Africanos de Moçambique – o NESAM, que iria desempenhar [...] um papel decisivo no desabrochar da consciência nacionalista” (Neves, 2008: 134).

<sup>28</sup> Frequentaram o Centro Associativo dos Negros da colónia de Moçambique, figuras de grande destaque na vida cultural e política do país, como é o caso do ex-presidente da república Armando Guebuza e de Éneas Comiche, atual presidente do Município da cidade de Maputo.

<sup>29</sup> A Frelimo surge em 1962, da fusão de três organismos: União Democrática Nacional de Moçambique (UDENAMO), União Nacional Africana de Moçambique (MANU) e União Nacional de Moçambique Independente (UNAMI), com o objetivo de formar uma única frente e libertar Moçambique do jugo

União Soviética e a República Popular da China, durante o processo de luta armada de libertação nacional.

Este modelo político, alicerçado no marxismo-leninismo, vai influenciar o *modus operandi* do governo revolucionário que estabelece como prioridade: a construção do Estado-nação, a partir da promoção junto das populações da consciência nacionalista, assim como “promover a alfabetização e combater os vícios da sociedade ‘tradicional-feudal’ e ‘colonial-capitalista’: o obscurantismo, o lobolo, a preguiça, a indisciplina, o alcoolismo, a prostituição, etc.” (Brito, 2009: 84), tendo a cultura sido eleita como principal aliado do Estado na consolidação desses desafios.

As valências do teatro, no quesito de mobilização e sensibilização de massas, não passaram despercebidas. O novo governo de Moçambique independente, disposto a empreender, a todo custo, uma profunda transformação da sociedade, elege o teatro como principal mensageiro do ideário da revolução. De acordo com Savele (2005), este teatro terá como principais intencionalidades, a defesa de uma consciência de unidade nacional e a denúncia de novas formas de exploração e tentativas de sabotagem económica levadas a cabo pelos, então chamados, reacionários ou inimigos da revolução socialista.

Estamos a falar de um período de produção teatral de mais de uma década, que vai desde a proclamação da independência nacional em 1975 até ao auge da guerra civil<sup>30</sup>, em 1989, ano em que o partido Frelimo, no seu quinto congresso, abandona o socialismo, como doutrina oficial (Brito, 2009).

A ideia de construção do socialismo em Moçambique foi uma tentativa de recuperar a imagem da pessoa humana e reconquistar a integridade e valores sociais marginalizados pela administração colonial que, ao colocar em frente das suas atenções a exploração capitalista desenfreada, acabou por deixar de lado os valores humanos. Foi igualmente para recompor a unicidade do povo moçambicano que, pela divisão de classes do sistema anterior, viu-se por vezes obrigado a negar-se a si mesmo.

---

colonial, objetivo esse alcançado a 25 de junho de 1975, tendo-se desde então estabelecido como partido político que governa o país até aos dias de hoje.

<sup>30</sup> De 1977 a 1992, Moçambique foi palco de um prolongado e sangrento conflito armado conhecido como Guerra dos Dezasseis anos, desencadeada pela Renamo (Resistência de Moçambique) contra o governo da Frelimo. O conflito terminou em 1992 com a assinatura dos acordos de Paz, em Roma, entre o então presidente da república Popular de Moçambique Joaquim Chissano (1939-...) e o histórico líder da Renamo, Afonso Dhlakama (1953-2018).

Aquando da independência de Moçambique estava em discussão a questão das problemáticas das políticas culturais públicas como recurso de desenvolvimento em África. O governo revolucionário da Frelimo, consciente da necessidade de uma profunda transformação social – o que implicava sobretudo a mudança de mentalidade, isto é, o rompimento com a matriz colonial e a construção de um “homem novo” comprometido com os desafios da jovem nação – procede a incorporação da cultura (onde o teatro assume principal protagonismo) como um recurso nas estratégias de desenvolvimento e construção da identidade nacional. (Leite, 2015: 18)

Ainda em conformidade com Pedro Pereira Leite (Universidade Lusófona), em 1977, no terceiro congresso da Frelimo, para além de se ter determinado o marxismo-leninismo como doutrina oficial do partido, foram definidas três principais missões para a cultura:

Em primeiro lugar um instrumento de combate aos inimigos de Moçambique livre e socialista. Um instrumento de combate ideológico. Em segundo lugar tem igualmente uma missão de produção de uma nova sociedade. É a cultura que deve sedimentar a construção do homem novo. Finalmente, em terceiro lugar, a cultura como uma questão político-social, procurava-se libertar África das “expressões da cultura burguesa” com que o colonialismo tinha procurado consolidar as suas posições, principalmente nos meios urbanos. (*Ibidem*: 72)

Para a materialização dos objetivos acima referidos, o Estado torna-se produtor cultural, incentivando a criação de grupos dinamizadores e polivalentes, em todo o país, e procede à atribuição de bolsas de estudo para formação de quadros no estrangeiro. Pereira Leite, refere ainda que:

A noção de política cultural nos primeiros tempos da independência é então entendida como a “unificação dos hábitos e costumes” de todos os moçambicanos. A busca duma uniformidade torna-se parte da política de Estado. Em 1977, no auge da construção da sociedade socialista, desencadeia-se uma “recolha, estudo de todos os hábitos, costumes, tradições e peças teatrais, danças, cantos, lendas poesias, romances, literatura e manifestações desportivas que procuravam encontrar formas de uniformidade, e rejeitando o que divide (MAZULA, 1995). Essa constituirá a base das Campanhas de

Preservação e Valorização Cultural, realizadas entre 1977 e 1982. (*Ibidem*: 20).

Deste modo, os espaços culturais e outros imóveis nacionalizados pelo Estado foram distribuídos pelos grupos culturais existentes.

### ***3.1 O teatro como instrumento de propaganda política***

A moda do Teatro de *Agit-prop*, teatro de agitação e propaganda, fomentada pela União Soviética, nos anos a seguir à revolução russa de 1917 (Pavis, 2008: 379), fez-se notar, pelo que o teatro patrocinado pelo Estado moçambicano vai dedicar-se à exaltação das conquistas revolucionárias e à formação do *Homem novo*, tendo como principais praticantes o proletariado, estudantes, membros do Partido Frelimo e elementos das Forças Armadas.

Nesta senda destacam-se os seguintes grupos: Grupo Cénico das FPLM (Forças Populares de Libertação de Moçambique) e o Colectivo de Trabalho, que juntava trabalhadores dos Caminhos de Ferro de Moçambique e estudantes da Universidade Eduardo Mondlane.

O Grupo Cénico das FLPM foi criado durante a luta armada de libertação nacional pelos guerrilheiros e militantes da Frelimo e era responsável por difundir, nas zonas libertadas e de combate, o que entendiam ser uma nova sociedade que se pretendia construir.

Nos anos a seguir, a independência expandiu o seu campo de ação para todo o país e intensificou o seu compromisso com a divulgação do ideário político da Frelimo. Tendo feito digressões por todo país com as peças *Javali Javalismo* e *A Sagrada Família*, só para destacar as mais importantes. Esses espetáculos eram apresentados nas escolas, vilas, aldeias e nas cidades durante os comícios políticos ou convívios nos diversos setores produtivos e de organização sociopolítica. As suas temáticas criticavam os comportamentos que atentavam contra o ideário socialista, tal como nos esclarece o

prefácio de *A Sagrada Família* publicado em 1980 pelo Instituto Nacional do Livro e Disco<sup>31</sup>:

A peça agora editada em livro nasceu num outro contexto: no ano de um país independente, a construir o Socialismo. Nela se denunciam o comportamento, as reacções e as críticas formuladas à nacionalização dos prédios de rendimento, das escolas, da medicina, da terra e da justiça pela burguesia colonial e pelos javalis, camaleões e chiconhocas [...] Estamos, portanto, perante um teatro de circunstância, que como tal, conscientemente se assume. Perante um teatro marcado de imediatismo, um teatro de intervenção (Grupo Cénico das FPLM, 1980: 04).

Por outro lado, temos *A Comuna*, também publicada na coleção de teatro do INLD, em 1979. Considerada uma das mais importantes peças do Colectivo de Trabalho – Trabalhadores dos CFM e Estudantes da UEM. A peça começou a ser criada em 1977, inspirada numa aula de História Geral sobre a Revolução Francesa, ocorrida numa sala de aulas da Universidade Eduardo Mondlane, onde se levantou a necessidade de divulgar a revolução mundial socialista, em Moçambique. Segundo relata a nota introdutória do livro, o processo de criação durou vários meses e teve como motivação a necessidade de pôr o conhecimento científico ao serviço do povo, o que é explicitado nos seguintes termos:

No caso concreto, da história da Comuna que acabáramos de estudar, devia ser divulgada passando a constituir um património popular. Por outro lado, escolhemos a Comuna e o Teatro por razões bem definidas. Pretendíamos reafirmar o internacionalismo proletário, levando o nosso povo a ver a luta de um povo ligada à sua luta. E o teatro é uma arte completa, que pela sua diversidade de meios e riqueza de comunicação, é capaz de fazer essa tal relação entre a nossa revolução e a de outros povos (Colectivo de Trabalho - Trabalhadores dos CFM e Estudantes da UEM, 1979:08).

Como se pode depreender, de acordo com os exemplos acima apresentados, estamos perante um teatro de mensagem, que age sobre as massas como um fiel reproduzidor do discurso oficial do Estado, onde a participação do povo, reduzia-se a uma passividade

---

<sup>31</sup> “Na perspectiva de criar o gosto e o interesse pela literatura dramática, o Instituto Nacional do Livro e Disco (INLD), uma editora do Estado moçambicano, [...] em 1980 edita a peça *A Sagrada Família* do Grupo Cénico das FPLM” (Savele, 2005:22).

da escuta e a uma reprodução dos exemplos de justiça social, liberdade e nacionalismo, veiculados pela campanha socialista.

#### **4. O projeto de Teatro Popular**

Ainda em resposta à revolução cultural em curso, mas numa perspetiva menos politizada e mais preocupada com a utilização do teatro como meio de expressão do povo, da sua cultura e dos reais problemas do quotidiano moçambicano, os encenadores e pesquisadores, Ana Fresu e Mendes de Oliveira desenvolveram, em paralelo ao teatro de propaganda, um importantíssimo “trabalho de investigação e experimentação de como desenvolver um teatro popular em Moçambique” (Fresu e De Oliveira, 1982:05).

Em outubro de 1978, no âmbito do I seminário de Estudos Culturais, dirigido pelo presidente Samora Machel<sup>32</sup>, foi aprovado o curso de formação de agentes comunitários para o teatro popular, tendo o mesmo arrancado a 12 de agosto de 1979 com o objetivo de, através da formação de quadros aptos a trabalhar e a utilizar o teatro como um meio de expressão, proceder à transmissão de conhecimentos e de análise crítica da realidade, bem como, contribuir para uma maior participação do povo no processo de transformação da sociedade.

Tornar o teatro um meio popular de comunicação tinha o propósito de poder servir para a discussão de problemas com os quais as comunidades se debatiam no seu dia-a-dia, muitos deles ligados à agricultura, saúde e educação.

O curso, que foi dirigido e ministrado por Anna Fresu e Mendes de Oliveira, era constituído por um quadro de principais módulos, como: Laboratório Teatral, Trabalho com a Comunidade, Construção de Materiais e História do Teatro. Este currículo tinha o objetivo de iniciar os alunos na área da atuação teatral, escrita, adaptação e encenação, investigação e trabalho com a comunidade, conceção e construção de dispositivos cénicos (figurinos e cenografia), bem como proporcionar-lhes um conhecimento mais amplo sobre a história e as diferentes linguagens do teatro universal.

---

<sup>32</sup> Samora Moisés Machel foi o segundo Presidente da FRELIMO, após a morte de Eduardo Mondlane em 1969. Presidente de Moçambique independente, Machel destacou-se na luta contra o terrorismo, o racismo e o colonialismo na África Austral. Morreu num trágico acidente de aviação quando voltava de uma missão de paz em 1986.

Estas formações resultaram em diversos projetos de intervenção comunitária, no início dos anos 1980, onde o teatro era usado como material didático e de participação cívica nas escolas, hospitais e nas aldeias comunais. Os espetáculos exploravam diversas linguagens teatrais, desde o teatro de marionetas, teatro de sombra a performances que incorporavam a dimensão cinestésica do teatro moçambicano (o canto, a dança, mascaradas, entre outros).

São exemplos dessas intervenções comunitárias os seguintes projetos:

- *Teatro como material didático*: feito para e com os alunos das escolas da cidade de Maputo, nas turmas da pré-primária e primária. Esta iniciativa tinha como principal objetivo “proporcionar às crianças o uso de instrumentos que lhes permitissem conhecer, interpretar e transformar a realidade” (Fresu e De Oliveira, 1982:64). Através da narração e representação de histórias inspiradas na tradição oral e construídas a partir do quotidiano e canções, os alunos aprendiam o vocabulário relacionado com as partes do corpo humano, vestuário, casa e noções básicas de higiene. E para contribuir para o desenvolvimento da oralidade, fazia-se com as crianças jogos de ritmo e organização do espaço, sempre com a preocupação de ligar, tanto os jogos assim como a dramatização, os programas de ensino e as experiências quotidianas dos alunos.

- *Teatro Numa aldeia comunal*: de acordo com os investigadores, o meio rural, mais concretamente, as aldeias comunais, serviam de campo de investigação e estágio para os alunos do curso de Estudos Culturais. Durante a sua formação, os agentes de teatro comunitário estagiaram no então gabinete de dinamização das cooperativas agrícolas, onde eram integrados após a conclusão do curso, na função de animadores culturais, tendo como principal tarefa mobilizar e organizar os camponeses das aldeias para a construção de cooperativas.

Na aldeia 25 de Junho, no distrito da Namaacha depois da auscultação dos problemas da comunidade, relacionados com a fraca participação dos habitantes na adesão às aldeias comunais, o que dificultava não só a rápida transformação e desenvolvimento da aldeia, como dificultava a concessão de maior apoio por parte das instituições estatais, foi criado um espetáculo teatral com a comunidade que visava mobilizar as pessoas que ainda não se tinham decidido mudar-se para a aldeia, a fazê-lo. Tal, resultou numa peça em três atos, cujo assuntos encontravam-se estruturados da seguinte forma: “1) A vida

individual, a mobilização para a construção de uma aldeia e o debate à volta dessa questão; 2) A construção da aldeia; 3) A vida na aldeia, hoje” (*Ibidem*).

- *Teatro num Hospital Psiquiátrico*: o projeto foi realizado no hospital psiquiátrico de Marracuene, arredores da cidade de Maputo, e contou com a participação dos doentes e trabalhadores do hospital. Foram criados espetáculos de teatro de fantoches construídos pelos trabalhadores do hospital, com apoio dos agentes de teatro comunitário. A interação com os doentes deu-se da seguinte forma: no espaço de uma hora, estimulados, chamados a participar, os doentes passaram da indiferença absoluta à representação, ao seguimento de algumas personagens; à atitude de aceitarem pegar nos fantoches para tentar imitar os gestos que tinham visto, de pegar nos instrumentos musicais para acompanhar com música a dança, com os fantoches na mão, alguns já “inventando” vozes para os bonecos (*ibidem*: 78)

Sob ponto de vista estético e metodológico, o trabalho desenvolvido pelo laboratório teatral e a sua interação com a comunidade, para além de ter fundamento na observação, pesquisa, verificação contínua e desenvolvimento das linguagens culturalmente mais privilegiadas para a comunicação, eram inspiradas no teatro didático de Brecht e no teatro do Oprimido de Boal, o que é justificado pelos autores nos seguintes modos:

São exemplos a experiência desenvolvida por Boal na América Latina, de utilização das tradições populares no teatro, da utilização do teatro para a conscientização do povo... ou a desenvolvida por Brecht na sua maneira de encarar a história, na utilização do teatro com uma função crítica, etc. (Fresu e de Oliveira, 1982: 54).

A utilização do teatro popular em Moçambique, com intencionalidades didáticas e de intervenção política, social e cultural, nas palavras do pesquisador brasileiro Flávio da Conceição identificava-se a outros modelos:

se assemelha às experiências brasileiras como os Centros Populares de Cultura da UNE, do Teatro de Arena e do programa de alfabetização no Peru na América Latina (ALFIN). Iniciativas de recrutamento e instrução popular das quais Augusto Boal fez parte. O teatro, assim como as artes plásticas, dança, música, poesia, seria ensinado nas escolas, depois nas fábricas, nas vilas, no campo. Uma estratégia dos partidos simpatizantes do comunismo para utilizarem a arte como instrumento pedagógico. Nesse curso de formação os artistas aprendiam os fundamentos do teatro e como utilizá-lo

para educarem os novos cidadãos livres moçambicanos para uma nova vida (Conceição, 2019:40).

Esta aproximação que Conceição (2019) estabelece sintetiza as principais características tanto do teatro de propaganda, bem como do teatro popular, em Moçambique. Com o diferencial de que, enquanto que o teatro de propaganda centrava-se apenas na mensagem, numa espécie de “informação mais efeitos cénicos” (Pavis, 2008: 379), portanto, sem nenhuma preocupação estético-metodológica, por seu turno, o teatro popular vai buscar, como fundamento estético, a exploração e ressignificação da cultura do povo, fazendo deste, não apenas o eco do discurso oficial, mas um agente ativo no processo de “transformação do homem e da sociedade” (Fresu e De Oliveira, 1980:15).

Das três principais missões atribuídas à cultura pelo governo socialista, tal como nos referimos acima, o teatro popular vai cumprir, essencialmente, a tarefa de construir o sentido de moçambicanidade, enquanto uma ideia de identidade nacional que nasce do rompimento com a matriz colonial, através do resgate, unificação e ressignificação da diversidade de hábitos e costumes do povo moçambicano.

Deste modo, pode-se afirmar que nos primeiros anos da história do Moçambique independente, o teatro desdobrava-se em duas principais correntes estético-ideológicas: o teatro de propaganda e o teatro popular. E será o resultado da contaminação dessas duas formas de intervenção social, política e cultural, o que se vai refletir nas formas de criação e de participação de públicos no teatro da vanguarda dos anos 80.

## **5. A vanguarda dos anos 80 e o ressurgimento do teatro convencional**

Na década de 1980, já num contexto de guerra civil<sup>33</sup> e de conseqüente enfraquecimento do poder do Estado ou de “falência da experiência socialista moçambicana” (Brito,

---

<sup>33</sup> A Guerra Civil Moçambicana (também conhecida como Guerra dos Dezasseis Anos) foi um conflito civil que começou em 1977, dois anos após a Independência de Moçambique, e insere-se no contexto da Guerra Fria. Os ideais do partido no poder, a Frente de Libertação de Moçambique (Frelimo), bem como os das forças armadas moçambicanas eram violentamente opostos aos da Resistência Nacional Moçambicana (RENAMO), que recebia financiamento da Rodésia e, mais tarde, da África do Sul. Durante o conflito, cerca de um milhão de pessoas morreram em combates e por conta de crises de fome. Além disso, cinco milhões de civis foram deslocados e muitos sofreram amputações por minas terrestres, um legado da guerra que continua a assolar o país. A recessão económica e social, o totalitarismo marxista, a corrupção política, a pobreza, as desigualdades económicas e o insucesso do planeamento

2009:09), emerge no país, especialmente na capital, Maputo, um movimento teatral vanguardista, que vai contribuir para o incremento da qualidade e inovação artística e servir de referência para as gerações que se seguiram.

A massificação de iniciativas de teatro independente, experimental e multidisciplinar vai marcar esse período.

Martinho Lutero, maestro e professor de música, que viveu em Maputo no início dos anos oitenta, tem o mérito de ser um dos principais agitadores desse novo movimento, que vai procurar introduzir novos discursos teatrais no panorama do teatro nacional e terá como principais protagonistas, figuras como:

— Manuela Soeiro, produtora e encenadora, fundadora e diretora do Mutumbela Gogo (1986), primeira companhia de teatro profissional no pós-independência;

— Evaristo Abreu, ator e encenador, membro fundador do Mutumbela e diretor da companhia M’beu (1989), grupo satélite do Mutumbela Gogo;

— José Pinto de Sá, jornalista e encenador, membro fundador do grupo Txova Xita Duma (1984);

— E a atriz Lucrecia Paco, também membro fundador do Mutumbela e considerada a maior atriz de Moçambique.

Com a encenação de *Gota de Água* peça musical de Chico Buarque D’Holanda, em 1983, que juntou quase cinquenta artistas, dentre eles jovens músicos, atores e bailarinos, Martinho Lutero inaugura o que Savele (2005) chama de “reencontro entre encenadores nacionais e autores estrangeiros”, afastados do repertório do teatro moçambicano no período que se seguiu à independência. De acordo com Azevedo (2010):

É uma época de grande qualidade e inovação artística, mas durante a qual subsiste a inexistência de uma dramaturgia nacional. Não se escrevem, nem publicam textos para teatro e os criadores recorrem à dramaturgia europeia, sul-americana (Brasil) e sul-africana, ou ainda a adaptações da literatura

---

central, fizeram nascer uma vontade revolucionária. O conflito apenas terminou em 1992 com a assinatura do Acordo Geral de Paz pelo então presidente da república Joaquim Chissano e Afonso Dhlakama, então presidente da Renamo.

moçambicana, nomeadamente de contos dos emblemáticos Rui Nogar (1932-1993), José Craveirinha (1922-2003) e Mia Couto (1955). (Azevedo, 2010: 5)

A procura por textos de dramaturgos estrangeiros, que eram cuidadosamente adaptados à realidade moçambicana, bem como a exploração da produção literária nacional, vai ser a grande inovação do teatro dessa época, que diferentemente do teatro de propaganda e do teatro popular recusa-se a ser um mero reproduzidor do discurso político, e se afirma como mecanismo estético e social ao serviço da análise crítica da realidade.

Estavam criadas as condições para o surgimento da primeira vaga de companhias, que iam ser responsáveis por sedimentar as bases do que é conhecido hoje como sendo a estética do teatro moçambicano. Trata-se sobretudo de companhias profissionais e semi-profissionais, onde se destacam: Associação Cultural da Casa Velha (1982); Associação Cultural Txova Xita Duma (1984); Mutumbela Gogo (1986) e M'beu (1989).

## **6. Os anos noventa e o paradigma do desenvolvimento**

Já na década de 90, num contexto de pós-guerra civil e “transição de uma economia em princípio, baseada na planificação central para uma economia em que prevalecem os mecanismos de mercado” (Dinerman, 2007:111), Moçambique começa a receber muitos apoios e parcerias internacionais, patrocinadores do desenvolvimento. Deste modo, estavam criadas todas as condições para que a indústria de desenvolvimento entrasse e operasse no país.

Segundo afirma Mauri (2013) em decorrência dos fatores acima elencados, nos anos noventa assiste-se a um crescimento quantitativo de Organizações Não Governamentais (ONG's) a operar em Moçambique. Essas organizações terão como principais missões apoiar as instituições públicas e a sociedade civil na dura tarefa de reconstrução do país, contribuir no combate à pobreza e redução dos elevados índices de analfabetismo, bem como na disseminação de mensagens sobre participação cívica e saúde pública.

De acordo com Savele (2005), no caso da cidade de Maputo, por volta de 1995 os grupos de teatro debatiam-se com o problema de falta de espaços para apresentarem o seu trabalho, visto que na época “o aluguer das salas rondava os 400 ou 500 mil meticais por sessão. Face a esta situação, alguns grupos que dificilmente encontraram

patrocínios, optam pelo teatro de intervenção subsidiado, colaborando com as ONG'S<sup>34</sup>, o que vai impulsionar o surgimento massivo de grupos de teatro de cariz comunitário em todo país.

### ***6.1 A massificação de grupos de teatro comunitário***

A massificação de grupos de teatro comunitário pelo país é considerada pelos praticantes e estudiosos do teatro moçambicano como sendo o momento de rutura em relação à postura do teatro da década anterior. Se o teatro dos anos 80 para fugir à instrumentalização do governo socialista optou por se encerrar nas salas convencionais e dedicar-se à representação de grandes temas do teatro universal, nos anos que se seguiram assiste-se ao derrubar de paredes e à busca incessante por palcos alternativos, ao encontro do povo, tanto nas temáticas como na intenção de o fazer participar ativamente na reconstrução do país.

Dadivo José, ator, encenador, dramaturgo e diretor do grupo Mahamba Artes (1995) explica o entusiasmo que esteve por trás do fenómeno de massificação de grupos de teatro no pós-guerra cívil:

Era um país que estava a redescobrir o seu sentido de sonho. Tínhamos de voltar a sonhar e tínhamos no teatro uma coisa que nos pegasse a sonhar... Para nós, as dificuldades todas que tínhamos passado até essa época, derivavam da Guerra Civil. Para nós, era só paz e a partir daquele momento as companhias iriam ficar ricas, iríamos viajar, íamos participar, íamos organizar vários festivais... coitados de nós, não estávamos à espera de outras dificuldades que iriam surgir.<sup>35</sup>

Outro elemento importante que explica a massificação de grupos de teatro em todo país, segundo o ator e encenador Eliott Alex, está relacionado com o aparecimento de um elevado número de projetos de desenvolvimento e de reconciliação nacional, levado a cabo principalmente por ONG's. Ainda de acordo com a nossa fonte, é importante realçar que nos anos noventa, num contexto de pós-guerra civil e de eclosão da

---

<sup>34</sup> Savele (2005, 29)

<sup>35</sup> Dadivo José em entrevista ao programa Fora de Cena, extraído em: <https://www.rtp.pt/play/p8075/e575133/fora-de-cena> acessado a 29 de outubro de 2021.

pandemia do HIV/SIDA em África, os grupos de teatro comunitário conhecem um crescimento exponencial com o aparecimento de ONG's que financiavam campanhas nas áreas de saúde, cidadania e educação.

O projeto *Moçambiquero-te* do Mutumbela Gogo contribuiu para a massificação de grupos de teatro comunitário porque foi um projeto apresentado por todo país pelos grupos locais. A Manuela Soeiro e os atores do Mutumbela Gogo, dividiram-se e expandiram-se por todo país para formar grupos de teatro ou então já iam encontrar grupos já existentes e trabalhar na área comunitária para a sensibilização das populações deslocadas e refugiadas a regressarem às suas zonas de origem.<sup>36</sup>

É neste horizonte, descrito por Elliott Alex, em que surge o grupo Mahamba, fundado em 1995 por Simiao Mahumana, Salva Maria e Marciano Rebelo, sendo que três anos depois Dativo José passou a liderar o grupo na companhia da sua irmã Maria Atália. Tendo as suas raízes no grupo de teatro Voz Verde, o Mahamba para além de se dedicar ao teatro convencional, vai ser um dos primeiros a estabelecer-se como um dos principais grupos de teatro comunitário em Maputo, tendo trabalhado, logo nos primeiros anos da sua criação, em colaboração com campanhas de sensibilização sobre a prevenção do HIV/SIDA, nomeadamente com organizações como a PSI Jeito.

Apesar da grande aposta no teatro comunitário em decorrência do que nos referimos acima, o teatro convencional também encontrava-se em alta anos 90. Nas edições do Festival de Teatro Lusófono, por exemplo, conta-se que o teatro movimentava uma grande audiência, principalmente na cidade de Maputo, lotando as salas de espetáculos, a tal ponto que esse período foi apelidado de fenómeno de massas:

O teatro em Moçambique é muito mais que simplesmente teatro. Chamemos-lhe “interessantíssimo fenómeno de massas” [...] porque o que presenciamos, e aqui testemunhamos, ultrapassa o conceito que temos de teatro, por mais lúdico ou divertido que possamos imaginar. É autêntico acontecimento parabólico, uma festa coletiva... E é mais do que uma festa, também. Digamos que é uma forma de gritar cultura, emancipação, povo, nação, independência, perseverança, construção da sociedade (Neves, 1999: 32).

---

<sup>36</sup> Excerto extraído da entrevista que Elliott Alex nos concedeu no âmbito da pesquisa da presente dissertação.

Este teatro dos anos noventa, que já combinava as duas matrizes centrais do teatro moçambicano, isto é, teatro convencional de mãos dadas com o teatro comunitário, contava como principais protagonistas, fora o Mutumbela Gogo, M'beu e Casa Velha – que na época viviam os seus momentos gloriosos –, os seguintes grupos: Companhia de Teatro Gungu (1992); Mahamba Artes (1995); Mugachi (1995) e o grupo de teatro Girassol – que apesar de ter sido criado nos finais dos anos oitenta, intensifica as suas atividades ao longo da década de 90.

## **7. O teatro convencional de mãos dadas com o teatro de intervenção**

Tal como nos referimos anteriormente, o contexto de pós-guerra civil vivido nos anos 90 e a transição do regime monopartidário para o pluralismo democrático, contribuiu significativamente para a massificação de grupos de teatro, na sua maioria, amadores e semiprofissionais. Atraídos pelos projetos de desenvolvimento e campanhas eleitorais, os novos grupos vão-se dedicar a produzir peças baseadas em temáticas e abordagens metodológicas de intervenção comunitária, o que faz deste período da história do teatro em Moçambique a matriz do projeto de teatro moçambicano que vai desenvolver-se nos anos seguintes.

De acordo com Dativo José e Elliott Alex, se de um lado todos os grupos de teatro amador aspiravam ao teatro convencional por acreditarem ser o ponto mais elevado do aperfeiçoamento da arte do ator e um meio de alcançar a tão almejada fama, dependiam das intervenções comunitárias para se sustentar e persistir no sonho.

Num contexto de privatização das salas de espetáculo, expansão da televisão e internet e de pouca assistência do Estado, as campanhas de desenvolvimento comunitário passaram a ser a principal fonte de rendimento dos fazedores de teatro.

Por esses motivos, o teatro artístico, como é cunhado o teatro convencional, era praticado na sua maioria por companhias profissionais, sendo disso exemplo o caso do Mutumbela Gogo e Gungu e, esporadicamente, por grupos semi-profissionais: Mahamba, Girassol, Mugachi e Haya-Haya e Chamuarianga, na cidade da Beira.

Apesar dessa aparente distinção entre convencional e comunitário, ambas abordagens teatrais tratavam os mesmos temas e buscavam uma linguagem teatral inspirada na

cultura e nas vivências do povo moçambicano. Em todas as vertentes sempre houve uma preocupação central, afirmar a identidade nacional através da linguagem teatral.

Passamos a apresentar o percurso histórico e o seu contributo na construção de uma ideia de teatro moçambicano, seja no plano do teatro convencional, seja no teatro de intervenção comunitária.

### **7.1 Mutumbela Gogo**

O Mutumbela Gogo surge em 1986 e estabelece-se como a primeira companhia de teatro profissional no país. Dirigido por Manuela Soeiro, o Mutumbela íntegra nos primeiros anos da sua fundação Evaristo Abreu, Lucrecia Paco, João Manja, Graça Silva e mais tarde Adelino Branquinho, atores que vão marcar a cena teatral moçambicana, dentro e fora do país, tornando-se na principal referência do teatro moçambicano.

Ainda nos primeiros anos de formação do Mutumbela Gogo juntou-se à jovem companhia o renomado escritor de policiais e homem de teatro, o sueco Henning Mankel, tendo assumido desde então e até ao seu falecimento, em 2015, a co-direção artística do grupo ao lado da Manuela Soeiro. Sob influência de Henning Mankel, o Mutumbela Gogo vai apostar num teatro enraizado na estética do teatro europeu, mas comprometido com a discussão crítica da realidade moçambicana.

São exemplos de alguns espetáculos do vasto repertório do Mutumbela Gogo *Amor Vem*, peça adaptada de *Lisístrata* de Aristófanes, feita em homenagem ao comprometimento social e político das mulheres moçambicanas para o termo da guerra civil. Das criações coletivas destacam-se os espetáculos *Eu, Eduardo, sonhei a terra*, que retrata a vida e obra de Eduardo Mondlane, primeiro presidente da Frelimo, considerado o arquiteto da unidade nacional. Sobre esta criação, o escritor Mia Couto, que na época colaborava com o Mutumbela como conselheiro literário e dramaturgo, esclarece-nos o seguinte:

[...] ajudei o Henning a conceber o texto, mais a rever o texto do que a conceber e aquilo foi uma experiência, assim posso dizer, porque o poder político estava à espera do elogio da figura, do grande construtor da unidade nacional e aquilo era uma coisa bonita sobre uma pessoa que foi bonita... era uma aproximação realmente estética, teatral... e ninguém estava habituado a isso... era a primeira vez que ia se ver um Eduardo que era parecido connosco e não o herói, visto nas suas contradições... portanto aquilo deixou o poder muito incomodado, mas eles não sabiam sequer o que dizer, o que se podia fazer, porque não se estava a dizer mal do Eduardo Mondlane, ninguém poderia dizer que estávamos a contestar alguma coisa, mas estávamos a dar-lhe a dimensão humana...<sup>37</sup>

A *dimensão humana* de que fala Mia Couto, pode aqui ser entendida como a componente artística e técnica, até então difícil de encontrar no teatro praticado na altura. Sobre o importante contributo que Henning Mankel deu ao teatro em Moçambique, Mia Couto lembra-nos que:

[...] o Henning queria uma coisa, não é que fosse menos política, mas mais artística, digamos assim... eu tenho a perceção de que o Henning, foi bom não só para o Mutumbela, foi bom para o teatro moçambicano. O Henning vinha de um background como escritor, como pessoa de teatro, de cinema, quer dizer, ele conhecia esse mundo, portanto ajudou-nos a não sermos tão ingénuos na coisa política [...] a presença de uma pessoa pode ser essencial, uma única pessoa pode ter influências grandes [...]

A peça *Os meninos de Ninguém* – também fruto de uma criação coletiva, apresentada pela primeira vez em 1993, um ano depois da Assinatura dos Acordos gerais de Paz, em Roma, que pôs fim ao conflito armado e que chamava a atenção para a questão da mendicidade que assolava milhares de crianças órfãs e em situação de vulnerabilidade em consequência da guerra civil – é representativa da preocupação do Mutumbela Gogo em levar à cena o retrato do Moçambique real como caminho para a construção de uma dramaturgia nacional.

## 8. Projeto *Mocambiquero-te* e a revolução do teatro comunitário

---

<sup>37</sup> Mia Couto, entrevistado no âmbito desta pesquisa em agosto de 2021, em Maputo.

A campanha de educação cívica e de reconciliação nacional levada a cabo pelo Mutumbela Gogo em 1994, aquando da realização das primeiras eleições democráticas no país, representa um marco para o teatro e comunidade, visto ser a primeira demonstração, a nível nacional, do poder do teatro no quesito mobilização e sensibilização do povo.

Em 1994, já no âmbito das primeiras eleições multipartidárias e com o objectivo de realizar um trabalho de educação cívica após o processo de reconciliação, os Mutumbela Gogo desenvolvem o projecto «Mocambiquero-te» que percorre todas as províncias do país com o espectáculo *Vestir a Terra*, cuja temática se centra nos refugiados moçambicanos nos países vizinhos e no tipo de democracia existente no período que antecede as eleições multipartidárias. Com a participação de actores como Lucrecia Paco, Rogério Manjate, Evaristo Abréu ou Alberto Magassela, actualmente a residir no Porto, o espectáculo é realizado em conjunto com os M'Béu para as representações nas províncias de Maputo e Gaza. Inicialmente escrito em português, é depois traduzido para as línguas Tsonga, Chitswa, N'dau, Sena, Shona e Macua para uma melhor inclusão das populações a quem se dirigia (Azevedo, 2010: 09).

A participação ativa do Mutumbela Gogo nas campanhas de reconciliação do povo moçambicano e promoção da democracia – para não falar do seu envolvimento em programas de sensibilização sobre assuntos ligados à saúde, educação e outros problemas sociais – no período do pós-guerra, simboliza o renascimento do teatro, enquanto ferramenta de intervenção social, que fora interrompido pela guerra.

O novo teatro proposto pelo Mutumbela Gogo vai destacar-se por reivindicar inovação e liberdade artística no tratamento de assuntos sociais. A companhia aposta num teatro que comunica com o povo não só por via da mensagem que se pretende transmitir, mas sobretudo através da identificação cultural e linguística presente na sua dramaturgia. Esta, por sua vez, baseia-se na revisitação e exploração dos mitos, rituais, danças, tradições, gestos e sotaques dos diferentes povos que compõem o mosaico cultural de Moçambique, tal como Mia Couto sublinha:

[..] a parte da linguagem era uma outra coisa, quer dizer, a linguagem, isto é, a maneira como os actores realizavam em voz, no corpo, as personagens...

estava-se muito preso ao modelo europeu... tu tinhas atores que chegavam ao palco e tinham de falar um português o mais correto possível, ainda havia essa ideia do português correto, e que era o português dos outros... e mesmo a gestualidade era contida, como fazem os portugueses ou os europeus... de facto, o Mutumbela tem esse mérito, porque traz para o palco os nossos portugueses que são vários.<sup>38</sup>

### **8.1 – O caso da companhia de teatro Gungu**

A companhia de Teatro Gungu, criada em 1992 pelo ator e encenador Gilberto Mendes, ex-integrante do Mutumbela Gogo e que se estabeleceu como a segunda companhia de teatro profissional no país, constitui um dos exemplos mais significativos desse momento de grande renovação teatral que se vivia.

Com sede própria no então Teatro Madjedje, atual Teatro Gilberto Mendes e estúdio 22, desde o seu surgimento o Gungu vai apostar num teatro comercial, como estratégia de sustentabilidade financeira, mas cuja mensagem e abordagens estéticas terão como base a cultura e as vivências das comunidades moçambicanas.

A sátira social que expõe a nu as incongruências da governação e propõem um debate sério sobre os problemas do Moçambique real, vai ser a principal marca do repertório do Gungu. Com quase 30 anos de existência e com uma atividade teatral regular, o Gungu conta com mais de cinquenta peças, sendo as de mais êxito, *A Guerra das Sogras*; *A Demissão do So Ministro*, *Deputados Precisam-se* e *O Julgamento*.

O êxito destas peças deve-se ao fato de terem mexido profundamente com:

[...] algumas sensibilidades, quer a nível do Governo quer da sociedade em geral. Em relação à primeira desta lista, a bilheteira esgotou-se durante um ano e sete meses. A companhia teve de parar com a peça ante o protesto dos actores de que já não estavam a aguentar e que "queriam coisas novas". "Mas a peça especial terá sido *Ó So Ministro*, porque foi feita num momento

---

<sup>38</sup> Extraído do depoimento concedido por Mía Couto no âmbito de pesquisa do presente trabalho, realizado em Agosto de 2021, em Maputo.

especial da política moçambicana em que era tabu retratar um ministro em teatro e não mexemos com o Governo.<sup>39</sup>

Diferentemente das companhias dos anos oitenta, o Gungu encontra na falta de dramaturgia nacional, uma oportunidade para o próprio grupo explorar com mais originalidade as temáticas de interesse social em qualquer momento histórico do país. A partir de improvisações fixa-se a estrutura da peça. O espetáculo vive de constantes atualizações, afinal, o texto – ou melhor, o espetáculo de teatro – é, antes de tudo, a escritura da crónica social, um evento efémero e sempre novo.

Os Gungu são hoje uma grande empresa que emprega mais de 130 pessoas, entre actores, administrativos e técnicos [...] Com salas esgotadas todos os fins-de-semana desde o início da sua formação, os Gungu não possuem qualquer tipo de financiamento a não ser o apoio que resulta das parcerias que a companhia estabelece com empresas privadas ao abrigo do Decreto-lei nº 4/94, o qual instituiu a lei do mecenato com vista ao desenvolvimento da arte e da cultura (Savele 2005) e das receitas provenientes das suas actividades que se têm multiplicado a um ritmo impressionante (Azevedo, 2010: 14)

O Gungu, se olharmos o panorama geral do teatro dos anos noventa, representa um caso isolado em comparação com os outros grupos que surgiram na época. O facto de a companhia de Gilberto Mendes ter sede própria e outras condições logísticas para desenvolver uma atividade teatral independente difere-o das outras companhias, cuja existência estava dependente, na maioria das vezes, do apoio financeiro proveniente dos programas de desenvolvimento levados a cabo pelas ONG's.

## **9. Principais grupos de Teatro e comunidade**

### ***9.1 Mahamba Artes***

Mahamba, desde a sua fundação, estabeleceu-se como uma companhia profissional de artes, tendo com principais focos o teatro, a dança e a música e, recentemente, explora a

---

<sup>39</sup> Excerto extraído da entrevista que Gilberto Mendes concedeu ao Diário de Notícias: <https://www.dn.pt/gente/governo-trava-peca-de-teatro-1625703.html> Consultado a 20 de outubro de 2021.

área de teledramaturgia. Já formou vários atores e participou em vários festivais internacionais, sendo uma referência nacional.

Segundo Dativo José<sup>40</sup>, quando o grupo Mahamba surgiu fazia teatro convencional ao estilo do Mutumbela Gogo e do M'beu, até se iniciar no teatro comunitário em 2003, altura em que ganha um projeto de mobilização comunitária financiado pela FDC – Fundação para o Desenvolvimento da Comunidade. A partir daí, a sua preocupação vai ser a de trazer “a ideia da estética no teatro comunitário”. Para Dativo José, isso significava fazer um teatro que, ao mesmo tempo que transmite a mensagem pretendida, conserva a dimensão artística e inventiva própria da criação teatral.

Dativo José, ao longo dos seus mais de vinte e cinco anos de carreira, tem estado envolvido em diversas atividades, como treinamento de grupos, consultoria em assuntos sobre assuntos da saúde, governação e democracia, projetos artístico-sociais nas comunidades e, promovendo a educação comunitária através das artes dramáticas<sup>41</sup>.

Enquanto diretor do Mahamba, coordenou uma campanha, financiada pela FDC<sup>42</sup>, de *Road Shows* de Teatro contra o HIV/SIDA em toda a zona sul do país. Esse projeto resultou em mais de 300 eventos de carácter mobilizador, com uma participação de mais de 15000 pessoas.

---

<sup>40</sup> Dativo José, envolvido em projetos de artes e mobilização comunitária desde 1994, altura em que foi chamado a intervir, através do teatro, para a educação cívica da população sobre reconciliação nacional e democratização do país, até à realização das primeiras eleições gerais (1994). É formado em ensino de História e Geografia pela Universidade Pedagógica, tendo defendido o uso de jogos dramáticos tradicionais para a educação comunitária. Obteve pós-graduação em Drama pela Universidade de Witwatersrand (Joanesburgo, África do Sul), defendendo o uso do Drama para a transformação social no sentido de resolver questões de violência contra a mulher em contexto de HIV/SIDA. É ainda mestre em Ensino Superior e Desenvolvimento nas Universidades de Maputo (UEM) e de Oslo, na Noruega. Já lecionou na escola secundária de Laulane, onde teve contacto com a maior parte dos problemas de educação, daí ter-se decidido pela criação de um grupo teatral para o usar como uma força de intervenção. É atualmente docente e diretor do curso de licenciatura em Teatro, na Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane.

<sup>41</sup> Em 2014, Dativo José e Evaristo Abreu publicaram *Pequeno Manual de Intervenção em Teatro Educativo*, no âmbito do projeto da *cluster* EUNIC-Moçambique, com apoio da Cooperação Alemã GIZ Pró-Educação. A EUNIC é uma rede constituída pelos Institutos Nacionais de Cultura da União Europeia. Foi fundada em 2006 e congrega 30 membros de 26 países. O *cluster* EUNIC-Moçambique foi criado em dezembro de 2010 e integra atualmente o *British Council*, o Instituto Camões - Centro Cultural Português e o ICMA - Instituto Cultural Moçambique - Alemanha.

<sup>42</sup> A Fundação para o Desenvolvimento da Comunidade é uma organização não governamental que desenvolve projetos que visam o fortalecimento das capacidades das comunidades desfavorecidas com o objetivo de vencer a pobreza e promover a justiça social, Disponível em: <http://www.rosco.org.mz/index.php/membros/item/44-fdc-fundacao-para-o-desenvolvimento-da-comunidade>. Consultado a 03 de outubro de 2021.

E este era o princípio de uma trajetória artística profundamente ligada ao teatro comunitário, usado como ferramenta de sensibilização e participação das comunidades no processo de desenvolvimento do país. Mahamba, a par do CTO Maputo, sobre o qual nos debruçaremos mais adiante, representa uma das companhias de teatro com mais participação em projetos de teatro comunitário.

Dos inúmeros projetos de teatro comunitário desenvolvidos pelo grupo Mahamba destacamos os seguintes:

- Abril/ Maio de 2017 – apresentações públicas nas escolas do distrito de Marracuene, sobre o consumo de álcool nas escolas. Um trabalho feito em parceria com a *British Council*, com o financiamento da Diageo.
- Outubro de 2016 – atividades de sensibilização de crianças sobre o trânsito rodoviário, em 20 escolas de Maputo, Matola, Marracuene e Boane, áreas abrangidas pelo *Projeto circular*. Um trabalho financiado pela empresa Maputo-Sul.
- Junho de 2016 – Mobilização comunitária sobre deslocação e reassentamento da população por causa da estrada circular.
- Marco/Abril de 2015 – apresentações públicas nas escolas do distrito de Marracuene, sobre o consumo de álcool nas escolas. Um trabalho feito em parceria com a *British Council*, com o financiamento da Diageo.
- 2014/2015 – Espetáculos de sensibilização comunitária sobre a lei das cooperativas, nas províncias de Maputo, Inhambane, Manica e Sofala.
- 2012 – Facilitador dos debates de teatro participativo no distrito de Mabote, sobre a participação da população local no uso e aproveitamento das potencialidades turísticas do Parque de Zinave.

Apesar do grande envolvimento do Mahamba em projetos de teatro comunitário, a companhia também tem investido em projetos de teatro convencional, tendo-se apresentado nos mais importantes palcos do país, para não falar da sua extensa participação em festivais nacionais e internacionais, com destaque para o Festival Cena Lusófona/ 2ª estação, Brasil (1996); Festival regional da SADC, Maputo, Moçambique (1997); Festival D'Agosto Festival (2002-2005); Drama For Life - Wits University Africa de Sul (2010); Festival Big Five - Amsterdam e Festival Internacional de Teatro de Inverno, em quase todas as suas edições, só para citar alguns.

O reportório do Mahamba é marcado por uma dramaturgia da autoria da própria companhia e cujas temáticas abordadas procuram problematizar a sociedade moçambicana, denunciando injustiças sociais e exaltando a riqueza cultural de Moçambique a partir da incorporação de elementos da tradição e da modernidade na plástica dos seus espetáculos.

Dadivo José que, para além de atuar como ator na companhia, também exerce a função de dramaturgo e faz dupla com a encenadora Maria Atália, considerada uma das primeiras e talvez a mais conceituada encenadora moçambicana. Maria Atália fez parte do primeiro grupo de estudantes do primeiro curso superior de teatro na ECA<sup>43</sup>, onde atualmente é docente da disciplina de encenação. Também com a pós-graduação em Drama pela Universidade de Witwatersrand, em Joanesburgo, dos seus trabalhos colaborativos com Dadivo José e atores convidados destacam-se os espetáculos: *Culpado e Lá Na Morgue*.<sup>44</sup>

## **9.2 Grupo de teatro Mugachi**

O grupo de teatro Mugachi, por seu turno, surge também por volta de 1995 ligado ao projeto comunitário de formação artística levado a cabo pelo renomado escultor moçambicano Alberto Chissano<sup>45</sup>, na sua fundação localizada no bairro do Fomento, na cidade da Matola, capital da província de Maputo. Os jovens que posteriormente

---

<sup>43</sup> O curso de Licenciatura em Teatro entrou em vigor no ano letivo de 2008 na Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane.

<sup>44</sup> *Lá na Morgue* estreou em 2012, escrito e interpretado por Dadivo José com a participação de Milza Ussene e encenação de Maria Atália.

<sup>45</sup> Escultor moçambicano nascido em janeiro de 1934, em Majacaze. Órfão de pai desde o nascimento, foi educado pela mãe e pelos avós. A avó, uma curandeira famosa, ensinou-lhe a observar com atenção a natureza que o rodeava e transmitiu-lhe um vasto mundo simbólico que, de certa forma, influenciou a sua arte. Outra das influências marcantes no seu trabalho é a cultura tradicional changana que conheceu de perto. Exerceu um leque variado de profissões, como guardador de rebanhos, aprendiz de alfaiate, empregado doméstico, mineiro, militar e empregado do Núcleo de Arte de Maputo. Iniciou-se na arte de esculpir nos anos 60, a conselho do pintor Malangatana, e fez a sua primeira exposição em 1966. A madeira é o material que Alberto Mabungulane Chissano usava para as suas esculturas - algumas delas atingem cerca de três metros de altura. A tristeza, que caracterizava o escultor, está presente em todas as suas obras, como símbolo do sofrimento, da fome e da miséria. Fez a sua primeira exposição em Portugal no ano de 1974, a que se seguiram outras nos anos 80. Foi bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian no início da década de 80. Criou na sua própria casa a Fundação Alberto Chissano. Suicidou-se em fevereiro de 1994, na sua residência. In: Nunes, Carlos Cabral (2018). “WRS - Resistance, Revolution and Sunflower (the dreamers effect). 5.º aniversário da Casa da Liberdade – Mário Cesariny. Ed. Perve Global, Lda. Lisboa. In: [https://www.pervegaleria.eu/home/images/stories/perve/Casa\\_da\\_Liberdade/Expos\\_2018/WRS/CT71.pdf](https://www.pervegaleria.eu/home/images/stories/perve/Casa_da_Liberdade/Expos_2018/WRS/CT71.pdf); consultado a 3 de novembro de 2021.

fundariam o Mugachi ganharam o gosto pelo teatro durante as oficinas de artes plásticas e literatura que frequentavam na Fundação Chissano.

O encenador Elliott Alex, narra-nos o surgimento do Mugachi da seguinte forma:

A Mozal quando é criada nos anos 1994 ou 1995... a fábrica é montada e começa a funcionar e nessa época, os meios de comunicação eram ineficazes e não eram abrangentes e havia comunidades que viviam ali á volta. O primeiro efeito negativo da Mozal era a poluição, então eles foram à busca de alguns meninos que faziam teatro, que brincavam de artistas ali no Museu Galeria Chissano. Mugachi são as iniciais do Museu Galéria Chissano, situado no bairro do Fomento. O escultor Chissano, naquela altura, nos anos 1992 antes dele se suicidar ele já tinha ali uma escola de artistas naquele espaço, então havia diferentes áreas: uns iam para artes plásticas, escultura, pintura e havia um grupinho de teatro que também estava ali a aprender a fazer teatro. Então, quando a direção da fábrica Mozal quis usar a arte para espalhar informação daquilo que era a saúde pública, segurança e higiene e trabalho falam com o mestre Chissano, na altura ainda vivo, o mestre Chissano disse: estão aqui uns miúdos que fazem teatro se calhar podem fazer alguma coisa. É quando eles se aproximam desse grupinho, por isso que o grupo, o nome Mugachi, porque era o grupo dali do museu... não tem outro nome se não o próprio Museu Galeria Chissano. Então foram trabalhar nisso. Trouxeram alguns técnicos que entendiam de teatro, na altura lembro-me que o Evaristo Abreu fez um workshop de formação de atores e depois montaram a primeira peça que era mesmo para a fábrica Mozal. E Mugachi surge assim, em poucas palavras. Era um grupo de artistas jovens e adolescentes que estavam no Museu Galeria Chissano a aprender a fazer teatro como outros que estavam na pintura, na escultura e na literatura. Esses do teatro sobressaíram mais porque a Mozal financiou muito o teatro ali e eles trabalharam muito naquela área da Mozal toda, Beluluane, Jonasse, aquelas áreas todas e até a província de Maputo toda, Boane, Manhiça, tudo... eles trabalharam nessas comunidades. Eles, especificamente, trabalharam com Mozal, agora os outros grupos era com ONG's.<sup>46</sup>

Tal como narrado por Elliott Alex, o Mugachi vai ter como principal parceiro a fábrica da Mozal, onde atua em diversos projetos de teatro comunitário, visando a sensibilização das comunidades residentes à volta da fábrica de como se prevenirem das

---

<sup>46</sup> Depoimento de Elliott Alex no âmbito da pesquisa para o presente trabalho, em outubro de 2021.

doenças decorrentes da poluição causada pela fábrica e outras matérias de saúde pública, bem como atuando para os trabalhadores da própria fábrica, ensinado boas práticas de segurança e saúde no trabalho.

Ao contrário dos outros grupos de teatro comunitário da época, a atividade do Mugachi era patrocinada por uma instituição empresarial e não uma ONG, como acontecia com a maioria. Mas também, à semelhança dos demais grupos que se dedicavam ao teatro de intervenção social, também o Mugachi acabaria por evoluir para o teatro convencional.

Dentro dessa nova roupagem, em parceria com o encenador Eliott Alex, entre 2004 e 2007, o Mugachi levou ao palco convencional espetáculos como *O último voo do flamingo* e *A varanda de Frangipani*, ambas adaptadas dos romances homónimos do escritor Mia Couto.

Com estes espetáculos, o Mugachi garantiu a sua participação em diversas edições do então festival de teatro amador, Festival de Inverno, organizado pela Associação Cultural Girassol a partir de 2004, como forma de reavivar os grupos de teatro que já se encontravam moribundos, no final da década de noventa, devido à crise de financiamento para a atividade teatral, a qual assolou todo o país, motivada pelo fim de uma série de programas de desenvolvimento das ONG's estrangeiras que operavam no país.

Ainda sobre o teatro dos anos noventa, importa referir a colaboração entre companhias de teatro de Moçambique com companhias de teatro de Portugal, onde se destaca naturalmente a experiência da Cena Lusófona, que levou a Moçambique grupos como A Barraca, e o Teatro da Rainha, este último dirigido pelo encenador Fernando Mora Ramos que, em 1995, em parceria com o grupo da Casa Velha, encenou o célebre espetáculo *De volta da guerra*, protagonizado pelo ator Mário Madjaia.

Sobre essa experiência colaborativa com a Casa Velha, nos longínquos anos noventa, o encenador Fernando Mora Ramos, conta-nos o seguinte:

A experiência farol foi com a Casa Velha, em Moçambique, 1995. Na altura o Mutumbela Gogo e o Gilberto Mendes, com projetos muito distintos, mesmo opostos, eram os mais célebres. Isso fez-me pensar que o mais interessante seria exatamente a Casa Velha, um teatro mais comunitário,

"menos profissional", mais adequado a uma fase de intercâmbio real em que pudesse fazer o que projetava: tentar jogar entre a nossa bagagem de profissionais de teatro com formação europeia – na nossa equipa havia gente que vinha de fazer formações em Paris III, Estudos Teatrais e no Piccolo Teatro de Milão, além de uma longa prática teatral pós abril de 1974 – e o potencial de jogo que eu verificava no humor dos intérpretes moçambicanos, muito centrado no jogo físico e num manejo da língua verdadeiramente libertador.

Ao referir-se a este encontro criativo e comunitário entre os artistas portugueses e os artistas moçambicanos, o encenador destaca as possibilidades plásticas, no que diz respeito à utilização da língua, enquanto material criativo e de expressão da diversidade cultural:

Foi uma experiência centrada nessa capacidade de usar o material linguístico de modo plástico. Isso significa tanto a pronúncia, como a sintaxe, como a invenção de palavras e um seu uso não previsto. Como se pudesse inventar uma língua de palco, sendo o palco esse laboratório de novas liberdades, nomeadamente essa de usar a língua fora da gramática previsível e, portanto, de um modo que revelava uma apropriação própria. Esse gesto em si era teatral, como quando dizemos uma palavra de tal forma que a metemos num palco comunicativo e os outros acordam para um significado vivo, não rotineiro. Isso passou-se com os atores, com o Mário Mabjaia e com o Alexandre Maria (Xandinho, que hoje vive na Manhica).

Agora, em relação à temática da peça e o seu impacto no público, acrescenta:

Mas essa experiência foi mais vasta, tanto pelo facto de revisitarmos temas muito quentes, em ferida - era sobre a guerra e a guerra ainda ali vivia, no público, na memória imediata. É muito curiosa esta ligação de materiais arcaicos com a história imediata. No caso de *De Volta da Guerra*, em cena, o Mário Mabjaia, a certa altura, fazia um apelo para que quem tivesse armas as entregasse. Os materiais eram do século XVI, mas faziam estalar ali, referências vividas na pele do quotidiano imediato.

[...] o que mais me marcou, como descoberta de uma expressividade de jogo em cena, de uma teatralidade específica – a teatralidade, dizia um mestre, é o gesto sem a palavra – foi que a malta estava presa a um jogo teatral da contracena imediata, bem comportado, ora falas tu ora falo eu, e que, de

repente, sob estímulo, rompemos essa barreira e caminhamos para o que parecia não ser possível fazer, uma dimensão do jogo menos preocupada com os diálogos e mais liberta, um jogo centrado no gesto, nas relações de força reais, despreocupado também com os limites de uma historinha bem contada em cima de um palco previsto. De repente, o espaço da Casa Velha, todo ele, se converteu em palco, a sala, o entrar no espaço pelas costas dos espectadores, o painel do Malangatana integrado no cenário, era iluminado, o "telhado" da cena era espaço de jogo, etc. E o cenário espelhava essa dicotomia conhecida: cidade de cimento, caniço. Foi toda uma festa que ali sucedeu. Não foi como fazer um espetáculo, foi como fazer encontrar dois povos que se conheciam há muito e que no fundamental se desconheciam.<sup>47</sup>

Como se pode depreender a partir do relato de Fernando Mora Ramos, durante os anos noventa as relações entre o teatro moçambicano e a Cena Lusófona foram responsáveis por organizar programas interdisciplinares, institucionais e de cooperação, com ateliês de formação, coproduções, circulação de espetáculos, investigação, dramaturgias, debates, conferências, exposições e edições, que contribuíram para elevação da qualidade do teatro praticado em Moçambique, assim como serviu de exemplo de como se organiza um festival internacional de teatro, proporcionando uma rede de contatos institucionais, onde algumas companhias moçambicanas pudessem ir buscar apoios financeiros e técnicos para o desenvolvimento das suas iniciativas teatrais.

Deste modo, a primeira década do novo milénio constitui um exemplo significativo de como a interação entre grupos de teatro nacional e companhias estrangeiras abriu caminho para a criação dos primeiros festivais de teatro no país – e sobretudo para a abertura do primeiro curso superior de teatro, o que veio contribuir para que se alargassem as oportunidades de formação técnica, artística e académica dos profissionais de teatro –, melhorando desta forma as criações e os métodos de participação de públicos.

## **10 - O teatro nos anos 2000**

---

<sup>47</sup> Depoimento extraído da entrevista de Fernando Mora Ramos no âmbito da pesquisa do presente trabalho. Lisboa, outubro de 2021.

No presente subcapítulo faremos uma breve incursão sobre os principais marcos do teatro moçambicano nas últimas décadas. Um período de grandes transformações políticas e sociais. O país vive, finalmente, um Estado de direito democrático. O tempo da guerra já acabou e agora as diferenças são resolvidas no parlamento, no diálogo e na tolerância. Mas as armas parecem que não se querem calar e, de vez em quando, principalmente no período pós-eleições, espalham o seu hálito de medo e insegurança que contamina de incertezas e insegurança toda a atmosfera social.

A Renamo é no momento a maior força política da oposição. Bastante apoiada no centro e no norte do país, explica que a sua recorrente derrota nos pleitos eleitorais resulta de ações fraudulentas supostamente desencadeadas pela Frelimo, partido no poder. O que veio a gerar, durante a década de 2000, um cenário de tensão e instabilidade política e militar que mais tarde culminaria com ataques de homens armados da Renamo contra civis no centro do país e o seu consequente confronto militar com as Forças de Defesa e Segurança (FDS), facto que obrigou o Estado a negociar, tendo sido assinado em 2019 o Acordo de Paz Definitiva<sup>48</sup>, entre o presidente da república Filipe Jacinto Nyusi e o atual líder da Renamo, Ossufo Momade.

Fora as hostilidades políticas, os anos 2000 vão ser sem dúvida o momento de consolidação e desenvolvimento do teatro comunitário no país. Esse período vai ser rico em iniciativas de formação artística e académica por via do intercâmbio que os grupos nacionais vão estabelecer com companhias e organizações estrangeiras.

A participação de Moçambique no festival da SADC, realizado em Maputo, nas edições de 1999, 2002 e 2003, assim como o Festival D'Agosto organizado pelo M'beu entre 1999-2005, ambos com financiamento de empresas privadas e estatais, de organizações e agências de parceiros de cooperação internacional como é o caso das embaixadas da Suécia, Noruega, Dinamarca e Finlândia, possibilitou que os grupos de teatro moçambicano beneficiassem de programas de formação no estrangeiro, principalmente em matéria de teatro comunitário.

---

<sup>48</sup> O ato marca o fim da instabilidade política e militar que o país viveu entre 2014-2016, com a recusa da Renamo em reconhecer os resultados das últimas eleições gerais. Na cerimónia de assinatura do acordo, em Maputo, Filipe Nyusi e Ossufo Momade juraram nunca mais pegar em armas para resolver os seus diferendos em Moçambique. Aliás, nas suas intervenções destacaram o diálogo como a "chave" para manter a paz. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-002/mo%C3%A7ambique-assinado-o-acordo-de-paz-definitiva-e-reconcilia%C3%A7%C3%A3o-nacional/a-49919241> acessado a 02 de novembro de 2021.

Por isso, o presente subcapítulo procura refletir sobre os principais eventos e companhias teatrais que marcaram esses dez anos.

No período 2001 a 2003, da Finlândia, o projeto *Teatro Agora*, desenvolvido em Moçambique pela KEPA (Centro de Serviços de Cooperação para o Desenvolvimento), permitiu a realização de vários workshops sobre o teatro comunitário. Foram áreas tomadas em consideração: a dramaturgia – formas orais e escritas –, coreografia, iluminação e cenografia de espaço. O projeto contou com a participação de 180 atores de diferentes regiões de Moçambique. Sabe-se que o mesmo projeto foi financiado pela organização PAND (Artist for Peace of Filand), pela Finnish Art Council, Fundação Cultural, Union of Deaf da Finlândia, Union of Theatre Directors da Finlândia e da Embaixada da Finlândia em Moçambique. (Savele, 2005:53).

A massificação de programas de intercâmbio artístico e a troca de experiências entre grupos nacionais e internacionais promovidos pelos festivais e seminários realizados em Maputo e nas cidades dos países da região Austral, de onde se destacam as cidades de Joanesburgo, na África do Sul e em Harare, no Zimbabwe, nos primeiros anos da década de 2000, despertaram no movimento teatral moçambicano um profundo interesse em descobrir outras formas e métodos de criação teatral, principalmente no que diz respeito ao teatro comunitário, muito praticado nesses países.

Em virtude da parceria entre alguns grupos de teatro de Moçambique com o projeto *Drama For Life*, um programa de promoção e discursão de métodos do Teatro Aplicado, por via de festivais e seminários, organizado pela Universidade de Witwatersrand (Joanesburgo, África do Sul), em 2007 criou-se uma bolsa de estudos para pós-graduação em Drama para transformação social, que teve como beneficiários um grupo de profissionais<sup>49</sup> do teatro que viriam a fundar o primeiro Curso de Licenciatura em Teatro, no país, do qual falaremos mais adiante.

Recuando para o ano 2001, começamos por destacar a grande transformação do panorama do teatro nacional, que se deu, em grande parte, em consequência do regresso de Alvim Cossa do Brasil, onde tivera contato com o método do Teatro do Oprimido e recebera formação de Curinga.

---

<sup>49</sup> Orlando Govo (2008), Dadivo José (2009), Rogério Manjate (2010), Evaristo Abreu (2011) e Maria Atália (2013).

### ***10.1 O CTO-Maputo e a RETEC***

Em 2001, Alvim Cossa, que acabara de regressar do Brasil, onde participara do programa de formação de multiplicadores do método do Teatro do Oprimido desenvolvido pelo CTO Rio de Janeiro/Brasil<sup>50</sup>, funda o GTO (Grupo de Teatro do Oprimido) que pouco tempo depois se transformaria no Centro do Teatro do Oprimido de Maputo<sup>51</sup> (CTO-Maputo), considerado atualmente um dos principais centros de teatro de oprimido de todo o continente africano.

De acordo com Da Conceição (2019):

Alvim Cossa, antes de sua viagem para intercâmbio no Brasil com Augusto Boal, foi coordenador da Casa de Cultura do Alto Maé, bairro periférico de Maputo. Na ocasião tinha estreita relação com o coordenador da Casa de Cultura da Beira, Silva Dunduro, atual ministro da Cultura de Moçambique. Pelo seu trabalho artístico e comunitário, Alvim se tornou um profissional reconhecido e respeitado em toda esfera cultural do país, por isso foi indicado para concorrer à bolsa Aschberg da UNESCO (Da Conceição, 2019:42).

Ainda em conformidade com Da Conceição (2019), Alvim Cossa foi o primeiro curinga moçambicano:

Após seu retorno do Brasil para Moçambique, em 2001, Alvim utilizou seu conhecimento na área cultural e organizou ativistas de diversas províncias para participarem da primeira formação de Teatro do Oprimido no país. Primeiro experimentou com seu próprio grupo de teatro chamado “Gota do Lume” e, depois, ampliou a ação para outras instituições moçambicanas. A

---

<sup>50</sup> O Centro de Teatro do Oprimido nasceu com a missão de difundir o método no Brasil, depois de duas décadas de ditadura militar. Primeiro, na cidade do Rio de Janeiro e na região sudeste. Depois, entre 1992-96, com o mandato de Augusto Boal, como vereador, e com o desenvolvimento do seu Teatro Legislativo, o método expandiu para 50 comunidades e a experiência resultou na criação de 19 grupos comunitários ativos e vinculados (Santos, 2015: 175).

<sup>51</sup> "CTO - Maputo (Centro de Teatro do Oprimido) é uma Associação Cultural sem fins lucrativos, constituída por Escritura Pública de 16 de Julho de 2003 e publicada no Boletim da República nº4 III Série de 24 de Janeiro de 2007, que visa a difusão das Técnicas Alternativas de Comunicação em Moçambique e a dinamização da cultura, tornando-a num instrumento eficaz para a formação e educação comunitária com base na apresentação e debate de ideias, promovendo a Cultura de Paz e busca coletiva de soluções para problemas que afectam o desenvolvimento da comunidade."

Ver em: <https://www.google.com/search?q=cto+maputo&oq=cto+maputo&aqs=chrome..69i57j69i60.3369j1j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8> ; obtido a 20 de agosto de 2021.

partir dos multiplicadores formados, fundou o GTO Maputo, que depois se tornou CTO Maputo, o qual tornou-se eixo central para outros grupos culturais de Moçambique. (*Ibidem*).

A par das suas inúmeras participações em campanhas de mobilização e sensibilização das populações em todo o país, para assuntos ligados ao desenvolvimento, educação, combate a doenças como a Malária, o HIV/SIDA e a cólera ou sobre como prevenir as calamidades naturais e ou queimadas descontroladas, em parceria com a Unicef e outras organizações nacionais e internacionais, o CTO Maputo, desde a sua fundação, dedica-se a multiplicação do método pelos vários grupos existentes no país, assim como a criação de novos grupos de Teatro de Oprimido.

O CTO tem como principais atividades a prestação de assessoria a instituições e organizações que procuram “alternativas viáveis e económicas, com envolvimento directo dos beneficiários para operacionalização de estratégias de comunicação e aplica as técnicas de teatro como instrumento pedagógico e mobilizador”<sup>52</sup>.

Ao abraçar uma atividade teatral centrada, sobretudo, na intervenção comunitária, o Centro do Teatro do Oprimido de Maputo torna-se na primeira instituição de teatro comunitário no país, servindo de referência para os outros grupos de teatro que se dedicam a essa área. Desde a sua fundação, em 2001, o grupo conta com o apoio da UNICEF, que lhe possibilita a deslocação entre cidades, o acesso a materiais para ensaiar os grupos e um espaço que serve de escritório central, em Maputo, do GTO e da RETEC - Rede Moçambicana de Teatro Comunitário.

Como resultado de mais de uma centena de curingas formados pelo *Programa de Multiplicadores do Método do Teatro do Oprimido* levado a cabo pelo Alvim Cossa e sua equipa, foi criado em 2007 a RETEC (Rede Moçambicana de Teatro Comunitário). Nas palavras de Alvim Cossa:

Cria-se a RETEC como um espaço de partilha de conhecimento e de equipamento. Graças à RETEC, em todos os distritos há pelo menos um grupo de teatro, porque por mais que alguns projetos morram, eles como estão juntos, conseguem unir-se num, é verdade que não conseguem ir todos, mas temos representatividade em todo o país [...]o curinga é quem coordena as atividades na província e temos curinga distrital, que coordena as

---

<sup>52</sup> Cf. página oficial do CTO-Maputo: <https://ctomaputo.org.mz/> obtido a 25 de agosto de 2021.

atividades a nível do distrito... bom, esse é o nosso maior responsável a nível local... O curinga é um produtor, encenador, ator, o curinga negocia projetos, coordena atividades, é um pouquinho de tudo, e é o que mais ou menos acontece aqui em Maputo. Aqui o curinga é o Alvim, produz, vai ao curso para aprender a escrever projetos, aprende a fazer relatórios, a encenar uma peça, é ator, é um pouquinho de tudo.<sup>53</sup>

A RETEC também serve de mecanismo teatral de descentralização do conhecimento técnico e artístico que sempre foi primazia dos grupos da cidade de Maputo. Ao transmitir o método do teatro do oprimido aos grupos das províncias e distritos de todo o país, o CTO-Maputo e a RETEC visam contornar o paradigma de intervenção comunitária do tipo “de cima para baixo” que durante vários anos caracterizou, não só as práticas dos grupos de teatro, mas também toda a lógica de governação<sup>54</sup> e programas de desenvolvimento no país.

Um aspeto essencial a ser referido é o fato de que os atores, não atores e curingas que compõem os grupos da RETEC nas províncias e distritos são membros das comunidades em que atuam, nas diferentes campanhas de mobilização comunitária que a rede tem participado, o que contribui para uma abordagem teatral mais horizontal com vista a uma maior identificação e participação das comunidades.

Para o CTO-Maputo, a participação comunitária para além de consolidar a democracia e permitir que as comunidades sejam intervenientes válidos no processo de desenvolvimento em curso no país, contribui para avaliar o nível da qualidade da intervenção, a capacidade do espetáculo, mas, sobretudo, através da facilitação gerar debate. Em conformidade com Alvim Cossa, no Teatro do Oprimido, o mais importante é problematizar a situação de opressão vivida por uma determinada comunidade e através da facilitação provocar uma discussão aberta e abrangente.

[...] porque o grande objetivo do teatro do oprimido não é o espetáculo que se mostra, é o debate que esse espetáculo irá gerar, então o curinga tem de ter uma capacidade de, através daquelas imagens, daquele modelo que a

---

<sup>53</sup> Alvim Cossa. Entrevista feita no âmbito da pesquisa do presente trabalho, em Maputo, setembro de 2021.

<sup>54</sup> Em *Governar e Pensar: Por uma Sociologia da Gestão Política* (2021), o sociólogo moçambicano Elísio Macamo chama a atenção para o paradigma de governação vigente desde 1975 até aos dias de hoje, que concebe a governação como sendo um ato de resolver os problemas do povo, e sugere uma abordagem que possibilite a criação de condições para que seja o próprio povo a resolver os seus problemas.

gente apresenta, conduzir um debate mais frutífero, mais contributivo para o desenvolvimento do que o próprio espetáculo, nós não terminamos no espetáculo, não temos vénia quando a peça termina. Quando a peça termina abre-se o espaço do fórum que é a parte mais importante no nosso trabalho. A participação do público é o próprio debate, porque nós debatemos dentro da peça e não fora da peça. Há teatros que apresentam um problema e as pessoas comentam, para nós estar sentado ali no banco é a coisa mais fácil que as pessoas podem fazer, para nós queremos que a pessoa venha (ao palco) enfrente o opressor e mostre como reage diante do opressor porque quanto mais argumentos trazer a pessoa que vem da plateia mais duro é o nosso opressor que é para tirar todas as possibilidades, mas também contribui para que as pessoas vejam quais são os argumentos do opressor.<sup>55</sup>

O debate comunitário gerado pelo teatro-fórum é uma das principais metodologias de participação de públicos usadas pelo CTO-Maputo e por quase todos grupos de teatro comunitário no país.

Sobre o impacto social do trabalho desenvolvido pelo CTO-Maputo em coordenação com as suas sedes provinciais e distritais no filme documentário de Rogério Manjate *O meu marido está a negar*<sup>56</sup> de 2007, é-nos apresentado um pequeno mas elucidativo resumo sobre como se processam as intervenções comunitárias com a utilização do Método do Teatro do Oprimido em Moçambique.

O filme aborda o drama do HIV/SIDA vivido pelas populações da cidade de Quelimane, capital da província da Zambézia, região centro de Moçambique, que na época registava elevados números de prevalência do HIV em mulheres grávidas. Refira-se que a maior parte da população da Zambézia não sabe ler nem escrever.

Ainda sobre os principais eventos que marcaram o teatro dos anos 2000, o Festival Internacional de Teatro de Inverno<sup>57</sup> merece um destaque especial, visto que desempenhou um importante papel, no que diz respeito à criação de condições para que os grupos mantivessem uma certa regularidade de produção teatral, num período em a

---

<sup>55</sup> Alvim Cossa (*ibidem*).

<sup>56</sup> Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=F2qRzcALhN8> Consultado a 11 de outubro de 2021.

<sup>57</sup> O texto é baseado na entrevista concedida pelo diretor do FITI e também presidente da Associação Cultural Girassol, o encenador Joaquim Matavel, no âmbito da pesquisa do presente artigo.

maior parte dos grupos de teatro se ressentiam da falta de apoios financeiros, o que motivou o desaparecimento de um número considerável de grupos.

[...] exatamente nessa fase que os grupos começaram a desaparecer; o Mano Quim (Joaquim Matavel) na tendência de assegurar a continuidade desses grupos criou o festival de Inverno para fazer ressurgir esses grupos, para não adormecerem, não morrerem, para não desaparecerem [...] A maior parte dos grupos que se apresentam no Festival de Teatro de Inverno eram do teatro comunitário, nos bairros.<sup>58</sup>

### ***10.2 - O FITI e o seu papel na ampliação do palco do teatro em Moçambique***

O FITI surge num contexto em que o movimento teatral em Maputo era caracterizado por um teatro de intervenção social feito por grupos amadores ao serviço de projetos das ONG's destinados a prevenção e combate ao HIV/SIDA, drogas e outros agravos de saúde, e também alerta sobre calamidades naturais. Se por um lado as únicas companhias de teatro profissional, continuavam a ser os Mutumbela Gogo e o Gungu, por outro, vivia-se um momento de grande florescimento de grupos de teatro amador, oriundos dos bairros periféricos e das escolas secundárias. Estima-se que havia um grupo de teatro por escola.

Em 2004, a Associação Cultural Girassol, que acabava de obter a sua personalidade jurídica, resolve fundar o Festival de Teatro Amador Girassol, de certa forma, em oposição ao único festival profissional que existia na época, o Festival d'Agosto, organizado pelo Grupo de Teatro M'Beu (que servia de incubadora do Mutumbela Gogo). Portanto, o festival surge, acima de tudo, como um movimento associativo em que os grupos amadores – inicialmente da cidade de Maputo e arredores e, mais tarde, de todo o país – se uniam para se ajudarem a minorar as dificuldades que os fazedores de teatro, incluindo o Girassol, enfrentavam na época, como por exemplo: pouca ou quase nenhuma formação nas áreas de atuação e produção, falta de recursos técnicos e meios de financiamento.

Nas primeiras duas edições o festival assumiu o carácter competitivo, tendo em 2006 passado a ser de carácter demonstrativo, mantendo a mesma estrutura (espetáculos nos finais de semana com duas sessões por dia) e oficinas para a formação ou capacitação

---

<sup>58</sup> Elliott Alex, entrevistado no âmbito da pesquisa do presente trabalho.

dos atores e encenadores. No mesmo ano, adota a denominação de Festival Amador Teatro de Inverno, por acontecer no Inverno (entre os meses de maio/junho).

A partir da VIII e X edição, o Festival Amador de Teatro de Inverno começa a contar com participações de companhias estrangeiras oriundas, primeiramente, de Angola e mais tarde de países como Brasil, França e África do Sul, fazendo com que passasse a ostentar o estatuto de festival internacional. Foi então que o “amador” deu lugar ao “internacional” e passou a designar-se FITI - Festival Internacional de Teatro de Inverno. No entanto, essa transição do “amador” para o “internacional” não foi acompanhada por uma reestruturação dos recursos humanos e técnicos, no sentido de melhoria da sua capacidade de produzir e programar o festival. O FITI continuou a ter uma equipe de produção composta apenas por membros da Associação Cultural Girassol, que não trabalhando exclusivamente para o teatro e também não possuindo nenhuma formação na área de organização de eventos, não consegue estar à altura dos desafios de um festival de dimensão internacional.

Apesar do FITI, durante os seus mais de 18 anos de existência, não ter conseguido obter infraestruturas e equipamentos próprios, funciona com apoios de teatros e outras associações artísticas do país. Até à décima edição o festival era realizado no palco do Teatro Mapiko, localizado no centro da cidade de Maputo. A partir da XI edição e até aos dias de hoje, o FITI acontece em diversos espaços, convencionais e não convencionais, como é o caso do Teatro Avenida, Centro Cultural Franco Moçambicano, Centro Cultural Brasil Moçambique, Teatro Municipal Gil Vicente, Fundação Fernando Leite Couto, Feira de Hulene do CTO, este último fora do centro urbano, o que demonstra um exercício, que o festival tem vindo a fazer, para levar o teatro ao encontro do público das zonas suburbanas.

Nas primeiras edições a maior parte do público era oriundo dos bairros periféricos da cidade de Maputo e Matola. A fidelização desse público estava relacionada com o facto de ser um público que ia ao festival para apoiar os grupos de teatro do seu bairro, ou então amigos e familiares. Essa representatividade dos bairros criava uma espécie de adeptos que animava as sessões e contribuía para um maior associativismo entre os grupos. Hoje em dia é um público cada vez mais diverso entre nacionais e estrangeiros, adolescentes, jovens e adultos, da zona urbana e peri urbana, incluindo académicos.

Para o FITI, o público-alvo é todo o indivíduo amante do teatro e aquele que ainda não o é mas que, de entusiasta, simples curioso, convidado por alguém ou incentivado pela publicidade, passa a ser apreciador de teatro, visto que o FITI é também uma plataforma para a formação de públicos.

A comunicação é feita através da imprensa escrita, uso da rádio e TV, das plataformas digitais (Facebook, Instagram, WhatsApp, etc) e de materiais gráficos, especialmente cartazes e *flyers*.

No ano de 2020 o FITI devido à pandemia da Covid-19, não realizou a sua XVII edição, mas estabeleceu parceria com o FESTECA, Festival de Teatro em Angola, que serve de ponte para a interação das companhias de teatro dos dois países. O festival tem sido responsável por descobrir, capacitar e dar visibilidade a grupos de teatro de todo o país, contribuindo desta forma na formação da maior parte dos atores moçambicanos da nova geração.

### ***10.3 - Principais marcos***

O primeiro marco importante da década é certamente o surgimento no panorama do teatro moçambicano dos primeiros grupos de atores e encenadores com formação superior e começar a haver um diálogo entre as diferentes perspetivas teatrais que gravitam nesse novo lugar de contaminação e busca conjunta por uma inovação estética.

Rogério Manjate, que para além de ser uma das pessoas responsáveis pela formação da nova geração de atores que estavam a emergir na época, tinha estado profundamente envolvido no movimento teatral dos anos noventa, é da década que se seguiu, portanto mais expectante para perceber que nuances, ao nível técnico e de pensamento, a nova geração de atores formados iriam trazer à paisagem do teatro nacional.

Para Manjate, desse período destaca-se sobretudo a interação entre profissionais com formação artística académica e os grupos já existentes e com raízes nas formas tradicionais moçambicanas, que foram sendo desenvolvidas, de forma experimental e pouco “sofisticada” por um conjunto de grupos nas décadas anteriores. A partir dessa negociação, “foi havendo dentro desse grupo pessoas que tinham um trabalho com qualidade e com validade, apareceram pessoas que tiveram trabalho que terminou ali,

naquele momento, apareceram pessoas que tiveram alguma resiliência e que foram entrando e que foram criando um impacto no que era a produção teatral”<sup>59</sup>

Ainda em conformidade com Manjate há, ao longo da década, uma interação entre uns e outros, ou seja:

entre os que faziam antes e os que fazem agora, há ali um conjunto de interações que começam a dissipar o problema inicial, a arrogância inicial e começa a criar uma aceitação, um espaço de debate, um espaço de maior ensinamento e de parcerias para que as pessoas que estão num espaço informal tenham essa formalidade que algumas pessoas vão trazendo... há essas interações... podem ser interessantes, podem não ser, podem ser boas, podem não ser... não sei o que é que isso dá...

As interações entre as diferentes gerações de profissionais de teatro destacadas por Rogério Manjate vão ser também um aspeto importante na compreensão das dinâmicas do teatro em Moçambique nestes últimos dez anos. Estamos a falar de um período que apesar da cidade de Maputo continuar a ser o centro de toda atividade teatral do país, já não existe mais a hegemonia do Gugu e do Mutumbela Gogo, as duas principais e históricas companhias de teatro profissional, sendo que este último conhece ao longo da década uma profunda decadência.

[...] foi numa altura em que também havia problemas graves na estrutura de uma boa parte dessas companhias, por exemplo, olhando para o Teatro Avenida, foi a altura da decadência, mesmo, no momento em que se notava a decadência do Teatro Avenida e do funcionamento do Mutumbela Gogo [...] <sup>60</sup>

Foi nesse contexto de degradação e desaparecimento de estruturas teatrais, agravado pela falta de políticas de apoio à cultura, que surge no panorama teatral moçambicano um novo conjunto de criadores, com uma visão mais alargada sob o ponto de vista de conhecimento de outras formas e métodos teatrais, como resultado da sua passagem pela academia, e com ela a esperança de uma profunda transformação no teatro moçambicano.

---

<sup>59</sup> Entrevista a Rogério Manjate no âmbito da pesquisa da presente dissertação, 5 de novembro de 2021.

<sup>60</sup> Rogério Manjate (*ibidem*).

Os graduados do curso de Teatro passaram a integrar os elencos de diversos grupos da cidade de Maputo e não só, inclusive das grandes companhias, como é o caso do Mutumbela Gogo, que aquando da realização da sua última tournée<sup>61</sup> pela Europa em 2016, em virtude da celebração dos seus trinta anos de existência, dispunha de um elenco constituído por atores com formação superior e outros ainda em formação na ECA.

Na altura, o Mutumbela Gogo tinha decidido comemorar o seu trigésimo aniversário exaltando os seus tempos de glória, remontando as criações dos anos noventa, cujo impacto dentro e fora de Moçambique, sobretudo em festivais no estrangeiro, como é o caso do FITEI (Festival Internacional de Teatro Ibérico), onde o Mutumbela Gogo fez história, destacando-se como uma das melhores companhias ao nível do teatro praticado na época nos países de expressão lusófona.

Esse momento de reposição das glórias passadas no palco do presente, tiveram como pontapé de saída a montagem do espetáculo *Os meninos de ninguém*, em 2014<sup>62</sup>. Esta reposição de uma das mais célebres criações da companhia contou com a encenação da falecida atriz Graça Silva, e um elenco que misturava atores seniores do Mutumbela, como Graça Silva, Adelino Branquinho e Jorge Vaz, com atores da nova geração, alguns graduados ou ainda em formação na ECA como é o caso de Félix Mambucho.

Faziam também parte do elenco os atores Horácio Mazuze, Arlete Guilhermino e Flávio Mabote que apesar de não terem frequentado o curso de licenciatura em Teatro, trabalhavam e interagiam nos seus grupos de origem com estudantes, graduados e professores de teatro, o que fazia com que houvesse uma certa contaminação de referências no seio dessa nova geração de atores.

Ainda na senda das reposições dos aclamados espetáculos do Mutumbela Gogo foram levadas de volta ao palco do Teatro Avenida *As Mãos dos Pretos*, *História de um Homem Honesto*, *Máquina Extraviada*, *Chapa 100*, *Xicalamidade* e outros mais, alguns encenados por Graça Silva e outros por Jorge Vaz, tendo integrado o elenco uma boa parte dos alunos e graduados da ECA, como é o caso do Samuel Namatate, Sufaida Moyane, Angelina Chavango, Nélia Gilberto, Yuck Miranda e Horácio Guiamba.

---

<sup>61</sup> Ver em: <https://www.dw.com/pt-002/mutumbela-gogo-celebra-30-anos-de-palco/a-36567645> consultado a 29 de outubro de 2021.

<sup>62</sup> Notícia sobre a estreia de *Os meninos de ninguém* no Teatro Avenida, em Maputo. Disponível: <http://eduardoquive.blogspot.com/2014/05/mutumbela-gogo-exibi-os-meninos-de.html> Consultado a 20 de setembro de 2021.

A integração desse conjunto de atores da nova geração e com formação superior em teatro nas produções de companhias como Mutumbela Gogo e Mahamba, por exemplo, ao mesmo tempo que legitimam o trabalho de formação de atores levado a cabo pelo curso de teatro, serve de passagem de testemunho, é a “velha guarda” a apresentar o repertório e os desdobramentos estéticos que o teatro moçambicano foi desenvolvendo ao longo dos anos.

Fora esse trabalho colaborativo entre os atores da nova geração com os da “velha guarda”, há que destacar também as produções paralelas e independentes feitas por esse novo movimento teatral em ascensão.

Passamos a apresentar breves considerações sobre os grupos, criações e principais eventos que dinamizaram o panorama do teatro moçambicano na última década.

#### **10.4 - O caso do Lareira Artes**

Em 2010 foi criado o grupo Lareira Artes, que integra o ator Diaz Santana e o ator e dramaturgo Sérgio Mambombo e é uma das companhias de teatro da nova geração com mais participações e prémios no estrangeiro. Lareira Artes, com o célebre espetáculo *Cavaqueira do Poste* fez digressões em vários Estados do Brasil e participou em importantes festivais de teatro nos países da CPLP e em Macau.

Em 2015 participou no festival Periferias<sup>63</sup>, em Sintra, Portugal com o espetáculo *A Nova Aragem*, um texto que já alertava para os possíveis conflitos sociais e políticos que poderiam advir da forma como era gerida a questão da exploração dos hidrocarbonetos no país. Um alerta que veio a confirmar-se pouco tempo depois com o surgimento de ataques terroristas na província de Cabo Delgado, um conflito que se vem arrastando até hoje.

O que chama a atenção nesta companhia é o facto de ser um dos primeiros exemplos bem-sucedidos de uma companhia de teatro independente, que a meio de uma falta de estruturas e apoios financeiros para projetos de teatro no país, conseguiu manter uma

---

<sup>63</sup> Notícia sobre a participação do Lareira Artes no Festival Periferias. Disponível em: <https://www.publico.pt/2015/03/04/culturaipilon/noticia/mensageiros-do-povo-um-teatro-mocambicano-que-fala-de-hidrocarbonetos-e-de-crise-financeira-mundial-1688040>  
Consultado a 22 de outubro de 2021.

atividade regular e inovadora, levando ao mundo um teatro moçambicano com uma nova roupagem.

Em Moçambique, o Lareira Artes tem-se apresentado nas edições do FITI (Festival Internacional de Teatro de Inverno) e também nas salas do Centro Cultural Franco Moçambicano. O seu repertório é composto, na sua maioria, por uma dramaturgia autoral. Escritos por Sérgio Mabombo, os textos procuram problematizar assuntos da atualidade e de interesse social. Há sempre uma tentativa de fazer pensar a sociedade a partir da denúncia dos problemas do cotidiano.

Trata-se de um teatro de intervenção social feito para um palco convencional, mas já sem a preocupação de usar o folclore da cultura moçambicana como marca estética, como acontecia com os grupos nas décadas anteriores. Em termos de forma, Lareira Artes busca dialogar com os géneros teatrais contemporâneos, tendo como principais referências o trabalho das companhias internacionais com as quais vai interagindo durante as suas digressões.

Não será apenas o trabalho do Lareira que sofrerá grande influência das referências do teatro mundial, seja ele moderno ou contemporâneo, mas também, quase toda a atividade teatral decorrida durante a década de 2010-2020. Ao longo desses dez anos foram levados aos palcos de Maputo e algumas capitais provinciais textos de autores estrangeiros como Shakespeare, Ibsen, Brecht, Beckett, Ionesco, Nelson Rodrigues e Angelica Lidell, só para citar alguns.

A maioria desses textos faziam parte do programa de estudos do Curso de Teatro e eram dados a conhecer aos grupos de teatro, sobretudo, nas apresentações públicas e exercícios dos alunos. Os exercícios de encenação ou de representação feitos pelos alunos sob orientação dos professores ou encenadores convidados no fim de semestre, ou na culminação do curso, serviam de espaço de divulgação e atualização de textos e géneros teatrais para os grupos de teatro amador, semiprofissional e profissional.

Sob esse ponto de vista, pode dizer-se que o Curso de Teatro contribuiu para o desenvolvimento estético e de novas abordagens dramáticas por parte de grupos como Duarte, Ximbitani, Lareira Arte, Gumula, Mugachi, Fungulamasso, Makwero, Katchoro e (In)Versos, só para citar alguns (sendo esses últimos grupos, fundados e dirigidos por mim, e cujo trabalho mereceu referência na primeira parte desta dissertação).

## 10.5 – O surgimento do curso superior de Teatro

No âmbito do teatro comunitário importa fazer referência ao seguinte aspeto: o surgimento do Curso de Teatro trouxe com ele a noção de TPD - Teatro Para o Desenvolvimento, enquanto instrumento artístico de participação, comunicação e educação das comunidades, que a partir dos anos 2010 vai ser largamente praticado pelos grupos, que para além do teatro convencional, se dedicam também ao teatro comunitário.

Um dos primeiros grandes projetos de intervenção comunitária em que se usou o TPD foi no projeto de Extensão Rural realizado entre Setembro de 2010 e Fevereiro de 2011, nos Distritos de Boane e Marracuene, província de Maputo, no âmbito do projeto de fortalecimento e capacitação de mulheres agricultoras para influenciar o desenvolvimento de políticas agrárias na África Austral, implementado pelo Curso de Teatro da Escola de Comunicação e Artes, da Universidade Eduardo Mondlane para a Food Agriculture Natural Resources Policy Analysis Network (FANRPAN), através do projecto Women Accessing Realigned Markets (WARM).<sup>64</sup>

Esta primeira experiência de utilização do TPD num projeto de intervenção comunitária foi documentada no Trabalho de Culminação do Curso de Licenciatura em Engenharia Agrónoma de Rogério Manjate, sob o tema *O Papel do Teatro para o Desenvolvimento Como Instrumento de Comunicação Participativa na Extensão Rural*.<sup>65</sup>

Participaram neste projeto, para além de alguns alunos do primeiro grupo de formandos do Curso de Teatro, os então professores Dativo José e Orlando Govo. Este último, é fundador e diretor da Kanyisa – Associação Pró Acção Comunitária, que desde a sua criação em 2010 tem-se dedicado ao desenvolvimento de atividades sociais e culturais no seio das comunidades mais vulneráveis.

---

<sup>64</sup> Fonte: Rogério Manjate (2017)

<sup>65</sup> Apresentado ao Departamento de Economia e Desenvolvimento Agrário da Faculdade de Agronomia e Engenharia florestal da Universidade Eduardo Mondlane, em outubro de 2017.

### **10.5.1 – A formação superior em Teatro na ECA**

O curso de Licenciatura em Teatro, criado por deliberação do Conselho Universitário N° 14/CUN/2002, de 29 de Novembro de 2002, tendo iniciado as suas atividades letivas em 2008, representa o ponto de viragem da história do teatro moçambicano, por ser pioneiro na formação académica de técnicos, performers, atores, encenadores, dramaturgos e facilitadores de teatro, facto que contribuiu para o incremento da qualidade e inovação de formas, métodos de criação e produção teatral, bem como para a profissionalização do setor.

Esteve por detrás da criação do curso de Teatro, que integrou o leque de cursos lecionados pela ECA (Escola de Comunicação e Artes) da UEM (Universidade Eduardo Mondlane), a parceria na área de Educação e Cultura entre Moçambique e a Finlândia.

Os seminários, oficinas e festivais de teatro de intervenção comunitária em torno de temáticas como a prevenção do HIV/SIDA realizados em Moçambique e no estrangeiro que marcaram os primeiros anos da década, tal como destacamos acima, tendo como grande contributo o estreitamento de relações diplomáticas entre o país e a Finlândia, o que possibilitou o acesso a apoios financeiros e a recursos humanos que tornaram real o sonho de ter uma escola de teatro.

A falta de formação técnica e académica, segundo afirma Savele (2005) foi durante muito tempo o calcanhar de Aquiles com o qual o teatro moçambicano vinha a debater-se. O paradigma de descontinuidade, a não profissionalização, a precariedade de condições técnicas e o fraco desenvolvimento e inovação artística foram alguns dos principais problemas que o curso de Teatro procurou minimizar ao propor um currículo baseado nos seguintes pressupostos: exprimir o conjunto de conhecimentos, habilidades, atitudes e valores que o graduado deve possuir para realizar as tarefas e atribuições definidas no perfil ocupacional, para que desse modo se desenvolva como um profissional competente.

Nestes termos, o graduado deve saber: interpretar espetáculos de teatro, cinema e televisão; facilitar processos através das técnicas do teatro aplicado; encenar espetáculos de teatro, cinema e televisão; relacionar os conceitos e teorias de teatro; aplicar as técnicas de pesquisa e de atualização artística e performativa; avaliar fenómenos

sociológicos, antropológicos, físicos, e outros com a *práxis* teatral; gerir espaços culturais públicos e privados; administrar os valores da solidariedade, do vínculo, e da cidadania.

Deverá ainda fazer uso das técnicas teatrais na criação e interpretação de personagens em espetáculos de teatro, cinema e televisão, e o mesmo quanto às técnicas do teatro aplicado. Outro compromisso do aluno é o do uso das técnicas de encenação de espetáculos de teatro e o das ferramentas teatrais para implementar projetos teatrais de qualidade estético-artística e inovadores, bem como das suas competências para a produção, promoção e gestão de projetos teatrais e proceder ao uso de jogos lúdicos na resolução de tensões e conflitos emocionais, sociais e políticos.

Para além de *Saber fazer*, o curso aposta também na vertente de *Saber ser*: competente, honesto, ético e comprometido com a transformação e desenvolvimento humano, artístico, teatral, socioeconómico e cultural do país, região e o mundo; detentor de uma capacidade de exigência estética de qualidade teatral e artística, enveredando a sua ação para a promoção e produção de teatro de qualidade; capaz de dialogar, trabalhar em equipa e de ser tolerante; capaz de realizar ações pedagógicas voltadas para a melhoria do desempenho profissional e para a ampliação de conhecimentos na sua área de atuação; capaz de trabalhar em perspetivas multi e interdisciplinares; lúcido, crítico, positivo e construtivo, assente em valores fundamentais nos ideais da paz, solidariedade, fraternidade, liberdade de expressão e democracia.<sup>66</sup>

Este perfil desejável no seio dos profissionais de teatro no país, começou a aparecer em 2012 com a graduação do primeiro grupo de estudantes do curso de Teatro. Desse grupo, uma parte após a formação integrou o quadro de professores do curso, substituindo desta maneira os professores estrangeiros que apoiaram essa primeira fase. Maria Atália, Angelina Chavango e Mauro Vombe, professores de encenação, representação e movimento, respetivamente, fazem parte da turma inaugural desta nova era do teatro moçambicano.

Rogério Manjate e Dadivo José, que na altura da abertura do Curso de Teatro tinham formação superior ou equivalente noutras áreas de estudo, e tendo em conta a sua vasta experiência teatral, foram chamados a integrar a comissão de criação do Curso e a fazerem parte do primeiro grupo de professores, tendo ambos ocupado o cargo de

---

<sup>66</sup> Currículo do Curso de Licenciatura em Teatro – ECA-UEM, 2015.

coordenador do departamento. Dativo José é o atual diretor do curso e um dos responsáveis pela revisão curricular, efetuada em 2015, e que introduziu o ramo de Teatro Aplicado aos dois já existentes, (Representação e Encenação e Dramaturgia).

No quadro que se segue apresentamos a lista dos docentes do curso de Licenciatura em Teatro na ECA-UEM, com discriminação da categoria de graduados que ocuparam o cargo de docência.

<b>Nome do docente</b>	<b>Categoria</b>
Mauro Vombe	Graduado
Nilza Laice	Graduado
Maria Atália	Graduado
Angelina Chavango	Graduado
Horácio Guiamba	Graduado
Absalão Narduela	Graduado
Lucrécia Noronha	Graduado

Tal como ilustrado na tabela e de acordo com os dados da instituição, perto de 50% dos docentes do curso de Teatro na ECA são graduados do próprio curso. A integração de graduados no corpo docente, não só cria postos de trabalho para os formados na área, assim como ajuda a suprimir a falta de professores qualificados para o ensino de teatro.

Desde a sua criação o curso de Teatro serve de ponte entre os diversos grupos de teatro em Moçambique e a academia, através da difusão de métodos e teorias teatrais nas oficinas e seminários que tem promovido dentro e fora da universidade.

A título de exemplo podemos destacar os seminários e oficinas em matéria de Teatro Aplicado que a ECA tem organizado em parceria com o projeto *Drama For Life*, que tem sido uma das principais plataformas de intercâmbio entre profissionais e amadores do teatro comunitário de Moçambique e da África do Sul, servindo de plataforma de diálogo, troca e atualização de métodos e abordagens, no que diz respeito ao teatro de intervenção e transformação social.

Também é importante destacar que a maior parte dos candidatos ao curso de Teatro provém de grupos de teatro ou já têm alguma experiência na área. E durante a sua formação vão servindo de multiplicadores, nos seus grupos ou comunidade, dos

conteúdos que vão adquirindo ao longo da formação, o que vai contribuir para a elevação da qualidade dos grupos.

Segue-se a tabela com a lista de estudantes que já pertenciam a grupos de teatros, antes de frequentarem o curso e cujos grupos, têm, nos últimos anos, assumido cada vez mais, um importante protagonismo na cena teatral do país.

<b>Nome</b>	<b>Grupo</b>
Nené Guilherme	Ximbinatana
Yuck Miranda	Luarte
Samuel Nhamatate	Ximbitana
Maria Guirruogo	Amizade
Horácio Guiamba	Gungu
Arménio Matavel	Gungu
Félix Bruno Mambucho	Luarte
Paulo Jamine	CTO-Maputo

Mediante o que acabamos de apresentar, pode-se depreender que a criação do Curso de Licenciatura em Teatro na ECA, vai provocar uma grande transformação no cenário do teatro moçambicano, que passa a contar com uma geração de profissionais de teatro com ensino superior, gerando deste modo um movimento de reforma estético-metodológica, em curso no país.

O programa de conteúdo do curso superior de teatro na ECA vai servir de fonte de consulta bibliográfica e atualização de textos, formas e métodos, seja do teatro convencional, assim como do teatro aplicado. O ramo de Teatro Aplicado introduzido no curso aquando da reforma curricular feita em 2015, demonstra a preocupação com o desenvolvimento qualitativo e quantitativo de profissionais e agentes de teatro comunitário com formação superior. Seguramente, num futuro breve, contribuirá para a construção de um teatro mais sensível aos problemas sociais, e eficaz na forma de os confrontar e gerar mudanças.

### **III PARTE**

## **CRIAÇÃO TEATRAL E PARTICIPAÇÃO DE PÚBLICOS**

## **Criação e participação de públicos no Teatro comunitário**

Tal como referido anteriormente, sob o ponto de vista de objetivos, procuramos nesta reflexão, identificar e analisar as características de criação e de participação de públicos que têm marcado a história do teatro em Moçambique. Nas linhas que se seguem passamos a apresentar a nossa análise.

### **1. Teatro de Mensagem: abordagem de cima para baixo**

Um dos exemplos mais significativos de como se processava o teatro de propaganda no país é, sem sombras de dúvidas, os comícios, os grandes espetáculos populares encenados pelo Estado, nos primeiros anos da independência. Essas performances de cariz político – que tinham como personagem principal, o presidente Samora Machel, líder carismático e conhecedor da retórica, sempre trajado de vestes militares –, acredita-se que tenham servido de modelo estético e ideológico do teatro de propaganda.

Geralmente, os comícios decorriam em espaços públicos, nas praças, nas fábricas, nas escolas e nos hospitais. Num palanque, ou melhor, num palco improvisado, era apresentada a performance para uma multidão cuja participação era limitada a ecoar “vivas” e outras palavras de ordem. O assunto a ser tratado, era apresentado nos seguintes moldes, como ilustra o excerto do discurso do presidente Samora Machel durante um comício, no âmbito da fiscalização das empresas estatais, o que ficou conhecido como Operação Produção, que passamos a apresentar:

O monstro APIE. Conhece? Conhece? Conhece? Entramos na APIE, e o que é que encontramos? Encontramos um covil de bandidos, um antro de corrupção, um centro de humilhação do povo, encontramos uma base do inimigo para destruir as nossas conquistas. Encontramos um centro difusor de boatos para denegrir a revolução. A APIE está entregue aos lacaios dos antigos prédios, entregue a boçais, selvagens, marginais que se comportam como porcos. A ofensiva que agora iniciamos é um início de uma nova guerra, guerra contra o subdesenvolvimento, guerra para a edificação de uma sociedade avançada no nosso país, guerra que nos permitirá fazer de Moçambique um país forte, um país onde cada moçambicano tenha: trabalho, boa

alimentação, assistência médica adequada, educação correta e habitação condigna. Um país onde florescem a liberdade, a dignidade e o amor entre os Homens. Um país em que os nossos filhos possam crescer saudáveis e felizes. Foi por estes objetivos que o nosso povo lutou desde sempre. Foi por estes objetivos que de novo aceitamos sacrifícios [...] Vamos criar condições para a vitória sobre o subdesenvolvimento. Construiremos o desenvolvimento na República Popular de Moçambique. A revolução vencerá. O socialismo triunfará. A luta continua<sup>67</sup>!

Para melhor descrever a forma como a audiência participava nesses comícios, na qual se baseava o teatro de propaganda, passamos a citar a observação de Brecht sobre o fenómeno da “efetividade coletiva na cerimónia fascista ou na representação dramática ilusionista” (Pavis, 2008: 384), que acreditamos refletir, de algum modo, o efeito que o teatro de propaganda em Moçambique exercia sobre o público:

Se lançarmos um olhar à nossa volta, perceberemos silhuetas imóveis, mergulhadas num estranho estado. Elas parecem mostrar todos os músculos num esforço violento; a menos que estes, flácidos e relaxados, tenham cedido ao esgotamento; dir-se-ia uma assembleia de dorminhocos, mas daquele género cujo sono, agitado, seria entrecortado por maus sonhos. [...] eles veem a cena como se estivessem enfeitiçados. [...] olhar e ouvir é estar ativo, e de uma maneira que pode proporcionar prazer, mas essas pessoas parecem alheias a qualquer atividade e dão a impressão de objetos que se manipula (Pequeno Organon, § 26 apud Pavis, 2008:384).

Como plasmado nas políticas culturais em vigor durante esse período, a cultura, ou o teatro em particular, é visto, antes de tudo, como uma arma ideológica ao serviço do projeto socialista de construção de uma nova sociedade e de um *Homem novo*. A partir dessa premissa pode-se deduzir que estamos perante a um *teatro de mensagem*, feito para as massas com uma preocupação mais de ordem ideológica do que propriamente artístico ou técnico.

---

<sup>67</sup> Excerto do discurso do presidente Samora Machel extraído em: [https://www.youtube.com/watch?v=2\\_Hih156FS4](https://www.youtube.com/watch?v=2_Hih156FS4) a 20 de outubro de 2021.

O combate contra a cultura burguesa e o aniquilamento de todos os reptícios do colonialismo no Ser e Estar do povo moçambicano, finalmente livre e dono do seu destino, passava pela democratização do acesso à arte, o que era em certa medida um exercício nacional de formação de públicos e exaltação da cultura e dos artistas nacionais, o que implicou o “abandono” dos teatros e cine teatros, vistos como a representação da elitização da cultura, política de exclusão e repressão cultural que os colonos exerciam sobre os indígenas – o que explica o facto de o teatro dessa época privilegiar palcos alternativos, de preferência junto das comunidades. A ocupação do espaço público pelo teatro já era por si só uma tomada de posição política, a necessidade de divulgação do manifesto socialista e nacionalista em construção.

## **2. O teatro como representação da Moçambicanidade**

Aquando do surgimento dos primeiros grupos de teatro convencional, como é o caso do Mutumbela Gogo e Gungu, veio à ribalta a discussão sobre a ausência de uma dramaturgia nacional e a necessidade de se inventar uma. A ambição de criar um teatro genuinamente moçambicano que movia os grupos da época entrava em tensão mediante a falta de uma dramaturgia nacional – entendida aqui como produção literária destinada ao teatro e que abordasse assuntos de interesse social e política do país – o que foi logo contornado, optando-se na adaptação de dramaturgia estrangeira, conquanto que se adaptasse a realidade social, política e cultural moçambicana.

Por outro lado, também como alternativa à falta de produção de dramaturgia nacional, destacam-se as seguintes estratégias de criação adotadas pelos grupos como forma de impulsionar o surgimento de uma dramaturgia moçambicana:

- criação coletiva e improvisação tendo como mote os problemas do quotidiano moçambicano, ou a partir de mitos e tradições populares, de preferência representativos da diversidade cultural do país;
- dramatização de contos e poemas de autores nacionais.

O escritor moçambicano Mia Couto, que colaborou com o Mutumbela Gogo nos primeiros anos da sua formação, como conselheiro literário e dramaturgo, conta-nos os contornos e a soluções encontradas para suprir a inexistência de uma dramaturgia nacional:

[..] num debate do Mutumbela eu disse a Manuela Soeiro “vamos começar a fazer a adaptação de textos nossos”. Eles disseram: “Ok, vamos adaptar os teus textos, tu mesmo adapta os teus textos”... e foram ao primeiro livro meu, *Vozes anoitecidas* e retiraram quatro histórias. A gente juntou aquilo tudo... primeiro acho que foi apresentado assim mesmo e numa segunda versão ficou *Quatro cenários ruidosos ou o funeral de um rato* ... pronto, o debate ali era, primeiro, o texto. Fomos buscar um texto. E segundo momento desse debate pensamos, se calhar como continua a não haver dramaturgos... eu não era dramaturgo, eu fazia a ponte entre uma coisa que eu sabia fazer que era escrever histórias e a outra eu não sabia o que era escrever peças para teatro, mas como aquilo resultou bem, nós fomos estimulados e depois seguimos... se calhar não tem de haver texto da maneira convencional, criamos uma história, temos uma base de uma história e tu – nessa altura o Henning Mankell já lá estava – tu e o Henning fazem depois texto onde é preciso texto... o caso pragmático foi *Os Meninos de Ninguém*...

Mia Couto explica ainda, como o processo foi recebido pelo grupo:

[...] aquela história dos meninos da rua e da menina albina... então nós criámos a ideia e depois a ideia foi entregue ao grupo e o grupo discutiu coletivamente e cada um começou a compor uma personagem... imagina, a Graça ia para um sítio, o Branquinho ia para outro sítio, o Rogério nessa altura ainda estava no grupo... e depois eles nem queriam que a gente estivesse lá, eu era proibido de ir ao teatro durante o tempo em que eles estavam a preparar e depois montavam alguma coisa, uma espécie de narrativa e eu ia lá e já discutíamos num segundo momento o texto... se estávamos de acordo com as linhas narrativas, com as personagens, etc... e depois eu tinha aquele texto base que eles fizeram, as falas, eu transformava aquilo em texto, quer dizer, dava uma harmonia e uma forma mais literária à coisa... então isso foi a parte do texto, como ele evoluiu.<sup>68</sup>

Com base na explicação de Mia Couto, as alternativas de criação teatral encontradas pelo Mutumbela Gogo, à semelhança de outros grupos, foram fundamentais para levar a cabo o projeto de construção de um teatro, que fosse a representação da

---

<sup>68</sup> Texto extraído da entrevista com Mia Couto, realizada a 28 de agosto de 2021, em Maputo, no âmbito da pesquisa deste trabalho.

moçambicanidade. Importa referir que diferentemente do discurso revolucionário socialista, a moçambicanidade é entendida por esses grupos como sendo não apenas a unificação de hábitos e costumes, o que muitas vezes resulta no silenciamento tribal ou étnico, mas sim a exaltação das diferenças, visando o diálogo entre os diferentes grupos culturais de Moçambique para o enriquecimento mútuo.

Essa conceção de que o palco teatral devia ser o espaço de encontro do povo moçambicano e de discussão das suas contrariedades e aproximações vai influenciar sobremaneira o teatro das décadas seguintes.

## Considerações finais

Como forma de melhor analisar o paradigma atual do teatro em Moçambique e de traçar pontos de interseção e de tensão entre essa nova realidade teatral e a das décadas anteriores, apresentamos, em jeito de conclusão uma reflexão em torno de um processo de TPD, no qual colaborei como encenador e facilitador.

À luz da minha experiência como encenador e facilitador (curinga) no projeto de Teatro para o Desenvolvimento ocorrido entre 2016-2017 no posto administrativo de Sabié, distrito de Moamba, a norte da província de Maputo – que representa a minha iniciação na área de teatro comunitário – procuro refletir e questionar as metodologias de trabalho que nortearam esse processo de intervenção comunitária, por acreditar serem reveladoras do paradigma do teatro para o desenvolvimento praticado em Moçambique.

Entre 2016-2017, enquanto frequentava o terceiro ano do curso de Licenciatura em Teatro, na Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane, em Maputo, trabalhei como encenador e facilitador (curinga) num projeto de teatro comunitário.

Tratava-se de criar com um grupo de atores, meus colegas do curso, performances de teatro comunitário<sup>69</sup>, e fazer apresentações trimestrais no posto administrativo de Sabié, no distrito de Moamba, a norte da província de Maputo. A principal intencionalidade dessas performances era a de mediar conflitos e proporcionar um espaço de diálogo entre a população local e a empresa chinesa de eletricidade (financiadora do projeto), que se encontrava a operar naquela zona rural.

Esta experiência representa a minha iniciação na área de teatro e comunidade e a partir da reflexão que ela é capaz de produzir, questionar as metodologias de trabalho que nortearam os processo de criação e intervenção comunitária, por acreditar serem reveladoras do paradigma do TPD praticado em Moçambique, que geralmente, assume uma abordagem de cima para baixo, servindo apenas como um veículo de transmissão

---

<sup>69</sup> A iniciativa foi do professor da disciplina de Teatro para o Desenvolvimento (TPD), Dativo José, atual Coordenador do Departamento de Teatro e um dos responsáveis pela introdução do ramo de Teatro Aplicado no atual currículo de licenciatura em Teatro, em vigor desde 2016. O seu objetivo era o de nos proporcionar uma espécie de estágio, onde para além de ser uma oportunidade de confrontar, por via da experiência prática, as teorias que tínhamos aprendido na disciplina de TPD, e que o projeto pudesse servir de fonte de renda.

de mensagens e não um lugar de interação político-democrático, estética e ética com as comunidades.

O projeto de intervenção teatral no posto administrativo de Sabié, distrito de Moamba, foi encomendado pela empresa chinesa de eletricidade que se encontrava a operar naquela zona rural, no âmbito da sua responsabilidade social. Como já referido, a intenção era a de mediar conflitos, muitos deles, de natureza conjugal, que se registavam com mais frequência desde a instalação do empreendimento.

Uma parte da comunidade, sobretudo a masculina, acusava os trabalhadores da empresa, na sua maioria oriundos de outras zonas do país, de assediarem e de se envolverem com as suas mulheres, sendo esses atos de “infidelidade” responsáveis pela crescente propagação do vírus de HIV/SIDA naquela comunidade. As mulheres, por sua vez, defendiam-se argumentando que a queixa dos homens não passava de um posicionamento machista para as impedir de conquistar a sua independência financeira, visto que, a maior parte delas ganhavam a vida vendendo refeições e outros produtos de necessidade básica para os trabalhadores da empresa.

Foram apenas estes dados que nos foram facilitados pela empresa de Comunicação Comunitária que servia de intermediária entre o financiador do projeto e nós, e no prazo de quinze dias a performance devia estar concluída. O facto de não termos tido a oportunidade de contacto prévio com a comunidade, o processo de criação da história e montagem do roteiro da performance foi uma tentativa de ficcionar o tema que nos foi proposto abordar, tendo em conta a ideia que tínhamos daquela comunidade. O importante era passar a mensagem.

Chama-se a esse tipo de abordagem teatro para comunidades, um “teatro feito por artistas para comunidades periféricas, desconhecendo de antemão a sua realidade. Caracteriza-se por ser uma abordagem de cima para baixo, um teatro de mensagem” (Nogueira, 2017: 15)

Para ir de encontro com a perspectiva de abordagem que nos foi imposta desde o começo, criamos de forma coletiva uma peça cujo enredo contava a história de um homem que ao regressar da África do Sul – onde a maior parte dos homens daquela zona emigraram em busca de trabalho – vem decidido a separar-se da mulher por ter ouvido rumores de que ela andava com os trabalhadores da empresa de eletricidade, recém-instalada em Sabié. “Essa empresa veio destruir nossos lares e não quero ficar

com uma mulher doente”, referia a personagem. A mulher, em jeito de autodefesa reivindicava a sua emancipação, e falava-lhe das vantagens económicas e oportunidades de desenvolvimento local trazidas pela empresa e, por fim, para dissipar as dúvidas em relação à sua suposta infidelidade, proponha-lhe que ambos fizessem o teste de HIV/SIDA, mas ele recusava-se, apoiando-se em ideias machistas. Desse conflito surgia o mote para o debate com a comunidade.

A estrutura comunicativa da performance inspirava-se no *teatro-fórum* de Augusto Boal. Apresentamos o problema e convidamos o público, através do debate, a participar na resolução do mesmo. O espaço de atuação era sempre adaptado às condições do lugar, geralmente esticávamos uma cortina preta entre duas árvores que servia de bastidores e demarcava o espaço cénico, e a audiência formava um semicírculo à volta. Como forma de estimular a participação da comunidade, a performance começava com um número de canto e dança folclóricas, que servia de prólogo e de “quebra-gelo”. E para uma melhor comunicação com a audiência, os diálogos da peça eram ditos em português e na língua local, o Changana.

Apesar da interação com a comunidade ter sido bastante entusiasmante e sempre crescente durante as seis apresentações, ficou claro que a abordagem do tema estava à margem das expectativas da nossa audiência. O debate estava condicionado à mensagem que pretendíamos transmitir e não ao que realmente as pessoas gostariam de debater. Por isso, durante essas sessões, era recorrente que os participantes evocassem outros assuntos, que não estando diretamente relacionados com a temática abordada, achavam de vital importância serem abordados naquele fórum.

Essa tendência da audiência extrapolar os assuntos propostos para o debate revela uma das grandes fragilidades deste tipo de metodologia usada com frequência em projetos de teatro para o desenvolvimento em África, em que geralmente os assuntos são abordados de cima para baixo, determinados pelo entendimento que o agente externo tem dos problemas da comunidade (Nogueira, 2016: 108).

O agente externo, superior, decide sozinho, a partir de critérios técnicos, a melhor forma de resolver o problema [...] e como criar seu plano de facilitar o processo de busca de solução. Não se tenta consultar com os moradores antes de formular os planos (Mda, 1993: 125, cit. por *ibidem*).

É dessa constatação que surge a necessidade de pensar o nível de participação das comunidades nos projetos de Teatro para o Desenvolvimento em Moçambique, para o efeito procurei, através de um estudo bibliográfico, compreender de que forma o TPD em África, e em Moçambique em particular, desde o seu surgimento até aos dias de hoje lida com a questão da participação das comunidades, principalmente no que diz respeito ao planeamento dos projetos ou campanhas de desenvolvimento.

Tal como avancei ao longo desta reflexão, o Teatro para o Desenvolvimento é uma das inúmeras variantes do teatro e comunidade – que pode ser definido como sendo um espaço de interseção entre diferentes pontos de vista: artístico, político, ético e cultural, visando a emancipação e empoderamento das comunidades. “Uma forma alternativa de criação em que as pessoas de uma comunidade são capacitadas através do próprio processo em que participam” (Erven, 2011, *apud* Cruz, 2016: 43). Por isso é que a participação é uma questão fundamental e a ter em conta nos projetos de teatro e comunidade.

A alteração desse paradigma de não inclusão efetiva de todos os seus intervenientes em processos de teatro e comunidade em Moçambique só poderá ganhar forma por via dum trabalho rigoroso, persistente e continuado em torno do aprofundamento dos aspetos teóricos e práticos, como tem sido feito pelo curso de licenciatura em Teatro. Desde que abriu em 2008 tem-se destacado como um dos principais agentes de promoção e acolhimento de projetos de pesquisas e reflexões sobre as estratégias ou metodologias que contribuam para o envolvimento maior das pessoas e das comunidades.

## Referências

### Fontes Orais

Alvim Cossa  
Dadivo José  
Diaz Santana  
Evaristo Abreu  
Eliott Alex  
Fernando Mora Ramos  
Félix Mabucho  
Joaquim Matavel  
Mia Couto  
Orlando Govo  
Rogério Manjate

### Fontes bibliográficas

#### *Específicas*

Adame, Domingo. *O Teatro Comunitário do Século XXI para o Reencantamento do Mundo*. Em: Cruz, Bezelga e Rodrigues (COORD.) *Práticas Artísticas Comunitárias*. PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural/CHAIA – Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora / UID/EAT/00112/2013/FCT/FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Lisboa, 2015.

Artaud, Antonin. *O Teatro e o Seu Duplo*. Livraria Martins Fonte, Ltda. São Paulo. 1992.

Azevedo, Vera. (2010). *Moçambique em Cena: Nação, Género e Modernidade no Teatro (Maputo 1992-2010)*. Universidade de Lisboa: Instituto de Ciências Sociais. III Mestrado em Antropologia Social e Cultural. Tese Orientada pelo Prof. Doutor João de Pina-Cabral.

Belzega, Isabel (2015). “Teatro e Comunidade em Portugal: Práticas que refletem a relação entre Teatro, Educação e Sociedade” in Cruz, Hugo (Coord.) *Arte e Comunidade: Percursos transversais em construção* (p.82-100). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Boal, Augusto (1991). *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

Cruz, Hugo (2016). *Arte e Comunidade: as Formas de uma intersecção*. Em: Cruz, Hugo (COORD.) *Arte e Comunidade*. 2ª ed. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian.

Da Conceição, Flávio (2019) “O teatro popular em Moçambique: representações e leituras do método do Teatro do Oprimido em terras africanas”. Em: Contraponto -

Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da UFPI. Teresina, v. 8, n. 1, jan./jun.

Dandaura, Emmanuel Samu (2010) “Interrogating Theatre and Development Communication in África”. Em: *Development Entertainment in Nigeria: From Indigenous Theatre Aesthetics to Endogenous Development*. Nigéria.

Fresu, Anna e DE OLIVEIRA, Mendes (1982). *Pesquisas para um Teatro Popular em Moçambique*. Maputo: Cadernos Tempo.

Govo, Orlando Alberto. (2014) *Estratégias de Comunicação para o Desenvolvimento Humano e sua Contextualização nas Dinâmicas Sociais Locais*. Maputo: PubliFlix – Edições.

Grupo Cénico Das F.PL.M. (1980) *A Sagrada Família ou a Crítica do Javali, do Camaleão e do Xiconhoca*. Maputo: INLD.

José, Dativo e Abreu, Evaristo (2014). *Pequeno Manual de Intervenção em Teatro Educativo*. Maputo: EUNIC Cluster Moçambique.

Berthold, Margot (2001). *História Mundial do Teatro*. Perspetiva: São Paulo.

Jonathan, Mbachaga Desen (2014). “Theatre for Development Practice and Development Communication”. Em: *Makurdi Journal of Arts and Culture*. Nigéria (MAJAC), Vol. 12 June.

Leite, Pedro Pereira (2015). *Processos Patrimoniais em África: Guião de aula aberta*. Lisboa. Marca d'Água: Publicações e Projectos.

Molinari, Cesare (2010). *História do Teatro*. Lisboa: Edições 70.

Machado, Marília Gabriella Borges. “A importância da cultura crítica na construção de um novo Estado”. *Revista de Ciências do Estado*. Belo Horizonte: v.5, n. 1, e13164. ISSN: 2525-8036.

Majante, Rogério (2017). *O Papel do Teatro para o Desenvolvimento Como Instrumento de Comunicação Participativa na Extensão Rural*. Maputo: Projeto final para obtenção de grau de Licenciatura em Engenharia Agronómica na Faculdade de Agronomia e Engenharia Florestal Departamento de Economia e Desenvolvimento Agrário da Universidade Mondlane.

Mauri, Giulia (2013). *Organizações Não Governamentais e Desenvolvimento: Análise do trabalho de algumas ONG em Moçambique*. Dissertação para obtenção de grau de Mestre em Estudos Africanos apresentado no Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas da Universidade Técnica De Lisboa, Lisboa, 2013;

Pompeo, Márcia (2015). “Um olhar sobre Teatro e Comunidades no Brasil” in CRUZ, Hugo (Coord.) *Arte e Comunidade: Percursos transversais em construção*. (p.101-128) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Savele, Luís José (2005). *O Teatro em Moçambique: O caso da cidade de Maputo, 1974-2004*. Dissertação apresentada em cumprimento parcial dos requisitos exigidos para a obtenção do grau de Licenciatura em História, da Universidade Eduardo Mondlane.

Scher, Edith (2015). “Teatro Comunitário Argentino: (1983-2014)” In CRUZ, Hugo (Coord.) *Arte e Comunidade: Percursos transversais em construção*. (p.85-100) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

### ***Gerais***

Calisto, Venâncio (2020) *O Alguidar que chora ou a história das pedras que falam*. Lisboa: Edição do autor.

Dinerman, Alice (2007). Moçambique depois do socialismo: a independência revisitada. *Relações Internacionais*. Disponível em:  
[http://www.ipri.pt/images/publicacoes/revista\\_ri/pdf/ri15/RI15\\_10ADinerman.pdf](http://www.ipri.pt/images/publicacoes/revista_ri/pdf/ri15/RI15_10ADinerman.pdf)

Sousa, João (2018). “Uma Data na História – 24 de janeiro...Manuela Soeiro. Maputo. Xipalapa. Disponível em: <https://bigslam.pt/blogs/joao-de-sousa-blogs/uma-data-na-historia-24-de-janeiro-manuela-soeiro-xipalapala-de-joao-de-sousa/>

Gomes, Christiane (2011). *Democracia Moçambicana: Lucrecia Paco e o Teatro como Ferramenta de Transformação social*. São Paulo. Disponível em:  
<http://www.omenelick2ato.com/artes-da-cena/teatro/democracia-mocambicana>

## **Anexos**

## **Entrevista a Alvim Cossa – diretor do Centro de Teatro de Oprimido de Maputo<sup>70</sup>**

### **Como é feito o trabalho de formação de curingas ao nível do país?**

Nas províncias trabalhamos sempre com pessoas novas, jovens voluntários, não são profissionais de teatro. Por exemplo em Búzi, trabalhamos com jovens que acabaram a 12<sup>a</sup> classe, acabados de entrar para a universidade, trabalhadores... são pessoas novas que trabalhamos com elas. Nós estamos agora com um projeto novo que está a acontecer em Inhambane, trabalhamos em Massinga, Jangamo e Inharrime, também em Inhassoro e Govuro, também nesses distritos esses jovens você trabalha com eles apenas para projetos pontuais, não são grupos de teatro, não criam as suas próprias peças. Você tem de ir lá montar a sua própria peça para servir a um determinado interesse, são mais ativistas do que grupos de teatro.

### **O CTO é o primeiro grupo, assumidamente, de teatro comunitário?**

Há uns que evoluíram e outros não querem ser chamados de grupos de teatro comunitário. O termo teatro comunitário aqui em Moçambique parece significar pouca qualidade, não profissional... há muitas pessoas que se recusam que são do teatro comunitário. Nós dizemos com muito orgulho, a nossa metodologia é comunitária e nos sentimos profissionais de teatro comunitário... nem quero disputar o espaço do Mutumbela Gogo, Mbeu e outros lá dos grandes palcos, porque nem trabalho para construções teatrais para esses palcos... então eu me sinto bem... Mas nós tivemos grupos de teatro comunitário como Mugachi... muitos grupos que nós tivemos ou temos no nosso país, a essência do seu trabalho é comunitário... não se assumem porque têm essa conotação meio pejorativa de que o teatro comunitário é teatro amador... têm essa alegação... quando alguém diz que é do teatro comunitário pensam que é um não profissional... claro que quando concebo as minhas peças teatrais não estou a pensar na luz porque o meu espetáculo vai acontecer de dia, na rua... talvez seja por aí... Mas depois todos esses grandes descem para o teatro comunitário porque é onde conseguem sobreviver... É contraditório porque o teatro moçambicano sempre foi virado para a

---

<sup>70</sup> Entrevista concedida a 03 de setembro de 2021 em Maputo. Transcrição literal.

comunidade, tanto sob ponto de vista temático e técnicas de criação, você vê uma peça no Avenida ou no Madjedje e não há diferença com espetáculos de rua... se calhar tem de se aprofundar esses conceitos, para que fique claro que teatro comunitário é qual e o outro é qual... vocês (acadêmicos) que estão aí vão nos ajudar a pôr o divisor de águas... para mim o teatro é comunitário... o meu mestre (Boal) diz que o teatro é comunitário, desde os primórdios, não há como fazer um teatro que não seja de intervenção... nós metemos o social, mas o teatro é um ato político, o ato político visa a sociedade, comunidade, povo, população... podemos fazer aquelas construções todas de uma peça sofisticada, que fica meio complicada de entender, mas eu penso que na essência o teatro tem de transmitir uma mensagem clara e direta para os espetadores e sempre está a fazer uma intervenção política ou uma intervenção social, como se gosta de dizer...

### **É essa a filosofia que rege o trabalho do CTO?**

O teatro do oprimido é um teatro de libertação. A essência da nossa filosofia é essa: de identificar opressões e buscar respostas. Várias respostas. Há um tempo nos dizíamos que o momento do fórum é para trazer soluções, mas há uns anos atrás retiramos essa parte de soluções porque não há nenhum teatro que possa trazer soluções. O espetáculo pode levar a reflexão e a reflexão pode trazer várias respostas. Umhas propostas podem ser válidas para mim outra não, mas as pessoas sempre vão trazer soluções, vão debater ideias, vão sugerir, o propósito do teatro do oprimido é esse: abrir caminhos, possibilitar propostas, partilha de estratégias e cada um vai usando as estratégias que lhe são próprias. O teatro é o espaço de partilha e nós lutamos para isso.

### **Como o CTO lida com o discurso de projetos de desenvolvimento, onde por exemplo já há uma resposta predefinida para os problemas de uma determinada comunidade. Como por exemplo a abertura de um poço, numa zona com graves problemas de água?**

Nem sempre a abertura de um poço é solução, várias vezes a abertura de um poço é problema. Às vezes o poço é solução, mas o local escolhido para a abertura do poço não é o que a comunidade quer. Então, sempre há assuntos a serem discutidos. Muitas vezes nós temos projetos... por exemplo, chega alguém aqui e diz que vai cobrir o palco. Nem sempre cobrir aquele palco é a solução. Pode parecer bonito, mas pode não nos

interessar a nós a cobertura do palco, então tem de haver sempre espaço para as pessoas dizerem o que efetivamente querem, como querem, onde querem, quando querem...

Nós tivemos um trabalho em Chigubu. Chigubu tem sérios problemas de água. Há uma represa que está há 6 ou 7 quilómetros donde as pessoas vivem e pessoas iam tirar água lá. Chegou um projeto, acho que foi no âmbito do PRO-VIDA, organizaram aquela represa, canalizam a água ali para a vila, montaram bombas e tudo, no dia seguinte o Régulo mandou desmontar os painéis, mandou tirar aquela coisa toda ali. E a explicação dele é clara: a água naquela represa acaba. Todos os anos eles têm dois ou três meses sem água, a tirarem lá, há 7 quilómetros. A pergunta dele é esta: imagina o que irá acontecer se abrirem a torneira e a água sair aqui, aquela água não vai ficar ali nem dois meses. As pessoas vão perder o respeito com a água e isso vai criar mais problemas do que solução. Vão buscar 20 litros ali e têm um respeito com a água, mas quando água for canalizada para aqui vão perder o respeito com água porque a água acaba na represa, é diferente de abrir um furo e teres água todo o ano e ali a água acaba e ir buscar a água já submete as pessoas a uma doutrina, a regra. Ir buscar 20 litros por 7 quilómetros, gerir 20 litros... para mim é paradoxal, podemos dizer assim, mas eu prefiro que você tenha 20 litros durante o ano todo do que ter 200 litros durante três meses e ter de mudar, inclusive, da aldeia porque não tem água. Eles não têm outra fonte de água. O projeto de desenvolvimento de garantir: eu vos vou dar recursos para aproximar a água, a água vai acabar e quando acaba o que vamos fazer? A comunidade propôs uma solução: façam um furo, aqui onde temos a represa é possível fazer um furo porque bombear a água da represa não é solução. É que encurta a distância e acelera o consumo da água...

O teatro tem o papel de ouvir esses posicionamentos todos. Às vezes são tabus que precisam ser vencidos, mas vencer esses tabus não pode ser imposição de ninguém. Tem de ser um processo de negociação com cada comunidade até que ela própria aceite se libertar desses tabus. O teatro do oprimido serve a esse tipo de debate.

Por exemplo, nós tivemos um projeto no mandato do presidente Guebuza que era: uma criança, uma árvore que percorreu escolas por todo país. Em Mansagena, foram pôr umas fruteiras na presença do presidente, mas quando este foi embora os pais mandaram as crianças irem tirar as suas árvores e deitar fora. Porque eles têm lá um tabu que citrinos não se plantam, nascem naturalmente. Porque se alguém planta uma laranjeira ou um limoeiro, no ano em que essa árvore dá frutos a pessoa que plantou morre, e

nunca ninguém foi lá plantar um citrino e provocar que esta árvore deu frutos e ninguém morreu. Há essa discussão e ninguém deixou nem uma árvore para contar história. É um programa político, elaborado a nível central para responder aos objetivos do desenvolvimento, para combater as mudanças climáticas, mas não se negociou com as comunidades e perceber que tipo de árvore pode vir para aqui. Porque também é árvore e não necessariamente laranjeiras: porque é que querem trazer laranjeira num sítio em que plantamos cajueiros? Porque é que não trazem cajueiros que é nossa cultura, nossa prática, porque é que trazem laranjeiras?

Pontanto o teatro tem de intervir porque muitas das vezes a linguagem usada nos projetos é uma linguagem que não é acessível aos beneficiários. As pessoas chegam ali e colocam coisas bem bonitas nos projetos e as comunidades não sabem bem do que é que estão a falar. É preciso uma forma de as pessoas perceberem e visualizarem o que está a ser dito, que é para entrarem conscientes. É que temos várias iniciativas comunitárias que arrancam e no meio param. Porque só quando arrancam as pessoas começam a perceber de que o que está a ser feito, afinal é isso, mas não é o que nós queremos porque lá atrás ninguém lhes explicou...

### **Há essa consciência no seio dos promotores de projetos para o desenvolvimento?**

Eu não diria que há consciência, porque muitas coisas estão a acontecer aqui sem que se olhe que há essa necessidade de incluir as comunidades. Há alguns espaços que se abrem. Se olhar para todo trabalho de mobilização comunitária que se faz no país, todo ele, não há apoio do governo... o governo tem outras prioridades... eu não percebo como numa altura em que o país esta a ser assolado por uma pandemia feche-se aqueles que são a voz para fazer chegar a informação às comunidades... tinha que se criar todas as condições para que os os grupos de teatro continuem a veicular mensagem como têm veiculado, como provaram noutras noutras ocasiões que são um contributo indispensável para o processo de desenvolvimento... que olhem para o combate ao HIV por exemplo, o combate as queimadas descontroladas. O teatro comunitário esteve lá... se está documentado nos relatórios do próprio governo o uso do teatro, porque é que o teatro agora tem de fechar?

### **Qual é a média de projetos que o CTO realiza por ano?**

Nós temos projetos de curta duração e outros de longa duração. Por exemplo agora estamos a realizar um projeto com a Elisabeth Glaser<sup>71</sup> com duração de três meses, mas também temos projetos com outros parceiros que datam desde 2004 ou 2008 e que continuam até agora.

### **Sobre a RETEC...**

Cria-se a RETEC como um espaço de partilha de conhecimento e de equipamento. Graças a RETEC, em todos os distritos há pelo menos um grupo de teatro, porque por mais que alguns projetos morram, eles como estão juntos conseguem unir-se num, é verdade que não conseguem ir todos, mas temos representatividade em todo o país... Também se evitou a dispersão de coisas. Tu compras uma guitarra para um projeto, as coisas desaparecem. Nós temos um curinga provincial, que é quem coordena as atividades na província e temos curinga distrital, que coordena as atividades a nível do distrito... bom, esse é o nosso maior responsável a nível local...

### **O CTO dedica-se a formação de curingas ao nível do país. Qual é o perfil do curinga?**

O curinga é um produtor, encenador, ator, o curinga negocia projetos, coordena atividades, é um pouquinho de tudo, e é o que mais ou menos acontece aqui em Maputo. Aqui o curinga é o Alvim, produz, vai ao curso para aprender a escrever projetos, aprende a fazer relatório, a encenar uma peça, é ator, é um pouquinho de tudo...

O curinga distrital é mesmo para o distrito, todos os grupos que estejam lá no distrito, não só os do teatro do oprimido, eles acabam fazendo várias outras coisas, feliz ou infelizmente temos curinga que viraram professores, trabalhadores do Estado, porque esse trabalho dá visibilidade... o curinga está ali... o que chega a ser bom... eu penso que para mudar seja o que for é importante mudar por dentro, eu penso que se tivéssemos grande número de atores a trabalhar na função pública eu quero acreditar que algumas coisas iam mudar lá por dentro porque o olhar é outro, o pensamento é outro, o entendimento é outro... o teatro não habilita só para atuar no palco, porque

---

<sup>71</sup> A Fundação Elisabeth Glaser Pediatric AIDS Foundation (EGPAF) Moçambique apoia o Ministério de Saúde de Moçambique na implementação dos Programas integrados da prevenção, cuidados e tratamento de HIV/SIDA. Actualmente actua nas Províncias de Gaza e Inhambane através do apoio as equipas das Direcções Provinciais e Distritais de Saúde na implementação, integração, melhoria do acesso e da qualidade de serviços de HIV/SIDA.

muitas pessoas pensam que o teatro só serve para atuar no palco, mas o teatro serve para várias coisas... para mim o teatro atua na cabeça, traz a lógica das coisas, ajuda a sequenciar os acontecimentos, ajuda a pensar, quem faz teatro tem uma habilidade muito diferente dos outros...

### **Como são feitas as formações dos curingas?**

Nós temos oficinas de 40 horas... normalmente quando arranca um projeto em algum local, nós temos uns que vão arrancar com o projeto, mas no âmbito da RETEC temos outros elementos dos distritos que estão lá para o treinamento, fazemos esse treinamento pontual e depois seguem-se sessões de treinamento contínuo como vários assuntos a serem tratados...

### **Como é feita a formação técnica, facilitação e técnicas de representação?**

Nós como teatro do oprimido, e como Boal diz, é um teatro para atores e não atores, é teatro para o oprimido. A pessoa tem alguma opressão, necessidade de encontrar saídas usa as ferramentas do teatro... o que temos feito é melhorar um pouco o desempenho desse não ator que é para obedecer algumas regras essenciais do teatro, mas também trabalhamos muito no sentido de facilitação porque o grande objetivo do teatro do oprimido não é o espetáculo que se mostra é o debate que esse espetáculo irá gerar, então o curinga tem de ter uma capacidade de através daquelas imagens, daquele modelo que a gente apresenta conduzir um debate mais frutífero, mais contributivo para o desenvolvimento do que o próprio espetáculo, nós não terminamos no espetáculo, não temos vênua quando a peça termina. Quando a peça termina abre-se o espaço do fórum que é parte mais importante no nosso trabalho.

A participação do público é o próprio debate, porque nós debatemos dentro da peça e não fora da peça. Há teatro que apresenta um problema e as pessoas comentam, para nós estar sentado ali no banco é a coisa mais fácil que as pessoas podem fazer, nós queremos que a pessoa venha (ao palco) enfrente o opressor e mostre como reage diante do opressor porque quanto mais argumentos trazer a pessoa que vem da plateia mais duro é o nosso opressor que é para tirar todas as possibilidades, mas também contribuir para que as pessoas vejam quais são os argumentos do opressor. Por que é que o opressor faz aquilo. Quando estamos a discutir um assunto, violência doméstica por exemplo: nós estamos a olhar a vítima, que é a mulher que levou porrada, mas porque é que o marido bate? O que é que o marido pensa? O que é que aconteceu antes? Então

nós temos a possibilidade de ver o opressor, seu pensamento, o seu perfil e ver as estratégias que o oprimido deve usar para vencer essa opressão. Porque muitas vezes estamos a lutar às cegas, não sabemos porque é que estamos a lutar, nem com quem estamos a lutar, porque cada marido violento é um marido violento diferente do outro, a ação é a mesma, todos batem, mas a motivação é diferente. Não há nada que justifique violência é verdade, concordo, mas é preciso saber qual é a justificativa que o opressor tem para partir para a violência, só aí é que podemos agir.

### **A maior parte dos projetos que fazem são as ONG'S que elaboram os termos de referências?**

Nós agora estamos a elaborar os nossos termos de referências para o *SPA II* que é o novo projeto que vai começar com a **ActionAid**. Eles têm um projeto deles e colocam: o que queremos tratar é isto, por exemplo, a participação de jovens nos espaços de decisão, esse é o projeto deles e nós colocamos como podemos participar desse projeto através da arte, nós é que definimos qual é a estratégia que vamos usar, como pode ser usado, quantas sessões de teatro devem acontecer, onde... nós é que definimos, mas claro que há um teto orçamental que condiciona as nossas decisões, mas não são eles que dizem: olha vão fazer quatro espetáculos na cidade da Matola... não, não... somos nós que definimos...

### **Porque é que os outros grupos não decidem?**

Depende da maturidade de cada um (grupo). O meu filho não decide o que vai comer, quem decide é a mãe, mas eu decido, então a maturidade de cada grupo, o espaço que ocupa... essa coisa de decidir precisa de muitas coisas. Por isso, eu estou a dizer que nós temos parceiros, mas muitos grupos trabalham com financiadores, com patrocinadores, aí é outra coisa...

### **Qual é o ideal do teatro comunitário, trabalhar com parceiros ou com patrocinadores?**

É trabalhar com parceiro, porque eu sei o que quero, eu sei o que a minha comunidade quer... alguém perguntava um dia porque é que vocês têm tantos grupos assim pelo país e eu dizia, porque Moçambique é um país constituído por várias nações. Eu não posso estar a pensar numa peça sobre o acesso a água sentado aqui em Maputo. É verdade que há problemas de água aqui, mas não são como os que tem Mueda, não são os mesmos

que tem Namaacha, não são os mesmos que tem Xigubo... é importante que uma pessoa de Xigubo que conhece os seus reais problemas de água tenha ferramentas de teatro e ser ele a discuti-los e não eu discutir por ele, por isso que os grupos são vários. A outra coisa é a língua. Eu não posso ir discutir coisas em Nampula que fala macua, eu não falo macua. Outra coisa é o nosso aspeto. Eu com um metro e noventa e dois, chego em Mocuba para apresentar a peça, a minha peça vai terminar com as pessoas a admirarem a minha altura, a admirarem o meu tamanho, não estão a ouvir o que estou a falar, estão a olhar, olha o pé dele, olha mão... eu treino pessoas de Mocuba que quando entram no palco as pessoas não estão atentas ao tamanho deles, nem a roupa... estão a espera de ver o que é que ele vai fazer porque ele é dali, fala língua deles, mesmas cores, mesmos sabores, mesmos aromas, então o teatro do oprimido dá-nos essa possibilidade... e a grande questão é que estamos para discutir mudança de vida, tem de ser o dono da vida que decide que mudanças quer... por isso em cada sítio tem um grupo que discute o assunto ali... Eu estava a dizer que voltei de Massinga agora, treinamos três grupos agora, que estão a trabalhar nesse projeto de HIV/SIDA... um grupo de Inharrime que vai trabalhar em Inharrime e Zavala onde se fala Xi-chope, em Xi-chope, o grupo de Jangamo vai trabalhar em Maxixe e Inhambane, onde se fala Bitonga, o grupo de Massinga e Govuro, onde se fala Xiswa... é assunto deles... o tema é o mesmo mas você não vai tratar questões de HIV da mesma forma na cidade de Inhambane, onde as pessoas estão ali e Massinga onde 90% dos homens são Madjonidjoni (trabalhadores imigrantes na África do sul)... não tens como tratar esse assunto da mesma forma. A mulher é a mesma, a necessidade é a mesma, mas a especificidade de cada uma não é mesma...

**Será essa a abordagem de outros grupos? Os outros grupos de teatro comunitário reclamam a imposição dos termos de referência por parte das ONG'S ou financiadores de projetos de intervenção comunitária, comunga da mesma perspectiva?**

Nós passamos por isso... passamos... felizmente a minha consideração é no passado... passamos por isso... mas como dizia depende da maturidade de cada grupo e depende do tipo de parceria que estabelece... muitas vezes para isso as organizações não abrem concursos... as organizações vêm e dizem: CTO no dia 20 vão fazer uma campanha sobre vacinação em Magude e queremos que façam uma peça para as pessoas irem lá vacinar o gado... epha, quanto é? 30 mil meticais. Ok, podem fazer e depois a gente

vem para ver, corrigir e... esse é um tipo de trabalho, mas há um trabalho de parceria que tem objetivos bem claros para o parceiro e para nós como grupo.

### **Mas esse tipo de trabalho tem impacto para o público?**

Para mim esse tipo de encomenda tem impacto financeiro no grupo que faz, mas não muda nada. Primeiro porque o grupo que faz não terá possibilidade de monitorar, de avaliar, de saber o que aconteceu, como aconteceu, de escrever um relatório, ter uma base line... não existe isso... atuo, acabou. O objetivo é atuar e acabou. Há muitos projetos assim e isso é preocupante a todos os termos... nós temos estradas a serem reabilitadas todos os anos por causa de projetos assim, que chegam e dizem temos dois milhões de dólares para reabilitar a estrada Chokwé – Macia, a contraversão tem de ser essa, o padrão de estrada é esse... não somos nós que dizemos Chokwé e Macia a estrada tem de ter 20cm de alcatrão porque a terra é arenosa, não somos nós... tudo vem... as especificações, do país que financia... estou a falar em coisas maiores... nós temos aqui uma série de escolas construídas pelo governo japonês que é um padrão que não é nosso... você olha, essa escola não tem nada a ver conosco... dum teto que vem e quase roça os umbrais da porta... nós temos em media um metro e setenta ou um metro e oitenta de altura... não temos altura dos japoneses... as chapas estão aqui em cima, a nossa temperatura não é como a dos japoneses... mas eles é que financiaram a escola, trouxeram empreiteiros japoneses, trouxeram todas as coisas... e para nós que estudávamos debaixo duma árvore parece que o melhor é aceitar aquela escola... como o país não tem condições nem capacidade de dizer não é essa a escola que nós queremos, a escola que nós queremos é assim, porque não temos dinheiro para pagar... é o que está a acontecer também no teatro e acontece em todas as áreas...

### **A esses grupos falta capacidade em termos de consciência ou financeira ou tudo junto?**

Não têm capacidade de argumentar. Para você argumentar tem de ter uma musculatura financeira, consciência... o teatro do oprimido pela sua natureza rejeita dinheiro... por exemplo, nós não podemos aceitar dinheiro da coca-cola... nunca irás ver “Coca-cola financia CTO-Maputo”, nunca... essa é filosofia do teatro do oprimido a nível global. As nossas coisas não são decididas aqui em Moçambique. Nós procuramos aquilo que achamos que isto aqui é infalível, mas temos regras do teatro do oprimido, então há algumas coisas que não funcionam, mas também o teatro do oprimido nos treina, nós

que estamos nos outros países: como negociar, como argumentar, como colocar as coisas, ferramenta que muitos grupos não têm.... Nós temos muitos grupos de teatro que são grupos de teatro porque juntaram-se, fazem teatro muito bem, está bom, está bonito, mas não passaram de nenhuma escola... têm escola de teatro, de aprender a ser ator ou a ser encenador, mas é preciso uma escola que conduz aquela tua profissão a se inserir no contexto social, político, económico... é outra escola... discutir isso é outro assunto... não basta só ter uma boa peça... inserida em qual contexto? Então, falta isso aos nossos grupos de teatro... por isso temos tentado com os quem trabalhamos partilhar um pouquinho, mas muitas o que as pessoas dizem: Alvim diz isso porque tem um centro...

### **O que é preciso para que os outros grupos também tenham um centro de teatro?**

É preciso aceder a recursos, é preciso estar organizado, é preciso resistir a muitas coisas... nós tivemos muitos desafios aqui... há muita gente que abandonou o CTO e eu permiti que abandonassem porque muita gente quando você recebe 100 mil meticais, estão a ver 100 mil a dividir por 6, mas a minha filosofia não é 100 mil a dividir por 6, é 100 mil a dividir por 2, o grupo (pessoas) e o CTO (instituição). Nós temos de ter água, energia, temos de fazer manutenção do edifício e isso tem custos e muitos atores de teatro não vêm... quando começou a pandemia, surgiram muitos grupos que atuavam, quando abriu a Fundação Fernando Leite Couto, 16 Neto e recebiam lá, acho que são 15 mil meticais por cada espetáculo, mas é 15 mil a dividir por aqueles três, então nunca vais ter um grupo organizado, nunca... porque trabalham para comer... nós aqui no CTO assumimos trabalhar para investir... não é que nós conseguimos mais dinheiro que outras pessoas, se calhar até outros conseguem muito mais, mas depende dos seus objetivos, o nosso foi criar infraestrutura, criar trabalho, assegurar que as pessoas tenham mensalmente com espetáculo ou sem espetáculo... o que nós conseguimos temos lá uma conta salário e muitos não conseguem manter...

### **Isso devido à filosofia do *Guigui*?**

Também! E as pessoas devem não perceber que a filosofia do Guigui fragiliza o trabalho do teatro como um todo. Porque os *guigueiros* não têm compromisso com uma marca, por exemplo. Eu tenho compromisso com o CTO, por exemplo quando vejo alguém fazer um teatro do oprimido mal feito, eu como CTO me irrita porque essa pessoa está a corroer a minha marca. *Guigueiro* não tem marca...

## **Porque é que desde 2001, ano da fundação do CTO e agora passados 20 anos só existe em Moçambique uma única instituição dedicada ao teatro comunitário?**

Nós temos estado a nos dedicar muito a preservação da nossa marca, da nossa técnica, a formar pessoas... eu tenho um principio que diz “sucesso sem sucessor é fracasso”... o que estamos a fazer aqui é encontrar pessoas que poderão continuar com o teatro do oprimido, não só como arte mas como filosofia de vida e como instituição, essa é a minha luta diária, ter pessoas a serem treinadas para seguirem essas vertentes... não basta uma boa peça de teatro, tem de ser uma boa peça de teatro enquadrada num propósito... nós tivemos um work shop aqui, em meados do ano passado (2020), nós discutíamos sustentabilidade de grupos e mobilização de fundos. A pessoa tem uma boa peça de teatro, mas a peça fala sobre o quê? Qual é a área? Nos tempos que correm se tu queres fazer um trabalho para mobilizar fundos tem que alinhar a sua peça aos objetivos do desenvolvimento sustentável por exemplo, vocês estão a construir uma peça para discutir qual objetivo? Lá na contextualização tem de estar, temos os objetivos de desenvolvimento nacional, está em que área, estas a tratar qual assunto? Não basta escreveres uma carta e submeteres a 10 embaixadas, tem de saber qua a embaixada da Holanda financia meio ambiente, embaixada da Dinamarca financia política, embaixada da Irlanda financia água... tem que ter essas informações, essas informações não estão escondidas só na internet, as áreas de cada embaixada, de cada organização que está aqui ...

Quando você está estruturado, organizado, mesmo os que vêm e dizem faz esta peça e vai apresentar na segunda-feira chegam com algum receio, porque sabem que estamos a lidar com uma organização, o que é diferente de lidar com um individuo... se alguém vem aqui e promete 30 mil meticais para o CTO, epha, é tão pouco, não para a mesma peça que podem fazer três jovens e ser muito para eles porque eles estão a olhar para 30 mil a dividir por 3, mas eu estou a olhar as minhas contas... eu quando ponho pessoas a ensaiar para um trabalho tenho de pôr café, água, energia, se está calor vamos ensaiar no auditório e tenho de ligar ar condicionado, tudo isso entra nas contas, diferente de uns que dizem vamos ensaiar lá em casa, ficar ali no quintal bolar uma coisa e ir apresentar, para mim já não funciona assim, há uma estrutura que deve ser sustentada e se alguém vir para aqui olhar quem está a cobrar o valor X há-de ver que há uma estrutura que está a ser sustentada, que é diferente de biscateiro...

## **Pode se falar de uma falência de instituições teatrais no país?**

Para mim não é descontinuidade, porque as instituições estão lá. É verdade que de há 2 anos para cá decresceu a quantidade de produção teatral, porque envolve recursos, produzir uma peça dos dois rapazes e uma peça do Mutumbela Gogo é diferente, até que a peça dos dois rapazes pode ser tão boa, tão boa, mas os custos de produção são diferentes e esse é o grande desafio que temos para manter instituições, manter produções, manter qualidade e produzir, esse é o desafio que temos, mas felizmente aos poucos vamos conseguindo. É verdade que há dois anos para cá, contando 2019 que aconteceram algumas coisas, mas 2020 não aconteceu tecnicamente nada e 2021 está se ir embora sem acontecer grande coisa em termos de trabalho teatral mesmo os que têm peças... Gungu estava com uma peça que foi ao ar um mês depois voltou a se fechar, eu estou a imaginar o trabalho que irá existir quando se voltar a se abrir e voltar a levar a mesma peça para cena, é preciso de novo trabalhar, ensaiar... esses que estão a ensaiar aqui são polícias do ministério do interior que têm um projeto deles e ensaiam aqui, sem ser polícia eu estar ali a ensaiar vem a polícia fechar, porque isto está fechado... para eles os teatros estão fechados, não querem saber se é ensaio, só querem ver as portas fechadas, que eu acho que o decreto tem essas lacunas porque encerrar teatros está a encerrar eventos públicos, espetáculos teatrais, não pode nos impedir de trabalhar, não é isso que o decreto diz, no meu entender, o decreto não pode estar a dizer isso, que não produzam, não ensaiam, não pode estar a dizer isso... nós trabalhamos aqui, quando as coisas começaram a fechar mudamos para o teatro radiofónico, tínhamos ações de mobilização social importantíssimas que tínhamos que levar a cabo, ensaiamos peças, gravamos e levamos para as rádios comunitárias, mas temos que ensaiar...

**Há uma tendência, por causa da pandemia, de se adaptar as peças que eram para o palco para o teatro radiofónico, como avalia esse paradigma, o impacto é o mesmo?**

Não é o mesmo porque a interação não é a mesma, especialmente para o teatro do oprimido. Nós precisamos de interagir com as pessoas. É verdade que nas rádios comunitárias quando temos uma peça, há dois curingas na rádio, as pessoas mandam bip's, nós ligamos... mas é completamente diferente, completamente diferente, não é mesma coisa...

Para os grupos comunitários que não do teatro do oprimido podem estar a enfrentar esses problemas, nós estamos a produzir Cd's de teatro radiofónico desde 2008, todos os nossos projetos, nós gravamos as peças nas rádios lá, com os atores de lá, rádios de

lá, nós gravamos as peças para registrar as peças mas também passam nessas rádios, desde 2008, não é por causa da pandemia que estamos a fazer isso, é verdade que na pandemia produzimos peças sobre Covid-19 e passaram mais vezes porque acabaram todos fundos por irem para lá, mas substituir o teatro de palco, com o teatro de rádio eu penso que nunca será uma estratégia... rádio é uma coisa, teatro de palco é outra coisa, então as pessoas que estão a sofrer isso precisam de uma argumentação melhor e colocar, quando começa a envolver deslocamentos já estamos a sair da nossa metodologia, nós não deslocamos espetáculos... a peça de Buzi é montada em Buzi e apresentada em Buzi, não deslocamos, então essa coisa de movimentar grupos para... não é nosso assunto, isso nós ultrapassamos há muito tempo, então não é nosso assunto...

**Como é que o CTO dialoga com outros métodos do teatro comunitário como o teatro para o desenvolvimento, por exemplo?**

Nós fazemos um dialogo de aprendizagem porque também como diz Boal, teatro é teatro, as regras do teatro são as mesmas, desde a atuação a encenação, a única diferença é que a nossa peça não tem a vênia final, a nossa peça é concluída pela plateia, essa é a única diferença, a outra diferença é que a plateia tem espaço na nossa peça para atuar, mas a aprendizagem que têm as outras formas de teatro são necessárias... no teatro do oprimido usamos tudo... a parte cômica do teatro usamos, a parte trágica usamos... usamos todas as formas que nos permitam comunicar com a comunidade, que permitam que elas comuniquem entre si, então todas as formas nós usamos com a ressalva de espaço para que participem, para que interajam e para que dêem o desenlace que a nossa peça pede...

**Em termos de troca de métodos, por exemplo, temos o caso do professor Evaristo Abreu que é formado em teatro para a educação, vocês têm feito essa troca de métodos?**

Nós fizemos um curso juntos, não no nível dele de mestrado, mas fizemos um curso juntos na Witsy, de teatro para a educação e que é bastante útil para o teatro do oprimido... quando vamos trabalhar com um grupo usamos todo o arsenal de métodos do teatro que temos, para fazer o nosso trabalho por isso quando vês uma peça de teatro do oprimido aqui e outra em Inhambane podem estar a usar métodos diferentes, mas o desenlace da história é do teatro do oprimido... o Boal sempre defendeu isso...

## **O Método do teatro do oprimido sofreu alguma transformação no contexto de Moçambique?**

O teatro do oprimido na sua essência boalina, é a parte final que nós mudamos aqui em Moçambique... o Boal apresenta o espetáculo, termina, e ainda avisa as pessoas que vamos repetir o espetáculo e quando repetirmos e virem que o protagonista está a fazer alguma coisa que não concordem, grita para e você entra em cena e faz o que pensa que deveria ser feito, nós tentamos fazer isso aqui em Moçambique e nunca ninguém gritou para, ninguém para espetáculo aqui, repetia-se a peça e as pessoas ficavam a espera de aplaudir, então nós apresentamos a peça uma vez, o curinga avisa no começo: vamos ver uma peça que trata assuntos de violência domestica, prestem atenção a vontade do marido, da mulher, vejam o que está errado porque depois vamos discutir o assunto... apresentamos a peça, termina, o curinga volta e diz viram a peça, viram o que o marido fez, a mulher fez isso, é possível fazer esta mudança ou aquela? A pessoa X pode mudar, vem e... começamos a peça no ponto em que a pessoa disse que pode mudar e passou a funcionar... é essa é que a mudança que fizemos na estrutura das peças do teatro do oprimido... e que por acaso já está a ser seguida por vários outros países e influenciou outros grupos aqui no país... o nosso teatro do oprimido é nosso teatro, por isso se diz teatro do oprimido moçambicano, diferente do teatro do oprimido brasileiro, se olhar para o teatro do oprimido brasileiro tem toda aquela pompa, aquelas cores, como se estivessem a produzir coisas para o samba, aquelas roupas, cenografias, produzem aquilo para espetáculos deles e nós não temos essa condição, é belo mas também não é nosso...

Nós usamos nossas coisas, onde é esteira é esteira mesmo... também não temos tantos recursos... nós buscamos esbanjar o máximo que pudermos na criatividade... agora outras coisas é preciso condições, por exemplo você constrói grandes cenografias e depois precisas de um camião para cada espectáculo como é que vai fazer? E nós temos de nos juntar para caber no mini-bus, na carrinha... então procuramos ser práticos e flexíveis...

## **Quanto a estrutura do espetáculo, o que usa da comunidade?**

Quase que não há espetáculo do oprimido sem música e dança, quase... e cada um as suas danças... agora na peça de Inharrime tem timbila, eles são assim, tocam timbila quase todos... a peça que montamos em Inhambane tem Zore, eles dançam Zore,

pegaram músicas de Mr. Bow Txintxa Mabela e eles dançam Zore... então a musica, a dança, estão lá... estamos a lutar contra o *fala-fala*, porque no teatro do oprimido as pessoas querem falar e estamos a dizer mostrem... estamos a lutar contra isso... mas para eles já é trabalhoso porque isso é atuar, é o corpo, as pessoas querem entrar e falar... então temos de fazer coisas... é o trabalho que estamos a ter... felizmente pouco a pouco estamos a mudar...

Para nós é importante que as pessoas da plateia assistam a uma peça e se identifiquem... é importante que as pessoas vejam uma peça e digam esses somos nós e estamos a falar de assuntos daqui... não temos como pôr uma música de Bach a ir falar de água em Mambone... não estamos a colocar estereótipos nas peças, mas a colocar as pessoas como elas são...