



Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

A cena moçambicana: o teatro e a dança na cidade de Maputo

Mariana Conde Rhormens Lopes

Para citar este artigo:

RHORMENS, Mariana Conde Lopes. A cena moçambicana: o teatro e a dança na cidade de Maputo. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 4, n. 53, dez. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573104532024e123

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



A cena¹ moçambicana: o teatro e a dança na cidade de Maputo²

Mariana Conde Rhormens Lopes³

Resumo

O presente artigo apresenta um breve panorama histórico do teatro moçambicano, explorando sua trajetória, desenvolvimento, momento atual e perspectivas futuras. Aborda a efervescência cultural em Maputo, capital de Moçambique, com o objetivo de aumentar a visibilidade das produções de teatro e dança da cidade e gerar referências primárias sobre o tema. Oferece um panorama da cena artística local e busca preencher a lacuna nos estudos e referências sobre essas manifestações culturais. A pesquisa, realizada no doutorado da autora, foi conduzida com base em entrevistas com artistas locais⁴ e acervos pessoais, dada a escassez de materiais bibliográficos sobre o tema.

Palavras-chave: Teatro moçambicano. Dança moçambicana. Maputo. Teatro africano.

The Mozambican scene: theater and dance in the city of Maputo

Abstract

This article provides a brief historical overview of Mozambican theater, exploring its trajectory, development, current moment, and future perspectives. It addresses the cultural effervescence of Maputo, the capital of Mozambique, with the aim of increasing the visibility of the city's theater and dance productions and generating primary references on the subject. It offers an overview of the local artistic scene and seeks to fill the gap in studies and references regarding these cultural manifestations. The research, conducted as part of the author's doctoral work, was based on interviews with local artists and personal archives, given the scarcity of bibliographic materials on the topic.

Keywords: Mozambican theater. Mozambican dance. Maputo. African theater.

La escena mozambicana: el teatro y la danza en la ciudad de Maputo

Resumen

El presente artículo presenta un breve panorama histórico del teatro mozambicano, explorando su trayectoria, desarrollo, momento actual y perspectivas futuras. Aborda la efervescencia cultural en Maputo, la capital de Mozambique, con el objetivo de aumentar la visibilidad de las producciones de teatro y danza de la ciudad y generar referencias primarias sobre el tema. Ofrece un panorama de la escena artística local y busca llenar el vacío en los estudios y referencias sobre estas manifestaciones culturales. La investigación, realizada como parte del doctorado de la autora, se llevó a cabo a partir de entrevistas con artistas locales y archivos personales, dada la escasez de materiales bibliográficos sobre el tema.

Palabras clave: Teatro mozambicano. Danza mozambicana. Maputo. Teatro africano.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Luiza Bueno Lopes, bacharel em Letras – Tradução pelo IBILCE – Universidade Estadual Paulista (UNESP).

² Este artigo é resultado de pesquisa financiada pela FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo)

³ Doutorado e Mestrado em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Graduação em Artes Cênicas pela UNICAMP. mariana.rhormens1@gmail.com
<http://lattes.cnpq.br/6328741658362694> <https://orcid.org/0000-0001-9970-6377>

⁴ Os entrevistados são de distintos grupos de teatro e dança da cidade entre eles Mutumbela Gogo, Gungu, Grupo Massacre de Mueda, Associação Cultural Wuchene, Companhia Nacional de Canto e Dança, Escola de Arte da Universidade Eduardo Mondlane, Associação Cultural Hodi, Grupo de Teatro Girassol, Centro do Teatro do Oprimido Maputo, Teatro em Casa e Fundação Fernando Leite Couto.



Conhecer a história é ser capaz de construir uma conexão entre a sociedade de hoje e as sociedades que a precederam, e que diretamente preocupe-o; é ser capaz de preencher o vácuo que existe entre nós e nossos antepassados. [...] tornando possível que o povo se reconheça como sujeito histórico⁵ (Para uma história de Moçambique, 1975 apud Bortolot, 2007, p.180).

A cidade de Maputo, capital do país, depois da guerra de libertação recebeu e continua a receber moçambicanos de todas as regiões do país, de diferentes povos e etnias, concentrando a mistura de culturas que refletem no teatro e dança atualmente. Maputo tem como características a interação intensa de diferentes grupos étnicos.

Para que possamos melhor discutir alguns aspectos da efervescência cultural vivida atualmente na cidade de Maputo e do desenvolvimento do Teatro Moçambicano, faremos um breve resumo da história política do país. A intenção é apresentar um simples panorama histórico para localizar e contextualizar as correntes e estruturas apresentadas.

A região onde hoje está localizada Moçambique passou por muitas transformações políticas que reestruturaram o país social e culturalmente. O país tornou-se colônia de Portugal e depois de uma guerra de libertação, com uma configuração livre em 1975, atravessou um regime socialista e chegou ao pluripartidarismo (situação atual).

Período pré-colonial

Com a descoberta do fogo, quando a horda se reúne, as sombras facilitam o mistério, o movimento das chamas convidam o corpo a dançar, enquanto sobre as faces os reflexos modelam uma máscara, o homem serve-se então do corpo para comunicar com o grupo e viver emoções colectivas, e os seus movimentos criam a primeira linguagem (Vaz, 1978, p. 16).

Segundo Lopes (2023), as manifestações tradicionais pertencem a um coletivo no que se diz respeito à autoria ou pertencimento. Existem, de fato,

⁵ To know history is to be capable of constructing a connection between the society of today and the societies that preceded it, and that directly concern it; it is to be capable of filling the vacuum that exists between us and our ancestors. [...] making it possible for the people to know itself as an historical subject. (Para uma História de Moçambique apud Bortolot, 2007, p. 180). (Tradução nossa)

algumas criações individuais que são respeitadas e reverenciadas como alguns artesãos que fazem determinadas máscaras, ou dançarinos que criam alguns passos específicos, músicos que compõe canções. Entretanto o tema, o objetivo e os assuntos discutidos são coletivos e a manifestação como um todo pertence a todo o coletivo. Tais manifestações trazem o sentimento de pertencimento ao coletivo, e todos que participam são co-autores, todos cantam, dançam e criam juntos, fazendo com que tal manifestação aconteça e possa compartilhar e preservar ensinamentos, histórias e valores. As manifestações culturais abrangem expressões religiosas, plásticas, poéticas, dramáticas, rítmicas e orais. Carlos Vaz, em *Para um conhecimento de teatro africano*, destaca que o “teatro” realizado desde épocas remotas possui características mimético-mágico-religiosas. Segundo ele, essas práticas eram comuns no território hoje conhecido como Moçambique, no período pré-colonial e têm raízes no animismo e na magia, dando origem a ritos e cerimônias “[...] de início constituído pela ritmatização de gestos de animais, e de movimentos imitados de determinado indivíduo, real ou imaginário, cujo espírito se pretendia captar” (Vaz, 1978, p. 15).

David Abílio - São designações feitas por outros, pelo ocidente e que procuramos estudarmos e incorporarmos, mas que na verdade, é para a população não, não diz nem teatro, não diz nem música, não diz nem dança. Eu vou ver *Mapiko* hoje, vou ver *Mapiko* e *Mapiko* é que é festa, mas esse *Mapiko* exatamente ele é “dança”, “música” e “teatro”. [...] Na comunidade essa que é a designação que eles usam, não é não fazer esse tipo de separações que nós fazemos, porque nós sabemos o que é teatro, o que é música o que não sei quê etc., etc. Mas na comunidade essas coisas estão interligadas (Abílio, 2018).

Lopes (2020) questiona a visão colonialista de Carlos Vaz ao associar tais manifestações ao termo teatro. Segundo Lopes (2020), é necessário que as práticas culturais sejam vistas como são de forma completa, e colocá-las em termos de teatro e dança pode diminuí-las. O presente artigo segue tal questionamento proposto e as categorias de Teatro e Dança, quando referenciadas, devem ser lidas como práticas que podem ir além dos limites de conceitos e categorias, mas que são utilizadas principalmente por artistas contemporâneos que seguem adaptando e atualizando tradições.



Marcial Macome - Teatro, quando a gente vai dizer “teatro” pode-se dizer que, como já feito no passado, que África não tinha teatro. Mas uma das coisas que está por trás disso é a tradução direta do dicionário de todas as línguas colônias. O que que elas fazem? Elas enquadram, elas chegam e perguntam, “o que é isso”? Se você não tem nome pra aquilo então significa que você não tem conhecimento sobre aquela área. E se você não tem conhecimento sobre aquela área, ela sente na liberdade de te dar um conceito. E a partir daquele momento você adota aquele conceito como se fosse teu. Mas se não olharmos para essa tradução direta, olhar para o contexto, o contexto e a produção da toda coisa, eles tem várias, várias formas de que nós poderíamos até ter nomeado porque tem suas designações locais, que têm a mesma aplicação e mesma função de teatro, ainda que sejam estruturas diferentes, do ponto de vista espacial, do ponto de vista conceitual e que não precisam ser iguais, mas existem lá estruturas. Existem lá um contexto de produção que se aproxima aquilo que poderia se chamado de teatro? (Macome, 2018).

Período Colonial

Paralelo às práticas culturais moçambicanas que resistiram, se adaptaram e sobreviveram durante o período colonial (*Mapiko* e diversas outras ao longo de todo o território moçambicano), os portugueses que habitavam sobretudo a segunda capital, a então Lourenço Marques (atual Maputo), construíram diversos espaços teatrais onde realizavam encenações elitizadas, segregando os negros e os que não pertenciam à elite colonial. “E nada mais se passa com o teatro colonial, que era feito por colonos e para colonos, pois nunca nenhum preto tomou parte em qualquer representação, devido a uma segregação racial” (Vaz, 1978, p. 59).

Diferente do que aconteceu com as colônias francesas, onde houve mais liberdade para criação de um Teatro Africano, o teatro nas colônias portuguesas (Cabo Verde, Guiné – Bissau, São Tomé e Príncipe, Angola e Moçambique) era prioritariamente feito pelos colonos para os próprios colonos, importando padrões culturais e formas teatrais da Europa e desvalorizando as teatralidades africanas.

Em 1856, o teatro do Príncipe Real, localizado na Ilha de Moçambique, recebeu no dia 31 de março a encenação de *Dona Filipa de Viena*, de Visconde Almeida Gasset. Em 1898, a capital do país foi transferida da Ilha de Moçambique para Lourenço Marques, futura Maputo. Carlos Vaz (1978) indica o ano de 1898 como o início do teatro colonial “à maneira do ocidente” (termo utilizado pelo autor).

Entretanto, anteriormente a essa data, já existiam grupos de teatro na Ilha de Moçambique, como citado anteriormente, e na então Lourenço Marques. O grupo Sociedade Recreio Dramático existia desde 1889 realizando suas apresentações, em sua maioria comédias, na simples sala de teatro chamada Teatro Recreio Dramático.

Carlos da Silva, que escreveu as peças *Crime Anica*, *As aventuras de um herói*, *Sua Alteza – O criador* e as operetas *Os cavaleiros do Arcabuz* e *Era Eu*, teve espaço para suas encenações no Teatro Vasco da Gama, “um barracão de madeira e zinco, onde segundo os colonialistas cabia toda a população branca do burgo” (Vaz, 1978, p. 57). Tal teatro havia sido fundado a pedido do próprio dramaturgo Carlos da Silva, que em 1889 foi secretário do conselho da Cidade de Lourenço Marques.

Fernando Baldaque, dramaturgo encenado na época, juntamente com Carlos Queirós da Fonseca, escreveu em 1928 - *Polaina Azul* e *7 de Março*. Em 1931 e 1932 a parceria de Fernando Baldaque e Arnaldo Silva se faz e escrevem juntos *Ponta Vermelha*. Em 1932, os dois dramaturgos junto com António Alonso Moreira escreveram *Ice cream to-day*. Ambas as peças foram encenadas no teatro *Varieté*.

Nessa época, as peças tinham o objetivo de divertir o público e eram em sua maioria comédias e teatro de revista com piadas do ponto de vista colonial. Entretanto, dramas também eram escritos e encenados, como *Renúncia* de Alexandre Sobral Campos, encenado pela Companhia Teatral Berta Bivar em 1932.

Foi em 1936 que Fernando Baldaque e Arnaldo Silva escreveram a revista *Império das laurentinas* e tiveram grande sucesso. Diante da receptividade da obra, os autores escreveram, em 1939, uma revista baseada em um tema moçambicano, *Palhota de Moçambique*, que depois recebeu o nome de *Palhota Maticada*. Em 1941, os dois ainda escreveram *Zona perigosa*.

Ao fim de 1941 aquele teatro mais cômico, teatro ligeiro, muitas vezes operetas e teatro de revista, que buscava o divertimento dos espectadores, foi colocado em questão e outra tendência ganha espaço nos palcos coloniais de Moçambique, o teatro dito “teatro sério”. Este termo surge como resposta ao teatro cômico. Percebe-se que há um público potencial para o teatro que emerge.

Por um período extenso, as duas formas de teatro coexistiram.

Em 1941 são escritas as peças *África, menina e moça* do Brito e Nascimento; *Latitude Sul* de Luna de Oliveira; a opereta *Amor à vista* de José Mendonça e Fausto Ritto; *Infortúnio* de Felisberto Ferreirinha; e o drama *O mato* de Caetano Montêz.

Ambas as formas teatrais são elitizadas e o desenvolvimento do teatro moçambicano é atrasado pelo rigor dos estatutos que colonizaram também as salas de espetáculos, segregando os negros e os que não pertenciam à elite colonial. “Aliás, a opinião dos colonos era a de que o teatro colonial poderia ser feito, mesmo sem a intromissão do indígena” (Vaz, 1978, p. 59).

Como resposta à segregação, em 1959, o neorrealista Afonso Ribeiro denuncia em sua obra: *Três setas apontadas para o futuro* a ordem racial estabelecida pelo colonialismo português.

[...] uma geração de artistas que se afirmou ou começou a afirmar-se num contexto de polaridade entre o colonizador e o colonizado mas também produto de um contexto inseparável das relações que, entre um e outro, se estabeleceram. Uma geração, a primeira geração de artistas modernos moçambicanos, moçambicanos “não-brancos” [...] que influenciou profundamente os artistas e o ambiente artístico do pós-Independência (Costa, 2014, p. 7-9).

Na década de 60 surgem grupos de suma importância na transformação do cenário cultural moçambicano: O Teatro dos estudantes universitários de Moçambique (1965) e o Teatro de amadores de Lourenço Marques (1962). O movimento não se limita ao teatro, podendo citar referências importantes para o momento, tais como o pintor Malangatana, o poeta José Craverinha e o conjunto musical *Os Monstros*. Segundo David Abílio (2018) “Embora houvesse um grande controle para que as pessoas estivessem alheias a tudo isso, havia pequenos núcleos que [...] encontravam as suas próprias formas de se manifestar”. Esses grupos e artistas citados e muitos outros no mesmo período influenciaram gerações futuras com posicionamentos artísticos com os quais criavam e firmavam uma identidade moçambicana em um contexto colonial.

É em abril de 1972 que chega à cena a peça escrita pelo primeiro dramaturgo

negro moçambicano, Lindo Lhongo, *Os noivos ou uma Conferência dramática sobre o Lobolo*⁶. O advento de uma dramaturgia negra moçambicana promove a raiz do teatro de um povo para um povo, refletindo sobre sua situação e contexto. Surge o teatro moçambicano. “Era importante usar o teatro como arma educativa. Aliás não posso esquecer, ainda em 1970, o quão importante foram as peças: *O Lobolo e Trinta mulheres de Mezeleni*, de Lindo Lhongo” (Couto, Malangatana, Mankell, 2006, p. 5).

Falar de Lobolo – é falar dos nossos casamentos, muito antes de se pensar no Registro Civil e no sacramento que se receberá na Igreja. O Lobolo também é um sacramento que os nossos antepassados nos deixaram (Lhongo apud Vaz, 1978, p. 60).

Segundo Vaz, a encenação de *Os Noivos* foi a experiência mais notável do teatro colonial. Tal encenação antecedeu outras peças teatrais com temáticas de debates entre África e Europa, como é o caso de *As trinta mulheres de Muzeeni*, escrita também por Lindo Lhongo, que debate a influência da civilização ocidental no mundo africano, e a peça *Feitiço e a Religião*, em 1973, de João Fumane, cujo tema é a resistência do homem africano ao cristianismo. Lindo Lhongo é visto por muitos como o maior dramaturgo moçambicano pela qualidade do seu trabalho e por conseguir exhibir uma peça teatral em plena era colonial, sendo precursor de diversas temáticas africanas no teatro.

A colonização não atingiu somente a instância política, mas também a social e a cultural. Fazer teatro era um ato revolucionário em busca da identidade nacional. Com resistência e adaptabilidade, as manifestações culturais também cultivavam sua sobrevivência no período colonial. Um povo buscando vencer os limites impostos através da arte (Lopes, 2020, p. 362).

Guerra de libertação (1964 – 1974)

A opressão colonial portuguesa, que durou aproximadamente cinco séculos, levou o povo moçambicano a pegar em armas e lutar pela independência. Moçambique travou uma guerra pela libertação em 1964 que só teria fim em 1974.

Durante o período em que a luta armada pela libertação se intensificou e atingiu todo o território moçambicano, o teatro também assumiu um caráter

⁶ Lobolo– Dote entregue pelo noivo à família da mulher pretendida.



político e de mobilização com a finalidade de esclarecer a necessidade da luta e fazer campanhas de conscientização e de alfabetização. O teatro corroborou a expansão da guerrilha, ultrapassando o campo da arte e tornando-se um instrumento de comunicação de um povo com sua linguagem direta, imediata e acessível. Teatro denunciava a vida em todos os seus âmbitos.

O teatro caminha lado a lado com a literatura moçambicana nesse momento, onde grandes autores surgem combatendo o colonialismo português em suas obras, como Rui Nogar, Marcelino dos Santos, Orlando Mendes, Virgílio Lemos e o já citado José Craveirinha.

Tendo a arte atuando junto ao povo na luta pela independência, Moçambique torna-se independente de Portugal em 1975.

FRELIMO - A Cultura é uma arma poderosa para a mobilização e organização do Povo numa ideologia revolucionária, enquanto interpreta aquilo que nós fomos, somos e o que queremos ser e ao mesmo tempo constitui uma ameaça ao inimigo. A Dança, o Drama, a Poesia, a Escultura, a Música, desempenham um papel muito importante na luta. Estes elementos no seu conjunto compõem a cultura Nacional e tem a tarefa de destruir o velho e de construir o novo (FRELIMO. Fundo: Departamento de Educação e Cultura, Resoluções da Conferência do Departamento de Educação e Cultura – setembro de 1970 apud Bortolot, 2007).

Independência de Moçambique

Lopes (2020) conta que, com a independência, Moçambique iniciou um processo de resgate e valorização da cultura nacional, essencial para consolidar a identidade do novo país. As manifestações artísticas tornaram-se um espaço fértil para expressar a liberdade recém-adquirida. Durante o período colonial, a cultura africana havia sido desestimulada e até proibida, mas com a independência, foi redescoberta e retomada como parte fundamental da construção do país. Como afirma Ki-Zerbo “A atitude histórica africana não será então uma atitude vingativa nem de auto-satisfação, mas um exercício vital da memória coletiva que varre o campo do passado para reconhecer suas próprias raízes” (Ki-Zerbo, 2010, p. – LIII).

A arte produzida em Moçambique voltou-se então para sua própria história, a fim de pensar a identidade cultural do país como nação independente, com autonomia política, econômica, cultural e religiosa. As

manifestações tradicionais eram valorizadas, revisitadas e compartilhadas, com intuito de criação e afirmação de uma identidade moçambicana (Lopes, 2023, p. 54).

O governo incentivava nessa altura a união dos distintos povos que existiam no território moçambicano e apostava nas manifestações culturais como ligações entre eles para a construção do que nomeava “povo moçambicano”. Segundo a FRELIMO, “se o colonialismo não tivesse imposto a separação geográfica forçada, [...] teria visto a fusão dos diferentes grupos étnicos em um único povo⁷” (FRELIMO, 1968, apud Bortolot, 2007, p.168). Neste período, a capital Maputo recebeu moçambicanos de distintas regiões.

Lopes (2020) afirma que as artes pós-coloniais desempenharam um papel fundamental na construção da identidade moçambicana após a independência, partindo do rompimento com a condição colonial. Nesse contexto geopolítico, o teatro e a dança assumem um papel importante ao resgatar suas raízes e promover uma fusão de tradições culturais. Artistas como atores, atrizes e dançarinos começaram a incorporar elementos de suas próprias heranças culturais em suas criações, o que resultou em um diálogo entre diferentes tradições. Assim, o teatro moçambicano desenvolveu uma identidade própria, marcada pela combinação de múltiplas línguas, danças e músicas, criando uma estética única, com ritmo, dinâmica e atmosfera próprios.

A unidade do povo deveria eclipsar e neutralizar toda e qualquer tentativa particularista, localista, tribalista, tal como afirma Samora em um discurso pronunciado na cidade de Beira, em janeiro de 1980: ‘nós matamos a tribo para fazer nascer a nação’ (apud Musnslow, 1985, p.77). De certa forma, Samora fala em nome do ‘povo’ e ao mesmo tempo o cria. [...] o heterogêneo se transforma em homogêneo. Um só povo, uma só nação, uma só cultura ‘de Rovuma a Maputo’⁸ (Macagno, 2014, p. 252-253).

Lopes (2023) desenvolve seu pensamento sobre o processo de construção

⁷ if colonialism had not imposed forced geographical separation,(...) would have seen the fusion of the different ethnic groups into a single people. (FRELIMO, Dept. of Information, “Mozambican Tribes and Ethnic Groups: Their Significance in the Struggle for National Liberation,” Mozambique Revolution 36 (1968): 21. apud Bortolot: 2007, p. 168). (Tradução nossa).

⁸ De Rovuma a Maputo referência geográfica da unidade nacional, sendo Rovuma o ponto mais ao norte e Maputo o ponto mais ao sul do país.

da identidade artística em Moçambique, destacando a busca pela "moçambicanidade" no teatro, baseada em crenças, histórias e memórias coletivas. Aponta que o contexto geopolítico global, especialmente após a queda do Muro de Berlim e o fim da Guerra Fria, favoreceu intercâmbios culturais que impulsionaram o crescimento do movimento artístico e de companhias teatrais. Segundo Lopes, "Enaltecidas, resgatadas e preservadas as teatralidades tradicionais que haviam sido subjugadas no período colonial" (Lopes, 2023, p. 55) passaram a dialogar com uma autoria contemporânea. Assim, artistas de diversas áreas uniram o tradicional ao moderno em suas criações autorais.

Companhia Nacional de Canto e Dança de Moçambique (CNCD)

A Companhia Nacional de Canto e Dança de Moçambique (CNCD), fundada em 1979, surge quatro anos após a independência do país com o objetivo de promover a identidade nacional, reunindo artistas de diversas áreas para valorizar as tradições e as artes moçambicanas. Seu lema era "recolher, preservar e valorizar diversas formas de arte de Moçambique".

Em 1983, o governo a profissionalizou, e a companhia passou a pesquisar expressões culturais das diferentes regiões do país. Como explica Sofia Soromenho, "o poder em Moçambique apostava na cultura, como meio de promover a autoconsciência de uma nação" (Soromenho, 2013, p. 15).

A CNCD, inicialmente voltada à reprodução das tradições populares, expandiu sua atuação coreográfica em 1984, criando espetáculos a partir de suas pesquisas e incorporando técnicas universais da dança contemporânea. David Abílio, o primeiro diretor da Cia, menciona que, além de preservar as danças tradicionais, a companhia passou a "contar histórias dançadas" como uma maneira de superar as barreiras de comunicação, especialmente com uma população majoritariamente analfabeta (Abílio, 2018).

A companhia enfrentou uma divisão entre manter sua proposta original de preservação cultural ou se abrir a novas influências e estilos de dança. Cândida Mata, diretora em 2011, defendeu a abertura a diferentes coreógrafos para ampliar a visão artística dos dançarinos: "Temos realmente esta abertura de trabalhar com

diferentes coreógrafos” (Mata, 2011, apud Soromenho, 2013, p. 99).

Segundo o coreógrafo Rui Lopes Graça, o repertório da CNCD inclui tanto a “dança etnográfica” quanto incursões na dança contemporânea, equilibrando preservação e transformação. Espetáculos como *N'tsay* (1986), de David Abílio, e *Em Moçambique o sol nasceu* (1985) são exemplos de sucessos da Cia., que se apresentou em diversos festivais internacionais e foi premiada em festivais como o *Kizomba*, no Brasil.

A preservação das tradições culturais, além de fomentar o turismo, possibilita a reelaboração de valores e a reflexão sobre a sociedade. Como aponta Soromenho, as peças de dança contemporânea da CNCD refletem a “evolução do mundo, ao qual a companhia resiste, persistindo no seu intuito de proteger um património coreográfico” (Soromenho, 2013, p. 62). A CNCD, ao mesmo tempo que preserva a identidade cultural, contribui para o desenvolvimento da arte contemporânea africana.

Figura 1 - Dançarinos da Cia Nacional de Canto e Dança de Moçambique em Catálogo comemorativo de 20 anos de CNCD. Banco de imagem CFF (CNCD. 20 anos - Companhia Nacional de Canto e Dança. Concepção, design e Produção: JBdeB, Imagem & comunicação. Maputo, 2000)



Guerra Civil (1977 – 1992)

Lopes (2020) conta que a guerra civil em Moçambique (1977–1992), teve um impacto profundo na cultura, com a destruição de cinemas e estações de rádio devido aos conflitos internos. Nesse cenário, o teatro assumiu um papel ainda mais relevante como um importante meio de comunicação, preenchendo as lacunas deixadas pelo abalo nas outras formas de expressão cultural.

Em entrevista concedida ao jornal *O País*, o ator moçambicano Alex Elliot diz que com o fim da guerra civil em Moçambique, a comunicação estava devastada, os mediadores (TV e rádio) não propagavam informação. Nessa época, o teatro assumiu papel de comunicação.

Não havia tanta mídia no nosso país. Os caminhos que deviam levar certa informação aos cantos mais recônditos desta nação não eram da TV nem da rádio, mas do teatro. Nós fomos à última fronteira deste país para buscar o cidadão moçambicano que estava refugiado mesmo fora de Moçambique para lhe dizer que a guerra havia terminado, e que podia voltar para o seu local de origem (Alex, 2015).

Lopes (2020) aponta que, nesse contexto, o teatro moçambicano incorporou influências significativas do teatro do oprimido, do teatro de campanha e do teatro fórum. “As peças passam a ser encomendadas e desenvolvidas a partir de temáticas específicas” tratadas de maneira cuidadosa para não serem agressivas ou ofensivas. Assim, as encenações abriram espaço para abordar questões como sexualidade e doenças, promovendo diálogo em diferentes comunidades.

Companhia Mutumbela Gogo

Manoela Soeiro - O moçambicano é teatral. Sempre tem público. É um contador de histórias, é contador de tudo. Tem uma flexibilidade corporal incrível (Soeiro. Entrevista concedida a Literatas Moçambique).

Em 1986, funda-se a Companhia Mutumbela Gogo que se tornou referência nas artes cênicas em Moçambique. Com o objetivo de resgatar as raízes africanas e reinterpretar tradições, em consonância com a visão de Amílcar Cabral, nascido em Guiné-Bissau e grande nome na luta contra o colonialismo português, que

afirmava que o povo africano deveria reinterpretar suas tradições levando em consideração a herança colonial e, com base nisso, recriá-la.

Apesar das dificuldades, a companhia resistiu às adversidades da Guerra Civil e desempenhou um papel importante na comunicação, inclusive avisando refugiados sobre o fim da guerra. Manoela Soeiro, uma das fundadoras, recorda que, durante esse período, “não havia cinema, não havia nada [...] Eu punha o farol do meu carro para iluminar o palco porque interrompiam a luz” (Soeiro, entrevista concedida a Literatas Moçambique).

A Cia assume importante função na comunicação ao possibilitar o contato com a literatura de difícil acesso, seja pelo alto custo dos livros ou pelo analfabetismo. A Cia mergulha em textos de autores moçambicanos como Luís Bernardo Honwana, José Craverinha, Paulina Chiziane, Ungulani Baka Kossa e Mia Couto, que participou ativamente do grupo por um período. Soeiro comenta: “Abrimo-nos ao mundo” ao referir-se às influências de textos e artistas internacionais como Henrik Ibsen, Peter Oskarson e Henning Mankell.

A companhia representa diversos estilos do teatro clássico ocidental e explora o estilo moçambicano com criações coletivas e textos de autores do próprio país. Suas peças enaltecem pontes que permitem diálogo entre as tradições e técnicas nacionais e as do teatro ocidental, como *Os pilares da sociedade*, de Ibsen, e adaptações de obras moçambicanas, como *Os meninos de ninguém*, de Mia Couto. Para aumentar a acessibilidade, muitas vezes as peças são traduzidas para línguas locais e apresentadas nas províncias. Mankell destaca: “Desde o início buscamos criar um diálogo com nosso público. Nunca quisemos ser um teatro para uma elite exclusiva” (Couto, Malangatana, Mankell, 2006, p. 6).

O grupo alcançou profissionalismo e respeito ao longo dos anos, com Soeiro afirmando que era necessário criar um grupo de teatro profissional para inspirar novos grupos: “Tinha que criar um grupo de teatro profissional para que aquela actividade não morresse e desse inspiração a outros para formarem novos grupos” (Couto, Malangatana, Mankell, 2006, p. 3). Mia Couto descreve a importância da companhia: “Para mim o Mutumbela é uma escola que frequentei (e ainda frequento) para aprender mais da minha própria arte” (Couto, Malangatana,

Mankell, 2006, p. 8). Pelo reconhecimento da Cia e seus caminhos que vêm sendo trilhados desde os anos 80, Manoela Soeiro é por muitos chamada de “mãe do teatro moçambicano”.

Apesar de hoje ser considerada por alguns como um teatro “mais clássico” e “de elite”, em comparação com a Companhia Gungu, o Mutumbela Gogo é reconhecido como um marco no teatro moçambicano pela profissionalização desta arte. Mia Couto afirma: “Quando se escrever a história do teatro moçambicano haverá que demarcar dois momentos: antes e depois do Mutumbela Gogo” (Couto, Malangatana, Mankell, 2006, p. 8).

Figuras 2, 3 e 4 - Imagens de divulgação do Catálogo Comemorativo Mutumbela Gogo. Maputo, 2006.



Figura 5 - Espetáculo Os meninos de ninguém⁹

Atualidade

Em 1994, Moçambique realizou suas primeiras eleições multipartidárias. Entretanto, a situação política atual apresenta tumultos e guerras civis, principalmente em anos de eleições presidenciais.

Lopes (2020), realizando uma análise do contexto histórico em diálogo com os fazeres artísticos, explica que, no período da independência, o teatro moçambicano voltou-se para suas raízes, resgatando tradições culturais pré-coloniais. No entanto, em um pensamento alinhado às correntes descoloniais contemporâneas, reconhece-se que a identidade cultural de Moçambique reflete toda a sua história, incluindo a colonização e a guerra civil. Essa identidade surge de uma relação dialética que articula estéticas ocidentais e não ocidentais, bem

⁹ Disponível em <https://www.e-cultura.pt/evento/4270>

como elementos tradicionais e contemporâneos. “A identidade cultural moçambicana é gerada a partir da relação dialética entre suas tradições e as influências impostas pelos europeus.” (Lopes, 2020, p. 365)

Venâncio - A necessidade de nós começarmos a explorar, hã, as nossas, a nossa cultura tais a ver? A necessidade de nós termos uma abordagem, na encenação e na dramaturgia que transforma o que nós já temos de potencialidade cultural. Então nós temos um país muito rico, então temos muitos tipos de danças, muitos tipos de máscaras, então são coisas que nós podemos usar para nosso teatro e enriquecer nosso teatro. Depois a ideia de não largar o conhecimento que nós temos do ocidente, mas fazer dialogar esse conhecimento que nós temos, com a nossa potencialidade cultural, então criar algo sincrético (Calisto, 2018).

A cidade de Maputo depois da guerra de libertação recebeu e continua a receber moçambicanos de todas as regiões do país, de diferentes povos e etnias, concentrando a mistura de culturas que refletem no teatro e dança atualmente. Em Maputo está o que Bhabha chama de “sociedades complexas moderno-contemporâneas” (Bhabha, 1990, apud Reis, 2011, p. 27). Tais sociedades têm como característica a interação intensa de diferentes grupos étnicos.

Através da urbanização crescente, as sociedades africanas de hoje convivem com a globalização associada à economia transnacional, às novas tecnologia e às trocas culturais proporcionadas pelos meios de comunicação de massa e pelas migrações internas e externas ao continente (Reis, 2011, p. 27).

Nesse contexto, florescem manifestações artísticas moçambicanas a partir da reinterpretação de suas tradições, considerando sua herança colonial e carregando em si a face multicultural e multiétnica do moçambicano; se expressando através de uma estética que expõe a tensão de ser múltiplo.

Mesmo nas mudanças aparentemente mais incisivas de identidade individual, permanecem as experiências e vivências anteriores, embora reinterpretadas com outros significados. Entre um self fixo e imutável, por detrás das aparências, e uma plasticidade total, procuro captar o jogo da permanência e da mudança. (Reis, 2011, p. 27).

Dentre os muitos grupos que emergiram nesse período, citaremos na atual pesquisa: Centro do Teatro do Oprimido Moçambique, Companhia de Teatro



Gungu, Associação Cultural Hodi, Associação Cultural Wuchene, Grupo de Teatro Girassol, Teatro em Casa e Mbeu Grupo de Teatro.

Tantos grupos coabitam em uma Maputo movimentada e presenciam questões semelhantes como a falta de espaços teatrais, a dificuldade de chegar ao público ou de fazer com que ele chegue até os espetáculos, os obstáculos para sobreviver de arte no contexto atual, e a falta de políticas públicas de incentivo e defesa ao teatro. Abordaremos tais questões ao discorrer sobre tais grupos citados anteriormente.

CTO - Centro de Teatro do Oprimido

O Centro de Teatro do Oprimido (CTO) em Moçambique trabalha com o “Teatro na Comunidade”, uma vertente importante do teatro local, focada na criação de grupos em áreas descentralizadas de Maputo. Essa metodologia, influenciada pelo brasileiro Augusto Boal, busca alcançar populações fora do centro urbano e utilizar o teatro como ferramenta de conscientização social.

Abílio - Quando dá independência, calha que o Brasil também existia lá uma ditadura, havia lá uma companhia que chamava Teatro de Arena de Augusto Boal, e que eram perseguidos e tiveram que fugir para se exilar em vários países. Incluindo Augusto Boal, uma das atrizes de Augusto Boal fugiu para Moçambique. Então ela introduz-me na espécie de Teatro do Oprimido. Naquela altura tinha tudo a ver com teatro popular, quer dizer, teatro e mobilização social, teatro de conscientização, teatro que envolvesse a participação da comunidade para ganhar consciência (Abílio, 2018).

Alvim Cossa, fundador do CTO em Moçambique, também foi influenciado por Boal, após participar de oficinas no Brasil. Ele destaca que, devido à diversidade linguística e cultural de Moçambique, o CTO forma grupos locais que criam peças em suas línguas e contextos. “O grupo de lá faz a apresentação de lá, na língua de lá, com rosto de lá e discute os problemas de lá”, explica Alvim. Embora o CTO tenha uma sede em Maputo onde realiza suas atividades formativas, oficinas e eventos culturais, o trabalho principal acontece nas comunidades. Eles formam grupos locais para atuar dentro de seus próprios contextos sociais e culturais, reforçando a relevância e o impacto local do teatro.

O CTO ainda mantém projetos de formação e parcerias, promovendo apresentações, debates, e gravando CDs de “rádio novela” com temas locais, distribuídos em transportes comunitários, gerando debates sobre questões sociais como o HIV, sempre adaptadas à realidade das comunidades rurais.

Figura 6 e 7 - Sede do CTO - Maputo. Foto da autora. Moçambique 2018.



Teatro em Casa

Seguindo os pensamentos de Lopes (2020) sobre o panorama histórico de Moçambique, é possível observar que, durante o período colonial, houve um crescimento significativo na construção de instituições teatrais. No entanto, muitos desses espaços eram destinados exclusivamente a grupos e espetáculos voltados para os colonizadores. A atividade teatral propriamente moçambicana começou a ganhar força com o processo de libertação nacional. Após a independência, esses edifícios passaram a ser propriedade do Estado e foram reaproveitados para atender às necessidades culturais e sociais do povo moçambicano. Assim, estruturas antes restritas ao domínio colonial foram redistribuídas pelo governo, beneficiando diferentes setores, incluindo órgãos públicos, militares e grupos de teatro e dança. Surge o Cine África, por exemplo, espaço sede da Cia Nacional de Canto e Dança de Moçambique. “Nos últimos anos muitos destes prédios foram privatizados, o que acarretou na perda de espaços para tais manifestações artísticas. Como resultado, a menor parte de tais construções é direcionada a grupos e companhias teatrais” (Lopes, 2020, p. 365). Hoje, os grupos de teatro buscam sobreviver à escassez de salas de teatro para ensaios e apresentações e

a falta de financiamento para tal arte.

Outras formas alternativas para ensaios e apresentações teatrais são criadas por novos grupos na cidade de Maputo. Diante das barreiras determinadas pelo teatro atual elitizado, um grupo de estudantes universitários busca ultrapassar os limites impostos dando espaço para novas possibilidades. Criam, então, o projeto “Teatro em Casa”, que tem como primordial objetivo levar o teatro aos subúrbios expandindo a perspectiva do que é o teatro moçambicano. Desse modo, há oportunidades para novos talentos.

O Teatro em Casa leva peças de gêneros variados às casas nas zonas periféricas de Maputo. Uma pessoa pode disponibilizar um espaço de sua casa (interno ou externo) para que o grupo apresente para toda a comunidade vizinha. Tal ação, além de gerar mais espaços tanto para ensaio como para apresentações, acaba por deslocar as produções artísticas antes centralizadas no centro de Maputo para outros bairros.

Assane Cassimo, fundador do projeto, afirma que o público que vive fora do centro de Maputo muitas vezes não tem acesso ao teatro, pois a arte é feita de maneira mais centralizada, apresentada predominantemente no bairro central. Comenta também que os próprios fazedores de teatro e dança normalmente vivem nos bairros periféricos, mesmo estudando no centro, e diz que essa é uma forma de trazer o seu trabalho à sua própria comunidade. Conta que sua mãe, por exemplo, não o havia visto em cena antes da iniciativa do “Teatro em Casa”.

Companhia de Teatro Gungu

A Companhia de Teatro Gungu foi criada em 1992 por Gilberto Mendes, ex-integrante do Mutumbela Gogo, que adquiriu os cinemas Matchedje (1000 lugares) e Estúdio 222 (222 lugares) e criou sua própria Companhia onde escrevia, atuava e encenava suas peças criando também uma escola de atores.

As peças encenadas pelo grupo profissional são baseadas em contos africanos ou em fatos reais e retratam questões do dia a dia. Suas peças são, em sua maioria, cômicas e de natureza política, especialmente no que diz respeito às

críticas a políticos, corrupção e assuntos sociais. A Companhia de Teatro Gungu trouxe uma nova dimensão ao teatro moçambicano, trazendo a crítica por meio do riso e trabalhando com humor, conquistou o público moçambicano. Hoje em dia é muito popular, lotando as salas com um repertório que sempre se renova.

Atualmente a Companhia conta com o que chama de Afiliados, que são grupos de jovens do teatro Gungu: Gungulinho 1 (semi-profissional), Gungulinho 2 (amador), Gungulito (juvenil) e Gungulinhozinho (infantil). A Companhia de Teatro Gungu já participou de inúmeros festivais em diversos países, como Portugal, Ilhas Canárias, Espanha, França, Argentina e Brasil.

Por sua característica mais cômica e improvisada e extremamente popular (casa cheia de sexta a domingo), a Cia. é vista como um “teatro de entretenimento” ou “teatro para se divertir.”

Associação Grupo Cultural Wuchene

Associação Grupo Cultural Wuchene¹⁰ foi fundada em 2000 com o objetivo de preservar o patrimônio cultural do país, divulgar danças e ritmos de diferentes tradições moçambicanas, defender e representar os jovens com atividades culturais e educativas nas linguagens artísticas de dança, teatro e música.

Mário Macuvele - Foi uma junção de jovens, iniciativa de ocupar os jovens, nós tivemos mesmo uma ideia de nos encontramos uns, termos um movimento que pudemos terminar com a bandidagem, e com as epidemias [...]. Então, primeiramente nós fazíamos o teatro, a primeira atividade que nós tivemos no grupo, foi o teatro. Andamos, andamos, andamos, andamos e por questões de acompanhamento, acabamos entrando na dança tradicional, onde também buscamos nas artes a sua origem toda (Macuvele, 2018).

A associação trabalha em duas vertentes: a formação em dança, teatro e música e a Companhia das Artes Wuchene. Com vasto repertório de danças tradicionais, Wuchene representa o país e seu amplo território em diversos festivais e mostras nacionais e internacionais. A sede da associação fica no bairro de Maxaquene, trabalha com muitos jovens e é berço de muitos artistas que hoje

¹⁰ Wuchene significa nascente em língua ronga



ocupam renomados grupos de teatro e dança da cidade, inspiração para associações semelhantes, como a Associação Cultural Hodi.

Associação Cultural Hodi

Eugênio Macuvel- Hodi (em changana) significa o “pedir permissão”, quando tu vais para a casa de alguém tem esse *nock*, que dá. Então é pedido de permissão aos mais velhos para que possamos continuar com essa arte de dançar (Macuvel, 2018).

Fundada pelos irmãos Elias e Augusto Manhiça e por Eugênio Macuvel em 2012 e reconhecida juridicamente em 2018, a Associação Cultural Hodi Maputo Afro Swing teve origem no Bairro Polana Caniço com o intuito de proporcionar o “resgate” de crianças por meio da cultura e da arte.

Polana Caniço é um bairro com alto grau de violência, portanto a associação teve tal iniciativa de trabalho com jovens que desenvolvem o segmento chamado Hodi Júnior, por meio de atividades educativas artísticas recreativas com dança e música.

Entretanto, esse não é o único foco do Grupo. Adentrando nos campos de pesquisa, preservação e divulgação da cultura moçambicana, Hodi desenvolve com músicos e dançarinos pesquisa e espetáculos explorando dança, instrumentos e ritmos tradicionais. A associação conta com a Companhia Sênior, a Banda Hodi e o grupo Makwaela Hodi. Segundo Eugênio, “É um grupo que faz múltiplas, aliás, muitos estilos de dança e o nosso lema é: “divulgação e valorização de ritmos, diferentes ritmos das danças tradicionais” (Macuvel, 2018).

O segmento musical explora a fusão de instrumentos tradicionais de Moçambique com instrumentos não moçambicanos, como timbila, nhatiti, mbira, toges, viola baixo, guitarra, congas ou bateria. O grupo de dança iniciou a pesquisa e trabalho com danças moçambicanas, aprofundando a pesquisa em Makwaela. Depois se abriram para criações contemporâneas e se aprofundaram no Afro Swing e em outras criações livres.

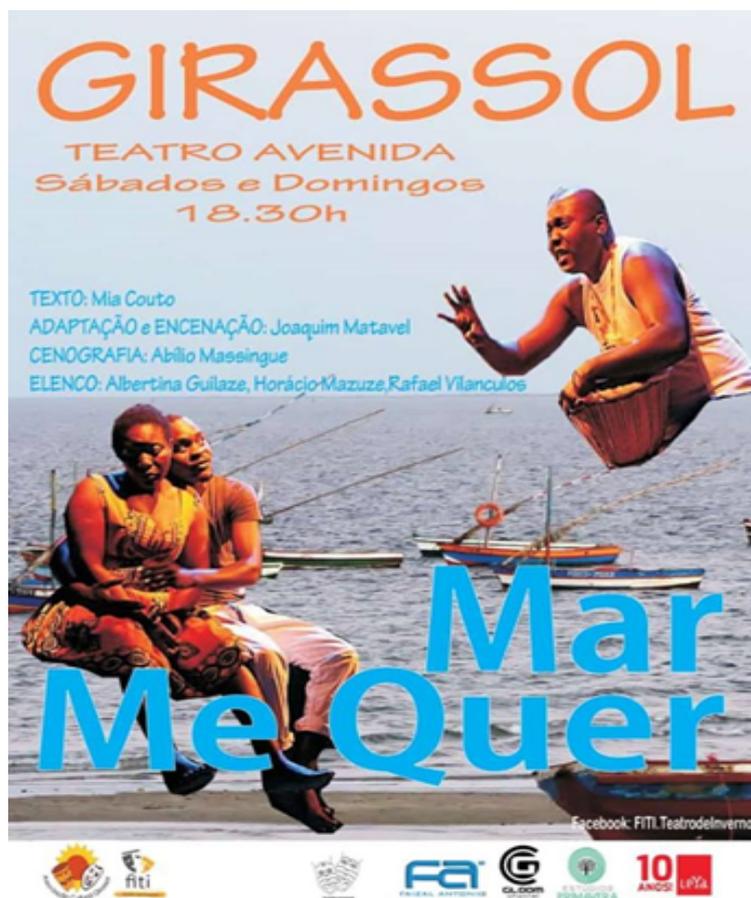
Grupo de Teatro Girassol

O Grupo de Teatro Girassol foi criado em 1897, inicialmente como um Grupo Infantil de Teatro. Em 2004, transformou-se em Associação Cultural Girassol. Hoje, conta com o grupo de seniores e o de jovens. O grupo vai “se autoalimentando”, pois a formação dos mais jovens é dada pelos atores seniores. Com o passar dos anos, aqueles que continuam passam a integrar o grupo sênior e a formar outros jovens.

Figura 8 - Máscara inspirada em Mapiko - Mar me quer do Grupo de Teatro Girassol.
Foto: Autora. Moçambique, 2018.



Figura 9 - Divulgação do espetáculo Mar me quer do Grupo de Teatro Girassol.



Além das peças que desenvolve e da formação de jovens, o grupo busca um trabalho para o desenvolvimento cultural com ações como a organização do FITI – Festival Internacional Teatro de Inverno.

Festivais de teatro

Os Festivais de teatro que acontecem na cidade de Maputo vêm dando espaço para novos grupos de teatro, pois contam com uma programação não somente de grupos tradicionais de teatro de Maputo, como Mutumbela Gogo e o Gungu, mas também abre espaço para grupos mais jovens, de outras províncias e de outros países.

FITI - Festival Internacional de Teatro de Inverno

O Festival Internacional de Teatro de Inverno (FITI), organizado pelo Grupo de

Teatro Girassol, teve início em 2004 com o objetivo de suprir a falta de espaços para apresentações, promover a interação entre grupos e fornecer formação para atores. Joaquim Matavel, um dos organizadores, explica que o festival começou para preencher a lacuna deixada pelo Festival de Agosto, que era voltado apenas para companhias profissionais e encerrou em 2005. Como ele menciona, “o teatro ficou órfão e nós ficamos como os tutores”, descrevendo o papel que o FITI assumiu ao ser o único festival de caráter internacional ativo na cidade.

Inicialmente focado no teatro amador, o FITI cresceu ao longo dos anos e passou a incluir companhias internacionais em 2009, sendo nomeado festival internacional em 2015. Nos últimos anos, os organizadores têm buscado descentralizar os espetáculos para outras áreas da cidade, além de oferecer convites para alunos de escolas primárias e secundárias, com o objetivo de formar público. Embora não receba apoio financeiro direto do governo, o festival se mantém com o apoio de parcerias internacionais, empresas, e espaços culturais, como o Teatro Avenida.

Maputo tem visto o surgimento de novas formas de arte, como o teatro de rua, marionetes, e performances com pernas-de-pau, muitas vezes impulsionadas por iniciativas do Centro Cultural Franco-Moçambicano. Um exemplo foi a apresentação de *Munhama*, do grupo Macueiro, no FITI de 2018, que trouxe uma proposta inovadora ao realizar um espetáculo de rua em frente ao Teatro Avenida, algo raro na cidade. O grupo também organiza o Festival de Teatro de Rua no bairro de Mavalane, fortalecendo a diversidade artística local.

Festival de Teatro de Rua

Outros eventos para além dos festivais acontecem por iniciativa própria como, por exemplo, nos conta Estreanty (Ernesto Langa) das “Tardes de teatro”, que organizou com seu grupo de teatro Macueiro em Mavalane, nos últimos domingos de cada mês. “Temos como objetivo levar o teatro para a comunidade” e formar um público. Preparam cenas para apresentar e também convidam grupos de outros lugares. A partir dessa iniciativa surge a ideia “que tal fazermos uma semana de teatro? Um festival de teatro? Então foi daí que surgiu a ideia do Festival de Teatro de Rua.”



Em 2007, convidaram grupos e fizeram o I Festival de Teatro de Rua no próprio bairro. Conseguiram muito público, pois como conta Estreanty, “lá no gueto tem poucas luzes, poucos postes. Então quando coloca luz as pessoas já aparecem – o que está a acontecer? o que está a acontecer? Então viam: era teatro. Então ficavam assim concentrados e prestavam atenção na história” (Estreanty, 2018).

Hoje o festival tem o objetivo de trazer outros artistas que tenham experiências em teatro de rua para fazerem trocas, e com isso, vem alcançando parcerias ao longo desses últimos anos.

Políticas públicas

A falta de políticas públicas adequadas em Moçambique dificulta a sobrevivência de grupos artísticos. O dançarino maconde Moisés Bilai afirma que “o mercado de arte e cultura não está fácil. Mesmo a Companhia Nacional de Canto e Dança não sobrevive dos espetáculos” (Bilai, 2018), e que muitos artistas têm outros trabalhos fora da arte. Esse cenário leva a carreiras curtas, já que jovens artistas se dispersam com o tempo, como observado por Alvim: “Os jovens tão aqui mas terminam lá... desaparecem” (Cossa, 2018). Para combater essa dificuldade, foram criados projetos de formação de público, como espetáculos em escolas seguidos de debates, mas essas iniciativas, segundo David Abílio, “não são normalmente institucionalizadas”. Ele também observa que “o governo tem que promover e criar acesso do público ao teatro” (Abílio, 2018).

Outro problema apontado é o reconhecimento. Judith Novela, dançarina da Associação Cultural Hodi, comenta que os artistas não são valorizados: “Dizem que estamos a brincar. É o nosso trabalho, mas eles não valorizam, gostam de ver, mas não valorizam” (Novela, 2018). Em resposta, artistas se uniram no Dia do Trabalho para reivindicar seus direitos, com o lema “arte é trabalho e o artista é trabalhador”. Venâncio Calisto aponta que existem apenas dois grupos profissionais de teatro no país, o que ele atribui à falta de políticas de apoio, resultando em condições precárias de trabalho. Ele ressalta que, devido à falta de recursos, “uma peça que deveria ter um tempo mais longo de ensaios... será

montada em 3 semanas” (Calisto, 2018).

Venâncio também reforça o papel político dos artistas: “A nossa arte é uma forma de fazer política. Não existe uma forma mais profunda e mais forte de fazer política do que a partir da arte”. Ele defende que os artistas devem lutar por seus direitos e influenciar as decisões políticas para garantir melhores condições para a arte: “Vamos fazer política. Vamos defender o futuro dos artistas e o futuro da arte” (Calisto, 2018).

A cena moçambicana

A cena teatral e artística de Moçambique, apesar de ainda enfrentar dificuldades estruturais, especialmente em termos de políticas públicas, reflete um movimento dinâmico de resistência e recriação cultural. A produção artística moçambicana busca romper com as narrativas centralizadoras impostas por décadas de dominação colonial, reivindicando um espaço de autonomia e visibilidade no cenário global.

Se perguntarmos a alguém se já viu produções artísticas e cinematográficas norte-americanas, a resposta será provavelmente sim. O mesmo acontece se a questão for colocada sobre obras francesas, inglesas ou espanholas. Se o foco estiver nas produções moçambicanas, é bem provável que as respostas sejam diferentes. Quais são os alcances internacionais das produções moçambicanas de teatro, dança e cinema? Mesmo na literatura e nas pesquisas acadêmicas sobre essas produções existe uma defasagem nas referências sobre tais temáticas. Entretanto, a cena cultural moçambicana é ativa e dinâmica. Percebe-se uma desigualdade nos estudos, nas referências e nas visibilidades nesses eixos. Estruturas centralizadoras são bases de pensamentos e alicerces até então de nossa formação, formas metodológicas, formas de ensinamentos. (Macome, Rhormens, 2023, p.52).

Esse contraste evidencia a urgência de uma mudança de perspectiva: é necessário que se valorize e se amplie o reconhecimento das expressões artísticas de Moçambique e outros países historicamente silenciados. Segundo Feierman, “Se os contornos da história mundial foram determinados pelos silêncios de nossas fontes, e não pela forma dos objetos históricos, então precisamos encontrar novas fontes” (Feierman, 1993, p. 170).

Festivais, editais, políticas públicas e o avanço dos estudos decoloniais



corroboram para o rompimento de barreiras que mantinham a arte moçambicana à margem. O pensamento decolonial emerge como uma ferramenta essencial nesse processo de transformação, desafiando metodologias e epistemologias herdadas do colonialismo, abrindo espaço para novas formas de pensar e produzir arte.

Referências

ABÍLIO, David. Entrevista concedida à autora em pesquisa de campo. Moçambique 2018.

ALEX, Elliot. Teatro. *Jornal O País*. Mar. 2015. Disponível em: Acesso em: 23 fev. 2016.

BILAI, Moisés. Entrevista concedida à autora em pesquisa de campo. Moçambique 2018.

BORTOLOT, Alexander. *A Language for Change: Creativity and Power*. In: Mozambican Makonde Masked Performance, circa 1900-2004. PhD Dissertation, Colombia University, 2007.

CALISTO, Venâncio. Entrevista concedida à autora em pesquisa de campo. Moçambique 2018.

CNCD. 20 anos de Companhia Nacional de Canto e Dança - Catálogo. Maputo, 2000.

COSSA, Alvim. Entrevista concedida à autora em pesquisa de campo. Moçambique 2018.

COSTA, Alda. *A arte e artistas em Moçambique: diferentes gerações e modernidades*. Maputo: Marimbique, 2014

COUTO, Mia; MALANGATANA, Valente; MANKELL, Henning; SOEIRO, Manoela. *Catálogo Comemorativo Mutumbela Gogo*. Maputo, 2006.

ESTREANTY. Entrevista concedida à autora em pesquisa de campo. Moçambique 2018.

FEIERMAN, Steven. African histories and the dissolution of world history [Histórias africanas e a dissolução da história mundial]. In: BATES, R. H.; MUDIMBR, V. Y.; O'BARR, J. (Ed.). *Africa and the disciplines: the contributions of research in Africa to the Social Sciences and Humanities*. Chicago: University of Chicago Press, 1993, p.167 - 212.

KI-ZERBO, Joseph (Org.). *História Geral da África t. Metodologia e pré-história da África*. 2ª ed. Brasília: UNESCO, 2010.

LOPES, Mariana Conde Rhormens. Máscara Mapiko de Moçambique: da terra ao palco. *Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Florianópolis, v. 1, n. 28, p. 47–63, 2023. DOI: 10.5965/2595034701282023047. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/24015>. Acesso em: 25 nov. 2024.

LOPES, Mariana Conde Rhormens Lopes. O Mapiko de Moçambique : Diálogo entre tradição e contemporaneidade. In: *As ciências sociais aplicadas e a competência no desenvolvimento humano 1* [recurso eletrônico] / Org. Luciana Pavowski Franco Silvestre. – Ponta Grossa, PR: Atena Editora, 2020. p.359 - 368.

MACAGNO, Lorenzo. *O Dilema Multicultural*. Curitiba: Editora UFPR, 2014.

MACOME, Marcial. Entrevista concedida à autora em pesquisa de campo. Moçambique 2018.

MACOME, Marcial; RHORMENS, Mariana. O registro documental de Ka Mimbangu: a cena moçambicana entre tradição e contemporaneidade. *Trama Interdisciplinar*, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 49-61, jan./jun. 2023 <https://doi.org/10.5935/2177-5672/trama.v14n1p49-61>.

MACUVEL, Eugênio. Entrevista concedida à autora em pesquisa de campo. Moçambique 2018.

MACUVELE, Mário. Entrevista concedida à autora em pesquisa de campo. Moçambique 2018.

NOVELA, Judith. Entrevista concedida à autora em pesquisa de campo. Moçambique 2018.

REIS, Eliana Lourenço de Lima. *Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural: a literatura de Wole Soyinka*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SOEIRO, Manoela. Entrevista concedida a Literatas Moçambique. Disponível em: <https://literatasmz.org/post-detail/154>.

SOROMENHO, Sofia. *Danças as vicissitudes de uma nação - Tradição e Contemporaneidade na Companhia Nacional de Canto e Dança de Moçambique: transacções criativas e debates identitários em Gold*, de Rui Lopes Graça. Dissertação (Mestrado em Performance Artística/ Dança) - Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2013.



VAZ, Carlos. *Para um conhecimento de teatro africano*. Lisboa: Ulmeiro, 1978.

Recebido em: 19/09/2024

Aprovado em: 21/11/2024

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br