

12

Artes e reconstruir indentidades : Um Projeto de teatro em Mozambique¹

Vera Azevedo

Introdução à proposta de investigação ou “o caminho que fiz para aqui chegar”

“... Um verdadeiro espelho da vida não é só cultural, mas jamais será artificial já que reflecte o que está lá. O teatro, para além da superfície, mostra-nos também o que se esconde para além dela. Através das intrincadas inter-relações entre as pessoas percebemos qual é o último significado existencial desta actividade chamada vida...”

Peter Brook in *Evoking Shakespeare* (tradução minha).

É com alguma estranheza que constato a não existência, em Portugal, de um teatro de raiz afro-portuguesa. Como vivo num país com uma massa imigrante maioritariamente africana e com uma população portuguesa de origem africana já bastante significativa, parece-me algo bizarro a não existência de um teatro com fortes influências africanas. Numa análise imediata, quase a tocar o senso comum, poder-se-ia dizer que devido à tardia independência das ex-colónias portuguesas e subsequente “diáspora” de imigrantes das ex-colónias, só agora, passados trinta anos, é que começam a surgir alguns actores de ascendência africana no panorama cultural português. No entanto, também é curioso observar que no panorama teatral português existe uma maior incursão de actores africanos imigrantes do que de actores de ascendência africana. Estes novos criadores e agentes artísticos que agora surgem transportam uma identidade que se situa no meio de *nenbures*² e com a qual se tentam (re)construir quotidianamente num mundo, aparentemente, cada vez menos localizado.

Muitas das referências que estão na base desta (re)construção identitária, sobretudo nas áreas da música e da dança, têm como referência os modelos

hegemónicos americanos, sobretudo a cultura hip-hop. A adopção deste modelo é compreensível uma vez que a cultura hip-hop é uma expressão artística que tem por base a contestação social no seio de sociedades que ainda olham para os seus cidadãos de origem africana como elementos de “não pertença”. No caso dos filhos dos imigrantes que vieram das excolónias, devido à legislação que vigora em todo o espaço Schengen e que dificulta o acesso à cidadania aos descendentes de imigrantes, estes vivem numa espécie de limbo, uma vez que não têm direito pleno à cidadania portuguesa. Em termos legais não são imigrantes, mas também não são cidadãos reconhecidos por direito de solo, no entanto não o deixam de o ser pela prática quotidiana.

Apesar desta temática ser pertinente para quem vive em contexto europeu, e mais ainda no caso português, porque é o contexto onde vivo, este não será o meu objecto de estudo. Limitei-me a enunciar estas questões pois foi a partir delas que outras surgiram e foram ocupando o meu espaço de interesse pelas questões da arte e da sua relação com as identidades ao nível do continente africano, nomeadamente de Moçambique.

Em meados dos anos oitenta, quando Moçambique ainda se encontrava em plena guerra civil, começa a esboçar-se em Portugal a ideia de criar uma comunidade de países de língua oficial portuguesa, a qual só acabou por ter a sua concretização em 1996. Para além dos propósitos económicos e estratégicos, os objectivos desta comunidade, a CPLP, também serviram para camuflar as culpas de uma descolonização feita à pressa. Mas a sua força motora situa-se na cooperação entre países de língua oficial portuguesa em diversas áreas tais como a educação, a cultura, a saúde, a economia e, mais recentemente, em áreas como o desenvolvimento do turismo local, agora olhado como uma base sustentável para o desenvolvimento económico.

É neste panorama cultural que, em início dos anos noventa, primeiro no Porto a través de relações de cooperação artística com a companhia de teatro Seiva Trupe, e depois em Lisboa no âmbito de um Festival Internacional organizado pelo TNDMII, Portugal recebe a companhia de teatro Mutumbela Gogo oriunda de Maputo, Moçambique. Além da apresentação de espectáculos, o colectivo Mutumbela Gogo também efectuou vários *workshops* sobre técnicas de representação com actores portugueses. Será importante referir que esta companhia de teatro utiliza uma linguagem cénica que procura articular uma cultura tradicional de cariz africano e técnicas de representação eminentemente ocidentais. A par deste pioneirismo, que na altura me surpreendeu, também percebi que os Mutumbela Gogo eram financiados não pelo estado moçambicano, apesar de possuírem o seu aval para existirem formalmente, mas por várias ONG's e principalmente pela ASDI (SIDA), a principal organização sueca de cooperação com vista ao desenvolvimento. No papel de mentor da companhia, que

posteriormente chegou a ser director artístico da mesma, estava o escritor/dramaturgo sueco Henning Mankell. Era algo que, na altura, me pareceu absolutamente normal pois a situação moçambicana era de conflito interno, o estado estava com poucas condições para pensar em apoios à cultura e a cooperação era, e é, uma realidade. Se juntarmos a tudo isto um sentimento algo paternalista que vigorava nos discursos políticos portugueses da altura tudo isto poderia fazer algum sentido.

No entanto, hoje, algumas questões se me afiguram a partir dessa realidade observada há vinte anos atrás. Na altura da formação desta companhia de teatro, em 1986, Moçambique ainda se encontrava em pleno conflito interno. A ideia de retornar às raízes africanas, que o curso da história e o colonialismo tinham interrompido, constituía uma das premissas para a libertação de África e para o consolidar de identidades. No entanto, já Amílcar Cabral tinha afirmado que tal retrocesso não era possível e que o verdadeiro desafio dos intelectuais africanos consistia em se libertarem da sua alienação cultural e tentarem uma aproximação crítica daquela fatia da cultura africana que ainda havia ficado incólume mediante o colonialismo (Macamo 2001:7). Assim, para Amílcar Cabral, era necessário proceder à reinterpretação dessas tradições a partir da herança colonial e daí retirar as devidas ilações (Cabral 1982).

Esta premissa, que esteve na base da agenda política para a constituição de uma nova nação guineense, parece-me estar de acordo com o que foi a proposta de trabalho da companhia de teatro Mutumbela Gogo em finais dos anos oitenta. Mas como é que hoje, em 2008, este projecto está consolidado? Em que moldes? Assenta numa linguagem verdadeiramente africana, finalmente encontrada, ou esta teima em não chegar?

Se, por um lado, creio ser urgente resistir aos modelos reproduzidos e alimentados pelas redes de produção artística, ou melhor “os fluxos culturais globalizados” (Santos e Abreu 2002:227) que operam a nível transnacional, e que normalmente trazem mais benefícios para as artes ocidentais, as quais se vão renovando e ganhando novas fontes de inspiração, por outro lado parece-me que essas influências dão possibilidade às ditas “tradicionalistas” formas teatrais africanas de olhar o mundo, com base na performance, no ritual e na improvisação, de se reconstruírem e se tornarem visíveis fora do continente africano.

Apresentação da proposta de investigação.

Se em contexto europeu, a “diáspora” africana tem de lidar com questões de pertença identitária de carácter nacionalista, em contexto africano a realidade parece ser outra. Primeiro, porque a exclusão não é construída segundo uma lógica baseada no conceito de raça mas sim a partir de questões de pertença étnica que visam à afirmação das várias identidades locais. Segundo, porque as várias

identidades nacionais africanas parecem estar bem consolidadas. Assim, a apropriação de modelos culturais hegemónicos em contexto africano fará sentido se estes forem pensados como meio de contestação em regimes autoritários ou ainda como ferramenta para expressar a necessidade de se repensar o indivíduo na sociedade africana. No entanto, esta apropriação de modelos exteriores suscita ambiguidade até porque se muitos dos modelos importados parecem acentuar as discriminações de género, ao promover a imagem da mulher objecto por exemplo, como é o caso da música hip-hop se tomarmos o ponto de vista da crítica feminista ocidental, por outro lado, essa mesma imagem em contexto africano, pode corresponder ao sinónimo de uma mulher mais independente e liberta dos grilhões da tradição, se esta for entendida como hermética e fechada.

Segundo K. Anthony Appiah, (Appiah 1992) o surgimento do neo-tradicionalismo possibilita a conjugação das formas estéticas ocidentais e não ocidentais, algo só possível pela experiência estética dos países antes colonizados. Assim, pressupõe-se que África é uma existência múltipla, uma totalidade de mistura de culturas e de história conjunta que se representa a si mesma como *o* outro e *no* outro. Através da estética pós-colonial, celebra-se a alteridade através da arte, ao mesmo tempo que se reescreve a herança histórica e tradicional com vista ao protesto contra as mistificações e os exotismos inventados pelo pensamento colonial.

Appiah rejeita a ideia de uma cultura genuinamente africana e é precisamente neste sentido que creio ser urgente que as formas teatrais em África se repensem a si próprias. Se analisarmos como é que estas se desenvolveram nos últimos trinta anos, poderemos tentar perceber no que consiste a *tal* linguagem teatral africana, que tanto interesse tem suscitado no Ocidente e tão necessária e urgente é que esteja bem delineada em contexto africano.

Sem dúvida uma tarefa árdua, esta de encontrar *a* linguagem ou a urgência de uma *nova* linguagem teatral se pensarmos que a sociedade africana, tal como todas as sociedades, não é estática e está em permanente mudança. As identidades culturais, como refere Boaventura Sousa Santos,

(...) não são rígidas, nem muito menos imutáveis. São resultados sempre transitórios de processos de identificação. Mesmo as identidades aparentemente mais sólidas, como a de mulher, homem, país africano (...) escondem negociações de sentido, jogos de polissemia, choques de temporalidade em constante processo de transformação. (...) Identidades são, pois, identificações em curso (Santos 2001, 135).

Assim, se tivermos presente que as rupturas históricas não causam necessariamente descontinuidades no universo simbólico das populações, veremos que os moldes antigos pelos quais se pautam as relações sociais existentes manter-se-ão por muito mais tempo até integrar a ruptura existente. Parece ter sido assim no caso de

Moçambique, uma vez que a constituição de um Estado Nação independente revitalizou identidades locais, que na realidade nunca se tinham desmembrado durante o poder colonial português, originando posteriormente uma guerra civil até que se restabelecesse o consenso. Por isso me parece pertinente analisar como é que essas identidades são, hoje, numa póscolonialidade, consubstanciadas, vividas e sentidas.

A expressão artística produzida nas antigas colónias portuguesas durante as últimas décadas de colonização eram obras de reivindicação, protesto social e combate ao regime colonial. Após a vitória ganha pelos movimentos de libertação e durante a constituição dos novos estados nação africanos, assistimos ao surgimento de uma produção artística que celebrava a derrota do regime colonial, proclamava a revolução social e promovia a (re)construção nacional. Surgem assim obras de carácter patriótico, nativistas e paralelamente comprometidas, a par de uma literatura intimista e experimental (Kerr 1995). Esta procura de inspiração num passado pré-colonial que tenta (re)escrever África prende-se com a inevitável presença colonial, agora sob a forma de neo-colonialismo e diz respeito à dependência económica em relação à antiga metrópole e às multi-nacionais.

Esta questão pode corroborar com aquilo que Shohat chama de *hibridismo* uma vez que a ruptura que o termo *pós* implica, e este é aqui assumido como pós e anti, reflecte-se na relação entre passado e presente e está patente no discurso pós-colonial. Nas comunidades que sofreram rupturas e que necessitaram de forjar uma nova identidade colectiva, a reinscrição num passado fragmentado torna-se o lugar privilegiado para uma identidade colectiva forte (Shohat 1992, 109). Daí a tendência para não só (re)inventar o passado e o presente mas também para (re)mitificar a história. Os romances de Mía Couto, por exemplo, atestam precisamente essa necessidade, uma vez que através de cenas insólitas e fantasistas, são recolocados em importância alguns episódios da recente história pós-colonial de Moçambique. (Re)escrever e (re)mitificar o passado é assim uma estratégia estético-ideológica com vista a protestar contra as distorções, mistificações e exotismos do discurso colonial.

Porém, nas grandes cidades africanas os velhos queixam-se que os jovens já não lhes conferem conhecimento e sabedoria, nem respeitam as tradições. (Harting 2002). Numa época histórica em que a vivência desta pós-colonialidade é sustentada pelo sistema económico neo-liberal, provavelmente talvez seja necessário efectuar-se uma profunda reflexão acerca do papel do indivíduo dentro de uma sociedade que sempre foi representada como sendo emblemática de um sistema económico e social comunitário, o qual foi ainda mais reificado pelas políticas de influência soviética pós independência.

Este discurso sobre a natureza da sociedade africana esteve sempre patente em Moçambique, quer tenha sido durante a época colonial, na construção da

independência ou na posterior constituição de um Estado Nação. É nesse sentido que me parece importante a existência de uma reflexão profunda sobre a existência do indivíduo numa modernidade que também é apanágio dos países africanos. Sem descaracterizar as formas teatrais existentes, o tal nicho intocável que Amílcar Cabral defendia existir, é necessário que artes teatrais africanas se reposicionem. O teatro, na sua essência, é uma arte colectiva mas permite a auto-reflexão individual. O tão apregoado “empowerment” baseado numa concepção de natureza comunitária da sociedade africana, pode assim ser uma armadilha e conduzir inadvertidamente ao “overpowerment” das identidades locais, ainda a debaterem-se com a sua afirmação. Quando falo de período pós-colonial e enuncio as questões acima referidas, gostaria ainda de acrescentar que não nos devemos esquecer que a apropriação dos modelos hegemónicos de representação da sociedade africana, fruto da herança colonial, estão a ser revitalizados para fins comerciais e turísticos. Nesse sentido, a reinvenção da tradição cresceu em importância e assistimos, neste momento histórico, à (re)afirmação das identidades nacionais com vista à sua utilização para fins comerciais e turísticos. As tão apregoadas *danças e músicas tradicionais* são a forma de expressão teatral performativa que mais visibilidade possui fora do continente africano.

No entanto, as artes de palco possuem uma característica que as faz ser algo mais do que meras apresentações folcloristas. Elas estão pautadas pelo ritual e este é uma comunicação reflexiva. O seu tempo de ocorrência e espaço de actuação serve para reelaborar valores e tradições culturais do presente com vista ao futuro. Ao perspectivar a sociedade historicamente, torna-se assim uma importante unidade de observação e experiência concreta que, através da performance, reflecte e comenta a sociedade. Além de permitir a transmissão de conhecimento e reprodução de cultura, o ritual também evidencia o processo de transformação e continuidade culturais como processo de produção de sentido que expressa a experiência vivida (Muller 2005).

Partindo deste pressuposto que, ao contrário dos pressupostos de constituição da modernidade, valoriza o colectivo, sendo este inerente à própria actividade teatral, gostaria de investigar como é que o indivíduo foi sendo pensado e (re)construído nas criações artísticas do Mutumbela Gogo ao longo dos últimos trinta anos.

Apesar de se ter produzido algum trabalho no campo dos estudos teatrais pós-coloniais este tem sido pouco divulgado, daí que a minha pretensão seja só abrir uma brecha em relação ao que observei há vinte anos atrás e agora através material chegou até mim. A base da teoria pós-colonial sempre deu uma ênfase especial ao aspecto linguístico das produções culturais. Para tal basta pensarmos em Homi Bhabha e no carácter híbrido que este confere à linguagem, a qual se situa num lugar, o terceiro espaço, onde o subalterno pode reverter a seu favor as

inconsistências simbólicas do dominador e devolver esse hibridismo alterando assim a autoridade (Carvalho 2001, 124). Helen Gilbert, professora de Estudos Teatrais na Universidade de Queensland, na Austrália, fala-nos do contributo que os estudos teatrais podem ter na expansão dos pressupostos conceptuais da teoria pós-colonial. A própria natureza do trabalho teatral permite que este seja palco de discussão de conceitos teóricos com vista a uma explicação mais abrangente dos complexos sistemas de significado e de recepção. O teatro pode abrir caminhos que façam a ponte entre os textos que são consumidos na sua forma escrita e aqueles que ganham vida fisicamente perante uma audiência (Gilbert 1999, 3). Os discursos do corpo e do espaço, também presentes na teoria pós-colonial, tornam-se ainda mais complexos e indecifráveis quando usados numa forma de arte cujo primeiro modo de significação é a performance do corpo no espaço (Gilbert 1998, 13-25). Assim, os debates sobre as representações de género e raça, por exemplo, têm de ter em conta não só os significados discursivos presentes na narrativa, mas também a especificidade do corpo do actor (indivíduo) que representa um determinado papel e a interacção entre actor/papel num determinado contexto sócio-histórico. A análise do espaço no teatro pós-colonial tem ainda de lidar com a interacção entre os espaços imaginados, que são evocados pelos cenários, diálogos e acção e os espaços físicos onde a performance ocorre.

Durante o período colonial, especialmente a partir dos anos trinta, assiste-se a uma importação dos modelos do género teatral dito comédia proveniente das capitais dos impérios ou ainda às digressões de companhias portuguesas que faziam a *tournée* africana durante vários anos. Estes espectáculos eram sobretudo dirigidos aos colonos e a alguns assimilados e a cultura africana era satirizada através da imagem do *preto ingénuo* e todas as expressões performativas tradicionais proibidas ou adaptadas a uma visão cristã do mundo (Harting 2002).

A partir dos anos sessenta os novos nacionalismos necessitavam de se consolidar e o teatro era um bom veículo para transmitir a mensagem da construção de uma nova identidade nacional. Foi neste novo contexto que o Teatro para o Desenvolvimento obteve uma relevante importância já que a sua existência, desde os anos quarenta do séc. XX, serviu diferentes propósitos como meio de expressão, diálogo, comunicação, informação, educação e até resolução de conflitos. No entanto, as novas independências também deram um novo impulso a esta forma de arte, que viu em Augusto Boal e no seu Teatro do Oprimido, numa primeira fase, uma forma de dar expressão aos problemas inerentes aos conflitos inter-étnicos entre as diversas identidades locais e que, numa segunda fase, abre uma crítica cerrada ao antigo colonialismo de forma a consolidar a identidade nacional. Hoje em dia, as temáticas abordadas pelo Teatro do Oprimido centram-se sobretudo na pobreza, na sida e na exclusão social. Estas questões inerentes a um estado que, apesar de ser cada vez mais um estado de direito,

detém ainda um poder demasiado autoritário, estão na base das assimetrias criadas por um regime que fez emergir uma abastada burguesia de poder.

É por isso que o discurso das instituições internacionais que financiam o Teatro para o Desenvolvimento, com os seus objectivos radicais de criar a mudança social ainda está centrado no conceito de comunidade em detrimento da acção individual, o que me leva a questionar mais uma vez: será que, apesar do papel crucial que este tipo de teatro tem vindo a ter junto de populações desmembradas identitariamente com vista à sua unificação e à recuperação das práticas sociais tradicionais, ainda faz sentido falar de comunitarismo quando a mobilidade individual, não a diáspora entenda-se, é uma realidade em todo o planeta, mesmo entre as regiões mais recônditas de Moçambique.

Mas se o Teatro para o Desenvolvimento operava, e opera, sobretudo nas zonas rurais, na capital de Moçambique, Maputo, assistimos desde a independência ao desenvolvimento de um outro tipo de teatro.

A independência de Moçambique ocorreu quinze anos depois das ex-colónias inglesas e francesas. Este facto não denota que entre Portugal e as suas colónias existisse um tipo de colonialismo específico, como nos quis fazer crer o Estado Novo português, mas sim por razões e interesses políticos da metrópole que, apesar da pressão internacional, teimava em não proclamar a independência das suas colónias africanas (Chaball 2002).

O teatro que nessa altura se fazia na capital moçambicana era sobretudo um teatro de divertimento que obedecia aos cânones europeus de representação. Após a independência esta forma de arte sofre um impulso desenvolvendo-se um teatro dito revolucionário, informativo e de propaganda que valorizava os valores de um Moçambique independente. Assim, em finais dos anos setenta e princípios dos anos oitenta, formam-se grupos amadores por todos os bairros das principais cidades moçambicanas e o teatro moçambicano abre portas à dramaturgia internacional, principalmente com Shakespeare, como podemos ver nas produções daquela época da Companhia Casa Velha, fundada em 1977, e da Companhia Tchova Xita Duma, já nos anos oitenta.

Em 1986, com a fundação da companhia de teatro profissional Mutumbela Gogo abrem-se as portas a uma nova reflexão sobre a identidade moçambicana e à noção de um teatro de verdadeira produção nacional. A adaptação dramaturgica das obras de escritores como Mia Couto ou Rui Nogar é uma consequência deste intento que assim abriu um novo espaço de criatividade e inovação que se aliou a um experimentalismo e a uma profunda relação com o quotidiano. Esta nova tendência, aliada à tradição oral africana, está mais presente numa companhia do que noutras, o que originou uma dinâmica circular em que a população ia ao teatro e o teatro era produzido para ir de encontro à população, num processo que nos remete para Victor Turner.

Contudo, depois da guerra civil que assolou o país e, segundo alguns observadores mais atentos (Neves 1999), com a democratização da televisão, nos anos noventa, assistiu-se a uma abrandamento das produções teatrais contemporâneas. A crise de ritmos de trabalho aliada ao facto de existir uma frágil coesão entre as companhias existentes, devido à forte competição entre estas para conseguir alguns apoios junto de organizações internacionais, faz com que o panorama teatral se pautar por uma crise de ideias novas acabando-se por recorrer a opções estéticas que só levam ao sucesso imediato. A par desta situação está a privatização dos espaços de espectáculos, cinemas e auditórios, a inexistência de uma escola nacional de teatro e a falta de financiamento por parte do estado. Reunidos estes factores negativos, é difícil a manutenção de um equilíbrio entre uma vertente teatral de cariz mais popular e uma outra que tem como missão explorar, procurar e conceber novas linguagens.

Até o “Festival d’Agosto”, que fazia Maputo vibrar ao ritmo das representações teatrais e era o único do género em termos internacionais, já que levava o teatro Moçambicano para fora de fronteiras, fechou as suas portas em 2007.

Neste sentido, é de extrema importância que companhias como os GunGu, Os Mutumbela Gogo e todos os novos criadores que vão surgindo, dêem continuidade ao seu espaço de criatividade, de inovação e de experimentalismo de forma a reposicionar o indivíduo, o artista e criador na sociedade contemporânea. Em Moçambique, tal como no resto do mundo, a arte que questiona e que intervém na estrutura social é cada vez menos apoiada, uma vez que os processos culturais estão a basear-se numa lógica de mercado com vista ao desenvolvimento económico.

Daí que, mais pertinente do que se a arte teatral moçambicana está a copiar modelos ocidentais, para mim a grande questão é perceber como é que as identidades foram reconstruídas através das artes em geral e do teatro em particular. Parece-me que o teatro moçambicano tem de criar o seu espaço de investigação e de reflexão, para lá dos projectos desenvolvimentistas, uma vez que estamos a falar de uma arte que é ela própria uma (re)construção, uma representação e uma reflexão daquilo que a sociedade foi, é e se poderá tornar.

Mutumbela Gogo – Espaço de reflexão ou espaço de cooperação?

A companhia de teatro profissional Mutumbela Gogo foi precursora naquilo que, pós independência, foi a tentativa de acabar com a arte pela arte e fazer-se um teatro que se identificasse com a cultura moçambicana. A companhia rege-se pelo princípio da improvisação, sendo assim um teatro de actor, mas também possui uma vertente de intervenção social. A sua dramaturgia vai desde a adaptação de contos tradicionais à reinterpretação de autores como Shakespeare, Dário Fo, Wily Russel, Chico Buarque, Georg Buchner e outros. Segundo Manuela Soeiro,

fundadora da companhia, o teatro do Mutumbela “...é um teatro moderno europeu mas com uma linguagem africana, moçambicana” (TVzine 2006). Manuela Soeiro conta ainda que numa apresentação de *Meninos de Ninguém*, um dos espectáculos da companhia, em Zurique, as pessoas ficavam petrificadas pois julgavam “que iam ver as danças, o exótico, o africano selvagem, que é o que habitualmente aparece na Europa como produção africana” (TVZine 2006). Para a companhia de teatro Mutumbela Gogo o grande desafio é abordar temas sociais actuais, que a priori são óbvios, e transcender-se através da arte.

Já que as cerejas são mesmo assim, estas questões remetem-me para a mensagem do Dia Mundial do Teatro de 2008, da autoria de Robert Lepage, encenador canadense, onde referia que

A sobrevivência da arte teatral depende da sua capacidade de se reinventar abraçando novos instrumentos e novas linguagens. Senão, como pode o teatro continuar a ser testemunha das grandes questões da sua época e promover a compreensão entre povos sem ter, em si mesmo, espírito de abertura? Como poderá ele orgulhar-se de nos oferecer soluções para os problemas da intolerância, da exclusão e do racismo se, na sua prática, resistir a toda a fusão e integração? (STE 27 de Março de 2008).

Politicamente correcto? Sem dúvida, mas premente na necessidade de constante procura.

A tentativa de refrear a deslocalização das relações sociais e da cultura, promover o retorno ao local, de forma a combater a desigualdade e a exclusão social, que o tão apregoado Teatro para o Desenvolvimento defende está de alguma forma ligada à ideia de um empobrecimento do património cultural a par com a “massificação” dos produtos culturais. Porém, volto a insistir, o papel do indivíduo neste processo continua a não me parecer contemplado já que, se olharmos para a reinvenção artística dos fenómenos culturais contemporâneos, podemos concluir que muitos deles são produto de uma acção individual que tem como finalidade uma reacção e conseqüente acção criativa contra o mal-estar que o real provoca. Frequentemente esta reacção/acção vem posteriormente a massificar-se, o que denota que a acção individual é reiterada pela sociedade em geral para que o processo se inicie novamente. Desta forma o património cultural transforma-se, não empobrece, o que pode eventualmente empobrecer são as condições de recepção dos membros das sociedades.

Uma vez que a ausência de financiamento estatal à cultura e ao teatro em particular é uma realidade em Moçambique, as companhias de teatro profissionais recorrem à cooperação internacional para sobreviverem, o que acaba muitas vezes por ser contraproducente já que esses financiamentos obrigam a negociações e cedências constantes que colocam em segundo plano a investigação artística.

A companhia de teatro Mutumbela Gogo, de Maputo, é assim um dos *clássicos* dos programas de cooperação cultural entre Moçambique e a Suécia. Em 1986, o espaço Teatro Avenida, sede dos Mutumbela Gogo, foi privatizado e começou a receber apoio da ASDI (SIDA), Agência Sueca de Cooperação para o Desenvolvimento Internacional. Em 2001, quinze anos após a sua fundação, o Teatro Avenida foi reconstituído em associação sem fins lucrativos e a antiga proprietária, entregou o espaço à companhia Mutumbela Gogo no dia do seu décimo quinto aniversário.

Seguidamente vou referir-me a um dos espectáculos dos Mutumbela Gogo de 1997 intitulado “*Que Dia*” de forma a ilustrar um pouco melhor esta permanente negociação entre financiadores e artistas. Este espectáculo fez parte de um projecto totalmente financiado pela ASDI(SIDA) e teve de cumprir determinados requisitos que se prendem com o pressuposto desenvolvimentista que, aparentemente, a arte tem de possuir se quiser existir em contexto africano. Os relatórios da ASDI (SIDA) podem ser encontrados on-line conforme bibliografia anexa.

O espectáculo “*Que Dia*” foi concebido de forma a inspirar a mulher moçambicana na sua emancipação, assim como para explicar e debater os direitos e os deveres da mulher na sociedade moçambicana. A companhia de teatro começou a trabalhar na peça através da improvisação e da colagem de contos em Julho de 1997. A ideia que se encontrava por trás deste financiamento era que o espectáculo fosse apresentado não só em Maputo mas também nas diversas províncias moçambicanas. Devido a este imperativo surgiu um problema. A maior parte do povo moçambicano não domina a língua oficial, ou pelo menos não se sente à vontade com o português, daí que o espectáculo teria de ser representado nas várias línguas do país. A companhia Mutumbela aceitou fazer a tradução do espectáculo para algumas das mais representativas línguas do país com a condição que este fosse representado pelos grupos locais. Assim, o espectáculo estreou-se no Teatro Avenida e foi apresentado em toda zona do grande Maputo, com um público de aproximadamente 14.000 espectadores num total de 70 espectáculos. Seguidamente apresentaram o espectáculo na Casa de Cultura da Beira, e foi visto por cerca de 5.000 espectadores. As outras províncias visitadas pela companhia foram Gaza, Inhambane, Tete, Nampula e Cabo Delgado. O número total de espectadores foi de 37.000, o que confirma que o teatro é uma forma de comunicação cultural bem aceite em Moçambique mas, contabilizando bem, em todo o imenso território moçambicano só 22.000 pessoas é que viram o espectáculo contra os 14.000 da grande Maputo. De qualquer forma, segundo o relatório da ASDI (SIDA), este tipo de comportamento social confere-nos a ideia da *fome cultural* do público nas províncias, que raras vezes têm acesso a eventos deste tipo, ao mesmo tempo que reforça o sentido de pertença identitária à comunidade (Pehrsson 2001).

O trabalho de tradução nas províncias foi efectuado juntamente com os grupos de teatro amador e o texto do espectáculo traduzido para Tsonga, Chitswa, N'dau, Sena, Shona e Macua. O espectáculo foi posteriormente representado pelos grupos amadores locais que entretanto receberam workshops de representação e de dramaturgia, o que teve bastante impacto ao nível local. O espectáculo “*Que Dia*” foi também montado numa outra versão pelo grupo de teatro juvenil M’beu, o qual também está ligado ao Teatro Avenida e aos Mutumbela Gogo. Alguns grupos locais de Inhambane também criaram as suas próprias versões da mesma peça.

Se esta vertente da companhia Mutumbela Gogo não é aquela que mais caracterizou o seu trabalho aquando da sua fundação em 1986, no entanto, talvez ela seja necessária para que a sociedade moçambicana não se desagregue e seja integrativa. Valorizar a identidade é integrar, daí que as artes em geral e o teatro em particular têm por obrigação não se fecharem em si próprios e repensem-se constantemente. As sociedades não são caixinhas estanques e herméticas, impermeáveis ao entendimento e com uma organização social específica, daí que a constante (re)construção identitária só pode ser consubstanciada e plenamente vivida se as influências exteriores forem assimiladas e integradas.

Se a arte teatral é um produto gerado e generativo da realidade cultural, a qualidade processual e (re)inventiva da tradição, como referiu Hobsbawm (Hobsbawm e Ranger 1983), implica que recusemos a reificação das formas organizacionais, institucionais e ideais dos processos sociais. Esta recusa pode eventualmente abrir as portas à unidade científica, que, no entanto, não escusa os particularismos e individualismos que podem levar à possibilidade efectiva do diálogo intercultural.

Linhas metodológicas de investigação

Esta proposta de investigação possui dois momentos distintos. O primeiro prende-se com a necessidade de contextualização histórica. Durante um período que pode coincidir com o trabalho de campo de observação directa, será empreendida uma pesquisa exploratória. Através da utilização de métodos da pesquisa documental tentarei obter o máximo de informação relativa ao percurso desta companhia durante os últimos trinta anos, de forma a reunir elementos necessários para perceber quais foram as dinâmicas culturais, o que mudou desde a sua fundação, se a descentralização foi uma premissa inicial ou uma necessidade posterior, que actividades multidisciplinares possuidoras de um perfil de acção socialmente comprometido integrou. Ao mesmo tempo perceber quantas companhias de teatro profissional existem de facto na zona da grande Maputo, desde quando, quantas desapareceram, qual a orientação do seu trabalho e qual o

financiamento que possuem, tentando assim perceber a especificidade do trabalho do colectivo Mutumbela Gogo.

Junto do espólio documental da companhia, será necessário analisar todo o tipo de material que seja indicador do tipo de trabalho efectuado, sejam fotografias, filmes, panfletos, programas, propostas de co-produção com países europeus, participação em festivais internacionais ou promoção de festivais de teatro em território moçambicano de forma a complementar o enquadramento histórico.

Também será necessário analisar documentos da imprensa nacional e regional para que se perceba qual o tipo de relação que foi efectuada entre a companhia e a sociedade em geral no passado e no presente.

Numa segunda fase, a de observação directa e participante, o intento é o de acompanhar o processo de criação artística de um projecto da companhia Mutumbela Gogo. Durante cerca de três/quatro meses, consoante o projecto que estiver em fase inicial, irei, com a ajuda de suporte audiovisual, se tal me for permitido, observar as dinâmicas do grupo, as suas relações com o exterior e acompanhar todo o processo colectivo de carácter criativo que está por detrás de da montagem de um espectáculo, assistir ao seu produto final e finalmente tentar perceber a sua recepção junto ao público. Esta necessidade cruza-se com um dos pressupostos patente nos estudos de performance que considera esta como a chave fundamental para perceber a cultura e a acção humana. Centrada no conceito de *drama social* de Victor Turner (Turner 1969), este tipo de abordagem é somente um pressuposto para a observação directa e para a análise de performances específicas, o que nos leva à concepção da performance como um modo específico de comunicação e acção humana. Assim, esta perspectiva pode conduzir o investigador a explorar os processos da performance em situações particulares, a par com as ideias locais e as suas práticas relacionadas, tal como tentar perceber a forma como o indivíduo é pensado (Peirano 2002).

Ainda nesta segunda fase será necessário recorrer à entrevista informal e à conversa ocasional com a encenadora/directora da companhia, com os actores e demais creativos e também com técnicos que façam parte do colectivo. Estas entrevistas terão como objectivo perceber qual o grau de envolvimento da companhia nos processos de (re)construção identitária em território moçambicano, após independência e no presente.

Considerações finais

O teatro e sua poderosa capacidade de expressão são uma excelente base para analisar a realidade social de qualquer contexto. Como disse Edward Said,

O teatro oferece-nos um acontecimento espectacular, um acontecimento que é divisível em vários eventos de menor importância, mas onde cada um desempenha um

determinado papel e onde cada movimento efectuado se relaciona com um outro acontecimento num sem número de possibilidades; em suma, o teatro é onde acontece uma representação de acontecimentos feita de gestos, personagens, acções e até de mudanças de cena. Tudo isto ajusta-se àquilo que Foucault chamou 'de existência de acontecimentos discursivos numa cultura', ao seu estatuto como acontecimentos e também à sua densidade como coisas, isto é, a sua duração e, paradoxalmente, a sua monumentalidade, ou seja, o seu carácter enquanto monumentos (Said 1975, 71).

Assim, em contexto moçambicano porque é que o teatro, enquanto espaço de reflexão, se encontra numa crise de representação? Porque é a expressão das identidades (re)construídas face ao passado tornaram-se muito mais visíveis transnacionalmente através das artes plásticas e da dança? Será devido a motivações económicas ou porque estas duas formas artísticas se aproximam mais do que foi a representação da cultura africana fora do continente?

Moçambique é um caso de sucesso nacional e internacional nas artes plásticas. Os pintores e escultores moçambicanos são reconhecidos por todo o mundo. Todos os anos, em Maputo, é organizada uma Exposição de Arte Contemporânea e em Novembro de 2007 teve lugar a segunda edição da Plataforma da Dança Contemporânea. O MUVART, por exemplo, é uma importante associação artística que tem feito trabalhos ao nível da produção artística, mas que também promove uma pedagogia artística que recusa uma visão exótica do artista africano. O seu objectivo é mostrar que tradição não é essencialização, nem na arte nem em nenhum contexto. A constante reinvenção das tradições é o resultado da acção individual mas também devido à interacção entre sociedades.

Creio que os artistas moçambicanos não pretendem viver num museu vivo. Como qualquer agente artístico querem criar algo de novo. Algo que lhes dê a liberdade de expressão dos seus antepassados, mas que também seja uma testemunha creativa desta contemporânea contaminação de ideias que levará a sua experiência para fora de um tempo histórico. Só assim será possível manter o valor daquilo que vulgarmente chamamos tradição, sem que esta se torne uma obrigação a respeitar e um estereótipo folclórico.

Viva o teatro!

Notes

1. Ao meu filho, Júlio, por ser a pessoa mais compreensiva que conheço e à Prof. Doutora Clara de Carvalho, do Centro de Estudos Africanos do ISCTE, a quem agradeço verdadeiramente a oportunidade que permitiu a minha participação no Annual Social Science Campus 2007 do CODESRIA.
2. Expressão que tomei emprestada a Mia Couto.