

O teatro popular em Moçambique: representações e leituras do método do Teatro do Oprimido em terras africanas

The popular theater in Mozambique: Representations and readings of the theater of the oppressed in african lands

Flavio da Conceição

Doutor em Artes Cênicas - Universidade Federal do Acre.

flaviosdaconceicao@gmail.com

Resumo: Esse artigo apresenta uma breve historiografia do teatro popular moçambicano, que se origina dos rituais comunitários do *Nyau* e *Mapiko*, avançando ao teatro engajado realizado pelo partido FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) que utilizava o teatro como instrumento de propaganda e mensagem didática no período da libertação do país da dominação portuguesa. A partir da iniciativa do ativista político-cultural Alvim Cossa o método do Teatro do Oprimido é sistematizado e organizado em projetos culturais em várias províncias moçambicanas. O artigo pretende demonstrar como o Teatro do Oprimido se desenvolveu no país, a partir de projetos institucionais patrocinados por instituições estrangeiras. Como se desenvolveram os grupos populares de Teatro do Oprimido, qual relação há entre a religiosidade dos participantes nos temas políticos abordados nas peças de Teatro do Oprimido e quais avanços e contradições há na prática do Teatro do Oprimido em Moçambique com a prática dos grupos brasileiros.

Palavras-chave: Teatro do Oprimido. Augusto Boal. CTO Maputo.

Abstract: This article presents a brief historiography of Mozambican popular theater, which originates from the community rituals of *Nyau* and *Mapiko*, advancing to the engaged theater performed by the FRELIMO party (Liberation Front of Mozambique) that used the theater as an instrument of propaganda and didactic message in the period the liberation of the country from Portuguese domination. Based on the initiative of the political-cultural activist Alvim Cossa, the Theater of the Oppressed method is systematized and organized in cultural projects in several Mozambican provinces. The article intends to demonstrate how the Theater of the Oppressed developed in the country, based on institutional projects sponsored by foreign institutions. How did popular groups of Teatro do Oprimido develop? What is the relationship between the religiosity of the participants in the political themes covered in the plays of the Theater of the Oppressed and what advances and contradictions are there in the practice of the Theater of the Oppressed in Mozambique with the practice of Brazilian groups.

Keywords: Theater of the Oppressed. Augusto Boal. CTO Maputo

Para ampliar a parceria com artistas e educadores de países africanos e asiáticos, o Centro de Teatro do Oprimido do Brasil constituiu uma parceria com o Programa de Intercâmbio ASCHBERG da UNESCO. Desta forma, Boal e nós Curingas (Pedagogos do Teatro do Oprimido) de sua equipe selecionávamos os currículos aptos para receberem uma bolsa de estudos no Brasil, onde o residente passaria três meses acompanhando as atividades realizadas nos projetos do CTO. Nesse processo a instituição recebeu pessoas da República dos Camarões, Venezuela, Índia e Moçambique. O moçambicano Alvim Cossa foi um dos beneficiários dessa bolsa e fez parte do Programa de Residência Internacional do Centro de Teatro do Oprimido, de julho a setembro de 2001, estudando diretamente com Augusto Boal. Durante mais de dez anos eu fui o responsável por esse programa de residência internacional, selecionando praticantes e pesquisadores do método de Boal dos mais variados países para acompanharem os projetos que realizávamos no Brasil.

Após seu retorno a Moçambique, Alvim realizou inúmeras oficinas de formação com grupos organizados do movimento social de Maputo, onde conseguiu formar cerca de três mil praticantes de Teatro do Oprimido em 98 distritos do país. Em 2007 foi fundado o GTO Maputo, instituição cultural respeitada em todo o país. Por seu amplo trabalho de multiplicação, em 2012 o GTO tornou-se o Centro de Teatro do Oprimido Maputo.

Esse artigo é resultado da minha experiência com o CTO Maputo. Em fevereiro de 2015 estive em Moçambique e acompanhei, durante um mês, as atividades do único Centro de Teatro do Oprimido da África. Programamos diversas atividades de formação e aprofundamento no Teatro do Oprimido em parceria com a Escola de Artes da Universidade Eduardo Mondlane e, coroando as atividades na África, produzimos a I Jornada Moçambicana de Teatro do Oprimido, inspirada nos eventos que eu organizei na pós-graduação em Artes Cênicas da UNIRIO.

A elaboração dessa agenda especial foi estratégica para possibilitarmos a mobilização dos grupos populares e o meu acompanhamento do trabalho diário do CTO Maputo.

O período em que me inseri no cotidiano do CTO Maputo me serviu para observar como a instituição formula seus projetos comunitários, seus cursos e como se dá seu funcionamento. E vale a pena refletir sobre como o Teatro do Oprimido ainda é realizado, após dez anos da morte de seu criador.

O teatro ritualístico de Moçambique

A complexidade em realizar uma pesquisa a partir de um teatro popular africano num país de colônia portuguesa como Moçambique tem como principal entrave o pequeno acervo de escritos sobre o tema. O material encontrado, na maioria das vezes, é sobre um teatro realizado pelo colonizador e, sob seu ponto de vista, dificilmente levando em consideração a perspectiva do povo moçambicano.

O teatro nativo africano tem seu gênese a partir da imitação de animais, utilizados, em sua maioria, nos rituais religiosos e sociais: mimético-mágico-religioso. A prática do lúdico performático apresenta-se como instância humana.

Muitos antropólogos não consideram o teatro realizado na África como teatro, pois apresentam uma concepção de arte ocidentalizada, com premissas artísticas europeias. Porém, o teatro popular, com os ritos, danças, batuques sempre existiu nas terras moçambicanas e teve origem principalmente em duas manifestações culturais: o *Nyau* e o *Mapiko*.

O *Nyau* era uma cerimônia procedente da comunidade dos *Chewas*, um subgrupo dos povos *Maraves* no norte do rio Zambeze, atual província de Teta. Este rito, praticado somente por homens, era realizado em iniciações, sepultamentos e nos pedidos de perdão aos espíritos dos mortos.

Os ritos de iniciação *Nyau* para os jovens que entravam na puberdade me remetem à definição de Schechner (2010) para os Jogos Obscuros, onde o “jogador” iniciado não tem ciência do processo performático que está participando. O jovem era apresentado por seu padrinho ao chefe *Nyau* e precisava demonstrar sua valentia através de provas. Desta forma era levado até a floresta e lá precisava passar uma semana ou mais, sozinho. Depois de um longo período sem a companhia de ninguém, repentinamente surgiam pessoas lhe batendo e gritando. Ele precisava enfrentar tudo sem demonstrar medo algum. Passada essa fase, o iniciado era levado a um local secreto e proibido, próximo a um cemitério, onde eram construídas e guardadas as máscaras e as fantasias de animais. Seu padrinho o acompanhava e ensinava várias palavras sagradas que seriam utilizadas durante o ritual e que identificavam um *Nyau*. O padrinho e os mais velhos transmitiam ao jovem as regras sociais, como tratar os idosos, histórias e costumes da comunidade *Chewas*.

Na cerimônia estavam todas as mulheres e os homens iniciados no *Nyau*. Na primeira parte, os tambores tocavam e todos podiam dançar e, logo depois, somente os melhores dançarinos: “Recortados pelo luar e pela poeira levantada pelos pés dos dançarinos, dentro e fora deles, “trotavam”, “galopavam”, cruzavam-se continuamente em todos os sentidos.” (OLIVEIRA, 1982:26).

O *Nyau* tinha a função social de conservar as tradições da comunidade *Chewa*, transmitindo suas regras, como o poder dos mais velhos, a submissão da mulher, a organização do trabalho. Também tinha a finalidade de criar harmonia entre o homem e a natureza. Os *Nyaus* representavam a ligação entre a comunidade e seus ancestrais, que precisavam estar presentes em todos os momentos importantes da comunidade, como passagem da adolescência para a fase adulta, a morte, etc.

Com a perseguição do colonialismo português, o *Nyau* passou a ter uma função de resistência e crítica. As comunidades *Nyau* aderiram a FRELIMO¹ e passaram a denunciar os maus tratos e a opressão impostos pelo colonialismo.

Outra manifestação cultural muito importante na histórica moçambicana provinha da comunidade de *Maconde*, composta por curandeiros que se denominavam *Nalombo*. Os *Vanalombo*² também faziam ritos de iniciação da puberdade onde utilizavam acrobacias e comicidade, sem perderem o aspecto sério do rito, que podemos associar à seriedade do jogo proposta por Huizinga (2012).

Um dos principais momentos da cerimônia era o *Mapiko*, uma espécie de representação do espírito antepassado (o morto-vivo), que era interpretado por um dançarino, o *Lipiko*. As representações deveriam seguir uma ritualística e seriedade a ponto de amedrontar as mulheres, que deveriam acreditar que os dançarinos realmente estavam possuídos por espíritos invocados pelos curandeiros. Como as mulheres tinham grande importância na vida social e religiosa da comunidade *Maconde*, por procriarem e produzirem alimentos, era uma tentativa de tomada de poder, pelos homens, através do medo: “Era então para lutar contra esse domínio, para se impor, que o homem utilizava o medo, através do *Mapiko*, transmitido de geração em geração nos ritos de puberdade.” (FRESU, 1982:30).

Os dançarinos tinham figurinos que cobriam todo o corpo, deixando somente os dedos dos pés e das mãos à vista. Utilizavam máscaras de madeira com abertura somente na boca, por onde o dançarino podia enxergar. As fantasias de personagens femininos tinham, em madeira, pinturas no ventre e seios.

Importante salientar que essas tradições desenvolveram-se em diversos aspectos culturais, a partir das danças, acrobacias, pantomimas, máscaras, músicas, cânticos. Não exclusivamente no âmbito da religiosidade, o *Mapiko* ampliou sua representatividade social extrapolando sua função religiosa e desenvolvendo novas subjetividades como a representação do cotidiano, o divertimento, a crítica e, mais

¹ Frente de Libertação de Moçambique. Partido fundado em 1962 com o objetivo de lutar pela independência de Moçambique de seu colonizador Portugal. O primeiro presidente eleito pela FRELIMO foi Eduardo Chivambo Mondlane. Atualmente a FRELIMO é o partido da situação em Moçambique.

² Plural da palavra *Nalombo*.

tarde, a tomada de posição consciente contra o colonialismo. O cômico também seria um elemento que afastaria o *Mapiko* do ritual religioso, colocando-o cada vez mais próximo da crítica do colonialismo. Com o surgimento da FRELIMO, a função crítica ficou mais consciente e constante.

A partir da luta armada para a independência de Moçambique, o *Mapiko* foi absorvido pela FRELIMO para servir de teatro didático, onde precisariam ensinar a população como se comportar diante da luta contra os colonos, mobilizando e organizando as zonas libertas. Ainda após a independência do país a dança tradicional *Mapiko* servia para organizar essa nova sociedade, ensinando como os moçambicanos deveriam se comportar nesse novo período.

Teatro didático, onde o rito foi deixado de lado, onde o personagem *Lipiko* deixou de representar os espíritos dos ancestrais para representar personagens do cotidiano, como o chefe da aldeia que não quer aderir à nova comunidade (aldeia comunal), o estudante que não quer estudar, o bêbado que não quer trabalhar. Todas as histórias criadas e contadas através do *Mapiko* tomou um formato didático, de acordo com os interesses da FRELIMO, para reorganizar a sociedade moçambicana, após a libertação portuguesa. O *Nalombo* (curandeiro-sacerdote) desapareceu nessa nova roupagem do *Mapiko*, já que a função ritual também desapareceu.

Atualmente tanto o *Mapiko* como o *Nyau* voltaram a ser utilizados enquanto ritual com elementos religiosos e mesmo como resistência dos praticantes às igrejas neopentecostais. A dança ritualística foi novamente introduzida na prática cultural tradicional em algumas comunidades moçambicanas e em festas ou eventos.

Vale salientar que não percebi nenhum elemento das tradições populares nos espetáculos do CTO Maputo, o que leva a crer na preferência por uma estética realista eurocêntrica oriunda do período de colonização, reforçando um teatro de gabinete criado para o palco italiano.

O teatro engajado em Moçambique

No ano de 1898, a partir de um artista e professor português chamado Carlos da Silva, o teatro à maneira ocidental foi iniciado em Moçambique, direcionado aos colonos. Somente a partir dos anos 1960, numa reação ao colonialismo e fortalecendo os movimentos antifascismo e anticolonialista, o teatro começou a ser utilizado como instrumento de protesto. A FRELIMO criou um setor de teatro para combater a presença de Portugal no país. “Este teatro na sua globalidade era elitista, com a exceção duma minoria que formava o bloco da resistência anti-colonial-fascista, devido a uma certa consciência nacional.” (VAZ, 1978:37). Nessa fase a arte tradi-

cional como *Nyau* e *Mapiko* também foram vinculadas à prática do teatro engajado.

De acordo com Fresu e Oliveira (1982), a partir dos princípios adotados para o desenvolvimento da cultura moçambicana, delineados pelo presidente da república Samora Machel, a FRELIMO organizou, em finais dos anos 1970, um curso de formação de agentes comunitários em teatro popular. O objetivo não era formar atores, técnicos ou cenógrafos, mas sim fazer com que a comunidade entendesse o processo de produção teatral para falar dos problemas do seu cotidiano ligados à agricultura, saúde, educação e todo tipo de assuntos concretos que a comunidade se confrontava, e o teatro seria para transmitir esses conhecimentos. Daí, vemos emergir ações ligadas a uma prática boaleana e brechtiana, em que o teatro possui uma função crítica da realidade.

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, 1982: 54)

Esse projeto 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.

Essa prática cultural foi realizada em escolas, hospitais psiquiátricos, aldeias comunais (grupos de camponeses organizados pela FRELIMO para construir um novo Moçambique).

Vale refletir que a FRELIMO veio enquanto única opção de resistência do povo moçambicano aos portugueses colonialistas, de tal forma que muitos cidadãos de Moçambique aprovam as ações da FRELIMO em prol de um país mais organizado e produtivo.

Em minha visita, deparei-me com uma Maputo contraditória, onde a medicina tradicional dos curandeiros se tornou tabu no meio de tantas igrejas evangélicas. A cada esquina da cidade nos deparamos com inúmeras denominações de igrejas protestantes brasileiras. A Igreja Universal do Reino de Deus, Igreja Mundial do Poder de Deus, Deus é Amor atraem multidões de moçambicanos que querem se

livrar dos feitiços rogados pelos desafetos e pelas possíveis doenças causadas pelos curandeiros. A religião tradicional é perseguida há anos pelos católicos portugueses, depois, oficialmente pela FRELIMO e, finalmente, pelos adeptos das igrejas evangélicas. De acordo com o 3º Censo da População (2010), 5,7 milhões dos 20,2 milhões de moçambicanos são cristãos. Cerca de 3,1 milhões são protestantes de igrejas tradicionais e 2,9 milhões são evangélicos pentecostais (Agência Brasil³). E, nos intervalos entre um culto e outro, a população não deixa de buscar os curandeiros para pedir proteção dos espíritos, uma prática que me recorda o Brasil.

Numa capital que mistura urbanismo e turismo em sua zona central e, em contraponto, pobreza suburbana de ruas sem asfalto e sistema de água deficitário, a arte produzida reflete uma estética distante do cotidiano moçambicano, espelhada no Brasil ou na vizinha África do Sul. Tanto que um dos maiores *hobbies* é assistir aos programas da evangélica TV Record ou às novelas globais.

E o teatro não foge à regra e também não se aproxima da realidade vivida pelo público moçambicano, reproduzindo a língua do colonizador e uma estética eurocêntrica.

Augusto Boal e o Teatro do Oprimido em Maputo

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.

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 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.

De lá para cá, muitas peripécias ocorreram. O grupo ganhou o reconhecimento so-

³ CASTRO, Eduardo. Igrejas evangélicas brasileiras crescem em Moçambique. Disponível em: <<http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2010-12-24/igrejas-evangelicas-brasileiras-crescem-em-mocambique>>. Acesso em 27 de Maio de 2015.

cial de modo que estabelecemos parcerias de trabalho com várias instituições, com destaque para o UNICEF, o FNUAP, a Cooperação Suíça, a DSF, entre outras, com as quais continuamos a trabalhar. O que aconteceu é que o grupo se fortaleceu. Passámos a realizar actividades fora da capital do país, Maputo, e realizámos a primeira oficina regional da zona sul, na província de Inhambane, em que todos os grupos do Teatro do Oprimido existentes da época participaram. Mais adiante expandimos a iniciativa para o centro e o norte de Moçambique.⁴

O acesso a financiamentos internacionais facilitou a capilaridade das actividades do CTO Maputo, garantindo as ações de Teatro do Oprimido em muitas províncias. Além de manter contato direto com o CTO Brasil e outros praticantes do Teatro do Oprimido, sempre fazendo atividades em parceria.

O processo de formação contínua do CTO Maputo fortaleceu-se com a assinatura do convênio com o Ministério da Cultura brasileiro, tornando o grupo moçambicano um Ponto de Cultura na África, o que reforçou um Teatro do Oprimido institucionalizado a partir da ótica do CTO Brasil.

O projeto Teatro do Oprimido de Ponto a Ponto, realizado pelo CTO Brasil, com patrocínio do Ministério da Cultura, visava à formação de ativistas culturais em dezesseis estados do Brasil, além de países africanos lusófonos. Guiné Bissau, Angola e Moçambique receberam dois cursos de 40 horas, além de visitas de acompanhamento no método do Teatro do Oprimido e realizaram mostras públicas de resultados. A coordenadora do projeto era Bárbara Santos, que se responsabilizava pessoalmente pelos cursos realizados na África. Na ocasião, Gilberto Gil era o ministro da cultura no Brasil e esteve pessoalmente no lançamento do projeto na sede do CTO Brasil, em 2006. O diferencial desse projeto era que o Teatro do Oprimido seria integrado às ações que os Pontos de Cultura já realizavam, onde a metodologia iria auxiliar os grupos beneficiados, ampliando suas atividades, mas não substituir uma metodologia pela outra.

Vale salientar que tal projeto foi possível pela estreita relação de Augusto Boal e do próprio CTO Brasil com o governo petista de Luiz Inácio Lula da Silva. A abertura desses editais culturais e a proximidade ideológica do Partido dos Trabalhadores com os ideais do Teatro do Oprimido abriram espaço para as experimentações com o método em diferentes estados brasileiros e em países lusófonos africanos.

Assim sendo, os primeiros multiplicadores formados em Moçambique tiveram supervisão e orientação direta do CTO Brasil, o que poderia ser refletido na construção dos seus projetos e oficinas.

⁴ Trecho da entrevista realizada com Alvim Cossa pelo jornal *A Verdade*, em 7 fev. de 2013.

Porém notei pouca elaboração das linguagens cênicas nos espetáculos dos grupos populares que visitei. As peças não possuem músicas, figurinos ou cenários atrativos. Creio que a crítica que Vaz (1999) faz ao sugerir que o teatro moçambicano esteja espelhado em uma estética europeizada, propaga-se também para as peças do CTO Maputo. É como se o grupo estivesse ancorado nos processos artísticos de 2006, com um Teatro-Fórum realista e sem levar em consideração os aspectos das últimas pesquisas de Augusto Boal com a Estética do Oprimido (2009).

Percebi pouco entendimento da profundidade política do método na maioria dos Curingas (pedagogo social do Teatro do Oprimido) que vi atuando. Os atuais Curingas dos grupos foram treinados pela própria equipe do CTO Maputo e os Curingas formados diretamente pelo CTO Brasil, hoje, já não fazem mais parte dos projetos da instituição. Por isso os novos Curingas têm grande defasagem no conhecimento do método. Isso gera uma incongruência com o conceito de Curinga, pois, independentemente de terem estudado diretamente com o CTO Brasil, não incorporaram a divisão de Curinga Comunitário e Curinga Assistente. Todos são chamados de Curingas, porém, nem todos portam habilidades e responsabilidades institucionais, artísticas e políticas de um Curinga.

Também notei que, em alguns momentos, há a realização de peças e projetos a partir da demanda dos patrocinadores, o que pode gerar um afastamento da essência do Teatro do Oprimido e o que leva a um conflito da metodologia com outras práticas como o Teatro para o Desenvolvimento e o Teatro Aplicado.

Práticas do Teatro do Oprimido comunitário em Moçambique

Ratificando a porcentagem do 3º Censo da População de 2010,⁵ que mostra que aproximadamente 3,1 milhões de moçambicanos são protestantes, todos os pedagogos sociais (Curingas) do CTO Maputo são evangélicos ou frequentam alguma igreja. Alvim Cossa é pastor, líder da Igreja Assembleia de Deus e, quando não está coordenando as atividades do CTO Maputo, está fazendo seu trabalho assistencial como pastor nos cultos religiosos.

Averigui, na prática, como os princípios religiosos conservadores podem influenciar na construção de uma peça de Teatro do Oprimido enfraquecendo a compreensão política dos assuntos apresentados. Visitei o grupo comunitário “Suor dos Camponeses” no distrito de Marracuene, situado ao sul de Maputo. O grupo era composto somente por mulheres, além de um único homem, o Curinga Alberto. O

⁵ CASTRO, Eduardo. Igrejas evangélicas brasileiras crescem em Moçambique. Disponível em: <<http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2010-12-24/igrejas-evangelicas-brasileiras-crescem-em-mocambique>>. Acesso em 27 de Maio de 2015.

grupo tem parceria com a União Nacional de Camponeses de Marracuene e já era um coletivo organizado antes de conhecer o Teatro do Oprimido. A metodologia veio para fortalecer a luta contra os grandes agricultores e o governo em busca de direitos.

Fui recebido pelas mulheres com cânticos que utilizam no cotidiano do trabalho na maxamba (roça) e compartilhamos jogos teatrais que fazem durante seus ensaios. O Curinga Alberto era bem tímido e parecia ter pouco conhecimento da metodologia, tendo mais desenvoltura como ator. Algumas mulheres do grupo eram muito mais potentes, falavam com firmeza e defendiam seus direitos, conhecendo as injustiças que passam no dia a dia. Porém, elas não disponibilizavam de tempo para irem à capital participar das formações oferecidas pelo CTO Maputo, ficando a cargo dos homens o papel de líder de um grupo de mulheres.

Elas me mostraram uma peça em construção. Ainda sem título, a cena começava com o nascimento de um neném e seu batizado. Pela tradição, a avó deveria escolher o nome da criança e batizá-la em um ritual secreto. Somente a plateia era testemunha da cerimônia em que a avó nomeava a recém-nascida e lhe rogava uma maldição, dizendo que a menina nunca seria uma mulher feliz. A peça se desenvolvia ao ponto da garota crescer, tornar-se mulher e casar-se. A crise se iniciava quando seu marido, como resposta à praga da avó, revelava-se agressivo e lhe batia. O grupo queria discutir violência doméstica e machismo, porém, o opressor estaria enfeitado pelo agouro da avó.

Moçambique é um país extremamente espiritualizado, onde os preceitos da religião tradicional africana se chocam com a incursão das igrejas neopentecostais. Nem o grupo, tampouco seu curinga, compreendia a dimensão política que queriam discutir com esse novo espetáculo. Camuflavam o debate sobre violência doméstica, machismo, patriarcado, justificando as ações do opressor pelo feitiço e bruxaria. Como se a ação do marido não fosse uma construção histórica social na contemporaneidade. Como entrar no fórum para desconstruir uma bruxaria ou algo ligado à fé religiosa?

A Fé funciona como placebo em farmacologia: o paciente pensa que aquilo que ingere é remédio e nele crê, mobilizando suas forças mentais para sua cura – assim é a Fé. O grande perigo é a adição: as pessoas podem se tornar aditas de um placebo, e da Fé também. (BOAL, 2009: 75)

Mas a reflexão sobre o encontro do Teatro do Oprimido e espiritualidade me deixou curioso. Mesmo Boal se considerando ateu e o Teatro do Oprimido simpático ao materialismo e ao marxismo, seria possível essa conexão?

O grupo “Suor dos Camponeses” seguiu ensaiando sua peça antiga, mas que tinha o conflito político mais definido, pois falava da injustiça que sofriam nas mãos dos representantes comunitários, que mantinham um monopólio de bens e de poder. Nessa cena conseguimos avançar no trabalho teatral, criando algumas imagens e melhorando a musicalidade. Essa peça seria apresentada na I Jornada Moçambicana de Teatro do Oprimido e curingada por Alberto, que também representava o personagem opressor da cena.

Em entrevistas, Alvim me contou diversas histórias místicas de homens se transmutando em ratos para espionarem seus inimigos, crianças oferecidas como trocas espirituais, todas relacionadas à religião tradicional moçambicana, praticada pelos curandeiros. Nesse ponto, deixava claro que a religião tradicional trabalhava com obscurantismo espiritual e que somente a intervenção do espírito santo protestante solveria esses problemas. Não quero afirmar que um Curinga não possa ter sua religião, porém, o problema é quando as opressões e desigualdades, baseadas em dogmas religiosos, não são desconstruídas coletivamente através do questionamento e da reflexão. Por isso, Boal sugere uma revolução artística e não dogmática através da prática do Teatro e da Estética do Oprimido. E o responsável por conduzir essa revolução, é o Curinga, pois “não buscamos a verdade hegeliana, onde se revela Deus, e sim aquela que pode ser inventada pelos humanos: a luta contra a opressão.” (BOAL, 2009:169).

Outro grupo que visitei chamava-se *Pfukane Xitsungo* (Acorda Povo) do distrito de Namaacha, sul de Maputo, próximo à fronteira da África do Sul e Suazilândia. Esse grupo era mais informal, formado por mulheres da vila que ensaiavam no quintal de uma das componentes, no meio da maxamba de milho e liderado pelo único homem. Todas trouxeram suas crianças ao ensaio. Enquanto nós fazíamos os jogos e ensaiávamos a peça, as crianças brincavam numa creche improvisada ao lado, numa esteira com brinquedos. Receberam-me com um suco de Canho, fruto que se produz a bebida Amarula, muito comercializada na África do Sul.

Depois de alguns jogos me mostraram a cena que falava do problema do gado que invadia a maxamba e destruía a plantação. O dono dos bois não se responsabilizava e não pagava pelo prejuízo.

É apropriado refletirmos que tanto o grupo de Namaacha como de Marracuene eram formados somente por mulheres, sendo os únicos homens os Curingas/pedagogos. Não que seja proibida a liderança de homens nos grupos femininos ou que um Curinga tenha restrições na curingagem dos grupos. Mas o que aceno é que a inexperiência desses Curingas seguramente naturalizou posições machistas durante as discussões, construção do espetáculo e processo de criação do grupo,

que deve ser um espaço seguro de crescimento coletivo. Neste caso, o ponto de vista de uma mulher na liderança seria primordial. Moçambique é um país que perpetua uma tradição machista, onde as mulheres precisam pagar o *lobolo*, espécie de dote para se casarem e são responsáveis por todas as atividades domésticas como cuidar dos filhos, além de trabalharem na maxamba. No caso do grupo “Suor dos Camponeses”, não ponderaram sequer o nome do grupo estar no gênero feminino, já que era o suor das camponesas que escorria no rosto das atrizes. Isso me faz refletir sobre o frágil entendimento da metodologia do Teatro do Oprimido nos grupos moçambicanos, pois, provavelmente no Teatro para o Desenvolvimento esses aspectos não sejam levados em consideração.

CTO Maputo e Teatro para o Desenvolvimento

Tive longas conversas com Alvim Cossa e os outros Curingas do CTO Maputo sobre a dificuldade do grupo em se desvincular dos temas sugeridos, ou mesmo exigidos, pelas fundações que financiam os projetos das instituições moçambicanas.

O CTO Maputo recebe apoio financeiro da *Action Aid*, UNICEF, PEPFAR, CIC-Batã, entre outras ONGs europeias. Nunca obteve apoio financeiro do governo federal de Moçambique.

Essa dificuldade em conseguir projetos patrocinados pelo governo e garantir sua continuidade cria uma dependência em relação às instituições internacionais, que sugerem atividades a partir de projetos baseados no Teatro para o Desenvolvimento, criando temas hierarquizados, didáticos, onde vinculam mensagens, enfraquecendo a contextualização política mais aprofundada dos temas apresentados. E, mesmo em casos distintos, onde podem escolher sobre o que vão falar, o processo de montagem das peças permanece culpabilizando o protagonista por um “destino” ou apontando um conformismo diante da realidade apresentada, como vimos no exemplo do grupo “Suor dos Camponeses” onde a protagonista não podia lutar contra o machismo do marido por ele estar enfeitado.

Nesse caso precisamos ponderar que é uma tradição do teatro social moçambicano a prática hierarquizada, com assuntos predefinidos pelos financiadores. Há a “sugestão” das organizações pelos temas mais relevantes, mas também há uma submissão histórica nos processos de negociação entre os grupos financiados e as instituições internacionais.

Um problema adicional está relacionado à própria formação dos artistas cênicos no país. Os profissionais das artes cênicas, formados pela única universidade que dispõe de uma graduação deste nível em Moçambique, estudam o Teatro do

Oprimido dentro da cadeira de Teatro Aplicado. A disciplina funciona como um grande guarda-chuva em que todas as práticas teatrais servem como ferramentas para serem utilizadas a partir de determinada demanda. No curso de Teatro da Universidade Eduardo Mondlane – UEM o Teatro Aplicado é o conjunto de várias técnicas do Teatro para o Desenvolvimento. Esse conceito foi desenvolvido em países ocidentais de língua inglesa como Estados Unidos e Inglaterra e, depois, exportado para países africanos e asiáticos como Índia, África do Sul, Zâmbia, Uganda, Senegal, Moçambique, por meio de patrocínios e metas dos programas assistencialistas dos países exploradores. Nesse curso a disciplina Teatro Aplicado engloba, além do *Playback Theatre*, Teatro na Educação, Teatro Comunitário e o Teatro do Oprimido como técnica estudada. Na oficina, por mim ministrada aos graduandos de teatro, percebi muita resistência no entendimento político do Teatro do Oprimido, como se o mesmo fizesse parte de um aglomerado de atividades que pudessem ser utilizadas de acordo com a necessidade pontual, sem uma preocupação sistemática, política e ética. Mas, aos poucos, percebi que o Teatro do Oprimido realizado em Moçambique estava mais próximo do Teatro para o Desenvolvimento do que eu imaginava.

Podemos entender que o Teatro do Oprimido, em especial o Teatro-Fórum, pode ser adaptado às realidades diferenciadas e ser utilizado como mais uma técnica artística. Mas, dependendo de quem a utiliza e em quais circunstâncias, se não tiver uma base ética e solidária, pode se afastar das premissas defendidas no método.

Esse problema não foi detectado agora, já que o Teatro para o Desenvolvimento é praticado na África há muitos anos, bem antes da teoria de Boal ou Freire cruzarem o oceano.

A delimitação de temas pré-estabelecidos faz com que a comunidade discuta o que é interessante para os financiadores, sem dar espaço às reais necessidades da comunidade. O teatro serve como forma de adestramento, assim como era proposto pela FRELIMO na construção de um novo Moçambique. Se buscarmos uma solução mensurável para quem patrocina, não levamos em consideração que a realidade é dinâmica e as relações sociais dialéticas. Tudo isso se afasta da filosofia do Teatro do Oprimido que é instrumentalizar o oprimido para, através da arte, refletir sobre sua realidade e transformar o que não lhe satisfaz.

A maioria das iniciativas do CTO Maputo é centrada em torno das questões ligadas à AIDS. Moçambique é um dos países africanos que apresentam os maiores índices desta doença, com 11% da população adulta infectada. Mas, de acordo com o documento *World AIDS Day Report 2011*⁶, organizado pela UNAIDS, a epidemia

⁶ UNAIDS. UNAIDS World AIDS Day Report 2011 – How to get to zero: Faster. Smarter. Better. Disponível em: <http://www.unaids.org/sites/default/files/en/media/unaids/contentassets/documents/unaidspublication/2011/JC2216_WorldAIDSday_report_2011_

no país está estabilizada nos últimos anos, mesmo permanecendo com altos índices de contaminados. Desta forma, muitos projetos sociais buscam ensinar à população a forma mais adequada de se prevenir das DST/AIDS, já que as organizações internacionais percebem na população africana os maiores identificadores de contaminação mundial. Não se pretende censurar o investimento nesta categoria de projetos, entretanto, as iniciativas artísticas baseadas estritamente no Teatro para o Desenvolvimento nos abrem precedentes para outros tipos de ações que, de certa forma, domesticam a população para uma maneira “correta” de se comportar. A horizontalidade no processo pedagógico sugerida por Freire e, conseqüentemente por Boal, é sacrificada.

Podemos associar esse tipo de doutrinação ao que Freire (1986) na Pedagogia do Oprimido chama de “educação bancária”, pois, de forma vertical, não levam em consideração o ponto de vista do povo na reivindicação de suas necessidades. O educador bancário se coloca acima do povo e utiliza seu poder através do conhecimento, para impor subjetivamente o que ele acredita ser positivo para o povo. Porém, é nesse mecanismo de dominação, através da educação e da arte, que esse educador se esvazia ideologicamente.

Por isso, na medida em que a liderança nega a práxis verdadeira aos oprimidos, se esvazia, conseqüentemente na sua.

Tende, dessa forma, a impor sua palavra a eles, tornando-a, assim, uma palavra falsa, de caráter dominador. (FREIRE, 1986:146)

A questão é como sobreviver através dos projetos financiados sem ferir os fundamentos do método criado por Boal? Pois, o que o CTO Maputo faz é um Teatro do Oprimido institucionalizado, dentro dos padrões aceitos pelas grandes organizações mundiais que financiam projetos sobre AIDS nos países africanos. Voltamos à questão ideológica e colonial, onde os ocidentais, brancos e europeus (ou norte-americanos), direcionam seu dinheiro ao que eles consideram revolucionário ou importante para o povo da África. É a contradição que os grupos de Teatro do Oprimido, constituídos na África, sofrem. Dependem financeiramente das organizações internacionais, que criam uma estabilidade no processo artístico, porém tornam-se reféns das indicações dessas instituições, que permanecem coagindo e colonizando as práticas e mentes dos povos africanos. Tais grupos, assim como o CTO Maputo, se veem numa encruzilhada entre praticar o Teatro do Oprimido livre, de acordo com a teoria defendida por Boal, ou vender-se aos interesses institucionais internacionais, representando um país “para inglês ver”.

en.pdf>. Acesso em 01 de Maio de 2015.

Conclusão

Nas atividades de Teatro do Oprimido em Moçambique encontrei muitas contradições. Praticantes do método que não percebem a complexidade de temas políticos relacionando-os à problemas espirituais; projetos que misturam o Teatro do Oprimido com as técnicas do Teatro para o Desenvolvimento, ficando a cargo das instituições patrocinadoras as decisões sobre os temas que serão abordados pelos grupos comunitários e qual problema é mais urgente para o grupo de oprimidos.

Porém, Boal considera a contradição favorável ao crescimento humano, o que torna a realidade dialética e dinâmica: “Nós, humanos somos binários: predatórios e solidários!” (2009:78). Através da contradição, muitas descobertas foram feitas no campo do teatro em geral e do Teatro do Oprimido em particular. O que vale a pena é refletir quais contradições são positivas para o desenvolvimento do método e quais nos afastam do seu caráter revolucionário e transformador no caminho de um mundo ideal. E após dez anos da morte de Augusto Boal, será possível ou necessário manter o método inabalável ou sem adaptações? Considerando o erro como uma condição para o processo de aprendizado, também se faz necessária a reflexão contínua a partir da prática dos grupos moçambicanos, para que não haja a estagnação, mas sim o crescimento dos projetos sociais tão necessários nas terras africanas. Mas que preço podemos pagar para que a multiplicação do Teatro do Oprimido possa ser realizada, dentro dos conceitos boaleanos? Como não deixar o Teatro do Oprimido sucumbir em meio a propostas ideológicas que beneficiem o liberalismo, o capital e a opressão? Vale a pena renunciar a alguns fundamentos em prol do desenvolvimento das atividades comunitárias? O que iremos sacrificar?

Referências bibliográficas

BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não atores*. São Paulo: Cosac Nayf, 2015.

_____. *A Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

FRESU, Anna; OLIVEIRA, Mendes de. *Pesquisas para um teatro popular em Moçambique*. Maputo: Cadernos Tempo, 1982.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens – O jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SANTOS, Bárbara. Teatro Essencial: Essência Comunitária. (Uma Reflexão sobre o Teatro do Oprimido). In: *Arte e Comunidade*. Porto: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.

SCHECHNER, Richard. Dialogando com Augusto Boal. In: *Augusto Boal. Arte, Pedagogia e Política*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013.

_____. Ritual. In: LIGIERO, Zeca (Org.). *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.

VAZ, Carlos. *Para um conhecimento do Teatro Africano*. Lisboa: Ulmeiro, 1978.

CASTRO, Eduardo. Igrejas evangélicas brasileiras crescem em Moçambique. 2010. Disponível em: <<http://www.memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2010-12-24/igrejas-evangelicas-brasileiras-crescem-em-mocambique>>. Acesso em 27 de Maio de 2015.

UNAIDS. UNAIDS World AIDS Day Report 2011 – How to get to zero: Faster. Smarter. Better. Disponível em: <http://www.unaids.org/sites/default/files/en/media/unaids/contentassets/documents/___unaidspublication/2011/JC2216_WorldAIDSday_report_2011_en.pdf>. Acesso em 01 de Maio de 2015.

ALBINO, Inocêncio. Há um grande medo de financiar as actividades que colocam o povo a pensar. 2013. Disponível em: <<http://www.verdade.co.mz/tema-de-fundo/35-themadefundo/34335-ha-um-grande-medo-de-financiar-as-actividades-que-colocam-o-povo-a-pensar>>. Acesso em 07 de Fevereiro de 2014.

Artigo recebido em 29/01/2019, aprovado em 17/07/2019.