

Wolfgang Pannek

Academy of Fine Arts Leipzig

*A*ÁFRICA NO TAANTEATRO

*A*frica in Taanteatro

RESUMO

O artigo "A África no Taanteatro" aborda a experiência da Taanteatro Companhia (fundada em 1991 em São Paulo, Brasil) por ocasião do Intercâmbio Cultural Matola Brasil em 2005 em Moçambique e a subsequente colaboração da companhia com o dançarino moçambicano Jorge Ndlozy em múltiplos projetos entre 2017 e 2021.

ABSTRACT

The article "Africa in Taanteatro" discusses the experience of Taanteatro Companhia (founded in 1991 in São Paulo, Brazil) on the occasion of the Matola Brasil Cultural Exchange in 2005 in Mozambique and the company's subsequent collaboration with Mozambican dancer Jorge Ndlozy in multiple projects between 2017 and 2021.

Eterno original

Em visita à Casa dos Escravos na Ilha senegalesa de Gorée, onde a *Porta do Não Retorno* marca o ponto de partida dos navios negreiros desde o século dezesseis, o então presidente Luiz Inácio Lula da Silva reconheceu em 2005 a “dívida histórica [do Brasil] com o continente africano” e pediu “perdão pelo que fizemos aos negros [durante] 300 anos”.ⁱ

De volta de uma viagem a Cabo Verde, Guiné Equatorial, Quênia, Zâmbia, Tanzânia e África do Sul, cinco anos depois, Lula divulgou uma espécie de ‘quitação’ dessa dívida ética ao longo de seus mandatos através da quintuplicação da balança comercial entre o Brasil e países da África. Na ocasião, o líder máximo do Partido dos Trabalhadores postulou a necessidade de “dar prioridade ao continente africano”ⁱⁱ por meio da transferência de serviços, tecnologia e desenvolvimento e da exploração de seus recursos naturais. O balanço presidencial não incluía a palavra cultura.

No ano anterior ao pedido presidencial de perdão, em 2004, logo após encerrar a colaboração com o Teatro Oficina em torno de *Os Sertões* de Euclides da Cunha na encenação de José Celso Martinez Correa, a Taanteatro Companhia estava prestes a retomar sua própria produção cênica quando recebeu uma proposta inesperada vinda de Moçambique.ⁱⁱⁱ

Depois de ler sobre o conceito de *pentamusculatura*^{iv} e a produção da companhia em torno da filosofia de Friedrich Nietzsche

na internet, Lito Élio, diretor da produtora cultural VIU – Visões e Imaginações Úteis, entrou em contato sugerindo a realização de um estágio de formação artística para a Companhia Municipal de Canto e Dança da Matola (CMCDM) e atores da Cia. Teatral Trás do Muro. Ao contato inicial, motivado por boa vontade mas carente de condições financeiras, seguiu-se um processo exaustivo de produção. Meses de trocas intermináveis de *e-mails* se passaram, até que a emissão de um convite oficial por parte da Vereação de Cultura, Desportos e Juventude da Cidade de Matola, representada por Aurélio Le Bon, conferia condições mais auspiciosas àquilo que viria a ser o *Intercâmbio Cultural Matola-Brasil*.^v

O convite da Matola, cidade industrial vizinha da capital moçambicana Maputo, assegurava a hospedagem e alimentação dos artistas brasileiros, a cessão de salas de ensaio, verba para figurinos e objetos de cena bem como a locação de um teatro para a apresentação do espetáculo resultante da oficina-montagem. Faltavam apenas recursos para passagens aéreas e, eventualmente, o cachê dos integrantes da equipe brasileira. Mas, para nossa surpresa e apesar da reiterada afirmação da dívida moral com a África, as instituições governamentais brasileiras de cultura não reagiam a nenhum dos numerosos ofícios formulados pela Taanteatro Companhia em busca de apoio nacional para o projeto de intercâmbio com Moçambique.

Num momento de quase desistência, uma última e inusual cartada virou o jogo. Maura Baiocchi, diretora-fundadora da

Taanteatro, ficou sabendo da participação do ator, diretor e produtor Sérgio Mamberti (1939 - 2021) de uma leitura pública de uma peça teatral numa unidade paulista do Sesc. Dezesete anos antes, em 1988, Baiocchi havia iniciado sua carreira performativa em São Paulo a convite de Mamberti com a aclamada apresentação de *Absolutas* no Teatro Crown Plaza. Ao término da leitura, Baiocchi subiu ao palco para cumprimentar o ator e falar das dificuldades enfrentadas na produção do intercâmbio. Imediatamente sensibilizado, Mamberti, atuando agora no Ministério da Cultura do Brasil, encaminhou a proposta para os devidos tramites ministeriais.

Com o pagamento das passagens aéreas pelo MinC, a ida da equipe transdisciplinar brasileira a Moçambique em junho de 2005 estava finalmente garantida. Formada por integrantes da Taanteatro Companhia (Maura Baiocchi, Wolfgang Pannek e Valter Felipe) e complementada pelo fundador da Escola Nômade de Filosofia Luis Fuganti, a antropóloga Mari Baiocchi e a diretora de cinematografia Bruna De Araujo, a equipe embarcou para uma aventura criativa de sete semanas de duração num país que até então lhe era desconhecido. Sem cachê e somente munido de informações esparsas e gerais garimpadas da internet.

Localizado à beira do Oceano Índico no sudeste do Continente Africano, Moçambique faz fronteira com a Tanzânia, Maláui, Zâmbia, Zimbábue, Essuatíni e a África do Sul. Entre os primeiros povos caçadores e coletores que cruzaram o território moçambicano, encontravam-se os bosquímanos e povos bantus. Por muito tempo

dominado por árabes e persas em suas regiões costeiras, Moçambique sofreu mais de quatro séculos de domínio colonial português (1505 a 1974). Declarado *República* desde sua independência de Portugal em 1975, o país travou a Guerra Colonial Portuguesa (1961-1974) e sofreu na sequência quinze anos de guerra civil (1977 a 1992). Como consequência dos processos de democratização, passou por um câmbio ideológico - do marxismo ao capitalismo - que levou às primeiras eleições multipartidárias em 1994. Dez anos depois, encontrava-se ainda entre as piores posições nos rankings do PIB, do índice de desenvolvimento humano, da desigualdade de renda e da expectativa de vida. Apesar da independência política e da grande diversidade de idiomas nativos, entre os quais o macua, o tsonga e o sena, a única língua oficial moçambicana continuava sendo o Português.

À recepção cordial por Lio Élio e Aurélio Le Bon em Maputo seguiu-se uma semana de incertezas. Encontros diários com representantes políticos e culturais, discursos oficiais numerosos e bem intencionados durante almoços e jantares, passeios pela capital, mas nenhuma previsão concreta para a mudança de Maputo à Matola, para o encontro com a Companhia Municipal de Canto e Dança e o início dos trabalhos. Ao término de sete dias, a equipe brasileira finalmente chegou ao seu quartel general, uma ampla residência próxima às salinas matolenses.

O primeiro encontro da Taanteatro Companhia com a Companhia Municipal de Canto e Dança da Matola e com os atores da Cia. Trás do Muro ocorreu num ginásio do Club Desportivo da Matola. De imediato, percebia-se por parte dos anfitriões uma atitude ambivalente de desconfiança e curiosidade. A delegação brasileira, investida há mais de um ano na preparação do encontro e

crente na paixão recíproca pela colaboração, conheceu somente anos depois da conclusão do projeto o motivo dessa hesitação inicial. A CMCDM, especializada em dança tradicionais moçambicana, não havia sido consultada a respeito de seu interesse nesse intercâmbio. A companhia e seu diretor, o coreógrafo Luis Felipe Fumo, somente foram informados em cima da hora (quase um ano depois do começo da produção) pelas autoridades de seu município e pela produção local que participariam de um processo de formação artística e da montagem de um espetáculo, exigindo sessões diárias e extensas de treinamento e ensaio sob direção estrangeira. Por consequência, vários de seus integrantes sentiam-se desrespeitados, temiam sua exploração artística e econômica por dirigentes políticos locais e artistas estrangeiros e cogitaram, até o último instante, recusar a colaboração. Apenas após longas conversas, convenceram-se da ideia "de aceitar fazer o trabalho de forma a aprender novas experiências (...) e não deixar que dúvidas estragassem o trabalho." ^{vi} Naquele momento, os dançarinos moçambicanos certamente não podiam imaginar que seus colegas brasileiros também estivessem trabalhando sem cachê.

Durante o período inicial do estágio artístico ficou evidente que a Vereação da Cultura da Matola não dispunha de recursos para arcar com a compra de material cenográfico, figurino para dezesseis performers e a locação de um teatro. Surpresa e preocupada diante desse quadro, a Taanteatro Companhia se viu forçada a fazer produção local em terras estrangeiras. Por sorte, e alegando a

importância da filosofia do alemão Friedrich Nietzsche para o intercâmbio entre o Brasil e Moçambique, pôde contar com a disposição e generosidade do Instituto Cultural Moçambique-Alemanha e do Consulado Geral da Alemanha em Moçambique para cobrir essas lacunas.

Aos poucos, a atitude de hesitação por parte da CMCDM, gerado pela falta de comunicação entre os oficiais da cultura e os artistas da Matola, dava lugar a uma entrega cada vez maior ao trabalho cênico. O interesse demonstrado pela Taanteatro Companhia nas linguagens artísticas das companhias parceiras; a introdução dos dançarinos moçambicanos às ideias e práticas criativas do teatro coreográficos de tensões; as conversas sobre aspectos da cultura de Moçambique e as aulas de filosofia; os encontros de trabalho e de confraternização nas residências dos brasileiros e do produtor Lito Elio; as ações comunitárias por ocasião da aquisição de materiais em feiras e lojas da capital e o mutirão da confecção de figurino; a crescente atenção da imprensa pelo projeto; e, acima de tudo, o próprio processo de criação do espetáculo, ao mobilizar e atualizar a experiência social coletiva e individual bem como as capacidades performativas dos anfitriões à luz do taanteatro (e vice versa), de conceitos nietzscheanos como a *vontade de poder*, o *eterno retorno* e das personagens conceituais das *Três metamorfoses do espírito*, além de convidar todos participantes a experimentar imagens, ideias, forças e formas de encenação, movimento e expressão distintas de seus vocabulários

habituais: a mescla inédita dessa diversidade de impulsos em combinação com a determinação inabalável dos colaboradores, levou, num prazo de seis semanas de treinamento e ensaio, realizado nos mais variados espaços de trabalho imagináveis, à encenação de um espetáculo teatro-coreográfico e musical com duas horas de duração, intitulado *Xiphamanine: lugar do eterno originar da árvore mphama*.

Xiphamanine é um bairro de Maputo e sede de uma feira do mesmo nome onde se vendem animais, frutas, verduras, ervas, grãos, temperos, medicamentos, vestuário, utensílios domésticos e objetos de cultos mágicos. Ponto de entrecruzamento de gentes de todas das regiões moçambicanas, Xiphamanine é o lugar onde nasce a mítica árvore mphama. Desse símbolo da beleza e vitalidade moçambicanas, diz a lenda, que um galho cortado do mphama rebrota imediatamente, restaurando à árvore todo seu esplendor no dia seguinte.

Concebido, coreografado e dirigido por Maura Baiocchi, o espetáculo relacionava a paisagem humana e urbana de Maputo, a mitologia (trans) pessoal dos performers e o tema do êxodo africano com conceitos e textos filosóficos nietzschianos. Atualizava linguagens de canto, música, dança e atuação tradicionais através dos processos [des]construtivos do teatro coreográfico de tensões e no contexto de uma dramaturgia multimídia permeada por projeções de obras selecionadas do pintor da revolução moçambicana Malangatana Ngwenya Valente (1936 - 2011) em fusão com a vídeo-arte ao vivo de Bruna De Araujo.

A pré-estreia para moradores e autoridades da Matola foi sediada pelo Centro Cultural do Banco de Moçambique. A estreia em Maputo, múltiplas vezes ovacionada durante a apresentação, lotou a plateia do Teatro Cine África. A documentação do espetáculo pela Televisão de Moçambique (TVM) foi reprisada diariamente por mais de um mês em rede nacional.

Segundo Jorge Ndlozy, solista em *Xiphamanine*, o êxito fulminante do espetáculo levou ao reconhecimento da Companhia Municipal de Canto e Dança da Matola junto à comunidade cultural de Maputo. Atuando até então à sombra do Companhia Nacional de Canto e Dança, encontrava-se de repente no foco da atenção midiática e do interesse público.^{vii} Motivada por esse sucesso inesperado, a direção da CMCDM desejava dar sequência à apresentação do novo espetáculo, uma proposta que se revelou inviável dada a falta de condições econômicas para viabilizar a continuidade de colaboração sob direção de Baiocchi. Lito Elio, o iniciador moçambicano do projeto, foi convocado para o cargo de Vereador de Cultura da Matola pouco tempo depois do intercâmbio.

A repercussão do *Intercâmbio Cultural Matola-Brasil* em terras brasileiras foi mais do que modesta. Resumiu-se à realização da palestra ilustrada *Taanteatro e Corpo-Nietzsche na África*, realizada com curadoria de Cassiano Quilici no auditório Banespa da PUC/SP e repetida, mais adiante, no Teatro Fábrica São Paulo. A falta de interesse da imprensa e a ausência de receptividade

institucional, por exemplo, no sentido de possibilitar vinda da companhia moçambicana ao Brasil contrastaram de forma aguda com a pregação oficial da prioridade do continente africano. Mas é preciso ressaltar que essa desconsideração dos esforços empreendidos e dos resultados alcançados em nada eliminava o valor humano e artístico dessa primeira e (até agora) única incursão da Taanteatro Companhia num país africano.

A abundância de experiências - os encontros com gente da dança, do teatro, da música, das artes plásticas e da literatura de Moçambique; com representantes municipais, da Frelimo e da Universidade Eduardo Mondlane; a visita à casa-museu do pintor Malangatana transbordando de cenas vibrantes, sensuais e violentas da guerra revolucionária; descoberta da placa de inauguração do semi-abandonado Centro Cultural de Matalana assinada pela rainha Silvia da Suécia; a visceralidade elegante das esculturas de Mabungulane na Galeria Chissano; as batalhas poéticas noturnas entre os escritores Luis Cezerillo e Eduardo White regadas a whiskey; o corre corre urbano contrastante de Maputo com sua coexistência de monumentos-ruínas da colonização e da luta anti-colonial; o agito de cores gritantes nas lojas de capulanas estampadas com a cara do falecido líder da revolução; a entronização solene e dançante de um régulo consolidada pela ceia comunitária da ufa (chima de milho); a polifonia da timbila e insistência viril dos tambores; a alegria contagiante das conversas

em changana e a comedia moçambicana: “Se cair, caia com elegância!” - a descrição dessas e de tantas outras riquezas transcende o propósito deste artigo.

Reencontro

Doze anos se passaram até o projeto *Taanteatro 25 Anos - [dez]contaminações^{viii}*, contemplado pelo Programa Municipal de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo, possibilitar a vinda de um dos dançarinos da CMCDM ao Brasil.

Jorge Ndlozy, solista de grande expressividade e destreza em *Xiphamanine*, desembarcou em 2017 em São Paulo para integrar o elenco de *1001 Platôs*, carro chefe da programação comemorativa. O espetáculo, concebido e dirigido por Wolfgang Pannek e com direção coreográfica de Maura Baiocchi, emprestava de *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia 2*, livro da autoria do filósofo Gilles Deleuze e do psicanalista Félix Guattari, a problematização da relação humana com a Terra, da organização social e do poder, da noção do saber e da luta pela liberdade. A encenação visava a criação de um platô teatro-coreográfico em correspondência física com os conceitos principais da geofilosofia de Deleuze e Guattari como rizoma, corpos sem órgãos e nomadismo. A estreia de *1001 Platôs* ocorreu em 1 de setembro de 2017 no Teatro Aliança Francesa São Paulo por ocasião da *Ocupação Deleuze*.^{ix}

Entre as contribuições de Ndlozy à essa encenação multi-linguagem, destacam-se seu solo na cena *Corpo-Trono* e o canto na cena final intitulada *CsO*. O solo, retrabalhado no ano seguinte em *Mensagens de Moçambique*, tematizava a relação conflituosa entre o corpo e o lugar do poder. De forma paródica - representando a revolta urbana contemporânea através da mescla coreográfica de street dance e desfile fashion - a cena *CsO* sintetizava as ideias centrais do conceito do *corpo sem órgãos*, porém musicalizadas e decifradas por meio de um rap cantado em changana.^x Foi a primeira vez que a Taanteatro Companhia introduzia o idioma moçambicano em suas encenações.^{xi}

"Podemos sempre ser melhores"

Depois de experimentar o processo de criação cênica no Brasil, envolvendo meses de estudo, ensaios diários e trinta apresentações da obra acabada em diversos teatros de São Paulo, Jorge Ndlozy retornou a Moçambique. Mas o prospecto de exercer o ofício de performer na Taanteatro Companhia, com maior grau de regularidade de trabalho artístico e a perspectiva de algum retorno financeiro, reforçava seu interesse em voltar a São Paulo assim que fosse possível.

Essa oportunidade apresentou-se no ano seguinte, em 2018, com a primeira edição da ARTT (Art Residence Taanteatro) em São Lourenço da Serra. Durante dois meses de imersão, Ndlozy

experienciou a [des]construção de performance a partir da mitologia [trans]pessoal^{xii} aplicada à criação do solo *Mensagens de Moçambique*.

A partir da perspectiva do dançarino moçambicano, o espetáculo tematizava a luta pela soberania e autorrealização face à herança colonial portuguesa em um país africano. Associava às fases incisivas do desenvolvimento histórico de Moçambique - pré-colonial (migrações bantu), colonial (chegada, ocupação e domínio português) e pós-colonial (revolução, guerra civil e redemocratização) - às dinâmicas de um rito de subjetivação. Ainda sob o ponto de vista dramaturgico, *Mensagens de Moçambique* alimentava-se, além da mitologia pessoal do performer, do estudo de textos político-históricos e poéticos sobre a experiência colonial e o combate anti-colonial, do encontro-confronto entre as culturas e os idiomas bantu e português, entre ancestralidade e contemporaneidade moçambicanas.

Através da releitura de danças tradicionais e ritos ancestrais, a coreografia visava uma expressividade singular para além de estilos de dança conhecidos ou fortemente estabelecidos. Encenava o embate entre identidades e linguagens e sua interpenetração recíproca, sem posicionar-se explicitamente em nome de uma determinada orientação identitária.

A atmosfera sonora do espetáculo era constituída por ruídos naturais e sonoridades civilizatórias. Vento, ondas e tempestades se mesclavam aos sons de caravelas, aviões,

metralhadoras que dialogavam com hinos nacionais e músicas populares coloniais penetrados por zunidos e pelo tam-tam de instrumentos africanos, sem falar dos fragmentos-ecos de marchas militares e da voz de Zamora Machel, líder revolucionário e primeiro presidente de Moçambique.

A respeito da estreia de *Mensagens de Moçambique* na Fundação Nacional de Arte SP em no final de 2018 a cantora, atriz e jornalista Margot Ribas publicou um post^{xiii} emocionado:

"*Mensagens de Moçambique* é um espetáculo que não pode ser perdido. (...) Fui ver ontem e ainda estou sob o impacto humano-artístico-cultural-espiritual daquela hora vivida numa sala da FUNARTE. Cenário, som e luz apoiam e amplificam a criação e a performance brilhantes de um solo provocante, e ao mesmo tempo elegante de Jorge Ndlozy, dançarino moçambicano, em colaboração com a direção e produção de Maura Baiocchi, Wolfgang Pannek e equipe do Taanteatro. Aplaudi, mas não fiz jus ao que vi e senti. Queria me prostrar em gratidão a esses artistas que me fazem acreditar que podemos sempre ser melhores, mais profundos, mais conscientes, mais inteligentes, mais criativos, mais diversos. Espero que o espetáculo tenha uma vida longa, não só pelos artistas envolvidos, esses ungidos seres extraordinários, que merecem todas as glórias pelo lindo trabalho realizado, mas por nós, reles mortais, para que o maior número de nós possa ficar assim nesse estado de felicidade, animação, despertar e esperança profundas, que a experiência desse espetáculo nos traz. Estão avisados, agora se animem a ir pro teatro e se deem este presente, em especial o pessoal do movimento negro; o povo africano diaspórizado e o povo em geral, sensível e amoroso às artes."

Ainda em 2018, o Centro de Referência da Dança de São Paulo selecionou *Mensagens de Moçambique* para integrar a

programação da mostra *Cartografias do Possível*. No ano de 2019, fez parte de *[des]colonizações^{xiv}*, projeto performativo que sinalizava um novo rumo nas pesquisas coreográficas da Taanteatro Companhia: a aplicação de estudos pós-coloniais ao campo da dança contemporânea. Neste contexto, *Mensagens em Moçambique* cumpriu temporadas no CEU Butantã, Kasulo, na Oficina Cultural Oswald de Andrade e no Galpão do Folias. A apresentação feita no Teatro Sérgio Cardoso foi gravada sob direção de Antonio Carlos Rebesco para a série *Dança Contemporânea* da SescTV reunindo "uma cartografia das principais companhias brasileiras, a partir de coreografias e entrevistas com diretores, coreógrafos e bailarinos, além de making of dos espetáculos."^{xv} O conjunto dos "13 novos episódios" da edição 2020 dessa série, com curadoria de Gal Martins, propunha "um olhar plural para a cena da dança contemporânea no país a partir das poéticas do corpo negro."^{xvi}

O já citado 'impacto' de *Mensagens de Moçambique* provocou ovações na abertura da mostra internacional *Dança à Deriva* e o coreógrafo Sandro Borelli', comparando o efeito da obra à uma "porrada"^{xvii}, expressou surpresa com sua intensidade artística e relevância política, fruto da colaboração entre artistas de Moçambique, Alemanha e Brasil.

O encontro entre artistas africanos e afrodescendentes, por ocasião da série *Dança Contemporânea*, evidencia que suas poéticas não implicam a simetria automática de suas experiências

sociais e identificações políticas, nem concepções análogas do corpo negro e da necessidade de uma militância obrigatória voltada à sua visibilidade. As revoluções anti-coloniais africanas contra a opressão, segregação, desapropriação e exploração colonialistas em terras próprias proporcionaram aos antigos colonizados, ainda que de maneira imperfeita, a possibilidade de reconquista territorial e simbólica, de autonomia política e de superação do estatuto minoritário imposto pelo sistema colonial. Por motivos históricos, a militância afro-diaspórica está privada desta mesma oportunidade de reconquista geográfica, política e cultural e forçada a superar seus traumas e suas perdas através da criação de processos alternativos de construção identitária.

Para artistas que, como Ndlozy, nasceram e cresceram num período pós-revolucionário, como integrantes de um grupo étnico autóctone e culturalmente maioritário, já não há - apesar da confluência por vezes conflituosa entre valores e linguagens ancestrais e coloniais - uma necessidade primeira de retomada, ao mesmo tempo factual e simbólica, de uma geografia e origens perdidas. Existe, sim, no caso de Ndlozy, uma vontade de redescoberta de paisagens, mitologias e práticas comunitárias relegadas para um plano secundário pela herança colonial, porém sempre próximas. Ao vetor dessa aprendizagem aprofundada das tradições, acrescenta-se um desejo dirigido ao futuro, à ampliação e diferenciação da linguagem coreográfica e teatral através do estudo de outras formas de movimento e expressão, seja na África, na

Europa, nas Américas ou na Ásia. Um desejo impetuoso - não de identificação com a originalidade e verdade conceitual e formal de uma determinada tradição, mas de uma investigação transcultural (característica do taanteatro) das possibilidades de expressão do corpo e de poéticas do movimento por vir.

Homem árvore

A teatralidade de *Mensagens de Moçambique*, sua divisão dramaturgica em cenas consecutivas, com suas respectivas referências temáticas e abordagens de encenação, incluindo um monólogo-canto bilingüe que concretizava - através da alternância e do atrito entre o changana e o português - a colonização e a resistência anti-colonial do corpo pela via do idioma, provocou, ao término do projeto, o desejo de trabalhar rumo à uma linguagem mais despojada: a presença e o movimento do corpo como escultura energético-cinética no espaço e no tempo.

Pouco antes de mais um retorno de Ndlozy a Maputo, ficou decidido que vida e obra do escultor Alberto Mabungulane Chissano (1935 - 1994) constituiriam o ponto de partida desse trabalho novo.

Ao lado do pintor Malangatana Ngwenya, Chissano é considerado o mais influente artista de Moçambique. Nasceu em 1935 na provincia de Gaza e passou sua infância como pastor de cabras. Por praticar ngalanga, dança tradicional chopi do sul moçambicano, foi expulso da escola missionária. Conheceu os ritos tradicionais e as

práticas curandeiras guiado pela avó materna. Aos doze anos, em Lourenço Marques (hoje Maputo), virou operário doméstico. Seis anos depois trabalhou nas minas de ouro na África do Sul. Retornou a Moçambique em 1956 para prestar o serviço militar obrigatório nas forças armadas coloniais portuguesas. Sua atuação como servente na Associação Núcleo de Arte preparou sua transição ao Museu Álvaro de Castro onde estudou taxidermia e escultura. Chissano realizou sua primeira exposição na capital em 1964. Sua obra ganhou reconhecimento nacional e internacional durante a década da Guerra de Independência de Moçambique (1964 a 1974) e durante a Guerra Civil (1975 a 1992). Em 1982, foi condecorado pelo governo moçambicano com a Medalha Nachingwea por mérito extraordinário. As esculturas de Chissano retratam, sobretudo em madeira, as lutas, o sofrimento e a vitalidade do povo moçambicano. Uma parte representativa de sua obra encontra-se hoje no Museu Galeria Chissano.

A casa da família de Jorge Ndlozy na Matola, situada à Rua Escultor Chissano, fica na vizinhança imediata do museu que serve, além de abrigar o acervo, como residência dos descendentes do artista. As relações entre as famílias incluem não somente a convivência no mesmo bairro mas também o encontro artístico. Sebastião Armando Jonze Ndlozy, o irmão mais velho de Jorge Ndlozy, é um dos mais renomados alunos de Alberto Mabungulane Chissano.

Ao chegar na Matola, Jorge Ndlozy entrou em contato com os filhos do escultor, Otilia Chissano, a diretora do museu, e seu irmão, o poeta Pedro Chissano, com o intuito de transmitir o interesse da Taanteatro Companhia na criação do solo. Após a aprovação dessa ideia por parte dos herdeiros, Ndlozy dedicou-se

ao estudo das esculturas expostas no museu, além de familiarizar-se mais com a biografia do artista.

Com o retorno ao Brasil, a reflexão sobre a dramaturgia do espetáculo levou à conclusão que seu foco não seria, num sentido restrito, biográfico ou histórico, nem voltado a uma encenação da obra escultural posta em movimento. No lugar de uma estética de reconstrução e representação, optou-se por uma abordagem típica do taanteatro, a tentativa de resgate das energias e da tensão existencial características da vida-obra de Chissano a partir da ótica transpessoal do performer.

Desse ponto de vista, o *torna-te o que és* de Chissano é definido por sua relação com a árvore. Ao esculpir a madeira, Chissano literalmente, extraia da árvore a força e forma de sua vida. Superava a existência colonial subalterna na condição de um homem criador que expressa o drama de seu povo por meio da escultura. E, ao determinar que fosse enterrado sentado ao pé de uma árvore, retornou ao princípio de um processo de subjetivação revolucionário. Devir-árvore do escultor que transfigura o próprio corpo em veículo de mediação cósmica e socio-política, que vira *homem-árvore* e exerce a cura através da criação e da liberdade de quem “decide de si a cada instante”.^{xviii}

No solo *Chissano - rito para Mabungulane*, essa metamorfose autopoietica através da comunhão do corpo com a árvore foi transposto do plano da escultura para o da dança e associado a dois motivos recorrentes da obra chissaniana: as

esculturas de grupos e a representação do crucificado. As esculturas de grupos - influenciadas pelo estilo Shetani da escultura makonde - exemplificam, por meio de figuras interligadas e contínuas feitas de um mesmo tronco, a implicação recíproca de uma concepção do coletivo constituído por uma multiplicidade de corpos e de uma concepção do corpo constituído pela multiplicidade de suas relações com outros corpos. Juntas, essas concepções concretizam a ideia de interdependência entre o uno e o múltiplo de um determinado ambiente social (família, povo). Por consequência, esses coletivos-corpos ou corpos-coletivos possuem aspectos temporais e afetivos. Constituem e expressam-se através de linhagens ancestrais que ligam passado, presente e futuro. Seu entrelaçamento através dos tempos, proporciona aos corpos a participação de experiências sócio-históricas e afetivas, ao mesmo tempo, coletivas e individuais.

Com a representação do crucificado como Cristo negro, Alberto Chissano subverte o símbolo máximo do colonialismo cristão. Corpo e cruz, matéria e símbolo se confundem. Mas o mesmo gesto que denuncia a tortura física e espiritual exercida pelo cristianismo na África, desmente as feições ocidentais do deus feito homem e ressacraliza o corpo africano através da paródia simbólica do credo colonial incarnado na figura do Salvador.

A dramaturgia de *Chissano* expunha o dançarino ao rito de um devir-árvore e ao desafio de impor a criação, diferenciação e dissolução simbólicas de seu corpo no plano do encontro-conflito

entre forças civilizatórias distintas. Na cena do crucificado, por exemplo, a síntese dos embates entre tradições e valores ancestrais e coloniais e suas convenções de linguagem ocorreu em forma da fricção-fusão entre a aspiração à ascensão celestial da iconografia cristã ocidental e o martírio carnal do corpo negro na Terra; reforçada pela interpenetração das intensidades da *Paixão segundo São João* de Bach e o frenesi rítmico da timbila moçambicana. Levando em conta que "em face do dispositivo colonial o colonizado se acha num estado de tensão permanente"^{xix}, a concepção coreográfica dessa cena combinou a exploração das infratensões^{xx} entre os tendus do balê clássico e as locomoções explosivas da tradição Ngalanga, com a investigação intratensiva^{xxi} dos *sonhos musculares* indígenas mencionados por Frantz Fanon.^{xxii}

A documentação da investigação coreográfica de *Chissano - rito para Mabungulane* e o compartilhamento de seus resultados^{xxiii} tomaram forma em ambientes performativos não convencionais, sempre marcados pela presença de árvores verdadeiras e frondosas até a interrupção do processo criativo em março de 2020, após o ensaio aberto da obra na galeria la minima em São Paulo, por motivo da eclosão da pandemia da COVID-19 no Brasil.

Período pandêmico

O redirecionamento das atividades artísticas em função do distanciamento social e da proibição de eventos presenciais por

causa da pandemia levou a Taanteatro Companhia ainda em abril de 2020 à organização do projeto internacional *Antonin Artaud's The Theatre and the Plague* (O Teatro e a Peste de Antonin Artaud).^{xxiv} Essa leitura cinematográfica do ensaio *O teatro e a peste* da autoria do poeta francês Antonin Artaud (1896-1948) reunia artistas e acadêmicos de cinco continentes na tentativa de responder artisticamente às incertezas provocadas pela 'peste' do coronavírus. Entre os dezoito curta-metragens feitos em onze idiomas distintos (e posteriormente editados num longa-metragem) encontrava-se também *The Most Terrible Plague* (A peste mais terrível)^{xxv}, colaboração entre Ndlozy e Pannek, com adaptação do texto artaudiano para o changana.

Depois da realização do 1º *Festival Internacional de Ecoperformance*^{xxvi} em março de 2021, em que Ndlozy integrava o equipe de curadoria, a Taanteatro Companhia iniciou o projeto *Taanteatro 30 Anos - Apokálypsis*, trazendo o confronto entre o pensamento apocalíptico da tradição judaica-cristã, os personagens shakespearianos Hamlet e Ofélia e o cenário contemporâneo global de ameaças catastróficas sócio-políticas e ecológicas. No contexto deste projeto performativo e cinematográfico em andamento, com direção de Baiocchi e Pannek, a contribuição de Ndlozy diz respeito ao solo *Hamlet em Necrópolis* que aborda as consequências fatídicas da pandemia.^{xxvii}

Reconexão

De maneira inesperada, a transmissão do espetáculo *Xiphamanine: lugar do eterno originar da árvore mphama* via televisão proporcionou à Taanteatro Companhia a maior audiência de toda sua trajetória. Ironicamente, esse êxito do trabalho num país africano, incluindo a consolidação do status artístico dos bailarinos e músicos moçambicanos mais talentosos, permaneceu sem consequências substanciais para as condições de produção subsequentes da companhia no Brasil. Segundo Jorge Ndlozy, *Xiphamanine* gerou para os moçambicanos, artistas e público, a oportunidade de um "encontro renovado e aprofundado" com as formas expressivas de sua próprias tradições através dos métodos de [des]construção de linguagem do taanteatro.

Com a vinda de Ndlozy ao Brasil, esse resgate atípico da cultura ancestral, colonial e contemporânea de seu país, intensificou-se ainda mais. Ndlozy descreve a experiência de imersão [des]construtiva em *Chissano - rito para Mabungulane* como "a percepção do surgimento e da articulação inédita da dança (tradicional) em mim", ou seja, como a experiência viva da geração das formas pelas forças e da renovação e transformação da tradição no próprio corpo e no ato de dançar.

Após um hiato de doze anos, a integração do Jorge Ndlozy à Taanteatro Companhia em 2017 implicou uma retomada tardia do *Intercâmbio Cultural Matola-Brasil*, numa escala menor porém mais

duradoura. A origem geográfica, étnica e cultural de Ndlozy, a história política de seu país, seu saber nas áreas da dança tradicional e contemporânea, sua familiaridade com as linguagens musicais da timbila e do tambor e seu domínio do changana tornaram-se fontes de inovação e diversificação temática, vocabular e atmosférica das encenações da Taanteatro Companhia.

Há ainda, na convivência e colaboração entre Ndlozy e os demais integrantes da companhia, algo que precede e transcende o próprio ofício performativo, o contato, segundo Baiocchi, "com um modo peculiar de ser e uma via sensível de reconexão ancestral, mas aberta ao futuro."

NOTAS

ⁱ Eduardo Scolese: *Lula pede perdão por negros que foram escravos no Brasil*. Folha de S. Paulo. 15/04/2005.

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc1504200508.htm>

ⁱⁱ *Brasil tem 'dívida histórica' com a África, diz Lula*. G1. 12/07/2010. <http://g1.globo.com/politica/noticia/2010/07/brasil-tem-divida-historica-com-africa-diz-lula.html>

ⁱⁱⁱ De 2002 a 2004, Maura Baiocchi e Wolfgang Pannek colaboraram com o encenação de OS Sertões com a criação coreográfica, preparação corporal e atuação em *A Terra, O Homem 1* e *O Homen 2*.

^{iv} *Pentamusculatura* "é um conceito-guia para a construção de uma anatomia afetiva que integra todos os aspectos da cena e da vida ao corpo do performer, ajudando-o a perceber-se como um meio ambiente ou uma *ecorporalidade*." Maura Baiocchi, Wolfgang Pannek: *Taanteatro: forças & formas*. Transcultura, São Paulo, 2018. p. 21.

^v Para maiores informações consulte; <http://www.taanteatro.com/projetos/taanteatro-em-mocambique.html>

^{vi} Depoimento de Jorge Ndlozy (nome artístico de Jorge Armando Ndlozy) foi dançarino da CMCDM entre 1996 e 2010. Desde 2017, é integrante da Taanteatro Companhia.

^{vii} A respeito dos efeitos da apresentação Jorge Ndlozy comenta: "A encenação de *Xiphamanine* coincidiu em meu caso com um momento importante, a transição do aprendizado para vida profissional em dança. Eu era um jovem em busca de mais conhecimento e de oportunidades de trabalho. O destaque de meu trabalho na peça contribuiu bastante para o reconhecimento de meu mérito e a minha integração definitiva à comunidade artística moçambicana."

^{viii} Para maiores informações sobre *Taanteatro 25 Anos - [dez]contaminações* consulte o website o projeto: <https://taanteatro25anos.wordpress.com>

^{ix} A *Ocupação Deleuze* foi um mostra multi-disciplinar dedicada à atualidade das influências filosóficas, políticas e artísticas exercidas pelo filósofo francês Gilles Deleuze. Mais informações: <http://www.taanteatro.com/projetos/ocupacao-deleuze.html>

^x Acesa pelos links seguintes os videos de *1001 Platôs* - <https://vimeo.com/283121863> - e da cena *CsO*: <https://vimeo.com/261231894>

^{xi} A inclusão de textos falados e cantados em changana foi retomando em várias obras da Taanteatro Companhia, entre as quais *Mensagens de Moçambique* (2018/19), os curta-metragens *A praga mais terrível* (2020) e *Hamlet em Necrópolis* (2021).

^{xii} Para maiores informações sobre esse método consulte: Baiocchi, Maura e Pannek, Wolfgang (Org.) *Taanteatro: [Des]construção e Esquizopresença*. Transcultura, São Paulo, 2016.

^{xiii} Post publicado em 26/08/2018 na página de facebook da autora.

^{xiv} Veja maiores informações sobre *[des]colonizações* no website do projeto: <https://descolonizacoestaanteatro.wordpress.com>

^{xv} Acesse a gravação de *Mensagens de Moçambique* pela SescTV aqui: <https://sesctv.org.br/programas-e-series/dancacontemporanea/?mediald=e5425fbbf5d60183ebc4b0bd24144f79>

^{xvi} *Dança Contemporânea, do SescTV, ganha nova temporada com as poéticas do corpo negro*: <https://m.sescsp.org.br/danca-contemporanea-do-sesctv-ganha-nova-temporada-com-as-poeticas-do-corpo-negro/> . São Paulo, 18.06.2020.

^{xvii} Comentário feito por ocasião da apresentação de *Mensagens de Moçambique* no Kasulo - Espaço de Arte.

^{xviii} O *homem-árvore* é uma expressão usada por Antonin Artaud para designar a autonomia do corpo sem órgãos. Compare: ARTAUD, Antonin. *Eu, Antonin Artaud*. Lisboa: Hiena Editora, 1988, p. 105-110.

^{xix} Frantz Fanon. *Os Condenados da Terra*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1968. p 39.

^{xx} "Nossas experiências e reflexões sobre relações energéticas nos levaram a distinguir três tipos básicos de T: *intra*, *inter* e *infra*. *Intratensões* ocorrem no nível psicofísico e se manifestam na qualidade do estado corporal global. *Intertensões* ocorrem entre corpos (ou *pentamusculaturas*) e mídias de qualquer natureza. *Infratensões* provêm do campo político-sociocultural em forma de tradições, crenças, valores, ideologias, códigos, questões existenciais, acontecimentos ou situações passadas, presentes ou futuras. Qualquer ação ou movimento corporal opera *intra*, *inter* e *infratensões* simultaneamente. Corpos e tensões operam em rede. Maura Baiocchi, Wolfgang Pannek: *Taanteatro: forças & formas*. Transcultura, São Paulo, 2018. p. 18.

^{xxi} *idem*

^{xxii} "Eis o mundo colonial. O indígena é um ser encurralado, o *apartheid* é apenas uma modalidade do mundo colonial. A primeira coisa que o indígena aprende é ficar no seu lugar, não ultrapassa os limites. Por isso é que os sonhos do indígena são sonhos musculares, sonhos de ação, sonhos agressivos." Frantz Fanon. *Os Condenados da Terra*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1968. p 39.

^{xxiii} Acesse a documentação de estudos preliminares de *Chissano - rito para Mabungulane* a partir dos seguintes links: <https://vimeo.com/user9504695> e <https://vimeo.com/405450892> .

^{xxiv} Acesse o website do projeto *Antonin Artaud's The Theatre and the Plague*, incluindo todos os filmes, aqui: <https://oteatroeapeste.wixsite.com/taanteatro>

^{xxv} Acesso o curta-metragem *The Most Terrible Plague* aqui: <https://youtu.be/GWLLXs1gpJA>

^{xxvi} Acesse o website do 1º Festival Internacional de Ecoperformance aqui: <https://taanteatro.wixsite.com/ecoperformance>

^{xxvii} O curta-metragem *Hamlet em Necrópolis - Estudo 1* com canto e texto em changana e rodado no Cemitério da Vila Formosa/São Paulo, considerada a maior necrópole da América Latina, é um dos resultados preliminares do projeto *Apokálypis*: <https://youtu.be/B7eViW5jyrE>