

O REGISTRO DOCUMENTAL DE KA MIMBANGU: A CENA MOÇAMBICANA ENTRE TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE

THE DOCUMENTARY RECORD OF “KA MIMBANGU: THE MOZAMBICAN SCENE BETWEEN TRADITION AND CONTEMPORANEITY”

Mariana Conde Rhormens Lopes

Doutora em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). *E-mail:* mariana.rhormensl@gmail.com

Marcial Lourenço Macome

Mestre em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP). *E-mail:* marcialmacome@hotmail.com

Resumo: Por muito tempo, a história da humanidade teve como centro a Europa e as civilizações ocidentais. Os saberes de diversas áreas, tais como teatro, dança, história, ciência, política, sociologia, economia, artes plásticas, música, arquitetura, entre tantas outras, tinham como foco de estudo e como principais ou quicá únicas referências as trajetórias e os desenvolvimentos históricos europeus. Quando se consideraram as narrativas de povos africanos, latino-americanos, asiáticos e grupos até então silenciados, a noção da compreensão de história geral e do lugar da Europa no mundo transformou-se. Com isso, mudanças metodológicas ocorreram, incluindo história oral, arqueologia, etnologia, linguística histórica e antropologia. Se perguntarmos a alguém se já viu produções artísticas e cinematográficas norte-americanas, a resposta será provavelmente sim. O mesmo acontece se a questão for colocada sobre obras francesas, inglesas ou espanholas. Se o foco estiver nas produções moçambicanas, é bem provável que as respostas sejam diferentes. Quais são os alcances internacionais das produções moçambicanas de teatro, dança e cinema? O presente artigo visa discorrer sobre o registro documental das artes da cena moçambicana realizado no longa-metragem *Ka Mimbangu: a cena moçambicana entre tradição e contemporaneidade*. O documentário apresenta, a partir do relato de diversos artistas moçambicanos, um panorama histórico do teatro e da dança na cidade de Maputo, capital de Moçambique. Traz à tona as discussões e os debates inseridos nas produções atuais da cidade que conta com forte efervescência cultural. O documentário evidencia a ausência de um acervo escrito ou de uma biografia capaz de narrar de forma sistematizada a história das artes da cena em Moçambique, mas isso não significa ausência de conhecimento e nem de falta de uma

história do teatro e da dança. Essa ausência enfatiza o papel da oralidade no percurso das artes da cena em Moçambique e em várias outras partes do continente africano. Dessa forma, o documentário abre espaço para pesquisas que combinam a oralidade com o documento e o registro visual.

Palavras-chave: Documentário. Cinema Negro. Moçambique. Teatro. Dança.

Abstract: For a long time the history of humanity had Europe and western civilizations as its centre. The knowledge from various fields such as theatre, dance, history, science, politics, sociology, economics, plastic arts, music, architecture and many others, had as their focus of study and as their main or perhaps only references European historical trajectories and developments. With the consideration of narratives from African, Latin American, Asian and previously silenced groups the notion of understanding general history and Europe's place in the world was transformed. With this methodological changes occurred including oral history, archaeology, ethnology, historical linguistics and anthropology. If we ask someone if they have ever seen North American artistic and film productions the answer is likely to be yes. The same is true if the question is asked about French, English or Spanish works. If the focus is on Mozambican productions, it is very likely that the answers will be different. What is the international reach of Mozambican theatre, dance and cinema productions? The present article aims to discuss the documentary record about the arts of the Mozambican scene made in the feature film *Ka Mimbangu: the Mozambican scene between tradition and contemporaneity*. The documentary presents a historical panorama of theatre and dance in the city of Maputo, capital of Mozambique, based on the accounts of various Mozambican artists. It brings to the surface the discussions and debates inserted in the current productions of the city that has a strong cultural effervescence. The documentary shows the absence of a written collection or a biography capable of systematically narrating the history of the performing arts in Mozambique but this does not mean the absence of knowledge or the lack of a history of theatre and dance. This absence highlights the role of orality in the course of the performing arts in Mozambique and in several other parts of the African continent. In this way, the documentary opens space for research that combines orality as a document and the visual record.

Keywords: Documentary. Black Cinema. Mozambique. Theatre. Dance.

O REGISTRO DOCUMENTAL DE *KA MIMBANGU: A CENA MOÇAMBICANA ENTRE TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE*

Houve um tempo em que os historiadores entendiam que certas civilizações (as ocidentais) eram seus temas naturais, que alguns líderes políticos (Thomas Jefferson, Napoleão, Carlos Magno) eram os mais importantes, e que determinados períodos e temas (a Renascença, o Iluminismo, o surgimento do Estado-Nação) eram os únicos merecedores de nossa atenção. Outros lugares, outros povos, outros temas culturais menos centrais no curso da civilização ocidental não contavam (FEIERMAN, 1993, p. 167).

Por muito tempo, a história da humanidade teve como centro a Europa e as civilizações ocidentais. Os saberes de diversas áreas, tais como teatro, dança, história, ciência, política, sociologia, economia, artes plásticas, música, arquitetura, entre tantas outras, tinham como foco de estudo e como principais ou quiçá únicas referências as trajetórias e os desenvolvimentos históricos europeus. Appiah (2007) lembra que, muito antes do estabelecimento da raça como um conceito biológico, várias figuras da biblioteca colonial¹ duvidavam da “capacidade do negro” de produzir arte e literatura. Lembra igualmente que mesmo no Iluminismo, que destacou “a universalidade da Razão, Voltaire, na França, Hume, na Escócia, Kant, na Alemanha, assim como Jefferson no Novo Mundo, negavam a capacidade literária das pessoas de ascendência africana” (APPIAH, 2007, p. 84).

Tal olhar eurocêntrico da chamada narrativa da humanidade que Feierman (1993) questiona revela os caminhos e vazios que se abrem quando historiadores passam a considerar narrativas silenciadas anteriormente. Segundo Feierman (1993, p. 167), ao incluírem em seus estudos relatos de povos não considerados outrora, os historiadores levantam questionamentos sobre os modos de construir narrativas: “Suas escolhas de temas e métodos são produto de seu próprio tempo e das circunstâncias e não um resultado inevitável do progresso imparcial da ciência histórica”.

Tratar os africanos, as mulheres, os camponeses e os escravos como atores históricos colocou um desafio fundamental para a compreensão histórica de um modo geral. Desafiou a noção de que a história contada do ponto de vista restrito e de uma população menos representativa tivesse um menor valor e universalidade (FEIERMAN, 1993, p. 178).

1 Conceito usado por Valentim Yves Mudimbe (2013) para se referir a escritores europeus teóricos da colonização.

A questão desenvolvida por Feierman (1993) e a ser discutida aqui é que o aumento na divulgação do conhecimento dos saberes das sociedades não europeias passou a questionar as narrativas acadêmicas existentes até então. Começou a tomar-se consciência de que o que se pensava ser, até então, universal ou mundial era, na verdade, uma apresentação seletiva e parcial: “A narrativa da história humana que os historiadores ocidentais montaram naquele tempo não poderia mais se sustentar” (FEIERMAN, 1993, p. 168).

Frederick Cooper (1977), historiador norte-americano especializado em colonização, descolonização e história africana, também desenvolve seu pensamento de como o escrever sobre África e América Latina levou à fragmentação da história mundial proposta anteriormente. Esse novo conhecimento da história dos povos silenciados até então rompeu com duradouras tradições intelectuais que tratavam as “culturas exóticas como se elas existissem em um tempo diferente do resto da humanidade” (FEIERMAN, 1993, p. 178).

O surgir da história africana (e da asiática e da latino-americana) tem mudado profundamente nossa compreensão da história geral e do lugar da Europa no mundo [...]. Essa mudança em nossa compreensão é desconfortável para quem vê a história como a expansão da civilização a partir de um centro europeu e é igualmente desconfortável para quem esquematiza a história em termos de um sistema autodeterminado de exploração escravista (FEIERMAN, 1993, p. 176).

Quando se consideraram as narrativas de povos africanos, latino-americanos, asiáticos e grupos até então silenciados, a noção da compreensão de história geral e do lugar da Europa no mundo transformou-se e gerou o que Feierman (1993) chama de “crise epistemológica”. Com isso, mudanças metodológicas ocorreram incluindo história oral, arqueologia, etnologia, linguística histórica, antropologia.

Se perguntarmos a alguém se já viu produções artísticas e cinematográficas norte-americanas, a resposta será provavelmente sim. O mesmo acontece se a questão for colocada sobre obras francesas, inglesas ou espanholas. Se o foco estiver nas produções moçambicanas, é bem provável que as respostas sejam diferentes. Quais são os alcances internacionais das produções moçambicanas de teatro, dança e cinema? Mesmo na literatura e nas pesquisas acadêmicas sobre essas produções existe uma defasagem nas referências sobre tais temáticas. Entretanto, a cena cultural moçambicana é ativa e dinâmica.

Percebe-se uma desigualdade nos estudos, nas referências e nas visibilidades nesses eixos. Estruturas centralizadoras são bases de pensamentos e alicerces até então de

nossa formação, formas metodológicas, formas de ensinamentos. Atualmente festivais e editais promovem intercâmbios e maior visibilidade para tais produções. Tais pensamentos estão sendo derrubados com os avanços em estudos decoloniais dos povos silenciados ao longo dos anos: “Se os contornos da história mundial foram determinados pelos silêncios de nossas fontes, e não pela forma dos objetos históricos, então precisamos encontrar novas fontes” (FEIERMAN, 1993, p. 170).

Eventualmente, se pensarmos como Ki-Zerbo (2006), veremos que a globalização nada mais é que o desenvolvimento lógico do sistema capitalista de produção que atingiu um patamar a partir do qual deve necessariamente adquirir dimensões planetárias ou desaparecer. Os conceitos de competitividade e rentabilidade que podem ser trazidos para argumentar o porquê de algumas produções artísticas e cinematográficas terem mais alcance leva-nos a uma espécie de darwinismo econômico, em que “os mais aptos – *the fittest*, como dizem os ingleses – sobreviverão. Ou seja, o capitalismo sai da dimensão nacional para um quadro de dimensão planetária ou mesmo cósmica através de suas narrativas produzidas pelo capital cultural” (KI-ZERBO, 2006, p. 21).

A região onde hoje está localizado Moçambique passou por muitas transformações políticas que reestruturaram o país social e culturalmente. Com a chegada de Vasco da Gama em 1498, o território viria a ser anexado ao império português em 1505. Depois de pouco mais de quatro séculos sob domínio português, e por meio de uma guerra de libertação, torna-se livre em 1975. Após a independência, atravessou um regime socialista e chegou ao pluripartidarismo (situação atual).

A cidade de Maputo, capital do país, depois da guerra de libertação, tornou-se lugar de aventura coletiva, um espaço de desdobramento da vida individual que se orienta por metas sociais, políticas e culturais. É, portanto, formada por um corpo social. Mais do que a soma de indivíduos que nela habitam, dela deriva um projeto comum de convivência que extrapola os limites das preocupações políticas de convivências visíveis nas manifestações artísticas que ali se apresentam. Essa cidade corporificada nos termos de Sarr (2019) recebeu e continua a receber moçambicanos de todas as regiões do país, de diferentes povos e etnias, tornando-se um mosaico cultural que se concentra na mistura de culturas refletida no teatro e na dança atualmente.

Maputo tem como características a interação intensa de diferentes grupos étnicos. Nesse contexto, florescem manifestações artísticas moçambicanas a partir da reinterpretação de suas tradições considerando sua herança colonial e carregando em si a face multicultural, multiétnica do moçambicano; se expressando por meio de uma estética que expõe a tensão de ser múltiplo. Sabemos que sempre que uma proposição cultural se pretende geograficamente localizar como africana – neste caso, moçambicana –, várias são as agitações contra ela que entendem se tratar de essencialismo com o fim de negar-lhe essa denominação. O curioso é que quando se diz Ásia, Europa

ou América como regiões de culturas específicas, não há questionamentos sobre tais afirmações. Reconhece-se a existência de culturas asiáticas ou chinesas, a existência de uma filosofia alemã ou europeia. Para essas culturas não se questiona o porquê de elas serem especificamente alemãs ou asiáticas. Ninguém vê problema em que essas culturas estejam em movimento.

O documentário *Ka Mimbangu: a cena moçambicana entre tradição e contemporaneidade* foi produzido trazendo referências sobre história da arte moçambicana e discute o cenário cultural atual da capital do país, apresentando diversos grupos de teatro e dança, mostrando suas produções em vídeo e/ou imagens e narrativas contadas pelos próprios fazedores, criadores e atuantes em tal cenário.

O documentário que recebe o nome em changana, língua falada na região de Maputo, surge com a proposta de dar vozes aos artistas e fazedores ativos dessa efervescência cultural da cidade de Maputo, com o intuito de promover maior visibilidade a tais produções e produzir referências primárias sobre tal temática.

Ka Mimbangu significa “entrelugares” e é apresentado entre entrevistas, registros de imagens e vídeos dos arquivos das companhias artísticas participantes, narração e animação que situam o espectador quanto ao panorama histórico moçambicano que é o pano de fundo para a apresentação do desenvolvimento do teatro e da dança na cidade e a relação de tais artes com a contemporaneidade e a tradição.

O documentário apresenta entrevistas com diversos artistas moçambicanos de distintos grupos de teatro e dança da cidade de Maputo, entre eles Mutumbela Gogo, Gungu, grupo Massacre de Mueda, Associação Cultural Wuchene, Companhia Nacional de Canto e Dança, Escola de Arte da Universidade Eduardo Mondlane, Grupo Hodi, Grupo de Teatro Girassol, centro do Teatro do Oprimido Maputo e Teatro em Casa. Com o intuito de ampliar a gama de entrevistados na direção de coletar vozes/falas de diferentes pontos de vista, buscou-se entrevistar atores/atrizes, dançarinos(as), cenógrafos(as), mascareiros, coreógrafos(as), professores(as) de teatro e dança, pesquisadores(as), estudantes etc. Vale ressaltar a pluralidade de entrevistados, desde estudantes de teatro e dança, grupos jovens até grupos renomados e conhecidos em Maputo, buscando grupos sediados no centro da cidade e em zonas periféricas.

Ka Mimbangu traz as vozes de Alfredo Semo e Adelino Branquinho, do Mutumbela Gogo; Arménio Matavele, do Teatro Gungu; Assane Cassimo, do Teatro em Casa; Atanásio Nhussi, Moisés Abel e Maurício Nangonga, do Grupo Massacre de Mueda; Dawa Mafunga, Lindo Cuna, Boaventura Machavele e Tomás Melisse, da Companhia Nacional de Canto e Dança; Marcial Macome, Helio Atmanne, Maria Clotilde, Vitor Gonçalves, Arminda Reis e Dadivo José, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade Eduardo Mondlane; Joaquim Matavel, do Grupo de Teatro Girassol; Judith Novela e Eugenio Joaquim, da Associação Cultural Hodi; Mario Macuvele, da Associação Cultural

Wuchene; Rita Couto, da Fundação Fernando Leite Couto; Venancio Calixto, do grupo de teatro Khuhlanganyeta; Zainá Rajá e Alvim Cossa, do Grupo de Teatro do Oprimido de Maputo; David Abílio Mondlane, Estreanty, Mariana Tembe e Felix Mambucho.

Produzidas em 2021 com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), as entrevistas realizadas datam de outubro e novembro de 2018, em Maputo, Moçambique, e janeiro de 2020 em São Paulo, no Brasil. As cenas apresentam diversos lugares da cidade de Maputo. As imagens passeiam pelas ruas da capital, do centro às periferias. Os entrevistados aparecem em distintos estabelecimentos artísticos, teatros, centros culturais, centros universitários, salas de ensaio, praças e ruas. Contando com imagens obtidas em material de arquivo dos entrevistados, dos grupos e das companhias artísticas participantes, traz cenas, visualidades e musicalidades das expressões artísticas de cada grupo.

A fim de contextualizar o teatro e a dança moçambicanos no panorama histórico e abordar o estado atual da arte na cidade de Maputo, a direção optou por focar as entrevistas na trajetória de cada um dos personagens, o contexto histórico de criação do grupo em que atua, os desenvolvimentos artísticos, temas e problemáticas que tratam em suas expressões artísticas. A partir das entrevistas realizadas, o roteiro foi elaborado com o intuito de expor ao espectador um breve panorama histórico de Moçambique e as criações das companhias e dos grupos de teatro e dança entrevistados. Em seguida, o documentário aborda as temáticas, os debates e as problemáticas levantadas pelos entrevistados.

O documentário é composto por quatro tipos de imagens: imagens de entrevistas, imagens obtidas em material de arquivo, imagens de obras de artistas moçambicanos e animações. As imagens de entrevistas foram captadas em distintos locais da cidade de Maputo, entre eles teatros, centros culturais, centros universitários, salas de ensaios, praças e ruas. As imagens obtidas em material de arquivo trazem fotografias e vídeos que corroboram a compreensão imagética e sonora do que é narrado e trazido à tona pelos entrevistados. As imagens de obras de artistas moçambicanos e as animações são utilizadas nos momentos de narração e auxiliam a construir uma linha dramática para melhor compreensão do panorama histórico do país. As animações são trabalhadas a partir de recortes e colagens de figuras históricas e de obras de artistas plásticos moçambicanos. O conceito visual, criação de Rafael Augusto, utilizado para a criação das artes de capa e artes para legendas é criado com base na bandeira do país, trabalhando assim com suas formas e paleta de cores.

A partir dos registros imagéticos e dos dizeres dos fazedores de teatro e dança em Moçambique, o documentário flagra várias questões que são problematizadas, como os conceitos universalistas de teatro, a relação dos rituais com as artes da cena, a utilização dos espaços; inclusive há uma problematização da própria história universal do

teatro que atravessa muitos dos entrevistados. Nesse processo, há também uma tentativa de encontrar nos seus fazeres artísticos algo que se pudesse chamar de teatro moçambicano ou teatro feito em Moçambique.

Essa é uma das principais vantagens dos registros documentários, principalmente em culturas que têm na oralidade seu principal elemento de criação.

Em um primeiro momento, os entrevistados reconhecem o que Quimera (1996 *apud* RAMOS, 2008) disse sobre o surgimento do teatro. Para eles, o teatro nasce com a humanidade, nasce com a relação do homem com a vida e a morte: “Tem suas origens na origem da civilização. Quando o homem tem consciência de sua morte como algo próprio” (QUIMERA, 1996 *apud* RAMOS, 2008, p. 1630). Tomando esse posicionamento, refutam por meio da oralidade qualquer tentativa de a historiografia teatral dizer que esses povos não tinham teatro ou que os povos africanos não faziam teatro. Eles se colocam como sujeitos da história do teatro. Não se trata aqui de discutir conceitos, tampouco de discutir a etimologia da palavra teatro. Afinal, eles têm consciência de que, por uma questão histórica, estão a se comunicar em português e com isso adotam vocabulários dessa língua.

Vale lembrar que Maria José Ragué, em suas pesquisas, revelou que há documentos oficiais de uma historiografia teatral no Senegal que consideram que

[...] o teatro moderno na África nasce oficialmente em 1930, com a escola normal William Ponty do Senegal; nos países árabes, diz-se que o teatro apareceu quando Marun Al-Naqqash trouxe de sua viagem à Itália sua obra *Al-Bakil*, que teve sua estréia em 1847 inspirada em *El Avaro*, de Molière. Além disso, a ópera *Ya'qub Sanoua* foi considerada a primeira representação moderna no Egito, em 1870. Para Ragué, essas afirmações naturalmente comportam concepções de teatro baseado unicamente na tradição ocidental, que parte da tragédia grega e que em sua evolução nos leva à *pièce-bien-faite* do século XIX (RAMOS, 2008, p. 1630).

Mais adiante, questiona Ramos (2008, p. 1630): “podemos olvidar os mistérios de Osiris, os Abydos, originados no Egito há mais de 4.000 anos? Ou se recuarmos mais, podemos esquecer as pinturas rupestres de Tassilino, no deserto Argelino? E o teatro na Mesopotâmia?”.

No documentário *Ka Mimbangu*, vemos esses questionamentos sendo trazidos pelos entrevistados circunscritos a uma dimensão existencial e nacional, evidenciando a necessidade de um aprofundamento das suas singularidades para construir uma identidade. Vemos que nessa construção de identidade não se trata de virar as costas

ao mundo, muito menos de ignorar o contato com outras culturas, inclusive a europeia; pelo contrário, trata-se de reconhecer esses contatos e suas imbricações.

Essas imbricações podem ser vistas em *Ka Mimbangu* por meio do uso pelos entrevistados de categorias linguísticas europeias, arquiteturas de modelo europeu para definir o que se pretende ser local. Como sugeriu Césaire (2010), o universal sim, mas não pela negação de si, e sim como aprofundamento da sua própria singularidade. Manter o rumo pela identidade não é dar as costas ao mundo nem se separar dele, muito menos ignorar o futuro, nem se atolar numa sorte de solipsismo comunitário ou no ressentimento. Nesse contexto, trata-se de adentrar nesse teatro moçambicano pelo depoimento, pelo imaginário, pela estética, pelo poético e aprofundar-se singularmente com objetivos de construir um significado primeiro para seu povo e posteriormente para o mundo.

Com base nos depoimentos dos entrevistados no documentário, podemos dizer que o rumo pela identidade que se sugere não é uma identidade exclusiva, segregacionista. Trata-se de uma identidade que surge de choques irremissíveis, trata-se de uma identidade que é produto de guerras e colonização que forjaram uma consciência coletiva com olhos postos no futuro, numa utopia ativa que seja capaz de criar outras formas, outras cosmopercepções de mundo.

David Abílio Mondlane, em sua entrevista, sinaliza para o fato de conceitos de universalismos abstratos em algumas situações não fazerem sentido para os povos locais. Ao afirmar que alguns povos saem de casa para ver Mapiko, ngalanga demonstra que a separação de práticas artísticas imbricadas em conceitos como dança e teatro só tem significado para um determinado grupo que pretende ver nessas práticas a aplicação de conceitos universais. O povo, ao sair para ver Mapiko, timbila não está preocupado em fazer diferenciações ou categorizar que isto é dança e aquilo é teatro. Teatro, dança e *performance* estão dentro das festas do Mapiko. Nesse entendimento, só faz sentido separar a dança do teatro quando se está perante epistemologias que constroem hierarquias e separações das práticas artísticas. Atente-se que o fato de isto não fazer sentido nessas culturas não deixa de ser importante para outras que assim se fundaram.

Nosso entendimento é que, de acordo com os argumentos apresentados em *Ka Mimbangu*, a história das artes da cena em Moçambique é um processo marcado atualmente pela crioulização étnica e cultural, produto da fusão de várias práticas artísticas.

Entendemos que uma historiografia do teatro em Moçambique só terá o seu devido mérito se for inclusiva, se igualmente for uma historiografia que observe as imbricações culturais envolvidas nesse teatro, que seja capaz de traçar um “pensamento residual” (GLISSANT, 2005) que surge das festas tradicionais ou reconhecer o papel dessas festas, pois essas produções foram construídas ao longo do tempo sem as separações

que hoje são feitas pela teoria teatral ou teoria da dança. Igualmente, ela será feliz se for capaz de captar na oralidade os mistérios dessas culturas.

Ainda que tenhamos esse entendimento, não pretendemos de maneira alguma rotular o teatro feito em Moçambique exclusivamente a festas, ritos e oralidade. Um dos elementos evidenciados no documentário é que, ao se falar de teatro, há que se ter em conta a existência de várias abordagens, várias estéticas, tipos, linguagens teatrais e contextos históricos. Em Maputo, existem vários grupos, como foi possível ver no documentário, que bebem de várias práticas locais e estrangeiras; são exemplos disso o Grupo de Teatro do Oprimido de Moçambique (GTO) e o Mutumbela Gogo (a primeira companhia considerada de teatro profissional), mas suas produções adotam claramente uma estética brasileira de Augusto Boal e dramaturgias ocidentais, respectivamente, e nem por isso deixam de ser práticas de teatro moçambicano.

Outra questão que fica evidente no documentário é a ausência de um acervo escrito ou de uma biografia capaz de narrar de forma sistematizada a história das artes da cena em Moçambique, mas isso não significa ausência de conhecimento e nem de falta de uma história do teatro. Esta ausência evidencia o papel da oralidade no percurso do teatro em Moçambique e várias outras partes do continente africano. Dessa forma, o documentário abre espaço para pesquisas que combinam a oralidade com o documento e o registro visual.

Seria um erro reduzir a civilização da palavra falada simplesmente a uma negativa, “ausência do escrever”, e perpetuar o desdém inato dos letrados pelos iletrados, que encontramos em tantos ditados, como no provérbio chinês: “A tinta mais fraca é preferível à mais forte palavra”. Isso demonstraria uma total ignorância da natureza dessas civilizações orais. Como disse um estudante iniciado em uma tradição esotérica: “O poder da palavra é terrível. Ela nos une, e a revelação do segredo nos destrói” (através da destruição da identidade da sociedade, pois a palavra destrói o segredo comum) (VANSINA, 2010, p. 139).

Esta questão da oralidade é uma atitude diante da realidade cultural e não necessariamente é a ausência de uma habilidade de escrita, embora em alguns casos possa ser. Vale lembrar que são de Moçambique escritores como Mía Couto, José Craverinha, Ungulani Ba Ka Khosa, Paulina Chiziane, Filimone Meigos, Luis Bernardo Honwana, Lindo Nlhongo (um dos considerados primeiros dramaturgos e revolucionários a mergulhar na escrita de peças teatrais em Maputo), Lina Magaia, Noêmia de Sousa, Calane da Silva, Anabela Adiranopoules, entre outros. Curiosamente, muitos desses, direta ou indiretamente, estiveram ligados com o teatro por meio do *txova xita duma* ou de

outros grupos de teatro, como o Mutumbela Gogo, que na primeira década após a independência se firmava como uma catedral das artes.

Em um texto escrito para seus estudantes de antropologia do teatro da Universidade Eduardo Mondlane, o professor Guilherme Mussane (2021, p. 1) lembrou Lino Lhongo, chegando a afirmar o seguinte:

Lindo Lhongo aprendeu os segredos do teatro nas noites do “Karingana wa karingana”, em que ouvia fábulas (contos alegóricos cujos personagens, geralmente animais, apresentam a narrativa com o objetivo de passar uma lição de moral). Vendo filmes no “Olímpia” e no “Império” aprendeu a realização cênica no palco a partir do entendimento dos movimentos, no écran.

Mussane (2021) sinaliza que mais tarde Lhongo também teria tido aulas de expressões europeias². No entanto, vemos que a oralidade presente nos *Karingana wa Karingana* faz parte da história da figura que, segundo Mussane (2021), cimentou o “chão do teatro” moçambicano. Ele nos lembra que foi com Lino Lhongo que iniciou a presença dos negros “nos palcos da segregada Cidade de Lourenço Marques”, atualmente Maputo. Mussane (2021) entende que as peças de Lhongo marcaram o início de uma nova identidade temática no teatro que se fazia na época. Citando uma entrevista dada por Lhongo a Ciro Pereira, Mussane (2021, p. 1) lembra que, segundo Lhongo, seus textos resultavam de uma “necessidade de dar a conhecer à juventude africana [...] uma problemática que é dela – de toda a sociedade negro-moçambicana”.

Problemática que, à luz do que temos vindo a apresentar até aqui, uma historiografia de teatro em Moçambique exige uma postura muito diferente da que até então é considerada padrão. Não se trata de buscar paternalismo nem solidariedade metodológica. Trata-se de adentrar esses registros tendo em conta as complexidades socio-culturais assentes na oralidade. Não se trata de uma ou duas escutas e acreditar que compreendeu tudo.

Fu Kiau, do Zaire, diz, com razão que é ingenuidade ler um texto oral uma ou duas vezes e supor que já o compreendemos. Ele deve ser escutado, decorado, digerido internamente, como um poema, e cuidadosamente examinado para que se possam apreender seus muitos significados

2 Segundo Guilherme Mussane (2021), Lhongo teve experiências do teatro europeu durante seus trabalhos teatrais que atravessaram toda a história do teatro, de Gil Vicente, Shakespeare e Ben Jonson, de Joe Orton a Jeff Baron, Kafka e Pirandello, de Francisco Manuel de Mello a Camilo Castelo Branco, Raul Brandão, Jorge de Sena, Alexandre O'Neill e Luís de Stau-Monteiro.

– ao menos no caso de se tratar de uma elocução importante (VANSINA, 2010, p. 143).

Vansina (2010) recomenda que os historiadores aprendam a trabalhar mais lentamente, a refletir, para empenharem-se numa representação coletiva, uma vez que o *corpus* da tradição é a memória coletiva da sociedade que se explica a si mesma. Amadou Hampâté Bâ (2010) ou Boubou Hama e Joseph Ki-Zerbo (2010) sempre chamaram a atenção para o cuidado a se ter no registro das culturas da oralidade. Nesse ponto, cremos que o documentário pode ser uma das melhores formas de registros para este tipo de cultura. Embora saibamos que a presença da tela pode em parte se tornar um fator inibidor, cremos que o registro documentário dá a possibilidade de confronto imagético de dados e flagrar momentos que podem escapar da escuta e dos métodos tradicionais de registros de histórias.

REFERÊNCIAS

- APPIAH, K. A. *Na casa do meu pai*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.
- CÉSAIRE, A. *Discurso sobre a negritude*. Organização Carlos Moore. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.
- COOPER, F. *Plantation slavery on the east coast of Africa*. New Haven: Yale University Press, 1977.
- FEIERMAN, S. African histories and the dissolution of world history. In: BATES, R. H.; MUDIMBE, V. Y.; O'BARR, J. (ed.). *Africa and the disciplines: the contributions of research in Africa to the social sciences and humanities*. Chicago: University of Chicago Press, 1993. p. 167-212.
- GLISSANT, E. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- HAMA, B.; KI-ZERBO, J. Lugar da história na sociedade africana. In: J. KI-ZERBO (org.). *História geral da África*. Metodologia e pré-história da África. 2. ed. rev. Brasília: Unesco, 2010. p. 23-35.
- HAMPÂTÉ BÂ, A. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (org.). *História geral da África I: metodologia e pré-história da África*. 2. ed. Brasília: Unesco, 2010. p. 166-205.
- KI-ZERBO, J. *Para quando África?* Entrevista com René Holenstein. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.
- MUDIMBE, V. Y. *A invenção da África: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento*. Luanda: Edições Pedagogo; Edições Mulemba, 2013.
- MUSSANE, G. Conversa sobre a vida e obra de Lindo Lhongo, Mbenga. Maputo. 16 dez. 2021. Disponível em: <https://mbenga.co.mz/blog/2021/12/16/conversa-sobre-a-vida-e-obra-de-lindo-lhongo/>. Acesso em: 12 dez. 2021.

RAMOS, C. M. *Arte contemporânea versus arte africana: fronteiras e reciprocidades*. Florianópolis: Anpap, 2008.

SARR, F. *Afrotopia*. São Paulo: n-1, 2019.

VANSINA, J. A tradição oral e sua metodologia. In: KI-ZERBO, J. (org.). *História geral da África I: metodologia e pré-história da África*. 2. ed. Brasília: Unesco, 2010. p. 142-165.

Recebido em: abril de 2022.

Aprovado em: setembro de 2022.