

REPERTÓRIO
LIVRE

UM MOÇAMBIQUE INSERIDO NO MUNDO: A PEÇA (DES)MASCARADO, DE VENÂNCIO CALISTO

*A MOZAMBIQUE INSERTED IN THE WORLD: THE
PLAY (DES)MASCARADO, BY VENÂNCIO CALISTO*

*UN MOZAMBIQUE INSERTADO EN EL MUNDO: LA
OBRA (DES)MASCARADO, DE VENÂNCIO CALISTO*

CARLOS GONTIJO ROSA

BETH BRAIT

ROSA, Carlos Gontijo; BRAIT, Beth. Um Moçambique inserido no mundo: a peça (Des) mascarado, de Venâncio Calisto. PPGAC/UFBA: Repertório, Salvador, ano 27, n.41, p.1-29, 2025.1

DOI: 10.9771/rr.v1i01.61614

RESUMO

A peça *(Des) mascarado* (2018), do jovem dramaturgo moçambicano Venâncio Calisto, retrata um casal vivendo na realidade contemporânea do país. Neste sentido, este artigo tem como objetivo perscrutar como o contexto moçambicano é tratado no trabalho de Calisto. Propõe-se a análise crítica a partir do cotejo entre o texto de Calisto e a leitura dramática produzida pela Companhia de Teatro “33 Ânimos” (2021), de Portugal. Tal análise visa a ressaltar como as personagens se veem e interagem com os acontecimentos do mundo contemporâneo, com especial atenção aos papéis masculino e feminino na sociedade moçambicana. As marcas de passado, em sua maioria, remetem a aspectos retrógrados e ultrapassados, articulando-se em direção ao questionamento quanto à supervalorização de uma cultura local. Esses eixos centrais da peça permitem afirmar que essa nova geração da dramaturgia africana em língua portuguesa interage com um passado plural, colocando-o em tensão com um presente que inexoravelmente chega para todas as sociedades.

PALAVRAS-CHAVE:

Teatro moçambicano;
Leitura dramática;
Ancestralidade;
Masculino-Feminino;
Mapiko.

ABSTRACT

(Des) mascarado [(Un)masked] (2018), by Mozambican author Venâncio Calisto, portrays a married couple living in the contemporary reality of Mozambique. This paper aims to scrutinize how the Mozambican context is represented in Calisto's play. It offers a critical analysis by comparing Calisto's text with its dramatic reading, performed by the Portuguese theatre company "33 Ânimos" in 2021. The analysis focuses on how the characters perceive themselves and how they engage with contemporary events, with special attention to the masculine and feminine roles in Mozambican society. For the most part, the references to the past evoke retrograde and old-fashioned elements of Mozambican culture, especially regarding the overemphasis on local traditions. These thematic axes in the play allow us to assert that this new generation of African playwrights, writing in Portuguese, interacts with a plural past, placing it in friction with a present that is inexorably evolving in all societies.

KEYWORDS:

Mozambican theatre;
Dramatic reading;
Ancestry; Masculine-
Feminine; Mapiko.

RESÚMEN

(Des) mascarado (2018), escrita por el joven dramaturgo Venâncio Calisto, retrata un casal viviendo en la realidad contemporánea del país. En este sentido, este paper lleva el objetivo de escudriñar como el contexto mozambiqueño es tratado en el trabajo de Calisto. Se propone un análisis crítico de la comparación entre el texto de Calisto y la lectura dramática producida por la Companhia de Teatro “33 Ânimos” (2021), de Portugal. Tal análisis busca subrayar como los personajes se ven y como interactúan con los acontecimientos del mundo contemporáneo, con especial atención a los papeles masculino y femenino en la sociedad mozambiqueña. Las marcas del pasado, en su mayoría, remeten a aspectos retrógrados y anticuados, uniéndose en dirección al cuestionamiento cuanto a la supervaloración de la cultura local. Estos ejes centrales de la pieza de teatro permiten afirmar que esta nueva generación de la dramaturgia africana en lengua portuguesa se relaciona con un pasado plural, en tensión con un presente que inexorablemente llega para todas las sociedades.

PALABRAS-CLAVE:

*Teatro mozambiqueño;
Lectura dramática;
Ancestralidad; Masculino-
Femenino; Mapiko.*

INTRODUÇÃO: CRUZAMENTO ENTRE TEXTO DRAMATÚRGICO E LEITURA ENCENADA

A partir dos processos que convocam aspectos da cultura de um povo, as diferentes artes, aí incluídas a literatura e o teatro, oferecem formas de presença de *ancestralidade*, a qual, por vezes, se afigura estruturante da identidade coletiva, ainda que os modos de vida contemporâneos, globalizados, sejam uma realidade social, um traço de modernidade, um gesto de rompimento com ranços da cultura. Ao mobilizá-la de maneira polêmica, como resíduos que se intrometem na constituição do presente, autores contemporâneos configuram suas obras como resistência estética, e até mesmo político-social, capaz de confrontar, muitas vezes ao nível das relações interpessoais aparentemente simples, presente e o passado.

Nessa perspectiva, este artigo debruça-se sobre a leitura encenada da peça *Desmascarado*, do jovem dramaturgo moçambicano Venâncio Calisto. Nascido em 1993, Venâncio Calisto (que já assinou com o pseudônimo Guilherme Roda) é, também, ator e encenador formado no curso de Teatro da Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane. Reside em Portugal desde 2019, onde realizou mestrado em teatro, com especialização em teatro e comunidades na ISTC-IPL/Escola Superior de Teatro e Cinema/Instituto Politécnico de Lisboa. Além da vivência universitária, trabalhou como pedagogo artista no projeto Teatro ao Telefone das companhias Teatro Umano e Teatro de Identidades¹ e, recentemente,

¹ No momento da escrita deste artigo, de acordo com notícia de 04 de maio de 2021, “Venâncio Calisto encontra-se na França, a estagiar como assistente de encenação no Odéon Théâtre d’Europe, no âmbito da criação do espectáculo *La Cerisaie* de Anton Tchekhov, que integra a programação principal da 75ª edição do Festival de Avignon, a ter lugar entre 05 e 25 de Julho, deste ano” (<https://www.literatasmz.org/post-detail/5504>).

como assistente de direção de Tiago Rodrigues no Théâtre de l'Odéon, em Paris. Sua produção envolve adaptações de obras de artistas de forte cunho social, caso de *O casal Palavrakis*, de Angélica Liddel (2001/2016), *As visitas do Dr. Valdez*, de João Paulo Borges Coelho (2004/2017) e *A mãe*, de Bertolt Brecht (1931/2001), e textos próprios, como *Qual é a sentença?: A mulher que matou a diferença* (2017), *(Des)Mascarado* (2018) e *O alguidar que chora ou a história das pedras que falam* (2020)². Em 2022, publicou *Dentro do estômago do mundo - Dentro do vazio para ser mais exato*.

Em publicação do SESC-SP (2018, p. 29), encontramos que Calisto é “ativista ligado ao Movimento Literário Kuphaluxa³” e foi responsável pela coluna semanal “Aspirações”, da *Revista Literatas: revista de artes e letras do Moçambique*: “*Literatas* é uma revista digital de Artes e Letras, fundada em 2012, pelo Movimento Literário Kuphaluxa, uma agremiação artística e cultural, voltada para a promoção da literacia através da arte. Por isso, a sua criação sempre esteve associada à necessidade de promover e reflectir as artes moçambicanas, inicialmente na vertente exclusivamente literária e, actualmente, cobre as Letras e as Artes” (<https://www.literatasmz.org/sobre>). No conjunto de seus trabalhos, uma das características destacadas pelos críticos é a de que tanto os textos como os espetáculos retratam homens e mulheres olhando para dentro, com a ruína batendo a suas portas (<https://literatasmz.org/post-detail/72>).

A leitura encenada de *Desmascarado*, peça em um ato, foi veiculada no episódio 37 do *podcast Coffee Break* (<https://coffeepaste.com/cb37/>), do ciclo “Dramaturgia Transatlântica”, realizado da parceria entre o portal de internet Coffeepaste⁴, responsável pelo *podcast*, e a companhia de teatro 33 Ânimos⁵. Inicialmente planejado para ser um portal de oportunidades na área de artes, hoje o *site* da Coffeepaste tem publicação constante de uma série de conteúdos, como entrevistas, artigos, crônicas e o referido *podcast*. Já a companhia teatral portuguesa, com quase 10 anos de história, tem em seu portfólio espetáculos de dramaturgia original, dramaturgismo e montagens de textos consagrados. Os atores indicados como realizadores da leitura são Erica Rodrigues e Guilherme Barroso, ambos portugueses e parceiros esporádicos da companhia.

2 Peça de estreia como encenador e dramaturgo em Portugal, também publicada em livro (<https://www.opais.co.mz/venancio-calisto-estreia-peca-e-lanca-livro-em-portugal/>).

3 “Kuphaluxa – significa ‘disseminar’, daí o nosso lema: ‘dizer, fazer e sentir a literatura’. A Associação Movimento Literário Kuphaluxa é uma agremiação artística literária que tem como fim divulgar e estimular o gosto pela literatura, sem fins lucrativos, dotado de órgãos democráticos. Fundado em 2009 e apadrinhado pelo Centro Cultural Brasil – Moçambique, o Movimento Kuphaluxa, norteia-se pelos objectivos principais de, promover a literatura moçambicana na diáspora; incutir o gosto pela leitura no seio dos jovens; promover e divulgar novos aspirantes do mundo literário em Moçambique, bem como, permitir o intercâmbio entre amantes da literatura moçambicana e de outros países de língua portuguesa, com o principal enfoque para o Brasil” (<http://kuphaluxa.blogspot.com/p/sobre-o-movimento.html>).

4 “O Coffeepaste nasceu em 2006 como um local de partilha de oportunidades na área

A dramaturgia que constitui o *corpus* deste trabalho desde o título apresenta uma certa mutabilidade formal, pois foram identificadas, ao longo das análises e divulgações de montagens, ao menos três formas de escrita: *Desmascarado*, *(Des)mascarado* e *DESmascarado*. Uma vez que tomaremos como *corpus* a versão lida para o *podcast Coffee Break*, intitulada *Desmascarado (leitura encenada)*, manteremos a grafia ali constante para identificação tanto do objeto “leitura encenada” quanto da dramaturgia da peça: *Desmascarado*.

O episódio do *podcast*, que foi ao ar em 18 de janeiro de 2021, em meio à pandemia de covid-19 e como forma de manter vivo o teatro neste período de afastamento social, tem 24,5 minutos de duração, e conta com uma apresentação inicial do ciclo “Dramaturgia Transatlântica” feita por Pedro Mendes. O ciclo se propõe a “mensalmente trazemos uma leitura encenada de um autor lusófono e contemporâneo”. Em seguida, Mendes passa a palavra a Daniela Rosado (que tem sotaque brasileiro) e Ricardo Cabaça, cofundadores da companhia 33 Ânimos, os quais apresentam a peça a ser lida - uma apresentação breve, em que apenas expõem os nomes dos envolvidos na leitura: o dramaturgo e os dois atores.

O texto dramático fez sua estreia presencial no dia 27 de março de 2019, no Centro Cultural Franco Moçambicano (CCFM), “em celebração do dia Mundial do Teatro e do mês da Mulher”, definida em sua página do Facebook como “uma peça sobre as rivalidades na relação de gênero e entre a tradição e a modernidade”. Apesar de as personagens serem um homem e uma mulher, a peça foi representada pelas atrizes Rita Couto e Sufaida Moiane (que recebeu o Prêmio Mozal Artes & Cultura 2019 por sua atuação na peça). A dramaturgia da peça, bem como a encenação desta representação, é assinada também por Venâncio Calisto, resultado de um processo colaborativo com as atrizes Rita Couto e Lucrécia Paco. Esta última, no dia seguinte à divulgação do *podcast* com a leitura dramática realizada pela 33 Ânimos, comenta:

das artes do espectáculo. Foi evoluindo, e em 2013 transformou-se num portal onde, além dos classificados, são publicados artigos, entrevistas, recursos, e uma agenda cultural” (<https://coffeepaste.com/projecto/>).

5 “A 33 Ânimos foi fundada em 2012 por Daniela Rosado e Ricardo Cabaça. A companhia identifica as suas criações dentro de um teatro de pesquisa, experimental e de laboratório. Interessa-nos a componente estética e imagética do espectáculo, ponto fundamental das nossas criações. A nossa criação textual assenta nas premissas da poesia, crueldade e fragmentação. Interessa-nos a nova dramaturgia, mas também partir dos clássicos cruzando-os com novas perspectivas e linguagens dramáticas” (<https://33animos.wordpress.com/apresentacao/>).

Fechar-se as fronteiras físicas com a pandemia, as da arte mantém – se intactas. Parabéns pela iniciativa. Parabéns

pela boa leitura dá muito gosto escutar. Um misto de sensações depois de levar o mesmo texto para a cena. Revivo os momentos desde os ensaios à estreia. Muito bom mesmo parabéns Venâncio, parabéns Erica Rodrigues, parabéns Guilherme Barroso. Um forte abraço!

Rhormens (2020) afirma que a peça foi encenada em 2018 por Rita Couto e Lucrécia Calisto. Como a produção apresentada no CCFM em 2019 é considerada a estreia da peça, somos levados a crer que a encenação mencionada por Rhormens seria o mencionado no *site* Literatas: “E já foi apresentado como trabalho de culminação do curso de Licenciatura em Teatro na ECA-UEM, defendido pelo encenador”.

É importante observar que aquilo que convencionalmente se chama em Portugal e demais países lusófonos de “leitura encenada”, no Brasil recebeu o nome de “leitura dramática”, sendo assim descrita por Lobo (2011, p.44): “A leitura dramática se configura como uma leitura peculiar, ou seja, é uma prática que remete a um espaço a ser compartilhado por um coletivo, seja entre atores e diretor, seja entre atores e público”. Assim, ao mesmo tempo ela opera como recurso e etapa para a produção do espetáculo teatral, que é o produto estético final (v. Pavis, 2015, p.228-229), ela também pode se constituir como objeto estético em si.

Um dos aspectos da leitura encenada que coadunam com o próprio espetáculo teatral ressaltado por Rosa (2006, p.41) é que “ele [o espectador] não controla o tempo; o fluxo da narrativa é contínuo, corre à sua revelia, e qualquer distração faz com que ele perca o fio da história sem poder voltar a página”. Entretanto, o texto dramático (e também o texto cênico, quando necessário) encontra mecanismos de reconduzir seu espectador para “dentro” da cena, através de reiteraões, repetições de motivos e outros recursos tipicamente dramáticos enquanto texto oral.

Outro aspecto da leitura dramática aqui analisada que deve ser ressaltado é a expressão somente por meio do som, da oralidade de um texto que foi primeiramente escrito para se utilizar de todos os recursos verbo-visuais

que o palco permite. Diz Fernando Peixoto (1995) que, para haver teatro, são necessários três elementos: o ator, o espectador e o espaço. Mas a contemporaneidade⁶ construiu novos espaços e novas formas de interlocução, permitindo, por exemplo, que uma leitura encenada seja realizada no espaço virtual de um *podcast*, para uma expectativa assíncrona específica deste veículo, modificando (mas não anulando) as formas de recepção e de influência que a reação dos espectadores-leitores exercem entre si. O texto, portanto, retoma seu lugar de primazia do acontecimento teatral nessa plataforma.

Assim, esta nova forma do fazer teatral corrobora o que evoca Patrice Pavis em sua primeira tese, no livro *Vers une théorie de la pratique théâtrale* (2000, p.22):

O discurso teatral não representa simplesmente a cena; a ação, antes de ser concretizada e mimetizada em palco, se dá nas práticas significantes da linguagem, na produção retórica e, mais geralmente, no fazer discursivo. O texto engendra a ação no ato de sua enunciação⁷.

É a cena em potência, presente no texto dramático, que é evocada numa leitura encenada. Mas esta leitura demanda um comprometimento do ouvinte, assim como o próprio texto dramático publicado o faz com seu leitor:

a interpretação do espectador parte de um demonstrativo visual – a cena –, que influencia fortemente o seu imaginário; diferentemente, o leitor tem consigo apenas os diálogos e as rubricas e precisa utilizar de sua imaginação para completar os “espaços vagos” que existem na narrativa dramática, de modo a conseguir visualizar por si próprio a cena. Esta é justamente o ponto de chegada do leitor, ao contrário do espectador, que parte da cena (Gontijo Rosa, 2013, s/p.).

No contexto de uma leitura encenada apreciada apenas por áudio, como é o caso da proposta do *podcast*, “o leitor imagina como a ação cênica

6 As mudanças quanto aos formatos teatrais, influenciadas pelos avanços tecnológicos e sociais contemporâneos, já estavam em experimentação. Contudo, é possível também afirmar que as medidas de isolamento social provocadas pela pandemia da covid-19 possam ter ampliado ou dinamizado a implementação dessas mudanças de paradigmas.

7 Tradução nossa. No original: “Le discours théâtral ne se contente pas de représenter la scène; l’action, avant d’être concrétisée et mimée sur scène, a lieu dans les pratiques signifiantes de la langue, la production rhétorique et, plus généralement, dans le faire discursif. Le texte engendre l’action dans l’acte de son énonciation”.

se desenvolveria em cena, improvisa imageticamente toda a ação da peça, das diversas personagens e mesmo as movimentações de luz, cenário e sonoplastias” (GONTIJO ROSA, 2013, s/p.). A leitura encenada assistida por via do *podcast*, portanto, também necessita do jogo de cena (sonoro, dialogal ou imaginário) para que se constitua enquanto objeto estético teatral.

Imediatamente após a sumária apresentação do *podcast* e dos participantes da leitura do episódio, começa a leitura encenada propriamente. A fim de melhor compreender os mecanismos cênicos que constituem a leitura encenada e a aproximam ou distanciam do texto dramatúrgico, procederemos ao cotejo desses dois objetos estéticos. O interesse despertado pela leitura dramática fez-nos buscar o texto dramatúrgico, que entretanto ainda não foi publicado⁸. A cópia na qual nos baseamos para os comentários que seguem foi-nos gentilmente cedida pelo autor após contato pelas redes sociais.

A leitura começa pelo Prólogo de *Desmascarado*, do qual não é enunciada a longa rubrica, mas apenas recitada a letra da canção indicada para ser entoada ao longo de toda a cena prologal. A rubrica prologal é importante porque introduz, metaforicamente, as relações que se estabelecerão ao longo do texto entre as personagens, assim como com os objetos que ocupam a cena: a máscara de mapiko e a capulana, objetos artístico-culturais respectivamente associados ao masculino e feminino na cultura tradicional moçambicana. No que se refere à função do prólogo, Pavis afirma (2015, p. 308-309): “As pesquisas teatrais atuais apreciam-no de maneira especial, pois se presta ao jogo das apresentações que quebram a ilusão e a modalização das narrativas ‘encaixadas’”.

As poucas rubricas que são enunciadas ao longo da leitura dramática o são por uma voz mecanizada não identificável com a de nenhum dos atores elencados. Supõe-se que seja gravada de algum *site* ou programa de leitura em voz alta. Assim como a rubrica inicial, várias outras são cortadas pela edição do texto para a cena, bem como a divisão das cinco cenas do texto dramatúrgico, que também não é anunciada na leitura.

8 O dramaturgo não confere à peça sequer o estado de texto acabado, como deixa patente em correspondência de 26 de maio de 2021: “Adianto-lhe que ainda não está terminado, mas nunca mais consegui voltar a ele. Sem contar que foi escrito num contexto acadêmico (foi a peça que escrevi para o meu trabalho de culminância do curso de licenciatura em Teatro, em Maputo). Enfim...”.

O núcleo central do conflito da peça está no casal protagonista, Amélia e Arcanjo. A cena se passa na contemporaneidade, na sala do apartamento do casal. Arcanjo é um advogado que, após assediar sua chefe no escritório em que trabalhava, é demitido e processado; no dia do presente da peça, Arcanjo teve sua licença de advocacia cassada pela Ordem dos Advogados, mas esse fato não é do conhecimento da esposa. Amélia, por sua vez, é uma funcionária de uma empresa multinacional, cujos negócios em Moçambique crescem exponencialmente, o que faz com que ela, no momento presente da peça, tenha acabado de receber um aumento de 40% em seu salário. Ainda há uma “voz” que toma a palavra de Arcanjo de tempos em tempos, que a personagem afirma ser “a voz de seu avô”.

Na peça *Desmascarado*, como se pode perceber pelas características centrais dos protagonistas, há uma clara oposição entre a contemporaneidade da figura feminina representada por Amélia e traços do machismo tradicional, assim como do caráter dissimulado e antiético, caracterizadores de Arcanjo. Como metáfora dos valores tradicionais da sociedade moçambicana aparecem a máscara do mapiko, elemento concreto em cena, da qual trataremos mais adiante, e a voz do avô, como elemento discursivo aderente às falas de Arcanjo. A “voz” que toma a palavra de Arcanjo de tempos em tempos, a personagem afirma ser a voz de seu avô. O teor do discurso dessa voz é retrógrado e machista, reflexo de uma sociedade ultrapassada que, como se verá no decorrer da peça, ainda tem fortes, dissimulados e nefastos reflexos na sociedade atual⁹. Essa ancestralidade machista, ironicamente, chega pela voz de um profissional das leis.

Considerando que o jogo passado-presente é um eixo central em *Desmascarado*, abordaremos, em nossa análise, os dois elementos (voz e máscara) interligados, com o objetivo de perceber os valores socioculturais que Venâncio Calisto liga a esses elementos, associando-os a aspectos negativos da sociedade contemporânea moçambicana. Em um certo sentido, essa postura diverge do senso comum, no qual a memória e a tradição populares devem ser preservadas e até certo ponto intocadas como patrimônio imaterial de um povo. Esse é um ponto crucial em

⁹ Ecoa, aqui, a palestra proferida por Chimamanda Adichie e posteriormente publicada no livro *Sejamos todos feministas* (2015, p. 15): “Um dia estava conversando com meu querido amigo Louis, que é um homem brilhante e progressista, e ele me disse: ‘Não entendo quando você diz que as coisas são diferentes e mais difíceis para as mulheres. Talvez fosse verdade no passado, mas não é mais. Hoje as mulheres têm tudo o que querem.’ Oi? Como o Louis não enxergava o que para mim era tão óbvio?”

Desmascarado, título que, como veremos, pode ser atribuído tanto à personagem Arcanjo e o que ele representa, quanto às fraturas presentes na contemporaneidade de Moçambique.

A DANÇA TRADICIONAL COMO ANCESTRALIDADE ANACRÔNICA

Toda a peça é permeada pela dança tradicional moçambicana *mapiko*. Ela está indicada nas rubricas do Prólogo, da entrada das personagens em cena e da resolução do conflito na última cena da peça, além de a indicação cenográfica da presença constante de uma máscara de mapiko no centro do palco. O mapiko é uma dança de máscaras tradicional do grupo étnico maconde, que em Moçambique se radica na região de Mueda. Lopes (2019, p. 32157, grifos nossos) assim descreve os rituais da dança tradicional:

O Mapiko originalmente era realizado em *iniciações masculinas* e seus segredos eram guardados e nunca revelados às mulheres. A preparação para o Mapiko assim como a casa onde se guardavam todo o material necessário para a dança (máscaras, roupas, tambores) *só poderia ser frequentada por homens e rapazes já iniciados*. O mascarado deveria ser um homem com idade entre 15 e 40 anos e *sua identidade era secreta*. As máscaras simbolizavam o espírito de um antepassado. Os segredos e mistérios ao redor do Mapiko tinham originalmente a função de vincular a *supremacia do homem sobre a mulher, colocando-o em superioridade ou equilibrando os poderes já que tradicionalmente em épocas remotas, na sociedade Maconde ainda matrilinear, as mulheres eram figuras de poder*, responsáveis por decisões políticas e dominavam a magia e o plantio.

Dessa forma ancestral do mapiko, praticada razoavelmente sem mudanças até por volta da década de 1930 na região de Mueda, derivam as variações atuais da dança. Ao longo dos anos, o mapiko se modifica, embora versões modernas subsistam em paralelo às suas versões tradicionais – o que permite a rubrica inicial, de que “entram Arcanjo e Amélia de mãos dadas, executam movimentos que parodiam gestos e coreografias da dança Mapiko” (Calisto, 2018, p.1).

A ideia de que os protagonistas não estão de fato dançando, mas parodiando a dança tradicional, é importante para entender a presença de determinados recursos estilísticos que recorrem à capacidade interpretativa e imaginativa espectador como essencial para que os sentidos pretendidos pelo autor se concretizem enquanto discurso. Nesse sentido, é a um espectador que conheça e reconheça a tradição moçambicana que a peça se dirige. Ou seja, como em todo discurso paródico, existem relações dialógicas entre um texto de partida, nesse caso a dança tradicional Makipo, e o texto de chegada, que realiza um gesto leitor, textual e discursivamente usurpador, posicionando-se diante do primeiro enquanto estética, enquanto dimensão axiológica, em uma explícita tensão potencializadora e deflagradora de valores. Nesse caso, esses valores serão mobilizados, ao longo da peça, de maneira derrisória. Como mostram muitos estudos, a paródia, em geral, é uma transformação lúdica e, em certa medida, estilisticamente degradante. Em sua dimensão metalinguística, assume uma função crítica que *fala o outro*, comentando-o e transformando-o enquanto discurso, em um movimento polêmico, que pode acontecer de maneira aberta ou velada. De qualquer forma, é sempre um discurso bivocal, que remete necessariamente a dois contextos de enunciação, produzindo cruzamento de discursos advindos de diferentes lugares históricos, sociais. A esses respeito, Brait (2009, p. 65) afirma:

[Bakhtin] ao definir o discurso duplamente orientado [bivocal] como sendo aquele em que o autor inclui o discurso do outro em seu plano, em seu projeto discursivo, recupera essa marca do discurso artístico, mas mostra que esse procedimento é inerente à fala, à condição discursiva do

homem, que, entre outros homens, dialoga de maneira contínua, avaliativa, tensa, transformadora.

Assim, é aquela versão tradicional descrita por Lopes que serve de base para a interpretação paródica da dança no texto de Calisto. Destacamos, na citação de Lopes anteriormente exposta, alguns aspectos que consideramos basilares para compreender a inserção do mapiko na peça.

A primeira característica é que a dança é um rito iniciático masculino, que visa ligar o homem maconde a suas raízes ancestrais - que são ressignificadas pelo dramaturgo, ao relacioná-las, ao longo do texto, não com atributos positivos, normalmente ligados à força, virilidade e honra, mas a características negativas, como preconceito, misoginia e machismo. Além disso, seus segredos são completamente interditos às mulheres da comunidade, que se sentiam oprimidas pelos ritos, como nos deixa ver Katarina Kuvava, citada por Lopes (2019, p. 32159): “Eu tinha medo, fugia da dança dos homens”. Tal sentimento é reforçado pela própria estética da dança, uma vez que, na sua forma primitiva, “as coreografias eram frenéticas, agressivas e desestruturadas. Os cantos e gritos durante a manifestação eram agressivos e tinham a intenção de depreciar e rebaixar os adversários (outros grupos de Mapiko)” (Lopes, 2019, p. 32158). Socialmente, esta agressividade e o temor causado no sexo feminino visaria uma equiparação de forças, uma vez que ainda em 1930 a sociedade maconde se organizava através do clã matrilinear. Perceba-se, entretanto, que Calisto não chega a tecer uma crítica a essa organização matrilinear, pois ela não é mais vigente na sociedade contemporânea moçambicana (pela perspectiva que o autor deixa transparecer na peça). O que constitui a crítica do passado são os resquícios ainda correntes no presente e que “impediriam” o país de atingir um nível igualdade de direitos entre gêneros, ainda dentro do que defende a peça:

Chega de tentares ser politicamente correcto, chega de fingir que és um homem a medida das minhas ilusões de um mundo perfeito, de um mundo em que a mulher e o homem são um só em nome do amor, onde partilham os

mesmos direitos, porque tu não acreditas nisso. A tradição é mais forte que o desejo dos homens, não é verdade? (Calisto, 2018, p. 12).

Outro aspecto a se ressaltar da forma tradicional do mapiko é o anonimato do dançarino mascarado. Na peça, nas duas vezes em que Arcanjo veste a máscara de mapiko presente em cena, ele o faz em momento em que Amélia não vê sua “transformação” em entidade: uma vez, quando “aproveita-se da distração da mulher para vestir a máscara do Mapiko e amedrontá-la” (Calisto, 2018, p.1), no início da narrativa; e outra, quando, ao final da peça, “leva a máscara sem ela se aperceber e sai. Sai por um lado e volta por outro com a máscara no rosto [...] Quando ela o vê assusta-se. E desfalece” (Calisto, 2018, p.11). A perda da identidade social do dançarino para a representação mística aterrorizante da máscara de mapiko é um recurso tanto da dança ritual quanto da representação teatral. É preciso frisar que, além de *recurso*, há uma importante função nessa presentificação do rito e, especialmente, da ideia de *rito paródico*.

O grupo maconde esteve ativamente envolvido nas questões políticas moçambicanas, tanto na luta pela independência de Portugal, quanto nas disputas políticas internas subsequentes. O mapiko, portanto, tem a ver com as tradições ancestrais desse povo, da qual não abriu mão quando se inseriu nas questões políticas e sociais contemporâneas. A presença do mapiko ainda hoje em suas formas tradicionais nas comunidades maconde, apesar das várias interferências e trocas culturais sofridas pela etnia, é lida por Lopes (2019, p.32157) da seguinte forma:

Os Macondes mantiveram durante anos um olhar bifurcado, olhando tanto para fora como para dentro. Eles se envolvem com o mundo externo, mas sempre tratam também de sua sociedade própria. Criam linguagens conceituais para compreender suas situações, olhar seus desejos e estruturar suas ações.

Mesmo que tal “olhar bifurcado” exista hoje sobre a prática do mapiko, não é ele o evocado pelo dramaturgo para a composição do seu texto, mas a

força e agressividade masculinas e o terror feminino sobre o anonimato do mascarado que prevalece na proposta cênica. A representação da dança mapiko indicada no Prólogo da peça refletiria as relações tradicionais do mundo popular moçambicano, cuja representação do corpo masculino e feminino dançando a situação estabelece a força social de cada gênero. Entretanto, o tom paródico refrata esse jogo de poder, dessacralizando-o: “(...) a refração maior promovida pela paródia leva necessariamente à destruição conteudística e (por que não?) ideológica da visão de mundo proposta pelo autor do texto original” (Corradin, 1998, p. 36). Sendo o texto original a dança tradicional, a paródia subverte seus sentidos e valores – já antecipando o desfecho da peça e “apresenta[ndo] as diferentes camadas do texto ou da representação, manipula[ndo] o espectador influenciando-o diretamente, propondo um modelo de recepção mais ou menos claro” (Pavis, 2015, p. 309).

É no diálogo com a máscara de mapiko que, no monólogo inicial de Arcanjo, também é evocado um dos principais temas de conflito da peça: aquilo a que o protagonista chama de “homem moderno”:

eu tenho de continuar a ser o seu Arcanjinho, esposo moderno e defensor da causa da mulher como sempre fui. (*vira-se para a máscara*). É por isso que está tudo ao avesso. Porque permiti que a minha própria esposa me subisse em cima, que se invertessem os papéis, porque me deixei amolecer por esses papos de homem moderno! Caramba... (*aproxima-se da máscara*) isto tem de mudar... (Calisto, 2018, p. 3).

O mote já presente no título, portanto, se materializa ainda nas primeiras impressões que se tece acerca do protagonista masculino da peça. No jogo de cena que estabelece com a máscara, é ela quem evoca o homem “não amolecido” pelo feminismo, o “dono da casa”, o “marido” de acordo com uma visão mais retrógrada – no dizer da peça. Já nesse ponto se inicia uma significação da máscara que será recorrente ao longo de todo o texto como representação do passado. Continuando seu diálogo interno, Arcanjo evoca um passado recente na figura do pai:

Meu pai regressava do trabalho e minha mãe vinha logo a correr para lhe descalçar, enxugar-lhe os pés com água quente ou com suas lágrimas cheias de ternura. Havia ordem naquele gesto, por isso, era tudo mais harmonioso. (revolta-se) O meu pai chegava à casa e tinha já o almoço pronto, mas hoje sou eu que vou cozinhar e fazer as compras da casa. (Calisto, 2019, p. 3)

Posteriormente, essas imagens se concretizarão em discurso da personagem na interlocução com a protagonista feminina, o que Arcanjo atribuirá à “voz do avô” – a voz da ancestralidade, análoga ao signo do mapiko em cena. Há, portanto, em Arcanjo, uma convergência de estigmas de uma postura masculina social nociva, que é agravada, na representação mental do espectador/leitor, pela falsidade na relação com a esposa: “A minha mulher não deve saber de nada” (Calisto, 2018, p. 2).

O GENE ANCESTRAL DA MISOGINIA NO DISCURSO “DO AVÔ”

Quando Amélia entra em cena, Arcanjo está no auge do discurso: “Ela tem de deixar de trabalhar, sim, ela tem que ficar em casa, no seu lugar de mulher, quem vai à caça é o macho, a fêmea fica a cuidar das crias. Essa é a ordem...” (Calisto, 2018, p.3)¹⁰. Entretanto, quando confrontado pela esposa acerca do teor da fala, Arcanjo dissimula, modulando uma ironia sobre um discurso que, como vimos, representa de fato o ponto de vista da personagem: “(quebra o jogo e desata a rir, mesmo para fingir o embaraço)” (Calisto, 2018, p.4). Esta, que coloca a mulher “em seu lugar”, é a primeira assertiva que confere à voz do avô, a quem atribui os adjetivos “rígido e conservador” (Calisto, 2018, p.4). Já de saída, portanto, identificamos que a memória do passado, representada pela voz do avô, internalizada nele, revelando o machismo estrutural, ancestral, muito mal

10 Novamente evocamos Adichie (2015, p. 20, grifo no original), que também reflete sobre as características de uma sociedade passada que ainda reverberam na contemporaneidade: “Então, de uma forma literal, os homens governam o mundo. Isso fazia sentido há mil anos. Os seres humanos viviam num mundo onde a força física era o atributo mais importante para a sobrevivência; quanto mais forte a pessoa, mais chances ela tinha de liderar. E os homens, de uma maneira geral, são fisicamente mais fortes. Hoje, vivemos num mundo completamente diferente. A pessoa mais qualificada para liderar não é a pessoa fisicamente mais forte. É a mais inteligente, a mais culta, a mais criativa, a mais inovadora. E não existem hormônios para esses atributos”.

disfarçado, que se refrata no presente: “Sim, essa é que é a ordem, minha filha. Nos nossos tempos era assim, é muita pena que hoje as coisas estejam de pernas para o ar” (Calisto, 2018, p. 4).

Esses não são, entretanto, os únicos elementos que presentificam o passado, seu atravessamento na contemporaneidade. No início da cena 3, há uma importante rubrica, que vai mobilizar toda a cena: “Ouve-se um estrondo, Amélia vai ver de que se trata e volta com um pássaro morto nas mãos, olha-o fixamente. Entra Arcanjo” (Calisto, 2018, p. 6). Trata-se de uma outra dimensão da memória internalizada, aqui presentificada como superstição, algo aparentemente incompatível com racionalidade. Isso se dá em forma de pássaro morto e gato preto, que mais adiante ainda terão o (des)qualificativo fêmea, ambos interpretados como mal agouro. Sem dúvida, estamos novamente diante de uma bivocalidade discursiva, a qual qualifica o ouvinte /espectador no sentido de reconhecer a superstição como marca e prolongamento do passado, e, ao mesmo tempo, diretamente relacionada ao presente, à ruína da relação entre os protagonistas, ainda dentro de um casamento na iminência de desmoronar.

Na leitura dramática, esta rubrica é substituída pela representação sonora nela expressa, com ruídos que parecem de pancadas ou de algo caindo e, ao final, uma respiração tensa da mulher. Diferentemente, ao final desta cena, como transição para a cena 4, há outra rubrica, mas esta é enunciada na leitura encenada: “riem e dançam divertidos até que ouvem um estrondo, a mulher assustada pula para os braços do marido, de repente surge um enorme gato preto que atravessa o palco em jato; ficam em pânico” (Calisto, 2018, p. 9). Perceba-se que, em ambas as cenas, há a inserção de um elemento externo, um animal, que muda o caminho do diálogo entre as personagens. Ainda que ambas as entradas tenham uma rubrica implícita que avisa a um espectador sonoro o que seja o acontecimento que se dá em cena, a direção da leitura escolhe a substituição ou enunciação do texto narrativo.

Ambos os animais carregam uma simbologia bastante presente na cultura ocidental, ligada à premonição ou agouro. Embora no campo do senso comum pouco tangível, é relevante levantar esses sentidos, pois eles são

instantaneamente invocados pelo imaginário popular quando aparecem no palco. Sua presença gera uma transferência de sentidos que pode ou não ser corroborada pelos sentidos dados pela cena, causando diferentes efeitos no espectador que, mesmo que momentâneos e quase imperceptíveis por sua inteligência, colaboram para manter o interesse do público na cena¹¹. O pássaro morto, que abre a cena 3, está menos presente na tradição popular com os sentidos buscados por Calisto, portanto sua presença em cena é mais explorada pelas personagens. É Amélia quem primeiramente lhe confere o sentido de “presságio”, o qual é depois aceito por Arcanjo. Mas o pássaro ligado à premonição remonta à mitologia grega, mais especificamente aos dons proféticos do vidente Tirésias, que colhia seus augúrios dos sons do bater das asas e dos trajetos de voo dos pássaros¹², como pode ser visto em *Édipo Rei*, a mais famosa tragédia grega que chegou até nós:

Tirésias, pan-senhor telúrio-urânico
Do que se diz e cala no silêncio,
[...]
O que o pássaro augura não ocultes,
Nem os auspícios de uma outra via. (SÓFOCLES, 2007, p. 51)

Para acrescentar à significação do pássaro dentro da discussão de gênero que centraliza o conflito da peça, Arcanjo confirma a superstição construída ao identificar o pássaro como do sexo feminino: “Um pássaro fêmea morto que nos invade a casa de repente, só pode ser um mau augúrio” (Calisto, 2018, p. 8). Ainda sendo um conflito velado, Amélia não confronta diretamente o marido, mas em sua réplica fica patente que a situação se amplia para a existência feminina naquela sociedade: “Porquê que o mal está sempre associado a mulher? Porquê que todos pensam assim? Acreditava que o meu marido pensasse diferente” (Calisto, 2018, p. 8).

Por outro lado, diz a superstição popular que um gato preto que atravessa o caminho de alguém lhe traz má sorte. Uma vez que o animal atravessa a cena como transição entre as cenas 3 e 4, ou seja, quando os níveis de tensão do conflito já estão encaminhando para o clímax, Amélia imediatamente associa sua passagem a um campo negativo da vida, ao anunciar

¹¹ David Ball (2005, p. 71) acredita que as antecipações são uma ferramenta essencial para a manutenção do interesse do público na cena. “Uma antecipação é qualquer uma das miríades de artifícios, técnicas, artimanhas, manobras, manipulações, aperitivos, tantalizadores, provocações que fazem com que o público fique ávido, à espera do que está por vir. Se você as omite do texto, as antecipações, você escamoteia a mais inconfundível das ferramentas para agarrar”.

¹² A representação de um pássaro morto que entra em cena não é estranha ao signo teatral. Por exemplo, na peça *António Marinheiro, ou o Édipo de Alfama* (1960), do português Bernardo Santareno, um almur entra pela janela da casa de Amália e cai morto, num presságio de maus sucessos na trama.

“fomos amaldiçoados, Arcanjo” (Calisto, 2018, p. 9). Certamente o sentido primeiro de má sorte não é utilizado *stricto sensu* pelo dramaturgo, mas o gato é ressignificado, na cena, como “mau agouro” quando Amélia acredita que o animal traz um recado “dos antepassados. Devem estar a tentar nos alertar do mal que se aproxima” (Calisto, 2018, p. 10).

A fim de manter todos os signos cênicos de certa forma subvencionados ao tema central da peça, a saber, o conflito de gêneros entre o casal protagonista, Arcanjo evoca novamente que “só faltava [o gato] ser uma fêmea” (Calisto, 2018, p. 10). Se, quando da aparição do pássaro, esse ataque à simbologia do gênero feminino como uma “massinguita” foi apenas mencionado, aqui, já à beira do clímax da peça, Amélia confronta diretamente o marido: “Por que é para ti a fêmea o amuleto do mal? (*tensão, silêncio*)” (Calisto, 2018, p. 10). O confronto, que é enfatizado na leitura encenada pela sonoplastia de um sino de ringue de boxe (a ser analisada a seguir), encontra na discussão acerca do animal a sua vazão para o ponto alto da peça, mas já nas suas entradas anteriores, deixa claro que a postura de Arcanjo é errada. Ao atribuir a uma “sabedoria popular”¹³ a diminuição do sexo feminino no pássaro e no gato, relacionando-o a maus agouros, mais uma vez Calisto marca sua associação da tradição a valores negativos da sociedade, como o machismo e a misoginia. É possível dizer que a consciência de seu próprio anacronismo, por parte do protagonista, é um dos traços dominantes da construção da personagem de Arcanjo.

13 Coloca-se entre aspas o termo porque, até onde conseguimos pesquisar, as duas máximas de que um xexéu fêmea e uma gata trariam maus augúrios não encontra respaldo nas superstições existentes na cultura tradicional moçambicana.

OS RECURSOS DO *PODCAST* NA REALIZAÇÃO DO TEXTO: RELEITURA

Embora bastante aproximados em relação às falas das personagens, uma questão que afasta a leitura encenada do texto dramatúrgico a que ela remete é a questão das rubricas. Algumas poucas

rubricas são representadas como efeitos sonoros, como “lê a factura” (Calisto, 2018, p. 2), que aparece na gravação do *podcast* como um som de papel sendo manipulado/amassado.

Voltando à cena 3, outra rubrica é realizada através de efeito sonoro, mas, desta vez, não somente como se apenas os sons da cena estivessem sendo gravados, mas há uma substituição do original “Depois ouve-se o soar tambores sublinhando mais ainda o suspense” (Calisto, 2018, p. 9) por um som de sino de ringue de boxe. A sonoridade segue à fala de Amélia, “Arcanjo, o que me estás a esconder?” (Calisto, 2018, p. 9) e parece reler o significado inicial dos tambores, uma vez que marca o início de um embate entre as personagens.

Sobre essa cena, podemos ver uma mudança com a intenção de manutenção do significado do signo sonoro em relação ao contexto de produção de cada discurso, uma vez que a sonoridade dos tambores do mapiko são identificáveis pelo espectador moçambicano com a força, violência e terror, como descritos acima. Já ao espectador europeu (e também ao brasileiro, pela condição de ambos como estrangeiro afastado da cultura popular moçambicana), a sonoridade não adquiriria a objetividade almejada pelo autor na sua proposição, efeito que é conseguido pelo sino do ringue de boxe, que imediatamente remete à ideia de embate pelo seu uso frequente com este sentido na cultura europeia/ocidental.

A sonoridade é repetida mais duas vezes na cena 4, sempre se referindo ao gato preto que passa pela cena, sendo esta uma opção da encenação, uma vez que não é indicada no texto dramatúrgico, ficando assim as passagens, representadas entre colchetes as inserções da leitura dramática não presentes na dramaturgia:

Arcanjo – Só me faltava ser uma fêmea?

Amélia – O quê? [(som de sino de ringue de boxe encobre a fala da personagem)]

Arcanjo – Se for um gato fêmea, feitiço...

Amélia – De novo não. Já basta a história do pássaro (pau-
sa, desconfiada) ... Arcanjo o que me estás a tentar dizer?
Que outro lado de ti me queres revelar? Por que é para ti a
fêmea o amuleto do mal? (tensão, silêncio)[*/(sino de ringue
de boxe)*] (Calisto, 2018, p.10)

Sendo esse trecho o final da cena 4, penúltima cena da peça, a repetição do som do sino produz o efeito de aumento da tensão da situação dramática, cujo clímax e desfecho ocorrerão na cena seguinte.

A maior parte das rubricas é interpretada na fala das personagens. São rubricas subjetivas, que descrevem um modo particular de enunciação do texto verbal, ou objetivas, mas que indicam gestos sonoros, como o riso. Há, ainda, alguns pequenos acréscimos e alguns cortes nas falas das personagens. É importante lembrar que tal procedimento, se afasta texto dramatúrgico e texto cênico, não é um procedimento estranho à prática teatral.

No total, são enunciadas apenas cinco rubricas ao longo da leitura encenada, quatro delas de maneira integral, como se encontram no texto dramatúrgico: as duas entradas/apresentações das personagens, a já citada passagem do gato preto pela cena e, anterior a isso, quando Arcanjo “embrulha o pássaro no jornal e joga-o pela janela [e] Amélia volta com o papel higiênico” (Calisto, 2018, p. 8). A quinta rubrica enunciada na leitura é aquela que representa o clímax do conflito:

[Arcanjo] Volta-lhe as costas, leva a máscara sem ela se aperceber e sai. Sai por um lado e volta por outro com a máscara no rosto... Ela esta de costas e por isso não o vê logo. Começa-se a ouvir os tambores ao fundo e ele esboça passos da dança do Mapiko. Ela acha estranho o que ele diz e o barulho de batuques que sobem e vira-se, Quando ela o vê assusta-se. E desfalece. Ele aproveita para se aproximar dela e tenta domina-la, possui-la, enquanto lhe dá instruções sobre como quer ser tratado daqui para a frente – tudo isto em pantomina. Mas ela, ao contrário do que ele

desejaria, vai recobrando o seu espírito e vai observando-o, atenta. Quando ele está a sair ela ergue-se, canta e executa movimentos de exorcismo (Calisto, 2018, p. 11).

Esta cena é reorganizada, de maneira a ser melhor compreendida pelo ouvinte da leitura encenada. Além do rearranjo, há nesta cena a única grande inserção textual feita para a leitura - um monólogo de Amélia, enquanto Arcanjo sai de cena e se prepara para voltar vestindo a máscara do mapiko:

Aguenta, Amélia... Aguenta... A mulher é o sustentáculo do mundo. É sua tarefa suportar, é assim desde o início. Mas assim não pode ser pra sempre. Somos herança da dor. Somos feitas de dor, de várias dores, de dores infinitas e dilacerantes como uma navalha esquecida na carne. Por isso, aguenta... Não, não posso mais aguentar. A dor pede-me um grito, um grito que (inint), um grito que seja de todas nós, as que foram e as que continuam a ser o silêncio tumular, vítimas da indiferença mais repugnante. Eu tenho de gritar, a dor pede-me um grito. Eu tenho de gritar...

O monólogo serve como preâmbulo do confronto final entre Arcanjo/dançarino tradicional mapiko e Amélia/mulher moderna, do qual ela sai vencedora.

A SUBVERSÃO DO SENTIMENTO PERANTE A ANCESTRALIDADE

Os dois aspectos sempre ressaltados nas notícias sobre as representações de *Desmascarado* é o conflito entre as personagens Amélia e Arcanjo como reflexão e metáfora das disputas nos campos de feminilidade *versus* masculinidade e de tradição *versus* modernidade.

Neste artigo, embora não possamos desprezar a centralidade que tais dicotomias ocupam no panorama e na construção geral do conflito da peça, pretendemos lançar um olhar que revela questões subjacentes ao discurso orquestrado pelo seu autor-criador.

Em entrevista (RHORMENS, 2020, p. 207), Venâncio Calisto diz, sobre *Desmascarado*:

O teatro é a arte da possibilidade (...) quando contamos uma história estamos a dar alternativas ao mundo. E o *Desmascarados* é isso. É trazer uma outra alternativa. É criar um espaço de transformação, um espaço que aceita a discussão. Então não podemos ficar presos ao passado, temos que compreender que aquilo que foi ontem pode não ser hoje. Esse mundo se desenvolveu foi graças a isso, a capacidade de se reinventar a cada momento.

A fala de Calisto nos remete ao conflito entre tradição e modernidade aventado no texto, mas também nos abre espaço para poder imaginar e ler outras forças operantes em sua peça. Acreditamos que, mesmo em um texto tão temporalmente próximo a nós, é possível estabelecer outras leituras a partir de outras perspectivas, uma vez que, como afirma Bakhtin, o objeto de discussão no campo das Ciências Humanas é construído da relação entre o *corpus* e o pesquisador.

Calisto parece sintetizar sua discussão acerca da postura masculina em sociedade com a seguinte réplica:

Arcanjo: Pode ser uma pizza Quatro Estações? (ela não responde) É melhor escolhermos uma moçambicana... Não achas que esta na hora de reforçar a nossa moçambicanidade?

Amélia: Sempre que um moçambicano quer disfarçar alguma coisa fala em moçambicanidade... Arcanjo, eu sempre soube que não sou o tipo de mulher que gostarias de ter (Calisto, 2018, p. 11)

Quando Amélia, na iminência da deflagração da dança final, em que as forças serão medidas, evoca o conceito de “moçambicanidade”, a personagem abarca nele toda uma série de defeitos e vícios que Arcanjo demonstrou possuir ao longo da peça.

Para Pereira (2008), num primeiro momento de um Moçambique independente, as questões inerentes à moçambicanidade estavam imbuídas de um ideário de raça, de nação e de identidade muito restritos, porque muito nacionalistas, calcados num “eu” revolucionário, reativo a uma situação social que os envolvia a todos. No campo da literatura, teria sido Mia Couto aquele que proporia quebras nas estruturas formais e sociais do conceito:

quando Mia Couto afirma: “em Moçambique está-se a lutar pela moçambicanidade e não pela Negritude” [entrevista ao *Jornal África*, 18 jul. 1990] está respondendo a esse posicionamento ortodoxo que imprime ao ser africano a afirmação de sua negritude. A sua afirmação distancia a moçambicanidade de mitologias nacionais perigosas que definem nação como algo monocultural, e denuncia conceitos de estado-nação que alimentam mitologias nacionais enraizadas na presunção calada de que a nação consiste de uma população homogênea, hermética e que perpetua a sua herança biológica. Afirmar ou construir a moçambicanidade é, além de comunicar em uma língua involuntariamente híbrida que adquiriu, nessa experiência, uma nova sintaxe, também representar este local de cultura na sua particularidade (PEREIRA, 2008, p. 14).

O tratamento dado ao termo por Calisto, na peça, corre em direção contrária ao que propõe Mia Couto. A moçambicanidade da peça, atrelada aos já discutidos signos da dança mapiko e da cosmovisão do avô nas falas de Arcanjo, é um resquício daquele primeiro momento:

É durante a luta pela emancipação que o conceito de moçambicanidade subjugado aos ideais da revolução

primeiro aparece numa literatura politicamente engajada. A nação que emerge do movimento emancipador combina o “eu” moçambicano com o próprio “eu” revolucionário. A arte legitima a revolução e os seus agentes, e o discurso literário restringe-se aos parâmetros estabelecidos pelo novo poder instituído (PEREIRA, 2008, p. 12).

Nesse sentido, Calisto provavelmente contempla o uso corrente, atrelado a um senso comum em que circula o conceito, ainda oriundo dessa primeira ideia de moçambicanidade - como sabemos, no âmbito popular, assimilação e mudança são mais morosos, levam mais tempo para se assentar no pensamento geral da sociedade. Ainda assim, o dramaturgo restringe o uso do conceito às interações de gênero, resgatando processos secundários, derivados não apenas do conceito em si, mas do momento histórico em que ele foi forjado - a guerra, de maneira geral, e as guerras coloniais, em específico, se afetam a vida de toda a população, indiferente do gênero, são marcadamente masculinas no imaginário coletivo.

Interessa perceber que Calisto, por esse aspecto, trilha um caminho diferente do que aquele identificado por Díaz-Szmidt (2010, p. 11) para a moçambicanidade na literatura moçambicana: “Oralizando os seus discursos, introduzindo ambiguidades discursivas, experimentando duma maneira modernista e pós-modernista com as formas e estruturas literárias, os escritores moçambicanos procuram moçambicanizar as suas narrativas e dar conta do carácter único e original da prosa e do imaginário moçambicano nela reflectido”. No teatro, Calisto tem um olhar mais pragmático sobre a sociedade: ao invés da construção de uma ideia idílica do “ser moçambicano”, o jovem dramaturgo desvela, nos subterrâneos da tradição, uma faceta a ser extirpada para a construção desse “eu” moçambicano.

Assim, existe uma verticalidade na crítica ao passado no que ele resvala de retrógrado e que atravanca o desenvolvimento sócio-cultural - e, por consequência, econômico - do país. Desse modo, ainda sobre o aspecto da presença do mapiko em *Desmascarado*, Rhormens (2020) se debruça a fim de explicar as tensões propostas pelo jovem dramaturgo entre um

mundo globalizado fortemente capitalista e ocidentalizado e uma cultura tradicional marcadamente machista e segregadora das questões de gênero. Neste sentido, ainda refletindo um sentido maior no contexto africano, pois coaduna com o que diz Adichie (2015, p. 10): “uma professora universitária nigeriana veio me dizer que o feminismo não fazia parte da nossa cultura, que era antiafricano, e que, se eu me considerava feminista, era porque havia sido corrompida pelos livros ocidentais”.

Entretanto, embora o texto de Calisto seja claramente anti-machista, também o lado de Amélia não sai de cena livre de críticas sobre uma sociedade que aprofunda as diferenças sociais e gira em torno do lucro. NBC¹⁴, onde trabalha Amélia, é uma conhecida companhia ligada ao ramo de automóveis em Moçambique; e Sommerschield, onde moram, é um bairro nobre de Maputo, conhecido como morada de uma população com mais rendimentos e no qual se situam muitas embaixadas.

Arcanjo: (...) Então, como foi o teu dia? Deves estar exausta, muitas reuniões, li no facebook que vocês acabam de injectar mais milhões na Bacia do Rovuma, pelo visto há previsão de bom tempo para os bolsos dos engravatados.

Amélia: Essa boca, Arcanjo, ainda não temos dinheiro para pagar uma clínica no estrangeiro depois de te partirem os miolos. Sabes que eles não brincam... (...) Está tudo muito calmo lá na NBC, só haverá agitação assim que começar a exploração do petróleo, que está prevista para daqui a um mês. (...)

Arcanjo: (...) Só me pus a pensar nas desigualdades sociais que enfermam este país. Como é que num país de pobreza extrema há gente tão rica, em alta, a trepar... quanta injustiça.

Amélia (aborrecida): Realmente, o fosso entre ricos e pobres está cada vez maior... mas não estás a falar de mim, pois não?

Arcanjo: Claro que não, Amélia... (Calisto, 2018, p. 4-5).

14 “A NBC foi fundada em 1999 na cidade de Maputo, com o objectivo de fornecer diverso material ligado ao ramo automóvel e industrial. Hoje em dia a empresa comercializa consumíveis para automóveis, acessórios industriais, sobressalentes, material de Segurança e Ferramentas, sendo representante de 22 marcas de qualidade e renome internacional” (<https://www.facebook.com/nbcmz/>).

Por meio da leitura dramática da peça *Desmascarado*, em comparação com o texto dramático no qual se baseou, conseguimos ver na produção

de Calisto uma nova forma, ainda em conformação, de tratar o contexto moçambicano no seio da produção dramatúrgica e literária. Inscrevendo seu texto na literatura-mundo, com temas universais, ele não deixa de refletir o próprio contexto, a falar de e para a sua audiência. Temos, em Calisto, a promessa que representa sua dramaturgia ao futuro da arte dramática moçambicana, e de língua portuguesa em geral, ao tocar em temas latentes e nevrálgicos de identidades nacionais ainda jovens. Acompanhemos, atentos, seus próximos passos.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda. **Sejam todos feministas**. Tradução de Christina Baum. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- BALL, David. **Para trás e para frente**: um guia para leitura de peças teatrais. Tradução de Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BRAIT, B. Problemas da poética de Dostoiévski e estudos da linguagem. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2009, p.45-72.
- CALISTO, Venâncio. **(Des) mascarado**. Peça de teatro. Manuscrito. 2018.
- COFFEE BREAK. **Episódio 37 - Desmascarado (leitura encenada)**. Podcast. 18 de janeiro de 2021. Disponível em: <https://coffeepaste.com/cb37/>. Acesso em: 30 mai. 2021.
- COFFEEPASTE. **Coffee break**. Podcast. Disponível em: <https://coffeepaste.com/coffee-break/>. Acesso em: 30 mai. 2021.
- CORRADIN, Flavia Maria. **Antônio José da Silva, o Judeu**: textos versus (con)textos. Cotia: Íbis, 1998.
- DÍAZ-SZMIDT, Renata. O legado tradicional africano e as influências ocidentais: a formação da identidade e da moçambicanidade na literatura pós-colonial de Moçambique. **Atas do 7o. Congresso Ibérico de Estudos Africanos**. Lisboa, 2010, p.1-12.
- GONTIJO ROSA, Carlos. A leitura do texto dramático. **ComCiência**, 10 de dezembro de 2013. Disponível em: <https://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=94&id=1155>. Acesso em: 30 mai. 2021.

- LOBO, Andréa Maria Favilla. A leitura dramática na formação do artista docente. **Moringa**, v. 2, n. 2, p.41-52, jul./dez. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/11747>. Acesso em: 30 mai. 2021.
- LOPES, Mariana Conde Rhormens. O Mapiko de Moçambique: variações e transformações. **Brazilian Journal of Development**, v. 5, n. 12, p.32155-32164, dez. 2019.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução sob direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- PAVIS, Patrice. **Vers une théorie de la pratique théâtrale: voix et images de la scène** 3. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 2000.
- PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro**. 14.ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- PEREIRA, Claudiany da Costa. Moçambicanidade em processo ou *Estar desiludido não é desistir* (Um estudo sobre a trajetória literária de Mia Couto). **Letras de Hoje**, v. 43, n. 4, p. 11-17, out./dez. 2008.
- RHORMENS, Mariana Conde Lopes. **As máscaras de Mapiko: entre identidades e alteridades**. Tese (Doutorado em Artes da Cena) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2020.
- ROSA, Gideon Alves. **Leitura dramática: um recurso para revelação do texto**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Teatro e Dança, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2006.
- SESC. **Yesu Luso: teatro e dramaturgia em língua portuguesa**. Programa. 8 a 18 de novembro de 2018. Disponível em: https://issuu.com/sescsp/docs/final_folheto_yesuluso_125x225mm_bx. Acesso em: 16 jun. 2021.
- SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CARLOS GONTIJO ROSA – Professor Adjunto da Universidade Federal do Acre, campus Floresta, e atuante nos PPEHL e PPGAC. Pesquisador de pós-doutoramento e professor colaborador externo do PPG-LP da USP.

BETH BRAIT – Docente da PUC-SP, atua nos PPGs de LAEL e Literatura e Crítica Literária, aposentada da USP. Pesquisadora do CNPq nível 1A, autora de *A personagem, Ironia em perspectiva polifônica, Literatura e outras linguagens*, organizadora de várias coletâneas sobre Bakhtin e o Círculo.