

Universidade de Lisboa  
Instituto de Ciências Sociais



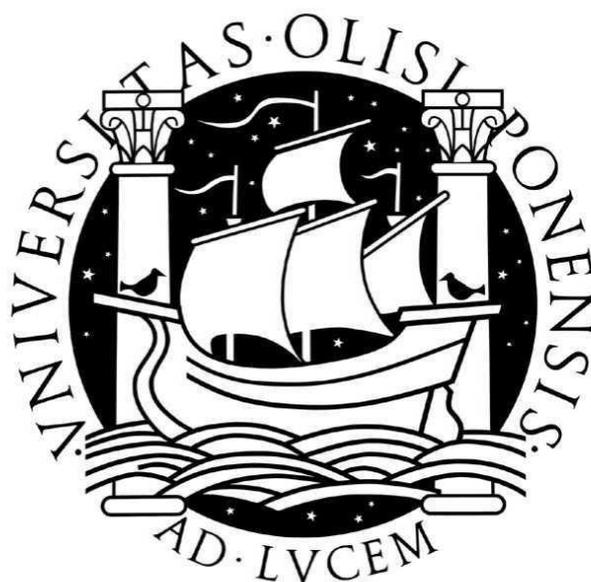
**Moçambique em Cena: Nação, Género e Modernidade  
no Teatro (Maputo 1992-2010)**

**Vera Azevedo**

III Mestrado em Antropologia Social e Cultural

2010

Universidade de Lisboa  
Instituto de Ciências Sociais



**Moçambique em Cena: Nação, Género e Modernidade  
no Teatro (Maputo 1992-2010)**

**Vera Azevedo**

III Mestrado em Antropologia Social e Cultural  
Tese Orientada pelo Prof. Doutor João de Pina-Cabral

2010

ÍNDICE

RESUMO .....	ii
ABSTRACT .....	iii
AGRADECIMENTOS .....	iv
ACRÓNIMOS .....	v
INTRODUÇÃO .....	1
Metodologia e Estrutura .....	5
CAPÍTULO I - BREVE HISTÓRIA DAS INSTITUIÇÕES TEATRAIS (1992-2010) .....	8
Da Paz à viragem do Milénio .....	9
A Última Década .....	17
CAPÍTULO II - MOÇAMBIQUE EM CENA .....	28
<i>Mulher Asfalto</i> (Estreia em 2008) – Sobre a Possibilidade de um Epílogo.....	29
<i>A Demissão do Sô Ministro</i> (Estreia em 2008) - A Nação Moderna ou a Moderna Nação?.....	38
<i>Vestir a Terra</i> (Estreia em 1994) – A (re) construção da Nação .....	54
EPÍLOGO .....	63
ANEXO I .....	66
ANEXO II .....	70
ANEXO III .....	72
ANEXO IV .....	74
ANEXO V .....	76
BIBLIOGRAFIA .....	80

## RESUMO

**Palavras-chave:** *Teatro, Nacionalismo, Género, Modernidade, Maputo, Autoctonia*

O estudo realizado no âmbito desta dissertação tem como ponto de partida os discursos produzidos pelas companhias de teatro profissional em Maputo durante o período compreendido entre 1992 e 2010. Neste sentido, a dissertação articula a problemática da construção da nação moçambicana sob a égide do *Homem Novo* do período socialista pós-independência com os desafios colocados pela transição para um sistema político multipartidário, tendo ainda em conta os discursos narrativos estruturados pela prática teatral nesta primeira década do séc. XXI. Com o decorrer da investigação ainda assumiu-se que, para além das referências encontradas sobre as questões do nacionalismo e da modernidade em Moçambique, existiu e continua a manifestar-se todo um trabalho desenvolvido pelas companhias de teatro no sentido de problematizar e denunciar a discriminação de género. Assim, em cena, problematiza-se a ambiguidade entre o ideal modernista e a vivência quotidiana das mulheres na cidade de Maputo, anuncia-se as contradições e os desafios da nação face às exigências desenvolvimentistas da era globalizada e ainda se tenta sustentar que, após a assinatura do Acordo de Paz, em 1992, e com as primeiras eleições multipartidárias, em 1994, o ideário de pertença autóctone comum esteve na base da consolidação da nação moçambicana no sentido de sarar as contradições internas que estiveram na origem do conflito interno que assolou o país entre 1977 e 1992.

Esta dissertação contempla ainda uma breve história das instituições teatrais em Maputo, entre os anos 1992 e 2010, e apresenta um levantamento da dramaturgia produzida. Para além de traçar os princípios gerais que regem o trabalho destas instituições profissionais, a dissertação aponta também para uma nova abordagem da problemática apresentada, consequência do trabalho de pesquisa efectuado em Abril junto dos jovens estudantes de teatro da UEM-ECA (Maputo) que comigo partilharam as suas expectativas quanto ao futuro.

**ABSTRACT**

**Key-words:** *Theater, Nationalism, Gender, Modernity, Maputo, Autochthony*

This dissertation takes as its point of departure narratives produced by professional theater companies in Maputo during the period of 1992 to 2010. It articulates nation-building in Mozambique during the socialist post-independence period under the aegis of the notion of *New Man* with the challenges posed by the transition to a multiparty political system. It also takes into account the narrative discourses structured around theatrical practice during the first decade of the twenty first century. In addition to the relation between nationalism and modernity in Mozambique we also found work by theater companies addressing the perplexities of gender discrimination. Theatre problematizes the ambiguities existing between modernist ideals and actual daily life in Maputo, reflecting upon the contradictions and challenges that the nation address when facing the need for development in our globalized era. After the signing of the Peace Agreement in 1992, and the first multiparty elections in 1994, the common ideal of autochthony constituted a basis for the consolidation of Mozambican nationalism working towards healing the internal contradictions resulting from the civil war that devastated the country between 1977 and 1992.

The thesis also includes a brief history of the theater institutions in Maputo between the years 1992 and 2010, presenting a survey of production during that period. The aim of the thesis is to open up new paths of interpretation based on research work conducted in April among young drama students of ECA-UEM (Maputo), who shared with me their expectations about their future.

## AGRADECIMENTOS

Esta dissertação é o culminar de cinco anos de trabalho muito intenso. Durante este período o meu olhar sobre o mundo alterou-se significativamente. Tal deve-se, sem dúvida, às pessoas que comigo se cruzaram. Sinto, porém que o que realmente possibilitou a existência deste texto foram as ferramentas de análise entretanto adquiridas.

Agradeço ao meu orientador, Professor Dr. João de Pina-Cabral, o apoio, interesse e insistência nos momentos em que mais hesitei quanto à relevância da temática escolhida. Sem o seu *acreditar* na proposta e as suas directrizes, creio que há muito teria sucumbido ao cansaço provocado por estes anos em que, paralelamente, desenvolvi a minha actividade laboral.

Não posso deixar de agradecer ao Gabinete de Estudos Pós-Graduados do ICS, na pessoa da Dra. Maria Goretti Matias, pelo incentivo que me deu quando mais necessitei e pelo apoio administrativo nunca negado.

Uma vez que a elaboração desta dissertação me levou a Maputo, Moçambique, quero agradecer a todos quantos, no terreno, se mostraram disponíveis para comigo partilharem as suas visões do mundo: a V.G., a Gilberto Mendes, a Rogério Manjate, a Lucrécia Paco, a José Pimentel Teixeira e aos alunos do 3º Ano do Curso de Teatro da ECA- UEM. A todos o meu Muito Obrigada. Ainda um agradecimento muito especial aos queridos amigos Joana Fartaria, Zé Miguel e Giulia Cavallo, que tão bem me orientaram na cidade.

Quero ainda agradecer aos meus cúmplices nesta caminhada da pós-graduação, Bruno Silva e António Rodrigues e ao meu bom amigo V.Y. Mudimbe, que sempre se preocupou em saber se o meu projecto chegava a bom porto. Agradeço ainda aos meus queridos pais, dado que sem o seu apoio, jovialidade e entusiasmo nunca teria conseguido gerir estes anos de tarefas múltiplas.

Finalmente, agradeço e dedico esta dissertação ao meu filho Júlio. Se é certo que passou a primeira fase da adolescência a ouvir falar de teoria social, é com orgulho que hoje lhe reconheço as qualidades da tolerância e da perspicácia.

## ACRÓNIMOS

<b>ACNUR</b>	Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados
<b>ACERT</b>	Associação Cultural e Recreativa de Tondela
<b>AEMO</b>	Associação dos Escritores Moçambicanos
<b>AIM</b>	Africa in Motion - Film Festival
<b>ANC</b>	African National Congress
<b>ASDI/SIDA</b>	Swedish International Development Cooperation Agency
<b>BCM</b>	Banco Comercial de Moçambique
<b>CCFM</b>	Centro Cultural Franco-Moçambicano
<b>CELCIT</b>	Centro Latino-Americano de Criação e Investigação Teatral
<b>CNPEEDC</b>	Comissão de Preparação Eleitoral Democrática e Educação Cívica da População de Moçambique
<b>ECA</b>	Escola de Comunicação e Artes
<b>EN</b>	Estrada Nacional
<b>FBLP</b>	Fundo Bibliográfico de Língua Portuguesa
<b>FCAT</b>	Festival de Cinema Africano de Tarifa
<b>FESTLIP</b>	Festival de Teatro da Língua Portuguesa
<b>FHI</b>	Family Health International
<b>FITEI</b>	Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica
<b>FIBA</b>	Festival Internacional de Buenos Aires
<b>FLCS</b>	Faculdade de Letras e Ciências Sociais
<b>FMI</b>	Fundo de Moeda Internacional
<b>FNUAP</b>	Fundo das Nações Unidas para a População
<b>FRELIMO</b>	Frente de Libertação de Moçambique
<b>HIFA</b>	Harare International Festival of Arts
<b>LINKFEST</b>	The Southern Africa Arts Festival and Market
<b>MA</b>	Master Class
<b>NAR</b>	Núcleo de Apoio aos Refugiados
<b>OMM</b>	Organização da Mulher Moçambicana
<b>ONG</b>	Organização Não Governamental
<b>PIDE</b>	Polícia Internacional e de Defesa do Estado
<b>RDA</b>	República Democrática da Alemanha
<b>SAFRI</b>	Southern Africa Initiative of German Business

<b>SADC</b>	Southern Africa Development Community
<b>TDM</b>	Telecomunicações de Moçambique
<b>TIM</b>	Televisão Independente de Moçambique
<b>UEM</b>	Universidade Eduardo Mondlane
<b>UNESCO</b>	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
<b>UNISIDA</b>	United Nations Program on AIDS/SIDA
<b>USAID</b>	United States Agency for International Development
<b>WLSA</b>	Womem and Law in South Africa

## INTRODUÇÃO

Na perspectiva de inferir como é que as histórias contadas nos palcos dos teatros de Maputo reflectem a visão que a sociedade maputense tem sobre si mesma e ainda no intuito de entender qual a relação da arte teatral com as ideias de nação e modernidade, entro no Centro Cultural Universitário da Universidade Eduardo Mondlane sito a meio da Avenida Agostinho Neto, em Maputo, num dia solarengo de Abril de 2010. Dirijo-me aos seguranças e anuncio o meu encontro com o Professor V. Está a dar uma aula, dizem-me. Sim, é para assistir a essa mesma aula, garanto. De imediato indicam-me a entrada para o auditório. Contorno a enorme pintura de inspiração neo-realista que, alusiva à vida quotidiana do povo moçambicano, se impõe no *foyer* de entrada e espreito pela porta do corredor lateral esquerdo. Os alunos estão sentados à beira de um pequeno palco. Olho rapidamente para o interior da sala e apercebo-me que se trata de uma estrutura em tudo semelhante aos cineteatros edificadas durante o Estado Novo em Portugal e que, por cá, ainda encontramos um pouco por todo o lado. Espaço arquitectónico particularmente vocacionado para o cinema, descubro que antes de ser pertença da Universidade foi Cinema dos Continuadores no período pós-independência e Cinema Nacional na época colonial. Está bem conservado, com a plateia completamente renovada e apresenta-se de *cara lavada*, ou seja, com pintura recente.

O professor V. está do lado da plateia, em pé, com os cotovelos apoiados na beira do palco e não dá sinais de notar a minha presença de tão absorvido que está a conversar com os alunos. Os que estão virados para a porta de onde espreito levantam os olhos quando me vêem entrar. V. volta a cabeça e cumprimenta-me entusiasticamente. Este encontro tinha sido combinado na véspera num jantar com amigos comuns. Diz-me para entrar na sala e me acercar do palco. Apresenta-me aos alunos que me olham de alto a baixo. Sento-me na segunda fila da plateia e aguardo que a conversa termine enquanto vou decifrando os discursos proferidos pelos discentes. Fala-se da importância dos clássicos para um jovem aluno prestes a licenciar-se e da necessidade de conhecer profundamente toda essa dramaturgia. Na origem desta conversa está uma semana de um workshop intensivo sobre Shakespeare ministrado por uma ilustre especialista vinda propositadamente de Lisboa para o efeito. Os alunos não parecem muito convencidos da importância que os coordenadores do curso depositaram no seminário. O seu discurso em tom discordante, com uma argumentação um pouco ambígua e mal fundamentada, desperta a minha atenção. Levanto-me da cadeira para os conseguir ouvir melhor e decido de imediato que tenho de os entrevistar para entender

as razões da sua resistência. Lembro-me de pensar que era fundamental questionar estes jovens sobre o sentido da formação do actor num mercado de trabalho teatral tão restrito como é o de Maputo.

O professor V. faz-me sinal para o seguir e sentamo-nos nas filas mais recuadas da plateia enquanto os alunos se apropriam do pequeno palco. Iniciamos uma longa conversa sobre a estruturação e objectivos do curso, o perfil dos alunos que o procuram e ainda quais os projectos agendados para o futuro. Pelo meio explica-me que esta aula tem como finalidade o apuramento do exercício final dos alunos do 3º ano, ramo encenação, fruto de algumas semanas de improvisações colectivas que, finalmente, está a ganhar a forma de uma partitura. A cena remete para um local público onde duas mulheres manifestam apreço pelos seus maridos, até que uma delas acusa o marido da outra de *ter muito papo*<sup>1</sup>, inclusive com ela. Essa situação gera uma discussão entre as duas personagens que aponta para uma problemática sociocultural onde questões como a infidelidade, o estatuto social e a construção das relações de género estão presentes. É um diálogo onde os discursos, atitudes, normas e práticas partilhadas inferem as mudanças e continuidades, ambiguidades e contradições da vivência quotidiana num contexto urbano com uma dinâmica social em transformação. No Maputo actual, onde se misturam diversos tipos de sistemas de parentesco e religiões, onde o rural e urbano andam passo a passo, este fragmento de improvisação dos jovens aspirantes a actores fez-me questionar a relação entre o ideal de modernidade presente na edificação da nação moçambicana pós-independência e a ambiguidade nos valores subjacentes às relações de género.

Já sem a presença do professor, que entretanto necessitou de se ausentar para uma reunião, fico sozinha com os alunos e passamos a uma situação de conversa informal onde me pergunto quais as temáticas que gostariam de ver abordadas, ou que pretendem abordar enquanto futuros artistas, nos palcos moçambicanos. Plenos de criatividade, dizem-me que em futuros trabalhos profissionais lhes interessa imprimir um ponto de vista pessoal e exploratório, já que as temáticas clássicas são abordadas amiúde pelas estruturas teatrais existentes. Daí que procurem novos assuntos, como por exemplo o hermafroditismo, mas também novos espaços de representação - foi referido um cemitério - de forma a conseguir contornar o problema da falta de espaços de exibição e afirmar a diferença em relação às companhias teatrais instituídas. No entanto, dizem-me que também se identificam com o clássico tema da medicina tradicional, o qual funciona como diferenciador do teatro de

---

<sup>1</sup> “*Ter muito papo*” é expressão utilizada para galantear ou, em calão, *engatar*

origem europeia. Alegam que é uma temática tão africana que mesmo que intentem abordar tão-somente as relações entre pais e filhos, não há como fugir à figura do curandeiro. Reforçam que este é personagem com presença garantida nos palcos, mesmo que o tema seja o trânsito em Maputo.

Também o passado e o futuro fazem parte das preocupações deste jovens actores em formação, dado que muitos deles nasceram num país que só se constituiu como nação em 1975 e que atravessou um conflito interno até 1992. Apercebem-se da herança de um passado que esteve na génese da nação moçambicana, mas vivem num presente marcado por influências múltiplas que lhes são *descarregadas* a um ritmo alucinante. O futuro parece incerto, mas as mudanças por relação ao Maputo de seus pais são tão marcantes que lhes sustentam enormes expectativas. Também a nível profissional estão apreensivos. Têm receio de não conseguirem afirmar-se no meio artístico moçambicano e sonham com a Europa. Por um lado, parecem querer reproduzir os mesmos passos que permitiram a institucionalização das poucas companhias de teatro profissional em Maputo, por outro, parece que a cena teatral institucionalizada lhes faz sentir que as ferramentas e competências que estão a adquirir de nada servirão para o futuro. Paralelamente, também sabem que o governo está a investir na formação artística desde o ensino básico e que vão ser necessários professores credenciados pela academia para ministrarem essa disciplina. Esta é a sua responsabilidade no presente: afirmarem-se enquanto criadores, superarem as dificuldades e contribuirão para a emergência de um mercado de trabalho teatral em Maputo. Quais serão então as grandes mudanças em relação ao panorama teatral vigente na altura do fim do ‘conflito interno’ (a guerra civil terminada em 1992)? E quais as continuidades que podemos encontrar se confrontarmos os desafios que se colocavam aos criadores teatrais então e aqueles que hoje se colocam a estes jovens?

Ao falarmos em *teatro moçambicano*<sup>2</sup> devemos ter em conta que a existência de um teatro segundo os moldes que hoje encontramos em Maputo não tem mais de quarenta anos, apesar de aparecerem referências a um teatro moçambicano de influência europeia que datam de 1898, quando Carlos da Silva produz a opereta tragicómica *Os Amores de Krilólu* (Banham 2004). Apenas na época do Acto Colonial (1930), é que o teatro em Moçambique, tal como hoje se apresenta, com espaço próprio e convenção *à italiana*<sup>3</sup>, adquire forma. A temática representada reflectia então o gosto da classe branca colonial. Somente no período

---

<sup>2</sup> O itálico serve para reforçar a especificidade que os próprios criadores lhe conferem, demarcando assim o período de um teatro de características europeias, logo colonial, daquele que surgiu após a independência.

<sup>3</sup> Onde a relação palco/plateia se caracteriza pela existência de uma zona que interdita o espectador de aceder ao espaço de representação. Normalmente este situa-se num nível mais elevado.

das lutas anticoloniais, com a emergência dos ideais nacionalistas, é que se assiste ao aparecimento de espectáculos cuja temática era a realidade local, ao mesmo tempo que se anunciava o orgulho em ser africano. No início dos 1970, Lindo Lhongo, um dos primeiros autores teatrais moçambicanos, a par com Orlando Mendes e Afonso Ribeiro, reflectiram sobre a condição do negro aculturado que mantinha um pé na cultura ocidental e outro nas suas tradições ancestrais. Mesmo assim, só a partir dos anos 1980 é que as manifestações artísticas tradicionais - dança, música e mímica – vão sendo incorporadas no repertório teatral. Uma das explicações avançada por Luís Mitras (Banham 2004, 390) para esta inclusão tardia deve-se ao facto dos movimentos de libertação considerarem o tribalismo e suas manifestações artísticas um factor de divisão negativo a ser erradicado, uma vez que não espelhavam a imagem por eles ambicionada de uma nova nação livre e um ‘Homem Novo’. Por outro lado, o facto do estado colonial ter elevado as manifestações artísticas tradicionais a folclore exótico, ao mesmo tempo que a PIDE (polícia política do regime salazarista) mantinha uma vigilância constante sobre esta arte com tanta visibilidade pública e capacidade de persuasão, pode ter inibido os escritores a desenvolverem uma dramaturgia que reflectisse a condição do colonizado.

Já com a independência de Moçambique, as estruturas teatrais alteraram-se. Assim, vai-se divulgar um pouco por todo o território um teatro de carácter didáctico, revolucionário e propagandístico, cujas preocupações fundamentais era a promoção do novo ideário nacionalista. É um teatro que pretende endereçar os interesses das camadas populares, politicamente comprometido com os ideais da FRELIMO, que promove o espírito anti-colonialista ao mesmo tempo que enaltece a vivência quotidiana da população moçambicana. Muitos jovens criadores dessa época, empenhados no desenvolvimento deste recém-criado teatro popular, beneficiaram de bolsas de especialização na então RDA (República Democrática Alemã) e na Coreia do Norte, tendo vindo mais tarde a desempenhar funções de destaque no panorama cultural moçambicano. (Caetano 2004, 22). Paralelamente a esta profusão de agentes culturais dinamizadores por todo o território, ao mesmo tempo que o país vivia a braços com uma guerra civil, os anos 1980 foram um período áureo para os criadores teatrais estabelecidos na capital moçambicana.

No contexto geopolítico internacional, com a queda do Muro de Berlim no contexto geopolítico internacional, desenvolveram-se intercâmbios culturais com governos e instituições europeias e fomentaram-se os apoios com as ONG's. Foram assim criadas condições para o aparecimento de várias companhias teatrais que conjugam as infra-estruturas

da herança colonial com o espírito comunitário dos *open spaces*<sup>4</sup>. A cena teatral em Maputo encheu-se de um novo fulgor e o número de actores multiplicou-se. É uma época de grande qualidade e inovação artística, mas durante a qual subsiste a inexistência de uma dramaturgia nacional. Não se escrevem, nem publicam textos para teatro e os criadores recorrem à dramaturgia europeia, sul-americana (Brasil) e sul-africana, ou ainda a adaptações da literatura moçambicana, nomeadamente de contos dos emblemáticos Rui Nogar (1932-1993), José Craveirinha (1922-2003) e Mia Couto (1955).

Decorridos 35 anos sobre a Independência e 18 anos sobre a assinatura do Acordo de Paz quais foram então as mudanças e continuidades que ocorreram na prática teatral? Como é que os conteúdos narrativos que incorporam discursos e concepções sobre nação, modernidade e género foram estruturados pela prática teatral? É o que vamos tentar aferir ao longo das próximas páginas.

### **Metodologia e Estrutura**

Esta dissertação tem como pano de fundo o panorama teatral existente em Maputo entre o ano de 1992 e Abril de 2010. Se, por um lado, se pretende determinar até que ponto os discursos produzidos nos palcos moçambicanos reflectem e, ao mesmo tempo, determinam a sociedade moçambicana, por outro lado, esta pesquisa tentará também avaliar como é que os artistas de Maputo se posicionaram no âmbito das transições políticas verificadas ao longo da baliza temporal que estabelecemos e ainda quais foram as estratégias de sobrevivência que desenvolveram para a prossecução da prática teatral.

Para esse propósito, uma das primeiras etapas foi a recolha de notícias sobre as companhias de teatro em periódicos da imprensa nacional, regional e internacional, assim como a consulta de material disponível on-line sobre os espectáculos. Fez-se ainda o levantamento de notícias nos sites de estações de rádio e televisões moçambicanas, blogs e redes virtuais com o objectivo de entender qual o tipo de relação entre as companhias e a sociedade moçambicana, e quais as relações que estas estabeleceram com o exterior, quer no passado, quer no presente. Contemplou-se ainda o levantamento da dramaturgia que as companhias profissionais de teatro em Maputo apresentaram ao longo destes anos, mencionando, sempre que possível, os autores da literatura moçambicana que lhes serviram de inspiração, quais as obras adaptadas, quantas peças originais se produziram e quais os autores da dramaturgia mundial mais presentes nos espectáculos apresentados. Durante a

---

<sup>4</sup> Espaço de representação não convencional segundo o modelo ocidental. Normalmente em arena ou terreiro.

minha visita a Maputo, entre 3 e 17 de Abril de 2010, elaborei um diário de campo onde registei os espectáculos a que assisti, as conversas informais que tive o privilégio de desfrutar com alguns actores e as minhas impressões relativamente ao pulsar da cidade. Também registei em suporte áudio fragmentos dos espectáculos assistidos, assim como a entrevista colectiva aos jovens actores do Curso de Teatro da ECA- UEM que comigo reflectiram sobre as suas expectativas em relação ao futuro do teatro em Moçambique. A fotografia foi o meio privilegiado de registo visual. No CD que se encontra nas costas da capa consta um álbum de fotografias relativas aos espectáculos que assisti e a espaços de teatro que visitei. Também se inclui o registo áudio dos discursos das reclusas no âmbito das comemorações do Dia da Mulher Moçambicana na Prisão de Ndlevela, assim como excertos áudio do espectáculo *Domesticamente Violento* da Companhia de Teatro Gungu.

A dissertação está estruturada em dois capítulos com subsecções e um epílogo. No primeiro capítulo, procedeu-se ao levantamento sistemático das companhias teatrais no período de tempo compreendido entre 1992 e 2010 e tentou-se dar conta das convergências históricas que propiciaram a continuidade de umas, o desaparecimento de outras e ainda o surgimento de terceiras. Também se tentou apurar quais foram os objectivos que estiveram na origem da formação de cada uma delas, os princípios gerais que regem o seu trabalho, as actividades multidisciplinares possuidoras de um perfil de acção socialmente comprometido que integraram, ou ainda integram, e também o tipo de financiamento que possuem e ainda que redes culturais as potenciam.

O segundo capítulo desta dissertação é dedicado à análise dramaturgica dos espectáculos onde, com o recurso à teoria antropológica, se pretendeu articular os dados recolhidos de forma a enquadrar a perspectiva encontrada no processo histórico que, desde 1992, após a assinatura do Acordo de Paz, delineou um novo rumo nos palcos moçambicanos e estimulou outra forma de reflectir sobre as questões de género, da nação e da modernidade. Para este propósito escolheram-se três espectáculos das duas companhias teatrais de Maputo que mais actividade regular têm mantido nestes últimos dezoito anos, os Mutumbela Gogo e a Companhia de Teatro Gungu. *Mulher Asfalto* (2008), uma produção da actriz Lucrecia Paco sob a chancela dos Mutumbela Gogo, foi o espectáculo escolhido no sentido de problematizar a discriminação de género em Moçambique, ao mesmo tempo que se tenta mostrar a ambiguidade existente entre o ideal modernista da nação e a vivência do quotidiano. A *Demissão do Sô Ministro* (2008) é um espectáculo que se mostrou ambivalente e transversal a toda a temática proposta, ao mesmo tempo que anuncia as contradições e os desafios da nação moçambicana na era da globalização. Por último, *Vestir a Terra* (1994) é um espectáculo

emblemático da época de transição do regime socialista de partido único para um sistema político multipartidário, onde se reforça e se apela à pertença identitária para construir o futuro da nação moçambicana, numa problemática não isenta de paradoxos.

## CAPÍTULO I

### BREVE HISTÓRIA DAS INSTITUIÇÕES TEATRAIS (1992-2010)

A história das instituições teatrais de Maputo remonta à época colonial, mas a actividade teatral intensifica-se durante a Guerra de Libertação Nacional, consolida-se e diversifica-se no período pós-independência e sofre uma transformação completa a partir de 1992. Nessa época, em Maputo, as companhias teatrais ou associações culturais com actividade teatral regular e de carácter profissional são: (i) os *Mutumbela Gogo*, formados em 1986, (ii) a *Associação da Casa Velha*, que remonta a 1982, (iii) a *Associação Cultural Tchova Xita Duma*, que principia actividades em 1984 mas que já se encontrava em plena desagregação em 1992, (iv) os *M'Beu*, companhia satélite dos Mutumbela que emerge em 1989 como laboratório de actores e, finalmente, (v) a *Companhia de Teatro Gungu*, companhia profissional que se constituiu mesmo no ano de 1992 e que revolucionou a cena teatral em Maputo.

Apesar de sair do âmbito deste estudo porque se trata de uma instituição virada para a prática de outro género artístico, aprez-me ainda referir a importância da prestigiada *Companhia Nacional de Canto e Dança*, fundada em 1979 sob a bênção da Direcção Nacional de Cultura. Esta companhia de dança, inicialmente constituída por jovens bailarinos amadores de várias regiões do país que se dedicavam à dança e à poesia, já integrava cinquenta elementos em 1993, entre técnicos, músicos e bailarinos profissionais. A sua missão até aos dias de hoje sempre se pautou pela recolha, preservação, valorização e difusão do património cultural moçambicano nos domínios da dança, música, canto, teatro e actividades associadas (Graça 1995).

Quando, em 1992, o Acordo de Paz foi assinado, Moçambique era um dos países mais pobres do mundo e mais dependentes de ajuda exterior. O contexto geopolítico internacional encontrava-se marcado pelo fim da Guerra Fria, pela ascensão global da doutrina neo-liberal e a nível local, pelo fim do *apartheid* na vizinha África do Sul. Manifestamente estamos perante um contexto de transição, caracterizado pelo fim de uma situação de guerra civil e início de um tempo de paz, onde a economia de mercado começava a desenvolver-se e o governo de partido único é substituído por um regime de estilo constitucionalista democrático. (Dinerman 2006, 24) Este panorama histórico possuirá óbvias consequências na dinâmica dos palcos dos

teatros em Maputo, conforme se reconhecerá no percurso histórico que vos proponho de seguida.

### **Da Paz à viragem do Milénio**

No ano de 1992, a cena teatral de Maputo goza de nomes como Manuela Soeiro, fundadora dos Mutumbela Gogo e ícone da *renaissance*<sup>5</sup> teatral moçambicana. Sediada no Teatro Avenida, esta companhia era co-dirigida pelo escritor e dramaturgo sueco Henning Mankell e possuía como prioridade as temáticas que reflectissem a realidade moçambicana. Nesse ano, o espectáculo *Amor, Vem*, uma adaptação da peça *Lisistrata* de Aristófanes, homenageia a contribuição de todas as mulheres moçambicanas para o termo ao conflito que assolou o país. No entanto, a paz que agora se fazia sentir arrasta consigo centenas de milhares de órfãos para as ruas das capitais de província.

Esta constatação leva a companhia a realizar no ano seguinte a peça *Meninos de Ninguém* (1993). De autoria colectiva, o espectáculo aborda a temática das crianças de rua condenadas à mendicidade, cujos sonhos se resumem a estratégias de sobrevivência. A produção foi apresentada na XVI Edição do FITEI, no Porto, em 1993, juntamente com o espectáculo *N'Tchuva* da então companhia satélite M'Béu.

Em 1994, já no âmbito das primeiras eleições multipartidárias e com o objectivo de realizar um trabalho de educação cívica após o processo de reconciliação, os Mutumbela Gogo desenvolvem o projecto «Mocambiquero-te» que percorre todas as províncias do país com o espectáculo *Vestir a Terra*, cuja temática se centra nos refugiados moçambicanos nos países vizinhos e no tipo de democracia existente no período que antecede as eleições multipartidárias. Com a participação de actores como Lucrécia Paco, Rogério Manjate, Evaristo Abréu ou Alberto Magassela, actualmente a residir no Porto, o espectáculo é realizado em conjunto com os M'Béu para as representações nas províncias de Maputo e Gaza. Inicialmente escrito em português, é depois traduzido para as línguas Tsonga, Chitswa, N'dau, Sena, Shona e Macua para uma melhor inclusão das populações a quem se dirigia.

No seguimento deste posicionamento para o serviço cívico, em 1997, a companhia estreia o espectáculo *Que Dia*, que tinha como objectivo inspirar as mulheres na sua emancipação e promover o debate sobre os direitos e deveres da mulher na sociedade moçambicana. O guião escrito surge das improvisações dos actores e da colagem de excertos

---

<sup>5</sup> Por referência à 'Harlem Renaissance' ou 'New Negro Movement', como era conhecido na altura em New York que, no início de 1920 nos Estados Unidos originou um intenso movimento artístico/cultural onde se celebrava o orgulho em ser afro-americano.

dos contos tradicionais moçambicanos. A estreia teve lugar no Teatro Avenida e o espectáculo seguiu em digressão por toda a zona do grande Maputo, Beira, Gaza, Inhambane, Tete, Nampula e Cabo Delgado, tendo sido vista por 14 000 pessoas, num total de 70 espectáculos.

Segundo o relatório 1997/2000 da ASDI (Agência Sueca de Cooperação para o Desenvolvimento), esta adesão massiva de público confere a ideia de *fome cultural* nas províncias, já que a população raras vezes tem acesso a este tipo de eventos. Por outro lado, diz o mesmo relatório, estes acontecimentos culturais nas províncias também reforçam o sentido de pertença identitária à nação (Pehrsson 2001, 34). Tal como o espectáculo *Vestir a Terra*, também *Que Dia* foi traduzido para as línguas mais representativas do país, só que desta vez em conjunto com os grupos locais de teatro amador. Posteriormente, a representação ficou a cargo destes agentes culturais, que entretanto beneficiaram de workshops de dramaturgia e representação. O grande impacto a nível local deste espectáculo deveu-se justamente a esta estratégia de passagem de testemunho.

Também a companhia-satélite M'Béu, que entretanto conquistou maturidade e autonomia em relação à companhia principal, produziu uma versão juvenil do espectáculo *Que Dia* para que a reflexão sobre a importância da mulher na sociedade moçambicana chegasse a todas as faixas etárias da população.

Atentemos um pouco, então, ao percurso particular desta companhia de jovens criadores. Co-residentes no Teatro Avenida desde 1989 e inicialmente vocacionados para a formação de actores que alimentassem as necessidades artísticas dos Mutumbela Gogo, a partir de 1994 este colectivo acentua a sua tendência para um teatro juvenil de cariz comunitário com preocupações cívicas, ao mesmo tempo que privilegia os contactos com os pequenos grupos amadores espalhados pelas províncias, de forma a capacitá-los artística e tecnicamente para a produção de espectáculos. Pela mão de Evaristo Abreu, actor que se iniciou nos Mutumbela Gogo e na companhia Tchova Xita Duma, a temática deste colectivo centra-se no enaltecimento dos costumes e valores tradicionais moçambicanos e na sátira aos fenómenos da vida quotidiana, como a corrupção ou o tráfico, numa tentativa de repescar as referências de um período pré-colonial.

Também a sua dramaturgia se baseia na adaptação de mitos, contos e histórias tradicionais, nos poemas de José Craveirinha, ou nas canções de Mia Couto e, curiosidade, no Romance da Lebre de Henri-Alexandre Junod, constante no *Cantos e Contos dos Rongas* (1975 [1897]). Esta adaptação do texto de Junod deu origem ao espectáculo emblemático da companhia, o *Mwa N'Pfundla*, em 1991. Também neste espectáculo os diálogos misturavam

o português com as línguas Changana, Nyanja e Sena de forma a apelar a um leque mais alargado da população moçambicana. *O Dançarino* (1994), *Haxixe* (1995) *Joaquim Chofer* (1995) e a *Chegada do Vizinho*<sup>6</sup> foram espectáculos que marcaram a história da companhia que, em 1999, enceta a aventura de organizar o I Festival D'Agosto (Langa 2008). Nas duas edições subsequentes, o Festival tem como um dos parceiros a companhia portuguesa Trigo Limpo Teatro - ACERT, a qual coordenou a programação no que diz respeito à escolha dos espectáculos europeus e do continente americano. Esta enorme iniciativa movimentou artistas de todo o mundo nas áreas do teatro, da música, das artes plásticas e manifestou-se como um caldeirão de intercâmbio artístico sem precedentes na cidade de Maputo.

Na sua primeira edição, o Festival D'Agosto deu primazia à temática da luta contra o HIV/SIDA, na segunda edição à luta contra a corrupção e na terceira Edição falou-se da 'educação para todos'. A temática desta última edição centrava-se na ideia de ajudar a promover a educação e demonstrar que os artistas também são pessoas atentas às questões relacionadas com a discriminação de género (F. Manjate 2003). Para além de alertar para as questões na sociedade moçambicana que pediam urgente resolução e promover o intercâmbio internacional, o Festival D'Agosto - que teve a última edição em 2005 - dinamizou muitos espaços culturais da cidade e conseguiu uma concertação de esforços por parte de todos os *fazedores de teatro*<sup>7</sup> de Maputo. O Teatro Avenida, o Cinema Scala, a Casa Velha, a Catembe Gallery, o Centro dos Estudos Brasileiros e o CCFM (Centro Cultural Franco Moçambicano), por exemplo, foram alguns dos locais que acolheram os diversos espectáculos de teatro (F. Manjate 2004). Mas também o Instituto Camões e a FLCS (Faculdade de Letras e Ciências Sociais) da UEM (Universidade Eduardo Mondlane) contribuíram para o evento com a cedência de espaços para realização de conferências sobre artes cénicas.

Justamente por contaminação a esta dinâmica de colaboração e cedência de espaços é que se impõe falar brevemente sobre o núcleo teatral da Associação Cultural Tchova Xita Duma<sup>8</sup>. Em 2002, aquando da II Edição do Festival D'Agosto, tanto o núcleo teatral como a própria associação estavam praticamente desactivados. Sem actividade significativa e num estertor que se arrastava desde 1992, a Associação ainda mantinha o espaço da sua sede que, generosamente, cedeu para esta iniciativa.

---

<sup>6</sup> Não consegui a data exacta de estreia

<sup>7</sup> Expressão utilizada em Maputo para designar todos aqueles que laboram nas artes cénicas. Não consegui apurar se remete para a famosa peça de Thomas Bernhard com o mesmo nome. No entanto, parece que será mais uma alusão à ideologia marxista do trabalho.

<sup>8</sup> Que em Changana significa "Empurra que vai pegar" – uma alusão irónica aos carros velhos.

A Associação Cultural Tchova Xita Dima foi fundada em 1984 pelo músico brasileiro Martinho Lutero e um grupo constituído por intelectuais, alunos universitários e jornalistas interessados na partilha artística. A sua área artística preferencial era a música e o teatro, na vertente cénica e radiofónica. Também Manuela Soeiro, fundadora dos Mutumbela Gogo, fez parte deste núcleo de teatro antes de formar a sua própria companhia. A escolha do repertório dramaturgicó recai sobretudo em autores estrangeiros como Chico Buarque d’Holanda(1944), Bertold Brecht(1898-1956), Athol Fugard (1932), Fernando Arrabal (1932) ou Jean-Paul Sartre (1905-1980) e os espectáculos eram apresentados no Teatro Avenida antes de este ser cedido à companhia Mutumbela Gogo a título de alienação. Com Luís Savele na direcção, o núcleo de teatro parece retomar algum do fôlego perdido aquando da saída de Manuela Soeiro e de alguns dos elementos fundadores. Luís Savele escreve dois textos de teatro originais<sup>9</sup> e encena três espectáculos. No entanto, a partir de meados da década de 1990, já no quadro das privatizações, a associação começa a sucumbir devido aos elevados valores praticados no aluguer de salas de espectáculo - cerca de 400 a 500 mil meticais por sessão - e à escassez de apoios por parte do governo moçambicano (Savele 2005, 7). A título de curiosidade cabe ainda referir que um dos primeiros espectáculos de criação colectiva desta associação, o *Xiluva* (1984), chegou a ser censurado pelo Secretário-Geral da Cultura de então, Luís Bernardo Honwana, sob o pretexto do conteúdo textual não estar em conformidade com o respeito devido ao público e a premissa educativa de audiências. Tratava-se de um texto que abordava os abusos sexuais sofridos por muitas mulheres moçambicanas, quer nas fábricas onde trabalhavam, quer nas suas próprias casas.

No âmbito do associativismo, também a Associação da Casa Velha, fundada em 1982 sob a presidência de Francisco Keil do Amaral, tem uma importância determinante na existência de uma actividade teatral regular em Maputo durante o período da guerra civil. Financiada desde a sua fundação pelo Estado moçambicano - em 1986 – a associação perdeu o subsídio governamental e foi levada a traçar nova estratégia procurando apoios junto a empresas privadas, organizações não-governamentais, embaixadas, o Instituto Camões e o Centro Cultural Franco Moçambicano. É precisamente no âmbito da parceria com Agências Internacionais de Desenvolvimento Estatal que a Casa Velha consegue inaugurar o Teatro Mapiko a 5 de Abril de 1991, o primeiro equipamento a ser construído de raiz após a independência. Trata-se de um anfiteatro ao ar livre em estilo grego, construção de cimento e situado no jardim da sede da associação. Possui uma capacidade de mais ou menos

---

<sup>9</sup> “Tsendzeleni” (s.d) e “Quem é o Padre Cesarri Bertulli”(1989)

quinhentos lugares (Savele 2005, 32), ostenta um belo painel esculpido pelo prestigiado artista Malangatana e funciona como sede de acolhimento aos vários grupos de teatro amador e semi-profissional que não possuem espaço próprio para apresentação dos seus espectáculos.

Em 1992, a associação, então presidida pelo jornalista João Machado da Graça, apresentou o espectáculo *O Ossso*, adaptação e encenação do próprio a partir de um texto africano<sup>10</sup>. Este espectáculo, protagonizado pelo conhecido actor Mário Mabjaia, foi um dos maiores sucessos da companhia, tendo sido reposto em 1995, no âmbito do Festival de Teatro da África Austral, que teve lugar na África do Sul (Saúte 1995). Nesse mesmo ano, alguns actores da associação fundaram um núcleo teatral paralelo denominado ‘Produções Olá’, um colectivo que está interessado em desenvolver uma abordagem crítica mais assertiva à sociedade moçambicana e às políticas governativas de privatização que entregaram cinemas a igrejas particulares e não zelaram pelas crianças de rua e pelos soldados desmobilizados. Também no ano de 1995 teve lugar o início da colaboração da Casa Velha e das Produções Olá com a Cena Lusófona, sediada em Portugal, na realização da I Estação da Cena Lusófona, um festival de teatro que teve a duração de um mês, de 15 de Novembro a 12 de Dezembro de 1995, e envolveu 14 companhias de teatro oriundas de Angola, Moçambique, Portugal e São Tomé e Príncipe. Foram realizados 20 espectáculos e 2 co-produções luso moçambicanas, o *De volta da Guerra* de Angelo Beolco (Machado 1995), da Casa Velha com o Teatro da Rainha e o espectáculo *A Birra do Morto* de Vicente Sanches, com a Escola da Noite, companhia portuguesa sediada em Coimbra, e os Mutumbela Gogo.

Para além de João Machado da Graça, estiveram envolvidos na realização deste evento Manuela Soeiro e Gilberto Mendes, da Companhia de Teatro Gungu, da qual falaremos de seguida. Até finais dos anos 1990, as relações entre o teatro moçambicano e a Cena Lusófona foram intensificando-se no sentido de organizar programas interdisciplinares, institucionais e de cooperação, com ateliês de formação, co-produções, circulação de espectáculos, investigação, dramaturgias, debates, conferências, exposições e edições. Em 1994, a Associação Cultural Casa Velha abriu extensões associativas em Nampula, Niassa e Linchinga, com o intuito de promover a formação de actores e bailarinos de dança tradicional, assim como outras actividades culturais a desenvolver nas regiões do norte de Moçambique.

Como se poderá depreender pelo acima exposto, a actividade teatral em Maputo na década de 1990 está directamente relacionada com o chamado ‘processo de transição’ de Moçambique para um regime político de estilo multi-partidário com uma economia neo-

---

<sup>10</sup> Algumas fontes apontam como sendo do senegalês Birago Diop mas não consegui uma confirmação fidedigna.[http://cvc.instituto-camoes.pt/index.php?option=com\\_docman&task=cat\\_view&gid=901&Itemid=69](http://cvc.instituto-camoes.pt/index.php?option=com_docman&task=cat_view&gid=901&Itemid=69)

liberal. Este processo começa, de facto, a delinear-se alguns anos antes, aquando da entrada do FMI em Moçambique. Ora os desafios que esta transição colocou aos criadores teatrais, muitos deles outrora vinculados ao projecto socialista de construção da nação, fez com que a maior parte procurasse apoio em instituições internacionais de cooperação e desenvolvimento para assim conseguirem algum tipo de financiamento e prosseguirem uma actividade regular. Muitos dos projectos que surgiram nesta altura, portanto, tinham como objectivo a disseminação de mensagens de combate e prevenção de doenças, como o HIV/SIDA, a malária ou ainda as questões de saúde pública. Se, por um lado, estas são causas que os artistas abraçam com agrado, dado que o teatro é um meio privilegiado para veicular este tipo de mensagens, por outro lado, este modelo de funcionamento não possui a regularidade desejável. As companhias que entretanto se deslocam pelo país neste tipo de programas, sentem que perdem impacto e visibilidade quando regressam à capital. Num país totalmente centralizado no Sul, essa pode ser a *morte do artista*.

Não foi esse, porém, o caso da Companhia de Teatro Gungu, constituída em 1992, por Gilberto Mendes. Os Gungu<sup>11</sup> são hoje uma grande empresa que emprega mais de 130 pessoas, entre actores, administrativos e técnicos. A companhia possui duas salas de espectáculos, o Cineteatro Madjedje e o Estúdio 222, produziu 57 peças de teatro, 3 séries de televisão, 5 ‘Galas Personalidade’ e os seus actores participam em quase todas as longas-metragens de cinema produzidas ou co-produzidas em Moçambique. No entanto, os primeiros anos da companhia não foram fáceis. Quando Gilberto Mendes decidiu deixar os Mutumbela Gogo, após uma digressão europeia à Expo Sevilha e ao FITEI - Porto, a sua principal preocupação foi arranjar um espaço onde pudesse trabalhar com os cinco actores que com ele estavam dispostos a empreenderem esta nova aventura que viria a marcar a diferença na cena teatral de Maputo. As duas salas referidas, cedidas pelo Instituto Nacional de Cinema, apresentavam condições de degradação extremas, mas isso não fez desistir este jovem cuja ambição era criar uma companhia profissional que não dependesse de subsídios governamentais, que mantivesse uma actividade anual ininterrupta e um carácter verdadeiramente profissional e profissionalizante.

Se para angariar parceiros dispostos a investir era preciso ter um produto acabado para oferecer, a 2 Setembro de 1992, dois meses após Gilberto Mendes ter deixado a companhia que o viu afirmar-se como actor, os Gungu apresentaram o seu primeiro espectáculo, *Tempo Zero*. O espectáculo era uma crítica social às políticas governamentais existentes no período

---

<sup>11</sup> Como normalmente são apelidados no meio teatral e junto ao público

histórico compreendido entre o fim do período colonial e o final do conflito interno e uma exposição das mágoas causadas ao povo moçambicano. No ano seguinte e antevedendo as eleições multipartidárias, a companhia estreou *Coração d’Lagoa*, cuja temática, inspirada no livro de contos ‘*Dizanga dia Muenhu*’ do escritor angolano Boaventura Cardoso, reflecte a reconstrução identitária do ‘africano’ após o fim da colonização portuguesa, vinculando assim o tempo presente ao momento histórico da independência.

Sempre na perspectiva de perceber qual a fatia da realidade que o público deseja ver espelhada no palco, a companhia prosseguiu a sua actividade com os espectáculos *O Oitavo Dia* (1994) e *Oh Sô Ministro* (1995). O primeiro utiliza a sátira às instituições políticas de Moçambique e o segundo desafia o tabu de retratar publicamente um ministro em funções. Já com *Deputado Precisa-se* (1996) a companhia atreveu-se a criticar uma discussão parlamentar acerca da instauração de feriados religiosos para muçulmanos, realizando uma sessão especial para os membros do Parlamento. O espectáculo caricaturava as solicitações de feriado por parte das delegações das várias religiões e propunha o fecho das actividades em Moçambique durante o mês de Junho, concentrando assim os feriados de todos os credos religiosos (Chiurre 2010). O curioso é que após a polémica lançada por esta representação, a proposta de lei acabou por ser chumbada de forma a evitar a proliferação de feriados no país.

Ainda em 1996, a companhia apresenta o espectáculo *Samora*, e em 1997, *A Cadeira do Poder*. Com salas sempre cheias aos fins-de-semana, a sua actividade foi-se tornando cada vez mais regular, permitindo que a companhia passasse a produzir mais do que um espectáculo por ano. Já em 1998, estreia *Oiça Ministro*, espectáculo inspirado no livro ‘*O Ministro*’ (1989), do escritor angolano Agostinho André Mendes de Carvalho, que apelava à consciência dos políticos moçambicanos face à realidade vivida no país. Destaque-se que esta obra de Mendes de Carvalho é uma das mais ambíguas do escritor, pois possui um pendor político que «reflecte uma postura de inequívoca auto-crítica sobre assuntos considerados politicamente incorrectos porque retratam uma consciência colectiva da sociedade política angolana, com os seus incidentes de percurso» (Fortunato 2009). Em 1999, a companhia estreia ‘*Larga a Minha Cabeça, Malandro*’ e em 2000 faz um espectáculo alusivo às famigeradas cheias desse ano com título *E Tudo a Água Levou*. Construído a partir de pequenos episódios que retratam o sofrimento daqueles que foram afectados por este cataclismo natural, o espectáculo também reflectia sobre a condição humana, abordando temas como a corrupção e a tendência das sociedades para esquecerem os valores da identidade e os direitos mais básicos da humanidade. Pelo meio, fazia ainda uma crítica cerrada às ajudas externas, às implicações que advêm dessa solidariedade e ao poder do

dinheiro em Moçambique e no mundo. O seu director, Gilberto Mendes, refere que «uma das missões da companhia é precisamente ser porta-voz da população moçambicana de forma a alertar o poder governativo para os problemas que estão na ordem do dia» (Braga 2000). Daí que os seus espectáculos sejam tão frequentados e aplaudidos pela população em geral, mas também pelos altos quadros dirigentes que, desta forma, se deslocam ao Teatro Madjedje para assistir à crítica das políticas governativas que eles próprios promovem e implementam.

Moralmente apoiada desde o primeiro momento pelo então Presidente da República Joaquim Chissano, podemos afirmar que a Companhia de Teatro Gungu cumpre eficazmente a sua estratégia de crescimento. Com salas esgotadas todos os fins-de-semana desde o início da sua formação, os Gungu não possuem qualquer tipo de financiamento a não ser o apoio que resulta das parcerias que a companhia estabelece com empresas privadas ao abrigo do Decreto-lei nº 4/94, o qual instituiu a lei do mecenato com vista ao desenvolvimento da arte e da cultura (Savele 2005) e das receitas provenientes das suas actividades que se têm multiplicado a um ritmo impressionante.

Logo após a sua formação e mediante o elevado número de actores que os procuravam, Gilberto Mendes decidiu formar a companhia-satélite Gungulinho 1, de carácter semi-profissional, com o intuito de servir como viveiro de actores à companhia-mãe. O sucesso foi estrondoso. Hoje, muitos dos actores que se formaram nesta companhia são os actores principais dos Gungu. Nos anos subsequentes surgiram ainda o Gungulinho 2, de carácter amador, o Gungulito, de vertente juvenil e composto por actores até aos 18 anos e também o Gungulinhozinho, dedicado à infância. Os Gungulinho 1 e 2 apresentam os seus espectáculos no Teatro Madjedje, recentemente renomeado Teatro Gilberto Mendes, e os dois últimos no Estúdio 222. Paralelamente a estes projectos, que funcionam autonomamente, ainda existe o Gungudanse e Gungumusic, dois projectos que lançam bailarinos e músicos na cena artística moçambicana e internacional. Em 2000, é ainda fundada a Gungu Produções, uma produtora dedicada a seriados televisivos e ao cinema. Todas as produções desta etiqueta têm conhecido um enorme sucesso junto do público moçambicano.

Diz Gilberto Mendes que «mais do que trabalhar grandes autores da dramaturgia internacional prefere teatralizar as histórias de Moçambique» (Braga 2000) ou os factos verdadeiros que marcam, e assim espelham, a sociedade moçambicana. Trata-se de uma opção que muito dignifica o trabalho desta companhia, mas que não colmata a falta de existência de uma dramaturgia nacional, uma vez que os seus espectáculos são construídos a partir de um mote que se vai desenrolando em improvisação até adquirem uma partitura final. Se este formato, que tem dados bons resultados, é apropriado pelos Gungu para abordar uma

qualquer temática que gere conflito na sociedade em determinado momento histórico, por outro lado, não cristaliza uma dramaturgia nacional.

A verdade, porém, é que urde consequências pelo incómodo que provoca. Quando em 2002, os Gungu levaram à cena o espectáculo *O Julgamento*, este foi censurado pelo Ministério de Cultura logo após a estreia, pois evidenciava o jogo de bastidores, corrupção e crime organizado que envolveu o BCM (Banco Comercial de Crédito) no desvio de 14 milhões de dólares e levou ao assassinato do jornalista Carlos Cardoso. Face à ausência de consenso entre Gilberto Mendes e os argumentos que o ministro do pelouro da cultura apresentava para censurar o espectáculo (Chiurre 2010), o director dos Gungu decidiu prosseguir a carreira do espectáculo, arriscando possíveis represálias. Tal não aconteceu. Desde então e até aos dias de hoje, a companhia produziu mais de 30 espectáculos e tem um enorme sucesso na cena teatral de Maputo, conforme pude comprovar aquando da estreia do *Domesticamente Violento*, no dia 3 de Abril de 2010, em Maputo.

Uma vez que a temática que a companhia privilegia é sobretudo urbana, as deslocações ao interior do país existem, mas não são tão frequentes como acontece com companhias que colaboram com organizações não-governamentais. Em contrapartida, os Gungu são forte presença no estrangeiro e já se apresentaram por diversas vezes no FITA (Festival Internacional de Teatro de Almada), no FITEI – Porto, no Festival Sur des Îles, nas Canárias, no LINKFEST – Zimbabué. Este ano representaram Moçambique na III Edição do FESTLIP, no Rio de Janeiro, com o espectáculo *A Demissão do Sr. Ministro*, espectáculo produzido em 2008 e analisado no segundo capítulo desta dissertação. A companhia também foi representante da África Austral no CELSIT e fez parte do Comité Nacional Moçambicano que, em 1997, organizou o Festival de Internacional de Teatro da SADC, em Maputo.

### **A Última Década**

A viragem do século não foi de igual feição para todas as companhias de teatro em Maputo. Conforme anteriormente referido desde o ano de 2002 que a Associação Cultural Tchova Xita Dima não funciona, nem sequer como centro social, actividade a que se dedicou desde o desaparecimento do núcleo teatral. (Caetano 2004, 43). Também a companhia de teatro M'Bêu, depois de organizar a II Edição do Festival d'Agosto (2002) onde apresentou o espectáculo *Mudungazi*, baseado no último discurso de Gungunhana que foi posteriormente apresentado no HIFA<sup>12</sup>, viu comprometida a regularidade da sua actividade teatral. Como

---

<sup>12</sup> Harare International Festival of Arts (2002)

estratégia de sobrevivência reforçou as colaborações com a cooperação suíça e instituições estatais que efectuam trabalho de sensibilização junto das populações nas províncias moçambicanas. Desta forma, entre 2000 e 2003, os M'Bêu participaram num projecto teatral de cooperação entre Moçambique e a Finlândia intitulado «Theatre Now», onde realizaram uma versão do famoso *Ubu Roi* (1896) de Alfred Jarry. Depois de organizarem mais três edições do Festival D'Agosto - o último teve lugar em 2005 - a associação, agora com o nome de 'Macarte - M'Bêu, Associação de Cultura, Arte e Teatro', produziu ainda em 2006 o espectáculo *A Casa de Bernarda Alba* (1936) de Federico Garcia Lorca, com encenação de Evaristo Abreu. Mais uma vez a escolha dramática teve por finalidade denunciar a condição de subjugação a que muitas mulheres moçambicanas estão sujeitas.

Em 2009, esta companhia representou Moçambique na II Edição do FESTLIP, no Rio de Janeiro, com o espectáculo *O Homem Ideal* (2007), texto e direcção de Evaristo Abreu. Sem espaço próprio e a viver da boa vontade alheia quando pretende produzir e realizar um espectáculo, a associação conta com dez elementos, desenvolve projectos para a cooperação, possui oficinas de teatro, produz eventos e mantém intercâmbio com instituições congéneres. Entre 2006 e 2007, em parceria com a ONG Visão Mundial, a companhia formou 78 actores em treze distritos da província da Zambézia. (Langa 2008). O seu principal mentor, Evaristo Abreu, encontra-se neste momento a concluir o MA (Grau de Mestrado) em Drama, na Universidade de Witwatersrand, em Joanesburgo. Regressará a Maputo e a novos projectos culturais em Dezembro de 2010.

Entretanto, vamos espreitar o que foram os últimos dez anos da Associação Cultural da Casa Velha. Se até finais dos anos 90, a associação reafirmou as parcerias com a Cena Lusófona de Portugal, a partir de 1999 contou também com o apoio da cooperação espanhola para a realização do espectáculo *A Sapateira Prodigiosa* (1930) de Federico Garcia Lorca, com encenação do criador português Fernando Mora Ramos. Este espectáculo estreou-se em Fevereiro de 1999 no Teatro Mapiko - em Maputo - e teve uma carreira de sucesso de dois meses, apresentando-se posteriormente na II Estação da Cena Lusófona, em Coimbra. Já no ano 2000, em co-produção com a 'CulturArte - Cultura e Arte em Movimento', uma associação que se dedica à formação e divulgação artística, sobretudo na área da dança, apresentou no CCFM (Centro Cultural Franco-moçambicano) o espectáculo *Ópera do Tambor*, baseado no poema 'Eu Quero Ser Tambor' (1964) do poeta moçambicano José Craveirinha, numa encenação de Panaíba Gabriel, director da 'CulturArte'.

Nos primeiros anos do séc. XXI intensificaram-se as parcerias com ONG's na realização de espectáculos televisivos comemorativos do Dia da Mulher Moçambicana ou do

Dia da Independência Nacional (Caetano 2004, 40) de forma a conseguir capitalizar recursos para manutenção do espaço e pagamento de salários a uma estrutura administrativa constituída por um assistente e por uma secretária. Outra estratégia de sobrevivência foi a abertura de uma escola vocacionada para actividades extra-curriculares nas áreas de dança e do desenho artístico, que funcionava mediante o pagamento de uma mensalidade. Em 2001, sob a direcção de Luís Soeiro, a Casa Velha produziu ainda a conhecida *A Farsa do Panelada* (s.d.) do autor brasileiro José Mapurunga, com encenação de Machado da Graça e um elenco de doze actores. O espectáculo, que parodia as novas democracias e as burguesias emergentes, surge como grito de alerta numa altura em que a associação começa a perder capacidade de produção devido à falta de recursos para exercer uma actividade teatral de carácter regular.

Mais do que realizar produções próprias com um elenco de actores fixo, nos últimos seis anos, a associação desenvolveu mais um apoio efectivo aos vários grupos amadores da cidade e a alguns semi-profissionais de todas as regiões de Moçambique que se deslocam a Maputo de forma a apresentarem os seus espectáculos. Por seu lado, mantém também um grupo amador com actividade regular e promove programas de sensibilização junto das escolas em parceria com o Conselho Nacional de Combate ao HIV/SIDA. O pátio/jardim da sua sede - uma antiga casa colonial com inestimável herança arquitectónica e cultural, mas completamente degradada - é hoje frequentado por inúmeros estudantes do ensino secundário que aí se reúnem nos seus tempos livres para estudar (existe uma pequena biblioteca) conviver ou ainda exercer actividades extra-curriculares. No entanto, a degradação do Teatro Mapiko, situado no jardim, é um problema que se agrava de ano para ano. Em 2007, com o apoio da empresa de telecomunicações Vodacom, a associação conseguiu fazer algumas pequenas reabilitações no anfiteatro mas eram necessárias obras mais profundas para devolver toda a dignidade ao edifício-sede. (Notícias 2007). A degradação das instalações, a falta de patrocínios e apoios, o facto de as receitas não cobrirem os custos das actividades que promovem, pode levar a que, num futuro muito próximo, um dos poucos espaços para apresentação pública de espectáculos fique desertificado e sem utilidade pública.

Nesta perspectiva pouco optimista quanto ao futuro, resta ainda acrescentar que nem a companhia profissional Mutumbela Gogo esteve isenta de recorrer a estratégias de sobrevivência para conseguir a prossecução de uma actividade teatral regular. Desde 1991 que os Mutumbela detêm a concessão de uma padaria localizada no edifício do Teatro Avenida. Esta padaria também possui uma pequena esplanada na rua e as receitas revertem para as despesas inerentes à actividade. Para além das receitas realizadas com a venda de alimentos e

bilheteira, a companhia sobrevive ainda graças a parcerias que estabelece com instituições e empresas do sector privado, as quais compram espectáculos. Fundamental é também o apoio das agências de cooperação internacional suecas e, mais recentemente, norueguesas e espanholas, e ainda a colaboração com companhias de teatro da África do Sul, da Áustria e de Portugal. Muitas vezes com salários em atraso, os actores sobrevivem graças à participação em projectos fora do âmbito da actividade da companhia, quer seja no cinema ou na televisão, assim como dos lucros de pequenos negócios pessoais. (Savele 2005). Acrescente-se também que nenhum agente cultural em Maputo, mesmo pertencente aos bem-sucedidos Gungu, vive unicamente do salário da companhia de teatro onde desenvolve actividade regular.

Dentro da lógica de parcerias com agências de cooperação internacional, os Mutumbela Gogo realizaram trabalhos relacionados com a educação cívica e a saúde e ainda espectáculos de sensibilização pública como aconteceu com *A Sombra* (s.d.), sobre as minas e defesa das populações e *Só a Vida Oferece Flores* (s.d.), sobre o HIV/SIDA. Também exibiram os espectáculos *Milagre de Sumbi*, em 1995, no âmbito da I Estação da Cena Lusófona, em Maputo e, em 1996, *‘Não se paga, não se paga’* de Dario Fo. Em 1998 apresentaram *Irmãos de Sangue* de Willy Russel, uma co-produção com o Backa Theatre de Gotemburgo. Com autoria e direcção de Henning Mankell, produziram ainda *História de um Homem Honesto* (1997) *Nas Teias de Maputo* (1998/99) e *História de um Cão* (1999). Neste sentido, podemos dizer que a companhia entrou no milénio com uma dinâmica considerável, já que existiu um enorme investimento por parte das empresas e ONG’s em programas de expressão artística. A partir de 2000 e anos subsequentes, os Mutumbela Gogo continuam a manter grande actividade e apostam forte nas parcerias internacionais.

Na sequela das famigeradas cheias do ano 2000, a companhia repôs, em Novembro desse ano, o espectáculo *Xicalamidadi*, a partir do texto de Mia Couto ‘Arvore da Vida’ (s.d.), já apresentado pelas atrizes Lucrécia Paco e Graça Silva no âmbito do Fórum Mulher, em Abril do mesmo ano. Segundo Manuela Soeiro, «esta reposição teve como finalidade angariar fundos que, via Cruz Vermelha de Moçambique, reverteram a favor das vítimas das cheias que assolaram o país.» (Notícias de Moçambique 2000). Também nesse ano, o espectáculo *A Corda, a Lata e o Batuque*, monólogo da actriz Lucrécia Paco com participação do músico Simão Nhacule, foi apresentado na Expo Hannover 2000 no âmbito do Dia de Moçambique nesta exposição mundial. Este espectáculo surge no seguimento da participação da actriz e do músico no projecto «Världsteaterprojekt»<sup>13</sup>, um fórum de partilha artística organizado pelo

---

<sup>13</sup> Projecto de Teatro do Mundo

Teatro Popular de Gävleborg em 1999, na Suécia, que reuniu dramaturgos, encenadores, produtores, actores e músicos de várias nacionalidades.

Durante a última década a Companhia de Teatro Mutumbela Gogo tem levado à cena adaptações da dramaturgia internacional, como *O Despertar do Guarda-nocturno* (1724) do dinamarquês Ludvig Holberg e *O Silêncio* de Henning Mankell, em 2001, este último em memória do jornalista Carlos Cardoso. Em 2003, o espectáculo ‘*Sexo, Sim Obrigada*’, uma adaptação do texto com o mesmo nome de Franca Rame e Dario Fo, foi apresentado na III Edição do Festival D’ Agosto. Já em 2004, a companhia produziu *Zeca e a Bela Maria* a partir do ‘grande’ *Woyseck* (1987) de G. Buchner. No ano de 2005, em co-produção com o Teatro Rampe de Stuttgart e a Schauspielhaus de Viena, apresentou *Os Ladrões* (1781) de Schiller, um projecto teatral com encenação de Stephen Bruce Meier, adaptação de Mia Couto e financiado pela Daimler Chrysler AG da África Austral, numa iniciativa do SAFRI (German Business) e do Banco Merkur. Este espectáculo foi ainda apresentado nas cidades de Stuttgart, Zurique e Viena com os apoios da delegação regional da Daimler Chrysler na África do Sul, do Paul Zsolnay Verlag da Fundação Cultural Bayer, da South African Airways, da Fundação do Landesbank Baden-Wuerttemberg e do pelouro da cultura da cidade de Stuttgart (Stuecke 2005).

Apesar da multiplicidade de apoios que é necessário angariar para conseguir produzir um espectáculo, a Companhia de Teatro Mutumbela Gogo conseguiu manter uma programação regular nesta última década. No Ano Internacional de Ibsen, em 2006, o espectáculo *As Filhas de Nora*, novamente uma adaptação de Henning Mankell a partir do texto ‘Casa de Bonecas’ (1879) do conhecido autor nórdico, estreia em Maputo com financiamento da Embaixada da Noruega. Tal como a maioria das adaptações e originais que Mankell encenou enquanto director da companhia, a temática deste espectáculo incide sobre o lugar das mulheres na sociedade moçambicana. São questões transversais à sociedade moçambicana que dialogam com a lógica globalizante de emancipação feminina por contraponto à situação real das mulheres ainda em Moçambique. Este espectáculo fez digressão internacional e apresentou-se no Teatro Nacional de Oslo, na I Edição do FESLIP – Rio de Janeiro, em 2008, e ainda no Festival do Mindelact – Cabo Verde, em 2009.

A partir do ano de 2005, os Mutumbela Gogo iniciam outra etapa na sua existência. O director Henning Mankell é progressivamente substituído por Manuela Soeiro na direcção administrativa da companhia, por forma a conceder mais tempo à escrita. Continua, no entanto, a assegurar algumas encenações. Desta forma, Manuela Soeiro, fundadora, mas também cenógrafa e produtora desta companhia de teatro, inicia o que doravante designarei

de ‘estratégia no feminino’ juntamente com as duas das actrizes residentes mais carismáticas, Graça Silva e Lucrecia Paco. Depois de ter realizado uma residência artística em Madagáscar e nas Ilhas Reunião, a actriz Lucrecia Paco é assim nomeada directora artística da companhia.

No ano de 2006, no quadro de um intercâmbio internacional que visava celebrar a abolição da escravatura, esta confirmada actriz de Maputo promoveu workshops de expressão artística junto das mulheres na cidade de Pemba e administrou uma oficina teatral em Maputo em parceria com actores das Ilhas Reunião, Comores, Mayotte e República do Congo. Desta parceria resultou o espectáculo *Mapiko*, adaptação de *Requiem de Amor Para Uma Viúva*, de Alain-Kamal Martial, já protagonizado pela própria Lucrecia Paco no ano anterior, em Madagáscar. Trata-se de um espectáculo que aborda as questões da vida e da morte a partir da história de um presidente muito rico que, em testamento, deixa a sua fortuna a quem primeiro apanhar o seu corpo (Notícias 2006). Ainda em 2006, a actriz, agora directora artística da companhia, dá os primeiros passos na encenação com uma bem sucedida adaptação do romance ‘Niketché’ (2002), de Paulina Chiziane, seguindo-se a adaptação do romance de Mia Couto, ‘O Último Voo do Flamingo’ (2000), em 2007.

Na senda das encenações no feminino, também nesse ano, a veterana actriz Graça Silva inicia-se na encenação com o espectáculo *A Filha do Polígamo* de Nasur Attoumane, autor natural do Mayotte. Por se tratar de uma temática sensível em todas as regiões de Moçambique e porque ainda se encontra bastante presente na sociedade urbana de Maputo, a poligamia é «recorrente tema de debate porque a sua prática reduz a mulher a uma quase insignificância existencial, ao mesmo tempo que ameaça o ideal de modernidade que o país chamou a si desde a independência» (Notícias 2007). Estas foram as principais razões que levaram Graça Silva a escolher este texto tão fortemente vinculado a uma mensagem. Se bem que a poligamia não está consignada na Constituição de Moçambique e é oficialmente proibida, a sua prática mantém-se, ainda que dissimulada sob a forma de relação extra-conjugal. Mesmo nas zonas urbanas, é comum os homens das elites de Maputo usufruírem do que se denomina de ‘Casa 2’, a amante oficial com casa paga, de quem se espera que tenha um comportamento social idêntico ao da esposa legítima e com a qual os homens se comportam como se de uma esposa oficial se tratasse, providenciando assim o seu bem-estar.

Prosseguindo a linha temática no feminino, a companhia apresentou uma sensual versão do famoso *Um Eléctrico Chamado Desejo* (1947) de Tennessee Williams, em 2008 (Forjaz 2009), seguindo-se a estreia do também famoso *Menina Júlia* (1888) de August Strindberg, já em 2009. Ambos os espectáculos contaram com a direcção de Henning Mankell, que entretanto voltou a visitar a arte da encenação na capital moçambicana. Ainda

no ano de 2008, a actriz Lucrecia Paco traduz, adapta, encena e interpreta *Mulher Asfalto* (2007), um original de Alain-Kamal Martial. Este espectáculo, com primeira leitura pública a cargo da actriz no 'Festival de Avignon' de 2007, reveste-se de um carácter especial pois apresentou-se como um projecto pessoal que, apesar de chancelado pela companhia Mutumbela Gogo, prescindiu da convenção teatral. Após a estreia, no passeio em frente ao Teatro Avenida, o espectáculo prosseguiu uma fulgurante carreira internacional durante o ano de 2009, apresentando-se na VI Edição do FCAT (Festival de Cinema Africano de Tarifa), no programa Antídoto – Seminário Internacional de Acções Culturais em Zonas de Conflito que decorreu em São Paulo. Foi cabeça de cartaz no FIBA (Festival Internacional de Buenos Aires) e representou África no Festival Internacional de Teatro del Mercosur, na província de Córdoba, Argentina.

De volta a Maputo, a actriz tem utilizado o espectáculo como ferramenta de sensibilização, denúncia e transformação social junto de várias associações que combatem a violência de género. No último ano integrou o projecto «Palco Aberto», financiado pela Embaixada de Espanha, o qual permitiu que o espectáculo se apresentasse na Cadeia Central de Maputo e em várias ruas da cidade, nomeadamente numa sessão dedicada às prostitutas da Rua Bagamoyo (Madureira 2010). No passado dia 7 de Abril de 2010, Dia da Mulher Moçambicana, o espectáculo regressou à prisão, desta vez na Cadeia Feminina de Ndlavela, nos arredores de Maputo. Como oportunamente abordarei no segundo capítulo desta dissertação, tive o privilégio de estar presente nesta apresentação tão singular e intensa.

Paralelamente a todas estas actividades a actriz Lucrecia Paco integra ainda projectos na Suécia com a encenadora Eva Bergaman e, recentemente, em Estugarda com Edith Colbert do *Theatre Tribune*. Em Fevereiro de 2010, a companhia Mutumbela Gogo apresenta o espectáculo *Há Tigres no Congo*, adaptação e encenação de Graça Silva a partir do texto original de Bengt Ahlfors, cuja temática questiona os medos humanos, ao mesmo tempo que conta uma história sobre o HIV/SIDA (Redacção 2010). Este espectáculo deriva da constante necessidade de consciencializar as pessoas relativamente ao combate e prevenção ao HIV/SIDA e contou com o apoio do FNUAP (Fundo das Nações Unidas para a População) e do UNISIDA (Programa das Nações Unidas para o HIV/SIDA).

Finalmente, em Maio de 2010, no âmbito do programa Aldeia Cultural, a actriz Lucrecia Paco encena *Virgem* (2008), com um elenco de jovens actores. O texto do dramaturgo Alain-Kamal Martial coloca o enfoque na violação de menores no seio da família e nos casamentos prematuros arrançados pelos progenitores no intento da troca de bens (Mapengo 2010). É um espectáculo que, para além de denunciar o problema do incesto,

também questiona a prática do *lobolo*<sup>14</sup>, cuja persistência na sociedade moçambicana, segundo os actores coloca em causa o respeito pelos direitos humanos, uma vez que legitima o poder masculino sobre as mulheres. Se, para Lucrecia Paco, o teatro é um lugar privilegiado de procura interior e de questionamento, também é um espaço que favorece a transformação de consciências no sentido da construção de um Moçambique que estes actores desejam como moderno e equitativo para homens e mulheres. Esse é o caminho que a actriz acredita ser imprescindível trilhar, mesmo sozinha, com seu olhar atento e inquieto e a sua força anímica ímpar. Sem medos e plena de desejos de liberdade<sup>15</sup>.

Uma outra figura do teatro em Maputo que se destaca pelos seus projectos individuais é o polivalente Rogério Manjate, com quem tive o prazer de conversar. Actor, encenador, escritor, jornalista, realizador de cinema e docente na Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Modlane, Rogério Manjate é licenciado em Agronomia, foi actor dos Mutumbela Gogo entre 1992 e 2005 e participou em quase todos os espectáculos anteriormente referenciados. Durante a sua permanência nos Mutumbela Gogo dirigiu uma oficina de representação com actores dos diversos grupos amadores do Maputo e da Matola que deu origem à ‘Oficina de Teatro Galagalazul’. Em 2004, este colectivo levou à cena os espectáculos *A Rebelião*, uma co-produção com o CCFM a partir de um conto de William Tucci, e uma adaptação de *Romeu e Julieta* de William Shakespeare. Após a sua saída dos Mutumbela Gogo, Rogério Manjate dirigiu o espectáculo *Dois Perdidos Numa Noite Suja* (1966), de Plínio Marcos, também em co-produção com o CCFM e em Maio de 2006 estreou *Na Solidão dos Campos de Algodão* (1985) de Bernard-Marie Koltès igualmente em co-produção com o CCFM (Medeiros 2010). Como escritor publicou ‘Amor Silvestre’ (2001), livro de contos vencedor da I Edição do Concurso Literário do TDM,<sup>16</sup> ao qual se seguiu ‘Casa em Flor’ (2002), colectânea de poemas para crianças que venceu o Prémio de Literatura para Crianças do FBLP.<sup>17</sup> Mais tarde, Rogério escreve ainda ‘Choveria Areia’ (2005) e ‘Mbila + Dinka’ (2007). Em Agosto passado lançou o livro infantil ‘O Coelho que Fugiu da História’ na Editora Ática, no âmbito da XXI Bienal de São Paulo.

Como cineasta, dirigiu *My Husband’s Denial* (2007), uma curta-metragem de vinte minutos sobre a temática da negação do HIV/SIDA, realizada a partir das performances

<sup>14</sup> Cerimónia de casamento de carácter transaccional. Para mais sobre o assunto ver o artigo de Brigitte Bagnol (2008)

<sup>15</sup> Relativo a notas do diário de campo no dia 19 de Março de 2010, em conversa informal com a actriz, em Lisboa. cf. Anexo VI

<sup>16</sup> Concurso com a chancela da empresa Telecomunicações de Moçambique (TDM)

<sup>17</sup> Fundo Bibliográfico da Língua Portuguesa

participativas que o Teatro do Oprimido de Moçambique realizou junto das populações. Este trabalho foi produzido pelo FHI<sup>18</sup> (Saúde Familiar Internacional) e financiado pela USAID<sup>19</sup> (Agência dos Estados Unidos para o Desenvolvimento Internacional). Em 2008 escreve, realiza e produz com o apoio da UNESCO a curta-metragem *I Love You* (R. Manjate 2008) a qual vence o AIM – 2008 (Festival de Cinema Africa in Motion) em Edimburgo, na categoria de curtas. (Adibe 2008). O filme, cujo argumento narra a problemática do sexo seguro, volta a vencer o prémio de melhor curta-metragem no FCAT (Festival de Cinema Africano de Tarifa), em 2009 (RFI 2010).

Membro da AEMO (Associação dos Escritores Moçambicanos) e colaborador em diversos jornais e revistas, Rogério Manjate tem conseguido ainda conciliar a carreira de actor com a coordenação do recém-criado Curso de Teatro da ECA na Universidade Eduardo Mondlane. Foi sobre esta sua faceta que mais conversámos, apesar de o ter procurado no sentido de perceber como é que os textos escolhidos pelos Mutumbela Gogo eram emblemáticos da procura de uma *moçambicanidade*.<sup>20</sup> Depois de trocarmos ideias sobre as criações colectivas apresentadas pelas companhias profissionais no início dos anos 1990 e de me garantir que o espectáculo *N'Tchuva* (1991) era fabuloso para analisar as questões da modernidade em contexto urbano, cheguei à conclusão que seria muito difícil conseguir ter acesso aos guiões, principalmente porque as companhias não possuem um espólio organizado e muitos dos textos perdem-se em caixotes na casa dos actores. Enquanto coordenador do curso de teatro, Rogério Manjate salienta que uma das suas principais preocupações é justamente reunir todo esse espólio de forma a preservar uma memória, até porque, agora, o teatro existe em contexto académico. Por outro lado, também ele mostra preocupação quanto à ausência de uma dramaturgia moçambicana e da urgente necessidade de fomentar o seu aparecimento.

Inquiri sobre quais seriam, na sua opinião, as estratégias mais adequadas para impulsionar a escrita teatral, uma vez que estamos face a um mercado de trabalho escasso e na situação em que todos os criadores acusam o Estado moçambicano de pouco apoio às artes (Notícias 2007; TIM 2010). Rogério diz-me que se não existem as condições ideais, há que habilitar os artistas com as ferramentas certas para que estes dinamizem o meio teatral e façam com que as coisas aconteçam. É nesse sentido que a formação específica é tão importante, pois permite aos futuros agentes teatrais construírem alternativas ao que está

---

<sup>18</sup> Family Health International

<sup>19</sup> United States Agency for International Development

<sup>20</sup> Algo que diz respeito a Moçambique; especificidade do ser moçambicano; uma maneira de ser e de estar que imprime uma pertença identitária moçambicana

instituído. E essas alternativas também passam pela construção de um discurso que se desvincule da *mensagem* e se posicione na esfera do artístico.

Majate reitera que o teatro moçambicano ainda perpetua e privilegia a *mensagem* e defende que hoje, na era da globalização, os artistas moçambicanos têm de se reposicionar até porque a arte teatral alimenta-se de tudo o que quisermos. Para ele, de igual importância se reveste o esforço de perspectivar o teatro como uma arte que implica rigor e disciplina, de forma a abandonar a ideia apriorística que o teatro moçambicano vive do improviso. Para este *fazedor de teatro*, «Sabes, eu não segui o teatro, mas o teatro seguiu-me e apanhou-me».<sup>21</sup>

Ao longo desta sinopse concentrada de dezoito anos de actividade teatral profissional em Maputo pudemos inferir que, apesar das circunstâncias históricas se terem alterado, algumas das companhias mostram-se completamente fiéis aos pressupostos que estiveram na origem da sua formação. Assim, os Mutumbela Gogo continuam na senda de um projecto artístico vinculado à transmissão de uma mensagem e insistem em salientar uma certa *moçambicanidade* nos trabalhos que apresentam. Apesar de mostrar uma grande versatilidade no que respeita a encontrar estratégias de sobrevivência - se antes se trabalhava no sentido de mobilizar as pessoas para exercerem o direito ao voto, hoje alerta-se para a não disseminação do HIV/SIDA - a companhia continua a privilegiar uma concepção artística que recorre às técnicas de representação europeias, juntando depois alguns elementos *tipicamente* moçambicanos, como o som da *timbila*. Esta tendência é compreensível se tivermos em conta que a companhia é maioritariamente financiada por projectos de organizações estrangeiras em território moçambicano.

Já noutra perspectiva, esta breve contextualização histórica também permitiu apurar que após as primeiras eleições multipartidárias de 1994, a Companhia de Teatro Gungu conseguiu consolidar-se, expandir a sua actividade e afirmar-se enquanto empresa privada. Sem apoios estatais, nem vínculos que de alguma forma condicionem o seu projecto artístico, os Gungu abrem o *pano vermelho* a um repertório que fala sobre a nação e o quotidiano da sociedade moçambicana. Apesar da componente satírica lhe conferir a necessidade de uma actualização constante, podemos dizer que esta companhia se mantém fiel aos seus pressupostos fundacionais, ou seja, colocar a nu todas as idiosincrasias da governação de Moçambique através da sátira social.

Finalmente, este capítulo permitiu dar conta da emergência de alguns projectos individuais que, a partir de meados da primeira década do séc. XXI, canalizaram as suas

---

<sup>21</sup> Notas do diário de campo no dia 10 de Abril de 2010

energias no sentido de encontrar um lugar próprio. Estes projectos mostram uma forte inclinação para se tornarem casos de sucesso no futuro, já que utilizam grande criatividade nas estratégias de sobrevivência e procuram desvincular-se dos projectos teatrais mais institucionalizados.

## CAPÍTULO II

### MOÇAMBIQUE EM CENA

“(...)nations are to a very large extent  
invented by their poets and novelists.”

(Huxley 1959)

Este capítulo tem como base a análise de três espectáculos apresentados na cidade de Maputo por duas das companhias teatrais que mais actividade regular têm mantido ao longo destes últimos dezoito anos em Moçambique, os Mutumbela Gogo e os Gungu. Assim, no intuito de compreender a dinâmica da sociedade moçambicana em Maputo, as ligações dos agentes culturais com o poder político e com a sociedade em geral e ainda a recepção do público face aos seus projectos, os espectáculos escolhidos pretendem também determinar um paralelo com os discursos proferidos sobre nação, a modernidade e as questões de género, ao longo da baliza temporal estabelecida, no sentido de aferir de que maneira é que as produções teatrais em Moçambique são reflexo da sociedade ou se, através de um teatro político e de mensagem, podem induzir comportamentos e práticas novas.

Aquando da minha visita a Maputo, a ideia era ver o maior número possível de espectáculos que constassem da programação das companhias teatrais nesses escassos quinze dias de estadia, entrevistar actores, encenadores e tentar recolher alguns textos que tivessem sido produzidos no período imediatamente a seguir à assinatura do Acordo de Paz, em 1992. Consegui assistir a dois espectáculos de teatro, um de dança e a um concerto. Desloquei-me à Cadeia Feminina de Ndlavela para assistir ao imperdível *Mulher Asfalto* (2007), conforme previamente agendado em Lisboa com a actriz Lucrecia Paco. Não consegui entrevistar encenadores e só conversei socialmente com a directora dos Mutumbela Gogo, Manuela Soeiro, com o director dos Gungu, Gilberto Mendes, e ainda com o coordenador do Curso de Teatro da Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane, Rogério Manjate. Não consegui recolher textos dessa época e percebi que a Companhia de Teatro Gungu não trabalha a partir de um texto fixo, mas sim de um guião base que é alterado durante os ensaios e mesmo nos espectáculos, se algum acontecimento assinalável tem lugar na cidade durante a carreira do mesmo. Em contrapartida, consegui assistir às aulas dos alunos da ECA-UEM, onde realizei uma entrevista colectiva que permitiu aferir das suas expectativas sobre o futuro do teatro em Moçambique.

Sem textos referentes ao início da baliza temporal que me propus analisar, a fortuna esteve comigo quando consegui que me enviassem o DVD de um espectáculo que ainda se ouvia falar quando cheguei a Maputo, *A Demissão do Sô Ministro* (2008). Mais tarde, os ventos sul trouxeram-me ainda um texto de 1994, *Vestir a Terra*, criação colectiva que, apesar de amputado de duas cenas, assinala o momento das primeiras eleições multipartidárias em Moçambique e o regresso dos refugiados à terra-mãe. É a partir deste material que vou tentar avaliar quais são as mudanças e as continuidades na sociedade moçambicana nestes últimos dezoito anos. É a partir das histórias contadas nos palcos de Maputo, com um espectáculo datado de 1994 e dois de 2008, que vou tentar aferir que dinâmica é essa que se estabelece entre sociedade e agentes teatrais, e vice-versa, no que diz respeito a concepções sobre a nação, a modernidade e ao género.

### ***Mulher Asfalto (Estreia em 2008) – Sobre a Possibilidade de um Epílogo***

Acordo com o som de uma mensagem a entrar no telemóvel pelas 6h45 do dia 7 de Abril de 2010. O dia já amanheceu, o ar está húmido, quente, o céu nublado. Prevê-se que a forte chuvada da noite anterior continue a fazer-se sentir em Maputo. Hoje comemora-se o Dia da Mulher Moçambicana e a mensagem no meu telemóvel diz que tenho de estar pronta às 8h00 para ser transportada para a Cadeia Feminina de Ndlavela, situada nos arredores da cidade. Devolvo a mensagem e combino o transporte. Avisam-me que vai ser uma aventura uma vez que as chuvas da noite anterior inundaram as estradas de terra batida que dão acesso ao estabelecimento prisional, que não sabem se vamos conseguir passar sem um todo-o-terreno e que H. me irá buscar à porta de casa. Às 8h03 o simpático H., gestor cultural e responsável pela redacção da agenda cultural de Maputo, está à minha espera juntamente com A. Não os conheço, mas a conversa flui divertida e sem formalismos. Antes de entrar na EN2 rumo à Matola, passamos pelo bairro de Mafalala, pelo mercado de Xipamanine e paramos junto a uma zona fabril, onde um veículo protocolar que transporta o Embaixador espanhol em Moçambique se junta à nossa pequena comitiva. Seguimos para ao bairro de Ndlavela, no município da Matola. A viagem assemelhou-se à ‘travessia do Rio Zambeze’<sup>22</sup> e ainda hoje não consigo compreender como é que o automóvel onde me encontrava conseguiu passar as poças com três metros de diâmetro e meio metro de profundidade que circundavam a única estrada de possível acesso à cadeia. Observei a construção das casas em tijolo de cimento,

---

<sup>22</sup> Alguém lançou esta chalaça durante as várias manobras bem sucedidas. É uma alusão a um episódio da história oficial da FRELIMO referente à suposta travessia levada a cabo pelos seus soldados e um marco da narrativa do período revolucionário sobre a luta contra o colonialismo português.

delimitadas por organizadas sebes de caniço, as pessoas que circulavam por todo o lado, as *barracas de caniço*<sup>23</sup> que abriam as portas aos primeiros clientes, os caminhos impraticáveis, os risos e os olhares incrédulos perante a nossa passagem. De repente, no meio do bairro, abriram-se os enormes portões da Cadeia Feminina de Ndlavela.

Depois de algumas formalidades de entrada, dirigimo-nos ao recinto onde iriam decorrer as comemorações. Lucrecia Paco encontrava-se a ultimar a montagem do espaço cénico onde iria decorrer o espectáculo e dava indicações aos técnicos municipais contratados para o efeito. De imediato dirigi-me a ela e agradei o facto de ter conseguido transporte para que fosse possível assistir ao seu espectáculo em dia tão especial. *Mulher Asfalto* estava a algumas horas de se apresentar às reclusas da cadeia de Ndlavela no Dia da Mulher Moçambicana. Preparámo-nos para ouvir os discursos oficiais sobre a efeméride e assistir a um jogo de futebol feminino. Distraída com os gritos de incentivo das claques, constituídas maioritariamente por familiares e funcionários, lembro-me de ter pensado nos fundamentos ideológicos que levaram a nação moçambicana pós-independência a consagrar um dia feriado à mulher moçambicana. A ocasião comemora também o dia da morte de Josina Machel, segunda mulher de Samora que, no final dos anos 1960, se juntou à luta armada da FRELIMO pela independência de Moçambique. Se o discurso oficial do governo moçambicano vai no sentido de se pensar com paridade o lugar da mulher na sociedade moçambicana, por outro lado, essa paridade não é sentida na vivência quotidiana. São justamente as sistemáticas situações de exclusão, nomeadamente pelo género, que os agentes culturais consideram importante denunciar. *Mulher Asfalto*, com encenação e interpretação de Lucrecia Paco é a perfeita ilustração dessa atitude.

O espectáculo é uma tradução do poema dramático *Épilogue d'une trottoire* (2007) de Alan-Kamal Martial, natural de Mayote, inserido num ciclo de escrita do autor intitulado 'Épilogues' que aborda as múltiplas agressões que as sociedades contemporâneas infligem aos indivíduos. Tal como nos textos escritos anteriormente pelo autor, o objectivo deste poema é incarnar a necessidade do *dizer* num espaço onde a palavra é impossível (Martial 2007). Trata-se da personificação da palavra como último grito de revolta contra a agressão sofrida por aqueles que, nas sociedades contemporâneas, são reduzidos ao silêncio. Desta forma, o autor confere à prostituta - *trottoire*<sup>24</sup> - a palavra da exclusão e o dever de nomear a sua condição de carne prostituída em condição de sobrevivência. A intenção do dramaturgo e

<sup>23</sup> Pequenos bares de madeira e telhado em colmo

<sup>24</sup> Nos países africanos de língua oficial francesa, as prostitutas são designadas por *trottoire* (aquela que faz o *trottoir, passeio*)

da actriz é que, sob a forma de magma em irrupção, as palavras da desordem quebrem o espaço da não-palavra para permitir à audiência compreender como se pensam aquelas que se vendem nas sombras dos passeios.

Num dos dois encontros que tive mais tarde com Lucrecia Paco, a actriz relatou-me que este texto partiu da negação de uma situação assistida por ela e pelo autor em Madagáscar, no ano de 2005. Ambos participavam numa residência artística intitulada ‘A Improvável Verdade do Mundo’, organizada pelo ‘Centre Dramatique de l’Ocean Indien’, que reuniu artistas franceses, suíços, moçambicanos e das ilhas Mayotte e Reunião. Uma noite, ao passearem pela capital Antananarivo, Lucrecia e Martial confrontaram-se com uma cena de impressionante violência. Um polícia batia incessantemente numa prostituta, desferindo golpes por todo o seu corpo, como se a quisesse reduzir ao chão de asfalto onde se encontrava caída. Contudo, a cada golpe, a mulher tentava erguer-se de novo, sem nunca parar de falar. Essa recusa ao silêncio, essa tentativa de resistir à estocada final onde mulher e asfalto acabariam por se confundir, foi o que mais impressionou os impotentes espectadores. Da partilha dessa experiência observada nasceu então este poema dramático escrito em jeito de grito surdo, sufocado pela dor. Diz o autor que este tipo de estrutura narrativa é a que melhor expressa um teatro onde

[...] a cena é lugar de escuta [...] e o autor um criador da energia da palavra, um ser plural porque nele vivem todos aqueles que necessitam de se exprimir, mesmo aqueles que não o podem fazer [...]. O autor deve encarnar essa necessidade de expressão mesmo quando a palavra se anuncia impossível, ou melhor, sobretudo quando a palavra se anuncia impossível.<sup>25</sup> (Martial 2007)

A designação de *Epílogo* parece surgir da necessidade do autor reforçar o significado da narrativa e, paralelamente, conferir projecção universal à realidade observada. Desta forma, as palavras da mulher/prostituta que Alain-Kamal Martial transporta para a cena chegam até nós como discurso recapitulativo de uma acção já decorrida, ao mesmo tempo que proporcionam pistas sobre as consequências que o acto narrado tem para a personagem. Se, no teatro clássico, o epílogo surge como as últimas palavras proferidas pelo actor no sentido de saudar o público e implorar as palmas de apreço, também neste caso pode ser considerado como o último recurso de resistência da personagem face a uma morte eminente.

A estrutura da peça divide-se em oito fragmentos sem ordem cronológica, que correspondem a uma fotografia desordenada dos acontecimentos que se situam antes, durante

---

<sup>25</sup>Tradução minha a partir de <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Epilogue-dune-trottoire>

e depois da agressão (Martial 2007, 58). Nas notas de autor destaca-se que os acontecimentos são relatados do ponto de vista da personagem e que a sua representação deve estar fortemente contaminada pela ausência de pontos de referência espaço-temporais, salientando-se ainda a violência da agressão que conduz progressivamente à morte da personagem mulher/prostituta. O autor também concede ao encenador a liberdade de opção para colocar, ou não, o cliente na cena, uma vez que se trata de uma personagem que só tem real presença no discurso da protagonista.

Quanto ao conteúdo da narrativa, o texto encerra em si as palavras da mulher/prostituta no momento da sua morte. Nos oito fragmentos supostamente aleatórios, assistimos à agonia da mulher africana que calcorreia o asfalto face a um cliente que lhe pede um sexo que não é de homem, nem de mulher. A metáfora do sexo sem género ganha forma física no buraco que o cliente lhe faz na cabeça e os oito fragmentos constituem uma alusão ao seu corpo estilizado, a um sentir fragmentado que anuncia um sentido de posse sobre si mesma, apesar de todas as expropriações a que está submetida. O autor não nos concede um espaço lógico. Trata-se da descrição de um corpo prostituído que normalmente não tem voz, nem direito a ser, nem o direito de falar das suas sensações e da sua percepção da vida. (Notoire 2007). O espectador/leitor é pois transportado para um momento que decorre da seguinte situação: depois de uma noite de discotecas e de álcool, um cliente acerca-se de uma prostituta e solicita-lhe um sexo ‘sem género’. Ela vende aquilo que pensa corresponder às expectativas, mas no momento de pagar verifica que o cliente não tem dinheiro. Tudo se precipita entre reclamação do pagamento, nervos à flor da pele e injúrias. O cliente bate-lhe brutalmente mas ela recusa-se a abandonar o empreendimento de cobrar o serviço prestado. A prostituta agarra-se à vida e debate-se contra o vazio utilizando a palavra como forma de luta. Numa energia alucinada, colérica, reivindicativa, a prostituta utiliza a *palavra de sobrevivência* para desafiar os golpes do cliente e a morte que, pouco a pouco, se apodera da sua carne (Martial 2007, 58). É precisamente nesse momento que a acção se inicia com o fragmento intitulado ‘Eu sou Fragmentos de Mulher sobre o Passeio’ ao qual se seguem, segundo a ordem que o autor lhes confere, ‘Eu Vendo o Meu Sexo no Passeio’, ‘Eu Vendo o Meu Traseiro no Passeio’, ‘A Minha Língua é uma Faca que Rasga os Sexos em Cima do Meu Corpo’, ‘O Meu Salário de Puta, Eu Sou uma Puta Agredida no Seu Passeio’, ‘Eu Sou uma Puta que Perde O Sangue no Seu Passeio’ e finalmente ‘Eu Grito um Grito no Meu Passeio’. (Martial 2007)

Este poema dramático, que aborda uma realidade em crescimento nos países africanos, foi apresentado numa leitura de Lucrécia Paco no Festival de Avignon, em Julho de 2007 e

levado à cena em Novembro desse ano pela Bonlieu Scène Nationale de Annecy, em França, numa encenação de Thierry Bedard. Em 2008, Lucrecia Paco traduziu, produziu, encenou e interpretou este texto sob o título de *Mulher Asfalto*, no Teatro Avenida, em Maputo.

Quando, a partir do ano de 1987, Moçambique implementou um programa de estruturamento económico segundo directrizes do World Bank e do FMI de forma a conseguir liquidar a sua dívida externa, o que na realidade aconteceu pois não só os preços dos alimentos subiram como o sistema de racionamento implementado pelo governo no período pós-independência diminuiu gradualmente, falindo completamente em 1993. Durante esses duros anos, coincidentes com a guerra civil que impedia os cidadãos de se abastecerem junto dos parentes rurais, as mulheres moçambicanas tiveram de fazer escolhas e perceber como proceder face à pobreza crescente e à perda de apoios governamentais. Nessa altura, também se assistiu ao movimento em massa de pessoas que abandonam o campo rumo à cidade a fim de evitar as zonas de conflito e procurar melhores condições de vida. Essa situação não só aumentou o número de pessoas à procura de alimento, como fez com que o índice de população feminina na cidade disparasse, já que muitos homens se encontravam envolvidos nas lutas internas. Um estudo de 1992 revela que 70 % das famílias nas capitais de província estavam em situação de extrema pobreza, que 20 % das famílias eram encabeçadas por mulheres, sendo que 12 % destas eram extremamente pobres, 5 % pobres e só 1,2 % eram famílias não pobres (Sheldon 2002, 232). Contudo, para conseguirem alimentar as suas famílias, muitas destas mulheres optaram por vender bens nos mercados urbanos e à beira das estradas de acesso às cidades, facto que provocaria uma profunda alteração na organização social e na distribuição de papéis. Assim, no sul de Moçambique era raro ver uma mulher em casa, enquanto os homens aí permaneciam por falta de emprego no sector formal.

À medida que as mulheres conseguiram cada vez mais melhor sustentar-se a si mesmas e às suas famílias, a sua actividade acabou por «influenciar a criação de novos espaços de intervenção»<sup>26</sup> que se mostraram alternativos à Organização da Mulher Moçambicana (OMM), a qual foi severamente afectada pelos cortes orçamentais subsequentes ao Ajustamento Estrutural de 1987. Apesar da sua perseverança, a vida destas mulheres está longe de ser fácil. As distâncias que necessitam de percorrer desde os bairros periféricos onde habitam até aos mercados onde vendem os produtos ou, mais recentemente, até às casas onde são empregadas domésticas, deixa-lhes muito pouco tempo para cuidar dos filhos. Todos estes factores parecem estar relacionados com o aumento drástico do índice de prostituição,

---

<sup>26</sup> WLSA. 1997. *Families in a Changing Environment in Mozambique*. Maputo WLSA Research Trust. 112

sobretudo de prostituição infantil, no início dos anos 1990. Também a entrada de milhares de órfãos nas ruas das cidades, fruto do desmembramento familiar causado pela guerra civil, parece estar na origem do aumento destes números.

Se os rapazes possuem tendência para se dedicar mais ao furto e à mendicidade, observou-se que as raparigas preferem trabalhar como prostitutas de forma a conseguir obter um rendimento regular (Abreu e Graça 1994). Ainda hoje, apesar da ambiguidade que a representação dos papéis sociais com base no género apresenta na vivência quotidiana da cidade de Maputo, as mulheres da cidade, sejam elas vendedoras, empregadas domésticas ou prostitutas, não estão isentas de uma experiência de trabalho repleta de perigos e resistência. Esse facto é observável ao percorrer as ruas de Maputo, tal como está patente na atitude defensiva das reclusas da Cadeia Feminina de Ndlavela.

A meio da manhã, já a nossa comitiva tinha assistido a um jogo de futebol feminino, a uma passagem de modelos concebidos pelas reclusas e à apresentação de um grupo de dança tribal constituído pelos prisioneiros da Cadeia Central de Maputo. Sob o calor abrasador da sala polivalente, eis que o apresentador anuncia a entrada em palco da bela actriz Lucrecia Paco. Mais uma vez olhei em redor, como que para fixar a audiência presente neste evento comemorativo do Dia da Mulher Moçambicana. Constituía-se na sua maioria por familiares e amigos das reclusas, a *nossa* pequena delegação da Embaixada espanhola, e alguns quadros superiores do Ministério da Justiça. Então perguntei-me: Quem seriam estas reclusas? Que crimes teriam cometido? Como iriam reagir diante deste espectáculo que fala de uma mulher-prostituta em agonia perante a sua condição.

Lucrecia contou-me <sup>27</sup>que tinha apresentado o espectáculo na Rua Bagamoyo e que tinha sido uma experiência inesquecível. As prostitutas da afamada rua de Maputo paravam para assistir ao espectáculo mas, em aparecendo um cliente, desapareciam de imediato para mais tarde reaparecerem e continuarem a observar o que se passava. Desta forma, a convenção subjacente à apresentação de um espectáculo teatral foi subvertida, pois o público caracterizou-se pela sua simultânea presença/ausência, alterando assim as regras convencionais do jogo. Lucrecia fala dessa experiência como algo ímpar porque verificou existir uma verdadeira interacção com a assistência. Enquanto a actriz *as representava*, as prostitutas da rua Bagamoyo comentavam, respondiam, sugeriam, abandonavam o lugar e voltavam, mas nunca se permitiam uma entrega total como assistência. Para elas, o facto de estar a acontecer um espectáculo que as narrava, não as impedia de continuarem o trabalho

---

<sup>27</sup> Referente às notas do diário de campo no dia 19 de Março de 2010, em conversa informal com a actriz, em Lisboa.

que ali as levava quotidianamente. Neste caso concreto, o espaço *liminar*<sup>28</sup>, esse lugar de negação em que as estruturas sociais e mentais deixam de reger a ordem social, foi manifestamente vivido mais pela actriz do que pelo seu público. No entanto, no âmbito da produção de sentido, se o discurso é um código de significado social reconhecido imediatamente pelo grupo a quem se dirige e onde está integrado, podemos concluir que entre a actriz e as prostitutas, na Rua de Bagamoyo a comunicação foi possível, já que

[...] Pode solicitar-se aos espectadores formas diversas de atenção e aos *performers* diferentes tipos de transformações de consciência. Deste modo, está envolvida uma variedade de consciências transformadas: entre os performers, enquanto indivíduo e enquanto grupo, e entre os espectadores, enquanto indivíduos e como grupo (Muller 2005).

Ora se as *experiências vividas* (Turner 1982) nesta situação permitiram que a actriz reflectisse sobre o processo criativo do espectáculo que realizou, de forma a contextualizar culturalmente o significado da experiência social, também lhe possibilitaram a compreensão da intertextualidade entre a dimensão do texto e a da acção teatral. Por isso ela faz sempre uma introdução conforme o contexto onde se encontra e a audiência que está na sua frente. Foi isso que aconteceu na Cadeia Feminina de Ndlavela.

Quando Lucrécia Paco irrompe pela lateral do dispositivo cénico - constituído por um estrado em madeira de 5m de comprimento por 1m de largura e delimitado num dos lados pelas *timbilas*<sup>29</sup> que com ela dialogam durante a acção - começa por saudar os espectadores em 'changana'.<sup>30</sup> Em seguida, brinca com as reclusas naquilo que percebo ser uma troca de palavras brejeiras, tendo em conta a explosão de risos e o tom utilizado. Ainda antes de iniciar a acção propriamente dita, Lucrécia comunica à audiência que este espectáculo começa pelo final e pergunta-lhes o que é que significa 'o Fim'. Com um microfone na mão, a actriz percorre as cadeiras e vai obtendo respostas, ao mesmo tempo que estabelece proximidade com o espectador e reforça a sua identidade. Esta estratégia pode ser equiparada ao processo de socialização onde são accionados diversos meios de comunicação, neste caso a música, a representação cénica e ainda os aspectos linguísticos, que permitem que a cultura se expresse e dialogue sobre a sua condição, numa comunicação inteiramente reflexiva. Assim, este espaço de representação, onde vários fragmentos formam uma estrutura narrativa, torna-se

---

<sup>28</sup> Esse estado que reúne em si «nem uma coisa nem outra e no entanto, é ambas» (Turner 2005 [1967])

<sup>29</sup> Instrumento típico do sul de Moçambique e emblemático do grupo étnico chope.

<sup>30</sup> Confirmei posteriormente com a actriz que esta fora a língua usada na saudação.

num evento discursivo único sempre que tal acontece. Este princípio, também aplicável à análise de um espectáculo mais convencional, ainda o é mais no contexto da apresentação de *Mulher Asfalto* na Cadeia Feminina de Ndlavela. Perante uma audiência que partilha entusiasticamente da identidade proposta pela actriz, o poder subliminar inerente à representação transformou o palco num lugar de encontro extremamente eficaz para que a comunicação se estabeleça e a reflexão ocorra. E a eficácia cultural

[...] deriva da gestão de uma tensão fundamental, entre, por um lado, a sua qualidade de tempo e lugar de produção de diferenciação cultural(...)e, por outro, o facto de fornecer materiais – como palavras e movimentos, corporalizados em personagens e cenas que podem estimular a reflexão sobre problemas e dilemas existenciais que são cruciais na experiência humana (Valverde 1998, 228)

Podemos pois inferir que o actor congrega em si uma ordem que, mesmo que apele ao caos e à desordem, contém um estilo evocativo com capacidade de influenciar, denunciar, enfim, obter estados de comunhão através da manipulação de símbolos sensoriais com vista à auto-consciência e ao significado social. (Moore 1977). Nessa perspectiva, o espectáculo teatral permite não só levar o actor para um outro lugar, como também conduz a audiência a ser *transportada*, uma vez que o actor social, na posição de audiência, é levado a assumir outros papéis que diferem do que habitualmente desempenha na sua vida quotidiana para não frustrar as expectativas relativas a si próprio e quebrar o encantamento da ‘fachada’ (Goffman 1985, 31). Como tive oportunidade de assistir na Cadeia Feminina de Ndlavela é precisamente esse facto que faz com que a audiência expresse as suas emoções através do choro, do riso, do gargalhar, de comentários irreverentes, assobiando ou gritando.

Daí que a encenação de Lucrecia Paco possua o objectivo de prender a atenção do espectador sobre a realidade das prostitutas enquanto condição social. A prostituta do espectáculo *Mulher Asfalto* rompe o silêncio e faz uso da palavra, da sombra, da esquina, do passeio, da rua, numa luta para existir como ser humano. Mas este espectáculo é também um espaço de diálogo entre o texto, a linguagem teatral - que a actriz explora através de jogos de palavras - e a música, que aqui assume o papel de cliente-assassino, pelas mãos do excelente músico de timbila Cheny Wa Gune, numa contracena melódica que reforça a acção. Este projecto ambicioso também se destaca pela coragem de Lucrecia Paco na pretensão de dar voz às realidades opressivas e às experiências desumanas do submundo da prostituição.

Segundo afirmou a actriz, uma vez que, paulatinamente, as moçambicanas têm assumido posições de destaque na liderança do país – Luísa Diogo, ex Primeira-ministra e

Verónica Macamo, actual Presidente da Assembleia da República – a actriz acredita que «se começam a criar referências para as mulheres investirem cada vez mais na sua formação académica de forma a conseguir competir em pé de igualdade com os homens» (Lituri 2009). Apesar da existência de quadros dirigentes femininos auspiciar um papel futuro mais activo da mulher na sociedade moçambicana, Lucrecia considera que a discriminação pelo género ainda é uma realidade com que as mulheres se batem quotidianamente e que ainda há um longo caminho a percorrer. Mas a actriz não baixa os braços. Desta feita, toma a *palavra* sobre um universo onde a mulher se encontra no princípio do fim, esse lugar indeterminado por excelência.

Como anteriormente mencionei, *Mulher Asfalto* tem como temática aqueles que, nas sociedades contemporâneas, vivem numa espécie de limbo. Pessoas que, tal como o tempo da acção teatral, também elas estão suspensas e impedidas de participar activamente na sociedade. No espectáculo que assisti na cadeia feminina de Ndlavela, o universo de jogo e criação, suscitado a partir da representação da actriz, permitiu às reclusas um momento único de diversão no sentido mais justo da palavra. Uma vez que o teatro é uma prática politicamente marcada por um forte poder simbólico, este espectáculo também as terá incentivado a questionar as suas identidades. Segundo Bourdieu (1989 [1977]), só as manifestações que se expressam através de símbolos possuem esta capacidade de conferir poder real àqueles que dominam o seu significado semiótico. Através de ideias como prestígio, estatuto social ou ambição, as performances teatrais, conseguem ter a capacidade sociopolítica de negociação com base no poder da troca, do diálogo e da comunicação.

Desta forma, o espaço da acção performativa, centrado na troca, tem um propósito político, mesmo que este não esteja explícito localmente. É essa implicação que permite o seu uso como objecto de dominação ou de denúncia, conferindo poder aos que se encontram nas margens da sociedade. Stuart Wall refere que «cada identidade é um acto de exclusão» (Hall 1999). Se pensarmos a identidade social como um reconhecimento de quem somos, com quem nos associamos ou associamos as nossas aspirações, com quem temos empatia ou a quem dizemos *sim*, podemos inferir que todos nós somos um culminar de histórias pessoais. No entanto, na situação de um contexto de reclusão, como foi o da apresentação do espectáculo *Mulher Asfalto* na Cadeia Feminina de Ndlavela, creio que o que se acentuou foram os conceitos de inclusão e exclusão. Ao conferir reconhecimento ao outro como igual, o espectáculo de Lucrecia Paco pretendia incorporar na reclusas um sentimento de que é possível negociar o poder e contribuir para que um espaço de reflexão sobre o papel da mulher na sociedade moçambicana se instale improvavelmente nesse local.

É proferida a última frase do espectáculo: «*Eu não quero ser uma pedra*». Ouvem-se ainda os sons da *timbila* em jeito de gemido. Faz-se silêncio absoluto em toda a Sala Polivalente. Aliás, há muito que o silêncio impera. Creio que foi justamente no preciso momento em que as reclusas perceberam que o espectáculo não era propriamente uma paródia sobre prostitutas. Atentas, escutaram todas as palavras, arquearam o sobrolho quando alguma coisa não lhes fazia sentido, mas não mais assobiaram, riram ou interagiram com a actriz através de piropos. A comunicação electrizante estabeleceu-se e a *magia* do teatro instalou-se.

### ***A Demissão do Sô Ministro (Estreia em 2008) - A Nação Moderna ou a Moderna Nação?***

Desde a sua fundação, em 1992, que a Companhia de Teatro Gungu situa o seu repertório na linha da sátira de carácter político ou social. O director Gilberto Mendes acredita que é função da arte questionar a sociedade e o aparelho de Estado de forma a promover a mudança e o crescimento num país onde a ideologia governativa está desfasada dos factos do quotidiano. Daí que os seus espectáculos se reportem sempre a factos reais, fenómenos sociais ou acontecimentos políticos que provocam grande polémica no seio da sociedade moçambicana. Quase todos os textos levados à cena pela Companhia Principal<sup>31</sup> são escritos pelo próprio Gilberto Mendes e normalmente possuem um carácter não conformista perante a realidade. O director/encenador/actor acredita que «a arte serve exactamente para questionar e indagar sobre o que se passa na sociedade» (Mapengo 2010). Sem essa componente interventiva, creio que os Gungu deixariam de ter o efeito que têm sobre os numerosos espectadores que, em êxtase, assistem aos seus espectáculos no Teatro Madjedje, ministros e deputados inclusive.

Assim, as suas produções não são propriamente aquilo que apelidamos de ‘teatro de mensagem’, já que este último está normalmente vinculado ao projecto ideológico que se encontra no poder e prefere temáticas mais óbvias, com histórias contadas de forma mais controlada. Contrariamente a este princípio, a companhia sempre teve como preocupação questionar as medidas governamentais mais austeras, a forma como o país é gerido, a corrupção descarada, o aumento de custo de vida, enfim, todos os acontecimentos e factos políticos que, de forma negativa, entram em contradição com os princípios fundacionais da nação moçambicana e interferem com o desejado crescimento socioeconómico do país. O espectáculo de 2008, *A Demissão do Sô Ministro*, retoma assim a sátira à governação de

---

<sup>31</sup> Ver Capítulo I

Moçambique, onde o oportunismo, o nepotismo e a alienação ao estrangeiro são denunciados com um humor desarmante.

É justamente no sentido de relembrar esses princípios fundacionais de um Moçambique independente que o espectáculo termina com frases do célebre discurso do primeiro presidente moçambicano, Samora Moisés Machel, aquando da tomada de posse do Governo de Transição, a 7 de Setembro de 1974, aqui transcritas a partir do DVD do espectáculo (Mendes 2008). As frases são proferidas em jeito de poema semi-panfletário pelas personagens que, ao longo da trama, são vítimas de discriminação ou se confrontam com a corrupção instalada nos ministérios, deixando espaço ao espectador para uma reflexão que confronta o ideal de 1974 com a actualidade.

- 1- «Combatemos dez anos sem qualquer preocupação de ordem financeira individual empenhados apenas em consagrar a nossa energia ao serviço do povo.»
- 2- «E para que se mantenha a austeridade necessária, qualquer militante que for nomeado para cargos de governação deve renunciar a qualquer interesse material. Não vamos permitir que nenhum membro do governo acumule bens e meios de produção do povo.»
- 3- «O tribalismo, o regionalismo, o racismo e as alianças sem princípio são obstáculos graves à nossa linha e dividem as massas. Porque o poder é do povo. E quem o exerce é servidor dele.»
- 4- «O poder e as facilidades que rodeiam os nossos governantes podem corromper até o homem mais firme. Por isso, devem viver modestamente com o povo e não façam das tarefas atribuídas um privilégio para acumular bens ou distribuir favores.»
- 5- «Mas também, não vamos esquecer que, várias vezes, mantermo-nos descalços, esfarrapados e com fome. Salientamos ainda que, tal como fizemos na guerra, sem horário de trabalho, sem dias de descanso, nos devemos empenhar com o mesmo espírito na batalha da reconstrução nacional.»
- 6- «A corrupção material, moral e ideológica, o suborno, a busca do conforto, as cunhas, o nepotismo, isto é, o favoritismo com base na amizade e em particular dar preferência na área do emprego ao seu familiar, faz parte do sistema que nós queremos destruir.»

7- «Quem se desviar da nossa linha não encontrará qualquer tolerância da nossa parte. Seremos intransigentes nesta questão, como fomos duros durante o tempo da luta armada de libertação nacional.»

(Machel 1974)

Para trás fica um espectáculo que vive de situações rocambolescas passadas num hotel de ‘4 estrelas e meia’<sup>32</sup> onde vive um recém-nomeado ministro que, por via da sua habitação própria se situar num décimo oitavo andar, opta por ali se instalar por ser mais prático e porque todas as casas do governo que, supostamente, estariam disponíveis foram alienadas pelos ex-ministros. Entre assessores corruptos, membros da oposição, empregados de limpeza e de bar a reivindicarem melhores políticas governativas, até uma irmã do ministro concessionária da farmácia do hotel que pretende usufruir de alguns benefícios por possuir afinidade de parentesco, os quadros sucedem-se em ritmo alucinante de denúncia, tendo como pano de fundo a ‘cultura das demissões’ políticas em Moçambique.<sup>33</sup>

Assim, em sequência, as cenas aludem à desburocratização dos serviços públicos, onde a personagem que representa o assessor do ministro refere que, hoje em dia, todas as questões dos utentes são de rápida resolução porque todo o sistema está informatizado. Faz-se graça com o facto dessa apregoada rapidez ser óptima para resolver os problemas dos dirigentes, mas ineficiente quando se trata dos problemas da população e que a única forma de acelerar qualquer processo burocrático continua a ser olhar o funcionário do guichet de atendimento *olhos nos olhos*. A cena seguinte mostra o exercício do nepotismo por parte da irmã do ministro sobre os empregados do hotel e explica-nos o porquê da opção daquele em deixar a família e viver ali enquanto está em funções. Percebemos que por trás desta decisão está subjacente uma ideia de eficácia e honestidade, que é posta em causa pela sua irmã, quando, à revelia, decide desviar 500 cabeças de gado de um Fundo de Fomento Nacional que financiaria um projecto em Moeda para a casa dos pais de ambos.

Para além da irmã, também nos é dado a conhecer um deputado da oposição que mantém um quarto no hotel, onde se dedica a encontros amorosos com prostitutas travestidos. No entanto, é na figura do assessor do ministro que a questão da corrupção é largamente evidenciada. Uma vez que este tem de se deslocar ao hotel em despacho, acaba por arrendar um quarto onde mantém uma amante com carro e pagamento das propinas da universidade, tudo às expensas do ministério. Em conluio com a irmã do ministro, exerce abuso de poder e

---

<sup>32</sup> Uma *gag* que espelha a hiperbolização que os moçambicanos têm tendência para imprimir aos bens de luxo.

<sup>33</sup> Segundo consegui apurar, o governo de Armando Guebuza tem praticado a demissão de ministros com uma frequência ímpar na história de Moçambique independente.

manda despejar uma família no bairro Sommershield - conhecido por ser zona de habitação da classe média-alta – de forma a conseguir casa para o seu superior, o qual mais tarde recusará. Junto da imprensa escrita, o assessor engendra um boato sobre a demissão do ministro de forma a preparar terreno para ocupar o seu lugar num futuro próximo. Também não tem pudor algum em pedir uma taxa aos empregados do hotel para acelerar o pedido de audiência que estes solicitaram junto do ministério e, no final do espectáculo, percebemos que, ao persuadir o ministro a assinar papéis sem os ler, ficou com três quartos de todos os bens que eram destinados a melhorar a situação da população. Ao longo do espectáculo, esta personagem mantém um discurso de impunidade face à lei, chegando mesmo a referir que os tribunais são para o *povo*.

Já a personagem do ministro vive na angústia de ser demitida. O ministro é retratado como sendo um homem honesto, incorrupto e defensor do juramento que fez em servir o povo. No entanto, estas características abonatórias não reflectem a forma como o poder lhe foi parar às mãos. À medida que a acção vai desenrolando, percebemos que a sua nomeação foi casuística e só se deveu ao facto dele, inadvertidamente, se ter levantado durante uma reunião do Comité Central (presume-se que da FRELIMO). Uma caricatura é certo, mas que permite levantar questões no que respeita às políticas governativas e às figuras que, apesar de bem-intencionadas e fiéis no cumprimento do ideal fundacional da nação, não possuem perfil para os cargos que ocupam.

O que torna este espectáculo realmente interessante é o facto de apontar a existência dos problemas que estiveram precisamente na origem dos protestos de Setembro passado em Maputo<sup>34</sup>. Assim, faz-se referência ao constante aumento do combustível, à subida do preço do trigo e à tentativa do governo promover junto da população o consumo de mandioca e da batata-doce de polpa vermelha – mais rica em nutrientes - em substituição do pão de trigo. Através do assessor, a personagem corrupta que possui o dom do discurso político, faz-se ainda alusão à conjuntura internacional como condicionante para a existência de medidas de austeridade que inibem o acesso aos bens essenciais por parte da população. Mas também assistimos ao carácter ambíguo do ‘Homem Novo’ de Samora Machel, na cena em que o ministro, preocupado em perder o cargo, recorre aos serviços de um curandeiro para lhe assegurar o lugar. Também se fazem alusões à exploração do trabalho não especializado e ainda aos benefícios que os descontos para a segurança social podem proporcionar aos trabalhadores como garantia no acesso à saúde e reforma.

---

<sup>34</sup> Note-se que em Janeiro de 2008 também tiveram lugar protestos públicos em Maputo devido ao aumento do custo do pão e dos combustíveis.

Quando o espectáculo se encaminha para o final, os empregados do hotel conseguem a tão esperada audiência com o ministro pela mão da personagem Luísa, uma portuguesa que chega a Maputo sem qualificações e se torna de imediato gerente do hotel. Nesta última cena, o espectáculo move-se a partir das sugestões feitas pelos empregados no que respeita a medidas governativas que possibilitariam a melhoria das condições de vida da população moçambicana. Assim, primeiramente, sugere-se que não estão em causa as regalias que os dirigentes beneficiam, mas sim os subsídios que lhes são atribuídos. Se metade desses subsídios revertessem para medidas que cobrissem as necessidades da população, era meio caminho andado para resolver alguns dos problemas básicos das cidades. O exemplo dado é o subsídio de combustível. Sugere-se que se retire a todos os ministérios uma percentagem sobre o valor deste subsídio e que essa verba reverta para as empresas de *chapas*<sup>35</sup> de forma a estes baixarem o custo dos bilhetes para 1 metical.<sup>36</sup>

Também se acentua que era mais justo se cada ministro só tivesse direito a um carro e que o parque automóvel normalmente atribuído à sua família deveria passar a efectuar serviço público. Sobre este assunto, questiona-se ainda a recente notícia sobre a importação de 70 automóveis da marca Mercedes e sugere-se, como alternativa, a importação de 70 autocarros para transporte público, uma vez que o custo total seria muito menor. Na área da Saúde, compara-se o estado dos hospitais no período a seguir à independência e nos dias de hoje. Alude-se a que, nessa altura, os hospitais eram sujos e a fila de espera intermináveis, mas que se ‘entrava vivo e saía-se vivo’. Hoje, pelo contrário, Maputo tem hospitais limpos, sem filas para atendimento, onde se entra vivo e se sai morto. Como sugestão adianta-se que é necessário aumentar o vencimento dos médicos e promover a credibilidade da Universidade Eduardo Mondlane, uma vez que há uma fuga de jovens para estudar medicina no estrangeiro. Na sequência da necessidade de melhor pagar àqueles que prestam serviço público, também a corporação policial é mencionada. Ao mesmo tempo que se faz graça com a estatura dos agentes da polícia (a sua maioria provem das zonas rurais e pertence a etnias supostamente de estatura baixa), adianta-se que é preciso pagar-lhes bem para não cederem à tentação de serem subornados. Os baixos salários da polícia de Maputo e a falta de meios que esta apresenta é um problema pertinente na cidade. Por um lado, é visível ao cidadão comum uma força

---

<sup>35</sup> O meio de transporte preferencial em Maputo, o qual consegue cobrir uma área significativa de ligações entre o centro e a periferia. Trata-se de pequenos autocarros que andam sempre cheios e são sobejamente conhecidos pela condução arriscada que fazem. Em Maputo o problema dos transportes públicos, quase inexistentes – poucas ligações e escassos autocarros por dia - é realmente um drama para a maioria da população que habita na periferia.

<sup>36</sup> Moeda moçambicana. 1€ é equivalente a 46 MT

policial que apresenta sinais de ‘fome’; por outro, a sua imagem não é compatível com os tempos actuais, já que dificilmente os agentes conseguem empunhar as antigas *kalashnikovs*<sup>37</sup> que lhes são fornecidas como arma de ronda. Ora uma das sugestões que o espectáculo apresenta prende-se com uma distribuição gratuita de bens alimentares nas corporações da polícia já que, contrariamente à década anterior, não existe escassez de alimentos na cidade. Dessa forma, diz-se em tom de alta comédia, evitar-se-ia o ‘auto-stop dos 50 meticais’<sup>38</sup> e levantava-se a moral dos agentes, levando-os a melhor cumprirem as funções para as quais são contratados.

Mas o espectáculo também fala das mulheres que, para aumentarem o rendimento dos seus agregados familiares, vendem bens nos mercados, da discriminação de género no acesso ao emprego do sector terciário, das obras públicas sem planificação – dá-se o exemplo da melhoria da Av.25 de Setembro, na Baixa, e da falta de estacionamento que agora existe naquela zona – do problema da mendicidade na cidade, adiantando-se que era importante existir um projecto de formação profissional que conferisse um futuro aos rapazes de rua.

Critica-se ainda a alienação ao estrangeiro, sobretudo à África do Sul, e alude-se ao sofrimento que o povo moçambicano teve de passar por causa de uma guerra largamente financiada pelo país vizinho. Salienta-se também que a liberdade da África de Sul se deve à morte de muitos moçambicanos em consequência do acolhimento que Moçambique fez ao ANC (African National Congress) e acusa-se o país vizinho de ingrato, já que nunca se lembra que o seu desenvolvimento, nomeadamente da cidade de Nelspruit, é devido aos moçambicanos. Como solução, avança-se que Moçambique devia cortar o acesso à energia àquela potência africana para assim marcar posição face ao exterior. É um discurso proferido em tom indignado e avassalador que me parece estar vinculado ao facto da África do Sul possuir uma forte presença económica em Moçambique em todos os sectores, nomeadamente na indústria alimentar e na construção.

No fim do espectáculo, quando o ministro se apercebe que não consegue resolver os problemas da população, anuncia a sua demissão e entrega a faixa de protecção, dada pelo curandeiro, ao assessor. A decisão advém do facto de perceber que para além de deter um total desconhecimento da realidade, é sobejamente manipulado por aqueles que o assessoram. Em coro, os funcionários do hotel pedem-lhe que não o faça. O espectáculo termina como

---

<sup>37</sup> Metralhadora de origem russa (na altura fornecida pela URSS) usada na Guerra de Libertação Nacional e no posterior Conflito Interno que teve início em 1976.

<sup>38</sup> Expressão utilizada pelos residentes da cidade para designar os auto-stops que a polícia faz dentro da cidade onde normalmente são solicitados 50 MT para evitar a apresentação de documentação ou autuação por excesso de velocidade.

inicialmente mencionei. Em jeito de recomendação aos dirigentes de Moçambique, reforça-se a ideia que a sua missão primordial é tão-somente resolver os problemas básicos das populações e servir o *povo*.

Este alargado resumo do espectáculo *A Demissão do Sô Ministro* serviu para dar a conhecer do que ainda se falava em termos de evento cultural quando cheguei a Maputo, em Abril de 2010. Na altura, pareceu-me exagerado que este espectáculo estivesse tão presente na *memória colectiva* uma vez que a Companhia de Teatro Gungu se caracteriza por produzir ininterruptamente sobre os acontecimentos da actualidade de Moçambique. Mas também porque o teatro é a arte do efémero onde o que prevalece é o que está em cartaz no presente. Depois de o visionar em suporte DVD, porém compreendi que, para além de possuir a particularidade de antecipar as questões que estiveram na origem das acções de protesto do início de Setembro de 2010, o espectáculo também denuncia problemas transversais à sociedade de Maputo que se arrastam no tempo, conferindo-lhe assim uma actualidade que não se esboroa em dois anos. No entanto, o facto de ter persistido na memória colectiva confere com o carácter determinante que muitos dos discursos produzidos nos palcos de Maputo podem exercer sobre a população da cidade. Vejamos.

Os espectáculos da companhia Gungu são vistos por uma grande faixa da população cidadina, desde as elites dirigentes até aos meninos de rua. Todos eles aceitam tacitamente e entusiasticamente as críticas e os louvores de que são alvo, como se o teatro funcionasse como uma espécie de catarse colectiva purificadora. Assim, parece-me evidente que tanto para os que legislam como para os que cumprem, ou não, a legislação, existe de facto uma repercussão daquilo a que assistem no palco sobre as suas vidas quotidianas. Isto quer dizer que, de uma maneira ou de outra, os espectáculos que *consomem* com tanto prazer influenciam o seu olhar perante o que os rodeia, obrigando-os a questionarem-se sobre o mundo e a forma como são governados. Esse é o grande poder do teatro, porque ninguém consegue sair indiferente a um espectáculo que aborda tantas questões presentes na vida quotidiana das pessoas. Semelhantes ao papel que a ‘Revista à Portuguesa’ teve durante o período da ditadura e nos anos subsequentes ao 25 de Abril em Portugal, os espectáculos da Companhia de Teatro Gungu não são um teatro de mensagem, mas sim uma espécie de *refreshment* de memória dos pressupostos fundacionais de uma nação que ainda é jovem no contexto geopolítico internacional. Faz denúncia, mas não dá respostas, propõe soluções mas deixam-nas ao critério do espectador. Sobretudo, parece-me que o pretendido é que o

espectador consiga alcançar uma perspectiva plurivalente sobre o seu país e desenvolva uma consciência histórica sobre a nação moçambicana.

É precisamente neste âmbito que se nos depara um problema de análise, justamente porque o conceito de ‘nação’, devido ao seu carácter social, se apresenta como noção de difícil estabilidade, chegando por vezes a parecer incoerente. Ora esta instabilidade conceptual ainda é mais manifesta nas sociedades outrora colonizadas, uma vez que o nacionalismo tende a expressar-se como anticolonial e a procurar suporte em ideologias contraditórias à ideia de nação, como a é a ideia de ‘africanidade’ (Amin 1981, 26). Se, num primeiro momento, muitos dos movimentos nacionalistas dos países africanos libertos da égide colonial se inspiraram nos ideais de Edward Blyden (1832-1912), onde se privilegiava o reconhecimento dos valores da sociedade e da cultura africana, ou ainda em Aimé Césaire (1913-2008), Leopold Senghor (1906-2001), Léon Damas (1912-1978) e o movimento da ‘Negritude’, lugar de expressão da inquietude do homem negro na busca de se reencontrar; num segundo momento essa afirmação visa a construção de um futuro que comporta um ‘Homem Novo’, um homem que se revolta porque já não pode regressar às origens, mas que agora, liberto, tem nas suas mãos o poder de construir uma nação moderna e progressista para todos. Nestes casos, o conceito de nação surge muitas vezes entroncado ao conceito de ‘pátria’, valor de ordem mais sentimental, que visa aprofundar a ideologia nacionalista e se manifesta acima de qualquer suspeita e é digno dos maiores sacrifícios. Daí que muitas vezes se questione se os conceitos de nação, ou mesmo de ‘Estado’, como os pensaram Benedict Anderson (1983 [1991]), Mário de Andrade (1989) Homi Bhabha (1990), Billing (1995) ou Hutchinson (1994), são os mais indicados para se pensarem as nações africanas. Talvez referenciá-los como princípio conceptual não seja uma atitude completamente disparatada, se tivermos em conta que as nações africanas outrora colonizadas se constituíram a partir de modelos eurocêntricos legados pela estrutura colonial.

Se ser moçambicano antes da independência podia não implicar uma afirmação directa de nacionalidade, no entanto, encerrava em si direitos de liberdade, igualdade e fraternidade associados aos direitos universais do homem. Daí que o Movimento de Libertação Moçambicano – FRELIMO tenha utilizado estes como fundamentos justificativos da construção de um Estado-Nação moçambicano. Muitos dos movimentos de libertação africanos se apresentaram como «um movimento nacional sem nação» (Amin 1981, 149). Aí o nacionalismo surgia como oposição ao estado colonial que precedeu a formação da nação. O nacionalismo moçambicano foi gerado a partir de reivindicações de liberdade e igualdade cruzadas com uma herança comum, a língua portuguesa. No entanto, como sabemos que

Moçambique possui um património etnolinguístico diversificado e que a língua não é partilhada por todos, a noção de ‘território partilhado’ surge assim como um pólo simbólico importante para perceber o nacionalismo moçambicano. Já Max Weber dizia que «a noção de nação é um *ideal tipo* formulado a partir de uma idealização que envolve uma visão do mundo e uma organização político-administrativa próprias de um povo de características homogéneas, ou não» (E. B. Wallerstein 1990).

Nessa perspectiva, podemos inferir que, após a independência, Moçambique prosseguiu a construção da nação a partir da produção de discursos identitários orientados para o enraizamento da ideia de pertença a um colectivo nacional capaz de integrar e subordinar as diferenças fundadas na etnia, na língua e na religião (Chabot (s.d.), 120). Assim, se atendermos às palavras de Eduardo Mondlane,

Como todo o nacionalismo africano, o de Moçambique nasceu da experiência do colonialismo europeu. A fonte da unidade nacional é o sofrimento comum durante os últimos cinquenta anos sob o domínio português. O movimento nacionalista não surgiu numa comunidade estável, historicamente com uma unidade linguística, territorial, económica e cultural. Em Moçambique foi a dominação colonial que deu origem à comunidade territorial e criou as bases para uma coerência psicológica, fundada na experiência da discriminação, exploração, trabalho forçado e outros aspectos da dominação colonial (Mondlane 1995 [1969], 87).

Mediante o discurso do líder do projecto nacionalista em Moçambique, podemos depreender que a consolidação da nação moçambicana é um processo que rejeita a dominação europeia, considerando-a exógena e contribuidora de alienação. A partir da denúncia do sofrimento do povo sob a égide colonial, tenta-se construir ‘um novo amanhã’ com base no sentimento de identificação com a terra. Como aconteceu em vários países africanos que lutaram pela independência, a ideia de um projecto *moderno*, universalista e nacional emerge no seio de uma crescente elite moçambicana, ela própria fruto da colonização. Também o cunho marxista, centrado num governo de partido único com base no princípio de organização interna do centralismo democrático, que o projecto nacional em Moçambique acabará por adoptar, não é novidade no continente africano. Michel Cahen (1990) refere que esta opção por parte dos nacionalistas moçambicanos pode significar que a elite moçambicana, ao edificar um projecto de construção de um Estado-Nação de tipo europeu, mas com opção pelo partido único, revelou a fragilidade da sua base social e a necessidade de dominar o aparelho de estado de forma a este conseguir reproduzir-se. Normalmente, este tipo de projecto

nacionalista é fortemente impulsionado por uma ideia expansionista que é reforçada pelo factor revolucionário como chave mestra para os países saírem de uma situação de subdesenvolvimento. No entanto, se não se criarem mecanismos que permitam ter em atenção os movimentos sociais em toda a sua heterogeneidade, se as políticas implementadas forem desajustadas com a vivência das populações, ou ainda se esta visão transformativa se manifestar demasiado rígida e incapaz de criar instituições que consigam aplacar as contradições que se geram entre a ideologia partidária e os objectivos do discurso modernista, o projecto acabará por falhar.

A ideia de nação que se manifesta tão fortemente nas elites políticas africanas envolvidas nas lutas de libertação nacional, está fortemente condicionada pelas fronteiras impostas pelo colonialismo. Assim, a formação dos estados africanos independentes só se legitima pelo processo de formação da Nação. Moçambique seguiu o modelo burocrático corporativista do estado português colonial e procedeu a uma fusão entre um sistema político de partido único e o Estado, de forma a fortalecer este último. Devido à herança colonial, digamos que o Estado só é legitimado depois da ideia de nação estar consubstanciada nas populações. Para alcançar esse objectivo, o estado moçambicano pós-independente, ao mesmo tempo que falava em exploração e elevava a dignidade operária, mobilizou as populações no sentido de dar ênfase ao discurso modernista que denunciava o obscurantismo e aplaudia o homem racional, numa ideia de nação universal, sem tribalismo (Pitcher 2002, 71) (Cahen 1990, 336). Também a escolha da língua portuguesa como elemento unificador da nação surge como medida preventiva contra a experiência do que se considerava ser *tribalismo*, já que as várias línguas *bantu* existentes no território moçambicano estavam associadas aos distintos grupos etnolinguísticos.

No entanto, se atentarmos na história das independências africanas, percebemos que a criação de uma nação não se pode decretar, nem impor. No caso moçambicano, se analisarmos os primeiros 14 anos após a independência, até à entrada do FMI e da implementação do plano de ajustamento estrutural, encontramos um imenso paradoxo. Por um lado, temos as reivindicações democráticas e a questão da legitimação do Estado nacional, por outro lado, «um ideal de nacionalismo que deixou toda uma geração de militantes num impasse porque sustentado em princípios socialistas de difícil implementação naquele contexto» (Cahen 1990, 338). Hutchinson (1994) refere que «o nacionalismo é uma força recorrente nas sociedades modernas, cujo significado potencia novas direcções quando as instituições e as identidades estabelecidas são abanadas por desafios geopolíticos, económicos ou culturais». No caso de Moçambique, a necessidade de implementar essa *força* após a

independência, levou a que o Estado, centrado no partido FRELIMO, fosse o responsável por planear as actividades económicas, investir no sector público, dar prioridade ao crescimento da indústria pesada, favorecer a criação de projectos agrícolas gigantescos – os quais deram origem às controversas aldeias comunais – e controlar as redes comerciais, ao mesmo tempo abolia as autoridades tradicionais, proibia as cerimónias da chuva, os ritos de iniciação, a poligamia e outras práticas costumeiras.

Estas políticas intervencionistas e de gestão por parte do Estado moçambicano encontraram resistências, sobretudo nas zonas rurais, ao mesmo tempo que eram zonas em que o controle estatal era mais difícil. Anne Pitcher (2002) menciona que o governo moçambicano substituiu a economia de subsistência pelas quintas estatais com o argumento de que essa medida iria minimizar as incertezas produtivas da vida no campo. Tal nunca poderia ter acontecido. Como refere Pina-Cabral (2005, 235-336) o autoritarismo das políticas implementadas levou a FRELIMO a perder «completamente o capital de confiança que nela tinham depositado as populações rurais [...] devido à forma como este (o Estado) tinha passado directamente, e sem qualquer negociação de poder, das mãos da administração colonial para uma elite urbana maioritariamente *changana* sedeada no sul do país». Desta forma, as populações rurais continuaram a manipular, modificar e a resistir às políticas do Estado FRELIMO, ora de forma mais comprometida, com estratégias de fuga ao estado de vigilância implementado, ora resistindo abertamente e aliando-se à RENAMO. Nos anos da guerra civil o país dividiu-se em apoiantes da FRELIMO, a Sul, e apoiantes da RENAMO, sobretudo a Norte, a qual se apoiava no receio das populações face à ideia de um tipo de estado altamente centralizado, com práticas e poderes ilegítimos.

Como William Norman (2004, 145) tão assertivamente refere «Fazer parte do novo Moçambique era fazer parte da FRELIMO». Mas a questão prende-se ainda com o facto de «nada tinha preparado o povo moçambicano para se sentir moçambicano. Essa identidade nacional que queriam impor não tinha quaisquer outras raízes que não fosse a rejeição universal da dominação colonial branca: a ‘nação’, por isso, tardava a emergir» como faz notar Pina-Cabral (2005, 238). Mesmo após o fim do conflito interno, o estado moçambicano, legitimado pelas lutas de libertação e consubstanciado pela abertura a um sistema político plural, continua a ser uma entidade abstracta que não se distingue do partido no poder. Apesar da tentativa de criação de um sentimento de identidade nacional de forma a desenvolver o projecto de um estado *moderno* e socialista, o facto do governo FRELIMO ter eliminado

oficialmente os *regulados*<sup>39</sup> levou a que, depois das eleições multipartidárias de 1994, o partido da oposição (RENAMO) fizesse uma constante pressão para que os líderes tradicionais fossem reconhecidos e integrados nos sistemas políticos locais. O reconhecimento saiu no Decreto nº 15/2000<sup>40</sup>, onde são regulamentadas as atribuições das autoridades comunitárias e as formas e áreas de articulação entre estas e os órgãos locais do Estado. A integração política, contudo, não foi oficializada. Se bem que as políticas de descentralização já previstas na Revisão Constitucional de 1990 - onde o Estado passou a ter uma função mais reguladora e de controlo e se prevêem mecanismos para a existência de uma economia de mercado e um pluralismo nos sectores da propriedade – abriram espaço para que esta integração se formalizasse, o governo moçambicano convenceu-se que, se o fizesse oficialmente, iria abrir mais um fosso entre as áreas urbanas e as rurais, dado que, nas primeiras, vigoraria a lei civil e o processo eleitoral e nas segundas, a lei do costume e a liderança do chefe tradicional. Mas tal como o governo, também há muitas faixas da sociedade moçambicana, sobretudo jovens e quadros técnicos superiores de Maputo, que acreditam que há uma contradição básica entre as práticas tradicionais e os princípios da democracia e dos direitos humanos que colocaria em causa o processo de modernização do país. Assim, o reconhecimento formalizado, mas não oficializado, dos régulos foi uma medida política que permitiu satisfazer os adeptos da tradição e os universalistas, defensores da modernidade.

No entanto, se pensarmos por relação ao sentimento nacional que a FRELIMO se esforçou por difundir a toda a população em território moçambicano, parece que a (re)incorporação desta instituição *tradicional* veio reforçar a desejada unidade nacional. No entanto, esta questão não é líquida, como nunca são as questões de pertença e de identidade. Uma vez que o nacionalismo pode transcender as identidades culturais e políticas, já que estas possuem uma natureza provisória, também a guerra civil que assolou o país provocou aquilo que Peter Fry apelida de ‘novas formas de pensamento’, às quais «estão subjacentes novas categorias e uma nova definição da nação moçambicana, que rompe com aquela que a FRELIMO tinha construído» (Fry 2003, 296).

Assim, a diversidade cultural do país passa a ser integrada numa nova abordagem da modernidade, onde as tradições outrora consideradas obscurantistas são sacralizadas por aquilo que representam. O projecto desenvolvimentista mantém-se, mas a harmonia entre

---

<sup>39</sup> Ver também (West 1999) e (Geffray 1990)

<sup>40</sup> Boletim da República, I Série nº 24, de 20 de Junho de 2000; Diploma Ministerial nº 107-A/2000, Boletim da República I Série nº 34, de 20 de Agosto de 2000.

*tradição* e modernidade é factor relevante para que a nação moçambicana se possa projectar no futuro. Ainda segundo Fry (2003), esta coexistência entre *tradição* e modernidade é uma situação bastante confortável para os intelectuais moçambicanos. Ao incorporarem a *tradição* no seu olhar sobre o mundo, esta adquire um valor prático que serve o processo de desenvolvimento. Por outro lado, a elite intelectual continua a manter o seu comprometimento com a vida cosmopolita e a erudição. Desta forma, o intelectual moçambicano é simultaneamente cosmopolita e local, pode falar português e inglês e ainda uma das línguas locais e muitas vezes participa em projectos desenvolvimentistas junto dos seus parentes rurais, projectando desta forma a nação moçambicana num contexto de interesse e preocupação crescentes com a diversidade.

Neste sentido, e conforme creio que ficou explícito no resumo do espectáculo *A Demissão do Sô Ministro* (2008), também se verifica que, no teatro, as características nacionais não são uma abstracção, uma vez que esta arte está em constante diálogo com as mudanças sociais. Persistir nas formas teatrais do passado pode ser um meio útil de preservação da herança cultural, mas o teatro que só se limitar a essa forma, não conseguirá participar na transformação dinâmica da sociedade. Fernando Peixoto (2008), que estuda as questões do nacionalismo no teatro brasileiro numa vertente que, numa primeira fase histórica, considero muito semelhante ao princípio do teatro em Moçambique, afirma

Mais do que nunca cabe à produção cultural a capacidade e a responsabilidade de estruturar uma linguagem dialéctica efectiva, sem nunca abdicar de todos os seus recursos enquanto expressão artística, ao contrário, aprofundando o desenvolvimento da própria teatralidade, para instaurar com a plateia um diálogo livre e democrático, instigando a reflexão crítica. Incapaz de transformar por si mesmo a realidade objectiva, o teatro é um vigoroso instrumento capaz de problematizar a consciência do espectador, este sim capaz de agir na vida real junto às forças vivas da Nação interessadas na transformação da vida social. (A.Ramos 2008, 9)

Presente no espectáculo *A Demissão do Sô Ministro* está também a questão da corrupção. Tema recorrente quando se fala em Moçambique e quando se está em Moçambique, será que esta dinâmica modernista onde os valores tradicionais se misturam com os valores de desenvolvimento de alguma forma contribui para os altos níveis de corrupção que Moçambique apresenta? Giddens caracteriza a sociedade moderna ocidental por associação

(1) à ideia que o mundo está aberto à transformação pela intervenção humana (2) a um complexo de instituições económicas, especialmente a produção industrial e a economia de mercado; (3) a um certo número de instituições políticas, incluindo o estado-nação e a democracia de massas. Assim, como resultado destas características, a modernidade é um tipo de ordem social muito mais dinâmica que qualquer outra que a antecedeu. É uma sociedade – mais técnica e complexa ao nível das instituições – que, ao contrário de qualquer outra que a precedeu, vive mais para o futuro do que para o passado. (Giddens 1998, 94)

Em Moçambique, como anteriormente referido, a questão da modernidade está estritamente relacionada com o período pós-independência e corrobora os ideais de construção da nação sob a égide do ‘homem novo’. Desta forma, a construção de um país *moderno* vaticina a renúncia a um passado recente, favorecendo um novo começo e uma reinterpretação das origens históricas. Se aludirmos à definição de Giddens podemos atentar que, no Maputo colonial, os princípios da modernidade já há muito se faziam sentir através da adopção de um sistema económico e industrial com base no capitalismo, ainda que servindo os propósitos da empresa colonialista. Para entendermos o tipo de ideologia modernista que Moçambique adopta após 1992, temos de ter em conta os debates contemporâneos sobre a globalização económica (Nash 2002 [1981]) (Strathern 1998) (Elderman 2005) (Bourdieu 2003[2002]) (I. Wallerstein 2004) e concluir que, se o conceito tende a adquirir uma condição pluralista, passa a definir-se como algo eminentemente cosmopolita que «não se refere só à ocidentalização do mundo, mas sim a um processo e a uma dinâmica que se pode encontrar em todas as sociedades» (Delanty 2007). Este aspecto processual com uma consciência temporal muito precisa onde se define o presente por relação com o passado, pode ser satisfatório para analisar as premissas contidas no espectáculo *A Demissão do Sô Ministro* uma vez que a modernidade é considerada uma força progressiva que prometeu libertar a humanidade da ignorância e irracionalidade, ao mesmo tempo que encapsula a ideia de que *nada é certo* face aos problemas causados pela industrialização e pela divisão de classes própria do capitalismo.

Da mesma forma que Pina-Cabral já nos tinha alertado da necessidade de «procurar uma alternativa para o molde ‘progressista’ que caracterizava a crítica ideológica modernista, (dado que) muitos de nós sucumbem à falsa humildade do relativismo cultural, promulgando a existência de uma pluralidade de antropologias» (Pina Cabral 2005), também James Ferguson (2004) salienta que dar ênfase à experiência da modernidade em África tem agradado à teoria antropológica, mas que talvez seja necessário não cair na pluralização do conceito no sentido de falarmos em ‘modernidades alternativas’. Tal como anteriormente

mencionado, também Ferguson diz que, no contexto da descolonização e dos movimentos de independência nacional, o ‘desenvolvimentismo’ não foi uma teoria abstracta, mas sim uma narrativa necessária para legitimar e justificar o programa de construção da nação e o desenvolvimento económico das elites pós-independência. Se hoje se considera que os elementos da *tradição* local podem coexistir perfeitamente com os princípios do modelo modernista de sociedade industrial, parece ser certo que o projecto desenvolvimentista no sentido de uma convergência socioeconómica entre os países em vias de desenvolvimento com os países desenvolvidos falhou. No entanto, a ideia que o ‘Terceiro Mundo’ deverá chegar aos níveis de saúde e segurança, por exemplo, dos países do ‘Primeiro Mundo’ ainda se mantém, como atestam os discursos difundidos pelas agências de desenvolvimento internacionais, que ainda actuam segundo um modelo de projecto expansionista.

Para Ferguson, é precisamente por estas razões que falar de ‘modernidades alternativas’ em África é completamente distinto de falar da mesma ideia na Ásia ou no Leste da Europa, já que existe um paralelismo económico com o mundo ocidental, ainda que sustentado numa distinção cultural. Se alguns autores (Geschiere 1997) (Gilroy 1993) insistem na ideia de ‘modernidade alternativa’ para assim combaterem antigos estereótipos, sobretudo hierárquicos, por comparação com o mundo desenvolvido, Ferguson questiona-se se para as populações que quotidianamente são confrontadas com a pobreza, a falta de infra-estruturas e o não funcionamento das instituições, esta necessidade teórica não será um pouco bizarra. Tal como aparece sugerido neste espectáculo da Companhia de Teatro Gungu, muitas das promessas políticas anunciadas na altura da independência nacional ainda hoje se mantêm, só que hoje o discurso centraliza-se na espera infinita que um dia cheguem.

Segundo este autor, em África não ouvimos as populações dizerem que «são ‘modernos, mas de uma forma alternativa’ ou ainda que ‘nunca foram modernos’» (Ferguson 2004) (Latour 1993). Ouve-se sim dizer que já foram modernos, mas que agora essa oportunidade lhes foi negada. Para as populações, a «modernidade não é uma antecipação do futuro, mas sim o sonho de um passado distante, já que o futuro se apresenta verdadeiramente tenebroso e a espera infinita já não faz sentido» (Ferguson 2004, 14). O argumento de Ferguson baseia-se justamente nesta ideia de uma promessa que foi quebrada, onde as categorias de estatuto social parecem assemelhar-se à rigidez daquelas utilizadas na época colonial, mas agora substituídas pelas elites locais e alguns ocidentais expatriados que encontraram prosperidade nos pequenos nichos neo-liberais. Mas nada disto garante que as sociedades onde habitam tenham um destino similar. Antes pelo contrário, estas histórias de

sucesso parecem comprovar que conseguir ‘poder’ está dependente da sorte, da falta de escrúpulos ou da criminalidade.

Nesta perspectiva, «a modernidade não é pautada por práticas diversas, alternativas e criativas, mas sim por um estatuto social e uma condição político-económica global que é ser cidadão de *primeira classe*» (Ferguson 2004, 17). O autor também se pergunta como é que este conceito dá origem a duas perspectivas tão diferentes e porque é que os antropólogos não aferem junto das populações o verdadeiro sentido que estas dão à ideia de modernidade. Depois prossegue a sua argumentação destacando que, se a história não possui qualquer progressão hierárquica e se trata de um simples movimento no tempo, a questão desenvolvimentista deixa de ter sentido e a modernidade perde o seu objectivo. Desta forma, não existem estados sequenciais de modernidade mas sim pluralidade, fragmentação e contingência. Por outro lado, sem esta ordem temporal sequenciada, o posicionamento na hierarquia já não é sinónimo de um determinado estágio de desenvolvimento, mas sim um estatuto não sequencial, separado dos outros por situação de exclusão. Assim, a modernidade assume um carácter de *padrão de vida* e não um objectivo de vida. Ora parece-me que esta segunda concepção de modernidade pode precisamente servir para explicar porque é que a corrupção é socialmente aceite, apesar de contestada em diversas franjas da sociedade, sobretudo intelectuais e artísticas, e constatar que o que realmente move as pessoas é um dia poderem chegar àquele ‘padrão modernista’ que lhes permitirá ganhar o estatuto que só alguns podem ambicionar, sendo que outros são simplesmente excluídos.

Esta ideia de uma pluralidade de modernidades parece corroborar o que Aminata Traoré, escritora e activista do Mali, salientou na sua conferência subordinada ao tema ‘*O Ocidente tem o monopólio da modernidade?*’ no âmbito do 7º Congresso Ibérico de Estudo Africanos intitulado ‘50 anos das Independências Africanas: Desafios para a Modernidade’ onde declara que «estamos aprisionados pelo mito da modernidade que conduziu ao empobrecimento da grande maioria dos homens e mulheres africanos, à ruptura dos laços sociais, à destruição do meio ambiente e à migração forçada. É tempo de reclamar uma modernidade africana, que nos reconcilie com nós mesmos, com o nosso meio ambiente e com o mundo.» (Bagulho 2010).

No entanto, o mundo globalizado continua a olhar para a maioria dos africanos, a quem é negado o *tal* estatuto de modernidade, como aqueles que menos têm, reforçando assim a ideia de uma hierarquia global. Este novo entendimento de uma dinâmica temporal de bem-estar social e económico, fora da relação entre história e hierarquia, potencializa novas estratégias através das quais as pessoas tentam assegurar o seu futuro pela mobilidade

espacial, já que a paciência para esperar pelo progresso promovido a nível nacional ou ainda o progresso social está completamente descredibilizada. Como Mbembe observou,

a experiência africana contemporânea já não é a simples privação económica mas ‘envolve uma economia de bens desejados, alguns até conhecidos, de que se quer ter o usufruto mas que muito poucos conseguem ter acesso’. Neste sentido, a linha desenvolvimentista é assimilada como ‘um jogo de sorte, onde o horizonte temporal é substituído pelo presente imediato e pelos cálculos a curto prazo (Ferguson 2004, 22).

Já no fim do artigo, que acabei por resumir porque considerei de extrema pertinência no que respeita à análise dos discursos produzidos nos palcos moçambicano, Ferguson alerta para a necessidade da Antropologia (re)pensar as questões da modernidade segundo a perspectiva de um estatuto global e uma hierarquia socioeconómica num mundo *destemporalizado*, de forma a não esquecer que realmente existem desigualdades globais ao nível do estatuto político-económico e que estas tendem a piorar. Esta perspectiva permite-nos perceber, por exemplo, porque é que existe corrupção socialmente aceite como estratégia de sobrevivência, ao mesmo tempo que nos pode sugerir algumas conclusões sobre o facto dos países africanos, aparentemente, não conseguirem dar ‘aquele passo’ no sentido de uma sociedade que consiga que todos os seus membros possam ter acesso aos bens essenciais. Por último, esta perspectiva ainda recusa a *naturalização* da actual ordem sociopolítica e económica.

### ***Vestir a Terra* (Estreia em 1994) – A (re) construção da Nação**

*Vestir* – (do latim *vestire*) (...) cobrir; revestir; proteger; resguardar; forrar; adornar; munir; disfarçar *v. refl.* Cobrir-se com vestido; fato; revestir-se (fig.) encobrir-se; disfarçar; penetrar-se; impregnar-se; embeber-se;

*Terra* – (do latim *terra*) (...) parte sólida da superfície do globo; a parte pulverulenta do solo; poeira; povoação; pátria; localidade; região; território; campo; propriedade; fazenda; herdade; argila para esculturas; vida temporal; (Dicionário Universal da Língua Portuguesa s.d.)

Recuando um pouco no tempo e reportando a 1994, ano das primeiras eleições multipartidárias em Moçambique, a Companhia de Teatro Mutumbela Gogo apresentou o espectáculo *Vestir a Terra*. Integrado no projecto “Moçambiquero-te”, esta criação colectiva fez digressão pelo país com o propósito de sensibilizar as populações para a importância do

voto e do contributo das populações na instauração de uma sociedade/nação de vertente democrática sustentada nos princípios da pluralidade. Com encenação e dramaturgia de Henning Mankell a partir de uma criação colectiva, a acção inicia-se num campo de refugiados situado na África do Sul, onde assistimos a um diálogo saudoso e poético sobre a pátria deixada e se recorda as profissões exercidas. Circunscritos ao espaço do campo e impedidos de se deslocarem a qualquer outro lugar, os refugiados queixam-se da espera e desenham no chão o mapa do seu país para assim recordarem as suas cidades e aldeias de origem. Embora desconheça a encenação subjacente a este episódio é certo que se trata de um momento didáctico em que, de uma forma poética, se pretende transmitir aos espectadores a localização das várias capitais de província. Uma vez que o espectáculo era dirigido a populações bastante heterogéneas passo a transcrever a metáfora utilizada:

- (...) é mapa de Moçambique, parece um cavalo em pé. (...) Aqui na cabeça é Cabo Delgado (...). Aqui na cara é Niassa. Aqui nas mãos é Tete. Aqui atrás é Nampula. No peito é Zambézia. Agora nas costas é Sofala. Na barriga é Manica. Aqui atrás é Inhambane. E aqui...é Gaza. É aqui a minha terra. (...) Agora Maputo onde fica? – Aqui nas pernas. (Colectiva 1994)

É preciso não esquecer que durante o conflito interno entre a FRELIMO e a RENAMO, aproximadamente quatro milhões de pessoas, de uma população total de quinze milhões, estavam refugiados nos países vizinhos (Fry 2003) Na Zâmbia, no Malawi e no Zimbabwe foram estabelecidos campos para os refugiados moçambicanos e no Malawi muitos foram integrados nas aldeias. No caso do espectáculo *Vestir a Terra*, podemos dizer que a acção decorre nas chamadas *homelands* independentes situadas na zona de Gazankulu e KaNgwane, onde se situava o campo Hluphekani que em *changana* significa *lugar de sofrimento*. Nessas circunstâncias, os refugiados eram obrigados a permanecer na área circunscrita ao campo e eram impedidos de se deslocarem às cidades da África do Sul (Sheldon 2002). Estes campos supervisionados pelo NAR (Núcleo de Apoio aos Refugiados) de Moçambique e pelo ACNUR (Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados) eram assistidos pelos Médicos Sem Fronteiras e tinham o apoio das várias missões existentes nos locais dos campos, sobretudo da Jesuit Refugee Service e do CCM (Conselho Cristão de Moçambique) já na fase de repatriamento organizado.

Após este primeiro reconhecimento do mapa da nação moçambicana a história desenvolve-se a partir da questão da cidadania quando um dos casais de refugiados se vê confrontado com a impossibilidade de registar o filho recém-nascido porque a mulher não

possui os documentos que atestam a sua nacionalidade moçambicana. Esta era uma situação recorrente para quem fugia da guerra deixando tudo para trás, mas porque a criança nasceu em terra de ninguém, o seu estatuto de cidadão estava comprometido. Assim, na cena seguinte assistimos ao diálogo entre a mãe e o pai e percebemos que os documentos ficaram na casa que foi queimada. Ela decide ir falar com o padre do campo, enquanto ele manifesta a preferência de falar com Joshua, um experiente refugiado habituado a contornar as questões legalistas e que manifesta vontade de voltar à sua aldeia natal, perto da cidade da Beira. Na cena da conversa com o padre, aqui uma caricatura simpática dos padres das missões suíças que tão bem conhecemos a partir do trabalho de Junod (Zidji – *Étude de Moeurs Sud-africaines* 1911), ficamos a saber que para além deste estar ocupado na organização de um dicionário de Português/Changana e se deliciar com a fonética da língua, a única solução viável para resolver a questão da nacionalidade do bebé seria que o casal se casasse pela Igreja. Uma das Irmãs da missão é convocada a dar o seu parecer e com sentido prático anuncia que, se o casal quer registar a criança, terá de procurar a ajuda do governo moçambicano.

Assim, depois de uma discussão familiar em que a autoridade masculina se manifesta, o casal resolve voltar a Moçambique a pé, sabendo que os espera uma viagem plena de perigos e uma vida de privações e sofrimento. Esta pequena cena parece corroborar o facto das mulheres nos campos de refugiados serem afastadas das tomadas de decisão mais estruturantes, o que fez com que muitas delas se envolvessem activamente em comités de saúde e de educação (Sheldon 2002, 200). Entretanto o roteiro do espectáculo salta para a III Cena, que se intitula *Passagem no Rio* numa alusão óbvia – assim o interpreto – à famosa passagem do rio Zambeze pela FRELIMO. Na zona de fronteira da África do Sul para Moçambique o casal encontra uma mãe e um filho com intenções de retornar ao campo de refugiados, porque quando foram mandados voltar à sua terra natal não encontraram nem a casa nem a família. Só nesta altura é que percebemos que a trama se passa depois de 1992, na altura do processo de repatriamento organizado dos refugiados moçambicanos. Números da ACNUR (1996) referem que 1,7 milhão de pessoas regressaram ao país e aos seus locais de origem, mas muitos deles encontraram as suas aldeias num estado de devastação tal que não tiveram outra alternativa senão rumarem às cidades, já ultra-povoadas com aqueles que ali se refugiaram durante a guerra para conseguirem sobreviver.

Neste texto desenvolve-se o contentamento da personagem feminina em voltar a Moçambique, depois da apreensão e receios iniciais. Ao contrário do marido, que se mostra mais preocupado em conseguir os documentos para registar a criança, Albertina (Ela) rejubila

com o regresso e diz “*Eu só estou a lembrar a minha terra. Como estou contente mesmo. Sabe Francisco o que estou a sentir? Até parece que a terra me está a vestir. Ichi! Como é bonito.*” (Colectiva 1994, 22). O marido refere ainda que agora já podem cultivar *machamba*<sup>41</sup>, semear milho e fazer a cerimónia do *lobolo*.

O contentamento expresso pela mulher (Ela) sugere que o processo de repatriamento dos refugiados foi, de alguma forma, superado mais eficazmente pelas mulheres no que respeita a estratégias de sobrevivência. Ao contrário dos homens, as mulheres refugiadas expressaram mais vontade de voltar ao seu lugar de origem porque podiam reclamar a terra que tinham direito por via matrilinear. Quando esta situação era inexistente devido à morte de todos os parentes, observou-se que há uma maior eficácia na criação de alicerces para reabilitar os laços de parentesco perdidos e assim repor as condições de origem (Wilson 1994). Com o regresso dos refugiados, chegaram também em força os QIP’s (Programas de Impacto Rápido) das Nações Unidas, as Agências de Ajuda Internacional e as Organizações Não Governamentais com o propósito de melhorar a segurança alimentar através da distribuição de sementes e utensílios de produção e distribuição de abastecimento até à primeira colheita, criar infra-estruturas que melhorassem as condições de saneamento, promover um fácil acesso às necessidades básicas de saúde e educação e melhorar o acesso às zonas de origem.

A chegada dos *nossos* heróis à aldeia caracteriza-se pela dificuldade em reconhecer o lugar, outrora pleno de abundância. A cena principia com recordações de adolescência até que o casal reencontra a avó do marido que, incrédula, duvida que o seu neto tenha voltado. Esta cena inscreve a visão dos mais velhos, também apontada por Sheldon (2002, 202), onde se crítica quem fugiu da guerra deixando para trás os seus parentes mais idosos, ao mesmo tempo se menciona que alguém tinha de ficar a tomar conta da terra e dos antepassados. O regresso do casal é justificado por causa da legalização da criança que, neste contexto, simboliza a esperança no novo Moçambique saído do Acordo de Paz. Entretanto, aparece o tio paterno – supostamente um régulo - que estabelece a urgência em renomear a criança pela tradição, uma vez que os pais lhe colocaram um nome estrangeiro na África do Sul.<sup>42</sup> Cumpridas estas formalidades, a aldeia voltará a ser próspera e a família unida.

Quando se preparam para a festa, o tio lembra-se que está marcada a visita do *Sr. Estrutura* – um membro da CNPEEDC (Comissão de Preparação Eleitoral Democrática e

<sup>41</sup> Pequena porção de terra agrícola. Horta.

<sup>42</sup> Para mais sobre a problemática dos nomes ver o artigo “Xará: Namesakes in Southern Mozambique and Bahia (Brazil)” (Pina-Cabral 2010, 326)

Educação Cívica da População de Moçambique) - que vem falar de democracia e eleições. Mediante esta alteração de planos, os aldeões manifestam opiniões contraditórias, uns questionando-se sobre o que é isso da democracia, outros enaltecendo o tempo do colono em que tudo era mais organizado, outros ainda referindo que “*essa história do falar, falar eleições, mas a gente não come eleições, eu só quero a terra para fazer a minha machamba para eu viver.*”. A personagem Tio, símbolo da autoridade tradicional que, na prática, nunca deixou de existir, coloca ordem na discussão e solicita atenção para ouvir as explicações do Sr. Estrutura. Em pleno período de eleições multipartidárias, esta cena corrobora o esforço que o governo FRELIMO fez para melhorar as relações com as *autoridades tradicionais* e, assim, co-optar figuras que poderiam tender a apoiar a oposição (West 1999, 468) (Norman 2004).

Rafael, o homem da estrutura do governo, toma a palavra e explica metaforicamente o que é a democracia, através de um conto que em tudo nos lembra a realeza sagrada de Adler (1980 [1977]) tão cara a Balandier (1987). Mediante a intervenção de um aldeão que diz que a democracia ‘é uma coisa ao contrário’, Rafael narra a história de uma região governada por um chefe chamado Vanitusse, o qual nunca dava uma ordem ou tomava uma decisão sem juntar todas as pessoas e ouvir as suas opiniões. Com a morte deste chefe, veio Mabata que se caracterizou por tomar todas as decisões sozinho e não escutar a opinião de ninguém. Então, as pessoas começaram a ficar descontentes e abandonaram a sua terra porque Mabata não utilizava a democracia a que estavam habituados. Quando termina a narração, Rafael pergunta novamente aos aldeões o que é a democracia. As respostas oscilam entre: “*É dar terra (...) é dar documento para o meu filho (...) é toda a gente mandar.*”. Rafael, o representante da estrutura passa a explicar o acto eleitoral com mais uma metáfora - bancas que vendem mangas - e sugere que a escolha que normalmente se faz quando se compra algo tem em conta o produto que se vende e a pessoa que o vende. O entusiasmo dos aldeões faz com que o Tio/Régulo sugira que as eleições estão relacionadas com a qualidade da água, uma real necessidade nas zonas rurais nesses tempos e ainda hoje. Ainda se faz piada à *queda* da estrutura quando Rafael desmaia por causa do calor e ironiza-se sobre o secretismo do voto, já que as mulheres não podem dizer aos maridos quem escolheram para eleger. Seguidamente passa-se a explicar o processo eleitoral como fundamento da democracia e em coro todos gritam “*Multipartidarismo*” entusiasticamente. Salienta-se a importância do acto eleitoral no futuro da nação, assim como a responsabilidade individual na escolha colectiva.

Quando Rafael se prepara para rumar a outra localidade, rebenta uma mina e chega a notícia da morte de uma criança. Os nossos protagonistas entabulam uma conversa onde ela

manifesta o desejo de voltar para a África do Sul e ele insiste em ficar e construir um futuro para o filho. A peça acaba com uma canção que abaixo reproduzo e com um discurso da personagem Avó que fala da questão da pertença e das raízes à terra. Diz ela que se os moçambicanos continuarem a fugir para outras terras, nunca conseguirão construir um futuro para os filhos. Ter uma casa numa terra onde não possuem raízes é a mesma coisa que arrancar uma árvore ao solo, esta morre. Faz ainda o apelo à permanência do casal em terras moçambicanas e depois todos cantam:

Refrão

Moçambique

Vem comigo, vamos sonhar

Capulana

No teu colo vou amarrar

I

No teu chão eu vou fazer

Uma esteira para namorar

No carinho do teu calor

O futuro eu vou beijar

Refrão

Moçambique

Vem comigo, vamos sonhar

Capulana

No teu colo vou amarrar

II

Cada fio da tua água

Teu cabelo vou entrançar

Pelo mundo havemos de ir

De mãos dadas a passear

Em jeito de epílogo o espectáculo termina com a heroína a responsabilizar cada cidadão moçambicano na empresa de (re)construir esse novo Moçambique. Viro a folha e não consigo deixar de sorrir. Penso em Geschiere quando refere que pertencer a algum lado confere

segurança, mas na prática levanta desentendimentos sobre quem realmente pertence e qual a autenticidade dos argumentos que apresenta para o comprovar. O autor refere ainda que a ideia de autoctonia, defendida por Achile Mbembe ou AbelMaliq Simone, é consubstanciada no retorno ao local mas, curiosamente, parece referir-se mais à possibilidade de acesso ao global, já que celebrar a especificidade local por reacção à circulação global, na prática parece ter um sentido de ‘open-endedness’<sup>43</sup> (Geschiere 2005). Outro ponto interessante referido por Geschiere é a plasticidade que o conceito apresenta, já que permite constantes redefinições e mudanças, mas também corre o risco de encabeçar um discurso vazio. No entanto, se o discurso sobre a autoctonia se alicerçar nos princípios elementares de solo, com rituais fúnebres - ser enterrado no solo de onde se brotou - e de pertença, uma abordagem mais complexa pode intentar a compreensão do facto de algumas imagens que invocam o nacionalismo democrático possuírem uma maior persuasão do que outras. Dado que o teatro, tal como a religião, sabe criar uma ‘*percepção sensorial partilhada sobre o mundo*’ (Birgit 2006, 7) e que, mesmo em tempos longínquos da opressão colonial, o ideal democrático continua a ser um objectivo, podemos talvez concluir que a experiência teatral pode invocar um sentimento de pertença, no seio de um mundo que parece tão fragmentado.

Assim, o conceito de autoctonia como pressuposto analítico articulado com o apelo emocional e socioeconómico, pode ajudar a compreender os vários caminhos trilhados pela nação moçambicana desde a sua formação, tendo em conta que este processo ocorre num mundo em mudança. O espectáculo *Vestir a Terra* assinala assim mais um desses momentos em que a nação se reconstrói após 18 anos de guerra e onde aqueles que, por questões de sobrevivência, se refugiaram fora, voltam agora ao solo sagrado. Tal como Geschiere (2009) refere, nos países africanos, sobretudo após a democratização dos sistemas políticos, assiste-se a uma crescente aproximação entre os grupos locais no sentido de evitar que os seus destinos sejam comandados por alguém de *fora*, como aconteceu durante o período colonial e no processo de formação dos estados pós-coloniais. *Vestir a Terra* é um espectáculo que justamente promove a ideia da passagem de testemunho sobre os destinos da nação aos cidadãos moçambicanos, ao mesmo tempo que revela a força que o poder local pode desempenhar no prosseguimento dos ideais nacionais. Se essa é uma realidade não totalmente realizada - conforme alguns estudos atestam<sup>44</sup> - o que está subjacente ao espectáculo é

---

<sup>43</sup> A expressão de Simone utilizada por Geschiere aparece aqui no original pois parece-me de difícil tradução. De qualquer forma remete para a ideia de ‘fronteiras não muito rigorosas’.

<sup>44</sup> ver William Norman (2004) para questões relacionadas com a centralização do poder local por parte da FRELIMO, após 1992, em Moçambique.

precisamente a ideia da abertura de Moçambique ao mundo global, expandindo-se assim para além do seu *solo* territorial.

Através da análise de três espectáculos correspondentes a dois períodos da história de Moçambique – o ano das primeiras eleições multipartidárias e a actualidade – o II e último capítulo desta dissertação tentou reflectir sobre as mudanças e continuidades que ocorreram na sociedade moçambicana desde 1994 e compreender como é que o ideal nacionalista se desenvolveu nos últimos dezasseis anos em Maputo através dos discursos produzidos nos palcos de Maputo. Paralelamente, também se reflectiu sobre a pertinência do ideário de modernidade como pressuposto desenvolvimentista e ainda se abordou as questões inerentes à discriminação de género. Transversal a todo o capítulo foi a ideia que a partir do início dos anos 1990, tal como aconteceu um pouco por todos os países africanos, Moçambique desenvolveu um novo discurso sobre a construção nacional que integrou outro tipo de práticas e rituais de pertença. Desta forma, a questão o *apelo da terra* (Geschiere 2009, 212) apresentou-se como conceito manipulável mediante o contexto. Apesar da carga emocional que a ideia de autoctonia transporta consigo, a sua simples evocação não é sinónimo de uma visão do mundo partilhada, sobretudo no momento em que os países africanos abraçaram o ideal de nação democrático e multipartidária. Assim, a pertença a determinado lugar não conseguiu substituir a ideia de nação, sobretudo se a sua construção se realizou sob a alçada de um regime político autoritário. Já a ideia de pertença a um solo nacional foi central quando estamos a falar de processos de construção da nação onde prevaleceu uma visão modernista imposta pela urgência no desenvolvimento.

Em jeito de fecho de capítulo não posso deixar de referir que quando empreendemos um projecto deste tipo pela primeira vez, muito fica por descobrir, problematizar e apresentar, no entanto estou convicta que este foi um pequeno passo no sentido de «[...] perceber como é que a teatralidade pode ser uma fonte, mas também um modo de conhecimento. Actores, dançarinos e músicos podem ter a resposta e serem capazes de a teatralizarem. A nós, antropólogos, cabe-nos a tarefa de produzir um discurso sobre esse facto.» (Fabian 1996, 43).

Neste sentido, o percurso do teatro moçambicano nos últimos dezoito anos apresentou-se-me como fonte bastante promissora para entender várias dimensões da sociedade moçambicana. Também a dramaturgia que as companhias de teatro profissional em Maputo apresentaram ao longo destes anos evoca o dinamismo e dá conta das mudanças e continuidades de um país que, nos últimos 35 anos, esteve empenhado na construção e

consolidação da Nação Moderna. Os espectáculos e estórias contadas que constam deste capítulo são precisamente três formas diferentes de abordar eventos, acontecimentos e vivências que espelham uma visão do mundo em determinado contexto histórico. Mas também são obras realizadas em nome de um *ahoje é ahoje*<sup>45</sup>, onde o teatro é, pura e simplesmente, sinónimo de *vida*.

---

<sup>45</sup> Alusão ao Projecto *Ahoje é Ahoje – Identidades Partilhadas*, um intercâmbio artístico promovido pelo ACERT, e os Mutumbela Gogo, entre outros agentes culturais de Maputo que teve lugar em Agosto de 2008 na cidade de Maputo. O título é retirado do poema “*Ahoje é Ahoje*” de Luís Carlos Patraquim.

## EPÍLOGO

«And gradually they're beginning to recognize the fact that there's nothing more secure than a democratic, accountable, and participatory form of government. But it's sunk in only theoretically, it has not yet sunk in completely in practical terms.»

(Soyinka s.d.)

Desde a independência nacional de Moçambique, em 1975, que a história do teatro moçambicano não pode ser dissociada da história do país. Se, nessa altura, a existência de um teatro amador – que antes abraçara o projecto de libertação nacional – socialmente empenhado na ideia de unidade nacional teve um papel activo na divulgação dos ideais nacionalistas junto das populações, só a partir dos anos 1980 é que surgem as primeiras companhias de carácter profissional comprometidas na construção da nação moçambicana e, algumas, claramente vinculadas ao projecto político modernista do partido FRELIMO.

Tratava-se de um teatro de mensagem que promovia o espírito anti-colonialista ao mesmo tempo que enaltecia a vivência quotidiana da população moçambicana. Muitos dos criadores dessa época, empenhados no desenvolvimento de um ‘teatro popular’ baseado nas crenças, concepções de vida, histórias e formas de arte consideradas expressivas, enalteceram a pertença identitária comum sustentada na ideia de *moçambicanidade*. Foi precisamente esta ideia que esteve na origem da criação de uma Companhia Nacional de Canto e Dança, ainda em 1979, com a missão de recolher, preservar, valorizar e difundir o património cultural moçambicano nos domínios da dança, música, canto, teatro e actividades associadas, aglutinando uma mescla das várias danças praticadas no território, para se apresentar como representativa de uma identidade moçambicana única.

Para as companhias teatrais que surgiram no seio deste movimento de constante mobilização e promoção do espaço psicológico colectivo - ao mesmo tempo que o país se encontrava em plena guerra civil - impunha-se o discurso sobre os desafios do futuro. Desta forma, nos palcos de Maputo as temáticas focavam a contradição existente entre o elogio a um ‘certo tipo’ de *tradicionalismo* construído para fazer valer os valores culturais nacionais e os valores universais modernizantes almejados pelo governo e pelas elites moçambicanas. Também o projecto desenvolvimentista, que penetrou o país com a entrada do FMI em meados dos anos 1980, foi tema recorrente nos palcos dos teatros de Maputo.

A temática do desenvolvimento foi continuamente privilegiada pela prática teatral durante os anos 1990, sendo que depois de 1992, com a assinatura do Acordo de Paz, ainda se tornou mais recorrente. No entanto, as companhias de teatro que surgiram no início dessa década deram preferência a histórias que espelhassem o presente da vida quotidiana da sociedade moçambicana, libertando-se da constante referência a uma identidade equacionada a partir da negação colonial por relação a um passado pré-colonial.

Luís Bernardo Honwana, ex-secretário de Estado da Cultura e eminente jornalista moçambicano, vê como natural a hesitação do Estado em encontrar a medida justa entre deixar de ser o grande provedor e abrir mão das instituições culturais, esses importantes instrumentos nos processos de reconstrução nacional.

É esta a questão principal. Mas, à superfície, o que se debate são questões administrativas e implicações logísticas: não há realmente como privatizar os museus, as bibliotecas e outras instituições culturais; além disso a iniciativa privada tem sido muito reticente em preencher o espaço que se lhe abriu para criar e manter esse tipo de instituição. Por outro lado, para lá da prática que se tornou comum dos ‘patrocínios’, não se acertou ainda numa fórmula organizacional que permita a participação efectiva, nas instituições culturais de referência, da sociedade civil e de grupos de interesse. Registe-se também que entre os próprios agentes culturais ainda há ambiguidades quanto ao que deve ser o papel do Estado. Enquanto, por exemplo, no sector da informação os jornalistas reafirmam o carácter liberal da sua profissão, os artistas, na sua generalidade, continuam a reclamar o apoio do Estado, considerando-o mesmo responsável pela defesa e valorização da classe e pela viabilização da sua actividade. (Honwana 2009)

Este excerto de um extenso artigo publicado no jornal Savana sobre as questões culturais parece espelhar a indecisão da classe artística no que respeita à consolidação do seu estatuto na sociedade moçambicana, mas também coloca em evidência a ausência de políticas culturais por parte do governo, condição fundamental para que a arte se expresse democraticamente.

Ao longo desta dissertação demos conta que, para descrever adequadamente uma história do teatro contemporâneo em Maputo, é necessário fazer referência ao contexto histórico em que foi produzida. Como refere Meigos (2009) em relação ao contexto das artes plásticas em Moçambique «O acto da colonização, e seus efeitos estruturantes, como traço da modernidade e contemporaneidade africana, é um fenómeno a tomar em consideração quando

nos referimos às dinâmicas das artes plásticas em Moçambique.» Neste sentido, pareceu-nos importante ter em conta o carácter ambivalente da experiência moçambicana de modernidade e colonialismo para perceber como é que os agentes teatrais moçambicanos produziram e definiram o seu social, sem esquecer que a arte teve um papel verdadeiramente estruturante na construção da nacionalidade moçambicana.

À luz da teoria antropológica tentámos ainda articular a ambiguidade entre o ideário modernista no que diz respeito a concepções das relações de género e a vivência quotidiana das mulheres em Maputo. Tentamos ainda perceber como é que o projecto desenvolvimentista se articulou com a edificação de símbolos de pertença identitária. Para tal, foi essencial a utilização do conceito de *autoctonia* para entender que «O nacionalismo entrou em conflito com outras formas de associação, em particular com as formas historicamente radicadas de diferenciação étnica» (Pina Cabral 2005, 242). No entanto, verificámos que, para além da correspondência a distinções étnicas, de classe ou de educação que estiveram na origem das tensões existentes entre um governo de regime autoritário e os vários grupos locais, o conceito foi manipulado no sentido de enaltecer a pertença comum a um território. Assim, a contradição que esta problemática apresenta pode ajudar a compreender a questão da corrupção em Moçambique e entender porque ainda perdura a ideia de ‘traição’ entre os vários grupos locais e o governo no poder.

Finalmente, reiteramos a ideia que, devido à sua natureza, o teatro é um meio privilegiado de comunicação que permite inferir qual a visão que as sociedades têm sobre si mesmas. É justamente por isso que Wole Soyinka o apelida como sendo «a forma de arte mais social» (s.d.).

ANEXO I

Espectáculo *A Demissão do Sô Ministro* - Guião da actriz J.F.

CENA 1

- cantante
- Livro de ponto
- Juju e Vasco - pede dispensa
- Elisab e Vasco - assinar livro
- Emelda e Vasco - atraso
- entrada "chistes em 'a drama e bebida'?" "Livro de ponto"
- entra Joana, ~~mas~~ contra "CNN" (sai fustigado da tta)
- entra Inês
- entra Joana am "tá na mata no j."
- entra ministros sobre "canal 20"
- Joana rabe Bar, que cometeu de "veja" entre Vasco e Juju
- entra ministro e assessor
- Joana <sup>deixa</sup> chora e ministro pede "afirma pi veja (sai pi belião)"
- assessor @ joana @ Vasco, quem (belião)

~~Conversa Fred @ Elisab @ Emelda sobre "veja" pi filho Fred~~

- Beto @ Emelda sobre "reencarnamento" "alô alô"
- mudança de luz (black out)
- c/ - c/ (la fama liche)
- mundo fora obras / tratamento / actualidade
- Joana / 5ª estrela / entrada
- Bia "rendas em atraso" (Wavó tá em barito?)
- investimento estrangeiro Beto @ outros (sai Vasco pi pupilar, Joana no tempo melado)
- Beto, preservativo e feminice entold
- Beto e ministro <sup>a sessão</sup> conversa
- Beto e atorzenho e ministro, falar firmes, 1º ano 2º semestre

"trabalhadores! maioria reles! fodrera!"

CENA 3

- ministro e assessor
- Inês @ Fred sobre "..."
- cantante
- "relevo" Elisab @ Emelda @ Beto
- apresentação Joana (o rápido) Vasco @ Joana @ todos
- manobras fazer obras / reclamação / curricula @ rápido "e esse aí?" (comissão)
- Elisab / 5ª estrela / entrada Bia "rendas em atraso" (Wavó tá em barito?)
- investimento estrangeiro Beto @ outros (sai Vasco pi pupilar, Joana no tempo melado)
- Beto, preservativo e feminice entold
- Beto e ministro <sup>a sessão</sup> conversa
- Beto e atorzenho e ministro, falar firmes, 1º ano 2º semestre

→ Beto ministro "subano casa"

- Beto e Bia sobre "casa"
- ministro rei e curandeiros
- Fred "chifre" (sai Luiz)
- black out

vel reacul a chifre negr galye

Handwritten notes on the left page of a notebook. At the top, there are some faint scribbles and the word "futseki" is written. Below it, "Futseki" is written again, followed by "2001" and "2002". A list of numbers follows: "0001", "0002", "0003", "0004", "0005", "0006". In the center, there is a circled area containing "Futseki" and "2001". Below this, the numbers "5, 6" are written. At the bottom, the date "7. 9. 10" is written.

Handwritten notes on the right page of a notebook. At the top, "CENA 4" is written. Below it, there are several lines of text: "ministros / Bica - reclamação da", "João na recepção", "Emilde diz", "João na recepção", "Esposa trizada", "João na recepção", "Anírio (velho Vasco)", "Catarina / assessor - metete", "Universidade e ministros", "black out em 2da noite". There are also some arrows and a box containing "black out" and "(então p 5)".

Handwritten notes on the left page of a notebook. At the top, "ambição" is written. Below it, "fotografia", "oportunist", "haja", "brim", "lar" are written. In the center, there is a drawing of a person's head and shoulders, with a large, stylized, abstract shape above it. Below the drawing, "reputação" and "de funerais e morte" are written. At the bottom, "rapido" is written.

Handwritten notes on the right page of a notebook. At the top, "CENA 5" is written. Below it, there are several lines of text: "comissão INSS", "bruto sobre demais", "Ministro imã e assessor", "felfava e uti", "ministro / trabalhadores", "Emilde (trampate) P Vasco (nada)", "Cesii (Lizentinho)", "senhor Machedinho, onde uti Inglês", "João e Inglês", "dauze", "Caleza e heje e acordar do heje", "estava a", "estava a", "a pensar no inglês".





ANEXO II



Teatro Mapiko – Pátio do edifício-sede da Associação Cultural da Casa Velha



**Interior do edifício-sede da Associação Cultural da Casa Velha**

ANEXO III

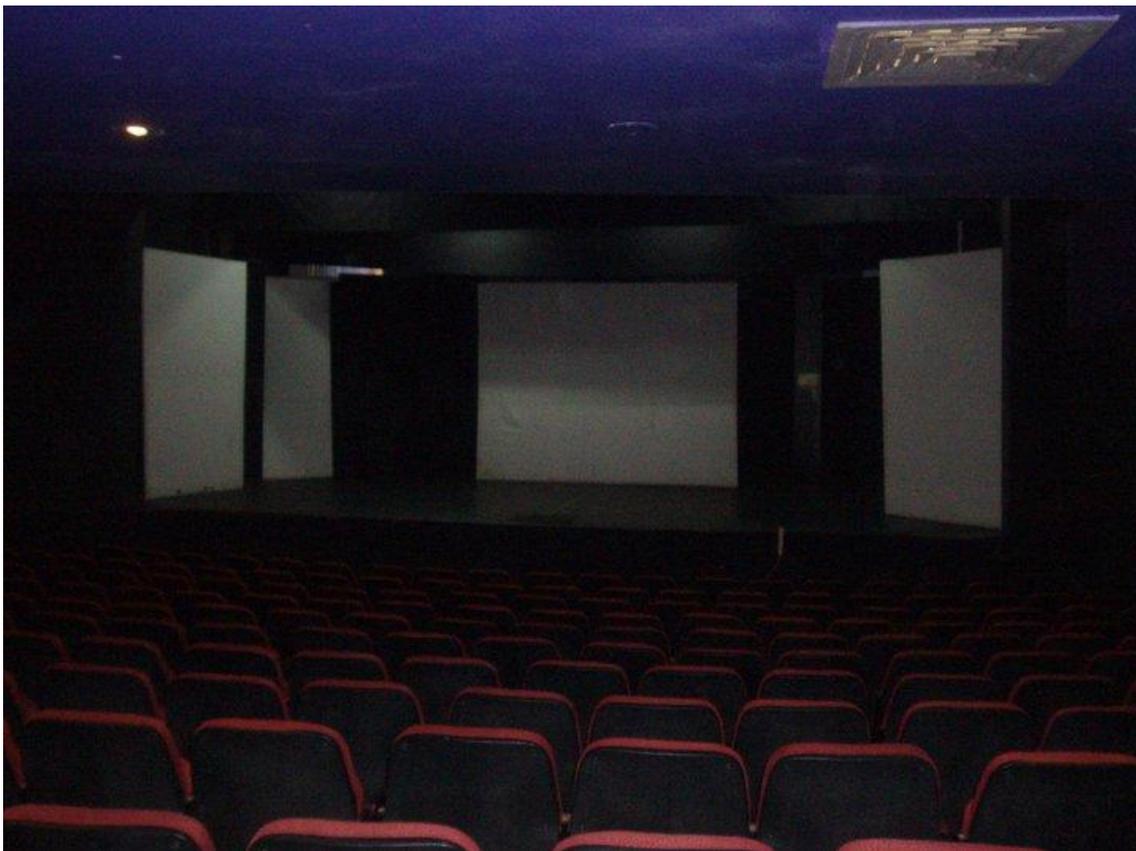




**Teatro Gilberto Mendes (Teatro Madjedje) – Sede da Companhia de Teatro Gungu  
Dispositivo cénico do espectáculo *Domesticamente Violento* (Abril 2010)**

ANEXO IV





**Teatro Avenida – Sede da Companhia de Teatro Mutumbela Gogo  
Em preparação o espectáculo *A Virgem* que estreou em Maio de 2010**

ANEXO V



Cine-Teatro África - Espectáculo da Companhia Nacional de Canto e Dança alusivo ao Dia da Mulher Moçambicana – Abril 2010



CCFM – Centro Cultural Franco-Moçambicano - Concerto

## ANEXO VI

## EXCERTOS DAS NOTAS DO DIÁRIO DE CAMPO

**Dia 19 de Março de 2010 – Hotel Vip Zurique, Lisboa**

[...] Ela mostra-se interessada e começa a falar do espectáculo e da relação deste com as questões sociais, uma preocupação sempre constante no seu trabalho. *Mulher Asfalto* vem das entranhas, explica-me. Fala-me de como surgiu a ideia de fazer o espectáculo, da falta de apoios às artes que se sente em Moçambique e do facto de ter percebido que aquele espectáculo se pode fazer em qualquer lugar. Refere ainda que a opção de ter feito a estreia do espectáculo no passeio em frente ao Teatro Avenida se deveu a uma sobreposição no calendário de ocupação da sala de espectáculos. [...] Diz-me que esse contratempo a levou a apresentar o espectáculo em qualquer lugar, inclusive na Cadeia Central de Maputo, para um público masculino. [...] Refere que a prostituição em Maputo se deve a uma série de factores e que estes congressos (ela estava em Lisboa no âmbito do Congresso dos PALOP sobre o HIV/SIDA) não olham para o verdadeiro problema e generalizam as situações. [...] Voltamos ao espectáculo *Mulher Asfalto*. Diz-me que já o apresentou nos passeios da Rua Bagamoyo para as prostitutas e que foi uma experiência inesquecível. As prostitutas paravam, assistiam, mas ‘business is business’ e se aparecia um cliente, elas lá iam para depois voltar e ainda assistir ao resto da representação. Diz que uma vez que o espectáculo sugere interacção com o público, correu muito bem. Ficou-lhe a vivência daquelas mulheres que não se permitem a um momento lúdico. Salaria que na prisão feminina também vai ser interessante e convida-me de imediato para ir assistir ao espectáculo que se realizará no dia 7 de Abril, Dia da Mulher Moçambicana. Que quando chegar a Maputo a procure. [...] Fala-me dos projectos futuros, da proposta estética/dramatúrgica que persegue, mas que ainda não sabe bem o que é. Sabe que vem de ‘dentro’. Mas ainda está à procura. Em Maio irá para a Suécia fazer um workshop com uma encenadora que lhe tem ensinado muito. [...] Acredita que um dia reunirá condições para passar a outros o que tem aprendido e confessa-me que está farta de esperar. Que gostaria de não estar tão presa às redes teatrais que se estabelecem com o estrangeiro, mas que isso é um factor absolutamente necessário para saber o que se passa e poder agir. Confessa: «*Eu não tenho medo*». Não tem medo de guerrear contra o estado das coisas, num percurso solitário mas cheio de força. Quer aprender dramaturgia de uma forma mais intensa, para poder escrever os seus textos e as temáticas que lhe interessa abordar. «Quero ser livre por isso posso traçar o meu caminho. A maturidade dos quarenta traz-me essa segurança. O meu

teatroé uma procura interior, visceral mas experimental. Quando vires Mulher Asfalto vais perceber isso».

**Dia 7 de Abril de 2010 – Cadeia Feminina de Ndlavela, Maputo**

[...] Sou apresentada à comitiva espanhola que entretanto se juntou à nossa caravana. A esposa do embaixador espanhol pergunta-me porque estou ali, o que é que vou fazer à prisão. Explico-lhe e mostra-se interessada. Partilhamos cigarros. [...] Discursos. Diz uma das reclusas «Há pessoas lá fora que estão mais presas do que nós». Uma sessão de poesia, uma oração. [...] Lucrécia entra no pequeno palco e fala em *changana* com as reclusas. Diz piadas. [...] O texto é dramaturgicamente muito bem conseguido; começa do fim para o princípio. A situação baseia-se no espancamento de uma prostituta. É um grito lancinante de uma mulher entre a vida e morte. Lucrécia é crível na representação, brinca com o corpo e com a voz. Vejo a Manuela Soeiro seis cadeiras depois de mim. [...] No fim do espectáculo a Lucrécia apresenta-me M. S. e combinamos uma entrevista no Teatro Avenida para daqui a dois dias depois. [...] Percebo então que a embaixada espanhola comprou três dos espectáculos a que assistimos. Três espectáculos de mulheres. A Lucrécia no Teatro. as ‘Li...’(esqueci-me do nome) na batucada e uma cantora popular veterana bastante conhecida, presumo, porque todos sabiam as letras das suas canções. [...] Já de saída, procuramos Lucrécia para nos despedirmos; vamos encontrá-la pelos campos da prisão. Vem de falar com as reclusas, diz que aproveita a situação para estabelecer contacto e perceber como é que elas vivem. Conta-me que as mulheres naquela prisão têm a sua própria machamba e que enviam os alimentos aos filhos que se encontram no exterior. [...] Combinamos encontrarmo-nos na próxima semana.

**Dia 10 de Abril de 2010 – Conversa Informal com Rogério Manjate, Maputo**

Hoje estive com o Rogério, coordenador do Curso de Teatro da Escola Superior de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane. Alguma estranheza. Também conversei com G., que está a trabalhar dramaturgia com os alunos do terceiro ano. G. disse que estão a trabalhar temáticas que opõem a modernidade à tradição. Perguntei-lhe pelos textos, mas disse-me que ainda estão a ser construídos durante as aulas. Os temas incidem sobre questões ligadas à feitiçaria, ou ainda sobre o hermafroditismo, numa proposta que contempla a história de um homem que é hermafrodita e que escolhe viver durante o dia com uma identidade e durante a noite com outra. Já com o Rogério, falámos do que eu estava a tentar fazer. Proporciona-me um rápido enquadramento histórico sobre as temáticas dos espectáculos em que participou. Fala-me da urbanidade, do facto das pessoas terem vindo

para a cidade depois da guerra e se instalarem nos arredores de Maputo. De como essa situação veio modificar as relações entre as pessoas. Falou-me de um espectáculo que se intitulava *O Dançarino*, em que o argumento andava à volta de fulano que lavra uma *machamba* em cima de um cemitério. O espectáculo abordava as estratégias de sobrevivência daqueles que vinham das zonas rurais para a cidade. [...] Conta-me que esteve muitos anos com a companhia de teatro M'beu. A páginas tantas falámos da dificuldade que eu iria encontrar para recolher os textos dos anos 1990. E da necessidade de começar a fazer esse levantamento histórico. Diz-me que essa é uma preocupação sua e que, a partir de 2004, passou a registar em vídeo todos os espectáculos que encena ou interpreta. [...] Falámos dos alunos. Perguntei dos interesses dos alunos e das expectativas. Disse-me que era variável. Que os alunos que estão agora no terceiro ano foram para o curso de teatro como segunda opção, pois o que pretendiam era um diploma universitário, enquanto os que estão agora no primeiro ano estavam ali alguns porque desejavam mesmo fazer carreira no teatro. [...] Perguntei-lhe pelo mercado de trabalho. Diz-me que apesar de não existir mercado de trabalho é necessário fomentá-lo, por isso há que formar pessoas, começar por algum lado. Que é necessário criar alternativas ao que existe, ao que está instituído. E que essas alternativas passam por um discurso que se desvincule da 'mensagem'. [...]. Depois perguntei-lhe como começou a fazer teatro. Com que objectivo. Diz-me que não tinha grandes objectivos. «Eu queria contar histórias, divertir-me, contactar, conhecer pessoas, tive oportunidade de conhecer imensas pessoas, fazer digressões pelo país inteiro». Ironicamente perguntei-lhe: Levavas a mensagem? Sim, levava, havia uma mensagem e é isso que ainda está patente no teatro moçambicano». Diz-me ainda que em termos da recepção de público é frequente ouvir-se: «Ah Gostei muito! Tem muita mensagem». Por exemplo, quando se fala de HIV: «Ah Gostei muito daquele evento! Tem mensagem!». Acrescenta que o teatro não pode ser só isso. Não é só um teatro panfletário. «Teatro é Teatro. E as pessoas podem fazer o que quiserem». [...] Falámos também dos horários dos ensaios e espectáculos e ele disse-me: 'Sim, uma vez uma encenadora nórdica tentou implementar um horário mais matutino. Mas normalmente ensaiamos das 10h00 às 16h00 ou das 14h00 às 18h00. Nunca passa das 21h, a não ser em fases próximas da estreia'. Refere que a escola também servirá para impor uma certa disciplina e regras ao trabalho teatral, porque a arte de representar não vive do improvisado como muitas vezes se faz crer ou assim é entendido pelas companhias teatrais de Maputo. [...] Quando a conversa estava a terminar, Rogério acaba por me confessar: «Sabes? O Teatro apanhou-me, fui apanhado pelo teatro. Não segui o teatro, mas o teatro seguiu-me e apanhou-me».

**BIBLOGRAFIA**

- A.Ramos, F.Peixoto, R.Patriota. 2008. *A História Invade a Cena*. São Paulo: Hucitec.
- Abreu, Alcinda, e Ana Pereira da Graça. 1994. *O outro lado da vida fácil - Relatório final do estudo da prostituição infantil*. Maputo: UNICEF, 28-29.
- ACNUR.1996.«A Caminho da Reintegração». [http://www.cidadevirtual.pt/acnur/acn\\_lisboa\\_colect2/ c. html](http://www.cidadevirtual.pt/acnur/acn_lisboa_colect2/c.html) (acedido em 15 de Dezembro de 2010).
- Adibe, Laura. 2008. «Rogério Manjate's short film 'I Love You' wins at Africa In Motion (AIM).» *JAMATI.COM*. 19 de Novembro. <http://www.jamati.com/online/film/rogerio-manjates-short-film-i-love-you-wins-at-africa-in-motion-aim/> (acedido em 01 de Novembro de 2010).
- Adler, Alfred. 1980 [1977]. *Guerra, Religião, Poder*. Lisboa: Edições 70.
- Afonso, Simoneta Luz. ed. 2007. *Teatro : Digressões em Língua Portuguesa. Revista de Letras e Culturas Lusófonas*. Vol. 19. Lisboa : Instituto Camões.
- Africa, Women and Law in South. 1997. *Families in a Changing Enviroment in Mozambique*. Maputo: WLSA Research Trust 112.
- Amin, Samir. *Classe e Nação, na História e na Crise Contemporânea*.1981. Lisboa: Moraes.
- Anderson, Benedict. 1983 [1991]. *Comunidades Imaginadas*. Lisboa: Edições 70.
- Andrade, Mário. 1989. «Consciência Histórica, Identidade e Ideologia na Formação da Nação.» In *A Contrução da Nação em África*. Bissáu: Instituto de Estudos e Pesquisas.
- Bagnol, Brigitte. 2008. «Lovolo e Espíritos no Sul de Moçambique.» *Análise Social*. XLIII. n.º2: 251-272.
- Bagulho, Francisca.2010. «Vou Lá Visitar.» *Buala - Cultura Contemporânea Africana*. 22 de Setembro. <http://www.buala.org/pt/vou-la-visitar/sobre-o-7-congresso-iberico-de-estudos-africanos> (acedido em 15 de Dezembro de 2010).
- Balandier, Georges. 1987. *O Domínio do Político*. Lisboa: Presença.

- Banham, Martin. 2004. *A History of Theatre in Africa*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bayart, Jean-François. 1989. *L'État en Afrique. La politique du ventre*. Paris : Fayard.
- Bhabha, Homi, ed. 1990. *Nation and Narration*. London: Routledge.
- Billing, M. 1995. *Banal Nationalism*. London: Sage.
- Birgit, Meyer. 2006. *Modern Mass Media, Religion, and the Dynamics of Distraction and Concentration*. Amesterdan: June.
- Bourdieu, Pierre. 2003[2002]. *Firing Back : Against the tyranny of the Market 2*. The New Press.
- . 1989 [1977]. *O Poder Simbólico*. Lisboa : Difel.
- Braga, Paula. 2000. «Gungu encenou Flagelo Ibérico na festa do teatro Ibérico.» *Revista de Moçambique*. Lisboa.
- Caetano, Cristina Maria. 2004. *Conhecer o Teatro em Moçambique*. Pinhel: PEL.
- Cahen, Michel. 1990. «Le Mozambique : Une Nation africaine de langue officielle portugaise?» .*Canadian Journal of African Studies*. 24: 315-347.
- Carvalho, Agostinho André Mendes de. 1989. *O Ministro*. Luanda: s/ed.
- Carvalho, Clara. 2009. «La legitimidad de la palabra : La historia de los régulos poscoloniales.» *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, Outubro: 17-38.
- Chabot, Jean-Luc. (s.d.). *O Nacionalismo*. Lisboa: Rés.
- Chiurre, Alexandre. 2010. «Foi para o teatro porque era uma pessoa rica.» *DN - Gente*, Julho.
- Colectiva, Criação. 1994. *Vestir a Terra*. Realizado por Henning Mankell. Com Mutumbela Gogo. Maputo : Teatro Avenida.
- Comaroff, Jean Comaroff & John, ed. 1993. *Modernity and its Malcontents. Ritual and Power in Postcolonial Africa*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Corse, Sarah M. 1997. *Nationalism and Literature* . Cambridge: Cambridge University Press.

Cristovão, Fernando, Maria de Lourdes Ferraz, e Alberto Carvalho. 1997. *Nacionalismo e Regionalismo nas Literaturas Lusófonas*. Lisboa: Cosmos.

Delanty, Gerard. 2007. «Modernity». Ritzer, George. org. *Blackwell Encyclopedia of Sociology*. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishing.

Texto Editora, Lda. 2001. *Dicionário Universal da Língua Portuguesa*. Lisboa: Texto Editora.

Dinerman, Alice. 2006. *Revolution, Counter-Revolution and Revisionism in Postcolonial Africa. The case of Mozambique, 1975-1994*. New York: Routledge.

Elderman, Marc. 2005. «Introduction : The Anthropology of Development and Globalization». In *The Anthropology of Development and Globalization. From Classical Economy to Contemporary Neoliberalism*, Marc Elderman e Angelique Haugerud. Oxford: Blackwell, 1-52.

Fabian, Johannes. 1996. «Theatre and Anthropology, Theatricality and Culture.» In *African Drama and Performance*, John Conteh-Morgan e Tejula Olaniyan. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 39-45.

Feliciano, José Fialho. 1998. *Antropologia Económica dos Thonga de Moçambique*. Maputo: Arquivo Histórico de Moçambique.

Ferguson, James. 2004. *Decomposing Modernity: History and Hierarchy after Development*. <http://pweb.cc.sophia.ac.jp/shimokawa/class/2004/ferguson.pdf> (acedido em 12 de Julho de 2010).

Forjaz, António. 2009. *Street car named desire*. 15 de Dezembro. <http://www.youtube.com/watch?v=SiW-H-6Sjgc> (acedido em 15 de Dezembro de 2009).

Fortunato, Jorno. 2009. «Fundação e Casa Museu Uanhenga Xitu na forja.» *Jornal de Angola*, Agosto.

Fry, Peter. 2003. «Culturas na Diferença : Sequelas das Políticas Coloniais Portuguesas.» *Afro-Ásia*. nº 29-30: 271-317.

Geffray, Christian. 1990. *La Cause des Armes au Mozambique: Anthropologie d'une Guerre Civile*. Nairobi e Paris: Credu-Karthala.

- Geschiere, Peter. 2005. «Autochthony: Local or Global? New Modes in the Struggle over Citizenship and Belonging in Africa and Europe» *Annual Review of Anthropology*. n° 34: 385-407.
- . 1997. *The Modernity of Witchcraft: Politics and the Occult in Postcolonial Africa*. Charlottesville, Virginia: University of Virginia Press.
- . *The Perils of Belonging*. 2009. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Giddens, Anthony. 1998. *Conversations with Anthony Giddens: Making Sense of Modernity*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Gilbert, Helen. 1999. *(Post) Colonial Stages, Critical & Creative Views on Drama, Theatre & Performance*. Yorkshire: Dangaroo Press.
- Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Goffman, Erwing. 1985. *A Representação do Eu na Vida Quotidiana*. Petrópolis: Vozes.
- Graça, João Machado da. 1995. «O Teatro em Moçambique.» *Sete Palcos*, Dezembro. Coimbra: Cena Lusófona.
- Hall, Stuart. 1999. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.
- Harries, Patrick. 2007. *Junod e as Sociedades Africanas - Impacto dos Missionários Suíços na África Austral*. Maputo: Paulinas Editorial.
- Harting, Francis, ed. 2002. *The Performance Arts in Africa - A reader*. London and New York: Routledge.
- Honwana, Luís Bernardo. 2009. «A Rica Nossa Cultura.» *Savana*. 18 de Maio. <http://savana.co.mz/editorial/942-a-rica-nossa-cultura>.
- Hutchinson, J. 1994. *Modern Nationalism*. London: Fontana.
- Huxley, Aldous. 1959. *Texts and Pretexts*. London: Chatto & Windus.
- Junod, Henri A. 1975 [1897]. *Cantos e Contos dos Rongas. Memórias do Instituto de Investigação Científica de Moçambique*, N. 12 Série C. Vol. 12 Série C. Memórias do Instituto de Investigação Científica de Moçambique.

- . 1911. *Zidji – Étude de Moeurs Sud-africaines*. Neuchâtel : Delachaux et Niestlé, S.A.
- Langa, Arnaldo. 2008. «Associação de Cultura e Artes - M'Béu aposta na formação de actores.» *Jornal A Verdade*.
- Latour, Bruno. 2007. «The Recall of Moderniy». *Cultural Studies Review*. volume13, nº 11: 11-30.
- . 1992. *We Have Never Been Modern*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Leite, Ana Mafalda. 2003. *Literaturas Africanas e Formulações Pós-coloniais*. Maputo: Imprensa Universitária.
- . 1998. *Oralidades e Escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Colibri.
- Lituri, Alfredo. 2009. *Lucrecia Paco “Mulher Asfalto” : Uma das mais internacionais atrizes moçambicanas*. <http://mulher.sapo.mz/carreira-vida/carreira/lucrecia-paco-mulher-asfalto-8405-1.html> (acedido em 15 de Junho de 2010).
- Loforte, Ana Maria. 2003. *Género e Poder - Entre os Tsonga de Moçambique*. Lisboa: Ela por Ela.
- Machado, Carlos Alberto. 1995. «I Estação da cena lusófona : Festival de Maputo - Moçambique : 15 de Novembro - 12 de Dezembro 1995». *Programa da I Estação da Cena Lusófona*. 34. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura de Portugal.
- Machel, Samora Moisés. (s.d.) «Discurso da Tomada de Posse do Governo de Transição a 7 de Setembro de 1974»
- Madureira, Luís. 2010. *Sobre Mulher Asfalto*. <http://kutsemba.com/SobreMulherAsfalto.aspx> (acedido em 25 de Setembro de 2010).
- Mallinda, Daniel Mateus. 2001. *Cartografias da Nação Literária Moçambicana: Contos e Lendas de Carneiro Gonçalves*. Maputo: Prómedia.
- Malunga, Awaji. 2005. *O Romeu é Xigondo e a Julieta Machangane*. Maputo: Imprensa Universitária.
- Manjate, Francisco. 2004. «Notícias Arquivo» *Maputo.co.mz*. 20 de Agosto. <http://arquivo.maputo.co.mz/article/articleview/4468/1/100/> (acedido em 15 de Novembro de 2009).

- . 2003. «Notícias Arquivo» *Maputo.co.mz*. 31 de Julho. <http://arquivo.maputo.co.mz/article/articleprint/1733/-1/100> (acedido em 18 de Janeiro de 2010).
- Manjate, Rogério. 2008. «Communication and Information - I Love You.» . *UNESCO.org*. 3 de Abril. <http://www.unesco-ci.org/cgi-bin/media/page.cgi?g=Detailed%2F129.html;d=1> (acedido em 15 de Outubro de 2010).
- Mapengo, Policarpo. 2010. «Cultura - Silêncio das Inocentes.» . *O País Online*. 20 de Abril. [http://www.opais.co.mz/index.php?view=article&catid=82:cultura&id=6298:silencio-das-inocentes&option=com\\_content&Itemid=181](http://www.opais.co.mz/index.php?view=article&catid=82:cultura&id=6298:silencio-das-inocentes&option=com_content&Itemid=181) (acedido em 31 de Outubro de 2010).
- . 2010. *Receita para viver com a Sogra*. 6 de Maio. <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:M9VpvSh5J4QJ:www.opais.co.mz/index.php/cultura/82-cultura/10669-receita-para-viver-com-a-sogra.html+%22a+Demiss%C3%A3o+do+S%C3%94+Ministro%22&cd=10&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br> (acedido em 15 de Outubro de 2010).
- Paulo, Margarida, Carmeliza Rosário e Inge Tvedten. 2008. *Xiculungo: Relações Sociais da Pobreza Humana em Maputo*. Discussion papers, Moçambique: Ministério da Planificação e Desenvolvimento.
- Martial, Alain-Kamal. 2007. «Épilogue d'une Trottoire.» In *Écritures d' Afrique - Dramaturgies Contemporaines*, Csaba Mészáros. Paris: Culturesfrance,85-115.
- . 2007. «Spectacles- Épilogue d'une Trottoir - A propos des Épilogues.» *theatre-contemporain.net*. 08 de Novembro.<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Epilogue-dune-trottoire/ensavoirplus/> (acedido em 23 de Junho de 2010).
- Mboa, Matias. 2009. *Memórias da Luta Armada*. Maputo: Marimbique.
- Medeiros, Carolina. 2010. «Na Solidão dos Campos de Algodão.» *FITEI 2010*. <http://www.fitei.com/?opt=fitei&id=programa&show=24&d=1180454400> (acedido em 1 de Novembro de 2010).
- Meigos, Filimone. 2009. «Dinâmicas das Artes Plásticas em Moçambique. O Artista, o Estado e o Mercado: uma convivência atribulada.» *Ciclo de Seminários Interdisciplinares em Ciências Sociais e Humanas*. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane.
- Mendes, Gilberto. 2008. *A Demissão do Sô Ministro*. Com Companhia de Teatro Gungu. Estreia a 7 de Fevereiro. Maputo: Teatro Madjedje.

- Mira, Feliciano de. 1999. «Alguns Aspectos das Artes e das Elites em Moçambique.» In *Camões Pontes Lusófonas II: Revista de Letras e Culturas Lusófonas*. nº 6 : 11-20
- Mkandawire, Thandika, ed. 2005. *African Intellectuals - Rethinking Politics, Language, Gender and Development*. Dakar, London e New York: Codesria Books e Zed Books.
- Moita, Luís. 1979. *Os Congressos da FRELIMO, do PAIGC e do MPLA - Uma análise comparativa*. Lisboa: Ulmeiro.
- Mondlane, Eduardo. 1995 [1969]. *Lutar por Moçambique*. Maputo: CEA.
- Moore, S., B. Myerhoff. 1977. *Secular Ritual*. Amesterdam: Van Gorcum.
- Muller, Regina Polo. 2005. «Ritual, Schechner e Performance» *Horizontes Antropológicos*, Jul/Dez : 67-85.
- Nash, June. 2002 [1981]. «Ethnographic aspects of the World Capitalism System» In *Anthropology of Politics. A reader in ethnography, theory, and critique*, Joan Vicent. London: Blackwell, 234-254.
- Neves, António Loja. 1998. «O Teatro, as Luzes e as Sombras: Os teatros as luzes e as sombras : Viagem muito rápida pelas historias do teatro dos países africanos de lingua portuguesa a que se juntou Timor» *Camões : Revista de Letras e Culturas Lusofonas*. nº 1 : 60-73.
- Norman, William Oliver. 2004. «*Living on Frontline : Politics, Migration and Transfrontier Conservation in the Mozambican Villages of the Mozambique-South Africa Borderland*» Tese de Doutoramento, London. London School of Economics and Political Science.
- Anónimo. 2000. *Notícias de Moçambique*. 27 de Novembro.
- Notícias, Jornal de.2006. *Arquivo*. <http://arquivo.maputo.co.mz/article/articleview/89891/100/> (acedido em 22 de Outubro de 2010).
- . *Arquivo*. 2007. <http://arquivo.maputo.co.mz/article/articleview/13525> (acedido em 23 de Outubro de 2010).
- . 2007. «Casa Velha Patrónio em Ruínas» *Maputo.co.mz*. 5 de Julho. <http://arquivo.maputo.co.mz/article/articleview/12287/1/100/> (acedido em 17 de Outubro de 2010).

- Notoire. 2007. «Épilogue d'Une Trottoir» *De L'Étranger(s)*. Paris. <http://www.theatre-contemporain.net/biographies/Alain-Kamal-Martial>.
- Nwankwo, Chimalum Moses. 2005. «A History of Theatre in Africa (Review)». *African Studies Review*, April: 196-199.
- Pehrsson, Kajsa. 2001. *Avaliação do Apoio Sueco à Cultura em Moçambique 1997-2000*. Stockholm: SIDA Evaluation.
- Pina Cabral, João de. 2005. «Crise de Fraternidade: Literatura e Etnicidade no Moçambique Pós-colonial». *Horizontes Antropológicos*, Jul./Dez, Ano XI: 229-253.
- . 2005. «Aprender a representar: a democracia como prática local». *Novos Estudos*, Março: 145-162.
- . 2010. «Xará: Namesakes in Southern Mozambique and Bahia (Brazil)» *Ethnos*: 323- 345.
- Pitcher, M. Anne. 2002. *Transforming Mozambique, The Politics of Privatization 1975-2000*. New York: Cambridge University Press.
- Portuguesa, Instituto de Cultura. 1977. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa II*. Vol. 7. Lisboa: Biblioteca Breve.
- Ranger, Richard Werbner & Terence, ed. 1996. *Postcolonial Identities in Africa London*. London: Zed Books.
- Redacção. 2010. «Cultura - Os Tigres Voltam ao Avenida» *O País Online*. 15 de Outubro. <http://opais.sapo.mz/index.php/economia/82-cultura/10221-tigres-voltam-ao-avenida.html> (acedido em 29 de 10 de 2010).
- Reis, Álvaro Mateus e Dalila Cabrita. 2010. *Nacionalistas de Moçambique - Da luta armada à independência*. Alfragide: Texto Editores, Lda.
- RFI. 2010. «Cinema moçambicano persiste diante das dificuldades» *RFI*. 11 de Maio. <http://www.portugues.rfi.fr/geral/20100511-cinema-mocambicano-persiste-diante-das-dificuldades> (acedido em 11 de 05 de 2010).
- Ribeiro, Fernando Bessa. 2005. «A invenção dos heróis: Nação, história e discursos de identidade em Moçambique.» Artigo. Departamento de Economia e Sociologia - Centro de Estudos Transdisciplinares para o Desenvolvimento da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.

Saúte, Nelson. 2004. *Antologia da Poesia Moçambicana*. Lisboa: Dom Quixote.

—. 1995. *Jornal O Público*. 9 de Maio <http://quexting.di.fc.ul.pt/teste/publico95/ED950509.txt> (acedido em 2 de Setembro 2010).

Savele, Luís José. 2005. *O Teatro em Moçambique - 1974-2004*. Tese de Licenciatura. Maputo. Universidade Eduardo Mondlane.

Sheldon, Kathleen. 2002. *Pounders of Grain: A History of Women, Work, and Politics in Mozambique*. Greenwood House.

Smith, Alan K. 1993. «The Idea of Mozambique and its Enemies, c. 1890-1930». *Journal of Southern African Studies* (s.n.): 496-524.

Soyinka, Wole. (s.d.). Wole Soyinka Quotes. *Famous Poets and Poems*. [http://famouspoetsandpoems.com/poets/wole\\_soyinka/quotes](http://famouspoetsandpoems.com/poets/wole_soyinka/quotes) (acedido em 30 de Dezembro de 2010).

Strathern, Marilyn. 1998. «Novas Formas económicas : Um Relato das Terras Altas da Papua-Nova Guiné.» *Mana*, vol.4 , nº1: 109-139.

Stuecke. 2005. <http://www.theaterrampe.de> (acedido em 23 de Outubro de 2010).

TIM. 2010. «Lucrécia Paco pede apoio do governo para melhoramento da cultura» *tim.co.moz*. 25 de Janeiro. <http://www.tim.co.mz/por/Noticias/Nacional/Lucrecia-Paco-pede-apoio-do-governo-para-melhoramento-da-cultura> (acedido em 12 de 08 de 2010).

Turner, Victor. 2005 [1967]. *Floresta de Símbolos: Aspectos do Ritual Ndembu*. Niterói: EdUFF.

—. 1982. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. Maryland: Library Of Congress Cataloging Data.

Urdang, Staphanie. 1989. *And Still They Dance - Women, War and the struggle for Change Mozambique*. London: Earthscan Publications Limited.

Valverde, P. 1998. «Carlos Magno e as Artes da Morte: Estudo sobre o Tchiloli da Ilha de São Tomé» *Etnográfica Vol.II(2)*: 221-250.

Vasconcelos, Leite de. 2000. *As Mortes de Lucas Mateus*. Coimbra: Cena Lusófona.

Wallerstein, E. Balibar e Emmanuel. 1990. *Race, Nation, Classe. Les Identités Ambigues*. Paris: La Découverte.

Wallerstein, Immanuel. 2004. *World-Systems Analysis: An Introduction*. Durham: Duke University Press.

West, Harry G Scott e Kloeck-Jenson. 1999. «Betwixt and Between: Traditional Authority and Democratic Decentralization in Post-War Mozambique» . *Africa Affairs*, 44(4):455-484.

Wilson, J. Nunes e K.B. 1994. «Repatriation to Mozambique : Refugee Initiative and Agency Planning in Milange District 1988-1991» In *When Refugees Go Home : African Experiences*, Hubert Morsink e Tim Allen. NJ: Trenton, 167-236.