

CURI, Alice Stefânia. **Versões e variações em “Netos de Gungunhana”**: experiência de criação entre países lusófonos. Brasília: UnB. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas; Professora Associada. Campinas: Unicamp. Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena; Estágio Pós-Doutoral; Bolsa do Programa Conexão Cultura DF, modalidade “estímulo à formação e pesquisa artística e cultural” (FAC/SECULT/GDF).

RESUMO: O texto aborda aspectos de um intercâmbio entre artistas cênicos dos países lusófonos Brasil, Moçambique e Portugal, entre 2018 e 2019, por meio de 3 imersões e da criação de 3 versões cênicas a partir da obra “As Areias do Imperador”, trilogia de Mia Couto. A observação se debruçou sobre a potencialidade de materiais cênicos gerados por cada coletivo nas fricções com as diferentes dramaturgias, incidindo em variações nas versões criadas.

PALAVRAS-CHAVE: Intercâmbio. Materiais cênicos. Versões.

ABSTRACT: The text discusses aspects of an interchange between scenic artists from lusophone countries Brazil, Mozambique and Portugal, between 2018 and 2019, through 3 immersions and the creation of 3 scenic versions from the work “As Areias do Imperador”, trilogy by Mia Couto. The observation focused on the potentiality of scenic materials generated by each collective in the frictions with the different dramaturgies, focusing on variations in the created versions.

KEYWORDS: Interchange. Scenic materials. Versions.

O Projeto

Abordaremos aspectos de uma experiência de intercâmbio entre artistas cênicos dos países lusófonos Brasil, Moçambique e Portugal, por meio de três imersões artísticas, adaptações dramáticas e versões cênicas a partir da trilogia “As Areias do Imperador”, de Mia Couto. Entre março de 2018 e fevereiro de 2019, criou-se uma rede de colaboração em pesquisa e criação entre esses países, apoiada no compartilhamento de poéticas e procedimentos criativos. Os coletivos envolvidos no projeto foram o Teatro do Instante¹, ligado à Universidade de Brasília, o coletivo português Teatro O Bando², sediado em

¹ O coletivo de criação Teatro do Instante é uma linha de investigação laboratorial do Grupo de Pesquisa Poéticas do Corpo, ligado à Universidade de Brasília e ao CNPq, coordenado pela autora deste texto em parceria com a Professora Rita de Almeida Castro. <http://poeticascorpo.blogspot.com/>

² O Bando, é uma cooperativa de artistas, fundada em 1974 em Portugal. Um dos coletivos de teatro mais antigos e mais importantes do país. Tem sede em Palmela, cidade próxima de Setúbal, onde apresentam e criam seus espetáculos e desenvolvem atividades de formação, dentre elas o acolhimento de diferentes artistas e grupos de diversos países para o desenvolvimento de residências artísticas e ações comunitárias. <http://www.obando.pt/pt/>

Palmela, e artistas moçambicanos ligados à Fundação Fernando Leite Couto³, em Maputo. Em contexto de estudos de Pós-Doutorado, participei da experiência como atriz-criadora de todas as versões e fui uma das diretoras e dramaturgas da montagem brasileira.

A obra de Mia Couto se debruça sobre período de conflitos entre a coroa portuguesa e o imperador Gungunhana, de origem Nguni, durante a colonização da região de Gaza - parte do território hoje conhecido como Moçambique - processo em que se pode observar ecos da colonização brasileira. Na obra, além de trazer fatos e personagens históricos que marcaram esses países entre o fim do século XIX e o início do século XX, Couto tece uma trama ficcional em que uma adolescente negra de origem Txopi, Imani, vive um caso de amor com um sargento português branco, Germano. Paralelamente, a obra traz uma série de referências das culturas Txopi e Nguni, povos que habitavam a região dominada por Gungunhana e disputada por Portugal.

Iniciamos o projeto à distância, com a leitura da trilogia por parte dos artistas e compartilhamento dos excertos mais relevantes para cada um. Esse material foi organizado por João Brites e Miguel Jesus, do Teatro O Bando, como um compilado de trechos agrupados por temas e personagens. Provocados por esse material, o coletivo de cada país gerou materiais cênicos que foram registrados e compartilhados em vídeo com os outros grupos. Em seguida foram realizados os intercâmbios artísticos presenciais, um em cada país envolvido, onde cada coletivo cênico anfitrião concebeu e dirigiu uma diferente composição cênica com o mesmo elenco⁴, apoiada em um acervo comum de conceitos, materiais textuais, corporais e imagéticos. Sobre as

³ A FFLC é um centro cultural na capital moçambicana Maputo. Criada em 2015 e batizada com o nome do autor português-moçambicano Fernando Leite Couto, por seus filhos Mia Couto, Fernando Amado e Armando Jorge, trabalha com os diversos atores relevantes na área da cultura, ajudando a promover atividades no domínio específico da literatura e no domínio mais geral da arte e da cultura moçambicana. <http://fflc.org.mz/>

⁴ Sete dos atores participaram das três versões: Alice Stefânia, Diego Borges, Fernando Santana (Teatro do Instante), Bruno Huca e Sufaida Moyane (Fundação Fernando Leite Couto) e Raul Atalaia e Suzana Branco (Teatro O Bando). Outras duas atrizes participaram de duas versões cada, Rita Couto (Fundação Fernando Leite Couto) participou em Lisboa e Maputo e Rachel Mendes (Teatro do Instante) esteve nas montagens em Brasília e Maputo. A ativista cabo-verdiana Alessa Herrero, a atriz mirim Zora Ma e a cantora lírica angolana Té Macedo participaram apenas da versão portuguesa e a atriz mirim Malaika Alissone, integrou apenas a versão em Maputo.

potencialidades e desafios deste intercâmbio, trago reflexões de Bruno Huca⁵, encenador da versão moçambicana e ator das três versões:

Qualquer colaboração artística carrega à partida a sua dose de desafio, a sua dose de incógnito, a sua dose de descobrimento, de viagem ao outro, de desconhecido, e de uma imersão voluntária em mundos para lá da nossa matriz criativa. Tudo isso só pode, à partida, gerar riqueza. Esta creio ser sobretudo a maior potencialidade de qualquer colaboração e desta em particular, sendo lusófona, maior ainda pois falamos de uma língua, uma história, vários lugares, várias heranças que são comuns mas vistas por prisma diferente: de que ponto deste triângulo se conta a verdadeira história? Em que vértice se afia a verdade? Ou será no caminho entre um vértice e outro que se completam as versões? E o encontro ao meio, interessa de facto ou a riqueza reside mesmo em cada uma das particularidades desse triângulo? Contudo, qualquer processo de criação artística é feito a partir de material humano. E cada material humano carrega os seus vértices, as suas arestas, os seus olhares, as suas vivências, as suas histórias, a sua História, as suas geografias, e neste caso eram três olhares na margem de lá de quem olha para cá.

Em Portugal criamos o espetáculo “Netos de Gungunhana”, com direção e dramaturgia de João Brites. Com elenco formado por atores dos três coletivos participantes, o espetáculo foi apresentado no São Luiz Teatro Municipal, em Lisboa, entre outubro e novembro de 2018, após pouco mais de um mês de trabalho intensivo. No Brasil, realizamos a versão “Netos de Gungunhana: um desvio”⁶, com dramaturgia e direção minhas e de Diego Borges. Com quatro atores brasileiros, dois portugueses e dois moçambicanos, a peça foi apresentada na Sala Multiuso do Espaço Cultural Renato Russo, de Brasília em janeiro de 2019, após cerca de duas semanas de trabalho intensivo. Em Moçambique, o ator e diretor Bruno Huca, ligado à Fundação Fernando Leite Couto, criou e dirigiu a versão “Netos de Ngungunyane”⁷, apresentada no Centro Cultural Franco-Moçambicano e no Teatro Avenida, em Maputo, em fevereiro de 2019, após cerca de uma semana de trabalho

⁵ Todos os textos atribuídos a Bruno Huca advém de um depoimento concedido para este trabalho, em 23/12/2019

⁶ A expressão “um desvio” acrescida ao título da primeira versão, alude ao fato de que o Brasil não estava envolvido nos eventos narrados pelo livro de Mia Couto, e ainda por caracterizar, geograficamente, um vetor dissidente entre a primeira temporada em Lisboa e a terceira em Maputo. Além disso, assumimos algumas escolhas composicionais e concepcionais divergentes da primeira versão, o que a expressão no nosso título também se propôs a demarcar.

⁷ A grafia diferenciada do nome do imperador Nguni, na versão moçambicana, reflete parte das discussões observadas na obra de Mia e nas três versões do trabalho: aspectos ligados à língua, pronúncia e sotaque como signos de poder, subalternidade, opressão e dominação. Deste modo a grafia é mais fiel à fonética originária do nome do Rei de Gaza.

intensivo. Esta versão contou com o mesmo elenco do Brasil, acrescido de um atriz moçambicana.

Um dos eixos motivadores do projeto é a relevância de colaboração ético-estética entre países que compartilham, além da língua, similaridades em suas constituições históricas, ao mesmo tempo em que ecoam diferentes desdobramentos da experiência de colonização. Durante a experiência observou-se como algumas condições de produção, características de modos de criação e colaboração, escolhas dramaturgicas e composições corporais refletiram diferentes realidades de cada país e continente. Como disse João Brites⁸, encenador da versão portuguesa:

Não me foi possível assistir às versões em Brasília e em Maputo. Pelas informações que fui tendo e pela documentação fotográfica e videográfica, posso concluir que foram, felizmente, bem diferentes. Vivemos conturbados e diferenciados ciclos políticos. O que é mais pertinente para uns, não o é para outros, mas estamos em transição e os ciclos de uns agora, serão parecidos com os de outros amanhã.

Algumas escolhas concepcionais não foram unânimes entre os artistas e coletivos, em especial na experiência da primeira versão, em Lisboa, quando pudemos trabalhar por mais tempo em conjunto, delineando alguns eixos do trabalho. Fizemos uma imersão de pouco mais de um mês, trabalhando cerca de oito horas diárias na criação do espetáculo. Embora tenhamos discutido muito e democraticamente acerca de alguns pontos de tensão, as escolhas finais em Lisboa couberam sempre à equipe diretiva, encabeçada pelo encenador Brites, com a presença de Giselle Rodrigues (diretora de 'corporalidade'⁹), Jesus Miguel (assistência de dramaturgia), Jorge Salgueiro (diretor musical) e Juliana Pinho (assistência de encenação), Clara Bento (figurino).

Dentre outros fatores, penso que a pressão do curto tempo para estreiar em um importante Teatro Municipal de Lisboa, de forte visibilidade e

⁸ Todos os textos atribuídos a João Brites advém de um depoimento concedido para este trabalho, em 29/10/2019

⁹ Giselle é artista-pesquisadora ligada ao Teatro do Instante, e assinou a direção de movimento das versões de Lisboa e de Brasília. Assume-se aqui a terminologia adotada no programa da versão portuguesa da obra, que reflete conceito estruturante do sistema pedagógico "Consciência do ator em cena" criado por Brites e adotado tanto junto ao Bando quanto junto à Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa, de onde é professor aposentado.

parceiro financeiro do trabalho, foi fator importante para que se apressassem algumas escolhas que, no entender de alguns, talvez merecessem maior amadurecimento. Trago uma reflexão de Brites sobre pontos sensíveis deste momento:

Fizemos um exercício, mais do que de tolerância artística dos diferentes modos de fazer, uma acrescida apetência para aproveitar a ocasião e enriquecermos eticamente e esteticamente as competências de cada artista e de cada um dos três grupos participantes. O objetivo preliminar de, neste projeto, assumirmos a grande versatilidade dos três propósitos cénicos e respeitarmos as três diversas lideranças, gerou tensões positivas. Ainda que, - mais ou menos partilhadas, mais ou menos implícitas ou explicitadas, - elas parecem ter sido, humanamente e artisticamente ultrapassadas, não vale a pena negar que, em Lisboa, existiram questões difíceis de ultrapassar:

1. Particularmente quanto à cor da pele, pelo facto de todos as personagens de pessoas brancas terem sido representadas por atores negros, e de todas as personagens de pessoas negras terem sido representadas por atores brancos. Na altura foi dito que isso podia ser entendido pelos públicos, como mais um processo de discriminação, de eventual reflexo colonizador.

2. Que a obrigatoriedade de cada personagem ter um sotaque diferente, aumentando a polifonia cultural, civilizacional, tentando retirar qualquer sentido de menorização e de ridicularização destas minorias, constituiu um árduo desafio para os atores. Nem todos entenderam no decorrer do processo criativo como esse era um incontornável eixo aglutinador da dramaturgia.

3. Que a exigência de repetir um texto pormenorizadamente decorado não teve a mesma importância para todos os atores. Alguns, poucos, na convicção de adquirirem maior naturalidade, ficaram prisioneiros de uma exigência que não seria comum na sua prática anterior. Atualizar um texto previamente decorado exige variações que tornem mais verosimilhante o teatro que se faz?

Embora não vá desenvolver especificamente esta reflexão no presente artigo, intuo que algumas escolhas concepcionais, bem como modos de criação abraçados (alguns mais e outros menos horizontais e descentralizados), bem como determinadas condições de trabalho (por exemplo, a cobrança mais ou menos evidente de determinados parceiros financeiros ou da expectativa de certo perfil de público e crítica) possam favorecer ou dificultar certas políticas de “descolonização” dos próprios processos criativos. As palavras a seguir são minhas para o programa da versão apresentada em Lisboa, e ecoam algumas inquietações no processo em Lisboa:

Conhecemos a ambivalência das fronteiras. Ao mesmo tempo que são sítios de tensões, que demarcam posições, fomentam cruzamentos e mestiçagem: heterotopias. Não há fronteiras

territoriais entre Angola, Brasil, Moçambique e Portugal, mas em “Netos de Gungunhana” inventamos uma geografia com entrelugares onde a língua portuguesa ganha inusitados relevos. Um estranhamento inicial em adotar um sotaque e uma etnia que não me são ‘originários’ cedeu lugar à confiança na orquestração de Brites a essa polifonia lusófona.

Princípios de Observação

Nossa perspectiva de observação se debruça sobre a potencialidade de diferentes materiais cênicos gerados por cada coletivo, nas fricções com diferentes dramaturgias, incidindo em outras perspectivas composicionais e concepcionais. Assumimos aqui as noções de material e dramaturgia, conforme trabalhadas por Matteo Bonfitto. Para a noção de material ele dialoga com a perspectiva de Aristóteles:

(...) definição de material a partir do conceito de “matéria enquanto potência operativa e ativa”, elaborada por Aristóteles: “Por material pode-se entender qualquer elemento que adquire uma função no processo de construção do próprio objeto.” A partir dessa definição, diferenciei os materiais em três níveis, reconhecendo o corpo como material primário, a ação física como material secundário, e os elementos constitutivos da ação física, que envolvem ao mesmo tempo as dimensões ética, técnica e estética, como material terciário. (2013, pp. 176-177)

No que concerne à noção de dramaturgia, Bonfitto abraça a abertura do conceito para além de sua dimensão verbal, trazendo para a discussão três níveis dramaturgicos propostos por Barba: a dramaturgia orgânica ou dinâmica, relativa à composição dos ritmos, ações físicas e vocais dos atores; a dramaturgia narrativa propriamente, relativa aos acontecimentos e personagens, e a dramaturgia das mudanças de estado ou evocativa, que se refere aos afetos e efeitos provocados pelo conjunto da obra. Por fim, Bonfitto alarga a noção para além do texto, envolvendo a ideia de dramaturgia como textura (2013, pp 201-205), a qual se dá:

através da articulação não de fatos e ações que remetem a histórias e tramas, mas de qualidades expressivas, de estados, de forças e fluxos que intensificam o acontecimento em processo gerado pelo contato direto entre performer e público: uma “dramaturgia do inefável”. (Bonfitto, 2013, pp. 201)

Nos concentraremos em dois materiais cênicos que atravessaram as versões. Nossa moldura se dá pelo fato destes terem sido materiais

persistentes que ganharam nuances diferenciadas nas variações engendradas por cada versão. Lembro ainda Josette Feral, que ao discutir princípios dos estudos genéticos para a cena, alerta para a necessidade de recortes.

O estudo genético aplicado ao teatro não estudaria, então, a totalidade de uma encenação, mas escolheria alguns momentos privilegiados a serem analisados, a fim de esclarecer as etapas que conduziram até ela. Tentaria, dessa maneira, tornar mais claras as modalidades de criação de uma determinada cena, de um gesto, de um deslocamento, com objetivo de delinear, nuançadamente, as sombras sobre as quais o trabalho de gestação se constrói, os modos como se operam as renúncias, as retificações, as mudanças de percurso (...) Não se trata (...) de realizar tal trabalho para o conjunto da peça (...) mas sim para alguns momentos escolhidos, privilegiados pelo olhar do pesquisador por lhe parecerem portadores de instâncias significativas de um espetáculo. (2015, p. 71)

Embora não inscreva este estudo estritamente no campo da genética teatral, o que mereceria uma observação muito mais delongada de cada material e suas variações, a observação pareceu válida para nosso propósito.

‘O tempo é um grande misturador de sementes’

Um dos materiais abordado consiste em argumento dramaturgico, proposto por Brites, que permeou as versões, ecoando em cada uma de modo singular. Neste, cada um de nós, atores, éramos netos ou descendentes do imperador com uma de suas mais de 300 esposas, e nos encontrávamos em uma espécie de conferência para falar sobre nosso antepassado. A ideia foi inspirada na seguinte passagem de Couto:

Que importa a cor da pele dos que nascerem? Gungunhana terá netos brancos portugueses e os portugueses terão netos africanos. Contrariar essa inclinação é travar o vento com uma peneira. O Tempo, meu filho, o Tempo é um grande misturador de sementes. (2016, p. 144)

Partindo disso, e ainda da ideia de língua como dispositivo de poder, a versão lusitana investiu em uma cena inicial de cerca de 30 minutos, que problematizava a ideia do idioma padrão e superior, trabalhando também com diferentes sotaques do português lusitano, moçambicano, brasileiro e angolano.

Ao falarmos o português, assumindo as suas diversas construções semânticas e sonoridades, estamos a construir cenicamente a

explicitação de um discurso dramático que potencia uma cidadania realmente partilhada. Não é só a encantadora magia das musicalidades da nossa língua, mas é, também, a consciência da polifacetada maneira de nos ligarmos enquanto povos diferentes. Em NETOS de Gungunhana atuamos, quer dizer, agimos em cena com uma diferenciadora e inequívoca representação de um passado histórico longínquo e próximo. (João Brites)

Na versão lusitana, uma conferencista inicia sua apresentação em inglês e insiste com todos os convidados que falarão ao público - os netos de Gungunhana - que também falem neste idioma, em virtude de sua suposta universalidade. Tal solução mobilizava de modo eficiente a crítica que interessava a Brites:

A atual imposição do inglês como língua universal transporta em si uma facilidade para entendimento entre os povos, mas arrasta inexoravelmente consigo uma maneira de pensar, de ver, de compreender, que tende a apagar as indispensáveis diferenças das minorias que se constituem como as sementes de um futuro mais equitativo e luminoso.

A partir dessa premissa, cada neto ao se apresentar para discorrer sobre sua própria relação com o imperador de Gaza, tramava cada vez mais palavras em português, língua na qual incidiam diferentes sotaques, ao mesmo tempo em que surgiam questionamentos sobre o porquê de não se falar neste idioma, já que se estava em território de língua portuguesa. Trago como exemplo da discussão um trecho da obra de Couto que foi incorporado à fala de um dos netos:

porquê esta antiquíssima preguiça que sofremos nós (...) de aprender essas outras línguas? Por que será que nos apetecem apenas os idiomas dos povos que achamos superiores? (2016. P. 293)

Minha personagem era a última neta a entrar em cena, justamente por sua resistência à obrigatoriedade do inglês. Os textos iniciais foram criados friccionando uma suposta origem ligada ao sotaque adotado (trabalhei com uma ficcional origem alagoana), com a personagem que cada um assumiria na peça, ligada à trama fictícia de Couto, adotada como estrutura narrativa nesta versão, e ainda com a relação de descendência de Gungunhana e uma das sete esposas que, dentre as cerca de 300 que teve, foram exiladas com o Rei

em Lisboa, quando este foi derrotado pelas tropas portuguesas. Ao entrar, meu texto era o seguinte:

Ah, então agora podemos falar em português mesmo? Que alívio! Eu é que não sou obrigada a ficar falando a língua de Tio Sam! Chega de aceitar as imposições de tantos imperialismos, colonialismos, fascismos. Agora no Brasil inclusive ta voltando essa moda! Então boa noite primos, é uma alegria estar aqui com vocês! Meu nome é Alice e eu também sou brasileira, alagoana. Eu sou neta de Machacha, que também era esposa de Gungunhana. Minha vó era uma mulher muito forte! Ela tinha uma grande amiga e confidente, Chikaze¹⁰ (...), e só a ela contou seu maior segredo, que é o que eu realmente gostaria de compartilhar aqui essa noite. Eu descobri recentemente que o grande amor de minha vó não foi o Gungunhana, mas sim uma outra rainha, outra esposa do Rei de Gaza. Só que infelizmente eu não posso dizer o nome dela aqui, porque a pessoa que é neta dessa rainha, e que está aqui nessa mesa hoje, me proibiu de revelar! Agora vejam, em pleno século XXI as pessoas ainda tem que se esconder? (Neta Alice, versão de Lisboa. Outubro de 2018)

Em relação ao argumento dos netos, na segunda versão, em Brasília, descartamos a proposta de trabalhar com sotaques que não fossem os de nossos de fato. Para os textos da conferência, fiz uma provocação de que cada ator friccionasse dados biográficos com o mesmo eixo ficcional, o de descendência de Gungunhana e que, em virtude de fatos também fabulados, tivéssemos tido o destino que tivemos. Alguns atores abraçaram mais do que outros a proposta de mesclar a História, nossas histórias e a estória de sermos netos daquele Rei. Como exemplo, trago trecho de texto que eu criei para este momento:

Como muitos brasileiros, sou uma mistura de gente. Sou descendente de judeus poloneses, libaneses e de moçambicanos. De modo que eu sim, tenho um vínculo sanguíneo com essa história, sou descendente da Rainha Machacha, que foi umas das principais esposas de Gungunhana. Meu nome é Alice, e minha antepassada costumava contar que de todas as violências que sofreu enquanto esteve presa sob a coroa portuguesa, a pior delas foi ser obrigada a comer com talheres. (...) Mas o mais curioso dessa história toda é que a única coisa que ela fez questão de trazer, quando veio fugida para o Brasil, foi esse par de talheres. (Neta Alice, versão de Brasília. Janeiro de 2019)

Ainda como exemplo destas criações trago um pequeno diálogo em que Sufaida ficcionalmente se apresenta como descendente da linhagem txopi,

¹⁰ Personagem da trama fictícia que atravessa a obra de Couto e que eu atuava no espetáculo. Mãe da protagonista Imani.

trazendo um dito que de fato aprendeu com sua família. Na sequência, o texto de Bruno elucida um pouco acerca dessas etnias e da tensão entre elas:

SUFAIDA: Alice, por isso estamos hoje aqui em Brasília, por que o sangue não pode andar espalhado por aí. Minha bisavó que também era Txopi, sempre dizia que o sangue não pode andar espalhado por aí. Quando o sangue anda espalhado, um dia grita para encontrar os seus. Vocês são meu sangue, primos!

BRUNO: Os Txopis eram uma pequena tribo no litoral de Moçambique, que teve a ousadia de se opor à invasão dos Ngunis, liderados por Ngungunyane, que eram guerreiros que vieram do sul. Do ponto de vista dos da sua nação, os Ngunis não estavam a cometer um crime. Pelo contrário, estavam heroicamente a construir um império. (Netos Sufaida e Bruno, versão de Brasília. Janeiro de 2019)

Outra diferença estruturante destas versões é que em Brasília a cena da reunião entre os netos voltava algumas vezes durante a peça, diferente do que ocorria em Lisboa, em que, após a primeira parte do espetáculo, essa proposta se dissolvia na representação de passagens da trama ficcional de Mia, paralela ao relato histórico da guerra. Em nossa versão abandonamos a trama da relação da menina Txopi Imani e do sargento português Germano como eixo, optando por trazer cenas independentes entre si, as quais exploravam signos de colonização como a língua, os sapatos e os talheres, e que abordavam temas como guerras, dissonâncias culturais, como a relação dos brancos com a morte, e dos negros com seus mortos, entre outros. No Brasil também não adotamos a proposta de Brites de atores brancos atuarem personagens negros e vice-versa.

A terceira versão, em Maputo, se apoiou bastante na estrutura da versão brasileira, até porque entre uma e outra imersão tivemos apenas dois dias de deslocamento. O encenador moçambicano Bruno Huca acresceu à versão brasileira algumas cenas ainda mais performativas, e, no fim do espetáculo, desdobrou o ambiente da conferência entre os netos em uma espécie de ceia festiva de família, regada a vinho, frango assado e palavras de afeto, que friccionavam a relação entre os supostos netos à relação estreita e recém construída entre aqueles atores, que haviam vivido por meses tão próximos em torno deste projeto. Um trecho do programa desta versão assume esse processo de ‘performatização’ do trabalho:

É também enquanto espetáculo, um objecto que foge aos conceitos clássicos do teatro assumindo uma linguagem mais performativa onde o lugar da personagem é quase posto de lado, abrindo espaço ao jogo do “actor-performer” que se usa como material de trabalho e se desdobra em múltiplas figuras e imagens. Esta forma de encenação leva o público a uma viagem sensorial e de várias reflexões que vão além de uma narrativa linear. (Fevereiro de 2019)

Dialogando com Erika Fischer-Lichte, Bonfitto lembra que o performativo “passa a agir como diluidor de fronteiras entre arte não arte, política e estética”, sendo “ao mesmo tempo autorreferencial e gerador de realidades (2013, p.182). Já Féral, discutindo a poética do performativo, lembra que “lá, onde a teatralidade está mais ligada ao drama, à estrutura narrativa, à ficção, à ilusão cênica que a distancia do real, a performatividade (...) insiste mais no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas” (2015, pp. 127-128). Como exemplo da fricção entre real e ficcional, presente na cena final da versão moçambicana, trago o seguinte diálogo entre os atores:

RITA Sentem que pertencem a um país, a uma nação?
SUFAIDA A minha pátria é outra e ela está ainda por nascer.
BRUNO Está demasiado calor para tão exaltado patriotismo. Bom, o meu nome é Bruno sou filho de um branco criado em Maputo, de uma preta linda criada em Lisboa e sou neto do Magno Augusto e da Maria Cristina.
TODOS (olham chocados)
ALICE Como assim?
BRUNO Olhem bem para nós! Ninguém aqui acredita que nós somos de facto netos de Ngungunyane.
(Todos se apresentam como netos e filhos e pais e esposos dos seus reais: “ Bom eu sou Alice e sou mãe da Carol... Eu sou o Raúl e sou o marido da Isabel...Eu sou a Rita filha da Patricia, neta de...)
DIEGO Então, mas e esta família que inventámos durante tantos meses?
RACHEL Eu já sinto que não tenho outra terra que não seja esta.
FERNANDO Eu já sinto que não tenho família fora desta gente.
SUZANA E eu sofro já de uma antecipada saudade desta gente que se converteu na família que nunca tive
RAUL Talvez seja mais nobre este tão improvável encontro de pessoas aparentemente tão distantes.
ALICE Não há despedidas. Eu não saio de dentro de vocês.
SUFAIDA Primos, vocês são o meu sangue.^[L1]_[SEP]
RITA Viajamos juntos?^[L1]_[SEP] (Netos atores. Versão de Maputo. Fevereiro de 2019)

Assim, no trajeto das experiências que aconteceram na sequência em Lisboa, Brasília e Maputo, percebe-se uma progressiva dissolução de aspectos representacionais, na medida em que abriu-se mão da narrativa ficcional entre Imani e Germano, que estruturou toda a dramaturgia em Portugal, após a

cena inicial da conferência, e avançou-se rumo a uma maior performatividade do trabalho, que se revelou em escolhas como fricções e ficcionalizações entre dados biográficos e históricos, trabalho estruturado por quadros, mais do que por cenas, construções mais metafóricas que tratavam alegoricamente temas sensíveis como guerra, racismo, machismo, dispositivos de poder, sem que necessariamente assumíssemos personagens, findando por compartilhar em cena aberta, em Maputo, nosso próprio ritual de afeição e despedida deste intenso e instigante processo.

‘Usar os dedos para comer é uma obscenidade’

O segundo material cênico abordado refere-se a uma partitura corporal proposta por mim durante as experimentações iniciais dos coletivos ainda em seus países de origem, na fricção com textos de Mia Couto e com o argumento da descendência de Gungunhana. A chamada cena dos talheres surge provocada por passagens na obra de Couto em que as rainhas ngunis, presas, ameaçam soldados portugueses com talheres, instrumentos com os quais foram obrigadas a aprender a comer, em processo “civilizatório”:

Nos dias seguintes somos visitadas por damas portuguesas. Falam por gestos e logo se percebe que tem um propósito: civilizar, dizem elas, as suas congêneres africanas. E a primeira lição centra-se no adequado uso dos talheres. Podem as negras dirigir-lhes insultos numa língua imperceptível. Mas não se aceita que comam com as mãos. Usar os dedos para comer é, como a poligamia, uma inaceitável obscenidade. (2017, p. 231).

De repente, das traseiras da lavanderia surgem as outras rainhas. Todas elas empunham facas. Fazem um cordão à minha volta. E ameaçam os soldados. *Esse menino é filho de todas nós (...)* As mesmas facas que lhes foram entregues para se civilizarem, brilham agora no seu gesto rebelde. Eram talheres, agora são armas. De cada vez que lavaram a louça, uma peça desaparecia. Tivessem-nas deixado comer com as mãos, não teriam agora que as enfrentar. (2017, p. 259).

A improvisação veio também da existência real de um par de talheres de prata que herdei de meus avós paternos, com os quais sempre desejei compor uma performance.

Talheres herdados



Foto: Fernando Santana

Assim, criei um primeiro texto que friccionava aspectos biográficos a aspectos históricos e ficcionais trazidos pela obra de Mia Couto, agregando invenções minhas que ajudava a justificar este meu improvável parentesco com Gungunhana. Na primeira experiência gravei o texto e coloquei em *off* enquanto executava a partitura dos talheres. Em um segundo momento, ainda em Brasília, experimentei falar algumas partes do texto durante a ação.

Alice Stefânia em experimento em Brasília

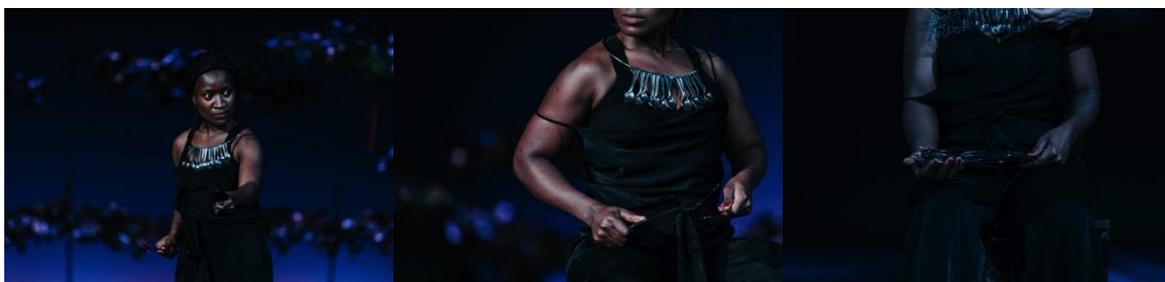


Fotos: Fernando Santana

Em Lisboa, ao discutirmos e revisitarmos materiais levantados pelos coletivos antes do encontro, elegemos alguns a serem aprofundados. Trabalhamos uma semana sob provocações de Giselle Rodrigues, investigando potencialidades destes materiais. Assim, o trabalho com os talheres – dentre outros - foi desdobrado e constituiu-se importante elemento

da montagem. Foram comprados e adotados pares de talheres para uso por cinco atrizes no espetáculo.

Sufaida Moyane em espetáculo em Lisboa



Fotos: Rita Santana

Durante o levantamento das cenas propriamente, nos deparamos com as exigências de um texto bastante extenso e denso, que dificultava a presença de cenas predominantemente imagéticas e sem textos, no espetáculo, já que só a leitura da versão inicial da peça, depois editada, levou várias horas. Assim, a partitura dos talheres foi desmembrada em algumas células que foram friccionadas a determinadas passagens textuais. Brites conta como se lidou com este material em Portugal:

A denominada Cena dos Talheres chegou a Portugal praticamente resolvida e, desde o princípio se constituiu como quadro cénico a preservar. Sem palavras, - penso eu, que não tinha palavras, também porque não precisava delas, - continha uma plástica emocional irreduzível. Parecia que nada se poderia acrescentar. No entanto, e atendendo a que a versão em Lisboa recorria a muitos textos fragmentados de Mia Couto, que eram para serem ditos, exatamente como eles tinham sido escritos, exigia-se a construção de uma narrativa audível que fosse, de alguma forma, dissonante com o que se via. Claro que, pelo facto de os talheres nunca terem a função para a qual foram construídos, criava uma multiplicidade de sentidos que não os reduzia à evidência das armas que também eram. Os gestos com os talheres eram muito mais a representação das raivas nem bem entendidas, nem resolvidas. Isso dava uma coloração muito especial quando as palavras continham alguma contradição não explicável, como quando Dabondi dizia: “afasta-te das recordações. Canta, fala na tua língua”. “Que língua?” Respondia Chikazi. O diálogo que se seguia esclarece bem a complementaridade de sentidos quando imaginamos que esta mulheres, enquanto falam, esfregam, fazem silêncios, batem os talheres com muitíssimos breves toques ou prolongadas e intensas raspagens que o metal torna mais estridentes e agressivas. Uma delas dizia que “quando tenciono falar na minha língua natal enfrento o mesmo vazio” e a outra pensava com doçura, “não possuímos nenhum idioma”. Outras mulheres, agitadamente compulsivas nos gestos contrapunham com uma voz calma e ancestral: “dispomos apenas de vozes, indistintos ecos. E Dabondi concluía que “não basta falarmos a língua dos outros. Nesse outro idioma, temos de deixar de sermos nós.”

Palavras brutais que nos perturbam profundamente, ao entendermos que a maior arma do imperialismo, é precisamente quando nos exige que percamos a nossa língua. Quando pensamos, pensamos com os nossos verbos no nosso idioma.

Alice Stefânia e Rita Couto em espetáculo em Lisboa



Fotos: Rita Santana

Assim, o material provocou a criação de uma cena em Lisboa, a qual chamamos “cena dos talheres”, que foi uma das que se manteve, com variações, nas três versões criadas ao longo do projeto. Huca comenta a força do signo talheres na obra de Mia e nas versões da peça:

Tão perigosas como as grandes empreitadas colonizadoras, as grandes viagens, as grandes guerras, os grandes massacres, são as pequenas colonizações do quotidiano pois são essas que exercem um poder diário e por vezes imperceptível de desumanização do outro: vestir como o outro, estar como o outro, adquirir o comportamento do outro, pensar como outro (ou não pensar de todo e acreditar apenas no pensamento do outro) andar, falar, rezar, e comer como o outro: os talheres. A colonização nesses simples objectos de metal. A simbologia dos talheres usada na escrita do Mia era inevitável na dramaturgia destas três partes deste objecto artístico. Seria impossível fugir à sua simbologia enquanto elemento colonizador. Contudo, seria (...) impossível ainda fugir à sua transformação de um elemento que oprime para uma arma que liberta, daquelas mulheres agrilhoadas a amazonas armadas até aos dentes. Esse lugar comum impresso nos dizeres das nossas avós que nos lembra que “o que não nos mata nos torna mais fortes”. Cada garfo narrado naqueles textos eram sim uma ferramenta de opressão mas cada garfo empunhado naqueles espetáculos luziam como uma arma de defesa e libertação, tilintavam subtilmente como o toque de aviso da chegada de um novo dia.

Dentre as variações gerais na versão brasileira destaco opções como a de trabalhar com um texto bem mais enxuto, a de resgatar e investigar materiais corporais levantados nas etapas iniciais em cada país, alguns dos quais haviam sido descartados na primeira versão, e a de se investir em

imagens e ações que transcriassem passagens da obra de Mia, sem que estas estivessem verbalmente presentes. Com isso foi possível propor momentos de silêncio textual e, assim, além o uso de células e desdobramentos já propostos em Lisboa, a partitura dos talheres foi atuada na íntegra, por mim, ao som de um canto de Huca, em um momento do espetáculo sem texto que precedia a cena dos talheres propriamente dita.

O elemento talheres também ganhou presença em outra cena, a da conferência, em texto meu, inspirado nas passagens de Mia acerca da obrigatoriedade do uso destes instrumentos. Trago novamente excertos deste texto, em que o signo talher é destacado como dispositivo de colonização:

E a minha antepassada costumava contar que de todas as violências que ela sofreu enquanto esteve presa sob a coroa portuguesa, a pior delas foi ser obrigada a comer com talheres. A vó Machacha perdeu definitivamente o paladar, nunca mais conseguiu distinguir o sabor dos alimentos. Ela associava o gosto dos talhares ao sabor metálico do sangue... Mas o mais curioso dessa história toda é que a única coisa que ela fez questão de trazer, quando veio fugida para o Brasil foi esse par de talheres. Ela dizia que era pra não esquecer que algumas histórias deixam um gosto de sangue na boca da gente. (Neta Alice. Versão de Brasília. Janeiro 2019)

Cenas com talheres em espetáculo em Brasília



Fotos: Danilo Borges

Muito da proposta dramatúrgica de Brasília se manteve em Maputo, como já dito. Meu texto na conferência, por exemplo, foi o mesmo de Brasília, que aludia aos talheres. Na versão moçambicana também foi trazida a partitura inicial dos talheres na íntegra, mas desta vez executada pelas cinco atrizes. Estas adentravam o palco cobertas por capulanas, as mesmas que usavam em

uma cena inicial fora do teatro, que ocorreu apenas em Maputo, quando estas tampavam-lhes os rostos e cabeças.

Imagens com capulanas em espetáculo em Maputo



Fotos: Dinho Lima e frame de vídeo gravado por Fernando Santana

Ao cair daqueles tecidos coloridos, muito usados em Moçambique, iniciava-se conjuntamente a atuação da partitura. A escolha por coletivizar esse material se reflete nessas palavras de Huca:

A pertinência com que a partitura chegou do lugar de origem foi apenas potenciada e exponenciada por se pluralizar naqueles outros corpos diferentes, de gerações diferentes, de raças diferentes, levando-a de um lugar de solo para um lugar de coro o que a tornou infinitamente mais forte.

Imagens de ensaio do início da cena dos talheres em espetáculo em Maputo



Fotos: Frames de vídeo gravado por Fernando Santana

Em seguida, ocorria a cena dos talheres propriamente, que em Maputo se dava em torno da mesa, e não com uso de banquinhos como ocorreu em Lisboa e Brasília. Huca, rememora algumas das camadas de sentido evocadas pelas ações presentes na partitura:

Os talheres chegam de Brasília, do Brasil, empunhados por uma mulher, uma actriz. A sua relação com aqueles talheres é também uma herança pessoal: a Alice traz consigo os talheres para cena, os talheres da sua avó, que se tornam os talheres de todas as netas, que se tornam os talheres de um grupo, que se tornam os talheres de uma história, de uma História, que se tornam pentes, e espelhos femininos, e que mutilam e que alimentam contra a vontade de quem sabia melhor comer com a mão, e que acariciam e ameaçam e que matam a sede, e que avisam do perigo, e que preparam a guerra, e que protegem a criança, e que são atirados para o chão deixando um eco no teatro que nos diz: não mais!

Imagens da cena dos talheres em espetáculo em Maputo



Fotos: Dinho Lima

Como vimos, a cada novo local a obra ganhou variações que engendraram novas versões, embora apoiadas em uma mesma obra literária e em um acervo comum de materiais (corporais, textuais, imagéticos). Cada coletivo cênico anfitrião propôs suas próprias dinâmicas de composição e foi guiado por seus princípios de concepção, com os quais exercitou variações que priorizaram ou não alguns materiais, passagens dramáticas mais ou

menos pautadas no texto, mais ou menos apoiadas na noção de textura trazida por Bonfitto, gerando cenas ou quadros de caráter mais ou menos performativo.

A questão não será aprofundada ou respondida aqui, mas me pergunto até que ponto o fato dos encenadores de Brasília e Maputo serem também atores, tendo este como seu ofício primeiro, teria contribuído na escolha de poéticas mais performativas e de processos decisórios mais coletivos? E ainda, até que ponto nossa identidade de cidadãos nascidos e criados em países historicamente colonizados, teria também incidido nessas escolhas?

Outros materiais também mostraram-se persistentes desde a etapa de experimentação, incidindo mais ou menos nas diferentes versões. Os sapatos explorados nas experimentações iniciais do Teatro do Instante como signo colonizador; as partituras de limpeza corporal, viagem e guerra propostas pelos atores moçambicanos; as improvisações com o parto de Gungunhana e sua relação com a mãe, propostas pelos atores do Bando; cada um desses materiais, ausentes deste pequeno recorte, poderia ser fonte de discussão.

‘Viajamos juntos’?

As trocas com o Bando vêm oportunizando, desde 2014, importantes desdobramentos técnicos e poéticos para o Teatro do Instante. O projeto em torno da trilogia “As areias do imperador”, deu corpo à perspectiva de criação de uma rede de colaboração e criação lusófona ainda mais alargada. Destacamos a relevância do estreitamento de relações entre artistas do Brasil e de Moçambique, um país latino-americano e um país africano que compartilham de uma mesma língua, de similaridades em suas constituições históricas enquanto ex-colônias portuguesas, ao mesmo tempo em que experimentam diferentes desdobramentos do processo colonizador.

Mesmo não tendo sido tema deste texto, vale dizer que algumas diferenças nas condições de produção em cada cidade - de diferentes países e continentes - espelharam de modo incômodo realidades persistentes da dimensão socioeconômica e política nesses lugares. Embora todos os coletivos tenham conseguido levantar algum tipo de apoio para o projeto, o Bando foi,

sem dúvidas, o principal fomentador da produção como um todo. Não obstante, cada coletivo teve total autonomia de recriação do trabalho sob suas próprias perspectivas e desejos estéticos. Sobre os desafios na concretização deste projeto, Brites disse:

Na gênese e no desenvolvimento deste processo teatral ficará para sempre na minha memória, atualizada, a alegria de ter feito parte de um desafio tão difícil e apaixonante. Atualizada, porque continua presente e faz parte da minha aprendizagem como encenador. Rendo-me, muito agradecido a todos os atores e restantes membros das equipas, pela sua capacidade de invenção e talento. Quando consideramos as dificuldades em articular a calendarização e os muitos constrangimentos financeiros, apercebemo-nos que foi a implicação determinada que tornou possível o quase impossível.

Sabemos que realidades tão dissonantes são fruto, entre outros aspectos, de um colonialismo exploratório e predatório. O que tornou este intercâmbio tão instigante foi podermos visitar poeticamente aspectos desta história, marcada por tanta violência, e reinventar laços entre esses países, por meio de novas associações, guiadas por movimentos mais éticos e estéticos. Nosso desejo é de que esses laços se consolidem em novas trocas potencializadas não só pela língua portuguesa em seus diferentes sons e sentidos, mas também por outras questões constituintes em comum, como as singulares heranças das experiências de colonização, escravização e mestiçagem presentes em cada um desses territórios geográficos e simbólicos. Como diz Huca:

Ainda que a mãe deste encontro fosse a lusofonia, os seus filhos e enteados e netos foram já partes dessa lusofonia com perspectivas por vezes diferentes sobre o que a própria lusofonia e sobre os seus próprios lugares nessa História. Como é diferente cada filho da mesma mãe, como lhe olha de forma diferente. Falar sobre a actualidade que nos inquieta a todos do mesmo modo foi por isso mesmo um desafio devido ao passado que não foi vivido por todos do mesmo modo.

Nossa percepção é de que os profícuos embates e debates - de ordem poética e política - que povoaram e provocaram a criação de cada versão foram fomentadores de uma perspectiva decolonial de intercâmbio ético e estético, à qual temos o maior interesse e desejo em dar continuidade.

Referências

BONFITTO, Matteo. **Entre o ator e o performer**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COUTO, Mia. **As areias do imperador 1: mulheres de cinza**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

COUTO, Mia. **As areias do imperador 2: sombras da água**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

COUTO, Mia. **As areias do imperador 3: o bebedor de horizontes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.