

STELZER, Andréa. **As narrativas de errância e resistência do Amok teatro.**  
Rio de Janeiro: UFRJ/Eco; professora substituta.

RESUMO: O presente trabalho visa uma análise das narrativas de errância e resistência no romance "Terra sonâmbula" (1992) de Mia Couto e sua transposição poética com relação à teatralidade dos atores em *Cadernos de Kindzu* do Amok Teatro. As narrativas de errância do personagem Kindzu e suas amizades interculturais revelam uma África Pós-Colonial, dentro da guerra civil de Moçambique. Busca-se analisar a poética dos atores, a musicalidade e a cena intercultural realizada pelo Amok teatro por meio de uma transposição do conto à ação e da palavra aos diferentes cantos que envolvem a diversidade dos povos da língua portuguesa, investigando o espaço liminar entre atuação, performance e ritual.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa, Liminaridade, Mia Couto, Amok Teatro.

ABSTRACT: The present work search an analysis of the narratives of wandering and resistance in Mia Couto's novel "Terra sonâmbula" (1992) and its poetic transposition in relation to the theatricality of the actors in "Cadernos de Kindzu" of Amok Teatro. The wandering narratives of Kindzu and his intercultural friendships reveal a postcolonial Africa, within the civil war of Mozambique. The aim is to analyze the poetics of the actors, the musicality and the intercultural scene performed by the Amok Teatro through a transposition of the story to the action and of the word to the different songs that involve the diversity of the Portuguese speaking peoples, investigating the liminal space between acting, performance and ritual.

KEYWORDS: Narrative, Liminality, Mia Couto, Amok Teatro.

"Esta guerra não foi feita para nos tirar do país, mas para tirar o país de dentro de nós." (Mia Couto, 1995)

*Os cadernos de Kindzu (2016)*, do Amok teatro, baseia-se no romance *Terra sonâmbula* de Mia Couto e será analisado a partir de três elementos: a poética dos atores, a musicalidade e a questão multicultural das subjetividades envolvidas na guerra civil de Moçambique. Por meio de uma estética do vazio, tal como pensou Peter Brook, os atores fazem de suas performances a essência do espetáculo que, junto com a iluminação e a musicalidade, constroem os ambientes em que se passam as cenas: o mar, a jangada, a loja do indiano, o bar, o navio, enfim, tudo é construído a partir da dramaturgia corporal dos atores.

A poética dos atores é um fator importante nos espetáculos da Amok, que, desde que se estabeleceram no Rio de Janeiro em 1998, vem realizando várias oficinas de treinamento e improvisação com as máscaras de Bali e com a mímica corporal dramática de Decroux, buscando um corpo expressivo e não ilustrativo do texto. A música é o segundo protagonista de seus espetáculos, sempre tocada ao vivo pelos atores que não estão atuando. Em *Cadernos de Kindzu* todos os atores aprenderam a tocar um ou mais instrumentos de cada região (acordeão, tambor, oculele, u'goni), além do trabalho com os cantos, já iniciado em *Salina*, estabelecendo muitas camadas narrativas da música com seus instrumentos e sotaques representando a multiculturalidade dos povos.

*Os Cadernos de Kindzu* faz parte de uma pesquisa sobre a cultura africana que iniciou com *Salina: A Última Vértebra* (2015). *Salina* mergulhava no continente ancestral, enquanto *Kindzu* se aprofunda na África pós-colonial, com enfoque na guerra civil de Moçambique. O Amok Teatro resolveu estudar os doze cadernos que compõem o diário de Kindzu, que o menino Muidinga e o velho Tahir encontram em uma mala abandonada no meio de uma estrada próxima ao Machimbombo (ônibus) incendiado, que acabou por se tornar a morada do menino Muidinga e do velho Tahir, tal como afirmou a diretora Ana Teixeira (em entrevista):

“Como o menino *Muidinga* e o velho *Tahir* do livro de Mia Couto, mergulhamos nos doze cadernos que compõem o diário de Kindzu e trilhamos a via das narrativas que revelam a dimensão onírica e mítica da existência, como formas de resistir à violência”.

Os diretores Ana Teixeira e Stephane Brodt buscaram ser fieis à lírica poética de Mia Couto na construção das narrativas dos personagens sem modificá-las, porém sem se preocupar com a linearidade da história, mas estabelecendo um diálogo criativo com a literatura, tal como afirmou o ator e diretor Stephane Brodt (em entrevista):

“O texto de *Os Cadernos de Kindzu* foi abordado com a abertura de quem busca um diálogo criativo e não uma tradução cênica de uma obra literária. Ao longo desse processo, uma nova narrativa foi se construindo. A trajetória de Kindzu e seus companheiros encontraram uma identidade própria na cena, porém não se afastaram da escrita de Mia Couto, da sua riqueza poética e suas imagens, ancoradas na cultura oral africana”.

Assim, paralela à história do menino e do velho, se desenvolvem as histórias contida nos cadernos de Kindzu, que são lidas por Muidinga. Trata-se dos relatos de Kindzu, personagem que, em sua errância, segue seu destino, deixando registrado através de seus escritos, sua vivência de deslocamentos desde o início dos conflitos, a destruição da sua família, sua relação de amizade com o imigrante indiano Surendra, e sua busca pessoal, em princípio, por encontrar os Naparamas (os justiceiros da paz) e lutar contra os “fazedores de guerra”; depois a procura do filho de sua amada, Farida, fruto de violência sexual perpetrada pelo pai adotivo, um português.

Kindzu presencia a tristeza da guerra que mata as pessoas que gosta, como seu pai, e faz desaparecer seus amigos estrangeiros, sempre obrigados a fugir para outros territórios para não morrer. Kindzu sente-se desamparado, mas resiste e continua buscando o seu lugar na terra sonâmbula, conforme explicitou Mia Couto, lugar onde transitam vivos e mortos, sonho e realidade. Para Kindzu não deveria existir preconceito contra o imigrante estrangeiro, mas sim valorizar cada ser humano em sua essência. A pátria está dentro de cada um e não é algo já estabelecido. Pode-se perceber isso na cena em que Kindzu se encontra com o indiano e cada um sobe em uma pedra que representa os seus continentes (Índia e África) e o indiano fala que o que os une é o oceano Índico e ambos pulam no mar, dançam e gritam: “Nós somos índicos”.

O indiano representa o espaço de liminaridade, de desterritorialidade, que derruba todas as fronteiras do que é chamado de Pátria, mostrando que eles são muito mais próximos do que muitos africanos de sua terra. O desamparo de Kindzu faz com que ele estabeleça novos laços de amizade, novos “circuitos de afetos”, como afirmou o filósofo Vladimir Safatle:

“Estar desamparado é deixar-se abrir a um afeto que me desposui dos predicados que me identificam. Por isso, afeto que me confronta com uma impotência que é, na verdade, forma de expressão do desabamento de potências que produzem sempre os mesmos atos, sempre os mesmos agentes.” (SAFATLE, 2016, p.21).

Sendo assim, o desamparo produz corpos em errância, corpos desprovidos da capacidade de estabilizar o sujeito dentro do processo de

inscrição de partes em uma totalidade, ou seja, capaz de produzir uma abertura social à multiplicidade própria a um corpo político e não mais individual, um corpo aberto à sua própria espectralidade, citando ainda Safatle:

“No desamparo, deixo-me afetar por algo que me move como uma força heterônoma e que, ao mesmo tempo, é profundamente desprovido de lugar no outro, algo que desampara o Outro. Assim, sou causa de minha própria transformação ao me implicar com algo que, ao mesmo tempo, me é heterônomo, mas me é interno sem me ser exatamente próprio. O que talvez seja o sentido mais profundo de uma heteronomia sem servidão. O que também não poderia ser diferente, já que amar alguém é amar suas linhas de fuga.” (SAFATLE, 2016, p.31)

Podemos aproximar o pensamento de Safatle sobre o desamparo, como o verdadeiro processo de construção do sujeito e de um circuito de afetos importante para o estabelecimento de um novo corpo político, com o pensamento de Deleuze e Guattari, no sentido de que a errância viabiliza a criação de novas raízes, como o rizoma de Deleuze e não como uma única raiz hereditária e hierárquica, mas estabelecendo novas redes de amizades que vão se ramificando.

Em seu livro *Mil Platos* (1995), Deleuze e Guattari utilizam os conceitos de raiz única e de rizoma que compreendem a primeira (raiz única) como aquela que tem sua origem na necessidade predadora de se apoderar de tudo o que encontra em sua volta, ao passo que o rizoma, de modo oposto, é uma raiz que vai se entranhando a outras sem que haja a sobreposição de nenhuma delas, formado um todo único interligado. Assim, o conceito de rizoma mantém a noção de enraizamento, mas recusa a ideia de uma raiz totalitária, constituindo-se então a base de um circuito de afetos, segundo a qual toda a identidade se potencializa numa relação com o Outro.

Kindzu manifesta seu desejo de lutar contra a intolerância étnica e racial, o enraizamento, a exclusão, as fronteiras fechadas e os maus-tratos dos colonizadores, pois os trágicos episódios do incêndio à loja do seu amigo indiano Surendra, e mais adiante o assassinato brutal do seu amigo, o velho pastor e professor português Afonso se tornaram insuportáveis.

Frente a esta questão, o que se observa em *Terra Sonâmbula* são movimentos em espaços de conflitos, deslocamentos necessários que se impõem aos indivíduos como forma de resistência e luta pela sobrevivência.

Nesse sentido, a errância é a manifestação incontida do desejo de mudança de um estado de coisas e não apenas de um lugar. Trata-se de uma necessidade de transformação que parte do interior do indivíduo ao absorver as insatisfações externas do mundo que já não lhe cabe e o sufoca em angústias, Impulsionando, então, o movimento do deslocamento.

### **Espaço liminar entre narração, performance e ritual.**

Segundo Ana Teixeira, *Cadernos de Kindzu* explorou todas as formas de relação do ator com as narrativas: narrar a memória em primeira pessoa, em terceira pessoa ou no meio da ação entre uma coisa e outra. Percebe-se na performance dos atores um continente vivo que ressurge no corpo produzido por dois olhares: o do ator que vive e do ator que narra, tal como no teatro épico de Brecht. Pode-se perceber, por exemplo, na cena do estupro de Farida pelo português, que ela narra no passado o que aconteceu e sofre no presente o estupro, estabelecendo um distanciamento da cena para o público.

Nesta cena do estupro, por exemplo, percebe-se uma narrativa poética das imagens por meio dos dispositivos cênicos como a iluminação que substitui a utilização dos objetos cênicos e estabelece o clima da cena (claro, escuro, luz e sombra). A luz criou o recorte da cama de Farida quando o português se aproximava com gestos precisos reproduzindo o estupro no chão, enquanto outra luz iluminava Farida deitada em um banco ao lado reagindo ao estupro de forma sincronizada com os movimentos do ator, sem que ambos se tocassem. Esse ato cria um distanciamento, como um filtro poético, ao mesmo tempo em que estabelece um desvendamento da teatralidade dos atores que faz parte da poética do Amok. Os atores estão em cena de forma distanciada, mas não deixam de buscar a verdade e a intensidade na atuação, o que torna o espaço ritual, onde tudo pode acontecer como verdade.

Ambos espetáculos do Amok sobre a África (*Salina* e *Cadernos de Kindzu*) abordam a cena como um espaço cerimonial, se aproximando da forma do ritual: os dois são feitos em forma de roda só que em *Salina* os personagens narram para o público que está fora, enquanto em *Cadernos de*

*Kindzu* os personagens narram para dentro da história. *Kindzu* narra sua história para Farida, por exemplo, na cena em que eles fazem amor, quando *Kindzu* está no lado de fora da barraca, improvisada por um lençol, respondendo a Farida se será capaz de encontrar seu filho sumido. Ela está do outro lado do lençol com a luz revelando a sua silhueta nua e, logo em seguida, *Kindzu* aceita seu pedido, vai para junto dela e eles fazem amor, somente com a sombra dos corpos aparente. Da mesma forma, o efeito da iluminação (de luz e sombra) cria uma imagem poética, não deixando a cena exposta.

O Amok vem realizando um aprofundamento do estudo de rituais presentes nos cantos, nas danças, nas rezas, nos sotaques e na corporalidade dos atores de forma a incorporar e se aproximar o máximo possível do real. A pesquisa cultural e antropológica proporciona uma experiência dos atores com a vivência destas alteridades desenvolvendo cada vez mais o espaço liminar entre atuação, performance e ritual, tal como afirmou a pesquisadora mexicana Ileana Dieguez:

“O liminar importa como condição ou situação na que se vive e se produz. Ao transladar as concepções turnerianas (Turner) ao âmbito das práticas cênicas e sócio-estéticas, insisto em um uso e uma percepção do liminar como zona complexa onde se cruzam a vida e o gesto artístico, a condição ética e a criação estética, a ação da presença em um meio de práticas representacionais.”(DIEGUEZ, 2016).

O antropólogo Vitor Turner aborda a as relações entre teatro e ritual. Segundo ele, a fase liminar dos rituais se dá sempre num espaço separado da vida cotidiana de modo análogo ao palco teatral. É a linguagem da alteridade que emerge desestabilizando as identidades e o sistema de classificação, promovendo o processo de morte simbólica e a transformação dos indivíduos.

Há experiências que buscam recuperar o numinoso e o sagrado no teatro, como Artaud, Grotowski e Peter Brook que não pensam o teatro como representação, mas como apresentação real da vida, como um rito. O Amok busca esta reativação dos ritos ao valorizar o treinamento do ator através dos cantos, das danças, dos idiomas e dos instrumentos tocados, estabelecendo

um espaço de presentificação do momento em que a cena acontece e não como um espaço de representação.

O Amok ainda estabelece o espaço liminar entre real e ficção aproximando as metáforas de uma guerra distante da nossa própria violência, vivida pelos conflitos nas favelas do Rio de Janeiro. Por se tratar das subjetividades que vivem na guerra não se pode deixar se observar uma aproximação com os conflitos no Brasil, conforme afirmou Ana Teixeira:

“Os Cadernos de Kindzu apresenta ainda um elo com o Brasil – a violência do dia a dia vivida pela juventude negra.... Viemos trazer uma reflexão sobre a questão, pois esse é o papel do teatro, o de aprofundar, dar um rosto, um nome, e levar as pessoas a compreenderem uma situação por meio de um outro olhar, que é o da humanização”.

O Amok Teatro prossegue com esta montagem a sua investigação da irracionalidade de conflitos, da representação cultural de etnias e da fabulação poética e mítica. A partir desses planos narrativos, os atores compõe um quadro reflexivo, em que vozes, imagens e sons reproduzem rituais e contrastam violências. Cada passo é uma história, que sai de dentro de outra e circula pelas narrativas como a única possibilidade de sobreviver à crueldade do real.

## **Conclusão**

No final da peça do Amok, Kindzu vai visitar seu pai no cemitério e diz o mesmo texto que, no romance, é dito pelo feiticeiro da aldeia. Assim que acaba de falar, ele leva um tiro de um bando de assassinos que passava por ali. Um tiro e ponto final, a guerra acaba com a poesia e a esperança, mas a escrita dos cadernos de Kindzu sobrevirá a sua morte física para denunciar os descaminhos da guerra e contar as histórias de sofrimento e de resistência dos vivos.

A lírica de Mia Couto coloca em evidência o fato de que a nação Moçambicana resiste, como podemos observar através do discurso final de Kindzu, que aponta para o fato de que mesmo desmantelado e exaurido, o povo moçambicano não perdeu a capacidade de esperar e até mesmo de sonhar com um novo amanhecer, ele diz:

“No final, porém, restará uma manhã como esta, cheia de luz nova e se escutará uma voz longínqua como se fosse uma memória de antes de sermos gente. E surgirão os doces acordes de uma canção, o terno embalo da primeira mãe. Esse canto, sim, será nosso, a lembrança de uma raiz profunda que não foram capazes de nos arrancar. Essa voz nos dará força de um novo princípio e, ao escutá-la, os cadáveres sossegarão nas covas e os sobreviventes abraçarão a vida com o ingênuo entusiasmo dos namorados. Tudo isso se fará se formos capazes de nos despirmos desde tempo que nos fez animais. Aceitemos morrer como gente que já não somos. Deixai que morra o animal em que esta guerra nos converteu”. (COUTO, 1994, p. 243)

O Amok incorpora a poética de Mia Couto através das diversas narrativas das personagens, das imagens, da corporalidade dos atores, da luz que cria espaços, da musicalidade e dos sotaques que nos transportam para dentro deste universo. A peça nos leva de encontro com as nossas próprias errâncias e desamparos neste mundo de crise e conflitos, onde cada vez mais nos deparamos com a alteridade. E nos faz questionar se é possível ampliar nossas experiências pelo encontro com os diferentes saberes e estabelecer novos rizomas como rede de afetos. O teatro pode ser esse lugar de resistência ao mundo cruel e também um meio político de reflexão no nível dos afetos, ao proporcionar uma experiência ética e estética com o outro.

## **Bibliografia**

COUTO, Mia. **Terra Sonâmbula**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

DELEUZE, G, GATARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1995.

DIEGUES, Ileana. **Liminaridades: práticas de emergência e memória**. Rio de Janeiro: Percevejo, 2016.2.

QUILICI, Cassiano. **Antonin Artaud: teatro e ritual**. São Paulo: Annablume, 2004.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos: Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2016.