

Corpo e riso: duas experiências teatrais lusófonas e a crise de identidade

身体と笑い：ポルトガル語圏の芝居はどのように
アイデンティティ・クライシスを描写するか

Mauro NEVES

マウロ・ネーヴェス

本論文の主な目的は、筆者が鑑賞したポルトガル語圏（モザンビーク及びポルトガル）の2つの芝居において、人間の身体がどのように生きているリアリティーを表現するのか、様々な芸術学およびコミュニケーション理論に基づいて検証する。ただし検証にあたっては、理論的分析のみならず観客としてそれぞれの芝居を観た上での分析も含むこととする。

まず2013年、ブラジルにて鑑賞したモザンビークの芝居である *Tempo e Espaço: Os Solos da Marrabenta* を分析する。

そして2014年、リスボンにて鑑賞した *Portugal à Gargalhada: A Nova Revista de Filipe La Féria* を分析する。

分析に際し、両方の芝居の形式が全く異なることを考慮する必要があった。なぜならモザンビークの芝居は主人公を演じているパフォーマーに基づく内容にないっているに比べ、ポルトガルの芝居はミュージカルレビューである。そのため、本論文でそれぞれの芝居を比較するのではなく、それぞれの芝居がそれぞれの国のクライシス（モザンビークの場合はアイデンティティ・クライシス、そしてポルトガルの場合は経済危機に落ちた状態）にどのようにアプローチしているのかを分析する。

これらに加え、本論文では、ブラジル人である筆者と共通の言語を持つ別の国の芝居における現実世界の表現方法について調べることも目的の1つとする。

I. INTRODUÇÃO

Neste artigo visamos analisar duas representações teatrais de dois diferentes países de língua portuguesa – Moçambique e Portugal – por nós assistidas em diferentes ocasiões.

Nossa análise terá como base teórica as várias teorias de arte e de comunicação que lidam com como o corpo reflete ou representa a realidade ao seu redor.¹

No entanto, mais do que se prender às teorias propriamente ditas, nossa análise será empírica, ou seja, tomará por base nossas observações diretas de ambos os espetáculos teatrais, possibilitadas pela participação nos mesmos na qualidade de público.

O primeiro dos espetáculos aqui analisado será: *Tempo e Espaço: Os Solos da Marrabenta*, espetáculo teatral moçambicano, que integrava o “Cena Contemporânea 2013” (Festival Internacional de Teatro de Brasília) e que tivemos a oportunidade de assistir no dia 28/08/2013.

O segundo dos espetáculos aqui analisado será: *Portugal à Gargalhada: A Nova Revista de Filipe La Féria*, espetáculo teatral português, que tivemos a oportunidade de assistir em Lisboa no dia 30/08/2014.

É importante ressaltar, que ambos os espetáculos têm estruturas teatrais completamente distintas, o primeiro estando centrado na interpretação do seu próprio criador, Panaíbra Gabriel Canda, enquanto que o segundo constituindo-se de uma sequência de quadros (musicais e cômicos) compondo um conjunto conhecido por revista, dentro da tradição portuguesa do gênero.²

Sendo assim, não visamos aqui realizar uma comparação entre os dois espetáculos do ponto de vista da sua estrutura narrativa, mas sim

1 Teorias estas analisadas em Greiner, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

2 Voltaremos a comentar sobre a estrutura da revista portuguesa na próxima seção deste artigo, mas gostaríamos de reportar o leitor ao estudo do gênero realizado em Rebello, Luiz Francisco. *História do teatro de revista em Portugal*. Lisboa: Dom Quixote, 1984.

procurar analisar como ambos os espetáculos exploram temas atuais de cada país, mas também comuns ao mundo contemporâneo em geral, quer seja a crise de identidade ou a crise econômica.

Então, o que nos levou a realizar essa análise? O fato de ambos os espetáculos terem por comum a língua em que são interpretados – e que é também a nossa – e anos de evolução histórica em comum, muito dela partilhada também por nosso país, o Brasil.

Partamos, então, nessa viagem ao encontro de duas realidades teatrais lusófonas, distantes, mas próximas.

Antes porém de nos dedicarmos aos espetáculos propriamente ditos, teceremos alguns comentários sobre conceitos teóricos importantes para a sua compreensão.

II. O CORPO, A MÚSICA E O RISO

Tentaremos aqui montar um suporte teórico sob o qual possa ser possível conduzir a análise que se segue dos dois espetáculos.

Trata-se de definir cinco temas essenciais para a compreensão desses espetáculos: o corpo enquanto suporte dramaturgico; o conceito de antiespetáculo; o que vem a ser a marrabenta; o que vem a ser a revista portuguesa, e; o riso enquanto expressão de autocrítica.

Pensando primeiramente no corpo enquanto suporte dramaturgico, é necessário entender o corpo como suporte para a descrição de diferentes imagens, principalmente num tipo de espetáculo como é *Tempo e Espaço: Os Solos da Marrabenta*, onde o desenvolver da narrativa se concentra praticamente apenas nos movimentos corporais executados por Canda.

Como expressa Greiner ao comentar o pensamento do neurocientista António Damásio, é preciso reconhecer que as imagens criadas e desenvolvidas através dos sentimentos e do ambiente em que se vive, “... como toda representação, estão longe de parecer uma “cópia real”.”³

3 Greiner, *Op. cit.*, p. 74.

Isso quer dizer que o corpo do artista não pode ser entendido apenas enquanto está representando um texto, mas como o artista se comunica no seu dia-a-dia no mundo real também.

Desta forma é possível compreender-se porque um espetáculo teatral como *Tempo e Espaço: Os Solos da Marrabenta* pode com muitos movimentos corporais e pouco texto comunicar ao público uma completa gama de imagens que possibilitam visualizar a crise de identidade porque passa o jovem moçambicano de hoje.

Tempo e Espaço: Os Solos da Marrabenta pode ainda ser melhor compreendido através das teorias de Jacques Dalcroze⁴, segundo o qual o artista deveria renunciar ao visível e à imitação do existente e utilizar campos de força que lhe possibilitassem extravasar sentimentos, e de Joseph Beuys, para quem “... as suas performances seriam traduções de estados de energia interiores que poderiam narrar uma espécie de autobiografia informúlável.”⁵

Por isso mesmo é importante ao se assistir a um espetáculo como *Tempo e Espaço: Os Solos da Marrabenta* procurar o invisível dentro do visível.

Poderíamos seguir comentando várias outras teorias sobre o corpo e como interpretá-lo como suporte dramaturgico, mas esse não é nosso objetivo aqui.

Sendo assim, passaremos a procurar definir o conceito de antiespetáculo, já que *Tempo e Espaço: Os Solos da Marrabenta* constitui-se num exemplo desse conceito.

Poderíamos primeiramente dizer que esse conceito está relacionado a duas teorias: a teoria da desconstrução de Jacques Derrida⁶ e a teoria das geografias imaginativas de Homi K. Bhabha⁷

4 *Ibid.*, p.78.

5 *Ibid.*

6 Teoria muito bem exposta em McQuillan, Martin. *Deconstruction: a reader*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 2000.

7 Ver em Bhabha, Homi K.. *The Location of Culture*. London: Routledge, 2005.

Para Derrida⁸, no entanto, a desconstrução não poderia ser utilizada como método, já que, segundo sua própria teoria, nenhum fenômeno poderia ser reduzido a apenas uma essência. Por outro lado, faz-se imprescindível, segundo essa mesma teoria, considerar-se a singularidade de cada obra artística, mas procurando ao mesmo tempo compreender o geral em que essa singularidade se insere. Ou seja, uma obra teria que ser desconstruída para ser analisada, mas sem que isso fizesse com que ela fosse isolada da sua generalidade.

Apesar dessa concepção teórica é preciso complementar que ao se analisar não uma obra literária, mas uma obra em movimento, como é um espetáculo teatral, torna-se bem mais difícil chegar-se ao geral em que deveria ser inserida a singularidade, o que por vezes leva a que críticos teatrais classifiquem um espetáculo de antiespetáculo.

Por outro lado se consideramos a teoria de Bhabha⁹, podemos entender o espetáculo teatral como em processo de deslocamento em conexão com a geografia real – onde está sendo representado – e as geografias imaginativas – de onde vem o artista e qual a sua formação. Isso porque Bhabha¹⁰ analisa a mímese, ou seja o processo de imitação, dentro do contexto de interação entre colonizador e colonizado, ou, local de recepção do imigrante e cultura original desse imigrante. Dessa forma, um espetáculo teatral pode ser ao mesmo tempo antiespetáculo ou não, dependendo de onde venha a ser representado.

Por isso, é diferente a interpretação que podemos fazer de *Tempo e Espaço: Os Solos da Marrabenta*, tendo assistido a este espetáculo no Brasil e sendo brasileiros, da que fariam um português assistindo ao mesmo espetáculo em Portugal ou um moçambicano assistindo ao mesmo espetáculo em Moçambique, isso sem mencionar as várias interpretações ou identificações porque poderia passar o mesmo espetáculo ao ser assistido por moçambicanos da diáspora em Lisboa,

8 Ver nota 6.

9 Ver nota 7.

10 *Ibid.*

por exemplo.

Quando se pensa em antiespetáculo, pensa-se em como se procede a interação entre o público e o espetáculo apresentado, ou seja, se o público *entende* ou não o que está assistindo, se existe uma *coerência* narrativa ou não.

O grande problema é que vivemos em um mundo onde a maioria do público encontra-se acostumado a narrativas cronológicas ou narrativas estruturadas de maneira unificada no estilo hollywoodiano ou televisivo.

Por isso para a grande maioria do público muitos espetáculos teatrais ou de dança contemporânea, bem como muitos filmes que não se enquadram no padrão hollywoodiano de narrativa, acabam por ser vistos como antiespetáculos, sendo esse mesmo termo utilizado muitas vezes até mesmo por críticos teatrais.

Tendo sido conceituado o que viria a ser um antiespetáculo, passemos agora para a definição do que vem a ser marrabenta, já que este gênero musical é parte essencial do espetáculo *Tempo e Espaço: Os Solos da Marrabenta*.

De uma forma geral poderia definir-se marrabenta como um gênero musical que nasceu em Moçambique entre os anos 30 e 50 do século passado como fusão das influências locais africanas com as influências europeias, principalmente a utilização de instrumentos de corda trazidos pelos portugueses.

Mas essa definição torna-se quase que vazia se pensarmos que o mesmo se diz da morna cabo-verdeana. Então, o que faz da marrabenta um gênero musical específico e intrinsecamente ligado a Moçambique.

Para Alberto Mula,¹¹ um dos intérpretes de marrabenta da antiga geração, “*marrabenta* veio da palavra portuguesa *rebrantar*, significando *acabar* – nós ficávamos dançando até nos *acabarmos*.”

Já Francisco Mahecuané,¹² outro intérprete de marrabenta da antiga

11 Citado no folheto incluído no CD *The Rough Guide to Marrabenta Mozambique*. London: World Music Network, 2001. A tradução do inglês para o português é nossa.

12 *Ibid*.

geração, “acredita que o ritmo desenvolveu-se entre os ronga – na região ao redor de Maputo – baseado no seu começo em canções e palmas, acompanhadas de seus respectivos passos de dança. Pouco a pouco foram introduzidas a viola e as maracas. Depois foi incluído também um pequeno tambor. Agora é o principal ritmo urbano de Moçambique. Era tocado normalmente com instrumentos produzidos localmente com os materiais disponíveis, como latas de óleo, madeira, pedaços de linha de pesca, sendo esses instrumentos montados cuidadosamente por aqueles que não dispunham de meios para comprar instrumentos musicais.”

Mas porque a marrabenta passou a fazer parte intrínseca da nacionalidade moçambicana?

Esta relação foi reforçada no período das guerras de independência (1964-1974), quando o governo português fechou a maioria dos locais onde a marrabenta era interpretada e proibiu a sua interpretação em público, considerando o gênero como um dos instrumentos de luta dos moçambicanos pela sua liberdade. Este processo de censura da marrabenta foi que acabou por fazer dela um dos símbolos da nacionalidade moçambicana, vindo a ser não só recuperada enquanto gênero musical após a independência do país em 1975, mas também a fortalecer-se, principalmente com o surgimento de uma nova geração de intérpretes começando a escrever sobre suas experiências e emoções durante os anos de guerra contra Portugal.

Para a maioria da antiga geração de intérpretes da marrabenta, ninguém a inventou. “Antes de surgir a marrabenta, existiam a *dzukuta* (significando “dança”) e a *majika* (significando música) que representavam, da mesma maneira, a felicidade cotidiana da população moçambicana vivendo nos arredores de Lourenço Marques (a capital de Moçambique, atualmente Maputo). Existe uma similaridade entre todos esses três ritmos e é curioso notar que um ritmo específico corresponde a um respectivo tema ou emoção. Sendo assim, a marrabenta retrata a felicidade e a *majika* retrata a tristeza.”¹³

Depois de definida a marrabenta, essencial para compreender na

sua totalidade o espetáculo *Tempo e Espaço: Os Solos da Marrabenta*, gostaríamos de passar à revista portuguesa.

“No dia 11 de janeiro de 1851, sábado, apenas dois teatros funcionaram em Lisboa: o Teatro D. Maria II e o Teatro do Ginásio ... a revista em três actos *Lisboa em 1850*. Nasceu nessa noite a revista portuguesa.” é assim que Rebello¹⁴ apresenta o início da história dos espetáculos de revista em Portugal.

O *vaudeville* francês e a ópera cômica espanhola tinham sido introduzidas em Portugal desde os anos 30 do século XIX, o que contribuiu para que pouco a pouco fosse se preparando uma atmosfera que propiciou o aparecimento da sua congênera portuguesa: a revista.

Desde os seus primórdios uma das características essenciais da revista, portuguesa constitui-se em explorar o riso através da exposição de forma ridicularizada dos acontecimentos ocorrendo no país, bem como das personalidades neles envolvidas, daí o fato de tratar-se de um tipo de espetáculo intrinsecamente relacionado com a época em que é representado.

A sua estrutura, apesar de algumas mudanças que foram sendo feitas com o seu evoluir histórico, compõe-se de: críticas aos acontecimentos imediatos e caricatura de personagens da vida real, intercalados por números musicais e divididos em dois (ou três) atos concluídos, respectivamente, por um número musical apoteótico.

É também um espetáculo onde as cenas são, quase sempre, independentes entre si, embora conservando um sentido de intriga que as conecta, mas sem compor um argumento específico.

É preciso, no entanto, entender que a estrutura da revista é “aberta, rapsódica, polifônica.”¹⁵ e que “... o segredo do êxito de uma revista depende da dosagem equilibrada das suas várias secções, do ritmo com

13 *Ibid.*

14 Rebello, *Op. cit.*, v. I, p.55.

15 Saraiva, Arnaldo, “A Revista (à) Portuguesa” in: *Literatura marginalizada*. Porto: Porto Ed., 1980, p. 44.

que as sequências se encadeiam, da eficácia dos elementos acessórios ... tanto como da graça e oportunidade dos comentários e capacidade de improvisação dos intérpretes.”¹⁶

A revista em Portugal atingiria sua maioridade a partir das obras escritas por Francisco Jacoberty, que iniciou sua carreira em 1873, e Eduardo Schwalbach, que iniciou sua carreira em 1896.

Além desses autores poderíamos citar ainda vários outros, mas isto não se enquadraria ao propósito deste artigo.¹⁷

É importante, no entanto, mais uma vez mencionar que, como obra teatral que na sua essência reflete as transformações histórico-sociais, a revista transformou-se, primeiramente com a chegada da Primeira República, em 1910, e depois com a instalação da ditadura em 1926, ditadura esta que, através da implantação de uma rígida censura, fez desaparecer quase que por completo o comentário de cunho sócio-político das suas encenações.

Além disso, a revista teve que enfrentar a partir da década de 50 do século passado a concorrência da televisão, o que quase contribuiu para esvaziar o seu público, mas resistiu bravamente, primeiro realizando algumas mudanças no seu ritmo e nos seus processos humorísticos e, posteriormente, a partir de 1968, com o advento da primavera marcelista e o abrandar da censura, trazendo de volta aos seus enredos algo da sua vertente crítica.

Em verdade, o sucesso da revista portuguesa está também intrinsecamente ligado a grandes nomes de atores e fadistas que para isso contribuíram: Beatriz Costa; Luísa Satanela; Mirita Casimiro; Amarante; Nascimento Fernandes; Vasco Santana; António Silva; Costinha; Ribeirinho; Laura Alves; Raul Solnado; Hermínia Silva; Adelina Fernandes; Amália Rodrigues; Fernanda Baptista; Anita

16 Rebello, *Op. cit.*, p. 26.

17 Aos interessados em maiores detalhes, gostaríamos de recomendar Rebello, *Op. cit.*, principalmente por ter o autor incluído excertos de algumas revistas encenadas entre 1911 e 1982 (v. II, pp. 185-285), bem como a cronologia de todas as revistas representadas entre 1911 e 1982 (v. II, pp. 289-314).

Guerreiro, entre tantos outros.

Com a Revolução de 1974 e o fim da censura, a revista passou a denunciar o salazarismo e as suas ligações com o fascismo internacional e voltou a criticar abertamente a sociedade e a política portuguesas, mas ao incorporar cada vez mais elementos resultantes da liberdade sexual crescente, por vezes chegou a aproximar-se demasiado da pornografia, afastando o público familiar.

Foi este novo tipo de revista portuguesa, marcado cada vez mais por elementos de uma liberdade sexual extremada, que seguiu pelas décadas de 70 e 80 do século passado, até o Parque Mayer, onde a maioria dos teatros onde a revista era representada desde os anos 50, ver a sua decadência com o fechamento de quase todos os seus teatros na década de 90.

E quando a revista parecia destinada a desaparecer surgiu Filipe La Féria para renová-la, ao que voltaremos quando formos analisar *Portugal à Gargalhada: A Nova Revista de Filipe La Féria*.

Depois de termos comentado sobre a revista portuguesa, gostaríamos, por fim, de tecer alguns comentários sobre o riso enquanto expressão de autocrítica.

Como já vimos ao definir a revista portuguesa, um dos aspectos intrínsecos a este tipo de espetáculo é o fazer o público rir através da crítica social.

Em grande parte quando se ri da realidade social que nos cerca, está-se também a rir-se de nós mesmos, e esta é uma das grandes formas de expressar-se autocrítica no teatro.

“O humor tem a ver com nossa capacidade de compreender dialeticamente os movimentos das contradições. ... O riso dialético relativiza o conhecimento já construído e amplia o espaço das indagações possíveis.”¹⁸

Como é possível constatar-se pelo número de espectadores que

18 Cabral, Severino (org.). *5 décadas em questão*. Rio de Janeiro: Mauad Ed., 2004, p. 51.

frequentam – e frequentaram ao longo de toda a sua evolução histórica – os espetáculos de revista em Portugal, o povo português parece compreender bastante a importância do humor como forma de compreender a sua própria desgraça e os seus próprios defeitos, possibilitando, assim, aos encenadores da revista que tenham sempre incluído quadros onde a crítica, mais do que social, é propriamente voltada para aspectos intrínsecos ao próprio povo português.

O dramaturgo Brecht¹⁹ costumava afirmar que um ser humano sem humor é incapaz de compreender a dialética.

Talvez o povo português tenha sido o que melhor conseguiu compreender a necessidade de rir dos seus problemas e defeitos para buscar uma saída para esses mesmos problemas ou uma forma de superar esses defeitos, “... já que rindo e fazendo rir conseguimos viabilizar a autocrítica menos dolorosamente.”²⁰

O mais interessante do ponto de vista cultural é pensar que seja possível num mesmo espetáculo, como é feito na revista portuguesa, juntar-se momentos de completo histrionismo com profunda autocrítica e crítica social a momentos do mais profundo lirismo e nacionalismo, ao mesmo tempo colocando em cena a comicidade e a tragédia, dois aspectos intrínsecos a outra das manifestações culturais mais portuguesas de sempre e também sempre incluída nas revistas, o fado.

Depois de expostos os conceitos teóricos essenciais para a compreensão da nossa análise, passemos, então, a esta análise propriamente dita.

III. TEMPO E ESPAÇO: OS SOLOS DA MARRABENTA: O CORPO E A PROCURA DA IDENTIDADE

Como já dissemos na introdução deste artigo, tivemos a oportunidade

19 Brecht, Bertolt. *On Theatre*. London: Methuen, 1978.

20 Cabral, *Op. cit.*, p. 51.

de assistir a *Tempo e Espaço: Os Solos da Marrabenta* no Festival Internacional de Teatro de Brasília, em agosto de 2013.

Este espetáculo está centrado na interpretação corporal, através de movimentos coreografados pelo próprio intérprete, e de textos, também escritos pelo próprio intérprete, Panaíbra Gabriel Canda, acompanhada pela interpretação de canções do gênero marrabenta por Jorge Domingos na sua guitarra.

Durante todo o espetáculo estão no palco apenas os dois – intérprete e músico – e o figurino e o cenário também são mínimos, sendo feita uma excelente utilização dos recursos de iluminação e som.

Canda é natural de Maputo, capital moçambicana, e tem formação artística em teatro, música e dança, o que é possível perceber pela mistura que realiza neste espetáculo desses três gêneros artísticos de uma forma brilhante.

Depois de receber treinamento em dança contemporânea em Lisboa, Canda começou a desenvolver seus projetos artísticos em 1993, criando seu grupo de teatro e dança, o CulturArte em 1998.

Algumas de suas criações artísticas já foram premiadas na França, na Suíça, na Alemanha e na África do Sul, e ele já se apresentou por praticamente toda a Europa, alguns países da América Latina e da África.

O espetáculo explora como tema central a crise de identidade da jovem geração moçambicana e desconstrói as representações culturais do corpo *puro* africano, nesse caso o moçambicano, analisando a sua passagem de corpo tribal para corpo negro *lusitano* e *colonizado*, modificando-se com a independência do país, em 1975, em corpo africano *comunista inflexível*, marcado pela recusa da democracia e por um nacionalismo exacerbado representado pela *necessidade* de lutar pelo país, e procurando o corpo africano *democrata* atual, dentro do contexto de democracia frágil do país pós-guerra civil, uma guerra que durou 16 anos.

O espetáculo procura chegar a uma conclusão com a representação

do corpo africano atual: pós-colonial, plural, que absorveu os ideais de nacionalismo, modernidade, socialismo e liberdade de expressão.

O próprio Canda, em entrevista ao jornal moçambicano *Verdade*,²¹ definiu assim a procura de uma identidade moçambicana: “Não importa se nos foi imposto ou não, a verdade é que ao largo da nossa história assumimos várias identidades. É em volta disso que a minha reflexão gravita”, ou ainda, “procuro perceber como é que esse corpo – oprimido pela colonização e que mais adiante experimentou vários momentos – se ajusta nesses contextos para conseguir sobreviver.”

Durante o espetáculo é possível sempre perceber essa procura de libertação de um corpo tribal que foi oprimido pela colonização portuguesa e transformado em corpo *lusitano*.

Na verdade, uma das cenas mais brilhantes do espetáculo é quando Canda dança ao som de um fado interpretado por Amália Rodrigues, uma dança marcada por movimentos e expressões que revelam sofrimento e submissão, e que, ao fazer uso de um fundo musical expressamente português, vai revelando pouco a pouco a necessidade de libertação do corpo africano oprimido da carga cultural *lusitana* que lhe foi imposta, no entanto, sem ser possível apagar as marcas deixadas por essa mesma imposição, quer seja a língua portuguesa, quer seja a harmonização trazida pela música portuguesa à música africana, que no caso moçambicano resultou justamente na marrabenta, tema recorrente na formação do novo corpo moçambicano pós-independência.

Mas é preciso ressaltar que a procura de identidade não se concretiza com a independência, o que Canda mostra com movimentos que expressam a militarização que veio com o socialismo implacável e a guerra civil.

Nesta parte do espetáculo, Canda utiliza-se inclusive de um capacete militar estilizado – um dos poucos recursos de figurino – e de

21 Entrevista publicada no dia 21/03/2013 e por nós visualizada no dia 05/05/2015 em www.verdade.co.mz/cultura/35619-em-busca-da-identidade-panaibra-desbrava-tempo-e-espaco.

movimentos de exercícios militares.

É possível perceber que além de procurar uma identidade, Canda procura também realizar uma crítica social.

Como expressou o crítico Valmir Santos:²² "Canda não toma para si a totalização histórica. Permite-se fazer valer a condição de testemunho de sua época expressando-a na forma de um documento cênico que parte do corpo do indivíduo para analisar o corpo social e os reflexos que incidem diretamente sobre ambos."

Canda transmite a quem assiste ao espetáculo que, mais do que procurar resolver uma crise de identidade, procura realizar a construção de uma cidadania, entendida como o reconhecimento de uma identidade plural e como a participação ativa do indivíduo nas transformações sociais.

E Canda consegue de forma brilhante transmitir essa mensagem com um espetáculo onde a dança serve como veículo linguístico e corporal para criar reflexões e gerar debates sobre a nova identidade africana, como um todo, e moçambicana, mais especificamente.

Como o espetáculo concentra-se no corpo como manifesto, tendo a fala e a música como complementos, muitos críticos e grande parte do público tende a ver o espetáculo como um antiespetáculo, mas cremos que esta é uma interpretação equivocada, porque ao longo do percurso do espetáculo, Canda consegue perfeitamente mostrar através de seus movimentos que o corpo moçambicano foi se estruturando e se libertando.

Além disso, não acreditamos que os textos interpretados sejam meros complementos, já que eles compõem um conjunto perfeitamente integrado aos movimentos e às mudanças de comportamento que Canda pretende transmitir.

Também a música não pode ser considerada mero complemento, já

22 Em reportagem publicada no dia 30/08/2013 no *Teatrojornal: leituras de cena*, visualizado por nós no dia 05/05/2015 em teatrojornal.com.br/tag/panaibra-gabriel-canda/

que a presença do guitarrista Jorge Domingos em palco é constante e as suas interpretações da marrabenta coadunam-se à compreensão do contexto geral da mensagem a ser transmitida ao público. Não é possível imaginar esse espetáculo sem a marrabenta, o que já é expresso no seu próprio título. Canda e Domingos realizam a incorporação da musicalidade enquanto parte da narrativa oral e gestual, característica fundamental das culturas tradicionais, que aqui compõem um conjunto inexorável na desconstrução da identidade moçambicana.

E essa desconstrução, bem como a crítica social aqui inserida, não termina quando termina o espetáculo, já que deixa no público uma marca forte da necessidade de reflexionar não apenas sobre a identidade africana que foi desfeita na sua frente, mas também sobre a identidade humana atual em geral.

Canda tem bastante consciência desta função e desta influência exercida pelo seu espetáculo, como expressa novamente sua entrevista no jornal moçambicano *Verdade*:²³ “é importante compreendermos esse contexto porque gerou uma nova identidade que – caso não a percebendo – pode desaparecer.”, ou ainda, “a nossa identidade actual está engolida pela imposição da nova maneira de ser e estar da economia do mercado, desse fluxo de informação.”, e também “... em termos de governação – ou vontade pública – não há uma consciência que propicia a exploração desse corpo poderoso. Seria muito importante se se pudesse pegar na nova identidade e encaixotar naquele corpo primitivo, tradicional, a fim de começar a fazer a nossa propaganda sobre os nossos valores socioculturais.”

Canda consegue também com toda a intensidade do seu texto e dos movimentos corporais mostrar que a liberdade de expressão poderia ser a linguagem contemporânea por excelência, mesmo que marcada por contradições de identidade.

Este espetáculo é, sem sombra de dúvidas, um dos melhores na forma

23 Ver nota 21.

como expressa e desconstroi uma identidade nacional, trabalhando com o contexto histórico em que ela se desenvolveu e toda a carga deixada pelo processo colonizador imposto pela Europa ao continente africano, ao qual seguiu-se a utilização do continente como palco da guerra fria, mas também é um dos melhores espetáculos já elaborados do ponto de vista da forma como consegue combinar interpretação teatral, música e dança.

IV. PORTUGAL À GARGALHADA: A NOVA REVISTA DE FILIPE LA FÉRIA: O RISO COMO AUTOCRÍTICA

Como já dissemos na introdução deste artigo, tivemos a oportunidade de assistir a *Portugal à Gargalhada: A Nova Revista de Filipe La Féria* no Teatro Politeama, em Lisboa, em agosto de 2014.

Antes de entrarmos na análise, propriamente dita, da revista *Portugal à Gargalhada: A Nova Revista de Filipe La Féria*, cremos ser necessário aqui tecer alguns comentários sobre a carreira de seu criador, Filipe La Féria, e o que essa carreira representa para o teatro português como um todo.

Filipe La Féria iniciou sua carreira no teatro como ator em 1963, aos 18 anos, na Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, dirigida pela grande atriz portuguesa Amélia Rey Colaço, companhia esta que tinha por sede o Teatro D. Maria II, em Lisboa.

De lá, La Féria partiu para uma carreira intensa, tendo integrado vários grupos teatrais: Teatro Estúdio de Lisboa, Teatro Experimental de Cascais, Teatro Casa da Comédia e Teatro da Cornuópia.

Foi diretor do Teatro Casa da Comédia por 16 anos, e depois seguiu com uma bolsa da Fundação Gulbenkian para estudar encenação em Londres.

Voltando de Londres, voltou ao teatro, agora como diretor, mas também passou a exercer funções de professor de “Arte e Imagem” na Universidade Independente, onde lecionou por mais de dez anos.

Nesse mesmo íterim começou a realizar também adaptações de peças de teatro para a TV.

Em 1990 escreveu e encenou *What Happened to Madalena Iglésias?*, que foi um grande sucesso e contribuiu para recuperar a memória da carreira de Madalena Iglésias; *Passa por Mim no Rossio*, que buscou homenagear e recuperar o teatro de revista, e; *As Fúrias de Agustina Bessa-Luís*.

Com o sucesso desses espetáculos, La Féria resolveu investir na recuperação do teatro musical e de variedades português, então em franca decadência, principalmente com o abandono em que se encontrava o Parque Mayer.

Como empresário, comprou e reconstruiu o Teatro Politeama em 1991 e passou a realizar nele suas produções musicais, trazendo o público português de volta ao teatro de variedades e revitalizando o teatro ligeiro português.

No ano 2000 escreveu e encenou a biografia musical da grande Amália Rodrigues, *Amália*, que esteve em cena por seis anos seguidos, passando por vários teatros, e que ultrapassou os 16 milhões de espectadores,²⁴ recuperando carreiras e lançando outras tantas.

Seus grandes sucessos, de público e de crítica, incluem ainda: *Maldita Cocaína* (1992); *My Fair Lady* (2002); *A Canção de Lisboa* (2006); *Piaf* (2009); *Fado: História de Um Povo* (2011); *Judy Garland – O Fim do Arco-Íris* (2012), sua obra mais consagrada criticamente, e; o espetáculo aqui analisado, *Portugal à Gargalhada: A Nova Revista de Filipe La Féria*.

Como já mencionamos, um espetáculo de revista tem por estrutura um conjunto de vários quadros, onde se incluem números musicais – canto e dança – e quadros cômicos, na maioria das vezes tendo por alvo a crítica da situação atual do país.

Por isso mesmo é que o espetáculo *Portugal à Gargalhada: A Nova*

24 Entre os quais nos incluímos, tendo tido a oportunidade de assistir o espetáculo em três diferentes ocasiões e em três diferentes teatros.

Revista de Filipe La Féria têm muita atualidade, já que procura, ao mesmo tempo recuperar a revista como forma de entreter (e o público participa ativamente, como pudemos presenciar), mas também criticar a atual situação político-econômico-social criada pela crise econômica pela qual passa ainda Portugal.

No entanto, o lado mais importante – para nós – deste espetáculo é conseguir, em meio à crise, fazer o público português rir de si mesmo e dos seus problemas, contribuindo para a realização de uma autocrítica, embora de forma inconsciente.

A crise econômica é tratada em grande parte dos quadros cômicos, incluindo até mesmo de uma certa forma a abertura, quando é feita uma crítica ao público que vem ao teatro, mas não compra o programa, já que a venda deste possibilita um maior interesse dos patrocinadores em investir na realização de espetáculos, ou seja, já se começa a rir mesmo antes do espetáculo propriamente dito começar.

Os quadros cômicos diretamente relacionados com a crise econômica incluem: “Chefes de quadro”, onde discutem a Troika e a Saída Limpa; “Tordo”, que critica de forma cômica o fato do cantor e compositor Fernando Tordo ter decidido abandonar Portugal e mudar-se para o Brasil por achar que em Portugal já não estava sendo tratado com o devido respeito como artista; “Zé Portugal”, em que é mostrado como o povo português – Zé Portugal – tem sofrido entre as exigências quer da Troika, quer da Saída Limpa; “Rasca Diva”, onde uma cantora lírica da classe mais baixa (rasca) canta para grandes nomes da política atual portuguesa (Helena Roseta, António Costa, Tóto Seguro e Maria de Belém) e os critica, mesmo interpretando números de ópera; “Finanças”, onde uma imigrante africana é chamada pelo setor de finanças do governo para pagar impostos atrasados e menciona-se a vantagem dada a certos imigrantes – aqui representados por um chinês – para a obtenção de vistos especiais obtidos através de contribuições financeiras de alto valor, os chamados visas *gold*.

Além da crise econômica e dos seus efeitos sócio-políticos, faz-se em

outros dois quadros uma crítica direta ao próprio povo português: “O Bêbé de Paris”, onde uma criança que está por nascer se sente indecisa sobre qual o tipo de pais que gostaria de ter (um casal heterossexual, um casal bissexual ou um casal homossexual) e se gostaria mesmo de nascer em Portugal ou em Paris; e, “Excursão de Legues”, onde é criticado o próprio público que vem de cidades do interior português em excursão para assistir os espetáculos de La Féria em Lisboa, e que, na verdade, é o público que sustenta em grande parte a continuidade desses mesmos espetáculos, ou seja, ao mesmo tempo realiza-se uma autocrítica do público, do próprio La Féria e uma crítica da situação teatral em Portugal.

Fora esses quadros mencionados e os números musicais, o espetáculo inclui um quadro que se constitui no mais universal do espetáculo, já que inclui a imitação de grandes nomes da história e da cultura portuguesas: “Panteonite Nacional”.

Neste quadro, que tem por cenário o Panteão Nacional, mostram-se alguns dos ilustres mortos que estão aí enterrados conversando depois de o espaço ter sido fechado à visitação pública.

Sendo assim, surgem Amália Rodrigues, Almeida Garrett, Óscar Ramona, Sophia de Mello Breyner, e até mesmo Vasco da Gama, discutindo sobre a transferência ou não do corpo de Eusébio, grande nome do futebol português, para o Panteão.

Tendo em consideração que esta foi uma das grandes discussões em Portugal – a transferência ou não do corpo de Eusébio para o Panteão Nacional – não é de se estranhar que tenha sido um dos aspectos incluídos na revista, um espetáculo voltado a tratar de atualidades, mas o que faz deste quadro o melhor de todo o espetáculo é ter colocado para discutir sobre esta transferência em cena os próprios grandes nomes portugueses já lá enterrados.

E o quadro o faz de uma maneira extremamente crítica à elite portuguesa, já que se põe em contra da transferência, Óscar Ramona, que foi o presidente português durante grande parte da ditadura

salazarista e Sophia de Mello Breyner, um dos maiores nomes da literatura portuguesa de todos os tempos, mas conhecida também pela sua formação e pelas suas posições de fundo classista.

Ao mesmo tempo, põe em Amália – também ela, como o próprio Eusébio, oriunda das classes populares – a voz de grande parte do povo português, o lado favorável à transferência, mas com o apoio de Almeida Garrett, o poeta português da liberdade, e que por fazer parte da assim chamada *alta cultura* portuguesa, não pode ter sua opinião ignorada pelas elites, bem como de Vasco da Gama, do qual se menciona não se ter ideia se o seu corpo está mesmo lá, outra crítica que demonstra a qualidade de saber rir sobre si mesmos e seus heróis.

Ao final do quadro, chega Eusébio²⁵ ao Panteão, recebido sob ovação do público presente ao espetáculo.

O que resta ao final do espetáculo, após o quadro musical final, é a sensação de que foi realizada uma completa catarse através do riso e das palmas.

Pudemos ver um público da mais variada idade rir, cantar, bater palmas e relaxar de toda a dura realidade do seu cotidiano – cotidiano ali exposto da forma mais irônica possível. E o público deixou o teatro também mais leve do que chegou, já que conseguiu – mesmo sem perceber – autocriticar-se rindo de si mesmo e da realidade portuguesa que tem que enfrentar para sobreviver no dia-a-dia.

Talvez esse seja o melhor efeito da revista enquanto gênero teatral, contribuir para que o povo – entendido aqui como o conjunto de várias classes sociais – possa analisar-se sem com isso sofrer e recuperar-se através de uma catarse composta de riso e música.

²⁵ Depois de muita polêmica, ficou acertada a transferência dos restos mortais do grande futebolista português de origem moçambicana para o Panteão Nacional, a qual foi realizada no dia 3 de julho de 2015.

V. CONCLUSÃO

Esperamos ter podido com esse artigo mostrar o quanto é importante para se entender a atualidade assistir-se a espetáculos teatrais, mesmo porque esses espetáculos podem ao mesmo tempo refletir a realidade e tentar modificá-la.

Não se tratou aqui de tentar fazer um estudo comparativo de duas formas teatrais distintas, mas de se procurar dentro de cada um dos dois espetáculos analisados como se expressa em português o cotidiano vivido e a crise de identidade pela qual passa o homem contemporâneo, quer seja através do corpo, enquanto forma de representação teatral através dos seus movimentos, quer seja através do riso, enquanto catarse e autocrítica, e até mesmo através da música, parte integrante de ambos os espetáculos.

Talvez se o próprio homem contemporâneo globalizado culturalmente, mas preso dentro de uma armadura tecnológica que o liberta e o oprime ao mesmo tempo, conseguisse através do seu próprio corpo e da arte de rir de si mesmo melhor compreender-se e visualizar-se, o cotidiano da humanidade pudesse ser bem mais harmonioso.

