

GUKURAHUNDIEM RETROSPECTO: PERFORMANCE TEATRAL COMO ESFERA PÚBLICA CULTURAL¹

Nkululeko Sibanda²

<https://orcid.org/0000-0002-2950-7767>

Resumo

Resistir durante o *Gukurahundi* era virtualmente impossível, especialmente em campos de detenção como Bhalagwe e Matopo. *Gukurahundi* se refere ao período da história do Zimbábue, compreendido entre 1983 e 1987, caracterizado por um genocídio não confirmado da minoria étnica Ndebele. Após a implantação da Quinta Brigada em Matabeleland e nas regiões centrais (Midlands), o governo da época impediu o acesso da imprensa a essas áreas, banindo jornalistas sem permissão formal. Enquanto alguns sobreviventes dos campos de detenção e da brutalidade no *Gukurahundi* compartilharam suas experiências com familiares ao longo dos anos, outros escolheram o silêncio. Dentre as narrativas feitas em primeira mão sobre o *Gukurahundi*, que emergiram de várias plataformas, uma narrativa “alternativa” começa a contagiar a opinião e o discurso públicos. É considerada “alternativa” porque contesta a meta-narrativa governamental de “momento de loucura” (Gaidzanwa, 2015). Neste artigo, discuto o espetáculo de Victory Siyanqoba, denominado *Talitha Koum - Alguém mentiu!*, como exemplo da habilidade de uma esfera pública cultural em dar voz àqueles que as perderam, como os sobreviventes e seus filhos, de uma forma que perturba o passado, trazendo ao público narrativas históricas alternativas, além de instigar debates e discursos em torno do *Gukurahundi*.

Palavras-chave: *Gukurahundi*. Performance teatral. *Talitha Koum*. Esfera Pública.

GUKURAHUNDI IN RETROSPECT: THEATRE PERFORMANCE AS A CULTURAL PUBLIC SPHERE

Abstract

Resistance during Gukurahundi was virtually impossible especially in holding camps such as Bhalagwe and Matopo. Gukurahundi refers to the 1983-1987 period in Zimbabwean history characterised by an unconfirmed genocide of the minority Ndebele speaking people. Upon the deployment of the 5th Brigade in Matabeleland and some parts of Midlands, the government of the day closed off media access to these areas, banning access to journalists without formal permission. While some survivors of the holding camps and Gukurahundi brutality have over the years shared their experiences with family members, some have chosen to remain quiet. Out of the firsthand narratives from Gukurahundi emerging through various platforms, an ‘alternative’ narrative is beginning to infect public opinion and discourse. It is considered ‘alternative’ because it contests the official ‘moment of madness’ (GAIDZANWA, 2015) government meta-narrative. In this article, I examine Victory Siyanqoba’s Talitha Koum-Someone Lied! (here in after referred to as Talita Koum) as one instance of a cultural public sphere’s ability to give a voice to those who have lost theirs such as the survivors and their children in a manner that unsettles the past, bringing alternative narratives to the public and instigating debates and discourses around Gukurahundi.

Keywords: Gukurahundi. Theatre performance. Talita Koum. Public sphere.

¹ Este artigo, inédito, traduzido por **Luciana da Costa Dias** e revisado por **Nina Caetano**, também se encontra publicado em inglês neste mesmo número do periódico.

² **Nkululeko Sibanda** é professor de teatro na *Universidade de Pretória*, África do Sul. Tem doutorado em Teatro e Estudos da Performance pela *Universidade de KwaZulu-Natal (Howard College)*. A necessidade de desenvolver um modelo de teoria e prática teatral relevante e eficaz dentro da prática teatral africana (e a partir de um paradigma africano) está na base de seus esforços de pesquisa. E-mail: sibandankululeko84@yahoo.com.



Introdução

O *Gukurahundi*³ marca um período sombrio na história do Zimbábue. Trata-se de um episódio “banido” da discussão e do debate públicos, tanto no governo do ex-presidente Robert Mugabe quanto no governo atual, mesmo em pleno 2020. O bloqueio à cobertura midiática local e internacional, além dos “lixos” documentais produzidos e noticiados pelo *Daily Show* da BBC e também pelo jornal *African Press*, por influência da *Frente Patriótica - União Nacional do Zimbábue Africano* (PF-ZANU, posteriormente ZANU-PF), foram escolhas feitas em uma visão limitada de autopreservação, supostamente para “proteger os civis de rebeldes e guerrilhas” (KRIGER, 2005). Entretanto, uma narrativa “alternativa” está começando a emergir por entre as fendas, permitindo o surgimento de uma opinião e de um discurso públicos que desafiam a meta-narrativa governamental do ZANU-PF. Neste artigo, eu examino a montagem de 2018 da peça de Victory Siyanqoba, intitulada “*Talitha Koum*” (*Alguém mentiu!*)⁴, como um exemplo da habilidade da esfera público-cultural de dar vozes ativas e de resistência àqueles que perderam seus entes queridos, tal qual a primeira e segunda geração de sobreviventes e seus filhos.

A peça **Talitha Koum** (2018) foi dirigida por Desire Moyo e produzida pela produtora *Victory Siyanqoba Trust*. A personagem principal Talitha foi interpretada por Sasha Sandys, o figurino foi desenhado pelo time da produtora (Desire Moyoxide, Bhekumuzi Khumalo, Ishmael Zulu and Antony Zulu) e a iluminação ficou por conta de Saimon Mambazo Phiri. A trama gira em torno de Talitha, uma jovem morta por soldados da Quinta Brigada durante o *Gukurahundi*, mas que é chamada de volta à vida para contar sua história, abrindo então uma janela para que a audiência saia com ela numa jornada na qual expõe a violência, as mentiras e uma narrativa alternativa do *Gukurahundi* pela perspectiva das vítimas. Enquanto procuram por Talitha, os soldados da Quinta Brigada mutilam, estupram, matam e desovam sua família e todos os jovens em covas coletivas. Todas as crianças nascidas nesse período são marcadas pelos

³ *Gukurahundi* se refere ao período da história do Zimbábue compreendido entre 1983 e 1987, caracterizado por um genocídio não oficial de milhares de pessoas oriundas de uma minoria falante de Ndebele e proveniente do sudoeste do Zimbábue. Pessoas desta minoria étnica foram retiradas de suas comunidades e mantidas em campos de detenção, onde eram espancadas, baleadas, estupradas, queimadas vivas ou jogadas em poços de minas; perdendo ainda, se sobrevivessem, suas matrizes culturais ao serem privados de família, amigos, bens pessoais e ocupações.

⁴ Daqui por diante referido apenas como **Talitha Koum** (2018).



soldados da Quinta Brigada como “a prole dos dissidentes”, à medida que a violência é exercida sobre eles, deixando alguns permanentemente mutilados. Quando a peça chega ao fim, todos os jovens mortos pelos soldados da Quinta Brigada se levantam de seus túmulos e enfrentam o então primeiro-ministro, agora ex-presidente Robert Mugabe, que mantém a 'retórica oficial' de que foi um momento de loucura, mas acaba se revelando quando ameaça matá-los novamente; “*vakadaa kunetsa tovarova*” (*se quiserem causar problemas, vamos espancá-los*).

Eu examino **Talitha Koum** (2018), de Victory Siyanqoba, como uma janela pela qual comunidades afetadas pelo *Gukurahundi*, em Matabeleland, podem discutir, debater e apresentar uma história alternativa, diferente da oficial (ainda que autêntica), acerca da violência que caracterizou o *Gukurahundi*. Por meio desta performance pública, Victory Siyanqoba simbolicamente convoca a juventude de Matabeleland e da província das Regiões Centrais (*Midlands*) a superar seus medos, descobrir suas próprias vozes e narrar suas experiências, detalhando as variadas culturas e tipologias de violência exercidas sobre eles, por meio de seus pais. Isso os liberta para fazer perguntas que poderiam ser difíceis de fazer nas suas vidas cotidianas. A primeira dessas instâncias é a ação de resistência de contarem suas próprias histórias, vivenciadas no *Gukurahundi*, e declararem: “Nunca mais os leões contarão as histórias dos kudus!” Esta declaração propõe e supõe que haja uma narrativa alternativa do *Gukurahundi* que os kudus devem contar, dissipando o fantasma do leão e o medo ligado a ele.

Neste sentido, este artigo explora **Talitha Koum** (2018) como um mecanismo de compreensão do *Gukurahundi*. Busco aqui explorar esta habilidade que a performance teatral possui para apresentar, enquadrar e representar este período histórico doloroso e suas memórias concorrentes a partir de uma perspectiva histórica e futurista. Para atingir este objetivo, me apoio na observação de Freddie Rokem (2000, p. 3):

O que pode ser visto como específico do teatro ao lidar diretamente com o passado histórico é sua capacidade de criar uma consciência da complexa interação entre a destrutividade e os fracassos da história, por um lado, e os esforços para criar uma obra de arte viável e significativa, tentando enfrentar esses fracassos dolorosos, por outro.



Além desta introdução, este artigo possui quatro seções principais. Na introdução eu forneci uma visão geral sobre o objetivo deste artigo e caracterizei o estudo de caso e a abordagem metodológica. Na segunda seção, eu caracterizo a esfera pública cultural como um referencial teórico. A terceira seção fornece um engajamento crítico da política cultural em Matabeleland. A quarta seção envolve a produção do estudo de caso e as estratégias desenvolvidas por Victory Siyanqoba de iniciativa e engajamento no discurso público, de maneira a influenciar o debate sobre o *Gukurahundi*.

A Esfera Pública Cultural como Referencial Teórico

A esfera pública cultural é um termo derivado da esfera pública de Jürgen Habermas (1997, p. 105), caracterizada como um “domínio da vida social” no qual os cidadãos “trocamos ideias e discutimos problemas, de modo a chegarmos a um acordo sobre questões de interesse geral”. A esfera pública possibilita que “a informação, as ideias e o debate circulem na sociedade e é onde a opinião política é formada” (DAHLGREN, 1990 apud MACKEE, 2005, p. 440). Alan Mackee caracteriza a esfera pública como um campo

(...) no qual cada um de nós descobre o que está acontecendo em nossa comunidade, e quais questões sociais, culturais e políticas estão nos encarando. É onde nos engajamos nestas questões e somamos nossas vozes às discussões sobre elas, representando nosso papel num processo de uma sociedade que atinge um consenso ou um compromisso com o que pensamos sobre os problemas, bem como com o que deve ser feito a respeito deles. (MACKEE, 2005, p. 445)

A esfera pública então se torna um espaço de e para a ação, no qual as comunidades se comunicam afetivamente e se engajam, refletindo sobre suas situações sociopolíticas e econômicas e sobre o panorama em que se encontram. Os conceitos de comunicação afetiva e reflexividade invocam o componente cultural da esfera pública, que McGuigan (2005, p. 435) caracterizou como um conceito referente à “articulação da política pública e privada, como um terreno de contestação por meio de modos de comunicação afetivos (estéticos e emocionais)” (McGUIGAN, 2005,



p.427). A esfera pública cultural, portanto, captura as transcrições ocultas e públicas mediadas (SCOTT, 1990) como também as histórias normativas e alternativas.

O conceito de esfera pública cultural se mostra útil, em primeiro lugar, para o entendimento de como as sociedades modernas são democraticamente organizadas, especificamente quando se olha para elementos como igualdade, liberdade, justiça e conforto (MACKEE, 2005). Em segundo lugar, por nos habilitar a examinar e apreciar o papel que o cidadão comum desempenha na criação da cultura pública, da política pública, e da dicotomia estado-nação. Este conceito é importante no engajamento de performances / apresentações teatrais enquanto discurso público capaz de iniciar discussões e debates civis, um processo contributivo necessário para a formação da opinião pública e da opinião política. Conseqüentemente, podemos enquadrar as performances teatrais como um espaço de ação em que a articulação de políticas hegemônicas e de narrativas pessoais podem e devem ser contestadas. A implantação da esfera pública cultural como uma lente para examinar o papel das performances teatrais na formação do discurso público e na influência da opinião pública enquadra este artigo como uma resposta ao chamado feito por Robert Muponde (2004, p. 191) para se fazer “leituras alternativas e estruturas interpretativas para combater e substituir as imagens de vitimização, história ‘patriótica’ e a linguagem com a qual descrevemos a nossa própria cidadania, bem como a de pessoas de diferentes etnias no Zimbábue”.

Política Cultural em Matabeleland

Desde a independência, praticantes de teatro em Matabeleland têm atado suas produções, performances e espetáculos a estratégias de resistência que variam entre o uso da linguagem ao combate das narrativas nacionais unívocas. Este tipo de política cultural explora uma variedade de abordagens de ação. Alan MacKee (2005, p. 193) afirma que estas abordagens

estão ligadas por uma recusa às versões mais diretas da política materialista – recusando a ideia de que se trata apenas de 'empregos, pagamento e cidadania', a gestão de recursos materiais escassos em uma cultura, o trabalho do estado e seu legislativo como política real.



As respostas de grupos culturais de Matabeleland à política cultural hegemônica no Zimbábue visavam garantir um senso de identidade de grupo e criar conexões entre ideias e comunidades. Desde as sátiras políticas produzidas pelo *Teatro Amakhosi*, no fim dos anos 1980 e ao longo dos anos 1990, até obras críticas de Raisedon Baya, caricaturando o tecido social e político em desintegração, passando pelos experimentos teatrais *Impertinente por Natureza*, de Thabani Moyo, que lamentam as situações sociopolíticas de um funcionário público no Zimbábue; o setor cultural permaneceu sendo basicamente o único local estratégico, além das partidas de futebol do time da casa, *Highlanders Football Club*, no Estádio Barbourfields, para engajamento social, debate, imaginação e argumentação. Desde os artefatos públicos decorando o gramado da prefeitura de Bulawayo, posteriormente declarados pela Suprema Corte como sendo provocativos e rudes, até as várias mostras visuais contemporâneas como *Sibathontisele* (“*Nós pingamos sobre eles*”) de Owen Maseko, os agentes culturais de Matabeleland têm contribuído, influenciado e marcado o discurso público por meio de seus trabalhos.

A mostra de Maseko, fechada e banida pelo Governo do Zimbábue por uma ordem judicial expedida em 26 de março de 2010 pela Suprema Corte, explorou e traçou um perfil do massacre do povo de Ndebele pela Quinta Brigada, patrocinado pelo governo entre 1983 e a assinatura do Acordo de União em 1987. Enquanto outras obras de arte foram removidas dos espaços públicos no entorno da Prefeitura, os artefatos remanescentes tornaram-se uma consolidação das transcrições (ocultas) de protesto do povo de Ndebele. Por exemplo, um dos artefatos retrata um homem cansado sentado num pedestal, apoiando sua cabeça com as mãos, enquanto outra retrata um homem magro trabalhando arduamente com uma picareta. Eles têm sido interpretados como símbolos representativos da dominação, do sofrimento e da exploração do povo de Ndebele no panorama étnico e político do Zimbábue. Ao produzirem estas obras de engajamento crítico, os artistas foram perseguidos. Por exemplo, depois da mostra *Sibathontisele* de Maseko ter sido banida, ele foi preso e denunciado perante os tribunais. Cont Mhlanga foi forçado a “deixar” sua posição de Diretor Criativo das produções do *Teatro Amakhosi* depois de ser processado por criar, dirigir e produzir “*O Bom Presidente*”, em 2007. Muitos outros artistas foram forçados a fugir da perseguição de agentes do estado para países vizinhos, como Botsuana, África



do Sul e Suazilândia, em busca de segurança. Como resultado, alguns continuaram produzindo conteúdo cultural na diáspora, estendendo assim sua esfera pública cultural.

Em termos de conteúdo, promotores culturais de Matabeleland tiveram sortes diferentes. Alguns artistas como Lovemore Majaivana, Solomon Skuza, e Don Gumbo, dentre outros músicos da geração de ouro do Zimbábue, conseguiram atravessar o continuum étnico Shona-Ndebele para se tornarem estrelas nacionais. Contudo, a geração mais nova encontrou desafios para atingir os mesmos patamares que Majaivana e os demais, por uma série de razões. Em primeiro lugar, as guerras étnico-tribais têm afetado a produção musical de tal forma que músicos Ndebele, como Sandra Ndebele e o finado Beater Mangethe, começaram a produzir música em Shona, outro dialeto, porque seriam tocados no rádio mais facilmente. Isto foi devidamente capturado por Gibson Ncube e Gugulethu Siziba (2017), que observaram que a radiodifusão codificada Shonacêntrica e o mercado de artes criativas estrangulavam artistas Ndebele, seja por limitarem sua visibilidade, seja por forçá-los a produzir seus materiais em Shona. Um exemplo concreto deu-se na forma de perturbações turbulentas do público, durante a performance de Jeys Marabini, ocorrida na posse do Presidente Emmerson Mnangagwa no Estádio Nacional de Esportes, porque a maioria das pessoas presentes "não entendiam o que ele estava cantando". Quando o público interrompeu a apresentação de Marabini, eles gritaram e exigiram que Jah Prayzah subisse ao palco. Esta perseguição pública de Marabini, uma lenda aos olhos dos Ndebele, equivaleu a uma impugnação dos agentes culturais Ndebele, tanto como coletivo quanto por seus produtos culturais, aos olhos de uma hegemonia cultural que exclui a minoria étnica falante de Ndebele no Zimbábue.

Embora essas gerações tenham tido experiências diferentes em termos de crescimento de suas carreiras criativas, o lamento presente em seus produtos musicais e visuais permanece o mesmo. Citando Brenda Werth (2010, p. 5), pode-se dizer que estes produtos culturais “fornecem uma ótica para reflexão sobre o desenvolvimento e transformação do discurso da família em relação ao Estado e aos cidadãos” durante o período pós-independência do Zimbábue. Essa capacidade de narrar o passado e o presente, enquadrando o futuro em uma sequência coerente de eventos e ideias, representa um triunfo sobre a repressão do passado. Entretanto, isto só é possível,



como observado por David Dean, Yana Meerzon and Kathryn Prince (2015, p. 6), “se concordarmos que o ‘real’ sempre está presente nas performances do passado”, logo, “nossas performances devolvem ao passado o seu próprio presente”. Como tal, precisamos enxergar as vidas dos indivíduos representados nestes produtos culturais, sejam eles performances teatrais, musicais ou mostras visuais, enquanto micro-histórias que revelam e refletem padrões profundos de projetos históricos, conflitos existenciais e morais mais amplos. É neste ponto que as produções culturais (e demais formas de mediação cultural) começam a contribuir com a formação da opinião pública e a influenciar a política.

A continuação do evento histórico e a representação do passado reforçam o desejo das comunidades de Matabeleland de participar da formação de opiniões, políticas e debates sobre seu passado, presente e futuro. As performances de teatro e/ou exposições fotográficas têm o "poder de remodelar elementos do passado" e capturar "um fragmento de seu próprio momento histórico para a posteridade" (DEAN, MEERZON e PRINCE, 2015, p. 8). Instaurada neste poder e na capacidade de remodelar e capturar o passado, presente e futuro por meio de reconstituições, Freddie Rokem observa uma complexa dupla perspectiva crítica para a formulação da opinião pública. Ele afirma:

Por um lado, tais representações estéticas apresentam uma imediação vivida do evento histórico, uma imersão na realidade histórica, incluindo a compreensão limitada (ou negação) do que está acontecendo à medida que os eventos se desenrolam de acordo com sua lógica – às vezes perversa; ao mesmo tempo, essas representações estéticas também precisam de alguma forma de compreensão retrospectiva mais geral de suas consequências para nós no presente, em particular no que diz respeito às dimensões éticas (embora não moralistas) desses eventos. (ROKEM, 2015, p. 22)

Ao criar essa consciência da dualidade latente nos eventos históricos, as obras culturais criativas permitem uma "interação complexa entre a destrutividade e as falhas da história, por um lado, e os esforços para criar uma obra de arte viável e significativa, tentando enfrentar essas falhas dolorosas, por outro lado” (ROKEM, 2000, p. 3). Esta dualidade parece ser a força que impulsiona a maioria dos trabalhadores culturais de Matabeleland. Para "garantir que as experiências de seus pais não sejam esquecidas, a dor é complementada por um profundo senso de responsabilidade" (BENHRENDT,



2013, p. 51). A seção a seguir localiza a esfera pública cultural dentro da performance teatral e explora como a dualidade, acentuada por Rokem, foi explorada para trazer narrativas marginais e alternativas do *Gukurahundi* para o domínio público.

Revisitando *Gukurahundi* via *Talitha Koum*

A dificuldade em caracterizar o *Gukurahundi* como um genocídio, resume a trajetória histórica do Zimbábue como nação. Em grande parte, isso emana do fato de que o *Gukurahundi* foi uma estratégia bem calculada de imposição do domínio Shona, uma busca do que Terrence Ranger (2003) posteriormente classificou como "história patriótica" ZANUCêntrica. Robert Muponde (2004, p.176) caracteriza a noção de "história patriótica" de Ranger "como uma versão virulenta e reduzida da história do Zimbábue, simplificada demais e tornada rígida por sua dependência de dualidades do tipo *insider/outsider*, nativo/estrangeiro, com/sem terra, autêntico/falso, patriota/vendido". *Gukurahundi* foi categorizado na academia por denominações como um "momento de loucura" (GAIDZANWA, 2015); um "genocídio não confirmado" (MAEDZA, 2017); um "Varrendo o lixo" (MEREDITH, 2009) e um "evento meteorológico" (GATSHENI-NDLOVU, 2012).

Desde a independência, os governos do Zimbábue, sob a égide do ex-presidente Robert Mugabe e do atual presidente Emmerson Mnangagwa, têm mantido sob vigilância, banido e censurado todas as atividades relacionadas ao debate e à formação de uma opinião pública sobre o *Gukurahundi*. Este ato do governo de impossibilitar o debate público pelo uso de todos os braços armados do Estado é o que manteve a mononarrativa de *Gukurahundi*, criada pelo ZANU-PF e apresentada pela primeira vez por Mugabe como um "momento de loucura", obstruindo-se assim toda possibilidade de debate político. No entanto, as comunidades em Matabeleland e algumas partes das Regiões Centrais (*Midlands*) se sentiram presas em uma prisão psicológica, como colocado por uma vítima do *Gukurahundi*, que respondeu "*upika ugqoke ezakho*" (*voce cumpre sua pena enquanto veste suas próprias roupas e está em casa*). Eu defendo que as performances teatrais mediadas, enquanto esfera pública cultural, são fundamentalmente importantes para permitir que essas narrativas subjugadas e



contidas no domínio público contagem a opinião pública e desafiem as políticas vigentes.

A peça **Talitha Koum**, enquanto reflexão estética e emocional do *Gukurahundi*, “fornece subsídios para pensar e sentir, para a imaginação e a argumentação, que não necessitam de mérito inerente, mas podem ser de alguma consequência” (MCGUIGAN, 2005, p. 435). Esta contestação entre “mérito” e “consequência” fornece um espaço “entre” ou híbrido, através do qual a política e as experiências sociais são articuladas como domínios que podem ser contestados. Performance teatrais como **Talitha Koum** (2018) e outras atividades culturais relevantes se tornam estratégias por meio das quais as comunidades de Matabeleland podem promover, disputar e/ou formular opiniões públicas e identidades culturais relacionadas ao *Gukurahundi* (GIORGI e SASSATELLI, 2011).

Victory Siyanqoba adota uma abordagem crítica intervencionista em **Talitha Koum**. McGuigan (2005, p. 435) observa que intervenções críticas “articulam a dissensão generalizada e, ao fazê-lo, contribuem para uma tradição duradoura de crítica independente do poder dominante e da ideologia na esfera pública cultural”. Em **Talitha Koum**, Victory Siyanqoba desenvolve um questionamento retórico como estratégia estética para dar início a um engajamento, acessando primeiro o consentimento da comunidade, desafiando-a à ação e expondo o perpetrador. **Talitha Koum** se inicia com o pai de Thalita repetidamente perguntando para a audiência se ela está disposta a ver e ouvir suas histórias do *Gukurahundi*. “*Lingitsbela ukuthi liqinisile ukuthi*” (*Tem certeza de que deseja assistir e ouvir nossas histórias?*). Isso invoca o espírito das sessões tradicionais africanas de contação de histórias, quando a avó pergunta a seus netos se eles realmente querem ouvir suas histórias tradicionais, de forma a despertar interesse nos ouvintes. Esta mesma estratégia é similar à performance de chamada e resposta que normalmente caracteriza sessões de poesia de louvor, shows musicais e de dança dentro da sociedade Ndebele. Em essência, esta estratégia criou e deu início a um consenso entre os atores e os espectadores, um processo crítico na formação da opinião pública sobre o *Gukurahundi*.

Um elemento fundamental da esfera pública cultural é sua capacidade de envolver os cidadãos de forma crítica e permitir que eles identifiquem questões e estratégias de engajamento do Estado para lidar com isso (MACKEE, 2005).



Performances teatrais “interrogam eventos específicos, sistemas de crenças e afiliações políticas precisamente por meio da criação de suas próprias versões de eventos, crenças e políticas, explorando a tecnologia que permite replicações” (CAROL, 2006, p. 9). Os corpos dos atores, e daqueles representados em **Talitha Koum**, se tornam agentes ativos que constroem suas próprias realidades, numa forma simbólica relativamente autônoma (MYRSIADES, 1991, p. 9). Talitha e outras mulheres estupradas e mortas se levantam de seus túmulos para confrontar os soldados da Quinta Brigada e o personagem do ex presidente Robert Mugabe, demandando uma explicação sobre o porquê de terem sido mortas. É esta narrativa, suprimida por tanto tempo, que encontra espaço no palco. A proliferação de mostras culturais, documentários e peças teatrais têm fornecido ímpeto e material para a disposição da *Comissão de Direitos Humanos do Zimbábue* em avaliar a extensão do impacto do *Gukurahundi* na Matabeleland contemporânea. Considerando que, durante essas audiências públicas, pessoas que se apresentaram para fazer declarações contra a narrativa dominante foram presas, acusadas de colocar o nome do presidente em descrédito, a esfera cultural tem sido ultimamente uma plataforma forte para o desabafo e a modificação do discurso público – se não a única.

Performances teatrais têm sido, em várias ocasiões, criadas como forma de esclarecer as coisas, ou “pôr os pingos nos is”, ao trazer elementos que, de outro modo, não seriam levados à atenção do público (MARTIN, 2006, p.14). Através da revisitação de arquivos, **Talitha Koum** é uma peça sobre “perpetradores de violência, suas confissões e as estratégias que desenvolvem antes e depois de se confessarem para enfim acertarem as contas com seus papéis de criminosos” (WERTH, 2010, p. 72). Na falta de confissões dos perpetradores, ZANU-PF tornou pública sua “verdade” como sendo a única verdade. Shria Eppel (2004: 49) observou que a mídia convencional falhou em verdadeiramente dar conhecimento ao que estava acontecendo durante o *Gukurahundi*, criando um conhecimento contextual impreciso da região. Eppel nota que “ler arquivos da mídia estatal dos anos 1980 é uma experiência surreal”. Em Bulawayo, onde milhares foram massacrados a poucos quilômetros dali, o jornal *The Chronicle* foi quase silencioso sobre as atrocidades, “culpando os dissidentes pela pouca violência que era reconhecida” (2004, p. 49). Dentro deste contexto de narrativas suprimidas e conhecimento contextual impreciso para não-locais, produtos culturais



criativos mediados localmente, como **Talitha Koum**, fornecem uma saída para debates não censurados em nível local.

Durante e após o período do *Gukurahundi*, ZANU-PF criou uma mononarrativa que buscou desencorajar o debate e as discussões sobre o *Gukurahundi*. Para os defensores Shona da ZANU-PF, o *Gukurahundi* não necessitaria da atenção que está ganhando. Segundo respostas obtidas por Carl Swarr Stauffer (2009, p. 267):

Na maior parte, este grupo [Shona] acredita que o número estimado de civis mortos foi inflado e que isso é mais sobre o povo Ndebele / ZAPU se ressentir por causa de sua derrota nas pesquisas eleitorais de 1980. Para estas pessoas, o ZANU-PF não precisa se desculpar por esta tragédia histórica, pois foi o resultado de "estar em guerra". Em suas mentes, o povo de Matabeleland deveria encontrar maneiras de "se curar" e apenas "superar" este difícil papel de trauma em seu passado.

Como resultado, Matabeleland teve de desenvolver estratégias culturais criativas para resistir a essa dominação em níveis ideológicos, materiais e de status. Esses atos, que contagiam o discurso público local, regional e nacionalmente, são motivados e impulsionados pela "força da necessidade de examinar e viver uma vida digna" (LIJA et al, 2017, p.43) dentro de um Zimbábue etnicamente segregado e desproporcional. Como prática cultural subalterna, essas performances culturais desafiam, negociam e minam o *status quo*, ao fornecer lugar para o surgimento de narrativas suprimidas, como as histórias do *Gukurahundi* a partir da perspectiva das vítimas. A partir desta perspectiva, ao permitir que os eventos *Gukurahundi* sejam mediados e se desenrolem no palco, destacando e expondo as atrocidades sistematicamente orquestradas do ponto de vista de filhos de vítimas e dos sobreviventes, **Talita Koum** perturba a narrativa hegemônica Shonacêntrica.

Uma característica chave que permaneceu problemática em relação ao *Gukurahundi* é a anistia geral concedida a soldados de infantaria, comandantes e lideranças políticas do ZANU-PF envolvidos com a Brigada *Gukurahundi*. Eppel (2004, p. 49) afirma que as anistias têm desempenhado um papel crucial para minimizar a verdade sobre as atrocidades, em nível nacional. Conseqüentemente, se os crimes não são "perseguidos, mas sim perdoados, seus detalhes não chegam ao fórum público oficial" (EPPEL, 2004, p. 49). O governo ZANU-PF, até dissolver a Brigada *Gukurahundi*, concedeu anistia geral e redistribuiu os soldados de infantaria e seus



comandantes a outras brigadas do Exército Nacional e da Força Aérea do Zimbábue. Para encobrir essas anistias, o governo ZANU-PF sempre acusa aqueles que levantam questões sobre *Gukurabundi* de estarem reabrindo velhas feridas e, ao fazê-lo, suprimem quaisquer debates futuros. A abordagem sistemática do *Gukurabundi* visou desmantelar o *ethos* cultural das comunidades de Matabeleland, especificamente suas práticas culturais e linguagem. Esta última era considerada uma arma enganosamente política, que agia como portadora de ideologia e poder. **Thalita Koum** faz uso de Ndebele, inglês e Shona. Basicamente, as vítimas usam Ndebele ao interagirem entre si e se dirigirem ao público, enquanto o inglês é usado para se comunicar com a Brigada *Gukurabundi*, que só fala Shona. Ao usar o Ndebele como linguagem base em **Talita Koum**, Victory Siyanqoba trabalhou na recuperação dos nomes perdidos, da história oral e da conexão com sua cosmologia. Isso permitiu que Victory Siyanqoba transmitisse ao público os significados literais, metafóricos e sociopolíticos que são específicos da própria cultura e de suas experiências. A recusa em falar Shona no palco – um marcador de violência cultural e linguística durante o *Gukurabundi* – posiciona a língua Ndebele como uma subversão estrutural e estratégica das práticas linguísticas dominantes no Zimbábue. Este uso estratégico da linguagem Ndebele como a linguagem de engajamento em **Talita Koum** reinveste as experiências do povo Ndebele com um senso de poder, propriedade e lugar ativo no palco e no discurso público.

O uso estratégico do inglês como língua entre as comunidades e a Brigada *Gukurabundi* é também uma recusa simbólica, por parte desses personagens, da dominação cultural e linguística de Shona, tanto em seu tempo histórico como no presente. Essa recusa simbólica representa um local para uma "luta política e um ajuste de contas com o valor histórico" (MYRSIADES, 1991, p. 9). Linda Myrsiades (1991, p. 9) afirma, ainda, que esse tipo de recusa simbólica também “representa o privilégio de uma subjetividade revolucionária que liberta o pensamento de uma forma de pensar e sentir que são produtos da dominação hegemônica”. Consequentemente, a voz liberada do elenco e equipe de produção de **Talita Koum**, “escreve uma história que não apenas quebra o controle de uma visão singular da realidade, mas também ordena sua própria experiência caótica ao criar para si uma compreensão da comunidade” (MYRSIADES, 1995, p. 11).



Talitha Koum foi estrategicamente apresentada num festival de Bulawayo e na região de Matabeleland. Em primeiro lugar, a narrativa e os debates em torno de *Gukurahundi* foram, na maioria dos casos, moderados, desafiados e rebaixados por atores políticos de fora da região. Em segundo lugar, a apresentação de **Talitha Koum** dentro de *#IntwasaExtra*, um programa de teatro do mês de dezembro do *Intwasa Arts Festival koBulawayo*, concede atuação e relevância política às narrativas e histórias apresentadas. O *Intwasa Arts Festival koBulawayo* é um produto do Conselho Nacional de Artes do Zimbábue (NACZ) que teve como objetivo conter, cultural e financeiramente, o domínio do *Festival Internacional de Artes de Harare* (HIFA) no setor cultural do Zimbábue. Realizada neste festival criado especificamente para o povo das províncias de Bulawayo e Matabeleland, **Talitha Koum** surge como um produto cultural especificamente direcionado para o povo dessas províncias; as províncias em que a Brigada *Gukurahundi* "se destacou" na execução de suas estratégias militares. Dentro dessa narrativa, espetáculos como **Talitha Koum** tornam-se um espaço para o início do discurso público e debates sobre políticas e produção cultural em nível local.

Talitha Koum expõe a profunda violência cultural e física que se abateu sobre o povo Ndebele em Matabeleland e em algumas partes das Regiões Centrais. A peça traz para o palco cenas de violência vívidas, em que os soldados da Brigada *Gukurahundi* violentamente mutilam, matam, estupram, espancam e enterram mulheres e homens jovens, falantes de Ndebele, em valas comuns. Em uma cena, o público desaba em protestos na encenação do assassinato de uma criança usando-se um pilão. Os atores, em sua dupla qualidade de personagens em cena e hiper-historiadores (BENJAMIN, 1999), e seus subsequentes espectadores, funcionam como testemunhas do acontecimento, validando sua autenticidade como acontecimento histórico representado. Os corpos dos atores funcionam como "corpos autobiográficos", que cumprem uma infinidade de funções formadoras de significado: "atuam como um recipiente para narrativas e histórias pessoais ou nacionais; como um veículo para o testemunho pessoal dos artistas; como "um você endereçável" e uma testemunha do trauma do outro" (DEAN, MEERZON e PRINCE, 2015, p. 13). Esta posição concede poder, tanto para o artista quanto para o personagem, para confrontarem, no palco, o período histórico do *Gukurahundi*, questionando seus perpetradores. É com o ato de dar um passo à frente, fazendo perguntas incômodas aos espectadores, que uma



nova narrativa pode começar a emergir, especialmente entre a demografia de jovens adultos em Bulawayo e Matabeleland. O uso de discursos reais, nomes de personagens e canções que foram cantadas durante o *Gukurahundi*, fornece uma fusão do fato histórico com o presente, além de desafiar os criminosos de guerra a explicar sua posição, no momento em que o discurso foi proferido e agora, no presente. Essa capacidade de citar um arquivo concreto, historicamente situado e relativamente permanente, gera uma “estética do desconforto por meio de um dismantelamento sistemático das fronteiras entre pesadelo e realidade, poesia e fato, cotidiano e extremo” (EDMONDSON, 2009, p. 66). Ao fazer isso, a performance teatral mostra seu poder de combinar o “peso emocional da narrativa com a verdade e a sensação de vivenciar algo que está acontecendo diante de nossos olhos” (MARTIN, 2006, p. 14). Por exemplo, os personagens que representam a Quinta Brigada e Mugabe, são atacados por Talitha e pelos outros jovens violados sempre que deixam de explicar por que mataram, mutilaram e estupraram pessoas durante o *Gukurahundi*, ou sempre que voltam à retórica padrão de "um momento de loucura". Esta ação de protesto simboliza a recusa da comunidade em aceitar a explicação de Mugabe sobre a causa e o resultado esperado de *Gukurahundi*. Essa contestação, da qual os espectadores também participam incentivando Talitha a prosseguir questionando o personagem de Mugabe, “constrói a subjetividade da figura repressora por meio de explorações no palco de discursos de confissão e mecanismos de negação, escapismo, traição e vingança” (WERTH, 2010, p. 70).

Dentro da geopolítica do Zimbábue, o setor de segurança sempre teve um interesse perturbador em todas as atividades e funções referentes ao *Gukurahundi*. Peter Dahlgren (2006, p. 281) alertou acerca das instâncias da esfera cultural pública que pareciam permitir o debate e o engajamento do discurso público, mas, na verdade, serviriam para fornecer às estruturas hegemônicas formas de gerenciar os resultados dos debates; contudo esta peça, ao contrário, foi vantajosa para a comunidade de Matabeleland. Na medida em que o estado-nação poderia ter usado discussões pós-performance e usado material da peça **Talitha Koum** para seu próprio benefício e propósitos de segurança, o fato de que essa performance aconteceu é uma prova do desejo do povo de Matabeleland e grupos culturais por uma abertura de novos meios de debate e canais de discussão em torno do *Gukurahundi*. Ao retratar o *Gukurahundi* “não como um evento do passado remoto, mas como uma exploração contínua do



terror humano por meio de dispositivos de interrogatório e testemunho” (DEAN, MEERZON e PRINCE, 2015, p. 11), **Talitha Koum**, assim como outras apresentações culturais e exibições visuais, revitalizou o desejo ardente por instâncias de discussão pública sobre *Gukurahundi* e seus efeitos destrutivos na comunidade. A força da esfera cultural pública reside na sua capacidade de permitir reflexões, a partir das próprias experiências, para informar o debate e a formação da opinião pública. A capacidade do ator de apresentar as histórias do perpetrador, das vítimas e dos filhos das vítimas, do ponto de vista da experiência em primeira mão, oferece (novas) maneiras de pensar sobre os contextos perturbadores e o assunto complicado de *Gukurahundi*, revelando as virtudes e falhas de sua fonte. Durante a apresentação de **Talitha Koum**, o público está ao lado de Talitha e outras vítimas de *Gukurahundi*, por meio de interjeições, protestos, denúncias e empatia. Essas ações participativas são fundamentais para a criação e desenvolvimento de opiniões públicas e histórias críticas para a ação social e a libertação do povo de Matabeleland. Além disso, os protestos públicos da audiência, durante a encenação, fornecem uma válvula de escape que se espalha para o domínio público. Essa atuação na contramão “supera tanto a separação quanto a exclusão do passado, empenhando-se em criar uma comunidade onde os acontecimentos desse passado tenham importância” (ROKEM, 2000, p. xii).

***Gukurahundi*: criando uma pós-memória cultural por meio do teatro**

A maioria dos artistas e ativistas que lideram a luta pela integração do discurso de *Gukurahundi* no domínio público são, em sua maioria, sobreviventes de segunda e terceira geração do genocídio. Está em jogo para esse grupo demográfico “não apenas um senso pessoal/familiar/geracional de propriedade e proteção, mas também uma discussão teórica em evolução sobre o funcionamento do trauma, da memória e atos de transferência intergeracionais” (HIRSCH, 2008, p. 104). Behrendt (2013, p. 51); que afirma que os membros desta geração são “compelidos a garantir que as experiências de seus pais não sejam esquecidas, e sua dor é complementada por um senso de responsabilidade.” Essa responsabilidade coletiva pessoal, familiar e/ou étnica que permeia a maioria das respostas culturais criativas à lembrança de *Gukurahundi* isola “aqueles elementos que transmitirão o que atualmente entendemos ser a extensão



devastadora do que foi sofrido no passado" (BEHRENDT, 2013, p. 53). Na maioria das performances culturais e mostras visuais, a violação dos direitos políticos, sociais e culturais e da identidade do povo Ndebele é destacada como a base do que o povo de Matabeleland sofreu. A extensão em que a violência física e cultural é representada, tanto em apresentações teatrais quanto em mostras visuais, mostra explicitamente a profundidade das experiências traumáticas de *Gukurahundi* às quais a comunidade foi exposta.

A pós-memória descreve a “relação da segunda geração com as experiências poderosas, muitas vezes traumáticas, que precedem seu nascimento, mas que, no entanto, eram memórias transmitidas por direito próprio” (HIRSCH, 2008, p. 103). Eva Hoffman (2004, p. xv) observa que a segunda geração é a geração “em que o conhecimento recebido e transformado dos acontecimentos está sendo transmitido para a história ou para o mito”. No contexto da região de Matabeleland, esta é a geração que assumiu o desafio de desenvolver e criar meios públicos, culturais e criativos, para debater e discutir o *Gukurahundi*. Em seu esforço para criar esses meios /plataformas, que colocam em primeiro plano e exigem justiça para suas memórias ancestrais, performances culturais como **Talita Koum** e **Sobathontisela** usam “experiências que eles ‘lembram’ apenas por meio de histórias, imagens e comportamentos com os quais cresceram” (HIRSCH, 2008, p. 106) para conectar e expressar sua consciência dos sofrimentos passados pelos mais velhos.

As apresentações culturais permitem que os artistas operem como testemunhas autênticas do genocídio de *Gukurahundi*. Como testemunhas confiáveis, eles devem provar sua autoridade epistêmica sabendo como e com quem falar (BEHRENDT, 2013, p. 58). Aqueles com quem se fala também devem estar cientes e capazes de obter e verificar essas credenciais epistêmicas (BEHRENDT, 2013). Em outras palavras, o artista e aqueles para quem a performance é feita devem compartilhar conhecimento histórico da questão envolvida ou debatida. Isso permite que ambos os participantes olhem para trás e definam o presente em relação a esse passado conturbado, em vez de iniciar novos paradigmas (HIRSCH, 2008).

Essas experiências são transmitidas de forma tão profunda e afetiva que parecem constituir suas próprias memórias (HIRSCH, 2008). Em essência, a pós-memória é uma estrutura de transmissão inter e transgeracional de conhecimento e experiência



traumática (HIRSCH, 2008, p. 106-107). Ao lembrar, relembrar, encenar ou representar essas experiências traumáticas, agora pessoais, os agentes culturais implicam a si mesmos, seus próprios corpos, em suas performances porque "as experiências, embora muitas vezes de natureza comunitária, também são individuais, contextuais e específicas" (JOHNSON, 2015, p. 50). Como os praticantes culturais foram presos e agredidos por agentes de segurança, seus corpos, juntamente com os dos atores no palco, tornam-se veículos de memória e lembrança, participando do que Katherine Johnson (2015, p. 47) chama de "práticas incorporadoras". É a partir dessas práticas que o discurso e os debates em torno de *Gukurahundi* podem ser integrados ao discurso público.

Conclusão

Neste artigo, tentei esboçar um caso em que uma performance cultural (teatro) pode instigar a esfera pública cultural em benefício do povo de Matabeleland, no que se refere ao período histórico traumático de *Gukurahundi*. A esfera pública cultural depende do poder da narrativa para iniciar o debate que influencia o discurso público e a formação de opinião. **Talita Koum**, como performance teatral, assim como outras exposições visuais como **Sobathontisela**, contam a história das experiências traumáticas de *Gukurahundi*. As estratégias criativas da performance teatral de contar e recontar narrativas apontam para o quanto estratégica esta pode ser no processo político de desmontagem e remontagem do discurso e das opiniões públicas. Isso se torna crítico e fundamentalmente importante em uma situação como a do *Gukurahundi*, onde as principais vítimas ainda vivas do genocídio estão morrendo em grande número por motivos variados, e faz-se necessário evitar assim o esquecimento do acontecido.



Referências

- BEHRENDT, Kathy. “Hirsch, Sebald, and the Uses and Limits of Postmemory” (51-67), in Ty and Kilbourn, (Eds). **The Memory Effect: The Remediation of Memory in Literature and Film**. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2013.
- CONNERTON, Paul. **How Societies Remember**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- DEAN, David *et al.* “Introduction”. ” In DEAN, D.; MEERZON, Y.; PRINCE, K. (Eds). **History, Memory, Performance**. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2015.
- EPPEL, Shria. “*Gukurahundi*: The need for truth and reparation”. RAFTOPOULOS, B.; SAVAGE, T. (orgs). **Zimbabwe: Injustice and Political Reconciliation**. Cape Town: Institute for Justice and Recollection, 2004.
- HIRSCH, Marianne. “The Generation of Postmemory”. **Poetics Today**, v.29, n.1, 2008, pp. 103-128.
- JOHNSON, Katherine. “Performing pasts for present purposes: Re-enactment as embodied performative history” In DEAN, D.; MEERZON, Y.; PRINCE, K. (Eds). **History, Memory, Performance**. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2015.
- KRIGER, N. “ZANU-PF strategies in General Elections, 1980-2000: Discourse and Coercion.” **African Affairs**, v.104, n.414, 2005, pp.1-34.
- MAEDZA, Pedzisai. “‘Mai VaDhikondo’: Echoes from the Requiems from the Killing Fields”. **Social Dynamics**, v.43, n. 2, 2017, pp. 215-229.
- MARTIN, Carol. “Bodies of Evidence”. **TDR**, v.50, n.3, 2006, pp 8-15.
- McGUIGAN, Jim. “The Cultural Public Sphere”. **European Journal of Cultural Studies**, v.8, n.4, 2005, pp 427-443.
- MEREDITH, Martin. **Mugabe, Power, Plunder and the Struggle for Zimbabwe**. New York: Public Affairs, 2009.
- MUPONDE, Robert. “The Worm and the Hoe: Cultural Politics and Reconciliation after the Third Chimurenga” (p176-192), in Raftopoulos, B. and Savage, T. (Eds). **Zimbabwe: Injustice and Political Reconciliation**. Cape Town: Institute for Justice and Recollection, 2004.
- NCUBE, Gibson; SIZIBA, Gugulethu. “Compelled to perform in the ‘other’s’ language? Ndebele Performing Artists and Zimbabwe’s Shonacentric Habitus”. **Journal of Southern African Studies**, v.43, n.4, 2017, pp. 825-836.



NDLOVU-GATSHENI, Sabelo. “Rethinking ‘Chimurenga’ and ‘Gukurabundi’ in Zimbabwe: A Critique of Partisan National History”. **African Studies Review**, v.55, n.3, 2012, pp.1-26.

ROKEM, Freddie. **Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre**. Iowa City: University of Iowa Press, 2000.

ROKEM, Freddie. “Discursive practices and narrative models: History, poetry, philosophy” (pp 19-35). In DEAN, D.; MEERZON, Y.; PRINCE, K. (Eds). **History, Memory, Performance**. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2015.

WERTH, Brenda. **Theatre, Performance and Memory. Memory Politics in Argentina**. New York: Palgrave MacMillan, 2010.

*Recebido em 17 de agosto de 2020
Aceito em 30 de outubro de 2020*

