

Camões



REVISTA DE LETRAS E CULTURAS LUSÓFONAS

DEZEMBRO
2006

20€
(IVA INCLUIDO)

numero

19

Teatro

Digressões
em língua
portuguesa



Teatro Digressões em língua portuguesa

Por ocasião do décimo aniversário da CPLP, o Instituto Camões pretende neste seu décimo nono número da revista *Camões* homenagear o Teatro, interacção das mais diversas vertentes artísticas, com especial importância na cultura e nas artes performativas em língua portuguesa. Diversificando uma matriz de inspiração, tornando-se veio de comunicação de um tema base, desenvolvendo-se e divergindo através das realidades e vivências de sociedades e espaços com o mesmo idioma e ganhando autonomia, o Teatro, desde a sua expressão vicentina até à actualidade, representa e reflecte um importante contributo intralingua, através das suas diversas arquitecturas, na cena cultural dos oito países de expressão portuguesa.

Nesta edição de 2006 da revista *Camões*, inteiramente dedicada ao Teatro, foi obviamente indispensável e necessário definir critérios para a abordagem de tão vasto tema.

A grande viagem, a grande digressão, a sua contextualização começa obviamente na inspiração e na regra claríssimas no depoimento introdutório dum jovem mas já consagrado dramaturgo. Por sua vez, a explanação teórica do tema, desde a fundação teatral vicentina, a expansão a partir do território europeu para as antigas colónias até às suas independências é desenvolvida pelo investigador e mestre, num texto fundamental que deu origem a este número da revista.

Para o testemunho das itinerâncias novecentistas das companhias – o *zoom* à memória dessas

viagens e experiências e à sua eternização –, o Instituto Camões contou com o saber do especialista, não apenas em Teatro português, mas igualmente seu conservador e responsável em termos de acervo museológico. Finalmente, num texto dialogado, o actor e encenador de renome discute e aborda com outros profissionais as suas experiências dentro de realidades teatrais do espaço lusófono. Não por menor importância mas por grande riqueza e amplos trajectos o Teatro no Brasil, cujo rumo se iniciou com a transferência da Corte portuguesa para o Rio de Janeiro, não se inclui neste número.

Contudo, os laços entre Portugal e o Brasil, a nível de criatividade teatral contemporânea em língua portuguesa, foram recentemente sublinhados e valorizados com a criação do Prémio António José da Silva. Esta iniciativa do Instituto Camões, do Instituto das Artes e do Teatro Nacional D. Maria II, pela parte portuguesa, e da FUNARTE, pela parte brasileira, tem como objectivo premiar textos teatrais de todos os géneros dramáticos de cidadãos portugueses e brasileiros tanto financeiramente como pela publicação da obra e da montagem cénica do texto premiado nos dois países. Em português, nossa língua materna, oficial, idioma literário, de trabalho, de direito e de ciência que une e se expande, eis, pois, a nossa homenagem ao Teatro, o qual, em áreas e meios eruditos e populares tem contribuído para a aproximação artística e cultural, bem como para o entendimento e diálogo numa língua comum actual universo de duzentos milhões de indivíduos.

Simonetta Luz Afonso

Teatro
Digressões em Língua Portuguesa

Camões

INSTITUTO CAMÕES

PRESIDENTE

Simonetta Luz Afonso

VICE-PRESIDENTES

Luísa Bastos de Almeida
Miguel Fialho de Brito

REVISTA CAMÕES

COORDENAÇÃO

Miguel Fialho de Brito
Luísa Cunha Rego

PRODUÇÃO

Maria Cortesão

COLABORAÇÃO

António Braga,
Adido Cultural e Director
Centro Cultural
em Moçambique
Isabel Cartaxo,
Responsável Inventário,
Coleções, Reservas
e Conservação do Museu
Nacional do Teatro
João Laurentino,
Conselheiro Cultural
e Director do Centro Cultural
em Cabo Verde
Margarida Palhinha,
Técnica Inventário, Coleções,
Reservas e Conservação
Museu Nacional do Teatro
Sofia Patrão,
Bibliotecária do Museu
Nacional do Teatro
Vasco Seruya,
1.º Secretário
da Embaixada de Portugal
em São Tomé e Príncipe

APOIO FOTOGRÁFICO

Actores e Produtores
Associados
Arquivo Histórico
de São Tomé e Príncipe
Arquivo Histórico
de Moçambique
Centro de Documentação
e Investigação Teatral
do Mindelo - Associação
Mindelact
Editorial Caminho
Edições Caixotim
Fundação Casas
de Fronteira e Alorna
Fundação Calouste
Gulbenkian
Grupo Teatro Centro
Cultural Português
JMCA Fotografia
Lilástico
Museu Nacional do Teatro
Teatro Nacional
D. Maria II
Teatro Nacional São João
Teatro Maizum

DESIGN GRÁFICO

TVM designers

TRADUÇÃO

Alliance Francaise-
Leonor Francisco
Maria Fondo
Richard Rogers

REVISÃO

Dulce Reis

IMPRESSÃO

Facsimile

TIRAGEM

6000

DEPÓSITO LEGAL

124734/99

COPYRIGHT INSTITUTO CAMÕES

ISSN: 0874-3029

AGRADECIMENTOS

Anabela Barroso
Carlos Espírito Santo
Dina Gregório
Fernanda Bastos
Jaime Ramalho
João Branco
Joel Tembe
José Meco
Luís Abélard
Luís Amaral
Luiz Francisco Rebello
Mafalda Ferro
Manuel Albergaria
de Santaclara
Manuel Maria
de Santaclara
José Manuel Costa Alves
José Meco
Sílvia Camara
Silvina Pereira

CAPA

Ganalo, personagem
da *Tragédia do Marquês*
de *Mântua e do Imperador*
Carlos Magno.
Tchiloli
Arquivo Histórico
de São Tomé e Príncipe

6

Notas sobre escrever Teatro

Jacinto Lucas Pires

14

O teatro em português Da expansão às independências

Duarte Ivo Cruz

62

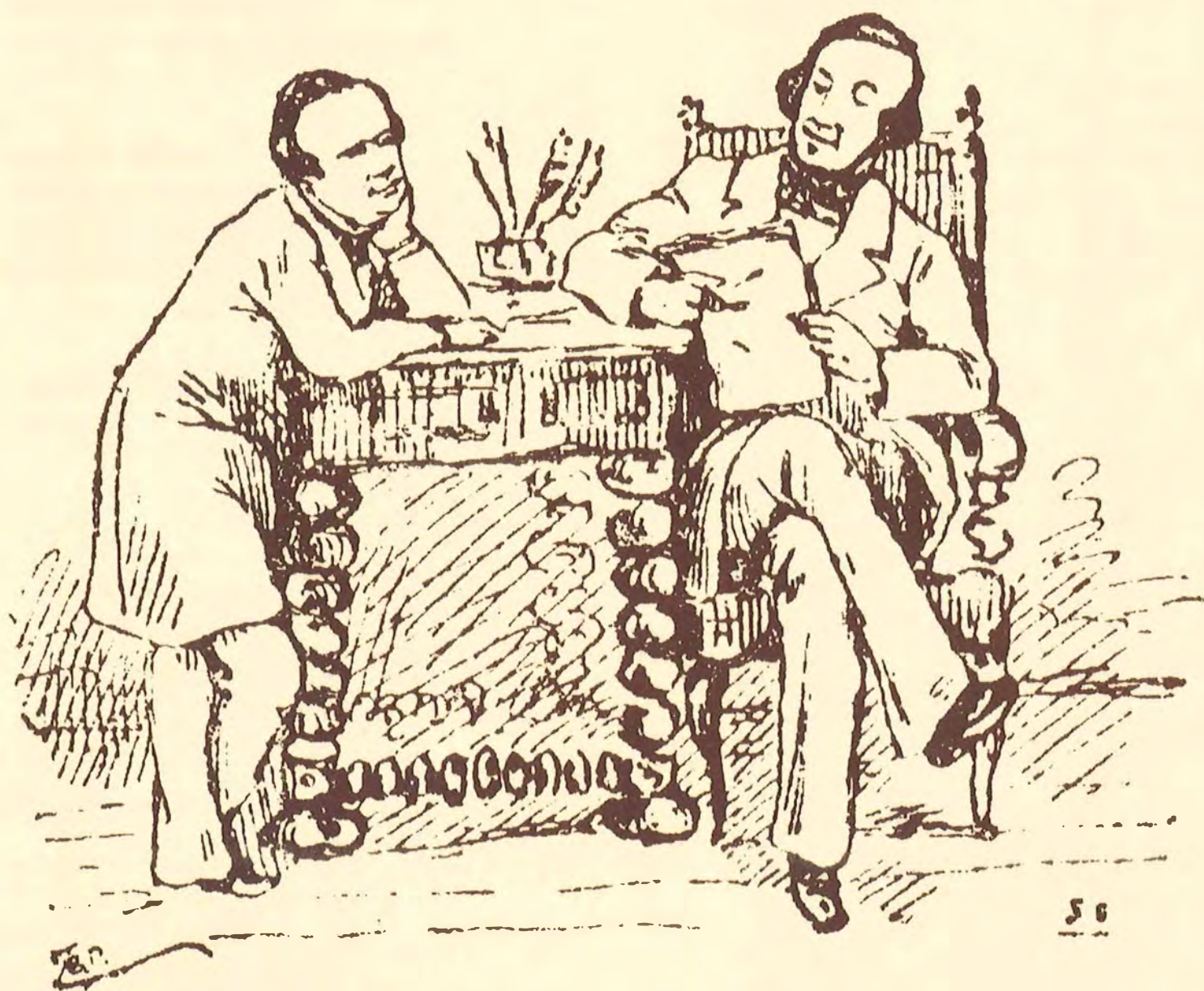
Rumo a África Contribuição para o estudo da presença das companhias de teatro e dos actores portugueses em África (1900-1974)

José Carlos Alvarez

80

Discurso directo

*Carlos Pimenta com Natália Luíza
e Alberto Magassela*



Notas sobre escrever teatro

Jacinto Lucas Pires

USAR TODOS OS EXPEDIENTES para juntar ilusão e distância – até que não haja nem uma nem outra, só outra coisa que não cabe em nenhum dos termos.

Escrever o mínimo de didascálias; não cair na tentação de “encenar” por escrito. Imaginar tudo com grande pormenor e depois apagar até restar apenas o essencial (o coração, o osso) de cada momento ou cena.

A lição que há no modo distraído e puro com que dizemos as deixas quando, nos ensaios, alguém pergunta: “Vamos de onde?”

A ideia de “deixa”: é mais disso que se trata, “deixar” as frases, do que de “fazer” qualquer coisa com elas ou sobre elas.

Não ter medo da tensão entre a língua em que escrevemos e a língua em que falamos. Pelo contrário, usá-la a favor do que queremos dizer.

Pausas e silêncios não são vazios; têm existência e corpo. Só fazem sentido como palavras em branco, frases em negativo. (A língua em que ouvimos.)

Lição que os actores me ensinaram: uma voz constrói-se à volta de um mistério.

Buscar o ponto óptimo em que tudo é normalmente misterioso e espantosamente claro.

O teatro é o presente, o “isto” do presente. Exige que se “esteja lá” quando as personagens falam ou fazem alguma coisa.

Falas são acções; movimentos de avanço, recuo, ocultação, revelação; palavras que querem coisas.

Definir um código tão coerente e rigoroso quanto possível para que, no limite, o texto possa valer como uma pauta: música escrita onde tudo está



"Universos e frigoríficos.

ensinaram: uma voz constrói-se à volta de um mistério."

De Jacinto Lucas Pires; Actores: Miguel Moreira, Joana Bárcia, António Simão, Manuel Wiborg, Ivo Alexandre; Encenação: Manuel Wiborg; Produção: APA; CCB, Lisboa 1998.

© Jorge Gonçalves

previsto, tom, tempo, pausas, interrupções, sobreposições, etc.

Em última análise, um texto não se explica. Ou seja, é a sua própria explicação.

Achar a forma simples e única de, ao mesmo tempo, contar a história e contar a história de contar a história.

Escrever é pensar o outro, tentar o ponto de vista do outro – pormo-nos, inteiros, do “lado de lá”. Nunca esquecer a importância da contracena.

Encontrar o terreno limitadíssimo da nossa peça. E depois, cumprindo escrupulosamente esses limites, construir uma totalidade.

Falar do que, de verdade, se tem medo e se deseja – por vias travessas.

Diálogos são duas pessoas à conversa, mas também cada uma à conversa consigo própria.

As personagens são aquelas específicas construções. São aquilo que fazem e dizem ali, daquela maneira. São despsicológicas (perdoem-me a palavra) e não têm “vidas” para trás ou para frente. São o que são na peça. Podem espelhar as circunstâncias concretas em que apareceram e usar o presente de todas as formas concebíveis, mas não devem ficar dependentes de certo contexto, actores, aquela encenação, o texto da folha de sala, a explicação na entrevista, a nota de rodapé não sei onde, etc.

O conselho mais importante é talvez o da solidão.

Economia de gestos e rigor em cada um. Também as acções devem ser substantivas, suficientes, enxutas.

Um palco e actores sob as luzes – isso já traz consigo muita História e muito peso. O teatro deve inventar uma verdade (óbvio) mas com uma espécie de (atenção, palavras equívocas) pudor ou leveza.

Aprender com as cenas silenciosas. Como pode ser fundamental o momento em que alguém decide quebrar um ramo, não pegar numa chave, tocar noutra pessoa.

Não impor, “de fora”, um certo tempo às cenas. (“Tempo” usado aqui no triplo significado de duração, ritmo e “sentir”.) Seguir o compasso que as estrutura “por dentro”. Ver o que nos diz o nosso esquema, mas ver também o que sugere o próprio desenrolar da cena. Ser lúcido, mas confiar também naquilo que os poetas chamam “uma atenção” e os mortais chamam “ter ouvido”.

Ideias que – desmontadas, retrabalhadas, iluminadas, esquecidas – se tornam cenas.

Não há dois espectáculos iguais, diz-se. De forma análoga, também todas as peças devem ser feitas como as primeiras de alguma coisa. Arriscadas com espírito inaugural, fundador até – peças sempre espantáveis.

Tem de haver qualquer tipo de estranheza, ainda que do género mais subtil. Um ligeiro descentramento, um desequilíbrio.

Experimentar novas formas de cruzar o “contar” com o “mostrar”. Sem perder de vista que quem conta uma história – num monólogo, por exemplo – se vai revelando nesse contar, e que quem fala sobre coisas sem importância – num diálogo, por exemplo – conta histórias sobre si próprio.

A ideia de pessoas-personagens; personagens que também são actores de si próprios. E a ideia de narradores-pessoas; personagens que se auto-sus-

pendem para nos darem o seu ponto de vista a partir de dentro.

Na zona entre o puro verosímil e o levemente descentrado, falas que pedem dos actores alguma coisa entre o quase-espantado e o quase-automático.

Falas que – não – valham sozinhas.

Uma imagem teórica: a cena como um lugar ao mesmo tempo abstracto e concreto onde há pessoas e dois níveis de matéria: o das coisas-coisas, uma cadeira, uma mesa, uma faca, uma flor; e o das coisas-palavras, uma “cadeira”, uma “mesa”, uma “faca”, uma “flor”.

A linguagem é o “onde” de todo o amor, todo o ódio, todo o desejo, etc. As pessoas movem-se é aí dentro. (Dito isto, atenção aos excessos de “linguagem”.)

O que se diz deve ser tão claro que, do nada, faça nascer alguma coisa. Mas também tão dissimulado que sugira a existência de uma outra coisa escondida ou perdida, uma coisa sempre por dizer.

A grande decisão da escrita é, porventura, a do que não se diz.

Não começar a escrever até haver alguma coisa no lugar de ser escrita.

Tratar os segredos mais negros, as fantasias mais loucas, as violências mais brutais, com o máximo de (atenção, palavras equívocas) simplicidade e contenção.

Utopicamente, ideia=imagem.

As personagens devem sofrer alguma transformação, chegar ao fim diferentes do que eram – isto é, “mais iguais” ao que são.



A estrutura não serve apenas para organizar ou “emoldurar” um corpo de ideias e imaginações; deve ser o mecanismo que põe esse corpo “em movimento”.

Escrever por uma razão. Mas sem buscar um resultado.

Escrever desde o fim. Descobrimo o final, descobre-se muitas vezes a chave para desmontar, destruir, retrabalhar o que está para trás, acertando o texto no sentido certo.

(De modo análogo, descobre-se mais facilmente como é que certa personagem fala se se souber o que ela esconde.)

Dizer alto as falas. Há uma lição natural no som das frases.

A importância da pontuação; de um código que, mais do que ajudar quem lê, ajude a formar aquelas vozes.

Se há algo de particularmente estranho e difícil de agarrar nas entrelinhas do texto – algo sobre o

“Figurantes. Em certo sentido, escreve-se contra a vida. A arte das histórias é uma arte abstracta.”
De Jacinto Lucas Pires; Encenador: Ricardo Pais;
Actores: João Reis, Luísa Cruz, Emília Silvestre,
Micaela Cardoso, António Durães, Nuno M.
Cardoso, Pedro Almendra, João Cardoso, Jorge
Vasques; Produção: TNSJ; TNSJ Porto 2004.
© João Tuna/TNSJ

qual possivelmente só temos uma vaga intuição –, é melhor parar e tentar perceber o que é. Pode ser (quem sabe? milagre!) alguma coisa mesmo nossa, mesmo nova.

No fim de contas, depois de todas as regras ou princípios, é na nossa visão que temos de confiar – o nosso primeiro relance, o que nos lançou doidamente naquele mundo, naquele texto. Conseguir ganhar um mínimo de distância sobre o que se escreveu e pensar o que poderá ali haver de um qualquer mínimo novo-verdadeiro.

O contrário de uma coisa ajuda a ver melhor tudo o que poderá ser essa coisa.

A ficção é sempre uma forma de manipulação do tempo. Tempo que se concentra, que se expande, que se suspende; tempo fora do tempo.

Em certo sentido, escreve-se contra a vida. A arte das histórias é uma arte abstracta.

Primeiro, toda a loucura, ousar tudo. Segundo, toda a censura, cortar tudo. Terceiro, de novo.

Questionar cada palavra, cada pormenor. E depois deixar espaço para o irrazoável.

Tudo pode muito bem começar só com uma imagem ou uma frase. Ou menos até, um silêncio. (Por exemplo, um silêncio desconfortável, “de elevador”, entre dois desconhecidos, num lugar de onde não podem sair.)

Por exemplo: numa estação de comboios um homem, que quer dinheiro rápido, vê uma mulher sozinha sentada num banco. Por vezes ajuda ser o mais simples possível, o mais prosaico. Ele faz o quê? Quem é ele? E ela? E o que é que ela quer, em troca?

Algumas personagens precisam de um tempo caladas, para as conhecermos bem antes de começarem a falar, para que não se desmanchem pela voz. Outras só aparecem quando dizem alguma coisa.

Desconfiar das “palavras bonitas”. Provavelmente estarão a mais.

Alguns textos precisam de breves espaços de respiração: canções, parêntesis, suspensões, humor.

As regras não são as da vida, são as do texto – e daquele texto especificamente. Há, claro, convenções conhecidas, “universais”, mas cada peça deve estabelecer e tornar claras as suas próprias leis. Depois, dentro desse corpo coerente, pode acontecer tudo e mais alguma coisa, qualquer subversão, qualquer impossível.

Usar as pausas com moderação – valem ouro.

Ouvir as opiniões dos outros com abertura, franqueza, espírito crítico. Aceitar tudo o que possa ajudar o desenvolvimento da ideia central do texto. E, em caso de dúvida absoluta, seguir a nossa primeiríssima visão.

As limitações práticas (de elenco ou de espaço, por exemplo) não devem ser ignoradas. Pelo contrário, é útil tê-las bem presentes para que possamos usá-las a nosso favor, a favor da peça – e assim vermo-nos livres delas.

Uma cena é feita de pessoas num mesmo espaço num dado momento. A tensão implícita entre dois corpos já é um acontecimento. Uma pré-frase. Pode-se dizer que quase sempre se escreve em cima disso.

Personagens: pessoas que são vistas a fazer coisas; isso faz parte delas, do que elas são. Queira-se ou não, isso está sempre lá. (O carácter “ao vivo” do teatro.)

Uma peça é para ser atravessada por corpos num palco, mas também é “só” um texto – queira-se ou não, isso está sempre lá.

De um encenador, espera-se o máximo de rigor na leitura da peça e o máximo de fidelidade ao que ela é (no osso, no coração). E depois espera-se que nos surpreenda.

Uma pessoa exposta como um actor num palco já é um começo: desequilíbrio, tensão, pergunta.

Não cair na tentação de explicar logo tudo de entrada. Ser “claro” não quer dizer ser “explicadinho”. Tudo o que é informação deve ser dado só quando é realmente necessário.

Um final tem de resolver a coisa. Fazer-nos perceber que acabou, que baixa a luz sobre aquele mundo, aquele assunto. Um fim é um fim. Pode até ser “aberto”, mas tem de ser “final”.

A difícil arte do “aparte”: o comentário como forma não de estreitar a compreensão da história, mas de a fazer expandir em novos, insuspeitos significados; de a estilhaçar ou sabotar, de a transformar ironicamente, de lhe dar outros lados, prismas novos; de a reescrever.

A repetição como máquina de significação; não como fórmula.

O momento especialmente comovente que se segue a uma gargalhada a sério.



*“Os dias de hoje. O momento especialmente comovente que se segue a uma gargalhada a sério.” De Jacinto Lucas Pires; Actores: João Pedro Vaz, Juliette Prillard, Ivo Alexandre, Nicolau Pais; Encenação: Marcos Barbosa; Co-produção: Ilástico/TNSJ; Estúdio Zero, Porto 2003.
© João Tuna/TNSJ*

"Escrever, falar. Lição que os actores me ensinaram: a palavra é um acontecimento físico."
De Jacinto Lucas Pires; Actores: Hugo Torres, Nicolau Pais; Encenação: Marcos Barbosa; Produção: Ilástico; Maus Hábitos, Porto 2001.
© Sara Amado



Enquanto se conta uma história, fazer outra coisa. Por exemplo, desmontar uma ideia feita, fotografar o presente, inventar uma língua.

Respeitar as personagens. Não julgá-las, nem salvá-las.

Particular atenção às "metáforas"...

É sempre boa conselheira aquela regra do cinema que, em relação à escrita de uma cena, diz "entrar tarde e sair cedo".

Nem tudo é verificável, contabilizável, analisável. O todo, como se costuma dizer, é mais do que a mera soma das partes.

Não cair no que é fácil e já demasiado testado, conhecido. Mas também não ter medo do óbvio.

Dar nomes às personagens é defini-las – no sentido próprio de as limitar, dar-lhes um fim. Não se trata, portanto, de um mero detalhe.

O teatro não é um território separado do mundo e da vida; ou só o é como são todas as vidas quando sonham no escuro. (De olhos abertos! De novo crédulos e livres como em crianças.)

Teatro escreve-se com sotaque. Por vezes, pode até parecer conversa mole, mas nunca deve é soar a coisa neutra. O teatro, digo eu, precisa das muitas línguas da nossa língua, todas as mil variantes e variações, todas as entoações e deslizes, todas as gírias e frases feitas, toda a estranheza, toda a diferença. Tudo o que for pretexto para a vida.

E a vida é sempre, claro, a vida toda. Por isso, o teatro não é de fronteiras, de nenhuma fronteiras, mas um país para todos os possíveis e imaginários.

Pôr pessoas dentro da língua portuguesa: elas ajustam-se e ela alarga-se.

Escrever teatro: frases só lembráveis, não memoráveis.

Lição que os actores me ensinaram: a palavra é um acontecimento físico.

Quem escreve: ser muito sério sem se levar muito a sério.

Idealmente, comédia=tragédia.

Poucas palavras são melhores do que muitas palavras.

Uma primeira versão, menos desenvolvida, de "Notas sobre escrever teatro" foi publicada no n.º 14 da revista *Artistas Unidos*, em Novembro de 2005.

PANORAMA



O teatro em português

Da expansão às independências

D u a r t e I v o C r u z

I – Introdução

Abrangência da expressão dramática da expansão – o teatro clássico – séculos XVI-XVII

O presente estudo integra-se num projecto de investigação em curso, efectuado no âmbito do Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Língua Portuguesa – CEPCEP – da Universidade Católica Portuguesa, com o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia.

Trata-se de uma pesquisa abrangente da dramaturgia portuguesa de temário africano e das dramaturgias pós-independências de raiz cultural portuguesa.

O teatro português praticado ou envolvido na problemática da Expansão só dispersamente tem sido objecto de estudos: e mesmo esses estudos, geralmente, surgem no contexto dos autores respectivos, sem que se procure estabelecer uma definição temática ligada ao fenómeno histórico em si, aos aspectos de caracterização das personagens e do seu circunstancialismo ou mesmo à interpenetração cultural decorrente da colonização – e, ainda menos, da descolonização. Evidentemente, são conhecidas e identificadas peças em que estes problemas afloram ou até, por vezes, constituam essência da dramaturgia: peças passadas em África, na Índia e menos no Brasil; personagens e acções ligadas à deslocação ou à emigração; brancos colonos, africanos escravos ou deslocados.

E há que considerar também, aí com maior incidência e regularidade, as peças históricas ligadas aos Descobrimentos ou aos seus heróis: desde os sucessivos ciclos camonianos, ao grande tema do sebastianismo e da batalha, ou ainda ao Gama e à descoberta das rotas da Índia. Mas trata-se, como iremos vendo, de uma problemática diferente: o objectivo é o facto histórico e os seus protagonistas na perspectiva dramática da viagem, não da transferência de culturas e personagens que as encarnam, e não tanto, em suma, dos fenómenos socioculturais

inerentes. E nesta área poderíamos acrescentar, então pela completa negativa de estudos sistemáticos, o grande tema da emigração.

Teófilo Braga refere a Escola de Gil Vicente no Brasil, na Índia e África. Mas fá-lo num ponto de vista exclusivamente centrado nos autores, sem cuidar das influências de cultura resultantes¹. Vai um pouco mais longe em outras obras da sua inesgotável bibliografia. E existem, evidentemente, obras, sobretudo na área da literatura (mais do que no teatro), que abordam a matéria. Cita-se desde já, aqui, por exemplo, pois foi de grande valia entre tantas mais obras referidas na bibliografia, os estudos de Hernâni Cidade² ou, paradigmaticamente, os estudos sobre a transposição dos *Autos de Baltazar Dias* e do *Auto de Floripes* para São Tomé e Príncipe (Tchiloli) e Floripes.

Muito embora o que não existe é uma abordagem sistemática e tendencialmente completa, do fenómeno, em si mesmo considerado, do encontro e transposição de culturas.

Nesse sentido, e sendo certo que o presente estudo se concentra sobretudo nos temas africanos, não será possível, sem quebra de sistemática, isolá-los do contexto geral do teatro da Expansão. E ignorar as dimensões colaterais dos fenómenos em si, mesmo aquelas que, como veremos, representam áreas de pesquisa menos percorridas ou até completamente inéditas e “geograficamente” descontextualizadas mas relacionadas pela mesma matriz da deslocação e fixação de pessoas como o teatro representado em Goa até quase aos nossos dias. A influência do teatro português no Brasil posterior à independência foi por nós analisada em 2004³. Tudo isto se remete para a bibliografia. E o mesmo se dirá do teatro praticado a bordo, com a excepção dos estudos de Mário Martins no que se referem ao Oriente.

Mas o que está por estudar é a plausível intervenção dos navegadores, missionários e colonos portugueses na transladação, para a África hoje francófona, de temas e ciclos de teatro clássico

européu. A seu tempo desenvolveremos esse tema, rigorosamente inédito, mas que tem pleno cabimento num projecto abrangente.

Em qualquer caso, a abordagem do tema no contexto das origens do teatro português distribui-se por referências a lugares, a personagens e menos a políticas. Melhor dizendo: personagens, e designadamente escravos negros, surgem já antes de Gil Vicente no *Cancioneiro Geral* e na sua expressão mais próxima do teatro, que é, como se sabe, Henrique da Mota. Gil Vicente e seus epígonos citam África, citam o Brasil, citam africanos em Portugal: e até, no caso de Afonso Álvares, filho de escrava e de clérigo, fazem-no com conhecimento directo de causa. Chiado descreve a sua Lisboa de escravos e marinheiros torna-viagem.

Tudo isto se relaciona com a Expansão. E só os “fumos da Índia” merecem a condenação, a partir de Gil Vicente, como veremos. Aqui está um exem-

Encontro de Santa Úrsula e o Príncipe Conan – pormenor
Retábulo de Santa Auta
Mestre do retábulo de Santa Auta
Século XVI
Óleo sobre madeira de carvalho
67X72cm
MNAA, inv. n.º 1462-A Pint
© José Pessoa – DDF/ IPM

Trajo de Cena para 2.º Diabo
Auto da Alma
Companhia Rey Colaço Robles Monteiro
Teatro Nacional de São Carlos, 1965
Autoria: Almada Negreiros
MNT, inv. n.º 132223

Trajo de Cena para Anjo
Auto da Alma
Companhia Rey Colaço Robles Monteiro
Teatro Nacional de São Carlos, 1965
Autoria: Almada Negreiros
MNT, inv. n.º 132223





plo flagrante de que não nos podemos abstrair na problemática geral da Expansão.

Mas reconheça-se que não é assim, nem com a dimensão missionária dos Descobrimentos e colonização nem sequer com a caracterização do escravo africano. A escravatura em si mesma não é condenada: e até ao século XX não o será a colonização, antes pelo contrário, independentemente do quadrante político-ideológico em que se situam os dramaturgos. Vamos encontrar, até em autores anteriores ao Romantismo e ideologicamente conservadores – se o termo se aplica à época – um tratamento da Índia muito favorável – cita-se por agora o padre José Agostinho de Macedo. O mesmo quanto ao Brasil, e aí até se pode citar Gomes de Amorim e a defesa dos índios. Tudo isto se verá, sem desviar directamente dos temas africanos, dominantes neste estudo.

Mas é aí que queríamos chegar. Ao longo da história do teatro português os negros, mesmo por vezes escravos ou alforriados, são tratados em geral com um paternalismo equiparado ao sentido “civilizador” e de gesta social e psicológica com que é tratada a colonização. Isto mesmo quando, no *Cancioneiro Geral*, Henrique da Mota alude aos meios legais de defesa da escrava e troça do clérigo que a ameaça. Ou mesmo quando os colonos merecem menos respeito, e como tal são tratados, do que os africanos (os “pretos”, com então se escrevia) que os servem e que surgem, quase sempre através de uma linguagem “ingénua” de duvidoso rigor semântico...

As primícias d a grande aventura

É hoje pacificamente aceite a prioridade estética de Henrique da Mota nos primórdios estabelecidos em texto do teatro português. Sabe-se muito bem que antes dele e antes de Gil Vicente se escrevia e sobretudo se praticava teatro em Portugal, e que a datação da primeira das suas obras dramáticas ou paradramáticas pode ser posterior ao *Auto da Visitação*, Neil T. Miller situa-a depois de 1514⁴.

Contudo há uma contemporaneidade que no ponto de vista estético e dramático não colide com a posição de Gil Vicente.

Mas a primeira referência a uma personagem negra no teatro português, essa remonta a Henrique da Mota, na *Lamentação do Clérigo*⁵, verdadeira farsa goliardesca integrada no *Cancioneiro Geral* e que antecede, aí sim, pelo menos em sete anos, o *Pranto da Maria Parda* vicentino, “parente próximo e mais velho”⁶. Ambas as personagens se lamentam de falta de vinho. E da “Parda” vicentina falaremos a seguir.

O clérigo acusa a sua escrava negra de ter deixado aberta a pipa – e fá-lo de forma pouco lisonjeira para os costumes escravocratas da época (“ó perra do manicongo/ tu entronaste este vinho/ uma posta de toucinho/ te hei-de gastar nesse lombo”⁷).

E a “perra do manicongo”: “A mim nunca nunca mim/ intronar/ mim andar agua jardim/ a mim nunca ser ruim/ porque bradar/”.

O clérigo é ameaçador, mas a escrava não se deixa amedrontar e invoca a lei que, escrava ou não, em princípio a protege: (Clérigo): “Ora perra, cala-te já/ senão matar-te-ei agora.” Ao que ela responde: “Aqui estar juiz no fora/ a mim logo vai até lá,/ Mim também falar mourinho,/ sacrivão/ mim



Paços da Ribeira
in *Auto chamado da Feyra*
Gil Vicente
Edição Marques Braga, 1936
Fundo Bibliográfico MNT



Cena da peça *Serviços D'Amores*
 Gil Vicente
 Encenação/Dramaturgia: Maria Emília Correia
 Cenografia: Rui Francisco
 Figurinos: Rafaela Mapril
 Produção: Teatro Nacional D. Maria II
 © Margarida Dias – TNDMII

não mourro no toucinho/ guardar não ser mais que vinho/ creligão.”

E assusta o clérigo, ou não fosse o próprio Henrique da Mota magistrado: “Ora te dou o diabo/ rogo-se já que te cales/ que bem me bastam meus males/ que me vem de dar cabo./ Olhai perra que diz/ que fará/ irá dizer ao juiz/ o que fiz e que não fiz/ e crerá!”

Esta obra iniciática define uma linha constante de análise, tanto a nível de conteúdo, passe o peso

excessivo do termo face a um entrecho tão simples, como a nível de linguagem, esta sim, desde logo marcada pela imitação de expressões deturpadas do português, clássico, romântico ou moderno, num mecanismo cómico constante. Com a particularidade, que por exemplo José Ramos Tinhorão assinala, da evocação das garantias legais concedidas à escrava... o que não deixa de ser insólito mas significativo.⁸

II – A expansão em Gil Vicente a Escola Vicentina

Ora, precisamente, encontramos em Gil Vicente, e naquilo que Teófilo Braga chama a Escola Vicentina, a primeira grande abordagem da problemática da Expansão. E também encontramos como já foi dito, a primeira grande reserva aos aspectos negativos da grande viagem no *Auto da Índia*, datado de 1509, portanto seis anos antes de

Afonso de Albuquerque ter consagrado a expressão dos “fumos” que até nós chegou com a sua carga negativa e que serve de epígrafe a um estudo e antologia de Maria Leonor Garcia da Cruz.⁹

No contexto da dramaturgia de Gil Vicente esta posição crítica é tanto mais significativa quanto será caso isolado. Ao contrário: toda a restante obra assume um perfil “politicamente correcto”, diríamos hoje, claramente alinhado com a grande aventura

Representação do *Auto da Índia*, em Almada, perante a rainha D. Leonor, em 1519
Carolina Santos

Iluminura – pormenor, s.d.
in *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*
de Albino Forjaz de Sampaio
Lisboa, 1929 -1932
BN



dos Descobrimentos no plano nacional, chame-mos-lhe assim, mas também obviamente no plano religioso, na época totalmente homogeneizados (Portugal “Alferes da Fé”, diz Mestre Gil).

Para o primeiro aspecto, cita-se aqui a portentosa *Exortação da Guerra* (1514 ou 1515)¹⁰ com o seu belicoso apelo à venda de jóias para custear a conquista e a navegação. No ponto de vista teatral, aliás, constitui um grande momento de bravura na veemência de tonalidades modernas de apelo à austeridade. Aí se notará também um sinal da mudança de costumes que, mais tarde, será patente.

Mas será sintomático que a exortação se faça para a guerra em Marrocos: “El Rei de Fez esmorece/ E Marrocos dá clamores./ Oh! Deixai de edificar/ tantas câmaras dobradas/ muipintadas e douradas./ que é gastar sem prestar./ Alabardas, alabardas!/ Espingardas, espingardas!” “O comediógrafo [diz Hernâni Cidade] comunga no ideal de todos os cultos do seu tempo: – é dever de reis e cavaleiros cristãos levar a guerra ao Infel e manter para tal, em sua rudeza antiga, os costumes que condicionaram e expulsa-lo do território pátrio”.¹¹

E está flagrantemente nessa linha a salvação dos “quatro Fidalgos, cavaleiros da Ordem de Cristo” (e de Deus, diz o Anjo), que morreram nas partes de África e a quem o Anjo “está esperando/ que morrestes pelejando/ por Cristo, Senhor do Céus”, pois “quem morre em tal batalha/ merece paz eternal” (*Auto da Barca do Inferno*).¹²

Mas o mais curioso será o conjunto de referências aos territórios descobertos e aos seus habitantes deslocados, uns e outros detalhadamente referidos por Tinhorão na obra citada, e por A. C. de C. M. Saunders¹³. Assim, temos o “Negro grande ladrão”, nada menos, à procura de um “mulato” no *Clérigo da Beira* (1526)¹⁴; mulatos são citados no *D. Duardos*. E negros falam no seu linguajar na *Frágua de Amor* (1524) e na *Nau de Amores* (1527).

Na *Frágua*, “vem um Negro cantando na língua de suaterra”, o que dá ao texto um cariz plurilinguista curioso, pois Vénus invectiva-o em castelhano, mas



Auto de moralidade composto per sibil vice
te ppor contemplaçem da serenissima e muito catholica
na ynhabona L. lano: nossa seõora: e representada per seu
mãdado ao poderoso pñcipe e muy alto rey dõ Alphonso
primeiro de portugal deste nome. Comença a declaraçã e argumẽto
da obra. E pñmeiramente no presente auto se segura que no pñto
q acabamos despirar chegamos supitamente a huũ rro: ho qual per
força auemos de passãr: em huũ de ocus bates q naquelle pñto estã
f. huũ dellea passa pera ho paiaiso: e ho outro paio inferno: os qes
bates tem cada huũ seu arraz na pñoa: ho do paraíso huũ anjo: e ho
do inferno huũ arraz infernal e huũ companheiro. Ho pñmeiro
spñ elocuto: he huũ fidalgo que chegua com huũ page q lhe leua huũ
rebo muy compido e huũ cadeya despalda: e cõmeça a bõarraz
ho inferno della maneira ante que ho f. bõalguo venha,

a resposta vem em português aproximado: “A mi sã negro de crivão/ agora só vosso cão/ vosso cravo margurado/ cativo como galinha”, o que constitui uma referência de impacto óbvio. E na *Nau de Amores* “vem um negro do Beni e diz: Quere boso quemibae/ buscar o pouco de venturo/ que a mi na mordo sae/ da moça casa su pai/ [...] eu chamarele Minho vira/ e ele chama-mo cam”...

Na *Floresta de Enganos* (1536) põe-se o problema da utilização da língua por quem dela não é natural e com intenções escusas: “E negro falam os doutores?/ Nunca eu vi tais diferenças./ Pois se hi há negras sentenças/ não haverá hi/ alguns negros ouvidores/ em algumas audiências?”

Porém a mais portentosa figura desta linha de personagens é indiscutivelmente a *Maria Parda* (1522), cujo Pranto pelo desaparecimento do vinho e das tabernas nas ruas de Lisboa a leva a preparar a morte com um goliardesco testamento: “A minha alma encomenda/ A Noé e a outrem não/ e o meu

corpo enterrado/ onde estão sempre bebendo/ [...] chorai todos meu perigo/ não levo o vinho que digo/ que eu chamava das estrelas/ agora me irei por elas/ com grande sede comigo”...

É o que na altura se chamaria “fala da Guiné”, na deturpação irónica ou dramática que chegou até hoje e que mais adiante retomaremos na comparação com outros modelos.

Mais precisamente no seu estudo citado, Maria Leonor Garcia da Cruz identifica as referências dispersas aos “fumos da Guiné”, ou “tratos” a que se refere a *Farsa dos Almocreves* (1527) e, no caso específico das rotas da Índia, o *Triunfo de Inverno* (1529) e até episodicamente o belíssimo e tão leve *Auto Pastoril Português* (1523). Mas como bem sabemos e como já foi dito, o grande desvio crítico ao “politicamente correcto” é o *Auto da Índia* (1509), com o conjunto de malefícios que caíram em cima do próprio marido, sucessivamente enganado na ausência, inclusive por um castelhano, roubado pelo capitão... (“se não fora o capitão/ eu trouxera o meu quinhão/ um milhão vos certifico”). Sá de Miranda, António Ferreira e Jorge Ferreira de Vasconcelos, para não falar em Camões, assumem estas críticas no teatro ou na poesia e estão nessa linha numerosos cronistas e viajantes, sem embargo, claro, do apoio global à política da Expansão.

Mas, no teatro, nenhum foi tão longe como Gil Vicente: alguma razão teve Garrett quando em *Um Auto de Gil Vicente*¹⁵, garante a independência crítica do autor mercê da generosidade e espírito “liberal” dos reis... E já agora, na *Farsa dos Almocreves* (1526) há uma referência ao Brasil.

Duas matrizes africanas

A chamada Escola Vicentina estende a sua influência pela Índia, por África e pelo Brasil. O grande propulsor dessa diáspora terá sido a acção missionária, mas não só: como a seu tempo se estudará, o *Auto Carolíngio* de Baltazar Dias¹⁶ chega a São Tomé no ciclo da cana-de-açúcar e da

emigração/colonização madeirense. Daí seguiu para o Nordeste brasileiro e para Goiás. Ao lado, no Príncipe, ficou até hoje a tradição anual do *Auto de Floripes*, vindo na emigração minhota. Aqui analisaremos a obra em si, e no local próprio a aculturação são-tomense.

Ao Brasil chegou uma tradição vicentina retardada através dos autos do padre José de Anchieta e de textos avulsos, de que ficou a memória, ligados à acção missionária dos padres Manoel da Nóbrega, António Vieira, ele próprio, e outros mais. E a Índia foi receptáculo e ambiente de uma produção teatral própria, que se inicia também com o teatro jesuíta embarcado, mas tem momentos altos, no Renascimento, com Camões



Estátua de Camões na Ilha de Moçambique
António Pacheco, 1969
AHM
© Luis Abélard



(*Filodemo*¹⁷) e Simão Machado (*O Cerco de Dio*¹⁸), com o padre Luís Vaz Guimarães (*Auto da Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo*¹⁹, também de tradição popular minhota) e mais tarde com José Agostinho de Macedo, e com outros autores locais que, em português escreveram até aos anos sessenta do século passado.

As extensões não africanas deste percurso deverão ser estudadas e desenvolvidas em área autónoma mas, até porque envolvem aspectos inéditos, não podem ser ignoradas. Como o não devem ser as transladações do teatro popular português para os EUA e Canadá. Mas para já, vejamos as conotações africanas dos autores mais importantes da chamada Escola Vicentina.

O primeiro deles, por causas genéticas que não pouco o incomodaram é Afonso Álvares, filho

de uma escrava natural da Guiné e de um clérigo. Chiado, que vamos encontrar já adiante, não esqueceu essa origem, e preferiu ignorar a formação académica do poeta rival que, protegido do arcebispo de Évora de D. Afonso de Portugal fez uma honrada carreira de professor e dramaturgo. Diz Chiado: "Ser cativo de um Sequeira/ e pois que desta maneira/ há mister que tu escondes/ pois que sabe tal manqueira", ou seja, o descaso pela escrava mãe, padeira de profissão. E pior: "Porque certo é para crêr/ que quem tem côr de cravão/ é sinal que o coração/ não pode deixar de trazer/ de cadela a condição!"²⁰

Afonso Álvares responde à letra: "Se não foram os filhinhos/ e a honra que mantenho/ eu te fizera canhenho/ de pernas, mãos e focinho/ pela virtude do lenho". E alude a cenas de pancada e deboche: "Tu bebeste no ribeiro/ do rio da Palhavã/ por seres chocarreiro/ que não tem virtudes ã/ velhaco frei matreiro."²¹

Afonso Álvares deixou-nos quatro autos de expressão religiosa, *Santo António* e *São Vicente*, ambos de 1531, e *Santa Bárbara* e *Santiago*, todos eles de ingénua estrutura, inspirados na *Legenda Áurea* de Voragine. Uma recente edição moderna dessa grande obra hagiográfica facilitará a comparação dos textos.

Tem outro interesse dramaturgico a obra de Baltazar Dias, cego da ilha da Madeira²², segundo alvará firmado em 20 de Fevereiro de 1537 por D. João III, pelo qual é concedido ao poeta o exclusivo de mandar imprimir as suas obras "por ser homem pobre e não ter outra indústria para viver por o carecimento da sua vista"²³. Deste nos ficaram o *Auto do Nascimento de Cristo*, *Auto de Santo Aleixo*, *Auto de Santa Catarina*, *Auto da Paixão de Cristo*, e *História da Imperatriz Porcina*, ainda mais ou menos lembrado em Trás-os-Montes, como veremos adiante, e ainda o *Auto da Feira da Ladra*, cujo título faz lembrar o Chiado, e o *Auto d' El Rei Salomão*.²⁴

Mas, sobretudo, ficou a *Tragédia do Marquês de Mântua* e do Imperador Carlos Magno, extrema-

mente interessante no âmbito desta pesquisa, pois, por um lado, representa, entre nós, a expressão mais completa do ciclo carolíngio, por outro lado foi, como vimos, trasladado para São Tomé, onde está hoje vivo e bem presente; e por outro lado ainda, terá sido levado pelos colonos portugueses para a costa da Guiné, hoje de expressão francesa.

Veremos adiante algumas dessas variantes. Refira-se agora que a *Tragédia* na sua expressão portuguesa original ou melhor, da fixação do texto tradicional do poeta madeirense, uma vez que, de facto, estamos perante a tradição europeia, ("língua d'oeil ou língua d'oc", interroga-se Garrett no *Romanceiro*), retomada na linha tradicional. O mais interessante, para nós, é, repita-se, a capacidade de sobrevivência e aculturação deste velhíssimo

romance de poder e amor, que o povo são-tomense devidamente adaptou. E que envolve o conceito de uma justiça régia (ou do Estado), que pune a morte de Valdevinos às mãos de D. Carloto, por sua vez condenado à morte e executado por ordem do seu próprio pai, o imperador. Levado, repita-se, para São Tomé, tal como o tradicional *Auto de Floripes* foi levado para o Príncipe, este romance tradicional constitui, com as adaptações que veremos, o grande factor cultural das ilhas.

António Figueiredo Gomes, em duas obras distintas, refere a restante poesia de Baltazar Dias, transcrevendo algumas das suas composições não dramáticas. Trata-se, em qualquer caso, com Chiado, dos momentos mais vivos da Escola Vicentina.²⁵



António Ribeiro Chiado
Costa Motta (tio) e José Alexandre Soares, 1925
Lisboa
© José Manuel Costa Alves

O poeta Chiado

A grande achega de António Ribeiro Chiado para o historial do teatro português residirá no carácter urbano, da Lisboa popular de “desvairadas gentes” da sua obra, truculenta como o foi a vida deste ex-frade. Diremos que Gil Vicente, na goliardesca *Maria Parda*, traça uma topografia da Lisboa dos escravos e das tabernas, com nomes de ruas e tudo. Mas as *Práticas*²⁶ de Chiado vão nesse aspecto mais longe e juntam uma população bem específica: assim, as *Oito Figuras* ou os *Compadres* que “praticam”, isto é, conversam, tal como no *Auto das Regateiras* – e perdeu-se um *Auto de Gonçalo Chambão* – ou sobretudo no formidável *Auto da Natural Invenção*, teatro no teatro como o “Seleuco” camoniano que o cita – tudo isto singulariza de facto esta figura da Lisboa do seu tempo. Onde não faltavam africanos, para lá do infeliz Afonso Álvares.

Assim, a *Prática das Oito Figuras* (cerca de 1543), que aliás alude ao projecto gorado de Carlos V invadir e conquistar Argel (“foi um caso mui terrível/ ir em boca de Invernada que lhe dispersou a esquadra em Novembro de 1541”) logo no início traz um lamento característico: “Não comeis, moreis servis/ como negros da Guiné”, diz o Paiva.

E mais: uma das oito figuras é um “negrinho sandeu”, fornecedor do almoço dos outros sete e logo apelidado de ladrão, mas que se defende com alacridade, numa difícil transcrição da “fala da Guiné”: “doso gália, um capão/ a mim trazte turo junto/ o coei oco treze pombo/ [...] mim da-la treaze ntem/ prodozo; não queré dá/ A regateira mui mão!/ Mim Dize quere vendê? Ela logo sacode.” E segue uma longa negociação com a “regateira”, certamente personagem do auto respectivo, este de 1569.

Logo na primeira fala temos uma Negra a falar latim: “Krialeysão, Cristeleisão/ Santo biceto nomen tu!/ [...] a mim cativar o judeu/ não querê que a mim reza! [...] A mim fruso vosso mata, voso sempre brada brada/ cadela, cadela, cadela!/
25



vende-me para Castela”, diz a velha, que não evoluiu deste clérigo de Henrique da Mota (“ó perra do manicongo”)...

Ora bem: no *Auto da Natural Invenção*²⁷ representado na corte de D. João III entre 1545 e 1557, o personagem negro, assim também designado, evoluiu. É uma das “figuras” da peça, e como tal sente-se no direito de enfrentar o dono da casa onde se fará a representação. O dono duvida: “Sois negro Orfeu?/ Não creio que sois cantor;/ há-de mo jurar o autor.” Mas assim é o negro, que já se exprime em português “do reino”, “tange e canta um vilancete”, e acabado, diz o dono da casa: “Autor comece a vir/ bem se pode o negro ouvir/ inda que cante às escuras.”

Camões elogia Chiado no “Seleuco”: “Uma trova fá-la tão bem como vós, como eu (o escudeiro Ambrósio) ou como Chiado.” E Jorge Ferreira de Vasconcelos, sobre uma trova: “É do escudeiro Chiado./ Em algumas cousas teve veia esse escudeiro”. Sobre-



Preta Quimbunda dançando
Desenho aguarelado, n.i., s.d.
AHU, Lisboa

*Preta Quimbunda d'além do Rio
Dançando e folgando.
Vestido
Quasi humma peça de Quente
avel, sem a delgada brava, lme
embarque brava no piscoo, sem
lme submerido.*

tudo a “Natural Invenção” merece encómos. E situa o negro numa posição social diferente.

A mudança do estatuto do negro

Tinhorão procede a um levantamento cuidadoso das personagens negras na sequência daquilo a que Teófilo chama Escola Vicentina. Autores de menor qualidade, e algumas peças anónimas que fazem a passagem para o Renascimento. Como se verá, o eixo da dramaturgia da Expansão passa para o Brasil e para o Oriente, com as escassas excepções que se encontrarão.

Porém importa reparar numa certa mudança do estatuto do negro nesta dramaturgia. Tinhorão ressalta por exemplo o anónimo *Auto de Vicente Anes Joeira*²⁸, onde um curandeiro da Guiné, Mestre Tomé, tem como adjunto um português, Gonçalo. No também anónimo *Auto de D. Fernando*, cerca de 1541, aparece um negro, de nome Bastião, que toma conta da jovem Isabel e não hesita em a admoestar. Transcrevemos de Tinhorão: “Maria, porque não ides/ por vós chama a senhora/ se falais com o rascão,/ enquanto voltais a casa/ haverá resmingação.” Uma vez mais se detecta certa mudança de estatuto social e mesmo familiar.

Analiseemos agora directamente o *Auto da Bela Menina* de Sebastião Pires na versão de Luís Francisco Rebello²⁹. Cena bucólica, já marcada por um ambiente renascentista, na descrição dos amores da Bela Menina, assim mesmo identificada, e de um fidalgo de França, também assim referido. A certa altura entra um negro e dirige-se a Pasíbula, criada da Bela Menina, com uma notícia inesperada: “Siora beijo seu pé/ com sua caracanharr morado./ Mim trouxe cá um recado/ para dará bossa mercê./ Eu sa negro de vosso irmão/ que ontem do Brasil chegou.” A Pasíbula espanta-se e faz uma pergunta insólita: “Preto, vinda cá mano:/ [...] meu irmão vem castelhano/ ou português valenciano?” E ele responde: “Portugal sa ele agora...” A Bela Menina também se espanta. “Dize negro: teu senhor/ para quem te deu recado? Não tinha outro servidor/ para

mandar sabedor/ que falara declarado/ se não a ti?” A que o negro responde: “Sim/ posso eu não ir aqui/ Pesara de São Formente!/ Também negro não sa gente/ e boso sombai de mim!”

Refira-se ainda uma “Cena Policiana” do vicentino Henrique Lopes³⁰, na qual, não obstante duas citações da “Celestina” de Rojas, Lucciana Stegagno Picchio reconhece que a linguagem e o espírito da peça “são de clara traça portuguesa”³¹. Será porque surge a certa altura “um mulato chamado Solis”, que canta e canta bem: pois, apesar de uma vez mais ser apelidado de perro, mas aparentemente sem violência, é-lhe reconhecido o mérito: “Mulatos são sabedores/ de gentis habilidades,/ nos pensamentos senhores/ que não desfeam as cores/ quando abonam as qualidades”... Estamos já mais longe da “perra do manicongo”. Recorde-se que no “Seleuco” camonianiano, a moça também é chamada de cadela pelo porteiro...

Finalmente, Tinhorão ainda refere um “Entremez do Negro mais bem Mandado”, integrado na *Musa Entretenida de Vários Entremezes*, colecção publicada em sucessivas edições a partir de 1658. Estamos, já aí, muito próximos do teatro “de cordel” e manifestações afins, que no lugar próprio serão referidas.

Haverá uma certa mudança de estatuto de negro ou preto nestas expressões dramáticas? Pensamos que sim. Para além da iniquidade intrínseca da situação da escravidão em si mesma, ressalta um tratamento menos violento e um relacionamento mais integrado, a indiciar o recorte cómico, sem muito mais, que o teatro “de cordel” confere aos africanos, dentro de uma linha de valorização dos servos no contexto familiar. O que não absolve em nada os problemas moral e social da escravatura: sem contudo esquecer que muitos destes “pretos” seriam, na linguagem da época, alforriados. Em qualquer caso, e tendo embora em conta a insistência na “língua da Guiné”, encontra-se um tratamento mais digno destas personagens típicas de certa linha dramática que, também de forma diferente, durará até pelo menos aos anos cinquenta do século XX.

TCHILOLI



Teatro de São Tomé e Príncipe

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

*Tchiloli ou a Tragédia do Marquês de Mântua
e do Imperador Carlos Magno*
Companhia Tragédia da Formiguinha da Boa Morte/
São Tomé e Príncipe
Colaboração da Maison des Cultures du Monde
Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1990

Conde Ganalão, personagem da peça
Tchiloli ou a Tragédia do Marquês de Mântua
e do *Imperador Carlos Magno*
in *Enciclopédia Fundamental*
de São Tomé e Príncipe
Carlos Espírito Santo
Ed. Cooperação, Lisboa, 2001



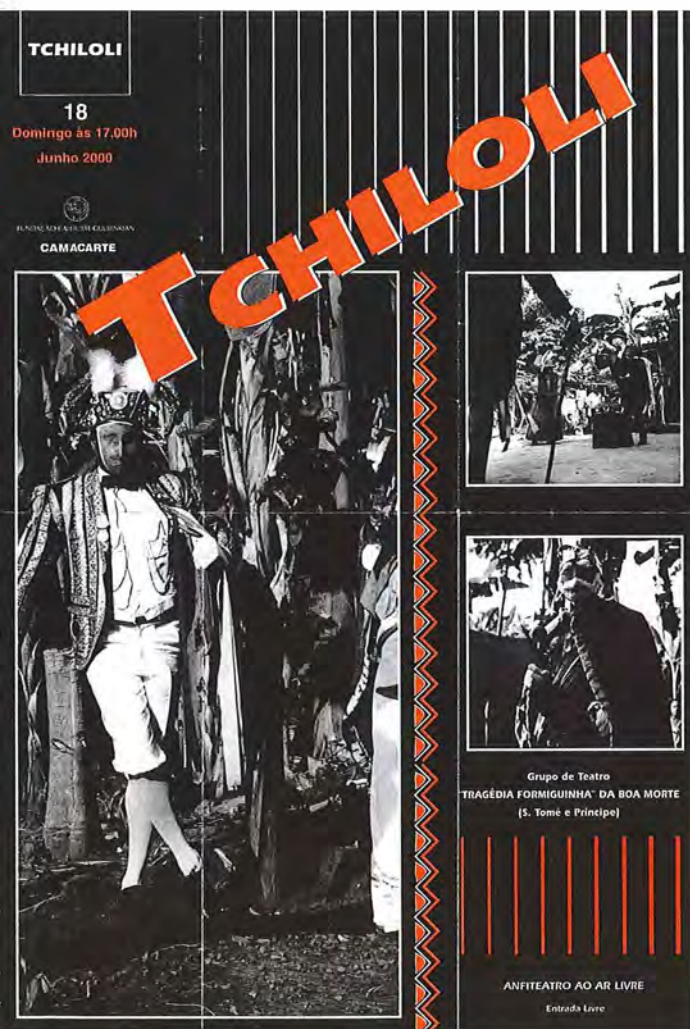
III – O Tchiloli e o “Auto de Floripes”. A passagem para África

Vimos que as peças do ciclo carolíngio surgem a certa altura em África e, no que se refere à África de colonização e expressão portuguesas, perduram até hoje em São Tomé e Príncipe. O Tchiloli, com as aculturações e algumas adaptações, é a velha *Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carlos (Carloto) Magno*, na versão e na expressão de Baltazar Dias, a que acima aludimos.

Daí, ser defensável a sua transposição mais ou menos contemporânea da colonização madeirense no ciclo da cana-de-açúcar que a conduzirá depois ao Nordeste brasileiro, onde perdura e de onde irradiou para a vastíssima geografia cultural-popu-

lar do Brasil que está muito viva, por exemplo em Pierenópolis, estado de Goiás, e não só.³²

Mas esta tese é obviamente discutível. Pedro Paulo Alves Pereira remete o texto para uma versão da *Tragédia* de Baltazar Dias levada a São Tomé no século XIX e aculturada sobretudo nos anos cinquenta do século XX³³. Aliás, o espectáculo, que continua a ser apresentado por grupos diversos em São Tomé, sofreu sucessivas alterações que não traem, antes consagram o texto original, pese embora as mudanças introduzidas. Fernando Reis descreve-nos anos sessenta e pormenoriza os aspectos cénicos e de figurino e adereços, realçando os anacronismos da indumentária e o valor simbólico de cada personagem, fiel ao texto quinhentista mas numa representação moderna: uso da caneta de tinta per-



manente, utilização do telefone, faixa verde e encarnada do imperador, como símbolo do poder, trajes do século XIX³⁴... Mantendo, entretanto, também, a profunda simbologia da autoridade do Estado, seja ele medieval, colonial ou independente.

Numa observação muito detalhada e documentada, trinta anos depois, Paulo Valverde refere sinais de evolução, designadamente no encurtamento de alguns espectáculos, que chegam a durar o dia inteiro na versão tradicional, mas confirma a

fidelidade global ao texto clássico com as alterações e aculturação introduzidas. E chama a atenção para uma curiosa circunstância.

Sabe-se que o Tchiloli continua a ser representado por grupos numerosos e rivais. Alguns deles aliás foram exibidos em Lisboa. Paulo Valverde, entretanto, refere que “apesar de algumas inovações serem admitidas nas representações actuais, o escrutínio rigoroso e experimentado de figurantes e espectadores faz a triagem entre aqueles que introduzem a diferença no respeito da tradição e os que desfiguram o Tchiloli e que acabam por se transformar quase numa performance diferente”.³⁵

Tomaz Ribas, ele próprio oriundo de São Tomé, relaciona o Tchiloli com as expressões coreográfica e paradramáticas de matriz africana, importada com o tráfico de escravos da costa ocidental, citando designadamente o danço-congo, a chola, o rocapé, “este resultante de uma expressão musical europeia que serve de suporte à coreografia e ao ritmo africano”.³⁶ Ora, encontramos expressões em tudo convergentes no Nordeste brasileiro, para

>
O imperador Carlos Magno
Fotografia de cena, s.d.
AH de São Tomé

D. Carloto in programa da peça Tchiloli ou a Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carlos Magno, Companhia Tragédia da Formiguinha da Boa Morte/ São Tomé e Príncipe
Ciclo de Teatro Popular Tradicional, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973
MNT, inv. n.º 177344

<
Programa de Tchiloli ou a Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carlos Magno
Companhia Tragédia da Formiguinha da Boa Morte/ São Tomé e Príncipe
Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 18 de Junho de 2000
MNT, inv. n.º 215714

Cena da peça Tchiloli ou a Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carlos Magno
Companhia Tragédia da Formiguinha da Boa Morte/ São Tomé e Príncipe
ESTA 2000
MNT, inv. n.º 216994





além, repita-se, da manutenção dos textos do ciclo carolíngio.³⁷

E veremos adiante como o Tchiloli influenciou alguma dramaturgia moderna de São Tomé e de Angola, designadamente em autores como Fernando de Macedo ou José Mena Abrantes.

É diferente a transposição do *Auto de Floripes* para a ilha do Príncipe. Em primeiro lugar, pelas próprias limitações geográfica e populacional, que concentram numa única versão a produção do espectáculo. Numa tradição secular, esse espectáculo realiza-se anualmente no dia de São Lourenço, 15 de Agosto, razão pela qual o auto surge designado como *Auto de São Lourenço*.

Mas é o velho *Auto de Floripes*, de tradição carolíngia, há relativamente poucos anos ainda representado no Minho, designadamente na aldeia de Neves e em Trás-os-Montes. Augusto Baptista, numa pesquisa efectuada entre 1996 e 1998, compara o texto



actual com a versão recolhida em 1969 por Fernando Reis, e ainda procede à acareação com os textos tradicionais portugueses. Reconhece no dispositivo cénico e na prática espectacular do Príncipe certo “exagero dispersivo” que a tradição local e mesmo a exuberância tropical poderá explicar: em qualquer caso, estamos perante a essência do texto que a colonização portuguesa para lá levou, a partir da raiz profunda do teatro medieval, como pertinentemente assinala também Andrée Crabée Rocha.³⁸

Há igualmente vestígios, diz-nos Augusto Baptista pelo menos no Brasil, nas Honduras, em El Salvador, no Belize e no México³⁹. Interessa-nos mais aqui pelos processos histórico e cultural da transposição as versões brasileiras. Sublinhe-se, a longa referência que Erico Veríssimo, em *O Tempo e o Vento*, faz a uma representação no Rio Grande do Sul, situando a descrição no final do século XIX⁴⁰, para não falar, insista-se, na passagem feita através dos primeiros contactos de origem portuguesa para o que é hoje a África francófona.

IV – Dos Jesuítas aos Renascentistas

Sabe-se que os Jesuítas e, talvez com menos constância, os Franciscanos, influíram e agenciaram a divulgação do teatro ao longo da grande aventura histórica e geográfica dos Descobrimentos e, mais ainda, do relacionamento internacional global empreendido pelos portugueses. Fizeram-no com óbvios intuitos missionários, mas com mérito cultural – para lá do mérito religioso, diga-se assim – de saber adaptar os rituais cénico e dramático da expressão neolatina ao meio social em que se inseriam.

O teatro brasileiro nasce com os autos do padre José de Anchieta. As histórias da literatura e do teatro do Brasil são unânimes em o reconhecer. Como o assunto se inscreve obviamente no contexto desta pesquisa mas sai do seu âmbito imediato acompanhamos o teatro luso-brasileiro, acima citado:

Os autos do padre Manuel Anchieta (1534-1597) constituem, a partir de 1567, o grande momento documentado e estruturado da iniciação dramática no Brasil. Mas nem sequer serão as primeiras manifestações de texto e de espectáculos anteriores: um *Diálogo sobre a Convenção dos Gentios* de 1557, da autoria do padre Manuel da Nóbrega (1515-1570) e ainda um *Auto de Santiago* representado em 1564 e outros textos dispersos, de autores desconhecidos ou mais ou menos obscuros, entre eles Bento Teixeira, autor do poema “Prosopopeia” (1601) e de duas comédias *Lázaro Pobre* e *Rico Avaro*, que se perderam.

Cabe ao padre Anchieta a glória de ter introduzido no Brasil, a partir de textos originais, uma dramaturgia coerente e consistente. E o mais curioso é que Anchieta concilia, no plano especificamente dramático, a ingenuidade já retardada da Escola vicentina com a solene tradição do teatro jesuíta.

De notar que Gil Vicente, na *Farsa dos Almoçreves* (1526) faz uma referência ao Brasil: “Quando fordes meu namorado,/ vireis a ser mais profundo,/ mais discreto e mais subtil,/ porque o mundo

Sortibão, Floripes, Almirante Balaão e Burlante
– *Auto de Floripes*
in *Enciclopédia Fundamental de São Tomé e Príncipe*
Carlos Espírito Santo
Ed. Cooperação, Lisboa, 2001

Cena da peça *Auto de Floripes*
in programa Ciclo de Teatro Popular Tradicional
Fundação Calouste Gulbenkian, 1973
MNT, inv. n.º 141211

Padre José de Anchieta
in *Vida do venerável Padre Joseph de Anchieta da Companhia de Jesus*
Officina de Joam da Costa, 1672
BN



namorado/ é lá, senhor, outro mundo/ que está além do Brasil"⁴¹. Entretanto, do ponto de vista dramático, os autos de Anchieta, para lá da originalidade e força criacional, têm o valor acrescentado da sua profunda penetração no meio social e cultural de índios e colonos, numa funcionalidade missionária que sobrepõe a dimensão dramática e o valor documental: escritos em português, em castelhano e tupi-guarani, constituem uma notabilíssima dramatização de usos e costumes, numa perspectiva religiosa e moral, certamente de grande eficácia e qualidade artísticas. Nem de outra forma se processaria esta aculturação da imponente tradição do teatro neolatino da Companhia de Jesus, transferida para o Brasil no século XVI.

A tabela dos autos do padre Anchieta não é definitiva. Uma tentativa de fixação cronológica que efectuámos conduziu à seguinte relação:

- 1) *Auto da Pregação Universal*, que certos autores identificam com o "Recebimento que fizeram os Índios de Guapará ao Padre Provincial Marçal Belarte". Em qualquer caso, restam extractos escritos em português e em tupi, fixáveis entre 1567 e 1570, o que daria primazia nesta tábua dramática;
- 2) *Auto do Dia da Assunção*, escrito em tupi, cerca de 1579;
- 3) *Na Festa de São Lourenço*, trilingue, escrita cerca de 1583;
- 4) *Na Festa de Natal*, trilingue, versão simplificada da anterior;
- 5) *Quando no Espírito Santo, se Recebeu Uma Relíquia das Onze Mil Virgens*, em português;
- 6) *Auto dos Mistérios de Nossa Senhora*, em tupi;
- 7) *Visitação de Santa Isabel*, em castelhano, escrita em 1595;
- 8) *Auto da Vila de Vitória*, em português e castelhano;
- 9) *Na Aldeia de Guapará*, escrito em tupi, 1597;
- 10) Diversas poesias dramatizáveis.

Se a forma é muito próxima de um teor vicentino retardado, o conteúdo tem algo das histórias medievais, quanto mais não seja na dialéctica maniqueísta dos “bons” e dos “maus”. Os “maus” tanto podem ser demónios, como colonos pecadores, como índios infiéis. Estes têm nomes tamoios, tribo que se aliava aos franceses na tentativa de expansão da “França Austral”. Os pecados surgem misturados com maus hábitos sociais: “bebida cauim” curandeirismo, poligamia (*Na Festa de São Lourenço*); as virtudes são também materiais: a Virgem Maria “afasta as enfermidades, febres, desinterias” (*Auto do Dia da Assunção*); criticam-se os espanhóis da província do Prata, na pessoa de um “Embaixador fanfarrão” (*Na Vila de Vitória*); e por aí fora...”⁴²

Entretanto, o centro fulcral da expressão dramática passa de África para a Índia. E para o Oriente em geral. Mário Martins estudou essa emigração dramática, logo iniciada nas naus, onde se produziam espectáculos nas condições que se imagina⁴³. Teófilo cita o “viajante Pyrdard” que presenciou alguns: “No dia de Natal, em todas as Igrejas, se representam os mistérios da Natividade, com grande cópia das personagens que falam, como cá os bonifrates, e há grandes rochedos, e por baixo deles homens que fazem mexer e falar estas figuras como querem, e todos vêem estes brincos. Mesmo na maior parte das casas e encruzilhadas há semelhantes divertimentos”⁴⁴.

É o teatro jesuíta no seu máximo esplendor, agitado pelos fumos da Índia no local de origem.

Camões estreou o *Filodemo* em Goa, por ocasião da investidura do governador Francisco Barreto, cerca de 1555. Será a obra mais alinhada com a “nova forma” de fazer comédia, trazida para Portugal por Sá de Miranda, prosseguida por António Ferreira nas comédias e por Jorge Ferreira de Vasconcelos, sendo este o único que agora nos retém a atenção.

Importa referir entretanto pelo menos dois textos de temática ou circunstância ligada a Goa, desde logo o *Auto da Paixão* do padre Luís Vaz

Guimarães, originário do teatro popular minhoto e mirandês, onde o vamos encontrar, e daí trasladado para o Brasil e para o cinema (*Acto da Primavera* de Manoel de Oliveira – 1963). Chegou a ser representado em tamul, para efeitos de missão, tal como os autos em tupi do padre Anchieta. O pranto final de Nossa Senhora constitui um fecho impressionante na sua força verbal e sentimental – além da dimensão religiosa.

Completamente diverso, mas merecendo aqui uma nota referencial, é a *Comédia do Cerco de Dio* de Simão Machado, publicado em 1601 juntamente com a *Comédia da Pastora Alfeia*. Trata-se de um épico transformado em sucessivas cenas teatrais de grande efeito espectacular, onde se desdobram acções directas de guerra com uma intriga política em que a posição dos portugueses não é dicotómica em relação aos indianos: o nobre Rau apoia e apoia-se no rei de Portugal contra o rei indiano Bandur.



Programa-postal da peça *Filodemo*
Teatro da Cornucópia, 2004
MNT, inv. n.º 232099





A intriga política mistura-se com uma complexa intriga sentimental.

Claude-Henri Frèches analisa o texto nestes diversos planos, e salienta certo perfil pacifista, talvez coerente com a vida do autor, falecido em Barcelona, de onde nunca terá passado, na identidade religiosa de frei Bartolomeu Machado: não seria para ele “esta vida soldadesca/ [que] é vida mui velhaquesca”...⁴⁵

Neste conjunto seiscentista, só surge um relacionamento directo com África, a nível de personagens, em duas comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos, *Ulissipo* e *Aulegrafia*, cada uma com o seu episódico personagem mulato, respectivamente a criada Gracia e o servo Eitor de Los Lindos, assim mesmo! Maria Odete Dias Alves caracteriza um e outro, desde logo chamando a atenção para a “linguagem repassada de provérbios” de Gracia, que lhe dá vivacidade e certo nível sociocultural: “Ante cocho que el agua serua: ao seu tempo se colhem as uvas quando são maduras. Andaria assim

o demo das vossas, e o carro ante dos bois. [...] Não se ganham trutas a bragas enxutas. Isso seria ainda não selamos já cavalgamos. Não sejas mao de contentar se quereis ser contente”⁴⁶...

E o mulato Eitor de Los Lindos é um “rufião [...] que não trabalha”. Refere Silvina Pereira: “Parasitas, rufões, cortesãs, mancebas e mancebos, todos bailavam na mesma dança.”⁴⁷

Tudo isto indicia uma subtil mudança do estatuto e da actuação destes negros e mulatos, aproximando-os da função do criado ladino setecentista, que entre nós, nem sempre com a mesma origem étnica, irá explodir no teatro de “cordel”.

Mas voltando então ao objecto desta pesquisa: Claude-Henry Frèches enumera centenas de tragédias neolatinas representadas em Portugal, no Brasil, em Espanha, em França e mesmo no Japão, e apenas uma no Congo. Mas assinala a prática de utilização das línguas locais, como ocorria no Brasil⁴⁸. E José Luís Hopffer Cordeiro Almada cita a produção dramática, ao nível dos grandes

espectáculos religiosos, da Escola de Gramática Latina e Moral, fundada em 1551, e do Seminário Católico (1570) da Cidade Velha de São Tiago, ao tempo capital de Cabo Verde.⁴⁹

Será interessante averiguar essa transladação missionária para África, mas sobretudo cruzá-la com a tradição do teatro clássico nos países francófonos – pois, repita-se, foram os portugueses que certamente o levaram para lá.

V – Os séculos XVIII e XIX: a África esquecida

Não nos demoramos na análise do tema ao longo dos séculos XVIII e XIX, por razões diferentes mas no fundo convergentes. E desde logo, no que respeita ao século XVIII, porque a verdadeira euforia que foi e é a produção dramatúrgica e de espectáculos, chamada do Teatro de Cordel, além de pouco estudada, concentrou-se, no que respeita

a temas nacionais, numa ambientação nacional, isto é, do ponto de vista do reino e dos seus habitantes. Aí são numerosas as personagens negras, geralmente cómicas, na linha que se ia definindo desde os clássicos, mas agora prejudicada, se tal se pode dizer, pela capacidade alucinante de produção e, no que toca à análise crítica moderna, pela necessidade de se recuperar o acervo de perto de mil títulos, dos quase dois mil que supostamente foram escritos, representados e publicados em edições baratas que, diz-nos Nicolau Tolentino, “no Arsenal, ao vago caminhante/ se vendem a cavalo num barbante”.

A conjuntura histórica aponta mais, neste momento, para o Brasil e mesmo para a Índia do que para África. De tal forma que o teatro “de cordel” constitui uma das grandes linhas de convergência das literaturas dramáticas dos dois países, num movimento que aliás dura pelo menos até ao romantismo e o ultrapassa, na primeira metade do



Retórica – pormenor
Painel azulejos, c. 1660
Palácio Fronteira, Lisboa
© José Meco

século XIX. E mais: na tradição popular nordestina, a literatura brasileira continua a alimentar, na poesia e no teatro, uma linha coerente e constante de cordel, actualíssima no temário.

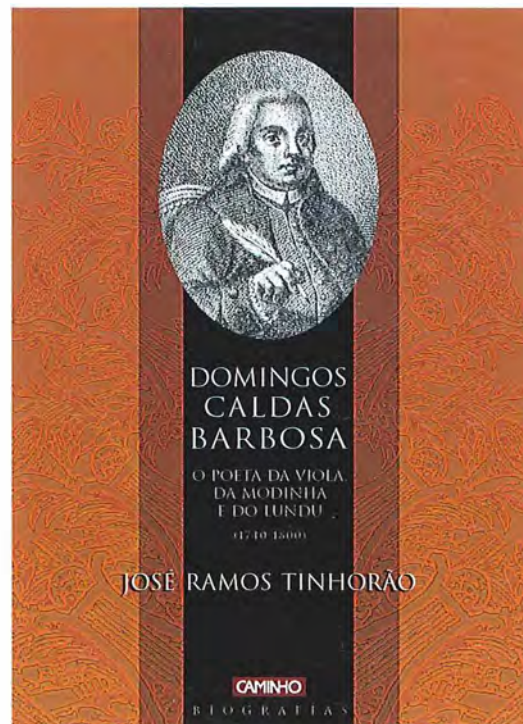
A esse respeito, Armindo Jorge de Carvalho Bião⁵⁰, num estudo editado na Bahia em 2004, refere precisamente a convergência temática, mas sobretudo traça uma panorâmica do modelo, desde o século XVIII até rigorosamente a uma peça de 2002, *Isto é Bom Demais!* Ora, na melhor tradição setecentista, temos em cena “um preto” e “um prequinho” que entre si dialogam com alacridade.

E no mesmo estudo encontramos um conjunto de entremezes portugueses do século XVIII onde, na linha tradicional, temos como personagens recorrentes “um preto” (*Um Engano Astuto*), “uma preta” (*Os Casadinhos da Moda*), a “Luiza, preta” (*As Convulsões, Desmaios e Desgostos de Um Peralta da Moda*) ou a “Isabel, preta”, esta já em 1826 (*Entremez Novo da Castanheira*).

E a simples leitura de algumas peças ou mesmo de alguns títulos dá-nos pistas deste temário, tal como era tratado na época: *A Preta de Talentos* de António Xavier Ferreira de Azevedo, ou *O Contentamento dos Pretos por Terem a sua Alforria*, *Os Dois Amantes de África*, *Encantos de Escapin* (i.é, Scapin) *em Argel*, *O Escravo em Grilhões de Ouro* de Nicolau Luís, *O Preto*, *O Hércules Preto*, *Entremez do Negro Mis bem Mandado*, e numerosos textos de cordel ou de teatro popular, o que na prática vem muitas vezes a dar no mesmo e que apresentam personagens africanos: *Auto da Visitação de Santa Isabel*, *Um Engano Astuto ou o Modo de Nunca Pagar*, *Entremez das Línguas*, *Os Casadinhos da Moda*, *Raras Astúcias do Amor*, *Entremez da Floreira*.

Mas em cima da passagem do século encontramos algo mais consistente.

Trata-se da figura singular, a vários títulos, do poeta Domingos Caldas Barbosa (1738/40?-1800) fundador da Nova Arcádia com o nome de Lereno Selimuntino.



Nascido no Rio de Janeiro, filho de português e de africana, estudante no Colégio dos Jesuítas do Rio e mais tarde em Coimbra, clérigo secular, surge mais ligado a modinhas e *lunduns*, tocados e cantados na corte, do que propriamente a uma dramaturgia sólida.

E no entanto, tal como esclarece José Ramos Tinhorão, “a perspectiva de escrever para o teatro popular aparecia como uma solução ideal”, dizemos nós agora, para a situação de menor relevo decorrente da extinção da Nova Arcádia e do “escândalo” das polémicas com Bocage ou com José Agostinho de Macedo⁵¹. E mais, as suas escassas peças, *Os Viajantes Ditosos* (1782), *A Saloia Enamorada* (1793) e sobretudo *A Vingança da Cigana* (1794), as duas últimas com música de Leal Moreira, revelam uma capacidade dramática ainda hoje muito interessante e eficaz. A “Cigana”, inclusive, dá-nos no personagem Cazumba um exemplo muito feliz do personagem



Sir William Beckford
Gravura do século XVIII

negro cómico, notável pelo “conteúdo humano”, como escreveu Manuel Ivo Cruz, a quem se deve a recuperação da ópera de Caldas-Leal Moreira.⁵²

Em 29 de Outubro de 1787, William Beckford jantou em Lisboa com “Caldas, o Poeta”, o qual, “assim que trouxeram a sobremesa, se desentranhou numa torrente de improvisados versos [...] em rimas extraordinariamente harmoniosas”⁵³. “Caldas, o Poeta” é o personagem central das *Peraltas e Sécias* (1899) de Marcelino Mesquita. O tratamento dado ao poeta é de simpática ironia, num registo de ambiente “brasileiro”. Pior é o perfil conferido ao padre Teodoro da Almeida, transformado por Marcelino num “trôpego imbecil fanatizado por credices”, escreve indignado Fialho de Almeida.⁵⁴

Mas estamos, de repente, no final do século XIX. E sem pretender que a África tenha desaparecido por completo do teatro, há que repetir a constatação de uma menor atenção aos seus problemas e personagens, ao longo do século. Porque

o romantismo e o ultra-romantismo ou se concentram na vida política e económica, ou se assumem em reconstituições históricas e comemorativas voltadas para Marrocos [veja-se Herculano com *Os Infantes de Ceuta* (1844) ou *O Fonteiro de África* ou *Três Noites Aziagas* (1839)], para a Índia ou, noutro plano, para o Brasil.

Esta opção, na sequência, como recordamos do teatro “de cordel”, merece entretanto um comentário. É que surgem então personagens negros, mas no contexto brasileiro. O Brasil, citado desde Gil Vicente, assume maior presença com António José da Silva, por razões óbvias, e com Correia Garção e os árcades, em especial os brasileiros. Depois também escasseia mas não desaparece. E é no Brasil



Programa da peça *Peraltas e Sécias*
Teatro Nacional D. Maria II, 1902
MNT, inv. n.º 103034

que vão aparecendo os negros. Assim por exemplo, José Agostinho de Macedo escreve um drama sobre escravagismo, a que chamou *O Vício sem Máscara ou O Preto Sensível*! Na mesma linha temos Gomes de Amorim, com *Ódio de Raça* (1854) e *O Cedro Vermelho* (1856), dramas ultra-românticos de experiência brasileira vivida, mas onde abundam também os personagens africanos. O mesmo se dirá de algum teatro de César de Lacerda, que durante décadas atravessou o Atlântico à frente de companhias teatrais encabeçadas pela sua mulher Catarina Falco.

Mas precisamente, de César de Lacerda é o drama marítimo *Homens do Mar* (1862), passado em Moçambique (Prólogo), em Luanda (1.º acto) e a bordo (3.º e 4.º actos). As personagens são típicas

de certa camada da época: Manuel Fortunato, “rico comerciante com casa comercial em Goa”, Carlos Saraiva, “grande práctico da costa de África, conhecido por o capitão mata-negros”(!) ou Bento Rosado “primeiro tenente da armada real e conhecido por o tenente menina”...

Trata-se porém de uma excepção ou quase. O temário de África surgirá mais tarde e tem o apogeu na passagem de século XIX até aos anos trinta a cinquenta do século XX, como veremos adiante.

E resta dizer que não faltam personagens africanas no teatro popular, que se afirma a partir de finais de século XVIII também. Daqui erradicou para África, para o Brasil, para os EUA com a emigração. Mas não nos ocupamos agora desse temário.

Cena de *Peraltas e Sécias*
Companhia Rey Colaço Robles Monteiro
Teatro Nacional D. Maria II, 1962
Fotografia MNT, inv. n.º 78868



VI – África no teatro português – do início do século XX à descolonização

Vimos como no século XIX o tema de África se circunscreve preponderantemente aos grandes ciclos históricos ou, mais esporadicamente, da colonização e do degredo. O tema renova-se e ganha consistência política e dramática ao longo do século XX, como também já houve ocasião de referir, sublinhando a transversalidade e a aceitação generalizada da presença colonizadora, pelo menos até meados desse período. A partir dos anos sessenta e setenta, com as limitações conhecidas, mas sobretudo, como é evidente, a partir de 1974, a situação altera-se.

O mais curioso é que o tema do degredo mantém-se mesmo para lá dos seus limites temporais. E praticamente o passado século teatral português inicia-se a partir de uma situação hoje inverossímil que lhe toca, com um dos mais prolixos e importantes dramaturgos, Ramada Curto. A sua peça de estreia, *O Estigma* (1903)⁵⁵, põe em cena, precisamente, uma questão ao degredo. Manuel não pode casar com Clara porque o pai “está em África”, condenado por homicídio. Manuel mata-se, por vergonha, como exactamente 160 anos antes

morrera Maria de *Frei Luís de Sousa*: “de vergonha”... Voltaremos a Ramada noutra perspectiva.

Mas muito mais detalhado na referência ao ambiente africano e às suas sequelas é *Ordinário Marche* (1913) de Bento Mântua⁵⁶, peça considerada antimilitarista na época e como tal proibida. Trata das sequelas dramáticas da mobilização de Paulo Guerra para as campanhas de Mouzinho. Num clima de dramalhão, a vida familiar e pessoal do ex-soldado, entretanto regressada a Lisboa, é um somatório de desastres: o próprio é doente e alcoólico, a irmã prostituta, a mãe tuberculosa. Tudo sito, num clima de populismo urbano miserabilista.

No início, a guerra de África até era vista como factor de promoção económica e social: “O tio Carlos [...] arranjou para servir na África, de onde voltou Alferes... trouxe de lá alguma coisa de seu, e hoje é capitão.” Ora, já vimos que nada disto aconteceu com Paulo, que nem sequer reconhece a irmã, quando a encontra “numa taberna imunda e mal frequentada da Mouraria”.

E no entanto, a peça ganha fôlego com a descrição pormenorizada da prisão do Gungunhana, numa perspectiva bélica retintamente colonial: “Os inimigos – os vátuas – todos de plumas brancas eram em número de 12 a 14 mil”, o que provoca um comentário – “ena pá! Tanto carvão”. As forças de Mouzinho, “uns 600 praças”. A descrição do célebre quadrado é pormenorizada, num registo de coragem: “Uma bala bate na garupa da montada do nosso Coronel, que nem se buliu. Estava firme como uma estátua. O nosso Alferes Silva cai, ferido de morte. A gente vai acudir-lhe, mas ele levanta-se, volta connosco à fileira e aí fica até morrer”. O coronel é “bravo”, o capitão “valente”, a artilharia “abria ruas de pretos”. E assim, “com os olhos fitos na bandeira que simboliza a nossa pátria e lembrava a nossa família [...] puzémos em vergonhosa debandada essa raça maldita do Gungunhana”, diz o Paulo. O pior é a ruína total dele próprio e da família! É de notar que o negro aparece, neste contexto, como inimigo, o que em rigor não é habitual.

Mântua, que deixou ainda colaboração num drama histórico em verso *O Cerco de Tânger* (1923)⁵⁷ alinha geralmente neste tom miserabilista (*O Álcool*)⁵⁸. Mas a visão negativa da África e das campanhas de ocupação é, nesta época, excepcional, como o é, vimos, a referência ao negro. Precisamente, no contraste a partir do mesmo tema, cita-se *A Promessa* (1910) de Vasco de Mendonça Alves: aí, o protagonista é Jorge, herói das campanhas de África, que pelos seus méritos casará com Madalena, não obstante a “promessa” feita à hora da morte do pai de casar com Rui...⁵⁹



A Viagem Maravilhosa
Postal do Museu Nacional do Teatro
Exposição Colonial, Porto, 1934

Matriz africana nos autores metropolitanos

Vista de Lisboa, o tom dominante desta dramaturgia africana da primeira metade do século XX aponta com efeito para uma expressão mitificada da África como área redentora ou afirmativa ao nível do espaço, da mentalidade, das virtudes de carácter, coragem e dignidade. Com excepções, sem dúvida, e sobretudo numa perspectiva paternalista das relações com os negros (os “pretos” na linguagem quase sempre utilizada), geralmente vistos como ingénuos e dedicados servidores, exprimindo-se num português próximo da língua da Guiné dos clássicos... E isto, tenha-se bem presente, numa posição politicamente “correcta” ou “incorrecta” mas absolutamente transversal a ideologias de esquerda ou de direita: e assim será até aos anos sessenta, pelo menos.

Também se deve distinguir, mas não tanto como poderia imaginar-se, os autores que conheceram África, alguns com grande vivência, e os que nunca lá foram. Africanistas, no sentido da época, foram Carlos Selvagem e Henrique Galvão. Ambos reflectem no teatro as experiências respectivas. Alfredo Cortez, numa peça episódica, assinala um ano de magistratura em Luanda. A certa altura, como veremos, vão surgir autores nascidos nas colónias, ou lá fixados e lá estreados.

Carlos Selvagem já deixara um registo inconformista na sua primeira peça. *Cavalgada nas Nuvens* (1915)⁶⁰, relato duplo da batalha de Alcácer Quibir, falsamente apresentada como vitória para satisfação do velho Gonçalo Vaz. “Os Mouros, refeitos dos seus danos e espanto, correram então sobre nós, com mais fúria, uivando seus ladridos de infiéis...” mas a verdade transforma-se em mentira triunfalista.

Entretanto, em *O Ninho das Águias*, passado em 1920 e dedicado ao capitão Humberto de Athayde “ingloriamente sacrificado em África, ao serviço da Pátria, com uma bala no coração”, Carlos Selvagem dá-nos o contraponto entre um mundo da velha aristocracia rural, simbolizado na casa solarenga



de Isabel Moniz e na filha Leonor, e o mundo “capitalista”, “affairista” e cosmopolita muito próprio da época, em que se envolve o filho Rodrigo. A redenção estaria na ida de Rodrigo para a Zambézia, onde a família possui terras que “valem uma fortuna... É uma vergonha o abandono a que as votais, nas mãos dos ingleses e alemães, aventureiros, que acabarão por vos a empalmar”, diz o africanista Torralva. Rodrigo começa por considerar essa opção como o “degredo”: curiosamente, alude-se a degredo, já fora do contexto, noutra peça, mais tardia, de Carlos Selvagem, *A Espada de Fogo* (1949).

Mas *O Ninho das Águias* as boas intenções desaparecem: seduzido pela viscondessa de San Gil, para quem “um bacharel em Direito” não tem cabimento em África (ou “nas Áfricas”), Rodrigo desiste. E o quadro que a viscondessa lhe traça é elucidativo: “O que esperas tu fazer em África, doido? Tu não nasceste para trabalhar, não sabes! [...] Voltarias ao fim de quatro anos, cinco anos, com umas libras no bolso, mas arrasado, irremediavel-

mente inutilizado [...] um velho achacado por todos os males de África, sem saúde e sem beleza!”

Esta visão negativa serve de prova a contrário das virtudes da opção africana: afinal o Rodrigo opta por uma decadência fácil, sem cuidar de responsabilidades familiares. A biografia africana de Carlos Selvagem (Carlos Afonso dos Santos), oficial do exército com longos anos de administração colonial, é bem clara nas suas próprias opções.

Ora, em *Auspicioso Enlace* (1923), comédia escrita em parceria com André Brun, a figura do bispo missionário D. Joaquim, também, sustenta o contraste: “Quem me mandaria a mim voltar para terra de brancos? Em vinte e cinco anos de Costa de África nunca me vi numa entalção como esta. [...] Quem me dera ainda no sertão entre os pretos. Estes brancos são muito complicados.” É a posição dominante na dramaturgia “colonial” da época: ingenuidade dos negros, uma espécie de bons selvagens simpáticos e fiéis.

Mas a grande peça de ambiente africano de Carlos Selvagem é *Telmo o Aventureiro* (1937), síntese do tema, consubstanciado em diversas famílias portuguesas. Aí, de facto, o contraste estabelece-se entre as duas comunidades em presença, mas também entre as duas mentalidades coloniais.

Os nativos são meros comparsas, que se exprimem no português aproximativo habitual: “Viu (pegadas) sim senhor. Esteve a andar muito longe mas há-de falar melhor quando mostrar daquele grande pedra”, diz o criado negro a propósito de um leão. E o diálogo com o Telmo é característico: “Chingulo – patrão ainda quer ir ao elefante? Telmo (bonacheirão) – Patrão só quer que você não seja burro! [...] Chingulo (familiar, risonho, abrindo a cesta do farnel) – Elefante não há-de vir hoje, senhor..., Leão anda muito perto. Já ontem matou dois bois no curral do Sr. Francisco.”

Mas o grande conflito situa-se ao nível da pequena comunidade branca e da sua concepção de África. Cita-se o que noutro lado se escreveu: “Assim, Telmo e o seu afilhado Manuel estão em

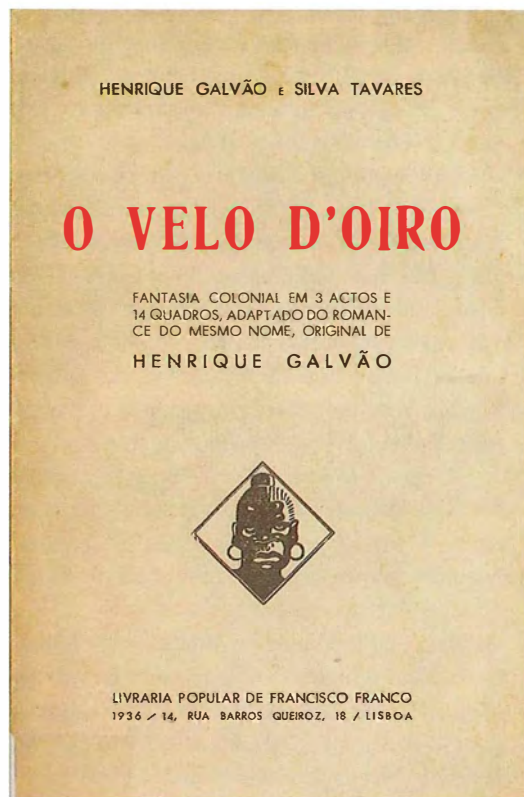
África por amor aos novos horizontes, por amor àquela terra imensa, mais violento e truculento o primeiro, a ponto de não hesitar no crime, aliás não consumado, mais acomodaticio e dócil o segundo – a sua mentalidade é aberta ‘fixação’ – como escreve António Manuel Couto Viana da ‘africanidade’, na tradição que vem do século XIX e marcou também uma sólida geração de republicanos, monárquicos, salazaristas e oposicionistas⁶¹. Eles estão em África para ficar, mesmo quando arruinam a vida, a saúde e a fazenda. Alinham com eles o comandante e a sua filha Helena. O contraponto está num Dr. Meireles, que só vai a Angola para enriquecer, de certo modo na Mary, filha de Telmo, e sobretudo na formidável Lotie, ex-dançarina de cabaret tornada ‘respeitável’ pelo casamento com o colono – mas que odeia África. Será um tipo humano que Carlos Selvagem, com uma longa carreira militar e de administrador em Angola e Moçambique, com extensa bibliografia africana, conheceu certamente bem”.⁶²

Ao nível de textos, este contraste assume-se com clareza. O Meireles considera África, as colónias, “uma simples ilusão. [...] vem-se a África para enriquecer. As nações querem as colónias para se enriquecerem [...] Nasceu essa ilusão no tempo da escravatura. [...] Hoje, porém, que pouco a pouco se foi fazendo do negro um trabalhador como os outros – com direitos, salários e garantias – de que nos serve vir para as colónias?”

Mas o Telmo tem o sentido de missão civilizacional e a perspectiva de espaço e de futuro, dominantes na época: “Continuamos todos a fazer em África o que sempre temos feito, levando como até aqui a nossa cruz”... E deixa uma descrição típica da mentalidade colonizadora dos anos trinta:

“Telmo: Sim! Sou um aventureiro. Chamam-me aventureiro, porque de tudo lancei mão, para furar, trepar na vida. Já estive duas vezes à beira da fortuna e voltei a ser pobre. Mas nunca desisti, nem desisto ainda. Quando vim para África, mais novo do que este (indicando o Manuel) isto era bem pior do que

O Velo d'Oiro
 Henrique Galvão
 Adaptação dramaturgica: Henrique Galvão
 e Silva Tavares
 Livraria Portugal, Lisboa, 1936
 Fundo Bibliográfico MNT



hoje é. Era-nos preciso abrir caminho à faca, tanto no mato contra os pretos, como nas repartições públicas contra os brancos. Fui tudo – como o comandante sabe –, desde sargento a industrial... Fui depois hoteleiro, prospector de minas, contrabandista de gado, comerciante estabelecido, criador de gados, agricultor... Cheguei a viver da caça que vendia para comer. Fui tudo. Tudo perdi. Hoje sinto-me outra vez pobre. Essa baixa de cotações do óleo, como há vinte anos a queda da borracha, mais uma vez me arruinou. Mas ainda não desisti de voltar à flutuação, de levantar a cabeça... E, meu caro doutor, se voltasse agora aos vinte anos, e fosse preciso recomeçar, recomeçaria.”

Repita-se: Carlos Selvagem conhecia bem esta sociedade e estas mentalidades. E também as conheceu bem Henrique Galvão. *Colonos – esboço em um acto* (1932)⁶³, mas sobretudo *O Velo d'Oiro*

(1936)⁶⁴ adaptação (com Silva Tavares) de uma novela homónima de sua autoria, retrata de forma menos harmónica e ainda mais maniqueísta, a própria sociedade colonial. A separação é mais profunda e aparentemente mais realista. O casal Vasco – Adélia é disso exemplo: “Há anos que andamos os dois a labutar em África sem passarmos da cepa torta.” Daí, Vasco lança-se numa aventura inverosímil em busca de uma mina de ouro que o “preto” Mandabe diz conhecer. Auxilia-o um recém-chegado da Metrópole, Rodrigo, que logo se deslumbra: “Pergunto a mim mesmo se isto é a tal África que mete medo a tanta gente!”

A sociedade colonial comporta os bons e os maus, e até os muito maus. O professor Pompílio é dos bons e convictos africanistas: “Não há como África, Rodrigo! Aqui vive-se! E depois é Portugal!” O mesmo diz o jovem João, filho de Vasco: “Também aqui é Portugal, pai. Há muitos que por cá nasceram e que são tão portugueses como nós.” E também dos bons é o velho colono Álvaro Pais, que ajuda João a salvar a fazenda.

Mas aparece também uma “figura hedionda do branco da mulola”, ex-sargento assassino e desertor que por pouco não mata Vasco e Rodrigo. E ainda a infeliz Estela, que foi violada por um tal Alves, espécie de pai adoptivo que a própria, em legítima defesa da honra, acaba por matar.

No fim, percebe-se, pela mão do jovem João, que o verdadeiro “velo de ouro” é a terra. Rodrigo desembarca em Lisboa e, logo no cais, descobre que a noiva se casou. Volta para África no primeiro navio e casa com Estela...

Os africanos falam, e falam muito, *língua da Guiné*: “Foi jacaré que levou Rosa [...] catunha roubou meu relógio [...] Tem feitiço para ver relógio escondido [...] pôs olho escondido no capim e vê mesmo tudo o que nós guarda...” E exprimem-se nos seus próprios idiomas, que não vale a pena transcrever. Mas, a posição dos colonos também não varia e não vai além do paternalismo habitual.

O que distingue Galvão, mais ainda do que Selvagem, é o descritivo das situações, paisagens e ambientes, detalhadamente referidos em didascálias desenvolvidas, que transcrevem a narrativa inicial. O espectáculo, no Teatro Nacional de D. Maria II, teve apoio musical, e também aí, o autor não se coíbe. “A orquestra descreve o deserto, a sede, a fadiga”, enquanto “os brancos rouquejam Água! Água! (e) os pretos imploram Oméha! Oméha!”. Ouve-se “o batuque na sanzala”. E a “orquestra acompanha fora de cena o batuque, descrevendo a sua selvajaria”.. assim mesmo!

Já vimos que Alfredo Cortez desempenhou durante cerca de um ano funções judiciais em Luanda. Trouxe de lá um pequeno acto, *Moema* (1940)⁶⁵, que em rigor não acompanha a esplendorosa obra deste dramaturgo – ou pelo menos as suas melhores peças.

Transcreve-se o que dela noutro lado se escreveu:

“*Moema* traz sobretudo a curiosidade do seu ambiente exótico, perfeitamente ímpar. Trata-se de 1 acto apenas, cujo valor principal, quanto a nós, residirá na objectividade segura da expressão estética e nas virtualidades cénicas. E, repita-se, vale a integração plausível no conjunto da dramaturgia do seu autor, e surge como uma das mais eloquentes formas de unidade da sua variedade criacional.

A variedade nasce do ineditismo do meio e ambientações. É uma cena de expressão africana que nos mostra, com grande alacridade do colorido, os costumes e mentalidade dos povos quimbundos de Angola, ao menos no ano em que a peça foi escrita. Nada de semelhante, como se vê, na obra de Cortez e quase nada no conjunto do nosso teatro.”⁶⁶

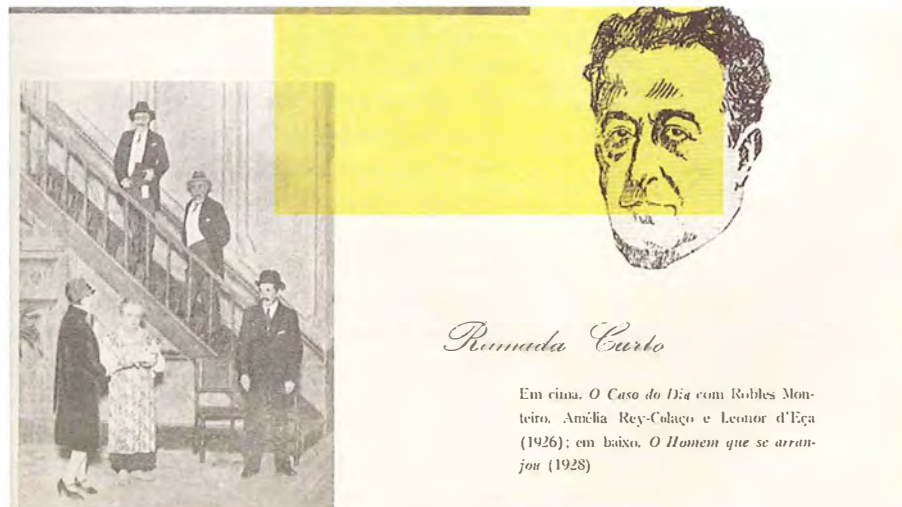
Quem também nunca esteve em África foi Ramada Curto, mas as referências na sua vasta obra apontam para o consagrado sentido redentor e para a solidez de carácter que a vivência africana impõe a quem a sabe compreender e assimilar. É aliás um caso flagrante de adesão a uma mística colonial ao arrepio dos quadros políticos já na altura dominantes na sua área tradicional.

Ramada aborda o tema de forma muito característica através de dois curiosos personagens de *Demónio* (1928)⁶⁷, aliás uma das suas melhores peças. “Essas Africas” serão para o Valdez e para o major a solução de todos os defeitos da sociedade. O major é um personagem pitoresco: colecciona desgosto de amor, o último dos quais em Lourenço Marques, não com “alguma preta”, faz questão de dizer, mas com “uma inglesa linda como ela era...” E mais: em conversa com o major, o Valdez alude à morte designando-a como “A Negra” numa frase que até é equívoca: “Não poucas vezes tivemos a Negra diante dos olhos em rapazes, lá por essas África e nunca me viu dar parte de fraco!”

E em *O Homem Que se Arranjou* (1928) o protagonista vem de África, terra que é “uma mina em tudo” e não “só de pretos”, diz um comparsa, enquanto outro assume o preconceito “de que a África seja uma terra doentia”..

Os tipos humanos de africanistas, ou ligados às colónias em geral, surgem nesta fase de onde menos se espera: até Mário de Sá-Carneiro recupera um missionário, o padre Francisco, em *O Vencido* (1908)⁶⁸, e um oficial da Armada, o Ricardo, em *A Alma* (1913)⁶⁹: mas o referencial desse é Timor! Nada mais remoto e abstracto para Sá-Carneiro!

Ramada Curto e cena da peça de sua autoria *O Homem que se arranjou* (1928) in *Teatro Português* Luiz Francisco Rebelo Ed. autor, s.d., Lisboa



Virgínia Victorino
Fotografia-postal, 1916
MNT, inv. n.º 220063



Quem também nunca esteve em África foi Virgínia Vitorino. O que não a impediu de escrever e fazer representar com sucesso um drama bem urdido de colonos com o título ambíguo de *Degredados* (1930)⁷⁰. Também aqui a dicotomia se implanta entre os escassos personagens portugueses, envolvidos em conflitos familiares e conjugais que quase redundam em adultério. Joaninha, para salvar a família da bancarrota, casa com o “sólido e franco” colono Manuel da Silva e muda-se para África. Envolve-se sentimentalmente com um antigo namorado, Fernando Cabral, que a autora classifica como modelo de “futilidade e cinismo”. Em África tem a companhia do padre Augusto e da mãe e de uma tia pouco consistentes. Arma-se uma intriga política contra Manuel, mas este consegue preservar a posição na colónia, os negócios e o casamento.

A ambiguidade do título resulta das diferentes posições face à colonização e a África. Manuel, a certa altura, diz que “na África, o coração dos portugueses, não se sente em terra sua [...] todos nós somos aqui... degredados!” Mas logo se emenda, à invectiva do padre Augusto (“isso não, senhor Manuel da Silva! Não o diz por si”).

E Manuel: “Não! Não! Tem razão. Estava a mentir-lhe! Os outros, os que lá e cá vivem sem fazer nada ou a fazer o mal; os outros, os que aqui vêm para sugar um bocado de oiro, e ir digeri-lo onde se divertam; e todos os perversos, e todos os covardes, e todos os inúteis, todos esses desertores da vida, que fogem ao que ela tem de duro, para chafurdarem na miséria e na lama, são esses, são só esses – os degredados! Isto, apenas isto... talvez eu diga a esta gente... se o nojo me não amarrar a garganta!”

Para não variar, o criado negro Sebastião dá uma imagem de ingenuidade, em duas ou três réplicas que mal passam do “Si siô”...

Com tudo isto, a peça é bem dialogada e bem armada em termos de cena e literatura dramáticas. Alcançou um notável sucesso no Teatro Nacional de D. Maria II, com sucessivas reposições. Júlia Lello recorda que “atemática patriótico-colonialista [...] despertava por cá uma adesão mais ou menos unânime”⁷¹.

Certamente por isso, o velho Teatro Africano da Cidade da Praia (Cabo Verde) fundado em 1867, passa a denominar-se, em 1938, Cine-Teatro Virgínia Vitorino!⁷²



Cena de *Degredados*
in *Virgínia Victorino e a vocação do teatro:*
o percurso de um sucesso
Júlia Lello
Ed. Escola Superior de Teatro
e Cinema da Amadora, 2004
Fundo Bibliográfico do MNT

Teatros de colonos

A partir de certa altura aparecem dramaturgos, ou nascidos nas colónias ou directamente ligados pela sua actividade teatral. Um dos primeiros será Luna de Oliveira, que, depois de um *Infante Santo* proposto em 1917 ao Teatro Nacional, e de diversas comédias, fez representar em Lourenço Marques e em Lisboa um drama que assumiu denominações sucessivas (*Machamba* e *Latitude Sul*, acabando por se chamar singelamente *África* (1951).

Afonso Ribeiro estreou e ambientou em Lourenço Marques, em 1959, uma peça subsidiária do neo-realismo, denominada *Três Setas Apontadas para o Futuro*⁷³. Com as limitações óbvias da época, o texto consegue passar uma visão muito desencantada, se bem que algo enternecida da “cidade piroleira [...] terra gira e tudo” e da sua população de

colonos e de negros urbanizados. Apresenta grandes clivagens, não só de âmbito racial, essas muito marcadas, mas também no contexto da própria sociedade colonial. Entre a agressividade de Aleixo e a vida economicamente difícil do “poeta”, sobre o qual impende uma subtil ambiguidade política (esteve em Cabo Verde cinco anos: mas não há a certeza “donde eu vinha e onde estivera”, o que inculca o Tarrafal) há um fosso, não tão agressivo mas tão grande ou quase como entre o dito Aleixo e o criado negro do café.

Este é maltratado por Aleixo (“seu negro [...] não gosto de pretos metidos nas conversas de brancos [...]” – (e as citações não acabam) mas é irmanamente reconhecido pelo poeta, que com ele alinha em total solidariedade e amizade. Aliás recíproca e envolvendo a família.

E outros sinais críticos surgem na peça: por todos, o machismo (“um bom par de galhetas a tempo numa mulher resolve muita coisa”), a corrupção (engenheiro Saul Pedro), a colonização como o recurso (a segunda mulher de uma personagem branca vem por anúncio directamente da Mouraria – estamos em 1951).

Mas também, repita-se, uma impressionante solidariedade inter-racial, que contrasta com o racismo: “Ele adora-o só porque lhe apertou a mão”. Não haverá denúncia mais contundente e talvez por isso “a poesia deve ser uma seta apontada ao futuro [...] uma seta de esperança”.

Orlando de Albuquerque nasceu em Moçambique e viveu em Angola. A sua dramaturgia compõe-se de peças breves, em que, tirando um singelo e muito bem escrito *Auto de Natal*⁷⁴, para alunos do ensino secundário, *Herodes e o Menino*⁷⁵, onde aliás na epígrafe da edição assume as dúvidas e angústias da fase de transição para a independência (Natal de 1974 – “este Natal que não sabemos se de Incerteza se de Esperança”) – nas restantes peças, portanto, procura uma conciliação entre o teatro – espectáculo tradicional local e certa construção de matriz mais ocidentalizada.



Teatro Gil Vicente
Lourenço Marques, 1912
© FAHM



Teatro Varietá
Lourenço Marques, 1966
© FAHM

Mas mesmo Herodes contém uma mensagem de claro anticolonialismo, ainda que contextualizada na história: “O ódio do nosso povo aos nossos opressores [os romanos] é demasiado grande para que possa ser esquecido.”

Obivando (1968)⁷⁶ põe em confronto um “dono de casa” de “aspecto civilizado, trajando à europeia” e curiosamente pelo detalhe, usando um relógio de pulso, e um grupo de negros descalços, mas falando um português correcto, o que represente uma certa evolução intencional. A cena, entretanto, passa-se numa “sanzala, junto a uma cubata matizada com alpendre e janelas, o que deixa antever ser o seu proprietário pessoa de algumas posses e evolução”.

Mas o que se passa é uma evocação poética de um branco falecido, o Tchindulo, que os pretos recordam com saudade algo ambígua: “Era bom mesmo” pois trocava a “água do Puto” por borracha... Grande caçador, “espingarda dele nunca errava”, “[...] toda a gente podia comer, podia beber, podia dançar... e não pagava nada. Quem pagava era Tchindulo”: então e a borracha?

Em qualquer caso, o Tchindulo era “soba grande lá no Puto”. E a cena como que retroage para uma situação de feitiçaria: “Deus castiga aquele que acredita no feitiço.” Ora o dono da casa não acredita “mas tem feitiço. Toda a gente sabe que tem obivando”. O que revela nova ambiguidade intencional.

E finalmente: “Os brancos também fazem cachipombo [...] mas o branco não bebe. Eles sabem que faz mal. Por isso seu chefe não quer que preto beba. Seu padre também não[...]”

Muito mais próximo do teatro tradicional, e por isso não desenvolvemos a análise, é *Filho de Zambi* (1969)⁷⁷ que põe em cena, “num aldeamento de caça – cubatas toscamente construídas”, um conflito ligado a práticas de feitiçaria. O soba enfrenta o feitiçeiro Kaluango, “velho trapaceiro” que lhe exige o sacrifício ritual do filho. O escravo do soba e a mãe do sacrificado tentam evitar o crime: mas a caça desapareceu, há mortes no aldeamento.

E há também uma subtil mensagem aculturada mas não menos clara: “Os teus assuntos são só nossos, Soba, de todos nós [...]. Os sobas afinal são iguais aos outros homens [...] de que vale ser soba, quando a vontade de soba está contra nós?”

Enfim, Zambi leva o filho do soba, e a caça voltou...

Descolonização

É de estranhar que a descolonização, com todo o seu imenso circunstancial dramático, não tenha sido objecto de tratamento teatral à altura. Nem sequer a guerra colonial em si, com algumas excepções assinaláveis, a mais relevante delas *Um Jeep em Segunda Mão* (1979), de Fernando Dacosta⁷⁸, “em que incisivamente dá expressão dramática aos traumas desencadeados pela guerra colonial”, escreveu Luís Francisco Rebello⁷⁹. Quatro antigos soldados deixam-se envolver pelas recordações da guerra, e um deles mata um grupo de ciganos, pois, em Portugal são como “os negros em África”.

Tem entretanto muito interesse referir *África* (1990) de Isabel Medina⁸⁰, sobretudo na medida em que retrata, com um distanciamento de 15 anos, as situações e os dramas dos retornados e da própria guerra, num envolvimento teatral de muito boa qualidade. A começar pelo contraste das cenas, sendo a primeira passada numa sala “onde nenhum objecto deve referenciar África”, e a segunda na mesma sala mas com um ambiente africano, inclusive pelo traje da protagonista, Catarina. Mas não obstante se esclarecer, logo de início, que o despojamento de objectos e evocações africanas são propositados, a evocação de África, pelo contrário, impressiona: África “é a guerra, a terra, cheiro do dem-dem, a fruta, o cheiro do capim e do calor”. E tudo isto ao som de um batuque africano, que mais realça o ambiente erótico do conflito. Porque Catarina é de Moçambique, mas viveu em Angola. Luciano fez a guerra em Angola: “Somos uma geração marcada”. “Mataste? Violaste mulheres?”, pergunta a Catarina. E refere-se a “África

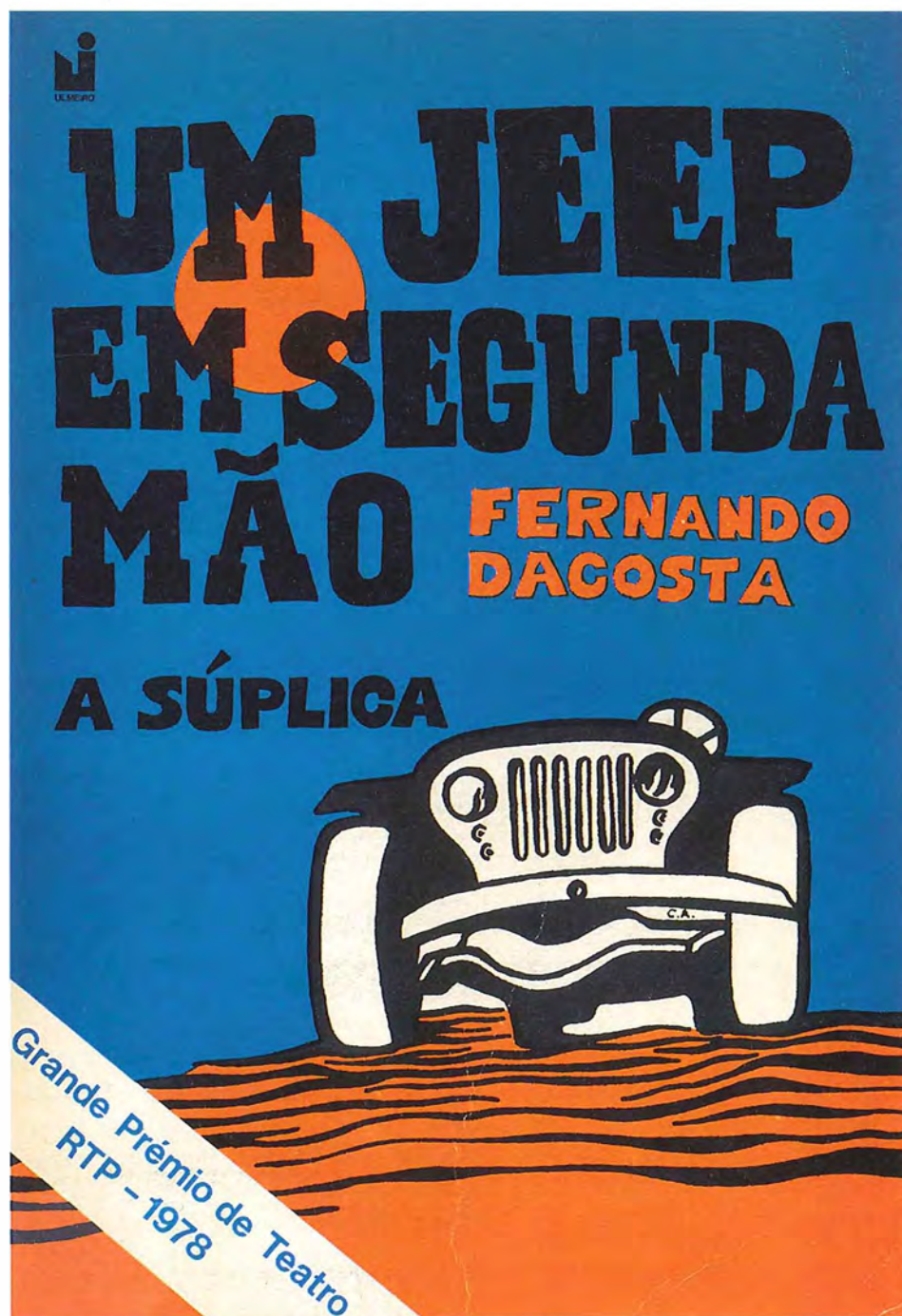
branca, envergonhada [...] o amor corrompido por África” – “um berço húmido, um berço negro [...] palmeiras, campos de café, tudo branco, tudo tão limpo... O céu é azul que só ali existe... Tudo tão vasto, tão imenso...” É a ideia de espaço libertador que surge, como temos visto, ao longo de toda a temática e aqui sublinhada pela música e pelo ambiente evocativo.

Mas há outro drama de guerra: numa situação confusa de deserção, João suicidou-se. Ou pelo menos assim julga Simão, o outro personagem masculino, que acusa Catarina da tragédia. “Foi assim que levaste o João ao suicídio, pensas que podes fazer o mesmo comigo? A guerra de África já não me toca [...] esquece África”. Mas afinal João foi denunciado por um companheiro, numa situação equívoca de paixão que lhe vota Luís, por quem Catarina se apaixonou... Catarina substitui “o vazio de África pelo jogo” e jogo de vida ou morte.

Porque a verdadeira chave da peça estará – e é singular na nossa dramaturgia – na desambiguação existencial dos retornados. E é Catarina que o diz: o seu coração está em África. E não volta porque a “vergonha não (a) deixa. [...] Saí quando devia ter ficado. Era nova demais. [...] Todas as vezes que me chamavam retornada, eu jurava que não era de lá. Retornada... Eu nunca retornei... Eu não nasci aqui. É vergonha o que sinto. Vergonha porque saí, vergonha porque voltei, vergonha porque a neguei...”

Aí, também, a auto-responsabilização pela morte de João.

Armando Nascimento Rosa deixa vestígios da presença africana em algumas das suas peças e desde logo, com uma afirmação dramaturgicamente muito interessante, no texto infanto-juvenil *Leonor no País sem Pilhas* (2000)⁸¹. A história nasce na oferta à pequena Leonor “de um boneco articulado vindo de África, o Tóli”. As referências a Angola e Guiné estabilizam numa poderosa evocação das inundações em Moçambique. E também em *Audição com Daisy ao Vivo* (2002)⁸², uma narrativa



dramática situa o problema do racismo e do *apartheid* na África do Sul, reportando ainda à estada do jovem Fernando Pessoa em Durban.

Finalmente surgem personagens negras em peças contemporâneas, por exemplo *As Viagens de Pedro Lusitano* de Norberto Ávila⁸³, o *Bocage* de Sinde Filipe⁸⁴, *As Três Cidras do Amor* de Ivette K. Centeno⁸⁵, *Luís de Camões* de Eduardo Damas⁸⁶, entre outras.

Duas peças recentes tocam o tema África. Com excelente qualidade *Homem Branco, Homem Negro* (2004), de Jaime Rocha, assume o contraste entre a integração do negro nascido em Portugal e sem qualquer tipo de problema e a do branco, militante anti-racista mas eivado de um racismo profundo que a pouco e pouco dramaticamente se revela, numa troca de situações hábil e muito interessante. Politicamente incorrectíssima, na medida em que desmancha estereótipos de uma ideologia que se compraz em *slogans*.

Ainda mais recente (2005) estreou *Equador Passa em São Tomé e Príncipe*, em relação à qual se abriu controvérsia: é ou não adaptada do romance *Equador* de Miguel Sousa Tavares⁸⁷? Este diz que sim e sem autorização: os autores do texto dramático dizem que não.

VII – O teatro de expressão portuguesa nas modernas literaturas africanas

Como foi oportunamente referido, este estudo tem em vista, primordialmente, o teatro de expressão portuguesa tanto no que se refere ao texto, como também, com as excepções e complementações caso a caso assinaláveis, à expressão dramática em si. O que significa um tratamento muito menos exaustivo das aculturações de teatro tradicional africano e de origem étnica com excepção das situações historicamente consolidadas como é o caso, que já vimos, do *Tchiloli*⁸⁸ e do *Auto de Floripes*⁸⁹ são-tomenses. Ou o caso de certas peças e autores aqui citados na perspectiva da matriz ocidental.

Acresce que a lista de peças agora apresentadas não é obviamente exaustiva.

Entretanto, ao nível de títulos e de notícia de espectáculos, foram já identificadas para cima de cem peças, estando em execução permanente a recolha respectiva. Em qualquer caso, os textos que a seguir se analisam são, pensa-se, os mais significativos da matéria em análise e constituem, como tal, uma solidíssima abordagem da ideologia, da mentalidade e da técnica teatral adoptada pelas modernas literaturas dramáticas dos países africanos de expressão portuguesa.

Assinale-se, ainda, que no ponto de vista da História recente, o teatro constitui, tanto no período imediato das independências, como mesmo em períodos de guerrilha, um meio privilegiado de exposição ideológica e política, o qual, aliás, em certos casos, vinha sendo já utilizado pelos autores africanos no período colonial, com as limitações e contingências inerentes.

Refira-se, ainda, que muitas peças escritas e representadas, de que há notícia, ou nunca foram editadas ou foram-no em edições muito circunstanciais e de difícil acesso, situação que se procura colmatar.

Importa ainda ressaltar dois aspectos da questão. Em primeiro lugar, o teatro não constitui o núcleo duro das novas literaturas de expressão portuguesa, pese embora a sua instrumentalidade histórica e política, também acima referida. E em segundo lugar, tal como aliás justamente assinala António Loja Neves, à standardização política dos diversos territórios no contexto anterior às independências segue-se uma visão abrangente das diversas literaturas e práticas dramáticas, em parte fruto da “unidade de acção dos vários movimentos de independência” o que conduz a uma natural identificação transversal⁹⁰. Mas diga-se que, na nossa opinião, essa transversalidade, tendo embora em vista as perspectivas específicas das peças históricas e de certas raízes sociais, não impede uma visão global, que aqui se procurará conciliar.

Uma matriz não maniqueísta

Estamos então no quadro de um teatro preponderantemente político e social, com fortes derivas históricas mas sempre voltado para a realidade moderna, por vezes quotidiana, de cada país. O fundo ideológico é por isso dominante.

Mas o mais importante e de certo modo relevante no contexto da pesquisa é o carácter não maniqueísta e politicamente incorrecto da respectiva problemática e das teses em presença, mesmo no contexto pós-independências. Quer dizer, sendo certo que o tom dominante é a condenação histórica ou mais imediata do colonialismo, ou a demonstração de sinais seculares de rebeldia contra o poder português – também é certo que o criticismo das situações pós-independências é muitíssimas vezes assumido com grande clareza – o que nem sempre terá sido cómodo e fácil para os autores respectivos...

Por outro lado, também não é escamoteada a realidade histórica das solidariedades e das cumplicidades entre colonizadores e colonizados, as respectivas alianças políticas e de poder, e sobretudo a intervenção dos poderes locais, numa base de tribalismo, de guerras interétnicas ou de autoridades tradicionais no fornecimento de escravos e noutras colaborações activas e recíprocas (colaboracionismo, diríamos hoje...) entre colonizador e colonizado. E também nem sempre esse maniqueísmo constitui condenação cega e absoluta do colonialismo.

Nesse aspecto, assume também relevância o tratamento dada à missão: mas reconheça-se que esse tratamento não é globalmente favorável, e reverte sobretudo para aspectos políticos e não religiosos.

Mas, repita-se, o mais interessante é a frontalidade com que muitas destas peças encaram e criticam a situação política e social dos respectivos países, no contexto pós-independência. O que dá credibilidade ao substrato dos conteúdos respectivos.

Tudo isto, com as causalidades que diante iremos ver.

As situações históricas directas

É pois interessante começar a análise pelas perspectivas históricas directas.

Nesse aspecto, um autor extremamente relevante, ou mesmo dominante, é José Mena Abrantes (Angola). Seguindo a classificação e ordenamento cronológico proposto pelo próprio⁹¹, encontramos desde logo, em *Ana, Zé e os Escravos* (1980), um notável quadro da situação colonial, evocado num prólogo algo poético e algo idílico do período da chegada dos portugueses a África, e desde logo definidor de um conteúdo crítico – “os homens brancos [...] davam tecidos e missangas... Pediam ouro, marfim e escravos...” – mas desenvolvida na peça com muita qualidade teatral, agora a partir de 1836, ano da abolição da escravatura. Dois personagens centrais definem a problemática histórica: D. Ana Joaquina, quem mantém o regime escravocrata – “a escravatura acabou [...] mas não para os escravos de D. Ana Joaquina”, diz a própria – e José do Telhado, degredado, depois capitão de milícias ao serviço do Governo de Angola e do reino, isto entre 1862 e 1875, ano da sua morte, mitificado como “o grande e bom rei branco” pelo seu cúmplice africano (negro), o Empacasseiro, que o auxilia nas guerras contra os poderes locais e na captura de escravos. Logo aqui a dicotomia colonizador/colonizado se esbate ou pelo menos assume uma cumplicidade histórica em si mesma e fundamentada em documentação referida na peça. São citados textos do bispo D. António Tomás da Silva Lopes e Castro (1892)⁹² mas também da própria *D. Joaquina*, de J. Cândido Furtado (1864)⁹³, e de outros.

O limite pessoal dessa cumplicidade surge no envolvimento sexual de D. Ana Joaquina com o escravo que ela própria chicoteou. Haverá aqui um eco da brasileira Chica da Silva?

Em qualquer caso, a partir deste quadro traça-se uma visão dura da sociedade angolana do século XIX: a hipocrisia quase blasfema do clero e da missão (“acreditar, acreditar apenas naquilo que um dos meus colegas no Brasil chamou a pre-

gação com a espada e a vara de ferro” o apego de comerciantes e colonos à escravidão (“quem nos vai trazer a cera, a borracha e o marfim do interior”); a hipocrisia das autoridades face ao tráfico clandestino (“no embarque da carga está tudo em ordem... Só entram cascos de azeite com água doce”, diz o capitão do navio negro).

O contraponto desta situação desenvolve-se em torno da figura de José do Telhado, cuja dimensão histórica tem sido objecto recorrente na ficção, no cinema e no teatro: esta peça, aliás, cita amplamente o *Zé do Telhado* de Helder Costa⁹⁴. Em ambas as peças, portanto, vemo-lo com plausível fundamentação biográfica a colaborar na repressão violenta e sanguinária das revoltas indígenas, como na altura se dizia, e no tráfico de escravos, com a cumplicidade interesseira e desapiadada, e dos próprios africanos.

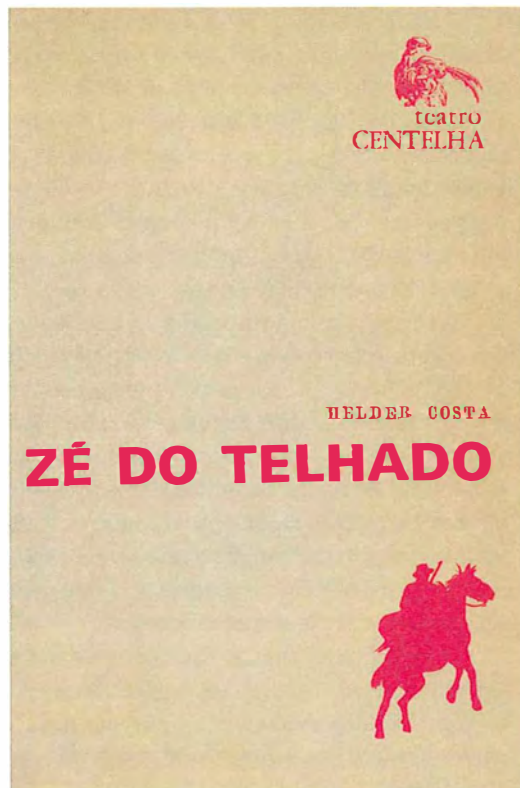
E aí realça-se o lado violento da colonização: José do Telhado “ainda há-de ser um bom mata-negro!”. E assim é: “Arrasamos tudo como nos ordenou”. E o racismo do próprio José do Telhado: “Teria que ver, depois de ter encarado de frente tanto branco, amedrontar-me um preto, por mais retinto que seja...”

Mas em 1875 José do Telhado é considerado “o bom rei branco. Não deixou de socorrer a pobreza e proteger os fracos”⁹⁵.

Sequeira, Luís Lopes ou o Mulato dos Prodígios (1992)⁹⁶ retoma esta análise histórica de Mena Abrantes, mas recua no tempo, e cobre a primeira fase da colonização. Trata-se, diz a síntese do autor, da “atormetada trágica e desconcertante trajetória de um mulato filho de escrava que, ao ajudar a destruir em pleno século XVII os três principais reinos de Angola [...] não sabia (?) ainda que preparava já a existência futura de uma Nação”. A perspectiva histórica assume assim uma preponderância que se reflecte, precisamente, na cumplicidade das chefias e dos povos locais. O tom realista da peça, dominante mesmo nas falas dos personagens negros, é corrigido pelo ambiente onírico e simbolizante da Mãe e da pedra escura, símbolo da magia africana. Há um forte contraste com a tosquidão castrense do Pai e com a dimensão épica das batalhas e das estratégias militares – “já rechaçámos várias vezes, o campo está cheio de cadáveres [...] Eles têm os ferozes mascicongos e arcabuzeiros mestiços...” Mas os portugueses têm o apoio escravocrata de potentados locais, numa verdadeira guerra civil.

O tema religioso é tratado uma vez mais num registo anticlerical que toca a blasfémia. Mas o tema do racismo concentra-se na mestiçagem do protagonista: “Desde quando é que os mulatos têm quereres?” E a matéria é retomada, num plano actual, pelo debate entre os actores que, nos ensaios da própria peça, discutem o enredo e as soluções, num bem conseguido registo pirandelliano: “Não podemos arranjar maneira de mostrar como ele já compreendia as contradições raciais da época dele?”

Zé do Telhado
Helder Costa
Ed. Teatro Centelha, Coimbra, 1978
Fundo Bibliográfico do MNT



Pelo menos devia sentir-se um pouco à margem por não ser branco.”

A tese histórica, aliás uma vez mais documentada, situa-se na própria unidade política de Angola, através de um processo de colonização que o autor condena: “Da próxima vez será muito mais para nos oprimir”, diz a Mãe, numalinguagem que oscila entre o simplismo profético e certo expressionismo.

E no final, “o único prodígio [...] que verdadeiramente existe e nos faz existir [...] é o Teatro!”

Na mesma perspectiva histórica situa-se ainda, de Mena Abrantes, o monólogo *A Órfã do Rei* (1991)⁹⁷ que evoca a transferência para Angola – e também para o Brasil e para Goa – de órfãs recolhidas em conventos e encaminhadas para o casamento com colonos portugueses. O sistema começa em 1593 e funcionou efectivamente como factor de fixação de populações europeias “nessas regiões povoadas de seres incultos e de instintos bárbaros”, diz-se no texto.

E não está fora deste registo *Sem Heróis nem Reino ou o Azar da Cidade de S. Filipe de Benguela, com o Fundador que lhe tocou em Sorte* (1997), alegoria política das guerras angolanas no plano interno dos diversos reinos em que o território nessa altura se repartiu, mas também do escravagismo, do colaboracionismo, das oscilações e traições dos governantes e dos colonos, da crítica ao clero [...] mas com um factor positivo da colonização. A viúva do governador Cerveira Pereira fica em Angola: “Eu por mim vou ficar por cá. [...] A minha filhinha há-de crescer, casar-se e quiçá ter descendência nesta terra[...].” E mais: admite-se uma situação interracial: “Quem sabe se Deus, na sua infinita misericórdia, não a ajudará a parir no futuro a primeira dessas... tais famosas mulatas de Benguela[...].” Lido hoje, terá de certo um significado adequado e nesse aspecto muito interessante.

Mudemos então de país, mas mantendo o plano da reminiscência histórica.

O Teatro do Imaginário Angolar de São Tomé e Príncipe (2000) de Fernando de Macedo⁹⁸, e em

especial *O Rei do Obó*, retoma, com muito boa qualidade dramática, a resistência dos povos são-tomenses de S. João dos Angolares e do semimítico Rei Amador, que ilustra as primeiras dobras, papel-moeda da independência. Numa mistura de linguagem popular portuguesa e de aculturação envolvem-se cenas de actualidade e uma reconstituição epocal da revolta percursora, no plano histórico, da independência do país, num quadro que nos faz lembrar o Zumbi e os Palmares de Alfredo Boal⁹⁹. Aliás, João Branco assinala a mesma influência em iniciativas de teatro cabo-verdiano, designadamente *Teatro Julgamento* implantado por Horácio Santos¹⁰⁰. E vimos no Tchiloli influências são-tomenses em textos de Mena Abrantes.

A missão, aqui, é mais bem tratada: o Frei Afonso acaba por proteger os escravos foragidos, mas “os fujões são cada vez mais”.

O registo é cómico. Mas subsiste também uma dimensão histórica e patriótica da matriz do colonizador: “A Fé dos nossos anda muito por baixo. Depois do desastre de Alcácer Quibir a nossa força moral caiu muito..”, diz Frei Afonso. E quando perguntou a João de Pina se é “castelhano ou quê”, ele responde “com orgulho – sou português!”. Mas é contestado quando diz que “esta ilha era nossa [...] nossa de quem? Dos que vivem do suor dos escravos?”.

Vai na mesma linha de reconstituição histórica numa perspectiva crítica *A Revolta na Casados Ídolos* (1980 – Angola) de Pepetela¹⁰¹, que já escrevera antes *A Corda*¹⁰². A partir de uma certa aproximação ao teatro épico-narrativo, a peça mergulha numa visão muito crítica mas com traços de grande ironia numa descrição da situação no *Reino do Kongo – 1514*, a partir de um conflito que conta com apoios e cumplicidades em povos e autoridades indígenas: é como sabemos um tema recorrente.

O certo é que, aqui, os “brancos queriam era sobretudo homens para levarem para a terra deles, Portugal (como) escravos. [...] Uns partiam, os padres ficaram”. Mas é preciso voltar aos costumes ancestrais.

Festa Nacional de Llund

Nesta temática em que se aborda a história e a política imediatamente antes ou depois das independências, destaca-se como condenação directa do colonialismo, *O Panfleto* (1986)¹⁰⁵ de Domingos Van Dunen (Angola) que retrata uma situação policial a partir de tipos correntes da população da sociedade. “A escravatura já acabou há muito tempo. Hoje em dia, toda a gente tem um só dono, que é o colono... Mas isso também tem o tempo dele acabar!”, diz a Mamã Luzia. O Sr. António é um degredado: “Até parece que é o único condenado que veio em Angola.” O colono trouxe “o vício” de pedir esmola: “Mas na terra do colono, é vício de cidade.” E a promiscuidade sexual do chefe Sabrino da PIDE assume valor simbólico.

Como testemunho indirecto da luta pela independência, temos *A Pele do Diabo* (1977)¹⁰⁶ do angolano Manuel dos Santos Lima, curiosamente ambientado nos EUA, com veteranos da Guerra do Vietname.

Pepetela publicou em 1985 um curiosíssimo texto em prosa, *O Cão e os Calundas*¹⁰⁷, onde integrou duas dramatizações autónomas, “As cenas que se vão narrar passaram-se no ano de 1980 e seguintes, nessa nossa cidade de Luanda. No Século passado, portanto. Século sibilino”, escreveu o autor em 2002. O conjunto contém de facto uma visão crítica muito dura da realidade angolana. Os textos dramáticos intitulam-se *O Elogio da Ignorância* e *Regressados*.

O primeiro, cena de construção e ensaio de uma peça de teatro pelo apresentador e por um grupo de actores, constitui um violento libelo contra o colectivismo intelectual e artístico, como álibi para a ignorância, a mediocridade e a prepotência. O apresentador é condenado pelo colectivo de actores por ter desviado “o rumo da peça pela sua introdução individualista. Intelectualista! Isso é contrário à nossa linha!”¹⁰⁸. Quando pergunta se “é crime fazer uma apresentação original”, respondem-lhe que “já confessou o crime [...] Esta fuga constante ao colectivo... Essa originalidade de ir à escola... de ter um paizinho que pagou os estudos[...].”

Mas parece que não é só o apresentador que está a ser original. O segundo actor também tem “o vício do intelectualismo”. O principal crime do apresentador é saber ler, o que representa “uma fuga constante ao colectivo [...] está bem identificado o inimigo da classe. Esses que andaram na Escola. Pior. No Liceu... fez o quinto ano do liceu, um dia gabou-se disso”.

O apresentador bem tenta desculpar-se: “Era obrigado a estudar. Não é culpa minha [...] como se um colectivo de ignorantes não fosse capaz de encenar uma peça sobre a ignorância...”

O apresentador é pois “condenado à pena máxima. Paga uma grade de cerveja”.

*Regressados*¹⁰⁹ é um texto realista, que trata a situação dramática dos retornados do Zaire a Angola. E a respectiva problemática, pessoal e social, descrita em tom objectivo: “O problema não é o dinheiro [...] o problema é depois sítio onde comprar comida, pois não há supermercados.” O médico não consegue que lhe reconheçam o diploma zairense. O racismo perdura: no Zaire, um “belga que tinha a oficina” só tratava os empregados “de macaco para aqui, de macaco para ali[...].”

Noutro plano ainda se situa a obra de Mena Abrantes. E designadamente dois trípticos de excelente linguagem. O primeiro, *A Última Viagem do Príncipe Perfeito* (1989)¹¹⁰ constitui uma alegoria da descolonização. A revolução de 25 de Abril e a guerra colonial são evocadas pelos dois lados: “O clandestino [...] foi à guerra neste navio”; tentou juntar-se à guerrilha que o repudiou; matou sem convicção (“cumprir ordens”). Esteve exilado e tenta voltar a África. Tudo isto num texto de excelente qualidade com ressaibos pirandellianos no último episódio.

O outro tríptico é *O Pássaro e a Morte* (1994), pelo menos na sua primeira parte, “O Contentor”, que põe em cena a situação real de três clandestinos encerrados num contentor. Certos desvios surrealistas, certo tom absurdo no segundo texto, “O Suicidiota”, com citações de Fernando Pessoa, e o tom expressionista do terceiro, “A Vala Comum”,

não destroem a unidade crítica: o confronto com a polícia na África do Sul (“os polícias dispararam à toa sobre nós...”) ou a intervenção dos militares (“fuzilar um homem duas vezes é ser desumano”), ou ainda a situação pungente da mãe à procura do filho na vala comum (“eu preciso de ser a mãe de todos os mortos”) – tudo isto atira para a passagem do realismo para o ambiente mágico em que o pássaro e a morte servem de ligação.

Mas a mais dura crítica ao processo de colonização/descolonização, na perspectiva das complicitades históricas e políticas e da permanência de situações de afronta à liberdade, mesmo de sinal contrário depois da independência, surge em Mena Abrantes na poderosa alegoria de *O Grande Circo Autêntico* (1977-1978)¹¹¹. Com uma epígrafe de Patrice Lumumba, que o seu fuzilamento desmentiu, esta “farsa tragicómica [...] conta, meio a sério meio a brincar, como um modesto tratador de leopardos ascendeu – sem qualquer escrúpulo e por vontade alheia, a dono do circo”.

O texto abre com um “esquema geral” que orienta o leitor no seu didactismo alegórico: o Grande Circo é o fim do poder colonial, o Amansar das Feras é a definição do poder político, a Ameaça contra o Circo é a independência, o Grande Circo Autêntico é a ditadura do novo poder, a última Farsa, a morte do líder popular. O esquema é mais complexo, mas aqui diz bastante do criticismo corajoso da alegoria: e a situação no ex-Zaire não exclui as generalizações.

Toda a primeira parte retrata uma colaboração entre colonizador e colonizado, num fundo de questão religiosa. E a alegoria transfere-se para o processo de descolonização e a independência surge num contexto de repressão violenta. “Os leopardos actuam com ferocidade contra o coro, enquanto o *domador*, por sua vez, chicoteia à esquerda e à direita com vigor.” Mas o poder colonial (o domador) alia-se aos novos poderes, na alegoria do Palhaço Rico e do Palhaço Pobre, ao ponto de o Líder Popular reconhecer que “trans-

formaram a independência numa jaula para nos observar do exterior”. O Novo Líder Popular acaba por passar a acção ao tratador, que através dos Mercenários e dos Leopardos levam ao fim do Circo... ou quase.

E a fala afinal mostra um enorme desencanto por parte do autor. Diz com efeito o tratador: “Agora que isto tudo é meu [...] o Circo deixa de ser circo e passa a ser cerco, que exprime melhor a realidade dos que estão cá dentro. [...] A sociedade das minhas minas, que todos conheciam por so-minas fica a partir de agora a chamar-se so-minhas... E muito minhas! [...]” E por aí em diante!

Dramatização da vida quotidiana

Importa referir que a vida quotidiana, tal como aliás os outros temas e subtemas analisados ao longo desta pesquisa são convergentes e muitas vezes sobrepostos, o que envolve uma interpene- tração de temas e situações. Ao abordarmos agora a retratação dramática do quotidiano, aliás não



Mindelo à Tona
Grupo Cénico Amarante, Cabo Verde, 1953
Centro de Documentação e
Investigação Teatral do Mindelo

As Troianas
Grupo Cénico Korda Kaoberdi, Cabo Verde, 1982
Centro de Documentação e
Investigação Teatral do Mindelo

muito numerosa, teremos presente que, por um lado, nelas subjaz a situação política; e por outro lado, algumas das peças já referidas enquadram também o quotidiano. *O Panfleto* de Van Dunen é disso exemplo flagrante. A família da mamã Luzia, as irmãs Titã e Zé, os vizinhos e os amigos, os namorados e os polícias quase humanizam o substrato político. O que não impede a mamã Luzia de dizer: “Vocês são todos meus filhos. Saíram da mesma barriga aqui! Ninguém é afilhado e enteado.”



As expressões de teatro popular, que mais adiante encontraremos, e até as de teatro tradicional, também não fogem, muitas vezes, a esta transversalidade.

Uma situação algo insólita prende-se com a escassez de teatro em Cabo Verde. João Branco, na obra citada, documenta muito mais a produção de espectáculos do que peças originais, e não poderia ser de outra forma. Os poderosos movimentos da “Claridade”, da “Certeza” e do “Suplemento Cultural”, para citar só estas referências, não se preocupam com o teatro. Manuel Ferreira, aliás, reconhece-o: “Uma das formas menos expressivas desta literatura é a área do teatro.” E só cita *Terra de Sôdade – Argumento para bailado folclórico* (1946) de Jaime de Figueiredo¹¹². Mais optimista será Brito Semedo, ao afirmar que “após a independência esse género irrompeu em língua nacional com força mobilizadora e com função essencialmente formativa”¹¹³. E cita as peças *Gervásio* (1977) de O. Osório, e *Descarado* de Donald Macedo¹¹⁴. Os mesmos e ainda alguns autores esparsos são referidos por José Luís Hopffer Cordeiro Almada (Eugénio Tavares, Jaime Figueiredo, Guilherme Ernesto, Artur Vieira, Flávio José, Ano Noho, Jorge Tolentino).¹¹⁵

António Aurélio Gonçalves e Cândido Ferreira propõem entretanto uma adaptação da novela do primeiro, *As Virgens Loucas* (1996)¹¹⁶. Mostram um quotidiano desencantado de homens e mulheres sofridos num meio urbano pequeno e pobre (o Lombo “zona labiríntica” do Mindelo). Tanto o conto, como a bem armada dramatização cénica traçam uma panorâmica da sociedade popular da cidade, seus problemas, dúvidas e esperanças: as amigas de vida agitada, o pequeno comércio de sobrevivência, os embarcadouros nacionais e estrangeiros, as festas, as alegrias e tristezas, amores e desamores e a esperança, que a realidade cabo-verdiana largamente justifica: “Viver é com luz.”

Mena Abrantes, em *Calanga, A Doida dos Cahoios* (1987)¹¹⁷ adapta à cena um romance de António Assis Júnior *O Segredo da Morta* (1929)¹¹⁸.

Os Dois Irmãos
Grupo de Teatro do Centro Cultural Português/ IC,
Cabo Verde, 1999
Centro de Documentação e
Investigação Teatral do Mindelo
© João Branco

Os Dois Irmãos
Grupo de Teatro do Centro Cultural Português/ IC,
Cabo Verde, 1999
Centro de Documentação e
Investigação Teatral do Mindelo
© João Branco

Preto no Branco
Grupo de Teatro Juventude em Marcha, Cabo
Verde, 2004
Centro de Documentação e
Investigação Teatral do Mindelo
© João Barbosa



As datas dizem muito acerca do temário obviamente ligado à sociedade colonial. Mas a par do realismo, surge pelo menos na cena um certo expressionismo sublinhado e simbolizado na “cobra dos meus infortúnios e mensageira das minhas desgraças”, diz a velha D. Clara Pederneira, num contexto que traça bem a sociedade da época.

E o mesmo se dirá da dramatização da loucura da Calanga, tanto mais interessante quando se relaciona com a época do romance. Sobre ele escreveu Pires Laranjeira que “vale sobretudo pela especificidade da representação social e espacial”¹¹⁹, o que corresponde à perspectiva da dramatização que aqui assinalámos.

E finalmente, não obstante não analisarmos aqui o teatro tradicional, fazemos referência a *Cloçon Son* (1997)¹²⁰, do são-tomense Fernando

de Macedo. Trata-se, uma vez mais, da sociedade de São João de Angolares, que pelos vistos serve de inspiração, pela sua especificidade, a toda uma literatura. O carácter fantástico da intervenção de “mêssê Damião”, da “Santificada”, a mulher de virtude, do curandeiro, numa situação que gira à volta de Madalena, da memória dos naufragos e da profecia do “filho que será o novo guia do nosso povo, um rei de todos ignorado crescerá do teu ventre” – tudo isto, oscilando entra o realismo e o fantástico, redunda numa cena de marionetas em que os míticos rei Amador e Andreza são evocados.

Com uma nota política, a cargo do Forasteiro: “Venho de uma terra muito longe. É como se estivesse no exílio. Mas também pertenço a esta grande família que é fermento do nosso povo.”

Expressões poéticas

E finalmente: dentro dos critérios já largamente definidos, será altura de referir que as expressões poéticas desta dramaturgia assumem maioritariamente as formas do teatro e do espectáculo tradicionais: o que não significa uma completa ausência de conotações políticas e sociais.

É o caso de *No Velho Ninguém Toca* (1978)¹²¹ do angolano Costa Andrade. De uma poética envolvente mas enérgica na sua dimensão política, atinge em primeiro lugar o regime colonial, mas não se escusa a um claro pacifismo e apelos à expressão democrática popular à volta do mito do “velho”. Diz-se por exemplo que “é necessário iluminar as sobras/ Em nome dos olhos que vejo/ abater a demagogia e o calculismo [...] combater a intriga e a divisão tribal/ [...] sepultar o racismo/ abrir a verdade/ calcar as preferências/ despir a vaidade/ desmobilizar o comodismo/ descalçar os santuários” pois “autocrítica é o que se pede”. Cita-se entretanto o *Che*, num símile com o mítico *Jika*, que nos fez lembrar, mas sem quebra de autonomia criacional, o *Chaka*¹²² de Léopold Sédar Senghor.

E citamos ainda três textos não analisados mas relevantes pelo peso literário e político: *A Esperança*

(1982) de Óscar Ribas, *A Estória da Galinha e do Ouro* (1984) de Luandino Vieira, e *Sagrada Esperança*¹²³ de Agostinho Neto.

Referimos as dramatizações de Fernando Macedo e de Mena Abrantes próximas do Tchiloli. Neste último caso, *Pedro Andrade, a Tartaruga e o Gigante* (1989)¹²⁴ constitui um caso interessante de passagem de um país para outro, o que não é habitual. Mena ainda deve ser citado em textos de poética tradicional, como *Na Azuá e Amirá ou como o Prodigioso Filho de Kimanauze se casou com a Filha do Sol e da Lua* (1989)¹²⁵, fábula para quarenta personagens entre pessoas, animais e mitos. A expressão poética está bem presente, como está no belo *Monólogo para duas vozes Amêsa ou a Canção do Desespero* (1991), significativo pranto de sofrimento que já não é específico das situações histórico-coloniais. Interessante a adaptação enquanto



aculturação de poemas tradicionais portugueses ("Lá vai a nau arrogante/ com muito para contar [...]/ Olha a triste viuvinha/ que anda na roda a chorar"). Mas o final pode permitir uma interpretação esperançosa: "Pingos de chuva/ já molham o chão/ Miúdos ao sol/ não matam ninguém..."

E há peças que assumidamente procuram e atingem uma expressão poética dominante. Natália Luiza surge assim ligada à teatralização dos belíssimos textos em prosa: *Mar me quer* de Mia Couto, autor do conto e co-autor da adaptação (2001 – Moçambique), e *A Montanha da Água Lilás* (2005)¹²⁶ romance – "fábula para todas as idades" – de Pepetela (2000).¹²⁷

Vejamos a primeira. Assume uma linguagem onírica de amor e morte, a partir do sonho-realidade do Avô Celestino e do pícaro – lírico diálogo de amor de Luarmina e de Zeca Perpétuo. De salientar a invenção ou utilização insólita de neologismos: os pés "icebergam", Zeca lamenta o facto de a "vizinha e eu não nos simetricamos já", a mulher de Zeca "rebolinha de prazer".¹²⁸

E a nota política também está presente no contexto onírico. A Luarmina "para os devidos efeitos (não) é branca", é "mulata", filha de um marinheiro grego. "O Padre português [...] educou(-a) em preceito de Deus e o livro". A certa altura fala-se de um "país capitalista (que) estava a abastecer os bandidos e as armas vinham pelo caminho do mar, dentro da baleia." Mas se calhar "(...)a baleia vinha era dos países socialistas".

Nada disto supera porém o teor poético da linguagem: "Os olhos de quem amamos são um barco." E "nenhuma carícia [...] devolve tanta alma como a lágrima deslizando"...

Outro tom assume *A Montanha da Água Lilás*¹²⁹. Trata-se de uma "estória" de seres míticos, os lupis "cor de laranja, diferentes de todos os outros da terra", diz o romance, artistas; os lupões, "mais lentos [...] trabalhavam muito e eram sérios"; e os jacalupis, de tamanho desmedido, "muito preguiçosos" e prepotentes.

Mia Couto
Editorial Caminho
© José Frade

Esta sociedade tipifica-se em funções distintas: o lupi-pensador, o lupi-diplomata, o lupi-sábio, o lupi-poeta, mas também o jacalupi capitão ou o lupi-azarado. E entram em conflito por causa da utilização da milagrosa água lilás. Trata de um verdadeiro combate entre os três grupos e os restantes animais, com as componentes de desacordos e rivalidades entre os próprios lupis – e esse combate reflecte a sociedade humana, nos seus aspectos bons e maus, nas suas vertentes políticas, económicas e morais.

Os poemas do lupi-poeta “chegaram ao conhecimento dos avós dos nossos avós” sob a forma de uma narrativa do Avô Bento, que Pepetela romançou e Natália Luiza dramatizou em belíssimas cenas e diálogos.

Para lá deste estudo

O teatro nos países africanos de língua portuguesa vai mais para lá deste estudo, que aliás prossegue num trabalho permanente de investigação. A análise dos textos disponíveis e das fontes bibliográficas sistemáticas, com destaque ainda para o *Dicionário de Autores de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, de Aldónio Gomes e Fernando Cavacas¹³⁰, apontam em certa medida para uma preponderância inicial pelo menos de formas de expressão dramática tradicional – o que amplamente se justifica no contexto das independências.

Mas o que acima se deixa, e certamente o que se continuará a estudar, garante uma qualidade técnica e literária de teatro de matriz ocidental, que se concilia com qualquer tema e qualquer ideologia, e que dá testemunho de uma utilização da herança linguística e cultural comuns.

Enriquece as respectivas literaturas, as respectivas culturas – e também a de Portugal, do Brasil e de Timor.

E de todo o Mundo ligado à cultura teatral.

Será que “as gerações vindouras [...] aprenderão com a estória”?¹³¹

- 1 Cf. BRAGA, Teófilo, *Escola de Gil Vicente e o Desenvolvimento do Teatro Nacional*, s.e., s.l., pp. 328-349, 1898.
- 2 Cf. CIDADE, Hernâni, *A Literatura Portuguesa e a Expansão Ultramarina*, 2 Vols., Arménio Amado, Editora, Coimbra, 1963.
- 3 CRUZ, Duarte Ivo, *O Essencial sobre Teatro Luso-Brasileiro*. Ed. INCM, 2004.
- 4 Cf. MILLER, Neil T., *Obras de Henrique da Mota*, Liv. Sá da Costa Ed., p. 472, Lisboa, 1982.
- 5 Idem, p. 397 e segs.
- 6 Cit. in CRUZ, Duarte Ivo, *História do Teatro Português*, Ed. Verbo, p. 32, Lisboa, 2001.
- 7 Ob. loc. cit. p. 398 e seguintes.
- 8 Cf. TINHORÃO, José Ramos, *Os Negros em Portugal*, 1.^a Ed., Editora Caminho, Lisboa, 1977.
- 9 Cf. CRUZ, Maria Leonor Garcia da, *Os Fumos da Índia – Uma Leitura Crítica da Expansão Portuguesa*, Editora Cosmos, Lisboa, 1998.
- 10 As citações de Gil Vicente são feitas a partir da edição de *Obras Completas*, Prefácio e Notas de Marques Braga, Editora Sá da Costa, Lisboa, sd.
- 11 CIDADE, Hernâni, op. cit., Vol. I, p. 80.
- 12 Gil Vicente, loc. cit., Vol. II, p. 82
- 13 SAUNDERS, A.C. de C.M., *História Social dos Escravos Libertos em Portugal*, INCM, pp. 136-139 e pp. 223-233, Lisboa.
- 14 Todas as citações na edição de Marques Braga, citado.
- 15 GARRETT, *Um Auto de Gil Vicente*, Acto I, Cena XV.
- 16 Cfr. GOMES, Alberto F., *Autos e Trovas de Baltazar Dias*, Funchal, 1961.
- 17 Publicado pela primeira vez em 1587. Há inúmeras edições modernas.
- 18 Cfr., a edição fac-similada de “O Mundo do Livro”, ed., Lisboa, 1971, adiante citada.
- 19 Cfr., a edição moderna de Luíz Francisco Rebello, in “Teatro Português – Das Origens ao Romantismo”, Prelo Ed., pp. 91 e segs., Lisboa, sd.
- 20 Cit. BRAGA, Teófilo, ob. cit. pp. 57-59.
- 21 Cit. BRAGA, Teófilo, op. cit., e PIMENTEL, Alberto, *Obras do Poeta Chiado*, s.l., 1889.
- 22 Cfr. BRAGA, Teófilo, ob. cit. e CRUZ, Duarte Ivo, “História”, cit., pp. 46-47
- 23 Cit. in GOMES, Alberto F., *Autos e Trovas de Baltazar Dias*, s.e., pp. XXIV-XXV, Funchal, 1961.
- 24 Cfr. GOMES, Alberto F., loc. cit.
- 25 GOMES, Alberto F., op.cit., ID, *Poesia e Dramaturgia Populares no século XVI – Baltazar Dias*, ICLP, Lisboa, 1983.
- 26 Cfr. PIMENTEL, Alberto, ob. cit., em especial o prefácio, pp. IX-LXIII.
- 27 Idem, e REBELLO, Luíz Francisco, in “Teatro Português – Das Origens ao Romantismo”, Ed. Prelo, Lisboa, sd.
- 28 TINHORÃO, José Ramos, ob. cit., pp. 270 e segs.
- 29 “Auto da Bela Menina”, cit. in REBELLO, Luíz Francisco, “Teatro Português – Das Origens ao Romantismo”, Ed. Prelo, p. 270, Lisboa, s.d.
- 30 Cfr. “Autos e Comédias Portuguesas”, ed. fac-similada, Prefácio de Hernâni Cidade e Notas de José V. de Coimbra Martins, Ed. Lysia, pp. 42 e segs. Lisboa, 1973.

- 31 PICCHIO, Lucciana Stegagno, *História do Teatro Português*, Portugália Ed., p. 108, Lisboa, 1969.
- 32 SIQUEIRA, Vera Lopes de, "Tradições Pirenes", Ed. Kelps, Goiânia, 1997.
- 33 PEREIRA, Pedro, "Das Tchiloli von São Tomé", Iko Verlag für Interkulturelle Kommunikation, Frankfurt am Main – London, 2002. Cfr. Também do mesmo autor, "Caminhos do Universo Carolíngio – o Tchiloli de São Tomé", comunicação proferida a 6 de Dezembro de 2003 no Pequeno Auditório ESTC, em Lisboa (manuscrito). E ainda VALBERT, Christian, "Le Tchiloli de S. Tomé", Ed. FCG, Lisboa, 1989; e KALEWSKA, Anna, "Baltazar Dias e as Metamorfoses do Discurso Dramatúrgico em Portugal e nas Ilhas de São Tomé e Príncipe", Ed. da Universidade de Varsóvia, 2005.
- 34 REIS, Fernando, "Teatro Medieval em São Tomé e Príncipe", in *Panorama*, pp. 47-49, Setembro 1967.
- 35 VALVERDE, Paulo, *Máscara, Mato e Morte*, Ed. Celta, p. 337, Oeiras, 2000.
- 36 RIBAS, Tomaz, "O Tchiloli ou as Tragédias de São Tomé e Príncipe", in *Espiral*, p. 74, Verão de 1965,
- 37 Cfr. BARBOSA FILHO, Hermilo, "Espectáculos populares do Nordeste", Ed. Buriti, São Paulo, 1966.
- 38 BAPTISTA, Augusto, *Floripes Negra*, Ed. Cena Lusófona, Coimbra 2001; VASCONCELOS, J. Leite de e GUERREIRO, A. Machado, *Teatro Popular Português*, Vol. II, Ed. Universidade de Coimbra, 1979; ANDRÉ, João Maria, e outros, *Teatro Popular Mirandês, Textos de Cariz Profano*, Ed. Almedina, Coimbra 2003; André e Crabée Rocha, *As Aventuras de Anfitrião*, Ed. Livraria Almedina, p. 86, Coimbra 1989.
- 39 BAPTISTA, A., idem, pp. 94-95.
- 40 VERÍSSIMO, Erico, *O Tempo e o Vento*, Vol. I, Ed. Livros do Brasil, pp. 559 e segs., Lisboa, sd.
- 41 Cfr. BRAGA, Marques, ed. cit., Vol. V, pp. 331 e segs.
- 42 Cf. CRUZ, Duarte Ivo, *O Essencial do Teatro Brasileiro*, cit.
- 43 MARTINS, Mário, *Teatro Quinhentista nas Naus da Índia*, Ed. Brotéria, Lisboa, 1973; *Teatro Quinhentista da Índia e do Japão*, Ed. Brotéria, Lisboa, 1986.
- 44 BRAGA, Teófilo, op. cit., pp. 339 e segs.
- 45 FRÊCHES, Claude-Henry, *Comédias Portuguesas Feitas pelo Excelente Poeta Simão Machado*, ed. fac-similada, "O Mundo do Livro", Lisboa, 1971.
- 46 Idem, *ibidem*.
- 47 PEREIRA, Silvina, *Comédia Ulissipo*, Ed. Teatro Maizum, p. 6, Lisboa, 2000; Cit. in Alves, Maria Odete Dias, *A Linguagem das Personagens das Comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos*, ed. policopiada, pp. 162-163, Coimbra, 1971.
- 48 Cf. FRÊCHES, Claude-Henry, *Le Theatre Neo-Latin au Portugal*, Ed. Nizet, pp. 136 e 143, Paris, 1964.
- 49 ALMADA, José Luís Hopffer Cordeiro, "O Teatro em Cabo Verde" in *Revista Cultural*, p. 202, Setembro 2001.
- 50 BIÃO, Armando Jorge de Carvalho, "Teatro de Cordel na Bahia e em Lisboa", Ed. SCTEB, Salvador 2005.
- 51 TINHORÃO, J. R., *Domingos Caldas Barbosa*, Ed. Caminho, p. 111, Lisboa, 2004.
- 52 CRUZ, Manuel Ivo, Prefácio a *A Vingança da Cigana*, Brasília, 1983.
- 53 Cfr. "Diário de William Beckford em Espanha e Portugal", Ed. BN, 2.ª ed. Lisboa, 1988. Sobre a identificação de "Caldas o Poeta", cfr. CRUZ, Duarte Ivo, "História" cit., p. 219
- 54 Fialho de Almeida, *Actores e Autores*, Liv. Clássica Ed., Lisboa 1925; e CRUZ, Duarte Ivo, in "Teatro Completo" de Marcelino Mesquita, Ed. INCM, Lisboa.
- 55 Cfr. edição de "Teatro Escolhido" de CURTO, Ramada, selecção, prefácio e notas de CRUZ, Duarte Ivo, Ed. INCM, Vol. I, pp. 33 e segs., Lisboa, 2005.
- 56 MÂNTUA, Bento, *Ordinário Marche!*, Ed. Livraria Brasileira, pp. 41 e segs., Lisboa, 1915.
- 57 MÂNTUA, Bento e SACRAMENTO JÚNIOR, António, *O Cerco de Tânger*, Ed. Livraria Aillau e Bertrand, Lisboa, 1923.
- 58 MÂNTUA, Bento, *O Álcool*, Ed. Livraria Brasileira, Lisboa, 1913.
- 59 ALVES, Vasco de Mendonça *A Promessa*, Lisboa, 1927.
- 60 Cfr. "Teatro Completo" de Carlos Selvagem; Introdução, pesquisa e análise crítica de Duarte Ivo Cruz, Ed. INCM, 2 Vols., Lisboa, 1997.
- 61 VIANA, António Manuel Couto, *Colegial de Letrase Lembranças*, Universidade Editora, Lisboa, 1995.
- 62 Cf. CRUZ, Duarte Ivo, "Teatro Completo" de Carlos Selvagem, Vol. I, INCM, p. 21, Lisboa, 1997.
- 63 "Colonos", peça em 1 acto, Lisboa, 1939.
- 64 Representado no Teatro Nacional de D. Maria II em 1936; Ed. Livraria Popular Francisco Franco, Lisboa. 1936.
- 65 A peça permaneceu inédita até ser publicada por Duarte Ivo Cruz na revista *Contravento*, n.º 1, Lisboa, 1968.
- 66 CRUZ, Duarte Ivo, *Alfredo Cortez – Teatro Completo*, p. 62, INCM, Lisboa, 1992.
- 67 Cfr. CURTO; Ramada, "Teatro Escolhido", Introdução, pesquisa e análise crítica de Duarte Ivo Cruz, 2 Vols. Ed. INCM, Lisboa, 2004.
- 68 SÁ-CARNEIRO, Mário de, *O Vencido*, Introdução de Manuela Nogueira e Nota de Maria Aliete Galhoz, p. 45, Ed. INCM, Lisboa, 1995.
- 69 SÁ-CARNEIRO, Mário de, "Amizade", in François Castex, "Mário de Sá-Carneiro e a Génese da Amizade", Ed., Livraria Almedina, Coimbra, 1971.
- 70 VICTORINO, Virgínia, *Degredados*, Ed. Parceria A. M. Pereira, Lisboa, 1931.
- 71 LELLO, Júlia, *Virgínia Victorino, a Vocaçao de Teatro*, Ed. ESTC, p. 36, Lisboa, 2004.
- 72 Cf. BRANCO, João, *Nação Teatro – História do Teatro em Cabo Verde*, Ed. IBNL, pp. 89-90, Cidade da Praia 2004.
- 73 Edição A. Artes Gráficas, Lourenço Marques, 1959.
- 74 Edição Capricórnio, Lobito 1973.
- 75 Edição Capricórnio, Lobito 1974.
- 76 Ed. Capricórnio, Lobito, 1975.
- 77 Ed. Capricórnio, sd.
- 78 Ed. Ulmeiro, Lisboa, 1982.
- 79 REBELLO, Luís Francisco, *100 Anos de Teatro Português*, Brasília Ed., p. 69, Lisboa, 1989.
- 80 Ed. SPA, Lisboa, 1990.
- 81 Ed. Campo das Letras, Lisboa, sd.
- 82 Ed. Casa do Sul, Évora, 2002.
- 83 Ed. SPA, Lisboa, 1991.
- 84 Ed. SPA, Lisboa, sd.
- 85 Ed. Cotovia, Lisboa.
- 86 Ed. Panorama – SNI, Lisboa.
- 87 TAVARES, Miguel Sousa, *Equador* (romance). Ed. Oficina do Livro, Lisboa, 2003.

- 88 Não há texto publicado das numerosas versões representadas em São Tomé. Remete-se para a bibliografia no capítulo supra.
- 89 Cfr. BAPTISTA, Augusto, ob. cit.
- 90 NEVES, António Loja, "Os Teatros, as Luzes e as Sombras", in *Revista Camões*, n.º 1, pp. 60 e segs., 1998.
- 91 ABRANTES, José Mena, "Teatro I", Ed. Cena Lusófona, Coimbra, 1999.
- 92 Remete-se a bibliografia histórica citada em "Teatro I", em especial "História de Angola", Ed. CEA, Editora Afrontamento, Lisboa, 1975; e Júlio de Castro Lopo "Uma Rica Dona de Luanda", Ed. Biblioteca do Com. Prov., Luanda, sd.
- 93 ABRANTES, J. M., "Teatro I", cit.
- 94 COSTA, Hélder, *Zé do Telhado*, Ed. Centelha, Coimbra, 1978.
- 95 ABRANTES, José Mena, "Teatro I", cit. p. 243.
- 96 ABRANTES, José Mena, "Teatro II", Ed. Cena Lusófona, pp. 27-84, Coimbra 1999.
- 97 ABRANTES, J. M., ob. cit. pp. 85-100.
- 98 MACEDO, Fernando de "Teatro do Imaginário Angolar de São Tomé e Príncipe", Ed. Cena Lusófona, Coimbra, 2000.
- 99 Cfr. BOAL, Augusto, "Técnicas Latino Americanas de Teatro Popular", Ed. Centelha, Coimbra, 1977.
- 100 Cf. BRANCO, João, op. cit., p. 68.
- 101 PEPETELA, *A Revolta na Casa dos Ídolos*, Edições 70, Lisboa, 1980.
- 102 Idem, *A Corda*, Ed. EUA, Luanda, 1978.
- 103 *Achada Grande do Tarrafal*, Ed. Alfaómega, Lisboa, 1979.
- 104 *As Mortes de Lucas Mateus*, Ed. Cena Lusófona, Coimbra, 1999.
- 105 *O Pamfeto*, Ed. EUA, Luanda, 1988.
- 106 *A Pele do Diabo*, África Editora, Lisboa, 1977.
- 107 *O Cão e os Calundas* – crónicas, 5.ª Ed. Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2002.
- 108 Idem, *O Elogio da Ignorância*, pp. 65-74.
- 109 Idem, *Regressados*, pp. 111-120.
- 110 "Teatro I", cit., pp. 223-262.
- 111 "O Grande Circo Autêntico", in "Teatro I", cit., pp. 13-56.
- 112 Jaime de Figueiredo cit. in FERREIRA, Manuel, *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, Vol. 1, Ed. ICLP, p. 70, Lisboa, 1977.
- 113 O. Osório cit. in SEMEDO, Brito, "A produção literária cabo-verdiana após a independência" in *Revista Cultura*, pp. 162-316, Junho, 1998.
- 114 DONALDO, Macedo, cit. in SEMEDO, Brito, "O teatro em Cabo Verde", in *Revista Cultura*, p. 162, Junho, 1998.
- 115 Almada, J. L. C., "O teatro em Cabo Verde", in *Revista Cultura*, p. 201, Setembro 2001.
- 116 *As Virgens Loucas*, Ed. Cena Lusófona, Coimbra, 2000.
- 117 *Calanga, a Doida dos Cahoiós*, in "Teatro I" ob. cit., pp. 155-200.
- 118 ASSIS JUNIOR, António *O Segredo da Morta*, romance, Luanda, sd.
- 119 Cf. LARANJEIRA, Pires, *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, Universidade Aberta, p. 50, Lisboa, 1995.
- 120 *Cloçon Son*, in ob. cit., pp. 97-136.
- 121 ANDRADE, Costa *No Velho Ninguém Toca*, Ed. Sá da Costa, Lisboa, 1979.
- 122 SENGHOR, Lèopol Sédar "Chaka", in *Poèmes*, Ed. du Seuil, Paris, 1964.
- 123 Cfr. ABRANTES, José Mena, "O Teatro em Angola", Vol I, pp. 277 e segs. Ed. Nzila, Luanda, 2005.
- 124 ABRANTES, J. M., "Teatro I" cit. pp. 201-222.
- 125 ABRANTES, J. M., "Teatro II" cit. pp. 179-219.
- 126 COUTO, Mia e LUÍZA, Natália, *Mar me quer*, Ed. Cena Lusófona, Coimbra, 2002.
- 127 PEPETELA, *A Montanha da Água Lilás* – romance, 4.ª ed., Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2000.
- 128 Mia Couto e Natália Luíza, ob. cit.
- 129 Pepetela, *A Montanha da Água Lilás* cit.
- 130 CAVACAS, Fernanda e GOMES, Aldónio, *Dicionário de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, Ed. Caminho, Lisboa, 1997.
- 131 PEPETELA, *A Montanha da Água Lilás*, cit.



Rumo a África

Contribuição para o estudo da presença das companhias de teatro e dos actores portugueses em África (1900-1974)

José Carlos Alvarez

Em 1936, nas páginas do semanário de cinema, teatro e actualidades *Espectáculo*, escrevia o ilustre actor Carlos Leal (1877-1964), numa prosa rebuscadíssima, mas sempre inteligente, e num português exemplar, como era seu hábito, um lúcido e oportuno artigo intitulado “Rumo a África”, a propósito da inexistência de digressões (ou *tournées*, utilizando a linguagem da época) teatrais de companhias e actores portugueses às suas colónias africanas.

Questionava então o actor, em tom de apelo e desafio, “morreram todas as tentativas de organização de *tournées* às Colónias? Ninguém mais pensa nisso, nem mesmo como meio de arranjar colocação para alguns desempregados?... Não aparece um arrojado empresário que arrisque uns contos de reis num giro de experiência pelo Império Colonial? [...] E arriscavam tudo com as *tournées* ao Brasil!” De facto, neste artigo, Carlos Leal fazia uma espécie de síntese do que acontecera nos anos finais do século XIX e nas primeiras décadas do século XX quanto a opções (hoje diríamos estratégias) de digressão e circulação das principais companhias teatrais portuguesas e dos seus actores. As idas [às vezes sem volta, como são os casos de Ester Leão (1895-1971) ou Maria Júdice da Costa (1870-1960)] ao Brasil são constantes, levando até a que alguém poeticamente (ou teatralmente) apelide esse permanente vaivém como um grande palco sobre o oceano Atlântico, tal era a quantidade de barcos de carreiras regulares que transportavam nos seus camarotes, entre Portugal e o Brasil, as nossas melhores companhias e os nossos mais populares e famosos actores e actrizes – praticamente todos foram actuar ao Brasil, alguns deles fazendo mesmo uma parte significativa da sua carreira entre cá e lá, como Eduardo Brasão (1851-1925), Lucinda Simões (1850-1928) e sua filha Lucília Simões [(1879-1962) tendo até nascido no Rio de Janeiro, onde seus pais se encontravam, nessa data, a viver], António Pinheiro (1867-1943), Chaby Pinheiro (1873-1933), Maria Matos (1886-1952), Vasco Santana (1898-1958), Beatriz Costa (1907-



Carlos Leal
Fotografia, s.d.
MNT, inv. n.º 791 143



Maria Matos
Fotografia, s.d.
MNT, inv. n.º 92 895

1996) ou Carlos Leal, entre muitos e muitos outros. Já para África são raras, até aos anos quarenta do século XX, as deslocações de figuras de peso do nosso teatro [são excepções as actrizes Hortense Luz (1900-1984) e Maria Matos], sendo as poucas digressões normalmente asseguradas pelas então designadas trupes ou companhias de menores dimensão e qualidade. Se este flagrante contraste encontra, por um lado, fortes justificações e explicações cientificamente tratadas no âmbito das Ciências Sociais, também não são alheias, por outro, algumas situações mais de raiz teatral, como a quase inexistência de verdadeiros teatros *à italiana* nas principais cidades das colónias africanas (são excepção os dois teatros de Lourenço Marques, o Varieté – um teatro mandado construir por um italiano e que era preferencialmente frequentado pelos estrangeiros aí residentes, já desaparecido – e o Gil Vicente, com uma fachada muito semelhante à do Teatro Politeama de Lisboa, e do qual apenas resta o

nome adaptado a um cinema, ainda em actividade na actual capital moçambicana) que, ao contrário, inundam o Brasil (e quase toda a América Latina), bem como a carência de público qualificado, a falta de técnicos, a impossibilidade de permutas, a inexistência de uma dramaturgia local e, sobretudo, as condições empresariais, normalmente pouco ou nada profissionais em África, para além das distâncias e das condições de transporte. Aliás, a este propósito, parece-me interessante referir um outro artigo escrito por A. Victor Machado, uns bons anos antes, em 1924, no primeiro número do quinzenário *Correio dos Teatros* por ele dirigido. Intitulado “A triste odysseia de alguns dos nossos artistas nas colónias”, o autor, depois de dar notícia da falta de escrúpulos de um qualquer empresário de momento que pretende contratar artistas para trabalharem nas colónias sem quaisquer garantias, dá como exemplo um episódio recente que envolveu artistas de primeiro plano da vida teatral de então. Escreve ele

que os actores “lá foram, degredados, auferindo uns vencimentos ridículos – o suficiente para morrerem de fome – fiados nas promessas cynicas do ‘engraçador de artistas a preços reduzidos.’ Tudo por lá se desmembrou. Longe das suas terras, dos seus lares, os infelizes artistas, vilipendiados, encontraram-se de um dia para o outro a braços com o Destino que lhes foi bem adverso. Maria Matos, Afonso de Matos, Romualdo de Figueiredo, Tina Vale e Maria Helena, que faziam parte da companhia, foram desligados. Vêm a caminho desiludidos e sem trabalho para a próxima época de verão.” E continua, aconselhando que “é preciso que se convençam de vez que ir a África não é o mesmo que ir a qualquer das nossas províncias, quanto é certo que está absolutamente demonstrado que na África só um pequeno grupo de artistas, com repertório leve, pode equilibrar-se. *Os Temos*, por exemplo, a trupe de Thomaz Vieira¹ e *Os Geraídos*.”

Curiosamente, o número quatro do mesmo quinquenário, publicado poucas semanas depois, dá conta, numa pequena notícia, da digressão do Trio Maria Matos (a grande actriz mais Afonso de Matos e Gabriel Lopes) por terras de Angola, acabados de serem recebidos em Huambo onde “agradaram sobremaneira”, depois de “terem percorrido Lubango, Mossamedes e Lobito, onde alcançaram um extraordinário êxito”.

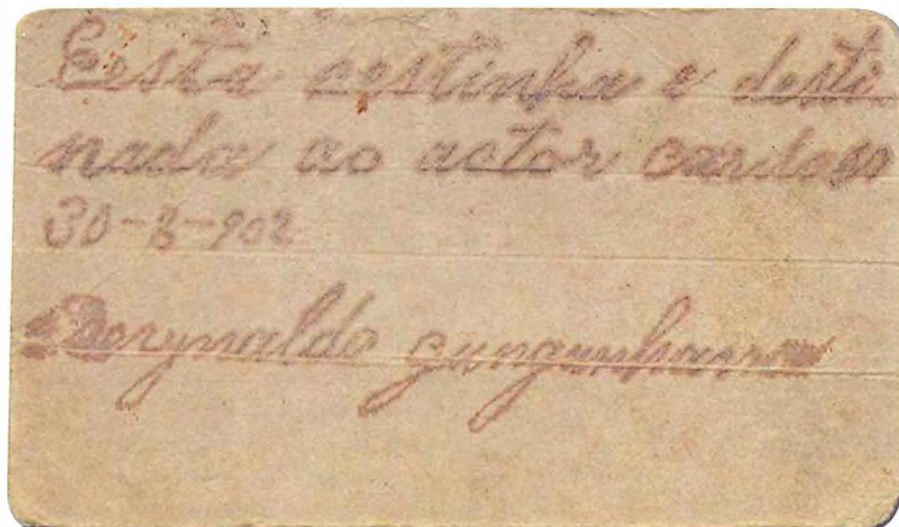
Maria Matos, que apesar destas notícias contraditórias e dos contratempos que terão, por certo, atingido esta sua digressão, volta, pelo menos, uma vez mais a África, em 1938, onde, recebida apoteoticamente, é alvo de inúmeras homenagens, como é descrito no seu livro de memórias.

Vem tudo isto a propósito da intenção e da origem deste texto: fazer um roteiro e traçar um percurso da presença de companhias e actores portugueses (ou da Metrópole, como então se designava) na África colonial (entendida aqui, apenas, como Angola e Moçambique), através das colecções existentes no acervo do Museu Nacional do Teatro (MNT).

Como já ficou claro, essa presença foi sempre extremamente diminuta, quando não quase inexistente, em contraste absoluto com o que se passava com o Brasil e até, em alguns períodos, com a Argentina. Ora, esta situação reflecte-se, clara e necessariamente, no acervo daquele Museu, o qual, apesar de ser um museu nacional e de se assumir como a instituição de referência no nosso país quanto à preservação da memória da História do Teatro em Portugal, não tem, obviamente, pretensões (poderá ter esse “utópico” desejo...) de abarcar de forma exhaustiva e completa, nas peças e documentos que constituem as suas colecções, todos os períodos e todos os elementos que constituem essa vastíssima História.

No entanto, o acervo do Museu Nacional do Teatro é actualmente constituído por mais de 250 mil espécies, nele incluindo, por certo, vestígios, documentos e memórias de praticamente todas as companhias profissionais que desde o final do século XIX até aos nossos dias por cá foram criadas, bem como duma muito substancial parte dos actores e actrizes que, ao longo dessas décadas, actuaram nos diferentes palcos espalhados por todo o território nacional ou, melhor ainda, por todas as regiões onde a língua portuguesa era dominante.

O vestígio mais antigo à guarda daquele Museu é um objecto que nada tem que ver, directamente, com o teatro (ou, pelo menos, com a criação teatral) mas que, para além do enigma que representa, está ligado, simbolicamente, a um dos episódios coloniais da nossa história imperial mais conhecidos: a campanha de Chaimite e a derrota, e consequente detenção (1895) e extradição para Portugal continental do régulo moçambicano Reynaldo Gunghana (?-1906). Trata-se de um pequeno cesto, de notável equilíbrio estético e marcadamente de influência cultural africana, todo feito à mão (provavelmente) por aquele chefe indígena e por ele oferecido ao actor António Cardoso (1860-1917), um dos comediantes mais populares e queridos do



público lisboeta do final do século XIX e inícios do século XX. Este cesto, doado ao Museu por D. Ester Cardoso, familiar directa do actor, continha no seu interior um pequeno cartão manuscrito e assinado pelo próprio Reynaldo Gungunhana, com os dizeres: “Esta cestinha é destinada ao actor Cardoso, 30-8-902”; um cartão-de-visita do referido actor, com os nomes “António da Silva Pratas Godide” e “Roberto Frederico Zixaxa” manuscritos no verso e um pequeno recorte de jornal com a notícia “Com 120 anos morreu a viúva do régulo Zixaxa”. Qual a relação que tudo isto tem com aquele actor? O que terá levado Gungunhana a lhe oferecer tal objecto, cujo valor simbólico e afectivo parece evidente? São tudo questões para as quais não conhecemos resposta, permanecendo a relação e o “encontro” daquele régulo moçambicano com um dos actores mais populares da vida teatral portuguesa daquele período como uma incógnita.

Duas coisas são, contudo, absolutas certezas: o actor António Cardoso nunca terá viajado profissionalmente para as colónias, fazendo, aliás, uma grande parte da sua carreira sempre no mesmo teatro, o Ginásio, pelo que ficou também



Cesto executado manualmente por Reynaldo Gungunhana
MNT, inv. n.º 80 296

Cartão manuscrito por Reynaldo Gungunhana, 1902
MNT, inv. n.º 80 296

Actor Cardoso
Fotografia s.d.
MNT, inv. n.º 20 709

Programa da Companhia Filomena Lima-Adelina Fernandes
Teatro Varietá, Lourenço Marques, 1925
MNT, inv. n.º 66 712

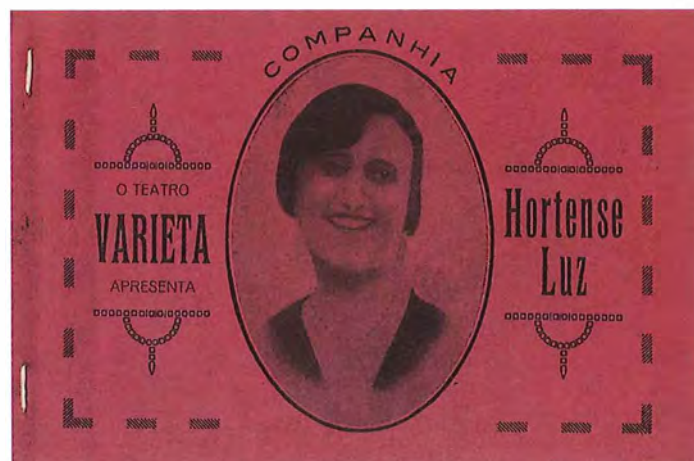


conhecido pelo “Cardoso do Ginásio”; o régulo Reynaldo Gungunhana não era o perigoso selvagem, primitivo e de tanga, que a propaganda do Estado Novo colonial durante décadas tentou criar no imaginário colectivo de muitas gerações de portugueses do século XX, quer a partir dos manuais escolares até ao cinema “oficial”, tendo no filme *Chaimite* (1953), de Jorge Brum do Canto, o seu máximo exemplo.

A primeira referência propriamente teatral existente no acervo do Museu Nacional do Teatro é um bonito Programa do Teatro Varietá, de Lourenço Marques, anunciando a presença da Companhia Filomena Lima-Adelina Fernandes, em 1925, com a revista *Rez-Vez*, “ampliada com números novos e fados e guitarra” por Adelina Fernandes (1896-1983), atriz e fadista muito querida do público lisboeta.

Programa da Companhia Hortense Luz
Teatro Varietá, Lourenço Marques, 1931
MNT, inv. n.º 135 059

Anos mais tarde, em 1931, numa digressão a África, actuava pela primeira vez em Lourenço Marques a célebre Companhia Hortense Luz, estreando-se, e por lá permanecendo em cartaz durante algumas semanas, no mesmo Teatro Varietá. Tendo já alcançado grandes êxitos em Lisboa, esta Companhia, do empresário Mário Pombeiro, tinha como principal figura a popularíssima atriz Hortense Luz (que lhe dava o nome) e era integrada por outros actores que fizeram história no nosso teatro como Henrique Alves (1873-1934), Alberto Ghira (1888-1971) ou Alfredo Ruas (1890-1966), e o ainda jovem Eugénio Salvador (1908-1992), que só há bem poucos anos nos deixou, trabalhando sempre como notável *compère* de revista, até à sua morte. Desta presença em Moçambique restam dois programas (um para o ‘melodrama musicado’ *O Grão de Bico*, e outro para o *vaudeville O Jorge Cadete*, este bastante completo e graficamente muito trabalhado) e uma notável descrição constante no livro *Memórias Ultramarinas* de Virgínia Cabral Fernandes (n. 1916). Escreve esta autora que “[...] por essa altura foi a Lourenço Marques a Companhia de Teatro e Revistas de Hortense Luz. Foi um sucesso! O velho Teatro Varietá estava sempre cheio. Nós íamos às matinéas para uma frisa acompanhados pela governanta. A revista tinha bons actores, principalmente os cómicos e os bailarinos. Meu irmão Augusto, mais novo do





que eu, ria-se perdidamente, batendo com um dos punhos com força no parapeito da frisa. Alfredo Ruas era o seu preferido.”

E conclui Virgínia Cabral Fernandes, filha do então governador-geral de Moçambique, coronel Pereira Cabral: “O guarda-roupa era espectacular, o que dava muito realce à representação. Muitas plumas, muitas lantejoulas e... muitas pernas ao léu das bailarinas. O corpo de baile era formado por jeitosas raparigas que, segundo as más línguas, deram a volta à cabeça de muitos homens e lhes esvaziaram as carteiras.”

Infelizmente, são muito raras as memórias (quer descritivas, quer iconográficas) destes espetáculos e dos ambientes que proporcionavam, bem como dos teatros onde tudo se passava.

Desta mesma Companhia há ainda notícia, através dos respectivos programas, de outros espetáculos em África, integrados na mesma digressão: na capital angolana, na inauguração do Nacional Cine-Teatro de Luanda, em 1 de Janeiro de 1932, com a revista *Zabumba*, no mesmo teatro em finais do mesmo mês com *Revista das Revistas* (uma selecção dos melhores números de 12 outras revistas aplaudidas em vários teatros de Lisboa) e com o já referido *O Grão de Bico*, também levado à cena ainda em Dezembro de 1931 no Cine-Teatro Barbara Volckart² (não se encontrou qualquer informação sobre este teatro), em Benguela.

Programa da Companhia Hortense Luz
Nacional Cine-Teatro, Luanda, 1932
MNT, inv. n.º 135 054



Programa da Companhia Hortense Luz
Cine-Teatro Barbara Volckart, Benguela, 1931
MNT, inv. n.º 135 091



De Setembro de 1935 é um programa para o Nacional (deverá ser o atrás referido Cine-Teatro Nacional, de Luanda) sobre um espectáculo extraordinário em homenagem ao *Cruzeiro de Férias às Colónias* no qual, depois de uma primeira parte “no ecran” com diversos documentários cinematográficos (como foi hábito em todos os cinemas até aos anos setenta do século XX), se poderá assistir à apresentação única de um recital pelo “grande actor” Estêvão Amarante (1889-1951), “o ídolo da cena portuguesa nas suas mais gloriosas criações das revistas e *vaudevilles*, que tão notável êxito alcançaram em Portugal e no Brasil”.

Sem existir qualquer indicação segura sobre a origem da presença de tão notável actor em terras de África, a leitura do programa leva a colocar fortemente a hipótese de que Estêvão Amarante seria um dos passageiros em férias naquele cruzeiro...

Em plena II Grande Guerra, em 1941, empreende uma *tournéeteatral* pelas colónias portuguesas de Angola e Moçambique a Companhia Embaixada da Saudade com a revista e “um dos maiores sucessos de Lisboa” *Isas com Elas*. Nesta companhia, que actuou em Luanda no Club Transmontano de Angola, destacavam-se as atrizes Cremilda Torres (1899-1988) e Berta Monteiro (1898-1960) e o tenor português Morgado Maurício (1908-?).

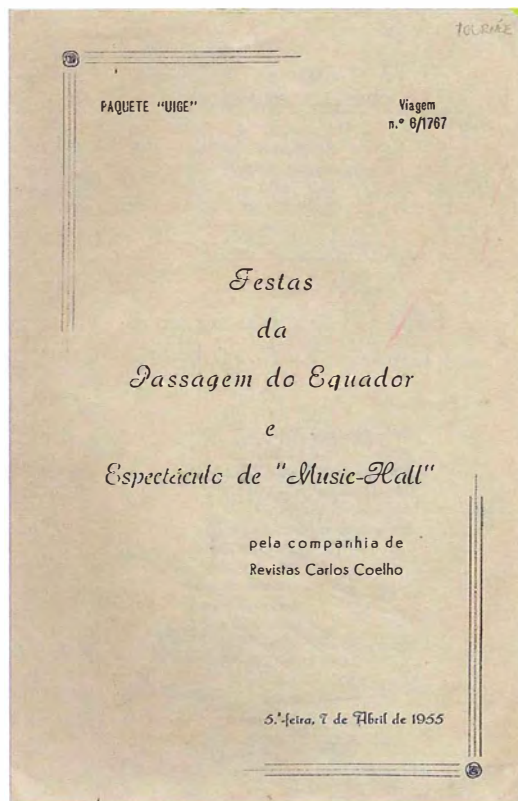
Ainda de 1941 é um exótico programa referente a uma digressão por terras de África do actor Octávio Mattos (1901-1964), pai do actor Octávio de Matos (1939), um dos actuais resistentes da revista à portuguesa e um dos mais populares cómicos das nossas televisões, em Ling-Chong “the devil man”, “o nosso 1.º actor excêntrico que poderia ser um dos maiores actores do teatro português” que “enquanto passava a galope a quadriga dos

gloriosos por convencionalismo, abandona o surto glorioso da sua carreira artística para, vestindo um kimône, aparecer no palco como ilusionista”, como se pode ler no texto introdutório daquele programa, assinado pelo Dr. Mello e Alvim. “E vemos Lisboa e Porto consagra-lo nesta nova modalidade”, lê-se ainda naquele texto, “e tão alto se guindou que o Estado não hesitou em subsidiar a sua digressão a África, malgré tout, para que nestas paragens longínquas do Império se saiba que um artista português nesta arte difícil, igualou os nomes dos ‘Changs’ e ‘Fumanchus’, esses magos construtores de maravilhas”.

Octávio Mattos (que ficou, durante algum tempo, conhecido na vida social e teatral lisboeta como Fumanchú) apresentava nesta digressão o espectáculo *Parada de Ilusões*, um misto entre a arte do ilusionismo e a revista à portuguesa, com “ensenação de Ling-Chong” que, depois do êxito no Coliseu dos Recreios de Lisboa “este artista se esforça por apresentar-vos de igual maneira, bem como todo o material avaliado no valor de 400.000\$00”.

Mas já em 1924, Octávio Mattos surgia como cabeça de cartaz do espectáculo de beneficência da Troupe Violetas, a *revista-fantasia Sonho de Pierrot*, no Cine-Parque de Luanda, demonstrando uma forte ligação a África, rara no meio teatral português.

Dando corpo à já referida *imagem* do oceano Atlântico como um imenso palco ou dos paquetes que constantemente o cruzam entre Portugal e o Brasil ou, neste caso, as colónias africanas, como verdadeiros palcos flutuantes, é o Programa das Festas da Passagem do Equador e Espectáculo de “Music-Hall” pela Companhia de Revista Carlos Coelho (1923-2000) no paquete *Uíge*, em Abril de 1955, a caminho de uma digressão por Angola e Moçambique, da qual restam inúmeras fotografias de cena. Da companhia deste excelente actor de revista, que, muito novo ainda, tinha estado já em 1935 em Angola, integrando o elenco da digres-



Programa da Companhia de Revistas Carlos Coelho
Festa da passagem do Equador
Paquete *Uíge*, 1955
MNT, inv. n.º 1 034 024

são da revista *Olha o Balão!*, faziam parte outros grandes nomes do teatro português, como a sua mulher Helena Tavares (1932-1979), prematuramente falecida, Mariamélia (1908-?), (com uma carreira desigual e hoje lembrada, sobretudo pelos seus magníficos retratos pintados e esculpidos pelo seu irmão Júlio de Sousa, mas também já, veterana, em África, pois em 1948 foi cabeça de cartaz da *tournee* da opereta *Zé do Telhado* àquele continente, onde regressaria novamente em 1949 integrada no elenco de uma outra revista, Maria Adelina (1930), Luís Horta (1919-1991), Jaime Santos (1914-1966) e, sobretudo, Canto e Castro (1930-2005), recentemente desaparecido e um dos mais notáveis e versáteis actores portugueses das últimas décadas. Ainda no mesmo ano actuam no Teatro Varieté, numa peça infantil (o que não deixa de ser,

Maria Domingas, Costinha e Luísa Durão,
numa peça infantil
Fotografia s.d.
MNT, inv. n.º 56 684



também, uma novidade), os actores Augusto Costa “Costinha” (1891-1976), sua mulher Luísa Durão (1899-1977) e Maria Domingas (1921), a participar numa digressão a Moçambique.

De 1954 é um programa para o moderno e espaçoso Cine-Teatro Restauração de Luanda, que apresenta duas grandes novidades: a primeira, reduzindo-se o repertório à comédia *O Dr. Juiz* de André Ferdinand, foge ao habitual formato de revista - fantasia - mágica - vaudeville que representava, por certo, a quase totalidade da programação artística das diversas digressões a África até então; a segunda novidade é a página de publicidade à companhia aérea belga SABENA que, com um magnífico DC 7, anunciava voos regulares para Luanda (para onde a nossa TAP voava também já desde 1947), com escala no então Congo belga, vizinho de Angola, renunciando, assim, uma completa revolução no transporte de longo curso e uma brutal redução no tempo de viagem para aquelas zonas do globo.

Programa da Companhia Berta
de Bivar-Alves da Cunha
Cine-Teatro Restauração, Luanda, 1954
MNT, inv. n.º 59 056

Faça publicidade por
intermédio da



STUDIO DE PUBLICIDADE ARTÍSTICA

C. P. 601 • LUANDA • Telef. 3028



NÃO SE COMPROMETA SEM CONSULTAR
A
SABENA

Preços reduzidos pelas
linhas mais rápidas

C. P. 2690 TELEF. 3310 LUANDA



**PROGRAMA
DO
CINE-TEATRO
RESTAURAÇÃO**

 **Revivam**
os momentos felizes
COM O PROJECTOR

PAILLARD
G

Representantes Gerais
A Reconstructora



A título de exemplo, uma viagem de barco (só ida) poderia demorar até um mês (estamos a falar de Angola e Moçambique), fazendo-se a mesma distância de avião em apenas três dias (com tendência para ir sempre encurtando esse tempo), o que, como é óbvio, podia alterar claramente a organização e a programação das digressões, entrando-se agora, no que respeita à vida teatral e cultural (e não só...), numa nova fase de relacionamento com as colónias.

Resta dizer que esta comédia era levada à cena pela notável Companhia Berta de Bívar (1889-1964) – Alves da Cunha (1889-1956), o que poderia significar também uma terceira novidade, um casal de dois enormes actores do nosso século XX, e constituída ainda por outros actores “históricos” e inesquecíveis do teatro português como Maria Schulze (1912-?), José Amaro (1915-1975), Ricardo Alberty (1919-1992), Carlos José Teixeira (1920-1977) e a esplêndida Cecília Guimarães (1927), hoje ainda em grande actividade teatral. Esta companhia, que partiu de Lisboa no paquete *Império* (exactamente no mesmo dia em que este barco sofreu uma enorme explosão, mas sem consequências de maior), percorreu uma parte do território angolano, actuando, sempre com grande êxito, em Malange, Calulo, Benguela e Lobito, cidade onde acabariam por embarcar no paquete *Pátria* para regresso antecipado a Portugal, por doença súbita de Alves da Cunha, levando à anulação da prevista continuação da digressão a Moçambique.

A partir do final da década de cinquenta, apesar das longas viagens “teatrais” continuarem, ainda durante alguns anos, a ser feitas preferencialmente nos paquetes da CNN (Companhia Nacional de Navegação), as “digressões ao Ultramar” entram, em definitivo, na programação anual das diversas companhias de teatro comercial existentes em Lisboa (à semelhança, de resto, com o que acontecia com todo o país), fruto da vontade dos três mais influentes e activos empresários teatrais daquela década e da que se lhe seguiu (obviamente até à descolonização): José Miguel e, sobretudo, Giu-



seppe Bastos e Vasco Morgado. Por outro lado, contribui também directa ou indirectamente para esta situação um conjunto de alterações políticas e sociais, das quais o início da guerra colonial será a mais evidente.

Empresa Giuseppe Bastos
Digressão a África
Fotografia, 1963
MNT, inv. n.º 223 388

<

Palmira Ferreira, Irene Isidro, Luísa Durão, Isabel Ferreira e Luís Horta
Fotografia s.d.
MNT, inv. n.º 55 654

>

Programa da Empresa Giuseppe Bastos
7.ª digressão ao Ultramar, 1962
MNT, inv. n.º 174 660

Programa da Companhia Teatro Alegre, 1967
MNT, inv. n.º 54 615



Mantendo o teatro de revista e a comédia ligeira como formatos quase exclusivos, assistimos assim à deslocação periódica e organizada de grandes companhias daqueles géneros teatrais com produções próprias ou êxitos recentemente levados à cena em Lisboa e no Porto, e, através delas, ao regresso ou à passagem por terras africanas (alguns, bem mais que uma vez) de uma quantidade ímpar de grandes nomes do nosso teatro como Irene Isidro (1907-1993), Maria Helena Matos (1911-2002), Henrique Santana (1922-1995), Armando Cortez (1928-2002), Manuela Maria (1935), Francisco Ribeiro “Ribeirinho” (1911-1984), Costinha, Luísa Durão, Henrique Santos (1913-2000), Eugénio Salvador (tantos anos depois...), Humberto Madeira (1921-1971), Lígia Teles (1937), Mariema (1943), Camilo de Oliveira (1924), António Anjos (1936-1995) (natural de Angola), António Montez (1941),

Maria Domingas, Leónia Mendes (1922-2000), Óscar Acúrsio (1916-1990), Isabel de Castro (1931-2005), Maria Dulce (1936), Nicolau Breyner (1940), Lia Gama (1945) ou a brasileira Berta Lóran (1928).

Dos vários programas e fotografias existentes no MNT que documentam estes factos, de destacar os referentes à Companhia Teatro Alegre, uma companhia de comédias dirigida por Henrique Santana e “empresariada” por Vasco Morgado, que pelo menos até 1970 faz quatro digressões à África (o número da digressão era indicado nos programas), e os da Companhia de Revistas de Giuseppe Bastos, que em 1963 vai já na sua oitava digressão anual. “Na sequência de uma assiduidade que se estreitou através de mais de uma dezena de anos em que as suas companhias teatrais actuaram em terras ultramarinas, o produtor Giuseppe Bastos volta a Angola e Moçambique desta feita de braço



dado com o mais dinâmico dos empresários seus colegas. Vasco Morgado, também já aureolado com temporadas brilhantes da sua Companhia de Teatro Alegre”, lê-se na segunda página do programa que anuncia a fusão entre estes dois empresários na digressão *Ultramar 66*, com a sua “Fabulosa Companhia de Revistas”. Grande curiosidade deste programa é o anúncio, na sua contracapa, dos próximos espectáculos no Ultramar de “Laura Alves (1921-1986) à frente da sua notável Companhia” (só irá três anos depois), e ainda da “extraordinária Companhia do Teatro Nacional D. Maria II Rey Colaço Robles Monteiro”.

Em 1967, uma digressão intitulada *Vedetas Show*, que integrava alguns dos nomes mais populares do teatro, do cinema e da rádio portugueses de então, como (uma vez mais) Carlos Coelho, Helena Tavares e Leónia Mendes, Artur Semedo (1924-2001), Florbela Queirós (1943), Octávio de Matos (filho), Óscar Acúrsio ou Maria de Lurdes Rezende (cançonetista), percorre e actua quer nas principais cidades de Angola e Moçambique, quer também nas mais remotas povoações ou aquartelamentos, ao ar livre em palcos improvisados ou mesmo na “caixa aberta” dos célebres camiões Berliet/Tramagal³, em espectáculos destinados aos soldados portugueses que então combatem na guerra colonial.

Num texto constante num programa referente a (mais) uma digressão a África apresentada por

Vasco Morgado, em 1969, pode ler-se: “Esta digressão, porém, tem um significado especial a marcar o dinamismo e a vontade férrea de bem servir os frequentadores de teatro, por mais afastados que se encontrem da Capital, do ‘Lar comum dos portugueses’. [...] foi mercê da iniciativa sempre actuante de Vasco Morgado, que desde 1960 várias digressões de comédia têm sulcado os mares em demanda das Províncias de Angola e Moçambique. A digressão actual marca, no entanto, um ponto alto na sua actividade teatral, porque tem a honra de apresentar aos portugueses radicados nestas paragens a actriz mais popular e mais querida do público. Laura Alves! Laura Alves (há muito aguardada vem pela primeira vez ao Ultramar, com a sua Companhia, pela mão de Vasco Morgado.”

Era com esta pompa e circunstância que este empresário, também marido de Laura Alves (1922-1986), apresentava a primeira digressão desta

Octávio de Matos, Leónia Mendes, Florbela Queirós e Artur Semedo
Fotografia s.d.
MNT, inv. n.º 37 922



Laura Alves
Fotografia s.d.
MNT, inv. n.º 106 974

extraordinária actriz, à data a mais popular e mais amada pelo grande público do teatro comercial e ligeiro português, a África. Representando, alternadamente, quatro grandes êxitos sucessivamente aplaudidos no Teatro Monumental de Lisboa, *A Rainha do Ferro-Velho*, *A Flor do Cacto*, *O Comprador de Horas*, *A Idiota* e, ainda, *O Jovem Mentiroso* (sem a sua participação), Laura Alves rodeou-se, para esta digressão, de um elenco de luxo, onde pontificavam Rui de Carvalho (1927) (também director da Companhia), Canto e Castro, João Mota (1942), Tomás de Macedo (1917-1980), Manuela Maria ou Carlos José Teixeira, entre outros, nesta marcante digressão, patrocinada pelo Ministério do Ultramar e pela Secretaria de Estado da Informação e Turismo.

Mas é no início da década de setenta que se dá a primeira grande ruptura, e estamos a falar apenas no teatro “de cá para lá”, nas habituais digressões de tendência revisteira e comédia ligeira. Se, muito provavelmente, outros momentos existiram, refiro-me agora a duas históricas digressões, não só pelos actores que movimentaram mas, sobretudo, pelos repertórios que envolveram e por todo o trabalho técnico (tradução, cenografia, etc.) que as precedeu: a “primeira digressão ao Ultramar” do TNT – Teatro do Nosso Tempo e a digressão *Somos Dois*, de Eunice Muñoz (1928) e José de Castro (1931-1977).

O TNT – Teatro do Nosso Tempo, criado pelo actor e encenador Jacinto Ramos (1917-2004), “tinha várias finalidades: trazer ao público o **teatro** autêntico (não o subproduto) que tem relação, quer humana, quer estética, quer ambas ao mesmo tempo, com o **tempo português** em que vivemos”, como se podia ler no Programa preparado para esta digressão africana. Este grupo, próximo do trabalho teatral mais experimental e dos grupos do chamado teatro independente, deslocou-se a Angola e Moçambique, com subsídios do Ministério do Ultramar, dos Governos-Gerais daquelas então duas províncias, do Fundo Nacional de Teatro e

da Fundação Calouste Gulbenkian, com um curto elenco constituído pelo próprio Jacinto Ramos, na qualidade de actor e director, por Laura Soveral (curiosamente natural de Benguela, em Angola, por onde já teria andado em digressão, poucos anos antes, com o Grupo de Teatro Fernando Pessoa), Alberto Vilar e Luís Pinhão (1919-). Contudo, leva um repertório de peso, apresentando *Adorável Mentiroso* de Jerome Kilty, numa encenação de Luís de Sttau Monteiro, *O Diário de Um Louco* de Nicolau Gogol, com encenação de Jorge Listopad,



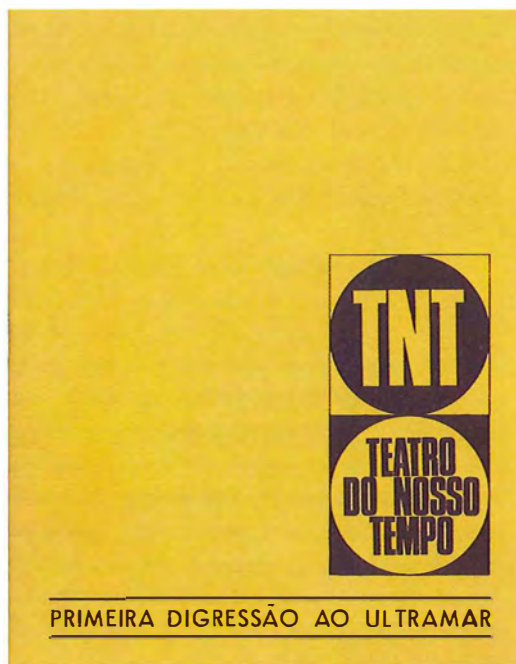


música de Jorge Peixinho e cenário de Sá Nogueira e *O Porteiro* de Harold Pinter, também com encenação de Jorge Listopad e cenário de João Vieira, todos já anteriormente levados à cena em Lisboa e no Porto com óptima recepção, quer da crítica quer do público.

Em relação ao projecto *Somos Dois* tinha como “razão de ser” o toda a gente saber que “a principal função do artista é comunicar, e exactamente porque é essa a sua principal função torna-se o seu maior prazer fazê-lo em toda a parte em que lhe for possível alargando os seus auditórios cada vez mais. Para o actor de declamação este alargamento tem um limite geográfico traçado nitidamente pelas fronteiras territoriais em que o seu idioma é entendido. Tendo em consideração estas verdades fundamentais, não admira que Eunice Muñoz e José de Castro, desprezando outras situações profissionais mais cómodas, tenham constituído um repertório que consideram actual e de bom nível intelectual

e artístico e na velha tradição teatral da carroça de Therpis, procurando plateias mais longínquas onde a sua arte possa ser entendida”. É com este “desprendimento” e regulados por estes princípios de prática artística que estes dois notáveis artistas, para muitos, e apesar da morte prematura de José de Castro, dois dos maiores actores portugueses do século XX, iniciam, em Março de 1970, uma histórica digressão a Angola e Moçambique. Nos diferentes palcos onde actuaram apresentaram as peças *Dois num Baloço* de William Gibson, com encenação de Francisco Russo e cenário de Victor André, *Os Dactilógrafos* de Murray Schisgal, encenada por Costa Ferreira, *A Oração* de Fernando Arrabal, com encenação de Carlos Avilez e a *A Voz Humana* de Jean Cocteau, com encenação da própria Eunice. Faziam ainda parte deste excepcional conjunto de espectáculos um Recital de Poesia, com poemas de Mário Cesariny, António Maria Lisboa ou Herberto Helder, entre outros, a *Conferência Ilustrada* de Luiz Francisco Rebello, a partir de textos

Eunice Muñoz e José de Castro
Peça *Dois num Baloço*
Digressão *Somos Dois*, 1970
Fotografia MNT, inv. n.º 4652



Programa da Companhia Teatro do Nosso Tempo (TNT)
Digressão a África
MNT, inv. n.º 97 877



Eunice Muñoz e Alberto Vilar
Digressão *Somos Dois*, Luanda, década de 1970
Fotografia MNT, inv. n.º 2454

Programa de *Fuenteovejuna*
Teatro Experimental de Cascais
Digressão a África, 1974
MNT, inv. n.º 134 872

de Bernardo Santareno, Sttau Monteiro, Augusto Sobral e Romeu Correia e *O Homem de Flor na Boca* de Luigi Pirandello, encenado por Costa Ferreira e com José de Castro e Alberto Villar. Facilmente se entende que, naquelas duas antigas colónias, se tratou de um acontecimento cultural raro e a todos os títulos excepcional.

Eunice Muñoz voltará a África (mais uma vez, a Angola e Moçambique) em 1973/1974, integrada numa grande digressão do Teatro Experimental de Cascais, na primeira e única vez que esta histórica companhia se deslocará áquele continente.

Fundado em 1965, "[...] interessado na procura e na experimentação, o Teatro Experimental de Cascais (cuja criação significou uma autêntica pedrada no charco da vida teatral de então) tem vindo a apresentar uma longa lista de autores, dos clássicos aos contemporâneos, estrangeiros e portugueses, que permitem um trabalho rico e diversificado", como se pode facilmente constatar através do repertório escolhido para esta digressão: o *Auto da Índia* e o *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente; *Oração*

e *Os Dois Verdugos*, de Fernando Arrabal; *Fedra*, de Jean Racine (numa interpretação sublime de Eunice); *A Maluquinha de Arroios*, de André Brun; e o aclamadíssimo *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, tendo esta versão do TEC/Carlos Avilez estreado em 24 de Abril de 1973, em Barcelona, e estando em cena no dia 25 de Abril de 1974 em Vila Pery, em Moçambique.

Para além de Eunice Muñoz, integrou esta digressão, apoiada uma vez mais pela Fundação Calouste Gulbenkian, um notável grupo de actores, alguns ainda no início de brilhantes carreiras como João Vasco, António Marques, Zita Duarte (1943-2000), Eugénia Bettencourt, Santos Manuel ou Carlos Daniel (1952-1996), e outros já consagrados pelo público, pela crítica teatral e pela dedicação a esta arte como Isabel de Castro, Alberto Vilar, Lizette Frias (1928-?), Alina Vaz, Maria Albergaria (1928-1985) ou Eliza de Guizette (1912-1988).





Capa do boletim do Clube de Teatro de Angola, 1972
MNT, inv. n.º 143 609

No mensário moçambicano *Rádio Moçambique* – RM n.º 405, de Novembro de 1970, no artigo "Apontamento sobre o Teatro Universitário", Jorge Gouveia dava notícia de, pela primeira vez, Lourenço Marques ter "teatro Shakespeare num palco da cidade. É de louvar o esforço dispendido, pois conseguiu-se dar uma ideia do que é teatro a sério. [...] Um punhado de jovens de boa vontade, dirigidos por um elemento que sabe o que quer, o Dr Mário Barradas ('advogado de Lourenço Marques com muito nome e encenador'), deu-nos um espectáculo cheio de vida, de calor humano, criticando uma sociedade que mantém, através dos tempos, os mesmos erros e as mesmas qualidades". E conclui: "Oxalá não se perca esta bela iniciativa [...] e tenha continuação, apesar do seu encenador já não estar entre nós. Para bem do teatro em Lourenço Marques e para bem da cultura da juventude moçambi-

cana". Referia-se o autor ao espectáculo *Medida por Medida*, levado à cena pelo TEUM – Teatro dos Estudantes Universitários de Moçambique, no palco do "Dicca" (?), precedido de um ciclo de conferências proferidas por Abílio Cardoso, Eugénio Lisboa e Rui Knopfli. Entretanto, o encenador Mário Barradas (natural de Moçambique, e que também palestrou), abandonaria a sua terra natal e a sua profissão de advogado (na qual era um jovem promissor e cheio de talento) para, em Estrasburgo, na prestigiada escola do Teatro Nacional, dar início a uma vida dedicada exclusiva e apaixonadamente ao teatro, sendo hoje uma das figuras determinantes para a compreensão da história dos últimos quarenta anos daquela arte no nosso país.

Tal como já acontecera em Portugal propriamente dito, sopravam (ainda muito devagarinho...) novos ventos na vida teatral das capitais de Angola e

Moçambique: se em Lourenço Marques este movimento assenta, principalmente, no teatro universitário (de estudantes e independente) e germina com a criação do TEUM e do TALM, e com o fortíssimo apoio de Mário Barradas, em Luanda é sobretudo com o Clube de Teatro de Angola, e com o excelente Boletim que durante alguns anos editou, que se vão criando pequenos núcleos de verdadeira resistência (social, estética e política) ao marasmo, ao cinzentismo e, sobretudo, à pouca qualidade então dominante na maioria desta arte, “importada”, sem qualquer critério para além do riso fácil, brejeiro e do sucesso comercial, numa metrópole onde o velho Império Colonial e o anacrónico Estado Novo agonizavam os seus últimos dias.

Sem querer ser tão “excessivo” como Rogério Paulo (1927-1993), natural de Angola e com fortes raízes em Moçambique, também um dos nossos grandes actores do século XX, termino com duas

passagens duma interessante entrevista por ele dada ao n.º 417, de Novembro de 1971, do mesmo mensário *Rádio Moçambique* – RM: “É claro que pensei muitas vezes ir a Moçambique. Mas não é fácil, vivendo em Lisboa, ir ao Ultramar. Há tantos problemas que se põem pelo meio! Problemas de ordem económica, e outros. [...] Temos é de acabar com o facto de só se ver teatro em Angola e Moçambique, quando as companhias (e quase sempre as piores do Continente...) lá vão, mercê de negócios feitos pelos empresários. Fazem esse negócio e mandam para lá companhias com peças completamente desclassificadas e que não têm qualquer interesse, que vão chamar o pior dos instintos que as pessoas têm e fazer enorme confusão acerca do que é o teatro. Criar os grupos lá, as companhias lá, com uma escola de teatro própria, sua, acho que é um esforço que deve ser feito.”

Dando continuidade, umas dezenas de anos depois, às ideias, à crítica e às propostas de A. Vítor Machado e de Carlos Leal, Rogério Paulo prenunciava, com quase três anos de antecedência, o fim do Império Colonial e a possibilidade (e o esforço) dos novos países africanos poderem, livre e finalmente, escolher e organizar a sua vida e a sua história teatral, buscando, nas suas próprias raízes culturais e sociais a construção de uma dramaturgia de uma linguagem própria e verdadeiramente autónoma.

Rogério Paulo na capa da revista *Rádio Moçambique*, 1971
MNT



- ¹ Thomaz Vieira (1878-1979), para além desta sua actividade como actor, a que se dedicou na primeira fase da sua vida activa, aos 53 anos virou-se para a difusão do cinema e criou em Moçambique a primeira companhia de cinema ambulante, percorrendo com um carro caravana (mais tarde baptizado *Quo Vadis*) todas as cidades e sertões do interior daquela colónia, durante mais de 35 anos. Em 1967 publica um livro de memórias, “Autêntico testemunho de vida, um texto antropológico de um observador atento da sociedade do seu tempo”.
- ² Barbara Volckart (1848-1935) foi uma das mais brilhantes atrizes portuguesas do seu tempo. Nasceu em Lisboa e faleceu em Benguela, onde então residia a sua família mais próxima.
- ³ Estes camiões pesados para transporte de tropas, parcialmente fabricados na já desaparecida fábrica do Tramagal, tornaram-se, por bons e maus motivos, um dos ícones e um dos equipamentos mais utilizados pelo Exército português durante a Guerra Colonial.



Discurso directo

*Carlos Pimenta
com Natália Luíza
e Alberto Magassela*

SENDO EXAUSTIVA e exemplarmente abordada nesta revista por Duarte Ivo Cruz a questão das dramaturgias portuguesas de temário africano e das dramaturgias pós-independências de raiz cultural portuguesa, pareceu-nos importante complementar essa abordagem dando voz a dois activos intervenientes na cena teatral portuguesa nascidos em Moçambique.

Na impossibilidade de estender a enunciada complementaridade a todos os países objecto do estudo efectuado por Duarte Ivo Cruz, optámos por centrar estas duas entrevistas a personalidades com raízes num mesmo país. Assim, procurámos num mesmo contexto cultural a exposição de interesses e práticas artísticas diversas que acentuam a multiplicidade dos pontos de vista, das influências, dos objectivos artísticos e das motivações pessoais e profissionais.

Alberto Magassela, actor e encenador, deu os primeiros passos no teatro trabalhando com os mais activos grupos de Maputo, alguns dos quais ajudou a fundar. A partir de 1995 estabelece-se na cidade do Porto, desenvolvendo intensa actividade como actor – fundamentalmente no Teatro Nacional de S. João.

Natália Luíza, actriz, encenadora e autora, tem dedicado grande parte do seu trabalho às temáticas africanas. Co-directora artística do Teatro Meridional, adaptou para esta companhia – em conjunto com Mía Couto – *Mar me Quer*, estreado em 2002. Em 2003, escreve e encena *Mundau*, um texto que “...fala de África, fala de africanos a viverem fora de África, e fala de pessoas que conhecem África por vias não directas. Fala sobretudo de mulatos, aqui numa conceptualização mais abrangente: a de pessoas que convivem em simultâneo com culturas e normas de mundos distintos, adoptando em cada um deles, por necessidade, funcionamentos estruturais e sociais diferentes. Alguns de nós, somos estes.” Em 2004 encena *Geração W*, de José Eduardo Agualusa, e no ano seguinte adapta e encena *A Montanha da Água Lilás*, de Pepetela.

A presença de actores, encenadores, autores de origem africana e brasileira ou – embora em muito menor escala – timorense, na cena teatral portuguesa, tem determinado o estabelecimento de cumplicidades que aproximam as diferentes culturas e contribuem decisivamente para uma miscigenação cujos contornos evoluem na razão directa da multiplicidade e qualidade dos contactos.

A existência de festivais temáticos, organizações dedicadas a acções de intercâmbio e formação, tem sido reveladora de um relacionamento cultural e comunicacional sustentado em indeléveis laços históricos.

Não obstante o significativo peso dessa herança comum, são os agentes culturais que, trabalhando no terreno, constituem hoje as correias de transmissão de atitudes e comportamentos nos quais

podemos ler de uma forma activa e orgânica aquilo que nos caracteriza enquanto comunidade falante de uma mesma língua.

Definidas as fronteiras políticas e geográficas assistimos, cada vez mais, ao estabelecimento de uma cartografia cultural na qual cada parte integra de pleno direito o todo. Devemos, de uma forma realista, considerar as ainda persistentes contingências socioeconómicas que se constituem, nalguns casos, como condicionantes dessa efectiva integração. No entanto, numa comunidade artística com sólidos hábitos de cooperação, a articulação entre instituições, artistas e organizações no terreno possibilitará, tendo em conta a especificidade de cada situação concreta, a superação dessas condicionantes e a valorização e desenvolvimento dos laços culturais que historicamente têm prevalecido nos mais adversos contextos.



Alberto Magassela em *Arranha-Céus*
de Jacinto Lucas Pires
Encenação: Ricardo Pais
Produção: Teatro Nacional São João – 1999
© João Tuna – TNSJ

Alberto Magassela: nas tábuas do palco os pés tocam a terra

Como foram os teus primeiros contactos com o teatro em Moçambique e quais os processos de trabalho e as temáticas que eram abordadas nessa fase inicial do teu percurso artístico?

Em Moçambique, entre 1984 e 1994, trabalhei com os grupos Nkarianga, A Descoberta, E Nós, Aurora, M'Beu e Mutumbela Gô-Gô. Todavia foi neste último que adquiri uma experiência que foi muito enriquecedora, dado que me permitiu um contacto directo e um trabalho muito partilhado com Mia Couto. A maior parte das peças eram feitas a partir do nada, realizando-se improvisações em função do tema que queríamos abordar. Lembro-me que um desses temas tinha que ver com o aumento do número de crianças desamparadas, situação provocada não só pela guerra, mas também pelo desfazer dos casamentos, o que conduzia os jovens a situações de marginalidade.

Fazíamos então trabalho de campo, tendo como objectivo a exploração destas temáticas. Na preparação desse trabalho cheguei a dormir quatro noites com os miúdos na rua, frente ao Mercado Central, para viver de perto o mesmo tipo de dificuldades que eles tinham. Depois desta pesquisa fazíamos improvisações às quais o Mia Couto assistia, partindo depois para a elaboração do texto. Todo este trabalho deu origem à peça *Os meninos de ninguém*, que a Solveig Nordlund acabou por passar ao cinema com o título *Comédia Infantil*.

Por que razão vieste para Portugal em 1995 e como surgiram os teus primeiros contactos com as dramaturgias ocidentais?

Vim para Portugal por diversas razões. A morte prematura do meu pai, que constituiu uma experiência muito traumatizante. Nesse mesmo ano prescrevi no segundo ano da faculdade onde seguia o curso de Matemática e Física. Também

sentia que estava no Mutumbela Gô-Gô há já muito tempo, o grupo tinha crescido muito mas não o suficiente para as minhas exigências na altura. Quando se me deparou a possibilidade de vir para Portugal integrar o projecto do Teatro Nacional de S. João senti que, para além de poder contribuir com a minha experiência, existia aí uma excelente oportunidade para alargar os meus horizontes. Compreendi também, na altura, que a nível pessoal o meu futuro em Moçambique estava limitado. Eu fiz teatro em Moçambique numa altura em que não havia investimento nenhum. Não havia políticas definidas a nível do Ministério da Cultura, no sentido de dar acompanhamento ao trabalho artístico que era feito no terreno. Então vim para Portugal com o objectivo de evoluir tecnicamente e de poder melhorar os meus conhecimentos na área teatral.

Em Moçambique os meus primeiros contactos com o repertório ocidental foram por intermédio do encenador Henning Mankell, que foi para lá trabalhar a convite do Governo sueco. De facto, este dramaturgo fora enviado para Moçambique para trabalhar no Ministério da Cultura com todos os grupos de teatro existentes no país, mas acabou por optar pelo Mutumbela pois era o único grupo que reunia boas condições em termos de disciplina e organização. A partir da ligação do Henning Mankell ao Mutumbela, começámos a trabalhar outro tipo de temas mais ligados às dramaturgias ocidentais e aos grandes temas africanos.

Apesar de te teres fixado em Portugal continuas a ir com regularidade a Moçambique?

Sim. Quase todos os anos. Procuo manter um intercâmbio profissional que me parece importante. Quando foi realizada a primeira edição do Festival de Agosto, em Maputo, a organização fez questão em que eu estivesse presente.

Apresentei nessa ocasião a peça *Os Malefícios do Tabaco*, do escritor russo Anton Tchekov, adaptando o texto à realidade moçambicana.



Alberto Magassela e Ângela Marques
em *A hora em que nada sabíamos uns dos outros*
de Peter Handke Encenação: José Wallenstein
Produção: Teatro Nacional São João – 2001
© João Tuna – TNSJ

Porque é que sentiste necessidade de adaptar o texto à realidade moçambicana? Por desconhecimento deste tipo de dramaturgia ou pela inexistência de referências culturais que permitissem a sua leitura?

Na cultura moçambicana não existe a possibilidade de ser a mulher a comandar os destinos de uma família. Embora na prática seja a mulher quem organiza e controla. Mas, por questões culturais, é ao homem que é reconhecida a chefia. Nos *Malefícios do Tabaco* temos um indivíduo que está condicionado pela mulher e que dá aquela conferência, apesar de ser um fumador inveterado, por imposição da mulher. Eu entendi que esta situação poderia ser um choque interessante, dado que traz sinais culturais completamente diferentes. Apesar de existir alguma evolução, as tradições

culturais não se modificam de um dia para o outro. No entanto, o confronto com outras realidades culturais pode dar um contributo significativo e daí a necessidade de adaptação da peça ao contexto cultural moçambicano, uma vez que o espectáculo subvertia todos esses valores.

Ao apresentares uma peça do repertório ocidental em Moçambique isso já significa um afastamento do tipo de trabalho sobre a realidade social do país – campo no qual trabalhavas com o Mutumbela Gô-Gô. O facto de teres vindo para Portugal afastou-te, seguramente, desse tipo de trabalho. Ao regressares, periodicamente, levas outros conceitos e outras práticas. Sentes que existe receptividade para outras formas culturais que, no fundo, são induzidas do exterior?

O tipo de teatro que se faz em Moçambique tem que ser sempre perspectivado em função do público e da participação desse público. Mesmo um clássico tem que ser perspectivado dessa forma. Na fase de ensaios nós contamos com essa participação e damos espaços, entre as réplicas, para a manifestação do público. É frequente o público aplaudir a meio dos espectáculos ou fazer comentários e dar a sua opinião. No caso de *Os Malefícios do Tabaco* tive que adaptar também o espectáculo em função dessa realidade.

No entanto, eu sinto que existe uma grande abertura a outras realidades culturais. Só que não existem propostas em número suficiente para satisfazer essa procura.

Quais os grandes temas que são mais relevantes neste momento? Continuam a ser os temas sociais?

Nem por isso. O país está a crescer. Houve investimentos na formação. Há já uma opinião pública formada e uma maior abertura, em termos gerais. Mas para a continuação deste desenvolvimento o intercâmbio é fundamental. Sinto que há espaço para discutir todos os temas e todas as dramaturgias. É necessário desenvolver a formação artística. Existem poucas referências quanto às linguagens técnicas essenciais. Em Moçambique não há nenhuma escola de teatro, existe apenas uma escola de belas-artistas.

A maior parte dos actores moçambicanos foram formados no Teatro Avenida, que tem sido um viveiro do teatro em Moçambique. A Casa Velha também deu um contributo neste sector, mas formava essencialmente profissionais “para uso interno”, enquanto no Teatro Avenida havia um viveiro, havia o M’Beu do qual podiam sair actores para o Mutumbela ou para outros grupos. Neste momento, a realidade do teatro em Maputo está

Alberto Magassela e Isabel Lopes
em *Combate de negro e de cães*
de Bernard-Marie Koltès
Encenação: Fernando Mora Ramos
Produção: Teatro Nacional São João – 1999
● João Tuna – TNSJ



muito referenciada ao Mutumbela Gô-Gô, desde os grupos da periferia da cidade ao Gungu – que é hoje o grande concorrente do Mutumbela – todos têm a mesma origem ou motivação.

Passado o período colonial e o período da independência como vês hoje o relacionamento, em termos teatrais, com Portugal? Com a estabilização política e social dos dois países, existe uma aproximação efectiva? Em que pontos se centra essa aproximação?

Temos que encarar duas realidades. Uma decorre do passado histórico e cultural dos dois países e reflecte-se na utilização de uma língua comum. Este factor determinante propicia uma aproximação natural. A outra tem que ver com o condicionamento desta aproximação por diversos factores relacionados essencialmente com alguns aspectos e interesses de natureza económica. No entanto, a nossa tendência inicial é a da cooperação absoluta com a maior naturalidade.

Mas, no caso do teatro, quais são os temas comuns nos quais é possível encontrar afinidades?

O grande tema é o do fortalecimento da relação. Apesar da histórica relação entre colonizado e colonizador, uma das minhas maiores alegrias profissionais foi ter começado por trabalhar Gil Vicente quando cheguei a Portugal. Para mim foi um enorme desafio pessoal porque apesar da existência de uma língua comum era importante a consideração das suas diversas *nuanças*. Sendo um autor da dramaturgia portuguesa, a possibilidade da abordagem à sua obra na mesma língua facilita a compreensão dos seus universos. O mesmo se passa com os meus colegas que vêm para cá estudar ou trabalhar na área do teatro. A língua e a cultura portuguesas constituem, para nós, uma ponte para as outras culturas ocidentais.

O facto de teres vindo para Portugal e teres trabalhado fundamentalmente no Teatro Nacional de

S. João, tomando contacto com os grandes textos da dramaturgia mundial e com métodos de trabalho em que são privilegiadas as competências no domínio técnico influenciou, seguramente, a tua maneira de encarar o teatro. Até que ponto procuras, nas tuas idas recorrentes a Moçambique e nas acções de formação que aí desenvolves, transportar essas aprendizagens e influenciar, por sua vez, as pessoas com as quais trabalhas e que não têm acesso à prática artística que desenvolves em Portugal?

A cultura moçambicana tem uma grande riqueza porque não está ainda descolada da terra. Mas também temos a consciência de que não é só o “étnico” que deve prevalecer. No entanto, sem abdicar das minhas raízes, posso enriquecê-las através de outro tipo de informação cultural que vou adquirindo. Tendo a referência dos dois universos culturais, tal permite-me fazer um cruzamento que me torna cada vez mais rico.

Esteve o ano passado em Portugal uma companhia moçambicana¹ a apresentar um espectáculo que realizaram com o Manuel Wiborg e aquilo que me pediram foi precisamente que lhes facultasse todo o material que tem servido de base ao trabalho que aqui tenho desenvolvido. Eles próprios sentiram essa necessidade de abertura a outras formas culturais.

Nós passámos por uma fase, logo a seguir à independência, de um patriotismo exacerbado, que se calhar é normal em todas as revoluções. No entanto, isso determinou todos os comportamentos e acabou por limitar as possibilidades artísticas na sua abrangência. Um artista tem que estar aberto a diferentes propostas e a novos desafios.

Nesse aspecto o Mutumbela Gô-Gô foi também muito importante na formação dos públicos, apresentando novas propostas dramáticas. Existia na altura o grupo polivalente dos Caminhos-de-Ferro, que apresentava canções revolucionárias e coreografias a partir de canções revolucionárias do género “colonialismo nunca mais” ou “a luta continua”.

Alberto Magassela e Adelaide João
em *A Tragicomédia de D. Duardos* de Gil Vicente
Encenação: Ricardo Pais
Produção: Teatro Nacional São João – 1996
● João Tuna – TNSJ



Quando o Mutumbela começou a pegar em obras literárias, que não tinham que ver com a “actualidade patriótica em vigor” sentimos um distanciamento por parte do público. Tivemos que encontrar motivações para uma aproximação desse público, porque também não nos interessava criar um vazio. O público moçambicano era na altura, mais do que agora, um público em formação. Portanto há que ter cuidado com aquilo que é apresentado e como é apresentado para não provocar um choque cultural que possa conduzir a uma rejeição. Nós começámos com pouco público mas, porque compreendemos a necessidade de fazer essa aproximação, acabámos com espectáculos sempre esgotados e a fazer reposições a pedido do público.

No caso do Festival de Agosto, que é uma iniciativa relativamente recente, qual é o tipo de repertório que é apresentado?

Muito variado. Desde Shakespeare até Sergi Belbel. O festival não tem uma política definida de repertório. A organização está mais interessada na participação do maior número de grupos do que no estabelecimento de critérios de programação.

Têm participado grupos de diversos países africanos e europeus, com textos de Mia Couto ou Pepetela. Têm sido também apresentados espectáculos de teatro-dança, que constituem um género muito forte nas companhias teatrais africanas.

Existe alguma circulação mais evidente do repertório lusófono?

Sim. Por necessidade de aproximação ao público por via da língua.

Mas não nos esqueçamos que temos mesmo ali ao lado a África do Sul que é um país com uma dramaturgia muito forte. Eu acredito que Moçambique investiria muito mais – por uma questão de proxi-

midade – na dramaturgia sul-africana. No entanto, como há um défice de traduções e de tradutores de teatro em Moçambique, a língua inglesa é um obstáculo à sua maior propagação, embora haja cada vez mais pessoas a falar inglês em Moçambique, apesar de tal só se verificar nos grandes centros urbanos.

Alberto Magassela nasceu em Maputo/Moçambique em 1966. Formou-se em Matemática e Física como Professor – C de Primeira, no Instituto Médio Pedagógico de Maputo em 1989, tendo de seguida leccionado estas duas cadeiras em várias escolas de Maputo, tais como: 25 de Junho, Josina Machel, Francisco Manyanga e Escola Secundária de Lhanguene.

Antes e durante a sua formação como docente co-fundou e integrou vários grupos de teatro amador. Foi, no entanto, no Teatro Avenida em Maputo que a sua carreira se solidificou. Primeiro no grupo M'Beu e depois no grupo Mutumbela Gô-Gô. Neste último trabalhou com os encenadores Evaristo Abreu, Manuela Soeiro e Henning Mankell e contactou pela primeira vez com Mía Couto. Vive no Porto desde 1995, altura em que integrou o elenco da peça – *A Tragicomédia de Dom Duardos*, de Gil Vicente, produzida pelo Teatro Nacional de S. João e encenada por Ricardo Pais. Desde então trabalhou com vários encenadores, tais como: Rogério de Carvalho; Nuno Carinhas; José Caldas; Giorgio Barberio Corsetti; Paulo Castro; Fernando Moura Ramos; José Wallenstein; Fernando Moreira; Natália Luíza; Miguel Seabra; Nuno Cardoso e Francisco Alves.

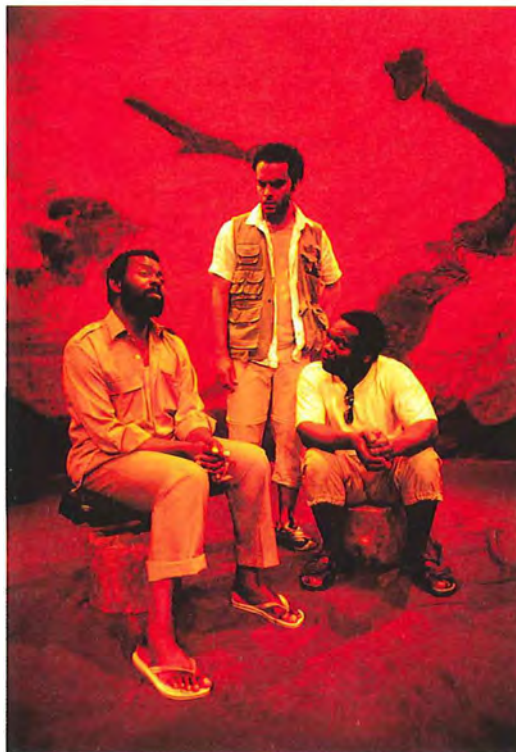
Assinou as seguintes encenações: *Au Théâtre Comme Au Théâtre*, de François Servet, 1998; *Minha Conto*, baseado no romance *A Varanda de Frangipani*, de Mía Couto, 1999; *Os Sonâmbulos*, baseado em três contos de Mía Couto, 2001; *Não Tenho Culpa*, baseado na peça *Tarar*, de Luigi Pirandello, 2002; *Os Malefícios do Tabaco*, de Anton Tchekov, 2002.

Participou, tanto em Portugal como em Moçambique, em diversos trabalhos para cinema e televisão.

Natália Luíza: as palavras que nos unem

Como se enquadram hoje as dramaturgias africanas e a dramaturgia portuguesa de temática africana num contexto de aproximação cultural?

Entendo que existem muitas histórias que não foram ainda contadas. Histórias da história de vivências comuns, contaminações culturais, miscigenações. Outras há que são ainda feridas abertas mas que é necessário começarem a ser contadas, serenamente, constatar factos omissos e desconhecidos, sem o recurso à acusação ou desculpabilização. Por outro lado, como sabemos, há uma tendência para tratar os países e as culturas africanas como se toda a África subsariana fosse constituída por um único modelo de expressão cultural e não por uma diversidade cultural feita de especificidades próprias.



Daniel Martinho, Pedro Barbeitos e Alberto Magassela em *Mundau* de Natália Luíza
Encenação: Natália Luíza
Produção: Teatro Meridional – 2003
© Patrícia Poção e Rui Mateus

Ângelo Torres e João Ricardo
em *A Varanda do Frangipani* de Mia Couto
Encenação: Miguel Seabra e Álvaro Lavin
Co-produção: Teatro Meridional/ Teatro Nacional
São João/ Ponti – 1999
© Henrique Delgado



No entanto, desejando dar a conhecer um mundo em que houve tanto tempo de partilha comum entre gentes e culturas – e das culturas africanas somos ainda profundamente ignorantes –, quando me coloco perante as histórias e sinto a urgência de as comunicar, não é tanto – ou somente – pelo propósito de divulgar as dramaturgias africanas ou as dramaturgias portuguesas com temáticas africanas, mas sobretudo pelo facto de elas comportarem matéria universal, transversal, afectiva e racional do ponto de vista dos seus conteúdos de comunicação. Por outro lado, é naturalmente relevante a qualidade e as especificidades literárias dos autores que temos escolhido.

Quando avanço na leitura de alguns autores africanos encontro-me perante personagens, contextos e linguagens que me permitem uma reflexão partilhada. Encontro aí uma espécie de expressão primordial dos afectos e um entendimento do mundo que, indo directo ao coração, permite o

entendimento dos conceitos mais complexos e onde está sempre subjacente a questão de como nos situamos no mundo e na relação com os outros. São histórias que nos permitem outro tipo de “focagem” e em que pelas condições da natureza da vida social e económica com que nos deparamos, nos permitem também uma reavaliação do nosso posicionamento como indivíduos cada vez mais globalizados. Como se algumas histórias nos trouxessem o eco da relação das personagens com o ambiente e a terra, da devolução de um mundo no qual a natureza ainda tem voz.

A língua portuguesa é também um factor determinante no estabelecimento de uma relação. O facto de nela nos podermos perceber e comunicar mutuamente, e de ela ser ainda uma reactualização constante de um mesmo legado oral e escrito cria uma dinâmica e uma sinergia em termos de comunicação que é de enorme importância. É como se através da palavra nos fosse dado olhar uma



paisagem redescoberta noutras subjectividades, renascida noutro tempo, com outras cores. Ficamos a compreender que o mundo é novo, andando pelos mesmos caminhos.

Mas, para além do espaço, há ainda o tempo – o tempo das personagens, que aplacam a nossa pressa de vertigem. Elas parecem ter mais tempo, e outra relação com a finitude.

Qual a especificidade de cada uma das dramaturgias que tens trabalhado (Pepetela, Agualusa e Mia Couto)?

Como referi anteriormente, a procura de cada um destes autores e da escolha de algumas das suas obras para programação do Teatro Meridional, respondem a diferentes momentos de uma urgência de comunicação em que encontrámos nas palavras de cada um destes autores a resposta para essa vontade de contar, procurando depois responder e interpretar as necessárias exigências de cada escrita, tornando-a posteriormente escrita cénica com a especificidade de trabalho e rigor que o Teatro Meridional procura nos seus projectos de teatro. Referir especificidades de cada um destes autores seria tão extenso como exaustivo e extrapola, certamente, o âmbito destas linhas. São, no entanto, autores diversos, únicos e específicos, e as suas obras também.

Cucha Carvalheiro e Daniel Martinho
em *Mar me quer* de Mia Couto
Adaptação: Mia Couto e Natália Luiza
Direcção Cénica: Miguel Seabra
Co-produção: Teatro Meridional/ Culturgest – 2002
● Pedro Serra Nunes



Patrícia Galiano Abreu, Laurinda Chiungue,
Daniel Martinho e Luís Gaspar em *Geração W*
de José Eduardo Agualusa
Encenação: Natália Luiza
Co-produção: Teatro Meridional/ Cena Lusófona
– 2004
● Patrícia Poção e Rui Mateus

Romeu Costa, Carla Maciel, Carla Galvão
e Carla Chambel em *A Montanha da Água Lilás*
de Pepetela
Adaptação e encenação: Natália Luíza
Produção: Teatro Meridional – 2005
© Patrícia Poção e Rui Mateus



Podemos falar de uma dramaturgia lusófona ou devemos enquadrá-la como expressão própria de cada país, na qual a língua comum é somente facilitadora da difusão?

Não diria sequer de cada país, mas de cada autor. Parece-me uma injustiça confundir autores e especificidades várias – pessoais, temáticas, literárias... Se é tão distinta a escrita de Saramago e de Lobo Antunes, porquê categorizar-se Pepetela e Agualusa e/ou Luandino em conjunto?

As dramaturgias africanas estão condicionadas pelos contextos da sua relação histórica ou aquilo que se sobrepõe é a “expressão poética”?

O que caracteriza cada autor não é a sua reflexão/expressão poética na relação que estabelece com o seu tempo histórico e o seu percurso pelo mundo? A relevância e a qualidade da obra justi-

ficam a sua perenidade, independentemente dos contextos históricos em que é realizada.

Natália Luíza nasceu em Moçambique em 1960.

Bacharel em Psicologia na Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação, e licenciada pela Escola Superior de Teatro e Cinema – Curso de Formação de Actores. Encontra-se actualmente a fazer o mestrado em Estudos Africanos no ISCTE. Tem dividido a sua actividade como encenadora, formadora e actriz. É co-directora artística do Teatro Meridional.

As entrevistas a Alberto Magassela e Natália Luíza foram conduzidas por Carlos Pimenta – actor/encenador, consultor do Instituto Camões para a área do teatro.

¹ Trata-se da Associação Cultural Mugachi, da cidade da Matola, que apresentou em Lisboa e Porto, em co-produção com a APA (Actores, Produtores, Associados), o espectáculo *América*, da escritora sérvia Bijana Srbljanovic.

ISSN 0874-3029



9 770874 302005