



Universidade do Minho
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Célia Maria Silva Oliveira

**Teatro Lusófono – Realidades e Utopias
de um Projeto em Construção**

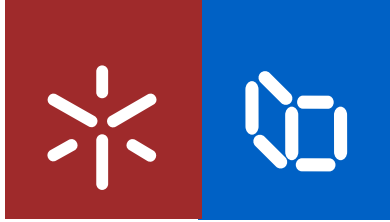
**Teatro Lusófono – Realidades e Utopias
de um Projeto em Construção**

Célia Maria Silva Oliveira

UMinho | 2019

julho de 2019





Universidade do Minho
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Célia Maria Silva Oliveira

Teatro Lusófono – Realidades e Utopias de um Projeto em Construção

Tese de Doutoramento em Ciências da Cultura
Especialidade em Cultura Portuguesa

Trabalho efetuado sob a orientação da
Professora Doutora Francesca Clare Rayner
e do
Professor Doutor Manuel Gama

DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração da presente dissertação. Confirmo que em todo o trabalho conducente à sua elaboração não recorri à prática de plágio ou a qualquer forma de falsificação de resultados.

Mais declaro que tomei conhecimento integral do Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

Universidade do Minho, 16/07/2019

Nome completo: Célia Maria da Silva Oliveira

Assinatura: Célia Maria da Silva Oliveira

Agradecimentos

Esta tese não seria possível sem a incansável orientação da Professora Doutora Francesca Rayner e do Professor Doutor Manuel Gama. Eternamente grata pelas palavras amáveis e sábias, principalmente nos momentos de desalento e de dúvidas acerca do caminho a seguir, mas, acima de tudo, por aceitarem acompanhar-me nesta viagem de conhecimento e autodescoberta.

A minha gratidão à Cena Lusófona, nas pessoas do António Augusto Barros e do Pedro Rodrigues, pelas entrevistas, pelas conversas informais e pela disponibilidade ao longo da realização desta dissertação. O meu agradecimento ao João Branco, ao José Luís Peixoto, ao Francisco Pellé e ao António Terra, que tiveram a amabilidade, no meio dos seus inúmeros afazeres, de responder às minhas questões e às minhas dúvidas.

Foram várias as pessoas que me auxiliaram na realização desta dissertação, ou através de cedência de bibliografia, ou em conversas profundamente elucidativas. Na impossibilidade de identificar todas, deixo aqui o meu sincero reconhecimento, certa que a sua amabilidade continuará sempre a ser um aliado de quem, como eu, necessitou da sua ajuda.

Grata à Professora Doutora Maria Filomena Louro pelo companheirismo e pelas palavras de encorajamento.

Ao Filipe Couto, companheiro nas horas mais negras, de dúvidas e de hesitações, ao longo desta pesquisa, parceiro de lutas lusófonas e de celebrações em cada meta.

Ao Sérgio Oliveira, pela sempre pronta ajuda estética no final do processo, pelo companheirismo e por sempre se demonstrar disponível.

À família e aos amigos pela compreensão da minha ausência e pela ajuda em momentos decisivos deste percurso, pelo apoio, pelo carinho, pelas palavras de encorajamento.

À Helena por me mostrar que a vida, agora, tem múltiplos sentidos. Espero ter a oportunidade de lhe mostrar tudo o que descobri ao longo destes anos e de lhe transmitir este meu gosto pela performance e pelo teatro.

Resumo

Teatro Lusófono – Realidades e Utopias de um Projeto em Construção

Esta dissertação pretende discutir a existência de uma linguagem teatral e performativa singular, característica dos países, dos povos e das culturas que partilham de dados culturais e comungam de um passado análogo e de uma língua comum que, enriquecida pela sua diversidade, se reconhece como una. Denominamos essa linguagem teatral como teatro lusófono, uma linguagem que resulta da miscegenização de características performativas, linguísticas e culturais dos diversos intervenientes na produção teatral. O teatro lusófono é caracterizado por uma polifonia linguística e por uma polifonia cultural que, em conjunto, em palco, dão origem a um neoteatro, ou seja, a uma nova linguagem teatral que dá origem a uma nova forma de fazer teatro. Assim, ao longo desta dissertação, analisa-se a criação e a divulgação do teatro lusófono sob diferentes prismas.

O primeiro capítulo discorre sobre o conceito de lusofonia, antevendo-se que este conceito gera posicionamentos opostos e levanta várias questões relacionadas com o neocolonialismo. Mais ainda, este capítulo posiciona o teatro lusófono no teatro pós-colonial, face às características performativas e temáticas que apresenta, na medida em que incorpora características culturais e linguísticas indígenas, ao mesmo tempo que questiona a hegemonia de um certo tipo de teatro ocidental.

O capítulo II analisa o trabalho desenvolvido pela Cena Lusófona a favor da promoção do teatro lusófono e dos agentes de teatro dos e nos diferentes países da CPLP, destacando-se as várias valências do seu projeto cultural. Considera-se *As Orações de Mansata*, de Abdulai Sila, como o expoente máximo do teatro lusófono. Também se identificam as limitações provocadas pela intermitência do financiamento, entre outros condicionantes.

No capítulo III, examina-se a forma como os festivais de teatro são promotores do teatro lusófono, na medida em que criam uma comunidade unida por interesses e objetivos comuns. Assim, são explorados com detalhe alguns festivais que ocorrem em três continentes – África, América do Sul e Europa.

Por fim, o quarto e último capítulo, em jeito de crítica das produções teatrais selecionadas, retoma a concetualização e as premissas teóricas do teatro lusófono, analisando algumas peças de teatro à luz das conclusões obtidas acerca das características temáticas e performativas deste tipo de teatro.

Abstract

Lusophone Theatre – Realities and Utopias of a Project under Construction

This dissertation intends to discuss the existence of a singular theatrical and performative language, a characteristic of the countries, peoples and the cultures that share cultural data and partake of an analogous past and a common tongue that, enriched by its diversity, recognizes itself as one. We denominate that theatrical language as Lusophone theatre, a language that is the result of the miscegenation of performative, linguistic and cultural characteristics of the different intervening parties in the theatre production. The Lusophone theatre is characterised by a linguistic polyphony and by a cultural polyphony that, together, on stage, originate a neotheatre, that is to a new theatrical language that originates a new form to do theatre. Therefore, throughout this dissertation, it is analysed the creation and the dissemination of the Lusophone theatre under different perspectives.

The first chapter discusses the concept of Lusophony, anticipating that this concept generates opposite positioning and raises several questions related with neo-colonialism. Moreover, this chapter positions the Lusophone theatre in the post-colonial theatre, due to its thematic and performative characteristics, as it incorporates indigenous cultural and linguistic characteristics, whilst questioning the hegemony of a certain type of Western theatre.

Chapter II analyses the work developed by Cena Lusófona in favour of the promotion of the Lusophone theatre and of the theatre agents from and in the different countries in the CPLP, highlighting the several aspects of Cena Lusófona's cultural project. *As Orações de Mansata*, by Abdulai Sila, is considered the highest exponent of the Lusophone theatre. The limitations caused by the intermittence of funding, among other constraints, are also considered.

In chapter III, it is examined the way theatre festivals are promoters of the Lusophone theatre, in a way that they create a community united by common interests and objectives. Subsequently, some festivals that take place in three continents – Africa, South America and Europe – are explored.

Finally, the fourth and final chapter, as reviews of the selected theatre productions, resumes the conceptualization and the theoretical assumptions of the Lusophone theatre, analysing some theatre plays under the conclusions on the thematic and performative characteristics of this type of theatre.

ÍNDICE

Agradecimentos	iv
Resumo	v
Abstract	vii
ÍNDICE	ix
Lista de Abreviaturas e Siglas	xii
Lista de Imagens	xiv
Lista de Tabelas	xiv
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I – Lusofonia e Teatro Pós-Colonial	7
1. Lusofonia, um termo e um conceito polémicos...	7
1.1. Os três círculos da lusofonia	8
1.2. Do ideal de Quinto Império à conceção atual de neocolonialismo	14
1.2.1. As conceções quinto-imperialistas de Vieira, Pessoa e Agostinho da Silva	14
1.2.2. A contestação da lusofonia	23
1.3. A Língua como elemento aglutinador	26
1.4. Considerações finais	34
2. Concetualização de Teatro Lusófono	34
2.1. Teatro Pós-Colonial e Teatro Lusófono	38
2.1.1. Pós-colonialismo e teatro	39
2.2. Ritual e teatro	40
2.2.1. Ritual e o corpo	44
2.2.2. Ritual e indumentária	45
2.2.3. Ritual e música	46
2.3. Língua e Subjetividade	46
2.3.1. A Língua e a linguagem como forma de resistência	46
2.3.2. Tradução das línguas nativas	49
2.4. Teatro e Contradiscursividade	50
2.4.1. Línguas adaptadas	50
2.4.2. Crioulo e Língua de Contacto	51
2.4.3. Silêncio	52
2.4.4. Canções e música	53
3. Conclusão	55

CAPÍTULO II – Cena Lusófona e Teatro Lusófono	59
1. A Cena Lusófona e a promoção de interculturalidade	59
2. Atividade da Cena Lusófona – resenha global	64
3. Da formação teatral às Estações da Cena Lusófona	68
3.1. Formação teatral	68
3.2. Estágios Internacionais de Atores	71
3.3. A importância da formação em teatro	72
3.4. Estações da Cena Lusófona	74
3.5. Trabalho editorial	77
3.6. Sobre a importância da publicação de teatro	79
3.6.1. Literatura crítica de teatro	82
4. Projeto P-STAGE	87
4.1. Adaptar Shakespeare	89
4.2. As Orações de Mansata	92
4.3. As Orações de Mansata enquanto teatro lusófono	100
CAPÍTULO III – Festivais de teatro – construtores de lusofonia e do teatro lusófono	103
<hr/>	
1. Festivais de Teatro	103
2. Mindelact: Festival de Teatro Lusófono em África?	109
2.1. A Associação Artística e Cultural Mindelact	109
2.1.1. Março – Mês do Teatro	112
2.2. O Festival Internacional de Teatro do Mindelo – Mindelact	114
2.2.1. Estrutura do festival	115
2.2.2. Programação do Festival Internacional de Teatro do Mindelo – Mindelact	118
2.3. Festival Mindelact – promotor da lusofonia	124
3. FESTLIP – promoção da língua portuguesa	135
3.1. Estrutura do FESTLIP	135
3.2. FESTLIP – promoção da lusofonia teatral	141
4. FestLuso – Festival de Teatro Lusófono	143
4.1. Programação e estrutura do FestLuso	144
4.2. FestLuso – Promoção da lusofonia e do teatro lusófono	150

5. efemeridade dos festivais lusófonos em Portugal	160
5.1. Mito – Mostra Internacional de Teatro de Oeiras	160
5.2. Festivais de Teatro Lusófono em Matosinhos	166
5.2.1. Festival Lusófono de Teatro Intimista de Matosinhos	166
5.2.2. Cena Contemporânea de Matosinhos em Português – Festival de Teatro	167
6. Considerações finais	170
CAPÍTULO IV – Teatro lusófono, o hibridismo em palco	173
1. Teatro Lusófono sob análise	173
2. Auto de Floripes	174
2.1. O surgimento do <i>Auto de Floripes</i>	177
2.2. A viagem para África	180
2.3. Floripes	187
2.4. Apontamentos Finais	189
3. Mar Me Quer	192
3.1. Produção do Teatro Meridional (2001 e 2015)	192
3.2. Produção de A Outra Companhia de Teatro (2011)	199
4. <i>Estrangeiras</i> – teatro lusófono no Mindelact 2016 e no espaço lusófono	202
5. <i>Moçambique</i> da companhia mala voadora	207
CONCLUSÃO	215
BIBLIOGRAFIA	225
ANEXOS	239

Lista de Abreviaturas e Siglas

ACP – África, Caraíbas e Pacífico

ACP-EU – África, Caraíbas e Pacífico – União Europeia

AD – Ação para o Desenvolvimento

ADEPBA – Association pour de Développement des Études Portugaises, Brésiliennes d’Afrique et d’Asie Lusophones

ALAIM – Academia Livre das Artes Integradas do Mindelo

Art – Artigo

AULP – Associação de Universidades de Língua Portuguesa

CCTA-UFPB – Centro de Comunicação, Turismo e Artes da Universidade Federal da Paraíba

CD – Compact Disc

CDI – Centro de Documentação e Informação

CPLP – Comunidade dos Países de Língua Portuguesa

CRA – Constituição da República de Angola

DJ – Disc Jockey

DVD – Digital Versatile Disc

EIA – Estágios Internacionais de Atores

Est – Estrofe

FESTLIP – Festival de Teatro da Língua Portuguesa

FestLuso – Festival de Teatro Lusófono

FIT – Festival Internacional de Teatro

FITI – Festival Internacional Teatro de Inverno

FNLA – Frente Nacional de Libertação de Angola

FRELIMO – Frente de Libertação de Moçambique

GRAE – Governo de Resistência de Angola no Exílio

IILP – Instituto Internacional da Língua Portuguesa

INAC – Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema

INDL – Instituto Nacional do Disco e do Livro

IPAD – Instituto Português de Apoio ao Desenvolvimento

ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa

LEC – Liga de Escritores dos Cinco

Mindelact – Festival Internacional de Teatro do Mindelo

MITO – Mostra Internacional de Teatro de Oeiras

ONG – Organização Não-Governamental

PAIGC – Partido Africano para a Independência da Guiné-Bissau e Cabo-Verde
PALOP – Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa
PGLCP – Programa Gulbenkian de Língua e Cultura Portuguesas
PPGAC – programa de Pós-Graduação em Artes Cénicas
P-STAGE – Portuguese-Speaking Theatre Actors Gather Energies
RAE – Região Administrativa Especial
RDP – Rádio Difusão Portuguesa
RENAMO – Resistência Nacional Moçambicana
RTP – Rádio Televisão Portuguesa
SMAS – Serviços Municipalizados de Água e Saneamento de Oeiras e de Amadora
SPA/RTP – Sociedade Portuguesa de Autores / Rádio Televisão Portuguesa
TNSJ – Teatro Nacional de São João no Porto
UCCLA – União das Cidades Capitais Luso-Afro-Américo-Asiáticas
UCID – União Caboverdiana Independente e Democrática
UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
Unirio – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
UNITA – Partido Nacional para a Independência Total de Angola

Lista de Imagens

Imagem 1 – Esquema de Horn	p. 43
Imagem 2 – <i>As Orações de Mansata</i> , ministros a pontapear a pasta que representa a responsabilidade	p. 93
Imagem 3 – <i>As Orações de Mansata</i> , corpos carregados em carrinhos de mão	p. 97
Imagem 4 – Programação Mindelact 2016, Palco 1	p. 126
Imagem 5 – Programação Mindelact 2016, Palco 2	p. 126
Imagem 6 – Programação Mindelact 2016, Teatrolândia	p. 127
Imagem 7 – Programação Mindelact 2016, Teatro de Rua	p. 127
Imagem 8 – Programação Mindelact 2016, Oficinas	p. 128
Imagem 9 – <i>Mar Me Quer</i> , Luarmina e Zeca Perpétuo a conversar no barco, com um cenário negro por trás	p. 197

Lista de Tabelas

Tabela 1 – Países envolvidos por cada edição do Festival Mindelact	p. 122
Tabela 2 – Espetáculos apresentados no Palco 1 da edição Mindelact 2017	p. 129
Tabela 3 – Espetáculos apresentados no Palco 2 da edição Mindelact 2017	p. 130
Tabela 4 – Espetáculos apresentados no Palco 1 da edição Mindelact 2018	p. 131
Tabela 5 – Espetáculos apresentados no Palco 2 da edição Mindelact 2018	p. 133
Tabela 6 – Peças teatrais apresentadas no FESTLIP, nas suas dez edições	p. 136
Tabela 7 – Peças teatrais apresentadas no FestLuso, nas suas nove edições	p. 151
Tabela 8 – Festival MITO 2009	p. 161
Tabela 9 – Festival EntreMITOS 2010	p. 165
Tabela 10 – Espetáculos de teatro exibidos no Cena Contemporânea de Matosinhos em Português – Festival de Teatro	p. 168

INTRODUÇÃO

O teatro sempre foi uma das principais manifestações artísticas de um povo, mostrando a sua cultura, a sua forma de pensar, os seus desejos, os seus anseios. Com a colonização portuguesa, que teve uma duração de cinco séculos, as culturas nativas dos diferentes países que hoje compõem a Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP) absorveram características culturais dos restantes países. O contacto e o encontro entre esses países deram origem a uma miscigenação cultural dispersa geograficamente. Os indivíduos que partilham dessa cultura miscigenada partilham de laços afetivos, linguísticos e identitários análogos, que se vão construindo e reconstruindo em cada contacto e em cada partilha de experiências. Estes contactos e estas reconstruções culturais e identitárias deram lugar a uma comunidade que se reconhece como uma na lusofonia, principalmente aos níveis governamental e institucional. Por outras palavras, a lusofonia, segundo Miguel Real (2012), é o conjunto de pessoas, povos, países que partilham uma língua comum e possuem afinidades culturais, resultado de uma história de vários encontros e desencontros.

É neste contexto que poderá surgir o Teatro Lusófono que, tal como Miguel Real referiu relativamente à própria lusofonia, “deverá provocar uma espécie de choque cultural radicalmente subversor dos valores dominantes no mundo contemporâneo” (p. 135). Ou seja, o objetivo primordial desta investigação foi, desde a sua génese, compreender se a partilha cultural e linguística existente entre os povos da CPLP deu lugar a uma linguagem teatral e performativa própria e única, diferente das demais existentes. Inicialmente, pretendemos compreender as características do teatro nos países africanos da CPLP – Angola, Cabo Verde, Moçambique, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe. Cedo nos apercebemos que, mesmo pretendendo ser sucintos, o âmbito da pesquisa seria demasiado amplo e transformar-se-ia num espiral que poderia não ter um fim. Por outro lado, a conversar informalmente, em Luanda, com alguns dos membros do elenco da peça *As Orações de Mansata* (2013) de Abdulai Sila produzida pela Cena Lusófona apercebemo-nos que o caminho a seguir não seria saber o que caracteriza o teatro produzido nos diferentes países, pois poderíamos não encontrar uma linguagem teatral comum, mas, pelo contrário, saber como é que os agentes de teatro se reúnem e combinam técnicas e características próprias de fazer teatro numa linguagem comum e abrangente, onde seja possível observar a presença de todos e, ao mesmo tempo, identificar que essa combinação técnica e artística resulta numa forma de fazer teatro única e irrepetível própria de uma congregação de sinergias.

Assim, surgiu a primeira questão, cuja resposta pretendemos dar no primeiro capítulo desta dissertação: Como poderemos definir teoricamente teatro lusófono? Esta questão não poderá resultar numa resposta simples, devido à complexidade da combinação de conceitos e de áreas de conhecimento. Primeiramente, tentaremos dar a conhecer o que se entende por

lusofonia. Conscientes de que o conceito levanta muitas questões e é observado com reservas e com ceticismo, devido às concepções neocolonialistas a ele associadas, não foi nem será nossa intenção questionar as implicações filosóficas do conceito, mas compreender o seu significado em termos generalizados, para conhecer os motivos pelos quais o termo tem tanto sucesso e é utilizado associado a tantas áreas do saber e a tantas atividades de cariz artístico, como é o caso do teatro. Por outro lado, considerando a história partilhada pelos diferentes povos e que o teatro lusófono apenas poderia ser considerado como um encontro artístico entre os diferentes povos a partir de uma situação de igualdade, afigurou-se-nos fundamental identificar esta expressão teatral como teatro pós-colonial. Assim, depois de identificar e explorar as características do teatro pós-colonial, associando-as ao próprio conceito de lusofonia, o primeiro capítulo pretenderá oferecer uma possível concetualização de teatro lusófono.

O segundo capítulo explorará a atividade da Cena Lusófona, uma associação que promove o intercâmbio teatral no mundo lusófono. A diversidade da sua atividade afigurou-se-nos importante para exploração. Não só a associação difunde o contacto entre os diferentes agentes teatrais da lusofonia, procurando registar e ser acervo de todas as atividades teatrais levadas a cabo na CPLP, como também facilita e promove a formação de atores e agentes teatrais nas diferentes áreas artísticas e técnicas ligadas ao teatro. Porém, o que se salientou no trabalho da Cena Lusófona, e que se apresentou como fundamental nesta investigação, tendo em conta a definição de teatro lusófono apresentada no primeiro capítulo, foi os Estágios Internacionais de Atores (EIA), que sempre deram origem a uma produção teatral. Neste âmbito, destaca-se *As Orações de Mansata* (2013) de Abdulai Sila, uma produção teatral realizada no âmbito do projeto P-STAGE: Portuguese-Speaking Theatre Actors Gather Energies. Em suma, tendo em conta os objetivos de trabalho da Cena Lusófona e as atividades levadas a cabo por esta associação, o segundo capítulo desta dissertação explorará a forma como a Cena Lusófona promove a interculturalidade em termos artísticos e teatrais, dando origem a uma linguagem e a uma cultura teatrais a que denominaremos de neocultura teatral, pois é distinta das culturas teatrais já existentes. Entendemos que neocultura, à luz desta investigação, é uma cultura nova e original, resultado do cruzamento de elementos e de características culturais de diferentes origens que são transportados para outros meios culturais. Desta forma, estes elementos perdem as suas características originais, ao mesmo tempo que incorporam particularidades e especificidades das culturas com as quais se intercetam. Assim, ao intercetarem-se, cada uma das culturas deixa de pertencer à cultura de origem, mas, ao mesmo tempo, não pertence à cultura de chegada, pois modifica-a com as suas características. Esta modificação de elementos culturais transforma a produção teatral final num tecer e entretecer de características culturais que dialogam em palco e que se interrelacionam de forma nunca antes feita, dando origem a uma nova cultura teatral.

Dentro desta neocultura teatral, será explorada a produção da peça teatral já referida, assumindo-a como um marco de teatro lusófono produzido nos últimos anos.

Por seu lado, o terceiro capítulo é o resultado do nosso encontro inesperado e ocasional com o estudo da Christina McMahon, que deu origem ao livro *Nações e Transformações em Palco: Festivais de Teatro em Cabo Verde, Moçambique e Brasil* (2015). A nossa leitura desta obra e a relação estabelecida com a forma como a Cena Lusófona promove o intercâmbio teatral levou-nos à conclusão de que, frequentemente, a única forma de apresentar e fazer circular as produções de teatro lusófono é através do festival de teatro. Os festivais de teatro facilitam a circulação e a apresentação das peças teatrais das companhias dos países de língua oficial portuguesa em desenvolvimento. Mais, durante o período em que decorre o festival, os agentes de teatro e os atores trocam experiências, partilham técnicas e conhecimento, fazem produções conjuntas, dando origem a uma comunidade que se vai encontrando esporadicamente e que vai construindo um conhecimento e uma técnica artística coletivos. Assim, serão selecionados vários festivais de teatro que acontecem ou aconteceram em diferentes países (de diferentes continentes), tendo como critérios de seleção a importância e a visibilidade do festival no mundo lusófono e a associação do festival à promoção do teatro lusófono e/ou da lusofonia. O primeiro festival a apresentar será o Mindelact – Festival Internacional de Teatro do Mindelo, em Cabo Verde, por ser um dos festivais de teatro mais importantes e mais antigos a ocorrer em África desde 1995. De seguida, explorar-se-ão o FESTLIP – Festival de Teatro da Língua Portuguesa e o FestLuso – Festival de Teatro Lusófono, que ocorrem na cidade do Rio de Janeiro e em Teresina, no Estado do Piauí, no Brasil, respetivamente. Estes festivais de teatro do Brasil já contam com várias edições, o primeiro com dez e o segundo com nove, em anos consecutivos. Por fim, tendo em conta a importância que o Brasil dá à promoção do teatro lusófono e da lusofonia, pretendemos aferir a forma como Portugal o faz, no que aos festivais de teatro diz respeito. Assim, serão examinados o já extinto MITO – Mostra Internacional de Teatro de Oeiras, no sul do país, e, do norte, o Festival Lusófono de Teatro Intimista de Matosinhos e o Cena Contemporânea de Matosinhos em Português – Festival de Teatro, ambos já sem edição.

Por fim, o último capítulo é um conjunto de críticas e análises a produções teatrais a que assistimos ou a cujas gravações tivemos acesso, para aferir da sua denominação como teatro lusófono, tendo em conta a concetualização feita no primeiro capítulo. Assim, primeiramente, explorar-se-á o *Auto de Floripes*, uma manifestação teatral da Ilha do Príncipe, São Tomé e Príncipe. De seguida, analisar-se-á a peça *Mar Me Quer* (2001) de Mía Couto e Natália Luíza, com base na produção de 2015 do Teatro Meridional (Portugal) e na produção de 2011 de A Outra Companhia de Teatro (Brasil). Depois, far-se-á o exame da peça *Estrangeiras* (2016) de José Luís Peixoto, uma coprodução Teatro Municipal do Porto e do Grupo de Teatro do Centro

Cultural Português do Mindelo. Por fim, explorar-se-á a peça *Moçambique* (2016) produzida pela companhia mala voadora.

Sucintamente, esta investigação pautou-se pelos seguintes objetivos: analisar a complexidade do conceito de lusofonia enquanto projeto cultural; concetualizar teatro lusófono; identificar criticamente as características do teatro lusófono; refletir sobre os projetos de teatro lusófono existentes; diagnosticar as dificuldades inerentes às produções de teatro lusófono, bem como a sua divulgação; e apontar caminhos para o futuro do teatro lusófono.

O cumprimento dos objetivos mencionados não foi uma tarefa fácil, principalmente devido à escassez de bibliografia relacionada com as diferentes temáticas abordadas. Escrever sobre e para teatro ainda é uma atividade intermitente que, por depender frequentemente de apoio financeiro de instituições com agendas em constante mutação, muitas vezes, está sujeita a vontades individuais dos fervorosos e resilientes aficionados e estudiosos das artes performativas. Esta realidade reveste-se de contornos mais duros no que se refere a textos em língua portuguesa sobre teatro, adensando-se relativamente aos projetos de teatro levados a cabo nos países africanos de expressão portuguesa. Por isso, as nossas visitas ao Centro de Documentação e Informação da Cena Lusófona, em Coimbra, revelaram-se valiosíssimas. O acesso ao arquivo e ao acervo bibliográfico do Teatro Nacional de São João no Porto (TNSJ) também se revelou de muito interesse. Da mesma forma, as viagens para Angola, Brasil, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe permitiram-nos adquirir e consultar bibliografia que se revelou de extrema importância na elaboração desta dissertação. A restante bibliografia foi consultada em diversas bibliotecas de universidades portuguesas. Esta pesquisa e análise bibliográficas foram fundamentais para a elaboração dos vários capítulos que compõem esta dissertação.

Outro constrangimento na elaboração deste trabalho de pesquisa foi conseguir gerir a nossa agenda e a agenda de atores, encenadores e agentes do teatro para marcar encontros de troca de impressões e de concessão de entrevistas acerca dos projetos e trabalhos levados a cabo por estes. Esta dissertação foi elaborada aquando dos nossos compromissos profissionais em Angola e na República Democrática de Timor-Leste, o que limitou o nosso tempo de permanência em Portugal e nos restantes países visitados. Por isso, por incompatibilidade de agenda, muitos encontros nunca chegaram a acontecer e outros foram cancelados. Alguns encenadores e atores tiveram a amabilidade de conceder entrevistas ou responder a algumas questões por correio eletrónico ou por chamada *Skype*. Porém, houve situações em que as pessoas contactadas simplesmente ignoraram os nossos sucessivos pedidos de encontro ou recusaram-nos redondamente ou, a determinada altura, deixaram de se mostrar disponíveis pelas mais variadas razões. Apesar de todos os constrangimentos enumerados, estas entrevistas e conversas mais informais revelaram-se de extrema importância para compreender determinadas opções programáticas, bem como

para perceber o posicionamento dos agentes teatrais relativamente a várias temáticas abordadas ao longo desta dissertação. Além disso, esta reflexão conjunta também nos levou a ter uma perspetiva diferente daquela que detínhamos inicialmente, principalmente relativamente ao conceito de lusofonia.

Estas vicissitudes mostraram-nos que, para escrever sobre teatro, são necessárias resiliência e determinação, bem como possuir mecanismos de gestão da frustração que, por vezes, toma conta de nós, pois o sentimento é de que sempre poderíamos fazer mais e melhor. Porém, para conseguir avançar no trabalho, temos de usar, não os meios que gostaríamos de possuir, mas aqueles que temos disponíveis. Por isso, esta dissertação foi-se adaptando às circunstâncias e à informação que tínhamos disponíveis, levando-nos, por vezes, a olhar para as questões de investigação a partir de uma perspetiva diferente daquela que tínhamos inicialmente delineado. A título de exemplo, inicialmente, pretendíamos analisar a forma como diferentes grupos e companhias de teatro trabalhavam para produzir e promover o teatro lusófono, como o grupo Os Fidalgos na Guiné-Bissau ou o grupo Elinga Teatro, em Angola. Tal não foi possível, pois os nossos contactos com os dirigentes do Elinga Teatro verificaram-se infrutíferos e, por motivos logísticos, não nos foi possível fazer uma deslocação à Guiné-Bissau como planeado aquando da elaboração do projeto deste estudo.

Fomos tendo a necessidade de nos adaptar em termos metodológicos e de recorrer à memória e aos nossos apontamentos acerca das peças de teatro a que assistimos, quando não foi possível aceder a material gravado sobre as mesmas. Noutras produções teatrais, foi-nos possível aprofundar as nossas pesquisas e o nosso trabalho através das gravações cedidas ou através do acesso às mesmas através da *internet*. Neste aspeto, destaca-se a disponibilidade da Cena Lusófona na cedência da gravação da peça *As Orações de Mansata* (2013) e do Teatro Meridional na permissão ao acesso da gravação da peça *Mar Me Quer* (2015) que se encontra disponível no canal da instituição no *Youtube*. Através de gravações disponíveis na internet, tivemos acesso a gravações de partes do *Auto de Floripes* de várias edições e também da produção da peça *Mar Me Quer* (2011) dos brasileiros A Outra Companhia. A era da imagem digital e da informação virtual em rede, bem como a gravação das produções que as pessoas individuais e as companhias levam a cabo das produções começa a contrariar a ideia de efemeridade associada à produção teatral. Mais ainda, o acesso ao material gravado permite que aqueles que escrevem sobre teatro tenham informação facilmente acessível, o que poderá levar a uma escrita mais consistente em termos de número e frequência de textos.

De uma forma sucinta, em termos metodológicos, para além da pesquisa bibliográfica que se encontra patente em todos os capítulos desta tese, no capítulo dois, utilizou-se, também, como método, a entrevista a António Augusto Barros, diretor da Cena Lusófona, as conversas informais

com alguns membros do elenco da peça *As Orações de Mansata* (2013), antes da apresentação da mesma, em Luanda, e o visionamento da gravação do projeto performativo. O capítulo terceiro foi elaborado através da compilação de informação disponível nas páginas da *internet* e blogues das instituições e companhias envolvidas na organização ou na participação nos vários festivais de teatro. João Branco, figura incontornável associada ao Mindelact, Francisco Pellé, fundador do Festluso, e António Terra, organizador do Mito, tiveram a amabilidade de responder a várias questões por correio eletrónico ou a conceder uma entrevista por Skype. Por fim, no quarto capítulo, que tem um pendor de crítica teatral, recorreremos a gravações dos projetos teatrais *Auto de Floripes* e *Mar Me Quer*, pois não assistimos aos mesmos.

Em suma esta dissertação é o resultado dos nossos encontros e desencontros com informação, projetos e pessoas ligados às artes performativas e ao teatro. É, também, o resultado das nossas experiências pessoais e profissionais em vários países da lusofonia, levando-nos a concluir que este trabalho está longe de ser um fim; pelo contrário, é um encontro e uma etapa que acrescentam uma página e um ponto de vista aos múltiplos encontros e às numerosas etapas futuras de muitos outros que se interessarão por esta temática.

CAPÍTULO I – Lusofonia e Teatro Pós-Colonial

1. Lusofonia, um termo e um conceito polémicos...

O conceito de lusofonia assenta no significado etimológico dos dois elementos que compõem a palavra: *Luso* e *fonia*. *Luso* é equivalente a lusitano ou Lusitânia, isto é, (habitante) da Lusitânia, nome latino correspondente a “Portugal”. *Fonia*, com origem na palavra grega *phoneo* (verbo que significa “emitir um som”, “falar”) refere-se a fala, língua.

Contudo, o conceito de lusofonia é muito mais complexo e extenso do que a sua abrangência e diversidade linguística; daí que a sua utilização não seja consensual. Fernando Cristóvão, na entrada do conceito de lusofonia no *Dicionário Temático da Lusofonia* (2005), destaca outros conceitos que, embora distintos, concorrem para uma compreensão mais abrangente desta temática. Assim, surge em primeiro lugar o conceito de lusotopia, definindo-o como “os lugares onde efetivamente se fala português” (Cristóvão, 2005, p. 652); de seguida, lusofilia circunscreve-se “ao amor pelas coisas portuguesas” (*Ibidem*, p. 652), pretendendo valorizar a língua portuguesa como língua comum, mas também as línguas e as culturas que fazem parte dos países lusófonos; por seu lado, a lusografia “considera relevante a língua escrita, cujo uso não é inteiramente coincidente com o da língua falada” (*Ibidem*, p. 652), mas apresenta o inconveniente de agregar em si um conceito demasiado redutor, pois não contempla os aspetos cultural e político do conceito de lusofonia; por fim, há quem utilize o conceito de PALOP (Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa), sobretudo no âmbito político, mas restringe-se aos países africanos lusófonos, ignorando, por exemplo, o Brasil e a República Democrática de Timor-Leste, entre outras localidades da diáspora.

Lusofonia é a expressão do diálogo, da convivência e do comungar multissecular de vários povos e várias culturas, mesmo quando estes, muitas vezes, se revestiram de um cariz de luta. Assim, a lusofonia é o conjunto de identidades culturais existentes em países, regiões, estados ou cidades falantes de língua portuguesa, no presente ou no passado, como Angola, Brasil, Cabo Verde, Galiza, Guiné-Bissau, Macau, Moçambique, Portugal, São Tomé e Príncipe. Estes países e regiões partilham de dados culturais e comungam de um passado análogo e de uma língua comum que, enriquecida pela sua diversidade, se reconhece como uma.

Neste sentido, Fernando Cristóvão (2012) descreve o conceito de lusofonia como:

um certo património de ideias, sentimentos, monumentos e documentação, isto é, uma construção quotidiana não apenas na descoberta do património linguístico e cultural comum e anexo, mas, sobretudo, na multiplicidade de laços entre instituições e grupos profissionais dos oito [países], em ações de cooperação, na valorização dos afetos (p. 12).

Por isso, a lusofonia mergulha as suas raízes mais profundas nos Descobrimentos portugueses e no diálogo étnico de culturas miscigenadas, que são o resultado de um encontro de povos e culturas ao nível global. Esta miscigenação criou, mais do que laços políticos e culturais, laços de afetos que se fortificam cada vez que um cidadão da lusofonia se depara com outro que partilha da mesma língua e de aspetos culturais e identitários análogos.

Em forma de sùmula do conceito, Miguel Real (2012) afirma que “a lusofonia corresponde a um campo geográfico-histórico e cultural abrangido por todas as nações, países, povos e comunidades falantes da língua portuguesa ou de um dialeto desta diretamente derivado” (p. 133).

1.1. Os três círculos da lusofonia

Fernando Cristóvão aponta para a existência de três círculos da lusofonia. O primeiro círculo é composto pelos oito países e regiões onde a língua portuguesa assume um papel de extrema importância. Aqui, a língua portuguesa é assumida como “língua de cultura” e “língua de património”¹, não só devido ao seu papel aglutinador desde a época dos descobrimentos, mas também por causa do facto de muitos dos países pertencentes à lusofonia possuírem várias línguas nacionais e cuja diversidade poderia ser motivo de diferença e desunião. Em vários lugares da diáspora e em situações diversas, fala-se ou falou-se português, as suas variantes ou crioulos dele derivados como a Galiza, Casamansa (no Senegal), Ilha de Ano Bom, Ajudá (no Benim), Goa, Damão, Diu, Mangalor, Mahé, Fort Cochim, Tellicherry, Chaul, Korlai, Coromandel, os crioulos de Malaca, Vaipim, Batticaloa e Puttalan, no Sri Lanka. Na Oceânia, os de Bali, Java (Brestagi e Tugu), de Kuala-Lumpur, Penang, Jehove, Taiping. Também os de Curaçau, Aruba e Bonaire e Suriname, na Guiana Holandesa. Embora o tempo se tenha encarregado de apagar alguns destes crioulos, a memória cultural partilhada, essa não se apagará e permanecerá na memória daqueles que algum dia foram tocados pela cultura lusófona.

Pelo exposto, as questões da língua assumem-se como uma das principais preocupações da lusofonia: a sua difusão, o seu enriquecimento, o seu ensino. Por isso, é dentro do círculo composto pelo núcleo duro da lusofonia, os nove países, que se vão desenvolvendo atividades e ações para o reforço da coesão e dos interesses comuns, bem como dinâmicas que possibilitam as ações externas dos lusófonos, maioritariamente junto das instituições e organizações internacionais.

A primeira instituição a ser criada foi o Instituto Internacional da Língua Portuguesa (IILP), em 1989, pelos Chefes de Estado dos países lusófonos, com o objetivo de defender, ilustrar e difundir a língua portuguesa.

¹ O conceito de “Língua de Património” encerra em si “o conjunto das ‘provas’ da nossa identidade, da herança de ideias, sentimentos e realizações acumuladas durante séculos (...) e também daqueles que conosco partilharam no passado, e partilham no presente, a mesma forma de comunicação” (Cristóvão, 2008, p. 67).

Em 17 de junho de 1996, foi criada, em Lisboa, a Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP)², como estrutura de apoio político aos países lusófonos, destinada à concertação político-diplomática, no que respeita às relações internacionais, cooperação especial nos domínios económico, jurídico, cultural, social e técnico-científico, bem como à promoção e difusão da língua portuguesa. O seu órgão máximo é a Conferência de Chefes de Estado e de Governo, que reúne ordinariamente de dois em dois anos e extraordinariamente quando solicitado por dois ou três dos Estados membros³. No que respeita a língua portuguesa, a CPLP reafirma a sua importância para o espaço lusófono, pois

constitui, entre os respetivos Povos, um vínculo histórico e um património comum resultantes de uma convivência multissecular que deve ser valorizada; É um meio privilegiado de difusão da criação cultural entre os povos que falam português e de projeção internacional dos seus valores culturais, numa perspetiva aberta e universalista; É igualmente, no plano mundial, fundamento de uma atuação conjunta cada vez mais significativa e influente; Tende a ser, pela sua expansão, um instrumento de comunicação e de trabalho nas organizações internacionais e permite a cada um dos Países, no contexto regional próprio, ser o intérprete de interesses e aspirações que a todos são comuns (Bondoso, 2013, p. 174).

Destacam-se, ainda, como pilares da lusofonia, a União das Cidades Capitais Luso-Afro-Américo-Asiáticas (UCCLA) e a Associação de Universidades de Língua Portuguesa (AULP). A UCCLA foi fundada em 1985, com sede em Lisboa, e tem por objetivo fundamental fomentar o entendimento e a cooperação entre os municípios membros, através do intercâmbio cultural, científico e tecnológico, bem como promover o desenvolvimento e progresso destes municípios. A AULP é uma organização não-governamental criada na cidade da Praia, em Cabo Verde, em 1986, e reúne as universidades dos países lusófonos, alguns institutos e centros de formação de professores, assim como outras instituições com objetivos semelhantes. O seu grande objetivo, para além da difusão e promoção da língua portuguesa, é fomentar o intercâmbio de professores, estudantes investigadores e técnicos, assim como a reflexão acerca do papel do Ensino Superior.

² A CPLP é constituída, à data, por nove países com a entrada da República da Guiné Equatorial, em julho de 2014, como país membro de pleno direito da comunidade. Este país tem como línguas oficiais o espanhol, o francês e o português. Recorde-se que este país foi uma colónia portuguesa durante três séculos (1474 – 1778), daí as suas afinidades linguísticas e culturais com os restantes países que fazem parte da CPLP.

³ Cf. [www.http://cplp.org/Default.aspx?ID=250](http://cplp.org/Default.aspx?ID=250)

Salienta-se, também, o papel do Instituto Português de Apoio ao Desenvolvimento (IPAD), que tem envidado esforços, em ações de cooperação, para apoiar os países lusófonos (principalmente os PALOP e Timor-Leste) no seu desenvolvimento e na implementação e difusão da língua portuguesa como língua oficial e como língua materna.

Frequentemente, a sociedade civil cria instituições que fomentam as relações culturais, políticas e económicas entre os nove países. Destacam-se, entre muitas outras, as Academias de Ciências e Letras de Portugal e do Brasil, o Instituto Camões, a Fundação Calouste Gulbenkian, a Associação dos Arquivistas dos Países de Língua Portuguesa, a Associação dos Publicitários, a Association pour le Développement des Études Portugaises, Brésiliennes d’Afrique et d’Asie Lusophones (ADEPBA), a Associação dos Engenheiros Agrónomos dos Países de Língua Portuguesa, a Fundação Evangelização e Cultura, o Elos Internacional da Comunidade Lusíada, a Fundação Luso-Brasileira para o Desenvolvimento do Mundo de Língua Portuguesa, a Fundação Fé e Cooperação, a Associação Mundo Lusófono, a Liga de Escritores dos Cinco (LEC), a Liga Moçambicana da Língua Portuguesa e a Organização Internacional de Jornalistas.

Por seu lado, o Instituto Camões desempenha um papel importante na promoção da língua portuguesa, difundindo a sua divulgação e o seu ensino em todo o mundo. Aliás, esta entidade é a vertente mais visível e mais emblemática do trabalho e da cooperação que os sucessivos governos portugueses têm vindo a empreender junto dos países e das comunidades que mantêm uma ligação a Portugal e à língua portuguesa. Por isso, inserido no Ministério dos Negócios Estrangeiros, o Camões, I. P. tem obtido uma dotação orçamental cada vez mais elevada, atingindo os quase sessenta milhões de euros em 2018⁴. Mais ainda, “o orçamento de 2019 do Camões não deverá baixar face a 2018, ficando entre 60 e 70 milhões de euros”⁵. Grande parte do orçamento alocado ao Camões é atribuído à promoção e ao ensino da língua portuguesa, com centros de língua, professores e leitores espalhados por inúmeros países e instituições de ensino, quer de nível básico, quer de nível superior. A estes agentes de ensino são exigidas metas quantitativas que se subdividem em números de aulas, número de alunos, entre outros. A este nível, o Camões, I. P. tem uma abordagem agressiva de imposição de metodologias de trabalho e de ação, bem como de metas a atingir, trabalhando para os números, para justificar a dotação orçamental atribuída. Com os objetivos numéricos em vista e considerando o perfil despótico de muitas das pessoas

⁴ Segundo o *Plano de Atividades 2018* do Camões, I. P., em 2016, o orçamento executado atingiu os 57 376 609€ (cinquenta e sete milhões, trezentos e setenta e seis mil e seiscentos e nove euros), em 2017, o orçamento inicial foi de 63 119 544€ (sessenta e três milhões, cento e dezanove mil e quinhentos e quarenta e quatro euros) e, em 2018, a dotação orçamental global foi de 68 226 478€ (sessenta e oito milhões, duzentos e vinte e seis mil e quatrocentos e setenta e oito euros). Informação disponível em https://www.instituto-camoes.pt/images/sobre_nos/plano_atividades18.pdf. Último acesso em 03 de janeiro de 2019.

⁵ Disponível em <http://noticias.sapo.pt/portugues/lusa/artigo/25209085.html>. Último acesso em 03 de janeiro de 2019.

contratadas para lugares decisivos nos países de acolhimento, que olham com desdém e com superioridade os povos, as culturas os conhecimentos e as formas de estar autóctones, por vezes, a cooperação portuguesa no ensino da língua é vista como envolta de características neocolonialistas, ainda que essa não seja a intenção manifesta dos programas de cooperação existentes.

Por outro lado, poucos são os Centros Culturais Portugueses dos países lusófonos que têm um papel de destaque na promoção das artes performativas lusófonas, excetuando a apresentação esporádica de uma ou outra peça de teatro em ambiente intimista. Ressalva-se, contudo, o Centro Cultural Português na Praia, Polo do Mindelo, em Cabo Verde, que enquadra o Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo, fundado em 1993 e que conta já com cinquenta e três produções. Todavia, é de destacar o facto de este polo ter como coordenador João Branco, um dos maiores impulsionadores do teatro em Cabo Verde nos últimos anos, facto de poderá explicar, em grande parte, esta característica tão *sui generis* desde polo.

Enfim, a promoção da cultura, nos objetivos e atividades promovidas pelo Camões, I. P. está quase exclusivamente ligada à língua, relegando a importância que o teatro e as artes performativas poderão ter na utilização, consolidação e desenvolvimento das várias variantes da língua portuguesa e das várias culturas em português. É urgente que esta instituição reveja o seu *modus operandi*, assumindo que a performance poderá ser uma forte aliada na promoção da lusofonia e também da expansão da língua portuguesa, independentemente do seu sotaque e da sua variante, como língua de conhecimento, de cultura e de ciência.

Contrastando com a filosofia de operação do Camões, I. P., a Fundação Calouste Gulbenkian assume um papel de promoção das artes em geral, em que o teatro e as artes performativas, como a dança, assumem um papel de destaque. O Programa Gulbenkian de Língua e Cultura Portuguesas (PGLCP), assim como o Programa de Apoio à Mobilidade de Artistas dos PALOP são exemplos dos apoios que esta instituição dá para o desenvolvimento e à divulgação das produções de teatro e das artes performativas, não só em Portugal, mas também nos países de expressão portuguesa⁶. Estes programas assumem um cariz fundamental para retirar os agentes de teatro, na sua generalidade, do isolamento e do esquecimento a que muitas vezes são prestados, principalmente nos PALOP, devido à falta de infraestruturas logísticas de apoio à apresentação e à circulação das produções, bem como à falta de apoios financeiros para o desenvolvimento de trabalhos e produções ligados ao teatro.

⁶ Por exemplo, ao abrigo do PGLCP, em 2017, foram doze os projetos apoiados para a Internacionalização em Teatro, dentro os quais se destacam os seguintes: apoio à internacionalização para a encenação por João de Melo Alvim do espetáculo *Dois Tiros e Uma Gargalhada* (2013) a partir do texto original do guineense Abdulai Sila, pelo Grupo de Teatro do Oprimido da Guiné Bissau e para a apresentação na Direção Geral da Cultura, em Bissau, Guiné Bissau; apoio à internacionalização para apresentação do espetáculo *Nós Matámos o Cão Tinhoso* (1964), a partir do conto do moçambicano Luís Bernardo Honwana, no 14º FITI, Maputo, Moçambique.

Da mesma forma, destacam-se os esforços dos episcopados dos vários países lusófonos no desenvolvimento e na solidariedade para com as populações mais desfavorecidas dos países lusófonos. Por fim, em termos de comunicação, salienta-se a RDP (Rádio Difusão Portuguesa) África e a RDP Internacional que levam a língua e a cultura lusófonas aos países africanos e à diáspora, respetivamente. Estas instituições assumem um papel importante na divulgação e na atualização do que se passa no mundo lusófono, permitindo que todos tenham acesso a informação do mais variado cariz, cultural, político, social, desportivo, entre outros, de todos os países. Principalmente, permite que a informação cultural dos PALOP seja divulgada e acessível a todos os lusófonos. Esta partilha e esta atualização de informação permitem criar um grupo disperso globalmente com sentido de unidade e com interesses comuns, que mais não são do que saber notícias acerca dos seus homólogos e dos seus irmãos lusófonos. Por outro lado, a RDP, nomeadamente a RDP África, tem um papel fundamental na divulgação do teatro produzido em África. Desde 20 de fevereiro de 2008, é emitido o programa “Atrás da máscara – O teatro na Lusofonia” realizado por João Costa Dias⁷ em parceria com Rodrigo Francisco⁸, um programa dedicado exclusivamente ao teatro realizado no espaço lusófono. Assim, João Costa Dias (2010) definiu a missão do programa: “divulgar as atividades teatrais de companhias e grupos dos diferentes países lusófonos, para que o público possa, assim, a elas aceder diretamente e, por outro, dar conta das preocupações e problemas concretos que se colocam aos profissionais das artes performativas desses países” (p. 56). Desta forma, o programa é uma das poucas formas de acompanhamento sistemático das atividades das companhias teatrais, dos grupos e dos criadores de teatro, dando voz àqueles que dificilmente teriam a possibilidade de dar visibilidade ao seu trabalho de outra forma. Da mesma forma, este é um espaço privilegiado para abordar os problemas que o teatro e os seus agentes enfrentam, nomeadamente questões técnicas relacionadas com a produção teatral, a direção de atores, a escrita teatral e dramática ou o financiamento, entre outros, através da rubrica “Visões de Palco”, que se iniciou em outubro de 2008 com a colaboração do dramaturgo e encenador A. Branco.

O segundo círculo da lusofonia compõe as línguas e culturas nacionais de cada um dos nove países, e que muito contribuíram para a diversidade e riqueza linguística e cultural que a língua portuguesa encerra em si. Esta multiplicidade de línguas e de culturas regionais e locais são característica da maior parte dos países que compõem a lusofonia. O português é encarado frequentemente como tendo um papel de língua de internacionalização, mas, de forma alguma, poderá substituir as línguas locais, uma vez que estas são veículos das diversas culturas; a sua

⁷ Mestre em Estudos Africanos pelo ISCTE, jornalista na RDP África, autor e animador do programa “Atrás da máscara”.

⁸ Diretor Artístico da Companhia de Teatro de Almada.

erradicação é sinónimo de perda de traços culturais irrepetíveis e insubstituíveis. Assim, deve estabelecer-se um contacto e uma colaboração entre a língua e a cultura comuns, o português, e as outras línguas e culturas do país, com o objetivo de estimulá-las e protegê-las, tanto nacional, como internacionalmente. Na verdade, nem a língua portuguesa prejudica as línguas locais, nem estas aquela, pois todas as línguas possuem o seu espaço e as suas funções próprias, não sendo admissível um imperialismo linguístico, numa época pós-colonial, dentro de um país, onde se verifique a repressão ou o enfraquecimento das línguas autóctones. Assim, deve-se promover as línguas nativas através da sua fixação por escrito em edições de textos e da sua escolarização. Esquecer as línguas nativas, que são eixo fundamental das culturas locais, é o mesmo que aceitar a descaracterização cultural imposta pela globalização; assim, deve-se promover a coexistência complementar de todas as línguas dentro de um país.

Por fim, o terceiro círculo da lusofonia abrange todas as instituições, pessoas e grupos alheios à língua portuguesa, mas que mantêm com esta relações de interesses vários, nomeadamente de afeto e de amizade. Este círculo é integrado por professores e alunos dos ensinos universitário, politécnico, secundário, por familiares e conviventes de emigrantes, empresários, religiosos, eruditos, técnicos, entre outros. São pessoas de outros povos, línguas e culturas que se interessam pela lusofonia e pelos povos e culturas lusófonos e que, em situação de algum dinamismo social e intelectual, se encontram em condições de intensificar o intercâmbio entre os países lusófonos e os seus, de outras línguas e culturas. Exemplo disso são as universidades e os seus corpos docente e discente que promovem intercâmbios de verão, intercâmbios estudantis, entre outros.

É importante, também, apontar o número de falantes de português espalhados pelo mundo para dar uma imagem da dimensão geográfica e populacional e que pode servir como argumento que sustenta a existência e a importância da lusofonia. A forma mais comum e mais fiável, porque utilizaria dados dos institutos nacionais de estatística de cada país, seria o cálculo da soma das populações de cada um dos nove países que compõem o núcleo lusófono. Assim, poder-se-á ter dois critérios na contagem do número total de falantes da língua portuguesa: o número total da população dos diferentes países ou o número de falantes reais da mesma, em comparação com o número de falantes ocasionais. Uma vez que não é possível obter dados fiáveis para o segundo critério, debruçemo-nos no primeiro. Segundo a informação no sítio na *internet* do Observatório da Língua Portuguesa, atualizada em 2015, há um total de 261 561 000 falantes de língua portuguesa nos nove países que compõem a CPLP e a RAE de Macau⁹. Este número só foi possível atingir devido ao trabalho das instituições educativas e de ensino do português nos vários países. O ensino

⁹ Informação retirada do sítio da internet <https://observalinguaportuguesa.org/falantes-de-portugues-2/>. Último acesso em 09 de julho de 2018.

do português assumiu-se como uma estratégia de desenvolvimento humano dos vários governos. Da mesma forma, o domínio do português assumiu-se como uma competência para aqueles que desejam manter relações económicas e comerciais com os restantes países lusófonos. Estas duas vertentes justificam o cada vez maior número de aprendentes de português, bem como de falantes, em todo o mundo.

1.2. Do ideal de Quinto Império à conceção atual de neocolonialismo

O ideal da lusofonia remonta ao conceito de Quinto Império apresentado por vários sonhadores lusitanos como Bandarra, Padre António Vieira, Fernando Pessoa e Agostinho da Silva.

1.2.1. As conceções quinto-imperialistas de Vieira, Pessoa e Agostinho da Silva

Para o Padre António Vieira, apoiado nas profecias de Bandarra de que Portugal iria ocupar um lugar de grande destaque no mundo, esta ideia de Quinto Império teve início com a conquista de Ceuta, em 1415, e alargou-se ao mundo inteiro. Este sonho era motivado pela dilatação da fé cristã e era concebido na suposta predestinação divina de que o povo português conseguiria forjar um império em que os homens estariam mais perto do divino. Na verdade, este império seria o derradeiro e definitivo e estaria assente nas sólidas bases da fé cristã espalhada pelo mundo. Ou seja, o Quinto Império iria suceder aos quatro impérios anteriores e evocados no sonho bíblico de Daniel: os impérios do ouro, da prata, do bronze e do ferro que uma pedra, rolando do alto, destruiu, porque os seus pés eram de barro. O pregador António Vieira atribuiu esta ideia de Quinto Império ao Império Português existente no seu tempo. De acordo com a conceção normativa de António Vieira, na sua obra *Clavis Prophetarum* (1681), a grande missão deste império seria, sem dúvida, “converter e reformar o Mundo, florescendo mais que nunca o culto divino, a justiça, a paz e todas as virtudes cristãs” (Vieira *apud* Cristóvão, 2005, p. 652), ideia essa que se encontra igualmente presente na sua obra, *História do Futuro* (1666).

Por seu lado, Fernando Pessoa retomou esse ideal messiânico, mas reformulando a ideia de Vieira, por entender esse império como um império cultural, não como um império da religião cristã. Neste âmbito, o poeta português escreveu “Que mal haverá em nos prepararmos para este domínio cultural, ainda que não venhamos a tê-lo?” (*apud* Cristóvão, 2008, p. 14). Esta filosofia pessoana encontra-se desenvolvida, para além de em textos deixados inéditos, nas obras *Mensagem* (1934) e no *Livro de Desassossego* (1982). Nesta última obra, o heterónimo pessoano Bernardo Soares expressa claramente esta ideia normativa de um império que assenta na cultura e na língua: “Não tenho sentimento nenhum político ou social, tenho, porém, num sentido, um alto sentimento patriótico. *Minha pátria é a língua portuguesa*” (Pessoa, 2000, p. 172).

A língua portuguesa desempenha, nesta conceção, um papel fundamental na criação de um novo império, pois reúne em si as condições imediatas do império da cultura, devido às suas características de plasticidade, riqueza expressiva e amplitude de expansão geográfica, com os seus mais de duzentos milhões de falantes.

Nos seus estudos acerca do que designou de “nacionalismo utópico pessoano”, Jacinto Prado Coelho (1969) adverte para o facto de o poeta português considerar a língua como sua pátria, mas que tal pátria não deverá ser entendida no sentido literal; pelo contrário, deverá ser entendida como a expressão de um misticismo patriótico. Neste sentido, e segundo o mesmo autor, “não é a realidade portuguesa do passado ou do presente que interessa a Fernando Pessoa, mas Portugal como virtualidade, como promessa” (p. 54). Ou seja, Portugal como virtualidade e/ou promessa seria o Quinto Império cultural que dominaria o mundo, sendo que esse império teria como elemento aglutinador a língua portuguesa (Pessoa, 1987, p. 229).

Quando Fernando Pessoa escreve, na *Mensagem* (1934), “é a hora!”, invoca o despertar da consciência de cada pessoa para esta ir ao encontro do seu lugar no mundo.

Neste sentido, Fernando Pessoa irá inspirar-se no sebastianismo das profecias de Bandarra e também nas ilações de Padre António Vieira em relação à temática de Quinto Império, com ligeiras alterações, mas mantendo o conservadorismo relativamente a estes pontos de vista.

Segundo Fernando Pessoa, a língua portuguesa reúne todas as condições para que exista um “Império da Cultura”: uma língua gramaticalmente completa e rica; o aparecimento de homens de génio literário; a extensão da situação geográfica e o número de gente falando-a inicialmente.

Para além da língua gramaticalmente rica e completa, Fernando Pessoa também diagnosticou uma riqueza antropológica peculiar do ser português, perfeitamente capaz de “ser tudo de todas as maneiras, porque a verdade não pode estar em faltar ainda alguma coisa” (Pessoa, 2008, p. 40). Na visão do poeta, a alma lusa, para além das capacidades de plasticidade e de adaptabilidade, possui em si algo de imprevisível e inefável, capaz de ter o instinto de poder albergar em si o sentido do mundo, de assimilar todos os ismos, de viver todas as religiões:

...Que Português verdadeiro pode viver a estreiteza estéril do catolicismo, quando fora dele há que viver todos os protestantismos, todos os credos orientais, todos os paganismos mortos e vivos, fundindo-os portuguesmente no Paganismo Superior? Não queiramos que fora de nós fique um único Deus! Absorvamos os deuses todos! Conquistamos já o Mar: resta que conquistemos o Céu, ficando a terra para os Outros, os eternamente Outros, Os Outros de nascença, os europeus que não são europeus porque não são portugueses. Ser tudo, de todas as maneiras, porque a verdade não pode

estar em faltar ainda alguma coisa! Criemos assim o Paganismo Superior, o Politéismo Supremo! Na eterna mentira de todos os deuses, só os deuses todos são verdade (*Ibidem*, pp. 40-41).

A história dos portugueses apoia-se nos grandes feitos das descobertas e também no facto de ter descoberto a ideia de descoberta, revelando novos mundos ao mundo, estatuindo-se como pioneiro da globalização. Nos contactos realizados com outras civilizações e outros povos ao longo dos séculos, o povo português demonstrou uma capacidade invulgar para se adaptar a todos os credos, ocidentais e orientais, bem como a novas formas de viver. Note-se, porém, que estas concepções utópicas e versões unilaterais têm Portugal e os portugueses como agentes de acontecimentos positivos, olvidando os resultados e as consequências de violência e de opressão que tiveram uma duração de vários séculos para as populações nativas.

Analisando o psiquismo português, Pessoa afirmou existirem, com razoável aproximação, três espécies de portugueses. Na primeira espécie, acentua-se o domínio da imaginação sobre a inteligência. Na segunda, o domínio da emoção sobre a paixão. Na terceira, a adaptabilidade instintiva.

“A cada um destes tipos corresponde um tipo de literatura” (Pessoa, 1987, pp. 40-41). Não mencionando o significado das duas primeiras espécies de português, a terceira espécie:

absorve a inteligência com a imaginação; a imaginação é tão forte que integra a inteligência em si, formando uma nova espécie de qualidade mental. Daí os descobrimentos, que são um emprego intelectual, até prático, da imaginação. (...) Esta nova espécie de mentalidade influi nas outras duas qualidades mentais do português: por influência dela a adaptabilidade torna-se ativa em vez de passiva, e o que era habilidade para fazer tudo, torna-se habilidade para ser tudo (*Ibidem*, p. 41).

O português “sintético” incorpora em si o presente e o estrangeiro, não está refém da influência internacional. “Só ele está em todos os campos ao mesmo tempo” (Pessoa, 2009, pp. 67-68). Sendo que, muitas vezes, o confronto cultural produz civilização, Pessoa apresenta aqui as ferramentas para a saída da decadência e estagnação nacional: o sensacionismo representa uma “arte síntese de nações e de épocas e de artes” (*Ibidem*, pp. 75-76), sendo que o português deve “acumular dentro de si todas as partes do mundo, sem perder nada do esforço das diferentes épocas passadas” (*Ibidem*, pp. 75-76).

Na mesma linha de raciocínio, Hegel notou, a propósito da relação de Portugal com o mar (que, segundo este autor, se desenvolveu muito mais do que em Espanha), que “o mar engendra uma maneira própria de viver, pois dá-nos a representação do ilimitado e do infinito; e ao sentir-se o homem nesta infinitude, anima-se a transcender o limitado” (Hegel *apud* Cunha, 2013, p. 25). Ou seja, o mar é uma característica essencial do povo português, pois foi o encontro do homem português com o mar que o fez querer ultrapassar as limitações impostas pela geografia.

Assim, intrinsecamente ligado a uma língua da “pátria”, que se desenhou ao longo da história como uma língua humanista e universal, gramaticalmente rica e completa, ilustrada com homens de génio literário e um número de falantes considerável, espalhada pelos cinco continentes no mundo, o lusófono é capaz, segundo Pessoa, através das suas características antropológicas, de descentralizar-se e ser o homem síntese da humanidade, de ser tudo e todos, o nada e o absoluto, o homem completo. O poeta preconiza, deste modo, o homem que seja, em si próprio, o maior número de outros, o mais incoerente consigo próprio, onde cada perder-se é encontrar-se. Enfim, para Pessoa, elevando-se acima dos nacionalismos mundanos e das influências das doutrinas estrangeiras, o português e, conseqüentemente, o lusófono poderá revelar-se capaz de abarcar e abraçar tudo, de todas as maneiras, para um “Paganismo Superior, um Politeísmo Supremo”, com um novo tipo de mentalidade que permite ser tudo, abrangendo todos os *ismos*.

O último grande defensor do Quinto Império ou Idade do Espírito Santo ou a Terceira Idade, Agostinho da Silva, contribui grandemente para a sedimentação deste conceito no povo português. Este seu contributo assenta numa longa e profunda reflexão acerca do futuro de Portugal no mundo, “devendo a concretização da lusofonia fazer-se em passagem progressiva da utopia criadora e estimulante para a realidade” (Cristóvão, 2008, p. 165), levada a cabo pelos lusófonos. No livro *Reflexão à Margem da Literatura Portuguesa* (1996), Agostinho da Silva apresenta uma revisão da história de Portugal concordante com a tese de Portugal como motor futuro do Império do Espírito Santo¹⁰. Já no livro *Um Fernando Pessoa* (1959), Agostinho da Silva como que encontra

¹⁰ Agostinho da Silva afirma que se deve repensar a fundação de Portugal para se encontrarem os erros da história de Portugal. O primeiro erro é, desde logo, o ato da sua fundação que, motivado pelos conflitos entre Afonso Henriques e a sua mãe D. Teresa, devido aos ciúmes do primeiro pela relação da sua mãe com Fernão Peres de Trava, influenciará definitivamente o percurso de Portugal a nível mundial e a separação entre a Galiza e Portugal. O segundo momento da história de Portugal, este positivo, refere-se à expansão do Condado Portucalense. Extinguida a possibilidade de relações com o norte (Galiza) e com o leste (Leão), Portugal apenas pode expandir-se para sul, isto é, combater os “infiéis”, instaurando o modo de comportamento dos portugueses assente num modelo templário de luta pela fé cristã e evangelização dos povos (espírito de Cruzada, despojamento de bens próprios, disponibilidade para contínuos sacrifícios, individualismo errante, fé profunda na convicção de uma verdade religiosa católica e aceitação de um destino providencial transcendente). O terceiro momento, também ele positivo, prende-se com a introdução pela Rainha Santa Isabel e pelos franciscanos, em Portugal, do Culto da Idade do Espírito Santo como futuro reinado de amor universal. Conjugados os dois primeiros momentos positivos da história de Portugal, surge um quarto momento, igualmente

confirmação da sua tese na teoria do Quinto Império de Fernando Pessoa. Em 1994, quase quarenta anos passados desde a publicação das obras citadas, numa das suas últimas entrevistas, Agostinho da Silva continua a defender a mesma tese:

A missão de Portugal, agora, se de missão poderemos falar, não é a mesma do pequeno Portugal, quando tinha apenas um milhão de habitantes, que se lançou ao Mundo e o descobriu todo, mas a missão de todos os que falam a língua portuguesa. Todos esses povos têm de cumprir uma missão importante no Mundo (Mendanha, 1994, p. 31).

No fundo, Agostinho apela à universalização de uma missão que, no passado, foi vista como a de Portugal, mas que, atualmente, transformou-se numa missão de todos os países lusófonos, ou seja, tornou-se numa missão da língua portuguesa e de todos os seus falantes.

Agostinho da Silva faz emergir Portugal de um fundo espiritual permanente que o constitui como tábua de salvação da Europa e mesmo como um motor de um plano divino de purificação ou regeneração mundial, como afirma na obra *Um Fernando Pessoa* (1959):

... Deus não pode abandonar o seu outro povo eleito [refere-se a Judeus e Portugueses] e, passado o domínio da Europa, quando a técnica tiver esgotado todas as suas possibilidades, quando a economia protestante se verificar plenamente anti-humana, quando a centralização estatal se revelar estéril, Portugal virá de novo construir o seu mundo de paz (p. 15).

Pelo exposto, verifica-se, excetuando pormenores de relevância menor, uma matriz de concordância entre a teoria providencialista de Fernando Pessoa e a de Agostinho da Silva. O próprio filósofo português defende que a sua teoria se encontra muito próxima da de Pessoa, quando o afirma numa das suas últimas entrevistas, publicada postumamente:

positivo, que se refere à organização das populações e do Estado na I Dinastia portuguesa (concelhos autónomos relativamente isolados e autossustentáveis organizados em torno da imagem simbólica do rei, sem estabelecimento de uma corte fixa, cortes descentralizadas e democráticas, comunhão de vivências entre a corte e as populações, economia de partilha comunitária). Estes três momentos positivos fundam o centro histórico imaginário da filosofia providencialista de Portugal de Agostinho da Silva, deslocando a imagiologia heroica de Portugal, baseada na época dos Descobrimentos e tendo como pano de fundo simbólico a epopeia camoniana, para a recentrar na própria época de formação de Portugal.

Mas eu suponho que Fernando Pessoa pensa que Portugal não teve apenas um papel histórico num certo século, para mostrar ao mundo o que era o mundo, que foi o que Portugal fez, mas que precisa continuar essa obra e passar agora a outro descobrimento muito mais importante, que é o descobrimento da natureza humana e da sua realização plena. Que Portugal apenas descobriu ao mundo o mundo material, descobriu os outros continentes, mas que precisa agora que as pessoas descubram, não apenas o mundo que têm fora de si, mas o mundo que dentro de si têm (Silva *apud* Natário & Epifânio, 2017, p.3).

Podemos afirmar que a noção de Quinto Império para Agostinho da Silva é um desejo da “antecipação de um paraíso na terra” para o povo português. O termo Quinto Império é dúbio, pois quando se fala em império surge inevitavelmente a imagem de todas as espécies de colonialismo português ou todos os impérios que desabaram ao longo da história. Quando se fala em império, pode significar expansão e domínio e não é isso que se deve compreender da ideia de Quinto Império, embora seja quase inevitável devido à conotação da palavra *império*. Por causa deste facto, alguns autores, como Fernando Cristóvão (2008)¹¹, aludem o termo lusofonia em vez de Quinto Império, precisamente para evitar más interpretações. Na verdade, o objetivo destes autores mais recentes é afastar o conceito do processo de colonialismo e de todas as implicações e conotações negativas por este acarretadas e que estão implícitas nas conceções de Fernando Pessoa e de Agostinho da Silva. A este respeito, Jacinto Prado Coelho (1969) afirma que “Agostinho da Silva ostenta, não há dúvida, características mentais que o aproximam do Mestre: o irracionalismo, a entrega aos poderes da imaginação, o arrojo da afirmação gratuita, o desprezo da coerência [...], o abandono da análise rigorosa em benefício do livre jogo com símbolos e mitos sedutores” (pp. 56, 57).

Pertencendo à “estirpe supostamente privilegiada dos que ‘não veem o visível’” (*Ibidem*, p. 57) e sendo recetáculo das ideias de Bandarra, Padre António Vieira, Camões e Fernando Pessoa, Agostinho acredita que será a lusofonia que criará, pelas características exclusivas encontradas no psiquismo português, o Quinto Império, o último império que surge após o desabamento dos outros quatro impérios que vêm na Bíblia, o império espiritual e não material.

Numa entrevista que Agostinho da Silva concedeu à RTP, no programa “Conversas Vadias”, quando um jornalista lhe questiona se o destino de Portugal é o Quinto Império, Agostinho responde da seguinte maneira:

¹¹ Cf. *Da Lusitanidade à Lusofonia* de Fernando Cristóvão.

Portugal não tem como destino o Quinto Império. Portugal inventou e imaginou o Quinto Império. E teremos de o examinar, ver se está ou não está dentro de nós e na nossa capacidade de o interpretar. (...) A primeira ideia de Quinto Império surgiu com o Camões, na ilha dos Amores. O que é que Camões põe como fim da atividade humana? Depois de cada homem ter trabalhado no seu dever nos descobrimentos, aparece nos lusíadas, depois de os portugueses terem terminado essa empresa, aparece um tempo de cada homem ser aquilo que realmente é: ser ao máximo, plenamente, aquilo que nasceu e que marca a sua individualidade.

Aqueles marinheiros foram a Calecut e, assim que tocam a ilha dos Amores, deixam de ser marinheiros ou artilheiros nem capitães nem coisa nenhuma. Eles são aquilo que eram. E como eram? É preciso que os corpos se apaziguem para que a cabeça possa estar livre para entender o mundo à volta. Enquanto estivermos perturbados com um corpo que temos de alimentar e de tratar o melhor possível não conseguiremos ouvir aquilo que Camões referiu como sendo a ‘voz da Deusa’.

A ‘voz da Deusa’ arranca aqueles marinheiros as limitações do tempo e do espaço¹².

Segundo Agostinho da Silva, as limitações do tempo e do espaço acorrentam o homem para aquilo que ele não é e, se o ser humano escutar a “voz da Deusa”, conseguirá escutar a “Idade do Espírito Santo”, idade onde não existem limitações do tempo e espaço, como aquela descrita no episódio *A Ilha dos Amores* da obra *Os Lusíadas* (2007) de Luís Vaz de Camões:

Tomando-o pela mão, o leva e guia
Para o cume dum monte alto e divino,
No qual ua rica fábrica se erguia
De cristal toda e de ouro puro e fino.
A maior parte aqui passam do dia
Em doces jogos e em prazer contino;
Ela nos paços logra seus amores,
As outras pelas sombras, entre as flores. (Canto IX, Est. 87)

¹² Entrevista que Agostinho da Silva concedeu à RTP, no programa “Conversas Vadias”, disponível em <https://arquivos.rtp.pt/programas/conversas-vadias/>. Último acesso a 09 de julho de 2018.

Se quiseres no mundo ser tamanhos,
Desperta já do sono do ócio ignavo,
Que o ânimo, de livre, faz escravo. (Canto IX, Est. 92)

E ponde na cobiça um freio duro,
E na ambição também, que indignamente
Tomais mil vezes, e no torpe e escuro
Vício da tirania, infame e urgente;
Porque essas honras vãs, esse ouro puro
Verdadeiro valor não dão à gente;
Melhor é merecê-los sem os ter,
Que possuí-los sem os merecer. (Canto IX, Est. 93)

Ou dai na paz as leis iguais, constantes,
Que aos grandes não deem o dos pequenos,
Ou vos vesti nas armas rutilantes,
Contra a lei dos inimigos Sarracenos:
Fareis os reinos grandes e possantes,
E todos tereis mais, e nenhum menos;
Possuireis riquezas merecidas,
Co'as honras que ilustram tanto as vidas. (Canto IX, Est. 94)

A leitura que Agostinho da Silva faz da *Ilha dos Amores* de Luís de Camões está ligada a uma noção puramente espiritual:

Então tivemos a aventura física, a aventura geográfica, com muita coisa de espiritual à mistura, é evidente. Mas foi fundamentalmente isso: percorremos milhas, metros quadrados, conhecemos terras e gente, mas, por vários motivos, a outra aventura que havia a seguir a essa, que era a do espírito, a aventura da fraternidade humana, de fazer que o mundo todo, conservando a sua diversidade, reconhecesse a sua unidade – coisa que os portugueses tentaram por variadíssimas vezes, mas que as circunstâncias ambientes não permitiram que se realizasse –, essa fundamentalmente não se fez. É a porta que se abre agora diante de nós (Silva, 1959b, p. 131).

Agostinho vislumbrou na cultura portuguesa sinais claros, simbólicos e reais que lhe permitiram estatuir Portugal e a lusofonia como porta-estandartes de um novo mundo para todos os seres humanos, tendo os lusófonos como exemplo. Os momentos paradigmáticos da sua história – o culto popular do Espírito Santo, a organização política e económica da sociedade portuguesa solidificada em princípios morais cristãos, a coroação da Criança Imperador, a fraternidade e a unidade universal a que Camões se refere, a ordem de Cristo, as heteronímias de Fernando Pessoa, a epopeia dos descobrimentos e a construção cultural do Brasil – permitem a Agostinho considerar a cultura lusófona como detentora de uma essência religiosa profunda que, na sua opinião, não deve ser negligenciada. Aliás, considerando o húmus da cultura portuguesa e lusófona à luz desta exegese, o pensador atribui ao povo lusófono um estatuto messiânico e redentor capaz de, através das suas características, promover o Quinto Império no mundo.

Assim, para Agostinho da Silva, a cultura lusófona comporta em si uma mensagem que deve ser analisada e, acima de tudo, alimentada. Desta forma, a mensagem da língua portuguesa é uma mensagem escatológica, é uma mensagem salvífica, é uma mensagem religiosa, mas sem instituição política ou organizada. Esta mensagem defende a possibilidade de se construir um mundo melhor, porque alimenta e fomenta o que existe de melhor no ser humano. O Quinto Império possui um estatuto que não pode ser definido cientificamente, porque não tem categorias. É uma crença, utópica ou não, de que um dia todos nós podemos viver “um paraíso na terra”, porque todos verão as suas necessidades básicas supridas e terão a possibilidade ininterrupta para criar o que Deus ainda não criou. É, neste sentido, uma demanda espiritual que ainda está longe de terminar, porque está muito longe de se concretizar. É por isso que Agostinho refere que “só gente da nossa cultura, da nossa língua, naquilo que a língua tem de próprio e de estrutural, só essa gente é capaz de realizar tal tarefa que tem de ser levada a cabo agora” (*Ibidem*, p. 131).

Agostinho da Silva considera que para levar a cabo esta missão de criar o “Reino do Deus na terra” ou “o Reino do Espírito Santo”, a “Terceira Idade”, a “Vida Plena”, a “Idade de Ouro” ou o Quinto Império “sê-lo-á feito por todos os homens de língua portuguesa” (*Ibidem*, p. 30). Agora, Portugal é todo o território de Língua Portuguesa. Para o lusófono, a sua pátria é a língua portuguesa. Caberá à lusofonia estudar as condições de possibilidade para a instauração de um paraíso na terra. Como refere Miguel Real, “consultando a bibliografia sobre este tema, tudo já foi dito. Só falta fazer a lusofonia” (Real, 2012, p. 133).

A mensagem da lusofonia perdura no eco da eternidade desde a fundação de Portugal. É uma mensagem da língua portuguesa, porque construiu-se, ao longo dos tempos, no interior dessa mesma língua. A língua portuguesa já não é de Portugal, mas de todos os povos lusófonos – e não só – que comungam a mesma visão do mundo. Como refere Miguel Real (2012):

O espírito da lusofonia reside hoje na língua comum – e porque a língua frutifica em cultura, o espírito da lusofonia é hoje eminentemente cultural. O que significa ser o espírito da lusofonia eminentemente cultural? Significa que, com base no passado e na unidade de uma imensa variedade de pulsões históricas, a lusofonia se propõe criar um novo rosto cultural no mundo (*Ibidem*, p. 135).

Tal como afirmou Agostinho da Silva, a lusofonia deverá desprender-se de qualquer vínculo político, para assumir um carácter puramente humanista, pois a lusofonia “corresponde a um genuíno programa civilizacional de fundo, unindo num vínculo único povos que a História fez encontrar e desencontrar” (*Ibidem*, p. 134). Desta forma, todas as ambições políticas e económicas deverão ser afastadas deste projeto, pois estas, na vez de unirem, afastam. De certa forma, os jogos políticos conjunturais têm frustrado os objetivos da lusofonia, pois os interesses políticos e económicos exigem a supremacia de um Estado sobre outro e, se existe supremacia de uns, existe a subalternidade de outros: vêem-se países que exercem o seu poder (económico, cultural, demográfico...) sobre aqueles países que são considerados, pelas características intrínsecas, mais vulneráveis. Como afirma Miguel Real em *A Vocação Histórica de Portugal* (2012), uma obra com um título que remete para o quinto-imperialismo e para o colonialismo de uma conceção de supremacia de Portugal e do seu povo sobre outras nações e outros povos:

A lusofonia não pode ser um Mercosul intercontinental, muito menos uma Comunidade Europeia geograficamente mais extensa.

A lusofonia não pode ser, igualmente, uma ONU neutra em ponto pequeno, sujeita às flutuações dos interesses dos Estados membros e aos vetos dos países mais ricos ou demograficamente mais poderosos (*Ibidem*, p. 136).

Todos os Estados membros da lusofonia deverão ter um estatuto de igualdade, em que o interesse de um Estado não se sobreponha ao interesse de outro; todos os países serão iguais porque partilham genes sociais e culturais semelhantes. Porém, para que isto aconteça, será necessário ignorar as histórias do colonialismo e do neocolonialismo, o que é utópico, tal como são utopias todas as conceções quinto-imperialistas da lusofonia.

1.2.2. A contestação da lusofonia

A mistura de utopia e realidade na lusofonia leva a que uns a entendam como sonho inatingível, outros como um paradigma que caminha para a construção de uma realidade próxima.

Jacinto Prado Coelho (1969) entendia o Império de Cultura de Fernando Pessoa como a expressão de um misticismo patriótico de Portugal como virtualidade, como uma promessa do devir, ou seja, seria um império de um país inventado e que em nada corresponderia à realidade.

Nesta senda, Eduardo Lourenço (2004) defende que a pátria da língua e a lusofonia não são senão um sonho, uma virtualidade, mais do que poderá ser uma realidade, baseados na utilização comum da língua portuguesa.

E é o sonhar como unido o espaço dessa língua ou a ideia de o reforçar para resistir melhor à pressão de outros espaços linguísticos – não como um império -, hoje impensável, à Albuquerque, ou nem sonhável à maneira de Vieira, como o de Cristo Senhos no Mundo – que os portugueses (sem o quererem dizer em voz alta) projetam no conceito ou na ideia mágica de lusofonia (Lourenço, 2004, p. 164).

Embora a língua portuguesa surja para os PALOP como arma de resistência às línguas mundiais que são faladas nos países vizinhos e que esta seja uma das bases sólidas para a conceção de lusofonia, o filósofo português defende que a lusofonia é o sonho de Portugal e não necessariamente de todos os países que compõem o espaço lusófono. Ele afirma que:

É natural que seja no espaço da nossa ficção, quero dizer, da portuguesa, que mais fundo se manifeste uma espécie de nostalgia imperial, uma exigência de unidade, ou melhor, de universalidade simbólica, suscetível de nos inventar em termos novos, aquela Atlântida submersa, ou mesmo perdida, que imaginávamos possuir e habitar nos tempos em que lhe chamávamos ‘o mundo português’ (*Ibidem*, p. 112).

De uma forma menos espiritual e mais contundente, Alfredo Margarido (2000) define a lusofonia como um novo mito português, que mais não é que uma forma de neocolonialismo disfarçado por trás de uma dimensão cultural, de património, que se baseia na partilha de língua portuguesa:

O discurso atual limita-se a procurar dissimular, não a eliminar, os traços brutais do passado. O que procura de facto é recuperar pelo menos a sua fração da antiga hegemonia portuguesa, de maneira a manter o domínio colonial, embora tendo renunciado à veemência ou à violência de qualquer

discurso colonial, pretende manter-se o colonialismo, fingindo abolir o colonialista, graças à maneira como o colonizado é convidado a alienar a sua própria autonomia para servir os interesses portugueses (p. 76).

No seu livro *A Lusofonia e os Lusófonos: Novos Mitos Portugueses* (2000), Margarido, quando se refere à língua portuguesa como “força imperial”, afirma que Portugal e os países que outrora formaram o império português apressaram-se a arranjar uma explicação para a força aglutinadora da língua portuguesa neste espaço, relegando, conseqüentemente, para segundo plano, as línguas nacionais existentes no mesmo espaço. A adoção da língua portuguesa como língua oficial destes países cria uma hierarquia linguística que, na conceção do autor, mais não é do que um duplo das hierarquias sociais e raciais. Desta forma, ao criar uma elite linguística com a língua portuguesa a ser dominada pela elite política e social e com as várias línguas nacionais e serem do domínio da maioria da população, esta elite social e política, quer portuguesa, quer africana reedita e recria um comportamento colonial, concedendo o estatuto de “língua imperial” à língua portuguesa, exaltando-a como “o agente mais eficaz da unidade dos homens e dos territórios que foram marcados pela presença portuguesa” (*Ibidem*, p. 57). Esta construção de império a partir da unidade linguística é algo que, se foi pensado aquando da existência do império português, não foi conseguido.

No mesmo tom de Alfredo Margarido, Tabucchi levanta a suspeita acerca das intenções de Portugal na defesa da lusofonia, sendo este um país que perdeu o seu império. Este declarou ao *Le Monde*, em março de 2000, que Portugal encontra nas suas ex-colónias “terreno fértil para uma invenção meta-histórica como esta, que funciona como sucedâneo, no imaginário coletivo” (Tabucchi *apud* Cristóvão, 2005, p. 654).

Contra esta teoria de Alfredo Margarido da lusofonia como um projeto neocolonialista, surge a refutação de Eduardo Lourenço ao indicar que esta não é mais do que uma conceção irreal e imaterial de partilha e entendimento cultural e linguístico. Assim:

A lusofonia não é nenhum reino mesmo encartadamente folclórico. É só – e não é pouco, nem simples – aquela esfera de comunhão e de compreensão determinada pelo uso da língua portuguesa com a genealogia que a distingue entre outras línguas românicas e a memória cultural que, consciente ou inconscientemente, a ela vincula. Nesse sentido, é um continente imaterial disperso por vários continentes onde a língua dos Cancioneiros de Fernão Lopes, de Gil Vicente, de Bernardino, de Pêro Vaz de Caminha, de João de Barros, de Camões se perpetuou essencialmente

a mesma para lhe chamarmos ainda ‘portuguesa’ e ‘outra’ na modelação que o contracto com novas áreas linguísticas lhe imprimiu ao longo dos séculos (Lourenço, 2004, p. 174).

Neste prisma, o conceito de lusofonia não pode ser visto muito para além da sua esfera linguística, gramatical, semântica, fonética e fonológica, o que limita a aplicabilidade do termo, questionando, também, a sua existência. Contudo, este conceito pode ser visto naquilo que o diálogo estabelecido com a utilização de uma língua proporciona: “na aproximação dos países, na economia, na religião, na ciência, no desporto, em todos os alinhamentos, também políticos” (Cristóvão, 2005, p. 654).

Ainda assim, estes aspetos remetem para a inexistência de um espaço imperial neocolonial, pois todos os países envolvidos contribuíram para a sua criação, influenciando irremediavelmente a transformação da língua que é partilhada por todos, embora esta não seja usada de forma igual por todos.

1.3. A Língua como elemento aglutinador

Para além dos aspetos culturais e históricos que os países que compõem o mundo lusófono partilham, a língua portuguesa sobressai como elemento fundamental, não só de identidade, como também de união entre os povos que, apesar de partilharem de uma cultura, não deixam de possuir características culturais próprias e que os distingue dos demais, bem como variantes da língua específicas e que os caracterizam particularmente.

A língua portuguesa, falada por mais de 200 milhões de pessoas em todo o mundo, alcançou o estatuto de língua transnacional e transcontinental, tal como já referido neste trabalho, através da expansão colonial levada a cabo por Portugal desde o século XV e que deu origem a um império. Uma língua alcança o estatuto de língua transnacional e transcontinental, não pelas suas características estruturais e linguísticas intrínsecas ou porque está associada a uma grande cultura ou porque foi o código utilizado em prestigiadas obras literárias, “mas graças ao poder político, militar, económico, cultural e científico-tecnológico do povo, do país e do Estado de que ela é língua nacional ou língua oficial” (Silva, 2004, p. 25-26).

A expansão de uma língua está profundamente associada ao poder económico e ao poder político do respetivo país ou da respetiva nação. Por isso, é perfeitamente justificável que tenha sido nos séculos XV e XVI que os gramáticos tenham associado a importância e a expansão da língua portuguesa a todo o processo dos Descobrimentos ultramarinos. É desta forma que, no último quartel do século XVI, Duarte Nunes de Leão, na sua obra *Ortografia e origem da língua portuguesa*, associe a difusão da língua às navegações. Ele afirma:

e manifesto é que, como entre as nações que no mundo há, nenhuma se alongou tanto de sua terra natural como a nação portuguesa, pois, sendo do último ocidente a derradeira parte do mundo, onde, como Plínio diz, os elementos da terra, água, ar, fazem a sua demarcação, penetraram tudo o que o Mar Oceano cerca, e consigo levaram sua língua.// A qual, tão puramente se fala em muitas cidades de África que ao nosso jugo estão sujeitas, como no mesmo Portugal, e em muitas províncias da Etiópia, da Pérsia e da Índia, onde temos cidades e colónias, nos Sionitas, nos Malaios, nos Muluqueses, Léqueos, e nos Brasis, e nas muitas e grandes ilhas do Mar Oceano e tantas outras partes que, com razão, se pode dizer por os portugueses o que diz o Salmista: In terra verba eorum (Leão *apud* Silva, 2004, p. 26)¹³.

O gramático espanhol Nebrija defendeu o papel da língua como companheira do império, “Una cosa allo Y: saco por concluir mui certa: que sempre la lengua fue companera al império; y de tal manera le suguió que juntamente fué la caída de entrambos” (Nebrija *apud* Cristóvão, 2008, p. 14).

Vítor Aguiar e Silva¹⁴ recorda que, aquando do estabelecimento e cimentação de um império, a língua sempre desempenhou um papel importante, estabelecendo “uma primordial marca simbólica, um inestimável instrumento de comunicação, em especial nas práticas administrativas e judiciais” (Silva, 2004, p. 27) para o povo colonizador. Assim, com o declínio e a extinção dos impérios geram-se profundas alterações a nível do poder social, do poder político, do poder económico e do poder cultural, para além de provocarem enormes alterações no plano linguístico. Assim aconteceu com a queda do Império Romano e com a consequente fragmentação linguística que se operou nesse espaço geográfico, dando origem a várias línguas a partir do latim, como é o caso do português, do espanhol ou do francês, apenas para mencionar algumas das línguas daquela que hoje é a Europa. Ao contrário do que seria de se esperar e tendo em conta as consequências resultantes da queda da *Romania*, a desfragmentação dos impérios modernos e contemporâneos não testemunhou a fragmentação linguística nem a formação de novas línguas. Desde a independência dos Estados Unidos da América, a independência das colónias espanholas e portuguesas que ocorreram na primeira metade do século XIX na América Central e na América do Sul, até à vaga

¹³ Cf. Duarte Nunes de Leão, *Ortografia e origem da língua portuguesa*, introdução, notas e leitura de Maria Leonor Carvalho Buescu, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983, p. 315.

¹⁴ Cf. a comunicação proferida por Vítor Aguiar e Silva a propósito das políticas da língua portuguesa, aquando da conferência intitulada “A Língua Portuguesa: Presente e Futuro”, que teve lugar na Fundação Calouste Gulbenkian, em dezembro de 2004.

de independências de colônias inglesas, francesas e portuguesas após a segunda guerra mundial, os novos Estados soberanos adotaram, na maior parte dos casos, a língua das potências colonizadoras, embora esta adoção possa assumir-se com estatutos jurídico-constitucionais variáveis.

Aguiar e Silva justifica esta opção, indicando que:

Os novos países e Estados, confrontados com a multiplicidade e dispersão das suas línguas nativas, ágrafas na sua esmagadora maioria, compreenderam os inestimáveis benefícios que, no plano interno e no plano externo, na administração, no sistema escolar, na justiça, nas relações internacionais, etc., podiam advir da preservação e da continuidade das línguas das potências colonizadoras (Silva, 2004, p. 27).

Assim, a língua portuguesa assume-se como unificadora e criadora de uma comunidade. Os PALOP adotaram a língua portuguesa como forma de união, ao contrário do que seria de esperar, uma vez que esta é a língua dos colonizadores. Estes países africanos optaram pela língua portuguesa como sua língua oficial exatamente porque pretenderam a união das diferentes tribos que compõem a paisagem demográfica de cada país, ao mesmo tempo que reforçaram o poder das suas elites, fazendo com que o poder permanecesse nas mãos do mesmo grupo de pessoas. De uma forma generalizada, cada região e cada grupo de tribos fala a sua própria língua nacional, fazendo com que cada país seja plurilingue. Veja-se o exemplo de Angola, que possui mais de uma dezena de línguas nacionais, com as suas respectivas variantes. A opção por uma das línguas nacionais como língua oficial poderia colocar em causa a estabilidade e a paz tão arduamente conquistadas, pois um grupo de angolanos poder-se-ia sentir preterido em relação a outro. Desta forma, a opção pela língua portuguesa pretendeu criar uma forma de comunicação comum para unir os diferentes povos e as diferentes culturas, já que, de uma forma ou de outra, a língua dos lusos é familiar a todas as tribos, mesmo àquelas que não a utilizam no seu quotidiano. Esta opção deve-se, também, à forma sem preconceitos como os povos dos países colonizados pelos Portugueses encaram a língua portuguesa. A este respeito, Amílcar Cabral¹⁵ afirmou que “a língua portuguesa é uma das melhores coisas que os tucas nos deixaram, de quinhentos anos de colonialismo” (Cabral *apud* Cristóvão, 2008, p. 14).

Por seu lado, o escritor moçambicano Mia Couto realça a plasticidade e a adaptabilidade que a língua portuguesa sempre mostrou ter ao estatuir-se, simultaneamente, a mesma e outra, dependendo do país onde é falada:

¹⁵ Amílcar Cabral foi um dos fundadores do Partido Africano para a Independência da Guiné-Bissau e Cabo-Verde (PAIGC).

O português vai-se deslocando do espartilho da oficialidade para zonas mais íntimas (...). Em Moçambique, como aliás em Angola, Cabo Verde, S. Tomé e Guiné-Bissau, existe uma relação descomplexada com a língua portuguesa.

Essa atitude não é comum noutros países africanos, relativamente às suas línguas oficiais. Os povos das ex-colónias portuguesas assaltaram o português, fizeram do idioma estrangeiro algo que vai sendo cada vez mais da sua propriedade (Couto *apud* Natário & Epifânio, 2017, p. 3).

Como cada povo e cada país adaptaram a língua portuguesa, criando a sua variante com características fonético-fonológicas, sintáticas e morfológicas próprias, esta assume-se como elemento de cultura, como elemento de identidade pessoal e social. Na maioria dos países africanos onde se fala português, como Angola ou Moçambique, e excetuando a Guiné-Bissau, cada vez mais, a língua portuguesa, a par da língua como segunda e/ou oficial, passa a ser língua materna para as gerações mais jovens. Desta forma, é possível observar que as gerações pós-independência falam, escrevem e pensam em língua portuguesa, não porque isso lhes seja imposto, mas porque a vida quotidiana permitiu que a língua lusa seja a sua língua de berço, a sua Língua Materna.

Para distinguir Língua Materna, Língua Segunda e/ou Estrangeira e Língua Oficial, dispomos da definição de Fernando Cristóvão (2008) que, embora seja simples, dar-nos-á uma imagem clara das suas características. Assim,

Por língua materna já todos entenderam a que é aprendida com o leite da mãe; por língua segunda, a que, sendo também própria, se usa em contextos especiais, menos próximos, e com um grau de socialização mais amplo que o doméstico, reservando-se para o conceito de língua oficial a que, segundo a UNESCO, é utilizada nas diversas atividades oficiais: legislativas, executivas e judiciais de um Estado (p. 67).

Contudo, embora a língua portuguesa seja todos estes conceitos para os diferentes cidadãos lusófonos, dependendo da sua realidade, será importante destacar que, acima de tudo, a língua portuguesa é uma Língua de Cultura, uma Língua de Património. Este conceito encerra em si todo o conjunto de vivências históricas, sociais e culturais partilhadas por aqueles que foram afetados pelos Descobrimentos portugueses – não só o povo português, como também os países que foram colonizados pelos portugueses e que veem a sua história misturada ou marginalizada. Assim, não é possível falar de história e de cultura portuguesas sem considerar a história e a cultura dos

países que constituem o mundo lusófono. Da mesma forma, a história e a cultura moçambicanas ou angolanas ou santomenses contêm em si a presença da história e da cultura portuguesas. Neste sentido, realça-se o que Fernando Cristóvão (2008) entende por este conceito:

‘Língua de Património’ que encerra um conteúdo que só indiretamente está incluído nas outras designações: isto é, o tesouro das ‘provas’ da nossa identidade, da herança de ideias, sentimentos e realizações acumuladas durante séculos. Tesouro esse que é também daqueles que connosco partilharam no passado, e partilham no presente, a mesma forma de comunicação (p. 67).

A língua portuguesa, com os descobrimentos, também serviu para a construção e conservação da história e da cultura dos restantes países e locais que compreendem o mundo lusófono. Sem o recurso à língua portuguesa, os países lusófonos não conheceriam aspetos e factos importantes do seu passado. Os documentos sobre questões como delimitação geográfica, hidrografia, usos, costumes, crenças, toponímia, entre tantas outras, estão escritos em português. Por isso, realçamos a flexibilidade da língua portuguesa que soube, ao mesmo tempo que manteve a sua unidade, incorporar em si a multiplicidade cultural e linguística dos muitos povos que fazem parte da lusofonia.

Contudo, o português falado nos países outrora colonizados por Portugal é nitidamente diferente do das terras lusitanas, divergindo não só na sua sintaxe, como também no seu léxico, daí a necessidade da criação de um Acordo Ortográfico firmado pelos países de língua oficial portuguesa¹⁶. O português das nações pós-coloniais mostra a identidade, a alma, o génio dos seus povos. Embora se use a língua do colonizador, o português adaptou-se a uma nova realidade como forma de expressão de uma cultura e de uma identidade únicas e, simultaneamente, múltiplas. Este caminho já fora apontado, em 1948, por Jean-Paul Sartre, na sua obra *Orphée noir*, que, rejeitando o francês da metrópole, “autorizado e legitimado pelas competentes instâncias escolares e académicas” (Silva, 2004, p. 28), optou por “*desafrancesar o francês*” (*Ibidem*, p. 29), subvertendo a língua do império, construindo uma nova língua com características próprias aos

¹⁶ O objetivo do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990 é instituir uma ortografia oficial única da Língua Portuguesa, ou seja, revogar a existência de duas normas ortográficas oficiais distintas – uma do Brasil e outra dos demais países de língua portuguesa –, aumentando, assim, o seu prestígio internacional. Este Acordo foi assinado por representantes oficiais de Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, Portugal e São Tomé e Príncipe em Lisboa, em 16 de dezembro de 1990. Depois de recuperar a independência, Timor-Leste aderiu ao Acordo em 2004. O processo negocial que resultou no Acordo contou com a presença de uma delegação de observadores da Galiza.

níveis fónico e fonológico, sintático, morfológico e lexical. Sartre aceita a língua do colonizador para se apropriar dela e a reinventar, imprimindo-lhe a marca de um estranhamento identitário. Ou seja, utilizando os conceitos de Deleuze e de Guattari, “a língua da metrópole é *desterritorializada* e *re-territorializada*, segundo a lógica rizomática de uma poética da relação e de uma poética do diverso que possibilita e potencia a *crioulização*¹⁷ das culturas e das línguas” (*Ibidem*, p.29).

O termo e o conceito de *crioulização* surge diversas vezes na teoria semiótica de Jurij M. Lotman para referir a absorção ou assimilação de um sistema semiótico por outro, com as respetivas alterações de fronteira e de dinâmica de produção textual. “Na semiosfera, operam quer mecanismos que visam preservar o monolinguismo cultural, o fechamento e a auto-suficiência dos sistemas semióticos, como mecanismos que permitem e incentivam a hibridação dos sistemas e dos códigos, legitimando e valorizando o poliglótismo cultural” (*Ibidem*, p.29).

Desta forma, podemos afirmar que a língua portuguesa que o moçambicano ou o angolano ou o timorense fala é a sua própria, que ele vai reelaborando e ajustando à sua realidade semiótica, e não aquela que lhe é imposta pela língua padrão de Portugal. A este respeito, Octávio Paz (1990), Nobel da Literatura, realçou o carácter plástico e híbrido que reveste as línguas dos países outrora colonizados por uma potência europeia. Para ele,

Las lenguas son realidades más vastas que las entidades políticas e históricas que llamamos naciones. Un ejemplo de esto son las lenguas europeas que hablamos en América. La situación peculiar de nuestras literaturas frente a las de Inglaterra, España, Portugal y Francia depende precisamente de este hecho básico: son literaturas escritas en lenguas transplantadas. Las lenguas nacen y crecen en un suelo; las alimenta una historia común. Arrancadas de su suelo natal y de su tradición propia, plantadas en un mundo desconocido y por nombrar, las lenguas europeas arraigaron en las tierras nuevas, crecieron con las sociedades americanas y se transformaron. Son la misma planta y son una planta distinta¹⁸.

A língua portuguesa pertence a todos os países, a todos os Estados e a todos os povos que a utilizam para se exprimirem e comunicarem, independentemente de esta ser língua materna ou língua oficial. Como afirmou António Houaiss (1990), “não há proprietários de uma língua, pois todos os que a falam são coproprietários, não podendo nenhum invocar privilégios

¹⁷ As palavras em itálico encontram-se desta forma no texto original.

¹⁸ Octávio Paz, “Nobel Lecture 1990/ Conferencia Nobel 1990: La búsqueda del presente”: http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1990/paz-lecture-s.html.

ou superioridades absolutas sobre ela” (p. 8). A mesma ideia de copropriedade da língua portuguesa foi defendida pelo linguista brasileiro Celso Cunha. Este afirma que “chega-se assim à evidência de que para a geração atual de brasileiros, de cabo-verdianos, angolanos, etc., o português é uma língua tão própria, como para os portugueses” (Cunha *apud* Cristóvão, 2008, p. 30). Da mesma forma, Barbosa Lima Sobrinho declarou:

Há que pensar num idioma que não seja monopólio de portugueses e brasileiros. (...) Nenhuma nação do mundo lusófono pode ter a pretensão pueril de querer ditar normas e usos linguísticos às demais. No caso, o que todas as nações devem fazer é proceder ao conhecimento das diferenças, sempre em busca de uma unidade superior. Até porque a norma culta da língua comum estará sempre onde houver o desenvolvimento de cultura e civilizações como hoje ninguém ignora. Sem outras palavras, todas as nações do mundo lusofônico falam a mesma língua, mas cada um a seu modo (Sobrinho *apud* Cristóvão, 2008, p. 31).

Desta forma, a língua portuguesa estará na base do projeto da construção da lusofonia, tal como o afirmou Miguel Real (2012). Porém, esta noção de que a língua comum estaria na base da construção da lusofonia surgiu, pela primeira vez, em 1902, pelo jurista, historiador e filósofo brasileiro Sílvio Romero. A língua como elemento de união dos povos lusófonos poderá ser a ponte entre os sonhos de Quinto Império e a realidade da lusofonia. A proposta de Sílvio Romero baseou-se no que o filósofo observou “das movimentações políticas expansionistas das grandes potências do tempo, em relação às quais era necessário organizar uma defesa” (Cristóvão, 2005, p. 653). Considerando o estado de espírito brasileiro anti lusitanista da época, Romero apresentou uma proposta arrojada como forma de combate à cobiça de recolonização das grandes potências europeias imperialistas e racistas, inspirada nas ideias saídas da Conferência de Berlim de 1884. Em conferência no Rio de Janeiro, em 1902, Romero propôs a criação de um bloco linguístico formado pelo Brasil, por Portugal e pelas suas colônias, à semelhança do que se fazia no Império Inglês e proposto por Cecil Rhodes, com a criação da Commonwealth. Sílvio Romero entendia que:

isto não é uma utopia nem é um sonho a aliança Brasil e Portugal, como não será um delírio ver no futuro ver o Império Português de África unido ao Império Português da América, estimulado pelo espírito da pequena terra da Europa que foi berço de ambos. [...] bastaria o facto extraordinário,

único inapreciável, transcendente da língua para marcar ao português o lugar que ele ocupa em nossa vida [...] Ela só por si, na era presente, serve para individualizar a nacionalidade (Romero *apud* Cristóvão, 2005, p. 653).

Na continuidade deste pensamento, um outro brasileiro, Sílvio Elia, em 1989, construiu, em imitação do conceito de *Romania* e dos países românicos, um novo mapa constituído pelos novos países ex-colónias portuguesas que adotaram a língua portuguesa como língua oficial. A condição para pertencer a esse novo mapa geográfico e cultural seria a utilização do português como código para a comunicação. Assim, esse mapa seria constituído por cinco faces: a ‘Lusitânia Antiga’ compreende Portugal e os seus arquipélagos da Madeira e dos Açores; a ‘Lusitânia Nova’ é o Brasil; a ‘Lusitânia Novíssima’ será composta pelos países africanos constituídos pelo processo de descolonização de Portugal, ou seja, Angola, Moçambique, Guiné-Bissau, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe; a ‘Lusitânia Perdida’ abrange as regiões da Ásia ou da Oceania onde já não há esperança de sobrevivência da língua portuguesa; por fim, a ‘Lusitânia Dispersa’ é composta pelas comunidades falantes de língua portuguesa em países não lusófonos, resultante da diáspora criada pelos fenómenos migratórios.

Já antes de Sílvio Elia, Celso Cunha destacara a unidade da língua, em harmonia com as suas variantes, utilizando uma metáfora de unificação. Ele afirma que “essa República do Português não tem capital demarcada. Não está em Lisboa, nem em Coimbra, não está em Brasília, nem no Rio de Janeiro. A capital da Língua Portuguesa estará onde estiver o meridiano da cultura” (Cunha, 1964, p. 62).

A par destes linguistas, escritores, amantes da língua portuguesa e teóricos brasileiros e portugueses que defenderam a unidade da língua portuguesa, vários foram os políticos que protegeram o mesmo projeto. Para além de Amílcar Cabral, como indicado atrás neste trabalho, que refere que o melhor bem deixado pelos portugueses fora a língua portuguesa, muitas foram as vozes que se levantaram a favor da língua. Agostinho Neto, Samora Machel, cujo projeto era uma só língua, uma só nação, e os restantes chefes de Estado lusófonos optaram pela língua portuguesa como língua oficial para os seus países, sem prejuízo das suas línguas nacionais e maternas, pois nenhuma pretende substituir a outra. De facto, cada uma tem o seu papel jurídico, político, social, pessoal ou comunitário.

Em suma, “é a língua a fundamentação e o instrumento de ligação entre os oito países lusófonos e, estando a lusofonia ainda em construção, com avanços e recuos, diversificados são os entendimentos do que é ou pode ser essa lusofonia, ou Pátria da Língua” (Cristóvão, 2005, p. 654).

1.4. Considerações finais

Entende-se lusofonia como um conjunto de países que falam em comum a língua portuguesa, seja como língua materna, seja como língua oficial ou de património ou dispersamente em países estrangeiros; pode-se compreendê-la como um projeto, ainda em construção e, neste momento, com uma aplicação limitada, entre países que possuem uma afinidade histórica, cultural e linguística comum.

Porém, a lusofonia é um projeto ainda no seu começo e, como tal, apresenta as fragilidades e as fraquezas de um conjunto de países que não são nem potências industriais nem ricos. Pelo contrário, à exceção de Portugal e Brasil, são países em desenvolvimento, a maioria dos quais acabou de sair de guerras civis sangrentas e, como tal, tem um conjunto de problemas de caráter humanitário cuja resolução é urgente.

Apesar disso, são países ricos, entre outras coisas, em valores que partilham e que reconhecem comuns. Já foi explorada, neste trabalho, a conceção de lusofonia para vários pensadores portugueses, dentre eles Fernando Cristóvão, Miguel Real, Eduardo Lourenço e Alfredo Margarido. Contudo, como afirma Eduardo Lourenço, “[...]do nosso ponto de vista português não podemos fazer o discurso dos outros, qual é a imagem que eles têm de si mesmos e saber dialogar com essa imagem para no futuro reforçar os laços que existem efetivamente” (Lourenço, 1998, p. 64). Resta ainda saber o que pensam acerca desta questão os africanos lusófonos ou os timorenses, pois, tal como afirma Lourenço, a lusofonia poderá não passar de um desejo, um delírio dos portugueses. Este silêncio dos restantes países acerca do termo e do conceito é importante e revelador do estado da situação, podendo ser interpretado de várias formas: ou têm questões mais importantes em que pensar, ou simplesmente não aceitam o conceito, ignorando-o, ou consideram que não têm parte numa conceção que consideram unilateral de Portugal. Por isso, entende-se o conceito de lusofonia como ainda em construção, dependendo da contribuição de todos os outros países lusófonos que ainda não se pronunciaram sobre tal temática.

2. Concetualização de Teatro Lusófono

Uma das formas de expressão da lusofonia é o teatro, na medida em que expressa a cultura e a língua partilhadas pelos povos que compreendem o espaço lusófono. Embora cada país se expresse teatralmente de forma individual, com características únicas a nível temático e com particularidades performativas singulares, que refletem a cultura específica de cada país e de cada povo, são muitos os aspetos confluentes e comuns que permitirão estabelecer um elo de ligação entre todos e conceber a existência de um teatro lusófono.

As características que podem concorrer para a conceptualização e definição de teatro lusófono podem ser as mais variadas e colocam-se várias questões para definir uma peça teatral como teatro lusófono.

É a nacionalidade do dramaturgo e dos agentes envolvidos na produção da peça que definem uma peça teatral como teatro lusófono? Será a língua em que a peça é escrita? Poderá ser o local onde a peça é produzida? Serão os temas abordados ou as características performativas da peça? Estas e muitas outras questões poderão ser colocadas, mas a sua resposta afirmativa ou negativa faria com que o conceito fosse linear e demasiado superficial. Assim, embora a definição de teatro lusófono possa incorporar todos os aspetos atrás referidos, podemos afirmar que o teatro lusófono assenta em dois eixos fundamentais: o pós-colonialismo e a lusofonia.

O primeiro aspeto comum das produções teatrais dos países lusófonos é o tom claramente anticolonial, ou seja, o teatro assume um discurso que pretende questionar o processo de colonização e todas as suas influências na cultura, quer do país colonizador quer dos países colonizados, ao mesmo tempo que tenta recuperar as culturas nativas primitivas e que foram obliteradas pela colonização. Desta forma, as produções teatrais incorporam aspetos nativos, como a música, os trajes, os rituais, os mitos, a oralidade, entre outros, por forma a reivindicar a legitimidade das culturas nativas. Da mesma maneira, a língua utilizada nas peças teatrais é, quase sempre e na maior parte da peça teatral, a língua portuguesa, embora apropriada e adaptada a uma nova realidade fora da outrora metrópole, exibindo-se, por isso, como uma variante desta língua. Ao mesmo tempo, as línguas nativas são frequentemente inseridas no texto da peça teatral, mostrando que as línguas nativas são tão legítimas como a língua portuguesa.

Os aspetos atrás indicados de forma sucinta, e que adiante serão apropriadamente explorados, fazem parte do projeto cultural pós-colonialista, em que o teatro é um veículo importante de exposição e exploração de uma posição de cariz marcadamente político, na medida em que questiona o processo de colonização e toda a sua interferência, a todos os níveis, nos países outrora colonizados e que, ainda hoje, se refletem nos mais variados quadrantes da vida das ex-colónias portuguesas.

O teatro lusófono assenta no pós-colonialismo, assumindo-se como um teatro de cariz marcadamente político, na medida em que as peças teatrais são apresentadas a partir de uma condição de subordinação cultural e de opressão, com o objetivo de explorar e afirmar a substância cultural das ex-colónias portuguesas, restaurando a herança nativa. Assim, tendo em conta as características apresentadas por Gilbert e Tompkins (1996) para considerar uma peça de teatro como pertencente ao teatro pós-colonial, podemos afirmar que o teatro lusófono obedece a esses requisitos. Ou seja, as autoras defendem que a *performance* pós-colonial inclui os seguintes aspetos:

atos que respondem à experiência do imperialismo, quer direta, quer indiretamente; atos levados a cabo para a continuação e/ou regeneração das comunidades colonizadas (e, às vezes, de pré-contacto); atos levados a cabo com a consciência de, e às vezes com a incorporação de, modelos de pós-contacto; e atos que interrogam a hegemonia que baseiam a representação imperial (Gilbert & Tompkins, 1996, p. 11)¹⁹.

Tendo em conta as características apresentadas, podemos afirmar, que o teatro lusófono pertence ao teatro pós-colonial, como a seguir se descreve.

Primeiramente, os temas das peças teatrais apresentam um discurso anticolonial, questionando os efeitos da colonização sobre as comunidades subjugadas, ao mesmo tempo que pretendem restituir a identidade através da “restauração da personalidade africana às suas verdadeiras potencialidades humanas e criativas na história” (Ngugi wa Thiong’o *apud* Crow & Banfield, 1996, p. 9), levando àquilo a que Soyinka chama de “autorrecuperação”²⁰ ou “reminiscência cultural”²¹.

No fundo, o teatro ajuda a promover aquilo que Eduard Said chama de “nativismo”²², fenómeno que, à semelhança do movimento da negritude, evoca imagens poderosas daquilo que uma população ou uma comunidade era antes do colonialismo. Na verdade, “tais imagens são a-históricas, pois estão mais preocupadas com ‘a metafísica das essências’ do que com quaisquer realidades históricas verificáveis” (Crow & Banfield, 1996, p. 10). Este regresso ao passado está associado a um sentimento de nostalgia, a uma forma de descolonização do passado e a uma exaltação daquele que se acredita ser o esplendor do passado e de um paraíso que se perdeu com o processo de colonização e com a influência do europeu sobre, no caso específico do teatro lusófono, os povos africanos de expressão portuguesa.

O impulso de regresso ao passado e às raízes levou a que muitos dramaturgos explorassem os temas da raça, da classe social e do nacionalismo, questões estas que são muito visíveis nas peças teatrais pós-coloniais em geral e nas peças lusófonas em particular. Crow e Banfield (1996) identificam um conjunto de cinco temas que são recorrentes nas peças de teatro pós-colonial: a relação entre língua, linguagem e poder; a luta para encontrar uma voz para verbalizar as experiências pessoais; o sentimento de ser vítima de uma história determinada por um mundo

¹⁹ Nesta citação e doravante, a tradução das obras originais em inglês usadas nesta dissertação é da nossa autoria.

²⁰ No original, “self-retrieval”.

²¹ No original, “cultural recollection”.

²² Considera-se como Nativismo qualquer atitude que tente focar prioritariamente os valores culturais de uma determinada localidade, em contraposição a uma esfera cultural exterior que exerce o seu domínio de potência estrangeira. O sentimento nativista é particularmente vivenciado pelas nações que sofreram com o fenómeno da colonização, tendo, assim, valores culturais alheios impostos a um contexto totalmente distinto.

exterior; o poder reprimido do ritual e do mito; a preocupação com a natureza e funções da arte e do artista numa sociedade subordinada. Embora exista um número reduzido de peças de teatro publicadas nos países lusófonos em África, podemos observar que estas temáticas, dentre muitas outras, são exploradas pelos dramaturgos lusófonos africanos.

Outro aspeto a ter em conta na produção das peças teatrais pós-coloniais é a incorporação de particularidades culturais nativas, como é o caso de máscaras, trajos e indumentárias, rituais, música e canções, entre outros. A utilização destes elementos promove o regresso ao passado idílico não corrompido e às origens nativas, ao mesmo tempo que afirma a igualdade da cultura indígena, refutando a hegemonia da cultura europeia. As formas de *performance* tradicionais são, normalmente, aperfeiçoadas ao incorporar a dança, a música e as canções nativas e operam a partir de uma base oral e não de uma base escrita. A redescoberta das tradições performativas nativas realça as limitações do realismo ocidental, quer em termos de escrita, quer em termos performativos. Segundo Badal Sircar e Girish Karnad, as tradições performativas nativas “oferecem um meio de escape dos constrangimentos físicos do arco de palco de proscénio” (Sircar & Karnad *apud* Crow & Banfield, 1996, p. 13), permitindo uma posição crítica e até mesmo subversiva de todos os agentes do teatro. Na verdade, a utilização de tradições performativas nativas fornece muito mais do que apenas um conjunto de convenções e mecanismos dramáticos. O teatro tradicional e as características performativas teatrais também se constituem como um dos principais meios artísticos de recuperação cultural, ao mesmo tempo que rejeitam as imposições performativas ocidentais ditadas pelo colonialismo.

Por outro lado, as peças teatrais do teatro lusófono assentam na lusofonia, por um lado, devido à língua portuguesa que é partilhada por todos povos dos países que compõem a lusofonia e, por outro lado, pela memória histórico-cultural partilhada.

De acordo com Franz Fanon, na sua obra *Black Skin, White Masks* (1952), a língua desempenha um papel fundamental de reconhecimento mútuo dos interlocutores, principalmente no reconhecimento dos colonizados pelos colonizadores. O processo de colonização dificultou este processo de reconhecimento entre o africano e o europeu, levando à rutura, devido ao facto destes últimos acreditarem na sua superioridade racial, associada ao domínio económico e militar do colonialismo. Fanon declara que “falar é possuir uma existência absoluta para o outro” (Fanon *apud* Crow & Banfield, 1996, p. 4). O ato de comunicação através do discurso implica o assumir, por parte do emissor, de que “falar uma língua é assumir um mundo, uma cultura” (*Ididem*, p. 4). Assim, os povos lusófonos, ao comunicarem em língua portuguesa, assumem-na como sua, assumindo também todo o mundo e toda a cultura a ela associados. Na verdade, o mundo e a cultura expressos na língua portuguesa foram criados, também, por todos os povos colonizados e que estiveram em contacto com ela, construindo-a e desconstruindo-a até ela ser o que é na atualidade.

Ou seja, o mundo e a cultura dos povos africanos de expressão portuguesa são expressos pela língua portuguesa, que estes povos adotaram como sua, porque os séculos de convivência fizeram com que a língua adotasse as *nuances* de cada cultura e de cada território, instituindo-a como plástica e flexível.

Por isso, como muitos defensores da lusofonia afirmam, a língua portuguesa já não é de Portugal, mas de todos os países que a adotaram e que a adaptaram fonética e fonologicamente, semântica e sintaticamente. Apesar, e independentemente, destas adaptações e das especificidades de cada variante da língua portuguesa, esta é um património comum a todos os povos da lusofonia e todos a compreendem. Por isso, a língua portuguesa é um princípio fundamental da lusofonia e, conseqüentemente, do teatro lusófono, pois a maioria das peças teatrais nos países lusófonos africanos é escrita em língua portuguesa.

Concluindo, podemos afirmar que o teatro lusófono é um teatro pós-colonial devido ao seu cariz político e à incorporação de características pós-coloniais, que assenta na língua portuguesa e na partilha de uma memória histórico-cultural comum.

2.1. Teatro Pós-Colonial e Teatro Lusófono

O conceito de pós-colonialismo, com todos os perigos e implicações do seu prefixo, muitas vezes, é confinado a um tempo cronológico, referindo-se ao período após a descolonização de um qualquer país ou após uma qualquer data de Dia de Independência, em que um país deixou de ser governado por outro. Contudo, este conceito não poderá ser encarado apenas como um período ou uma teoria subsequente e conseqüente do colonialismo. Pelo contrário, o pós-colonialismo mostra o seu envolvimento com os discursos, as estruturas de poder e as hierarquias do colonialismo, contestando-os, pois o colonialismo sempre se mostrou insidioso. Mais do que afetar a estrutura política de um país, o colonialismo afeta fortemente a religião, a educação, a língua, as manifestações artísticas e a cultura popular. De acordo com Alan Lawson, o pós-colonialismo é

[um] movimento histórico-analítico motivado politicamente [que] se relaciona, resiste e procura dismantelar os efeitos do colonialismo nos domínios material, histórico, cultural, político, pedagógico, discursivo e textual (Lawson *apud* Gilbert & Tomkins, 1996, p. 2).

Inevitavelmente, assumindo um papel claramente de cariz político, o pós-colonialismo direciona a sua atenção para as reações contra o colonialismo num contexto que não é, necessariamente, determinado pelos constrangimentos temporais, podendo assumir as formas

de teatro, romance, poesia ou cinema como forma de resistência ao colonialismo. Desta forma, o pós-colonialismo assume um papel político com o objetivo de “desmantelar as fronteiras de hegemonia e os determinantes que criam relações de poder desiguais baseadas em oposições binárias como ‘nós e eles’, ‘primeiro mundo e terceiro mundo’, ‘branco e negro’, ‘colonizador e colonizado’” (Gilbert & Tompkins, 1996, p. 3). Neste sentido, o pós-colonialismo preocupa-se, ao questionar os binários opostos atrás referidos, em reclamar espaços e lugares perdidos, reestabelecer o sentido de identidade, bem como rever a história, reescrevendo-a na perspectiva do subjugado.

Ashcroft, Griffiths e Tiffin (1989) defendem que a literatura pós-colonial é toda aquela que foi influenciada pelo processo de colonização. O questionamento dos binários promovidos pelo processo de colonização e centrados na dicotomia de margem e de centro levam a que a literatura pós-colonial assuma um papel de crítica cultural, como defende Stephen Slemon ao afirmar que é:

uma forma de censura cultural e crítica cultural: uma forma de retirar a identidade sociedades inteiras os códigos soberanos de organização cultural e uma intervenção inerentemente dialética na produção hegemónica de significação cultural (Slemon *apud* Gilbert & Tompkins, 1996, p. 3).

A literatura assume um papel de intervenção pública nas organizações sociais, ao mesmo tempo que julga criticamente as estruturas políticas. Este papel é assumido, em particular, pelo teatro que possui um estatuto de maior visibilidade e de intervenção, fazendo com que todos os elementos envolvidos assumam maior risco nas suas atividades devido às mais variadas formas de censura, que poderá levar, inclusivamente, à prisão. Na verdade, ao contrário do que acontece nos outros tipos de literatura, a dramatização de uma peça é o único momento em que os atores, dramaturgos e encenadores podem ser vistos *in loco* a praticar atos de subversão política em frente ao público.

2.1.1. Pós-colonialismo e teatro

Aquando do descobrimento de uma nova terra e do estabelecimento de uma nova colónia, um dos primeiros sinais de cultura e de civilização do colono era a apresentação de teatro europeu e que, durante muitos anos, obliterou a apresentação das manifestações teatrais nativas.

As companhias de teatro e os recintos de apresentação teatral foram construídos para entretenimento da população colonizadora na colónia. A natureza do teatro concebido para este tipo de público exigia que as peças produzidas nas colónias fossem reproduções dos modelos imperiais, no que respeita ao estilo, tema e conteúdo. Naturalmente, eram acrescentados vários

elementos indígenas, mas esta inclusão tinha como objetivo denegrir a cultura local, ao mesmo tempo que enaltecia a cultura da metrópole. Todavia, é de observar que, muitas vezes, a inclusão de aspetos nativos na peça como secundários e isolados transformava a apresentação de meros aspetos locais num discurso de resistência. Assim, “o teatro colonial, então, pode ser visto de forma ambivalente como um potencial agente de reforma social e como uma forma de desobediência política” (Gilbert & Tompkins, 1996, p. 8).

Muitas peças do teatro português da época colonial não fogem a esta desobediência política e o tema de África, no século XX, renova-se e ganha consistência política e dramática, principalmente nas décadas de 60 e 70, embora com as limitações evidentes provocadas por uma situação política de ditadura e subsequente censura. Destaca-se a referência detalhada do ambiente africano e das suas sequelas na peça *Ordinário Marche* (1913) de Bento Mântua, cujo teor antimilitarista fez com que fosse proibida.

Afonso Ribeiro estreou, em Lourenço Marques, hoje Maputo, em Moçambique, a peça subsidiária do neorealismo *Três Setas Apontadas para o Futuro* (1959). A peça passa a imagem de desencanto com a sociedade criada pela população de colonos e de negros urbanizados. “Apresenta grandes clivagens, não só de âmbito racial, essas muito marcadas, mas também no contexto da própria sociedade colonial” (Cruz, 2006, p. 47).

Estes são apenas alguns dos exemplos de peças e de dramaturgos que enveredaram por um caminho de desobediência política na expressão de reação contra o colonialismo.

2.2. Ritual e teatro

Uma das características mais comuns no estabelecimento das diferenças culturais e da estabilidade, quer em África, quer no Oriente é o ritual. Muitas vezes associado ao teatro, o ritual permanece uma prática que continua a atrair a atenção ocidental devido à sua diferença e, muitas vezes, em culturas como a africana, existem muitas interceções entre o teatro e o ritual, o que poderá dificultar a delimitação de um ou de outro num momento performativo.

Helen Gilbert e Joanne Tompkins (1996) consideram que será mais fácil compreender o conceito de ritual, se este for comparado ao teatro e à sua função na sociedade. Echeruo defende que “o teatro está para a sociedade como o ritual para a religião: uma afirmação pública de uma ideia; uma transformação em ação de um *mythos* ou enredo, assim como um ritual é a tradução de uma crença numa ação externa” (Echeruo *apud* Gilbert & Tompkins, 1996, p. 56). Muitas vezes, o ritual e o teatro são semelhantes nos seus aspetos transformativos e translacionais, mas não são, de todo, a mesma coisa.

Alguns críticos consideram o teatro como um ato ritualista, tal como defende Ola Rotimi, quando afirma “Eu não denomino [o teatro] passatempo recreativo. Vejo o teatro como um

empreendimento sério, quase religioso, e eu tento imprimir [nos atores e nos alunos] a sobriedade que a participação no teatro exige” (*Ididem*, p. 56). Porém, nem todo o espetáculo de teatro é um ritual, nem todo o ritual é um espetáculo de teatro, ainda que o ato ritualista utilize elementos da *performance* teatral.

A presença do ritual nas peças de teatro pós-colonial exige algumas considerações acerca das concepções de teatro. Enquanto, de uma forma generalizada, o teatro europeu se baseia na *mimesis* aristotélica, o teatro africano não. O estudo que Kacke Gotrick faz do teatro Apidan do povo Yoruba fá-la concluir que a fundamentação do teatro na mimese é fundamentalmente inaplicável à maioria das manifestações de teatro em África, por isso é necessária uma nova definição de teatro que inclua um conjunto de elementos sem significação para o teatro ocidental.

Pelo contrário, é necessária uma nova definição de teatro, que inclua regras que sejam ao mesmo tempo apresentações e representações, que sejam eficazes e que sejam concebidas como uma dualidade pelos espetadores adequados, compreendendo simultaneamente a realidade e a ficção (Gotrick *apud* Gilbert & Tompkins, 1996, pp. 56-57).

É necessário que sejam apontados novos caminhos para a concetualização e definição de teatro não ocidental, para que sejam considerados os elementos que, naturalmente, não fazem parte da cultura teatral ocidental. A declaração de Gotrick, para além de mostrar a necessidade de novas abordagens ao conceito de teatro, auxilia na concetualização e definição de ritual, exceto num aspeto, a ficção. O ritual, normalmente, representa uma realidade, uma situação concebida como real, quer para os que estão a cumprir o ritual, quer para o público. O ritual tende a preferir ações de apresentação (dança, uso de tambores, canto, entre outros) a ações de representação (imitação, incorporação), mas, muitas vezes, inclui ambos os tipos.

Independentemente da tipologia que assuma, o ritual é sempre eficaz para a comunidade e é cumprido para um determinado público, por forma a preservar a ordem e o significado de qualquer coisa que pode ir desde as colheitas ao casamento, nascimento ou morte. Por isso, ao contrário da *performance* teatral, o ritual nunca é ficção.

De uma forma generalizada, o ritual compreende em si os seguintes aspetos:

Atos de apresentação que frequentemente incorporam representação e, por vezes, atos de manifestação que transcendem ambos; atos que são tidos como verdadeiros, não ficcionais ou peça são incorporados no ritual; atos que são levados a cabo por ‘pessoas entendidas’ para um público

específica que sabe como agir ou participar, em resposta; atos que são levados a cabo para a continuação e regeneração de uma comunidade específica, frequentemente, num momento específico, normalmente através de uma dimensão espiritual; e atos baseados na história e que trabalham para preservar a história, mas que não são necessariamente impermeáveis à mudança (Gilbert & Tompkins, 1996, pp. 56-57).

Ainda que o ritual acabe, em algumas situações, por se tornar num momento de entretenimento, este não é o seu principal objetivo, nem o seu propósito. Ainda que o seu contexto secular assuma importância, este é suplantado pela sua dimensão espiritual e sagrada.

Outra característica do ritual é a sua adaptabilidade. Por esse motivo, não é possível recapturar o ritual na sua forma original, antes da sua forma colonial. Contudo, a combinação do ritual com outras formas culturais pode fornecer novas práticas performativas que identificam as alterações criadas pelo colonialismo. Este hibridismo permite identificar a posição que o ritual ocupa no teatro em contexto pós-colonial.

Por outro lado, em muitas situações, a adaptabilidade do ritual favorece a sua utilização para apresentação a turistas como forma de entretenimento e como experiência antropológica. Contudo, destituído da significação sagrada, o ritual deixa de ser ritual para se transformar num espetáculo de teatro. “O ritual pode ser facilmente transformado em teatro e vice-versa numa série de formas. Um ritual transforma-se em entretenimento desde que esteja fora do seu contexto original ou quando a crença que o sustenta tenha perdido a sua potência” (Enekwe *apud* Gilbert & Tompkins, 1996, p. 59). Esta transformação aparentemente fácil de ritual em teatro mostra a fragilidade dos contornos que separam as duas atividades, o que coloca em causa o caráter sagrado do ritual. Quando colocado em cena, o ritual é interpretado no contexto dramático. O cumprimento do ritual passa a ter motivações teatrais e não religiosas; portanto, enquanto teatro, o ritual assume uma nova forma. Além disso, nem todos os rituais podem ser incorporados numa peça de teatro ocidental, dadas as suas características. Andrew Horn defende que o ritual:

pode, nalguns casos, ser teatro, [mas] ritual não é teatro.... [O ritual] desenvolveu numa rota divergente em direção a uma comunicação mágica entre o homem e as forças naturais, em vez de ser uma comunicação mundial entre os homens. Facilitaria muito a compreensão quer do ritual, quer do drama – religião e arte – se as distinções gerais entre eles se mantiverem distintas (Horn *apud* Gilbert & Tompkins, 1996, p. 59).

Ritual e teatro podem encontrar momentos e lugares de interseção quando um tem locais, ações e acessórios específicos que podem ser aplicados ao outro. Horn esquematiza esta possível interseção num esquema que, ao mesmo tempo que mostra a diferença entre ritual e teatro, evidencia a potencial sobreposição de ambos.

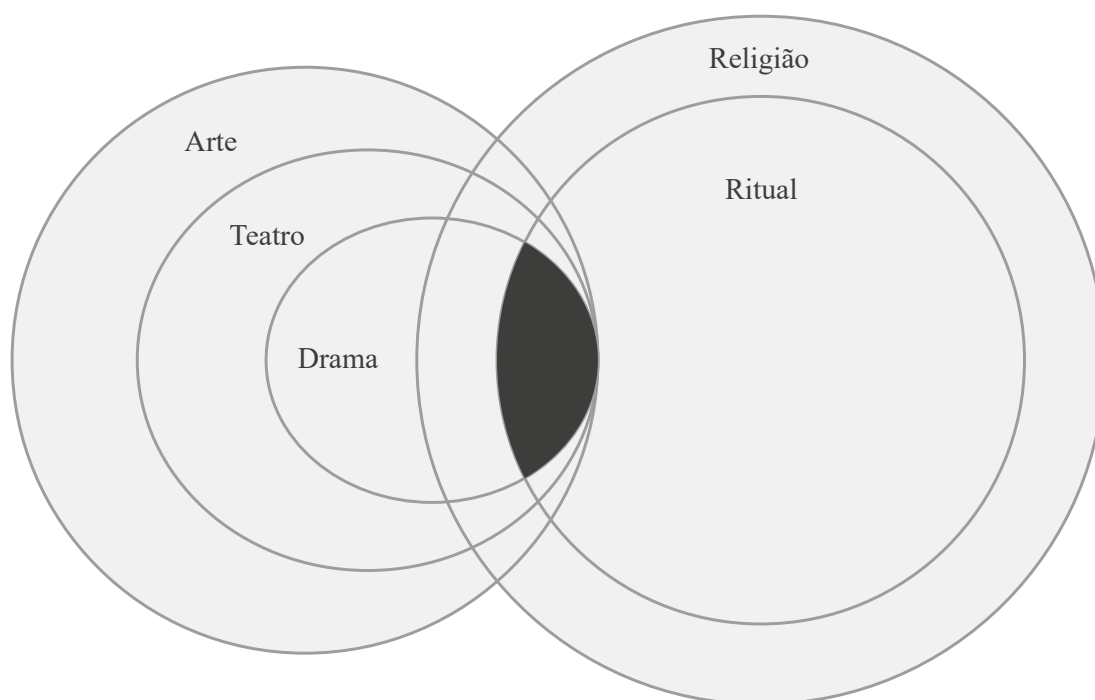


Imagem 1 – Esquema de Horn que mostra em detalhe a interseção entre arte, teatro, drama, religião e ritual.

A resultante coexistência de drama e ritual preserva e dissemina as formas e as práticas tradicionais. No entanto, mesmo quando a sobreposição de ritual e de teatro parece aproximá-los de uma forma inquestionável, estes devem ser reconhecidos como práticas distintas.

Mais do que ser o tema central ou o foco estrutural de uma peça, o ritual apoia a ação e pretende ser utilizado como parte da recuperação da tradição e da história, como um hibridismo, como um meio para estabelecer um contexto e um cenário, ou como um modelo performativo para várias partes da ação e do diálogo. Frequentemente, os elementos rituais estão intimamente relacionados com a intencionalidade política da peça teatral, como expressão de uma cultura pós-colonial de discurso anti-imperialista.

A dimensão política do ritual intersesta com o sagrado, muitas vezes porque os rituais foram banidos pelos agentes imperiais. Estes eventos proibidos transformaram-se em atividades subversivas sob o poder colonizador e, atualmente, assumem o papel de símbolo de liberdade para um sistema pós-colonial, especialmente quando um ritual é contextualizado dentro de uma comunidade específica. Assim, a utilização do ritual tem uma função para além de manter

o público esteticamente conectado. Como outras formas de teatro político, exhibe um sistema de crenças e exige algum tipo de resposta ativa. O ritual, simultaneamente, transforma e mantém as características culturais de um povo, ao mesmo tempo que destabiliza as fronteiras erigidas pelo imperialismo, como ilustrado pelo cada vez maior número de peças de teatro baseadas na apresentação de rituais que se adaptam às contingências de novos contextos.

2.2.1. Ritual e o corpo

Muitos dos elementos necessários para o ritual são os mesmos do teatro: ator(es), público, trajos, espaço, língua(s), uma duração temporal específica. Quando o ritual é realizado numa *performance* teatral, os seus códigos assumem maior significação ao fazer parte, quer do espetáculo teatral, quer do espetáculo ritual. Porém, o ritual pode impor restrições aos códigos performativos. Por exemplo, os intérpretes num ritual distinguem-se dos atores numa peça, não só pelas funções que desempenham, mas também na sua abordagem à *performance*. A base de muitos rituais manifesta-se na transformação de um intérprete humano numa figura divina, o que exige uma preparação mais exigente do intérprete, quando comparada à preparação que um ator faz para a representação de um papel. Ainda que o teatro e o ritual utilizem atores / intérpretes, a caracterização do ritual e do não-ritual é feita de forma diferente, tal como defende Adedeji:

No ritual dramático, o elemento dramático manifesta-se quando o indivíduo ou grupo em êxtase pretendeu estabelecer comunicação com o poder metafísico ou divino e esta é manifestada. Existe um tipo de consciência que leva o indivíduo a tentar estabelecer esta comunicação próxima e, ao trabalhar nesse sentido, sai de si próprio e enverga um personagem que reflete o seu estado emocional. No teatro secular, contudo, o indivíduo submerge a sua própria personalidade e assume numa nova personagem ou papel (Adedeji *apud* Gilbert & Tompkins, 1996, p. 61).

No teatro, o corpo é treinado para assumir um papel através de um conjunto de características como a expressão facial, o gesto, a postura, o movimento, entre outros. Por seu lado, a transformação humana no ritual parece sustentar-se numa consciência do corpo como símbolo mais profundo, em que o corpo é um veículo de significações²³. A transformação para o ritual também pode envolver uma dose de espetáculo considerável e metamorfose, normalmente relacionados com o elevado nível de concentração e de energia física, espiritual e/ou emocional despendida por parte do intérprete. “As transformações do ritual são metamorfoses concretas que têm a função específica de preservação da comunidade” (Gilbert & Tompkins, 1996, p. 62).

²³ Cf. GIBBONS, R. (1979). *Traditional enactments of Trinidad: towards a third theatre*. M. Phil. Tese de doutoramento não publicada, University of the West Indies.

Uma das formas mais populares e comuns da utilização do corpo no teatro e no ritual é a dança: “a dança é particularmente importante, não só como celebração do físico, mas também como uma declaração levada a cabo de transformação ou possessão” (*Ibidem*, p. 62). Em muitos casos, os espíritos são convocados através da dança, que é acompanhada pelo som dos tambores, à medida que o intérprete do ritual vai entrando em transe e exerce o seu poder sobre o ambiente físico onde está a cumprir o ritual. O teatro pode transmitir e traduzir na sua apresentação os princípios do movimento ritual na interpretação física de um papel. Contudo, o objetivo não é atingir a transformação ou a possessão verdadeiras; na verdade, o seu objetivo é demonstrar o mito da comunidade ao “confrontar o público com o seu próprio centro da forma o mais articulada possível” (Gibbons *apud* Gilbert & Tompkins, 1996, p. 63).

2.2.2. Ritual e indumentária

Considerando o caráter sagrado do ritual, tudo o que lhe é associado assume esta característica. Por isso, toda a indumentária, trajes e parafernália são tidos como sagrados e não podem ser utilizados aleatoriamente fora do caráter sagrado do ritual. Deste modo, “a indumentária do ritual não-ocidental transporta consigo várias entidades não identificadas que podem ser vistas, por isso, como uma poderosa ferramenta para as culturas pós-coloniais” (Gilbert & Tompkins, 1996, p. 63). Para além de servir como elemento de cobertura do corpo, a indumentária assume um caráter significativo e signifiante que vai para além da sua característica utilitária. Uma vez que a indumentária no ritual é simbólica, assim como funcional, vesti-la e despi-la assumem-se como ações significativas. Naturalmente, a indumentária, o traje e a máscara assumem conotações particulares de uma cultura específica, mas existe um conjunto de práticas que são comuns a diferentes culturas e civilizações. Por exemplo, a máscara é utilizada na criação de arquétipos e no estabelecimento de elos ancestrais; assim, no ritual, o intérprete que utiliza a máscara é possuído pelo espírito ou pela divindade que foi convocada no início do ritual. Tal como aponta Christopher Balme, “a máscara como totem significa que esta não é só um objeto estético, mas um objeto de culto de poder espiritual considerável para o usuário/possessor” (Balme *apud* Gilbert & Tompkins, 1996, p. 63). A utilização da máscara no teatro pós-colonial adquire um valor espiritual e político, devido às suas referências.

Nos textos africanos contemporâneos, a utilização de uma máscara ritualizada, geralmente, significa uma mudança das expectativas imperiais e um regresso aos valores tradicionais e uma viragem das influências colonizadoras e ocidentais. Também afirma a continuação das práticas religiosas ritualizadas tradicionais ou nativas, apesar da influência dos missionários cristãos (Gilbert & Tompkins, 1996, p. 63).

Ao mesmo tempo que cobre a cara do ator, a máscara revela o local da cultura, bem como o significado e o poder investido na máscara fora do contexto performativo da peça, remetendo para o poder da cultura indígena que, apesar dos esforços de influência do colonialismo, permanece como identitária.

2.2.3. Ritual e música

A sonoridade do ritual, composta por música, poesia, cânticos e outras formas de comunicação não-verbal, transforma a atividade meramente representativa numa atividade ritualista. Em muitos dos rituais africanos e afro-caribenhos, o ritmo dos tambores é uma das principais forças que guia a ação e não um mero acompanhamento das atividades levadas a cabo pelo intérprete. O ritmo do tambor estabelece o ritmo da dança e dos cânticos e ajuda a convocar as entidades espirituais e divinas. Os sons e os elementos fónicos são realçados, criando um efeito mesmérico ou encantatório. Da mesma forma, os efeitos do coro, porque utiliza a língua indígena, podem assumir uma forma de luta contra o poder imperial das línguas impostas pelo colonialismo: “Em vários aspetos, então, as linguagens rituais estilizadas podem debilitar a autoridade do discurso imperial e evitar a sua confiança no logocentrismo semântico” (*Ibidem*, p. 64). Por isso, quando é utilizada uma linguagem nativa numa peça que utilize uma língua imperial, o ritual assume uma importância acrescida de significação contra o poder imperial estabelecido, sublinhando as características culturais nativas. É de realçar a importância da palavra num ritual, pois a sua utilização confere identidade indiscutível àquele que é nomeado. Na verdade, as palavras como que ganham um poder mágico, quando utilizadas num ritual.

O ritual e todos os aspetos a ele associado, como a música, o corpo e a indumentária, tão típicos das culturas nativas de África, questionam a ideia veiculada pelos pensadores portugueses de uma lusofonia baseada na língua. Estes aspetos do teatro pós-colonial acrescentam novas perspetivas ao conceito de lusofonia, na medida em que lhe atribuem características que vão para além da língua como único aspeto basilar do conceito.

2.3. Língua e Subjetividade

2.3.1. A Língua e a linguagem como forma de resistência

A linguagem é um dos elementos fundamentais da autoridade colonial. Uma das estratégias dos diferentes projetos imperialistas que ocorreram em todo o planeta ao longo da história prendeu-se com a imposição da língua do colonizador ao colonizado, como forma de controlo mais firme sobre estes últimos. A língua e a linguagem são utilizadas como ferramentas de manipulação, tal como defendem Tiffin e Lawson (1994), quando afirmam que esta é considerada “obscena

quando procede de um império ou de uma base de poder tão segura que pode abandonar até a pretensão de referencialidade ou de negociação da verdade” (Tiffin & Lawson *apud* Gilbert & Tompkins, 1996, p. 164). Uma das formas de realçar a importância de uma língua imperial é proibindo a língua nativa e esta proibição é o primeiro passo para a destruição de uma cultura. Segundo Tiffin e Lawson (1996), a perda da língua leva à possibilidade da perda de nomes, da história e da cultura orais, bem como da ligação à terra. Era frequente que as crianças fossem retiradas às famílias nativas pelos colonizadores, obrigando-as a aprender os costumes e a língua da metrópole e castigando-as se elas insistissem em comunicar na língua do seu povo ou se seguissem a sua cultura. Este processo levou a dois resultados distintos: estas crianças, quando adultas, recusavam-se a passar para os seus filhos a sua língua e os seus costumes nativos devido ao medo que tinham de que os seus filhos sofressem o mesmo tipo de castigos por negarem a língua e cultura dos colonizadores; o segundo resultado foi o orgulho que estas crianças assumiram por estar mais próximos das figuras de poder, negando, ou por vergonha, ou por complexo de superioridade, as suas raízes e a sua cultura e língua nativas. Este segundo resultado levou à criação dos denominados *assimilados*.

O sentido de autonomia e de dignidade do falante está intimamente ligado à língua e ambos são diminuídos sempre que o colonizador impede que este se expresse na sua língua nativa. Segundo Ashcroft (1995), referindo-se à língua, o seu “sistema de valores – as suas suposições, a sua geografia, o seu conceito de história, de diferença, a sua panóplia de gradações de distinção – transforma-se no sistema em torno do qual gravitam os discursos social, económico e político” (Ashcroft *et al.*, 1995, p. 283). A autoridade veiculada pela língua imposta é a mesma que a autoridade da história oficial e escrita, que se sobrepõe às histórias orais e mutáveis dos sujeitos colonizados. O facto de se utilizar a língua do colonizador para renomear pessoas e lugares substitui a antiga noção cultural que fornecia sentido na língua nativa, levando a um controlo, pelo menos, parcial sobre a realidade, a geografia, a história e a subjetividade. “O processo interpelativo das línguas europeias, frequentemente, resultou numa construção redutora e simplista da subjetividade colonizada como ‘outro’, ignorando a individualização cultural e pessoal necessária que a individualidade normalmente assume” (Gilbert & Tompkins, 1996, p. 165).

Contudo, o poder abrangente das línguas imperiais não foi completamente bem-sucedido na irradicação das línguas locais que sempre se apresentaram como uma ameaça para a autoridade colonial. Pelo contrário, estas línguas resistentes acabaram por influenciar as línguas nacionais padrão. As línguas imperiais, para além de serem caracteristicamente mutáveis ao longo do tempo, alteram-se, quando os seus falantes são expostos a outras línguas. Para além disso, estas acabam por incorporar em si as palavras indígenas mais descritivas e que representam melhor a realidade que pretendem nomear, em vez de utilizar o vocábulo ou a estrutura linguística imperiais adaptados.

O teatro pós-colonial revela-se um local particularmente fecundo para a utilização da língua como forma de resistência ao imperialismo. Este aspeto acaba por se revelar irónico devido à forma como os colonizadores, durante a época colonial, inculcaram a língua imperial como a língua do teatro, quer através da formação dada aos atores nativos para que usassem a língua padrão da metrópole, quer através do controlo do público. Após as independências, assiste-se a uma tentativa de bloqueio da linguagem ‘correta’ nos palcos pós-coloniais por parte dos dramaturgos. Segundo Gilbert e Tompkins (1996), os dramaturgos estão “a favor das línguas locais, variantes regionais, registos mutáveis e sotaques nativos (dentre muitas outras formas de comunicação linguística); [eles] concentraram-se em falar com vozes menos infletidas pelo imperialismo” (p. 166). Na verdade, os dramaturgos pretendem trazer para o palco as línguas e as linguagens anteriores à colonização, nomeadamente as línguas nativas e as linguagens físicas e sonoras particulares às culturas indígenas. A língua e a linguagem, que muitas vezes não podem ser traduzidos com risco de perda da sua total intencionalidade comunicativa, para além de funcionarem como meio de base de transmissão de mensagens, assumem um papel de sistema cultural e político que possuem significado em si mesmo. É através da peça teatral que estes significados culturais e políticos assumem uma expressão mais significativa.

“O teatro também ajuda à manutenção das línguas faladas que são essenciais para as tradições orais e para a sua transmissão da história, da cultura e da ordem social” (Gilbert & Tompkins, 1996, p. 167). As culturas orais destacam o ritmo e os sons da linguagem e das suas características paralinguísticas, para além de identificarem o local e a cultura de onde são provenientes. A focalização nas tradições orais, nas peças de teatro, permite desafiar o despotismo do texto escrito, que está na base da autenticidade das línguas imperiais. Ou seja, as línguas imperiais socorrem-se no texto escrito para reclamar um estatuto de autenticidade e de superioridade face às línguas orais que não possuem um *medium* ortográfico. “Ao restaurar aos discursos orais a sua topologia como elementos performativos, o teatro permite que a oralidade das línguas pós-coloniais se realize plenamente, especialmente devido ao facto de que cada *performance* difere entre si e desvia a autoridade de qualquer guião escrito” (*Ibidem*, p. 167).

Mesmo em peças onde só se utilizam as línguas imperiais, as referências e as posições políticas são estabelecidas com recurso a um conjunto de mecanismos retóricos de origem oral. Tais mecanismos podem ser canções, música ou mesmo o silêncio e assumem um papel de alteridade, diferença e autonomia. Assumindo uma forma de resistência ao poder e às línguas coloniais, “a utilização estratégica das línguas nas peças pós-coloniais ajuda a reinvestir os povos colonizados e os seus sistemas de comunicação característicos com um sentido de poder e com um lugar ativo em palco (*Ibidem*, p. 168).

2.3.2. Tradução das línguas nativas

A escolha da língua para uma peça teatral constitui, por si própria, uma afirmação política, que determina não só o meio de transmissão de mensagem, mas também o público. Ao optar por uma língua nativa em detrimento de uma língua imperial, o dramaturgo recusa submeter-se ao domínio da língua imperial imposta e, ao mesmo tempo, à realidade que esta representa. As línguas nativas são consideradas aquelas que já existiam antes do processo de colonização e que mantêm as suas estruturas gramaticais originais e o seu léxico de base. Naturalmente, estas línguas não se mantiveram estáticas, principalmente ao nível lexical, pois os falantes de qualquer língua adotam e/ou adaptam o léxico para incorporar as novas realidades e contextos que vão surgindo ao longo do tempo. O período da colonização foi fecundo em novas realidades para os povos nativos que, embora tenham alargado as suas línguas para refletir novas realidades, mantiveram o léxico e as estruturas gramaticais de base das suas línguas nativas. Uma vez que as autoridades coloniais proibiram a utilização das línguas nativas, principalmente nos locais públicos, a sua utilização nos palcos surge como uma forma de desafio ao poder instituído e como uma tentativa de estabelecer autonomia cultural. “Enquanto em termos semióticos a língua ressoa com qualquer significante teatral, ela é frequentemente vista pelos públicos como fundamental e como um sistema de extrema importância através do qual uma peça ‘adquire significado’” (*Ibidem*, p. 169). Ao assistir a uma peça escrita na sua língua nativa ou na língua imperial, mas com diálogos na sua língua nativa, o público reconhece a estrutura literal, metafórica e política que são específicas à sua cultura e experiência. Por isso, a utilização das línguas nativas em palco “localiza e atrai valor longe de uma [...] ‘norma’, eventualmente deslocalizando a centralidade hegemónica da própria ideia de ‘norma’” (Ashcroft *et al.*, 1989, p. 37).

A língua está intimamente ligada à memória, ou seja, “atua como ponto de significação em si mesma e²⁴ como um condutor para a urgência e plenitude do passado (Gilbert & Tompkins, 1996, p. 171). A utilização das línguas nativas é uma forma dos nativos contemporâneos expressarem a sua solidariedade para com os seus antepassados, ao mesmo tempo que reclamam o passado e estabelecem uma relação linguística que se encontra vedada aos que nem falam a língua nem pertencem à cultura nativa.

Embora seja possível a utilização da tradução para colmatar as lacunas existentes entre as duas línguas (a nativa e a imperial), este processo não consegue mostrar fielmente as características culturais e as intencionalidades por trás da escolha de determinado vocábulo ou estrutura sintática. Afinal, a opção pela língua nativa tem por objetivo a sua própria valorização e o privilégio de um determinado grupo de elementos do público em detrimento dos falantes das línguas imperiais.

²⁴ Em itálico no original.

Este desconhecimento da língua por parte de determinado grupo transforma a língua num elemento fundamental de conflito, como o experienciado pelos migrantes, nos deslocamentos linguístico, físico ou cultural. Ao apresentar diálogos ou narrações, nas suas obras, em línguas desconhecidas para o público, os dramaturgos apresentam uma perspetiva de dupla visão que normalmente é característica da experiência migrante. Este prisma é defendido por Edward Said (1990), quando este afirma que, para um migrante ou para um exilado, “os hábitos de vida, expressão ou atividade no novo ambiente, inevitavelmente, ocorrem contra a memória destas coisas noutra ambiente. Por isso, quer o novo ambiente, quer o velho ambiente encontram-se vívidos, atuais, ocorrendo em simultâneo” (Said, 1990, p. 148), levando a uma dupla perspetiva que poderá, ou causar desajuste, ou prazer por parte do experienciador.

Note-se, contudo, que o processo de tradução envolve operações de poder do tradutor sobre o material traduzido e que a língua tem a capacidade de “desdizer o mundo” (Steiner *apud* Gilbert & Tompkins, 1996, p. 176) e de “dizê-lo de outra forma” (*Ibidem*, p. 176). Portanto, é preciso verificar aquilo que a tradução transmite e aquilo que ela oculta.

2.4. Teatro e Contradiscursividade

2.4.1. Línguas adaptadas

Os dramaturgos que escolhem a língua imperial para escrever ou aqueles que a utilizam simplesmente porque não têm alternativa não se limitam a reproduzir o padrão colonial recebido. Como defendido por Soyinca, os dramaturgos pós-coloniais são levados a “destacar a língua, a esticá-la, a causar impacto e a compactar fragmentos e a juntá-la sem desculpas, tal como é exigido pelo fardo que representa” (Soyinca *apud* Gilbert & Tompkins, 1996, p. 176) das suas experiências. As línguas adaptam-se, quer aos colonizados, quer aos colonizadores que se veem forçados a adaptar a língua, de forma que ela se aproprie das contingências no novo contexto. O resultado é um conjunto de variantes da língua imperial, que difere da língua padrão, quer a nível lexical, quer a nível sintático, assim como a nível da pronúncia²⁵. A utilização das variantes da língua imperial apresenta-se como uma recusa em aceitar e em manter os privilégios da língua imperial, quer no teatro, quer no domínio social.

O teatro pós-colonial tem por objetivo mostrar que a língua imperial não é a única adequada para ser utilizada em palco. Desta forma, pretende dar voz às múltiplas narrativas que existem em

²⁵ Veja-se o exemplo do crioulo com base na língua portuguesa falado em Cabo Verde ou as mudanças semânticas e sintáticas do português falado em Angola ou em Moçambique.

paralelo às narrativas que utilizam as línguas mais comuns. “Os aspetos performativos do discurso como o tom, a dicção, o sotaque, a inflexão e o ritmo são, claramente, ferramentas importantes aqui porque podem ser utilizadas para estabelecer registos sociais que anulam os privilegiados do padrão imperial (Gilbert & Tompkins, 1996, p. 177). Uma das formas de mostrar essa subversão é a colocação de personagens a movimentarem-se entre os dois registos, revelando que são capazes de dominar ambos os registos linguísticos, mas que optam por um ou por outro estrategicamente.

As alterações do léxico e das estruturas linguísticas mostram a capacidade dos sujeitos colonizados de apropriar-se da língua do centro europeu, para a utilizar em vista dos seus propósitos expressivos. Esta alteração promove a operação de nova informação cognitiva e o estabelecimento de identidade de grupo. Ou seja, esta alteração da língua do centro por parte das culturas da margem é a forma destas últimas reclamarem para si um certo grau de autonomia linguística e cultural.

A alteração das hierarquias estilísticas, da gramática e do léxico da língua imperial, é uma das formas políticas de subversão da sua autoridade. Ao interferir com os códigos do discurso, introduzindo características de outras línguas na língua imperial, nos seus textos de teatro, os dramaturgos pretendem diminuir o poder da língua do colonizador e (re)estabelecer formas locais e indígenas de expressão para a representação teatral. “Inflacionar ou deflacionar a retórica, explorar a grandiloquência ou incorporar aspetos da tradição oral – como provérbios – no texto dramático são apenas algumas das formas mais comuns para destabilizar o ‘inglês’, para assegurar que outras línguas (e as suas culturas e histórias correlativas) são manifestadas” (*Ibidem*, p. 181). O mesmo se pode aplicar à música que, muitas vezes, funciona como discurso alternativo e expressão cultural, bem como meio de resistência política.

2.4.2. Crioulo e Língua de Contacto

A cada vez maior utilização de diálogos em crioulo²⁶ e ou em línguas de contacto²⁷ como forma de uma linguagem teatral pretende dismantelar, cada vez mais, a autoridade das línguas

²⁶ Crioulo é uma língua que, originalmente, era uma língua de contacto que se tornou indígena, isto é, uma comunidade de falantes reclamam-na como sua língua nativa. É uma língua que beneficiou de contribuições de várias línguas. O termo crioulo é utilizado para designar a(s) língua(s) dos povos da caraíbas ou de descendência africana em colónias ou ex-colónias (Jamaica, Haiti, Ilhas Maurícias, Havaí, entre outros).

²⁷ Língua de contacto ou *Pidgin* é uma língua restrita que é criada para fins comunicativos entre dois grupos sociais, em que um tem posição dominante sobre o outro. O grupo menos dominante é aquele que desenvolve a língua de contacto. Historicamente, as línguas de contacto tiveram origem em situações coloniais, em que os representantes do poder colonial entraram em contacto com os nativos, estes últimos desenvolveram um jargão para comunicar com os primeiros. Isto resultou numa língua com base na língua colonial e na língua ou línguas dos nativos. Esta língua era restritiva no que respeita à sua abrangência, pois servia propósitos muito definidos, nomeadamente a comunicação básica com os colonizadores.

imperiais padrão. Muitas variedades de línguas de contacto e de crioulos possuem as suas próprias características lexicais e estruturas gramaticais; por isso, não devem ser encaradas como versões inferiores ou versões más de uma língua imperial. Ainda que o léxico destas línguas de contacto e crioulos derive em grande parte das línguas imperiais, estas mantêm elementos de pré-contacto significativos, particularmente elementos fonéticos e fonológicos e estruturas sintáticas e léxico-semânticas.

Os crioulos são proeminentes em regiões onde se verificou um hibridismo significativo de culturas díspares, mas, infelizmente, não são compreensíveis para um público mais vasto, fora da sua região originária.

A escolha do crioulo ou da língua de contacto nem sempre é uma tarefa fácil para o dramaturgo. Alguns dramaturgos não defendem totalmente a utilização do crioulo ou do patoá²⁸ nas produções teatrais, pois a sua compreensão pode ser limitada para aqueles que não dominam esta forma de linguagem. Um desses autores é Walcott, que defende uma forma que contemple “uma fusão elétrica do antigo e do novo” (Walcott *apud* Gilbert & Tompkins, 1996, p. 186). Por outro lado, outros dramaturgos optam por explorar ao máximo as possibilidades que as línguas nacionais encerram em si, por forma a estabelecerem uma resistência às formas dominantes. No fundo, o principal objetivo é dar voz às culturas dominadas pela escravatura e pelo domínio imperial, reclamando uma identidade há muito perdida. As línguas de contacto de África desempenham o mesmo papel de resistência à língua imperial, estabelecendo-se como meio de ação para uma atividade anticolonial.

2.4.3. Silêncio

Na história imperial e no teatro, o sujeito colonizado era normalmente apresentado em silêncio, em contraste com o sujeito colonizador, que era apresentado como detentor da linguagem, que se apresenta como elemento de autoridade e conhecimento. O silêncio que tradicionalmente caracterizou as personagens colonizadas não é uma qualidade intrínseca, mas uma imposição, uma vez que a sua língua e a sua linguagem não eram características do teatro colonial. Note-se, contudo, que o silêncio nem sempre é sinónimo de impossibilidade de comunicação; pelo contrário, o silêncio pode assumir-se como uma forma de comunicação que poderá ser mais loquaz e mais significativa que qualquer palavra. Tal como refere Rajeswari Sunder Rajan, há um “silêncio que fala e... um discurso que não é comunicação” (Rajan *apud* Gilbert & Tompkins, 1996, p. 189).

As naturezas do discurso e do silêncio são mais complexas do que os binários rígidos que muitas vezes são percebidos. Segundo Michel Foucault, “o próprio silêncio... não é o limite

²⁸ Patoá é uma forma regional de uma língua, especialmente do francês, ainda que possa abranger outras línguas, diferente da forma da língua padrão e literária.

absoluto do discurso, o outro lado que é separado por um limite rigoroso, mas um elemento que funciona juntamente com as coisas ditas, com elas em relação a elas dentro de todas as estratégias” (Foucault *apud* Gilbert & Tompkins, 1996, p. 190). O silêncio pode ser mais ativo do que passivo, em particular em palco, onde o ator utiliza a linguagem não-verbal do corpo e do espaço como uma das principais formas de comunicação e de transmissão de mensagens. O silêncio ultrapassa os limites da ausência de discurso; pelo contrário, assume-se como uma forma de comunicação com os seus efeitos enunciativos próprios. Estes efeitos advêm da duração e da profundidade do silêncio, do seu conteúdo, e dos gestos e da postura que acompanham o silêncio.

Gilbert e Tompkins (1996) enunciam a existência de três tipos de silêncio, com expressividade própria, principalmente no teatro pós-colonial: inaudibilidade, mudez e recusa em falar.

A inaudibilidade é evidente quando a expressão corporal do ator é mais expressiva do que o seu discurso. Uma das manifestações de inaudibilidade é a incapacidade dos restantes atores em palco ouvirem a voz de determinada personagem, quando esta é perfeitamente ouvida pelo público. Desta forma, este tipo de silêncio transforma-se numa linguagem de resistência.

A mudez também é comum no teatro pós-colonial e revela-se uma característica emblemática para aquelas civilizações que foram silenciadas pela escravatura e pelo despotismo do colonialismo. Assim, a mudez é o resultado do colonialismo (porque os colonizados foram silenciados pelo poder imperial) ou a resposta estratégica às hierarquias linguísticas (porque a língua nativa fora proibida e, por isso, silenciada, em detrimento da língua da metrópole). Neste contexto, a mudez pode ser encarada como a recusa do sujeito em comunicar na língua do colonizador, transformando-se mais um vez, numa forma de resistência ao poder linguístico da língua imperial e, conseqüentemente, ao próprio império.

2.4.4. Canções e música

A música transmite significações culturais particulares, ainda que, muitas vezes, seja usada para transferir, metaforicamente, uma ideia e/ou uma emoção. “O código de uma canção pode ser um Sistema comunicativo discreto baseado em, entre outros fatores, diapasão, acento, tom, arranjo musical, a cinésia e a proxémica do cantor e os níveis históricos de significado da letra” (Gilbert & Tompkins, 1996, p. 194). Quando associada ao teatro, a música multiplica exponencialmente o seu poder de significação: a música contribui para a cena apresentada em palco, destacando um sentimento ou uma determinada atmosfera. Uma canção pode aumentar as reações, quer dos atores em palco, quer do público. Os efeitos da música e das canções podem ser aumentados aquando da existência de um coro, “reforçando uma ação / interação comum ao aumentar os números vocais e o volume” (*Ibidem*, p. 194).

O teatro pós-colonial emprega a música e as canções nas suas produções com dois objetivos específicos, para além daqueles da utilização geral destas características: a recuperação das canções

e da música indígenas e o hibridismo de formatos velhos e novos para criar novas configurações específicas. Segundo Gilbert e Tompkins (1996), as canções e a música indígenas retomam as formas de comunicação anteriores ao período de colonização, reforça a validade das tradições orais e ajuda a quebrar as ligações com a representação convencional (ocidental). Por seu lado, os formatos híbridos permitem estabelecer um protesto contra o domínio linguístico e musical do colonizador, ao misturar palavras, formatos e estruturas de um sistema de comunicação menos reconhecido e convencional no panorama teatral.

A música permite a transmissão de uma mensagem que nem sempre é possível através da utilização de palavras. A música envolve o público ao induzir o reconhecimento; pode levar os seus membros a cantar com os atores, interagindo com estes; permite que o público continue o momento do espetáculo depois deste ter terminado, se ouvir ou trautear as canções ou música ouvida.

A música – se se vai trabalhar com o teatro político – é inevitável. Transforma-se na força das pessoas... As pessoas colocam os seus corações nas sensações e algumas das canções são baseadas em canções de dança tradicionais e que, por isso, alteram a letras para se adaptarem a qualquer situação. E é muito difícil parar as pessoas depois de elas iniciarem a sentir para continuar para o próximo interveniente. Por isso, é inevitável que o teatro político tenha sempre este segmento de música (Mhlope *apud* Gilbert & Tompkins: 1996, pp. 196-197).

Quer seja através de formas musicais ou formas verbais, ou através do silêncio, o teatro pós-colonial articula as suas preocupações através do reforço do investimento da linguagem nas especificidades culturais. O que é comunicado através da cultura está intimamente ligado à forma como é comunicado: na estrutura, no estilo, no registo, no tom, bem como na forma como a linguagem e a língua são estruturadas. Tal como afirma Deleuze, não existe uma língua universal e homogénea, mas um discurso onde todas as variantes e línguas têm um lugar que permite a comunicação; existe, contudo, uma língua dominante associada ao poder político e económico, como é o caso do inglês, nos dias de hoje.

Não existe uma língua em si mesma, nem uma universalidade da língua, mas um discurso de dialetos, patoás, gírias, línguas especiais. Não existe um ‘componente’ ideal emissor-recetor da língua, da mesma forma que não existe uma comunidade linguística homogénea... não existe uma língua

mãe, mas uma apreensão de poder por parte de uma língua dominante numa multiplicidade política (Deleuze *apud* Gilbert & Tompkins, 1996, pp. 200-201).

Neste sentido, é objetivo do teatro pós-colonial quebrar com a hegemonia de uma língua sobre as outras, acabar com o privilégio que as línguas imperiais têm sobre as línguas indígenas, abrindo espaço para outras línguas, que sempre foram consideradas menores.

3. Conclusão

Lusofonia é um conceito trabalhado por Fernando Cristóvão (2012) que assenta nos laços linguísticos e culturais partilhados pelos nove países que compõem a CPLP. Por seu lado, Miguel Real (2012) define a lusofonia como o campo geográfico e histórico de todos os países e regiões que partilham a língua portuguesa. Estas definições mais recentes têm a sua génese no ideário do Quinto Império que, por sua vez, se apoia nas profecias canónicas das Sagradas Escrituras de Daniel, Isaías e Zacarias e com as eventuais correlações com o surgimento de Portugal, através das revelações feitas por Cristo a D. Afonso Henriques, bem como nas profecias anunciadas por Bandarra. É através desta interpretação que o Padre António Vieira veio a anunciar o povo português como o povo eleito por Deus para restaurar o paraíso perdido. Esta conceção foi sustentada, ao longo dos séculos, através de uma literatura de cariz nacionalista-providencialista que insistia na construção de um império com base na língua portuguesa, como foi o caso de Sílvio Romero (1902), que defendeu a criação de um bloco linguístico de língua portuguesa que defendesse e protegesse o império português das potências imperialistas da época; ou de Celso Cunha, que apoiava a criação de um império da língua portuguesa sem capital demarcada; de Fernando Pessoa, que exaltou a conceção expansionista de um império cultural baseado na língua portuguesa como sendo a principal missão dos portugueses; de Agostinho da Silva, que preconizava que os portugueses tinham a missão divina de criar o Quinto Império Espiritual ou o Reino do Espírito Santo na terra.

Este ideal de Quinto Império, construído por vários autores para além dos mencionados, foi concebido à luz das contingências históricas e políticas de um império geográfico que só veria o seu término no último quartel do século XX. Porém, após a independência dos vários territórios que compunham o império português, a manutenção de um conceito como Quinto Império deixou de fazer sentido, pois, sem dúvida, é um conceito de cariz colonialista ou neocolonialista, uma vez que a existência de império pressupõe um povo ou uma cultura dominantes sobre outros

dominados. É nesta senda que Fernando Cristóvão propõe o termo lusofonia em substituição de Quinto Império, por forma a evitar interpretações de tendência nacionalista. Assim, segundo este autor, a lusofonia é uma mistura de utopia criadora e de realidade que se formula à volta do mito de Quinto Império.

Esta conceção lusíada, com contributos brasileiros, de lusofonia não contempla, porém, o papel dos outros povos e das outras culturas que fazem parte da lusofonia. Verifica-se a imposição da língua e da cultura portuguesas como cerne da lusofonia, desvalorizando o outro, bem como as suas línguas e as suas culturas, num monólogo lusíada gasto, bem como surdo e cego ao outro, não o reconhecendo como igual, ainda que os autores defensores do conceito, como Miguel Real ou Renato Epifânio, asseverem que todos os povos e todas as culturas possuem um estatuto de igualdade. A questão que se coloca é que o conceito foi construído a partir da visão unilateral de Portugal e do Brasil, desconhecendo-se qual foi a contribuição dos restantes países para a sua construção. Na verdade, apenas recentemente alguns pensadores africanos se vêm a manifestar em relação ao conceito e ao termo. Desta forma, mesmo incluindo os outros povos africanos e as suas culturas e o povo timorense e as suas culturas, ao não incluir o seu contributo no conceito, lusofonia não é mais do que uma imposição de Portugal a esses outros, num delírio dos portugueses, como afirma Eduardo Lourenço, em querer manter um império há muito perdido.

Assim, segundo os críticos do termo e do conceito, a palavra lusofonia mais não é do que uma roupagem nova para um conceito colonial, cujo único objetivo é impor a visão, a cultura e a língua hegemónicas de Portugal sobre as culturas e as línguas periféricas. Desta forma, ao contrário do asseverado, não há uma presença igual de todos os intervenientes e não há uma partilha equivalente entre todos.

Por outro lado, o conceito de lusofonia assenta na língua e na cultura portuguesas, ignorando qualidades e elementos culturais que caracterizam as restantes culturas dos vários povos que compõem a lusofonia. Desta forma, é essencial que haja uma reformulação e uma reconstrução do conceito, desta feita com o contributo dos restantes visados pela questão. É nesta senda que é necessária uma contribuição e uma reconstrução pós-colonial crítica da lusofonia, se todos decidirem manter o termo após a reformulação da sua concetualização. Assim, é fundamental a integração de aspetos autóctones dos povos na nova formulação concetual pós-colonial de lusofonia, nomeadamente a importância do corpo, da dança e da tradição oral, entre outros, elementos fundamentais na identificação e caracterização dos povos e do multiculturalismo presente nas várias culturas endógenas. Em suma, a ausência destes aspetos até à data na formulação concetual de lusofonia é revelador de uma atitude de superioridade lusíada, bem como do desprezo pelas culturas periféricas.

Será a partir de uma reformulação do conceito de lusofonia numa perspectiva pós-colonial que permitirá a conceção e a concetualização de teatro lusófono, uma manifestação performativa pós-colonial que engloba, na generalidade, as características do teatro pós-colonial. Desta forma, o teatro lusófono é aquele em que os intervenientes na produção estão em posição de igualdade e de equidade, numa situação de partilha mútua, sem imposição de um saber performativo sobre outro. Para além disso, uma produção teatral lusófona é aquela que incorpora elementos culturais e linguísticos, numa polifonia linguística e cultural, resultando numa peça intercultural e numa linguagem artística nova, pois é o resultado da combinação de várias linguagens que se reúnem em palco e que dão origem a um hibridismo performativo.

CAPÍTULO II – Cena Lusófona e Teatro Lusófono

1. A Cena Lusófona e a promoção de interculturalidade

O contacto entre as diferentes culturas²⁹ é uma realidade cada vez mais evidente, que acaba por influenciar as formas de estar e de ser de todos os agentes, promovendo um cada vez maior hibridismo no panorama cultural mundial, em geral, e no espaço geográfico lusófono, em particular. Por um lado, a globalização, nas suas mais diversas vertentes, “transforma a presença das culturas no mundo numa copresença que rasga fronteiras espaciais e temporais” (André, 2012, p. 143), de que a *internet* é o seu melhor exemplo. Por outro lado, o fenómeno das migrações transformou o contacto à distância num contacto pessoal, em que diversas culturas e idiomas convivem lado a lado, influenciando-se mutuamente, ainda que, dadas as novas tendências políticas de fecho de fronteiras e de populismo que se têm verificado um pouco por todo o mundo, se torne cada vez mais difícil esta convivência pacífica. Por fim, os meios de comunicação social permitem que cada pessoa se transforme num espetador de culturas e de mundos sujeitos a interpretações e que acabam por afetar as pessoas e os mundos que alcançam.

Esta multiculturalidade de que se tece a nossa existência pode gerar múltiplas atitudes que vão desde a acentuação das identidades locais e regionais, com a conseqüente rejeição do outro na sua estranheza ameaçadora, à coexistência pacífica, mais ou menos indiferente, com o que insularmente nos rodeia mas que não nos perturba nem nos questiona, ou ainda à interação e ao cruzamento ativo com o que assim nos desafia e ao mesmo tempo nos atrai na sua riqueza e na sua diversidade complementar do nosso enraizamento identitário (*Ibidem*, p. 144).

²⁹ Têm sido apresentadas várias definições de cultura, principalmente no campo das áreas sociais. Assim, “cultura ou civilização, no sentido etimológico mais lato do termo, é esse todo complexo que compreende o conhecimento, as crenças, a arte, a moral, o direito, os costumes e as outras capacidades ou hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro da sociedade” (Tylor *apud* André, 2012, p. 147). A cultura é “um sistema de símbolos, graças aos quais o homem confere uma significação à sua própria experiência” (Geertz, 1973, p. 250). A cultura “proporciona aos seus membros formas de vida significativas, através de todo o conjunto de atividades humanas, incluindo a vida social, educativa, religiosa, recreativa e económica. Abarcando as esferas pública e privada, que se concentra territorialmente e se baseia numa língua partilhada” (Kymlicka, 1996, p. 112). “Cultura é um complexo holístico, com um palimpsesto interrelacionado de determinantes, que compreende, entre outras coisas, identidade sócio-histórica, sistemas de crenças mítico-religiosos, rituais, parentescos, etnicidade, herança nacional, sistemas de valores, modos variados de expressão criativa bem como comportamento social” (Watson *apud* André, 2012, p. 149).

É inegável que, atualmente, se vive num mundo multicultural. Neste sentido, “as sociedades são constituídas por uma enorme diversidade de grupos” (Moreira, 2008, p. 219); porém, esta “situação de multiculturalidade não implica necessariamente a existência de contactos e interações significativas entre as culturas copresentes, que podem coexistir no mesmo território ou em territórios contíguos em mera posição de face-a-face” (Mendes, 2010, p. 32). Ainda assim, a tendência das situações de multiculturalidade é dar lugar a “culturas de miscigenação e de fusão” (*Ibidem*, p. 29), bem como a “interfaces ora colaborativos, ora conflituais, ora de ambas as espécies” (*Ibidem*, p. 32).

No contexto teatral, surge como importante a proposta de definição de cultura de Camille Camilleri que Patrice Pavis (1990) utiliza para examinar o papel do teatro no cruzamento de culturas. Assim, cultura é “uma espécie de modulações, de inflexões, determináveis que tomam as nossas representações, sentimentos, condutas, em poucas palavras, todos os aspetos do nosso psiquismo e mesmo do nosso organismo biológico sob a influência do grupo” (Camilleri *apud* Pavis, 1990, p. 8). Esta definição impõe um carácter dinâmico que permite uma aproximação dos elementos cénicos como elementos culturais, pois “transposto para a cena, poder-se-ia observar que todo o elemento, vivo ou inanimado, do espetáculo está submetido a uma semelhante inflexão, é retrabalhado, cultivado, inscrito num conjunto significante” (Pavis, 1990, p. 8). Outros elementos, também indicados por Camilleri, “permitem completar o carácter operativo e fecundo [...] da noção” (André, 2012, p. 149), sendo estes a importância de grupo, o carácter artificial, a herança cultural e a apropriação das culturas minoritárias por parte das culturas maioritárias³⁰.

A interculturalidade³¹ ou o diálogo intercultural, considerando a diversidade cultural³² existente, deverá resultar num cruzamento de características culturais, que pode realizar-se através da apropriação de um texto, de uma narrativa, de um mito, ou de uma personagem

³⁰ Cf. “O teatro no cruzamento de culturas” de Patrice Pavis, pp. 8-10.

³¹ Segundo a UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) interculturalidade “remete para a existência e para a interação equitativa de diversas culturas, bem como para a possibilidade de gerar expressões culturais partilhadas pelo diálogo e pelo respeito mútuo” (p.13). In <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/PDF/?uri=CELEX:52005PC0678&from=PT>. Último acesso em 07 de agosto de 2016.

³² A Convenção sobre a proteção e a promoção da diversidade das expressões culturais, adotada pela UNESCO a 20 de Outubro de 2005, define que “a expressão ‘diversidade cultural’ remete para a multiplicidade de formas nas quais as culturas dos grupos e das sociedades encontram a respetiva expressão. Essas formas de expressão transmitem-se no interior dos grupos e das sociedades e entre os mesmos. A diversidade cultural manifesta-se não só nas diferentes formas em que o património cultural da humanidade se expressa, se enriquece e se transmite graças à variedade das expressões culturais, mas também através de diversos modos de criação artística, de produção, de divulgação, de distribuição e de fruição das expressões culturais, independentemente dos meios e das tecnologias empregues”. In <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/PDF/?uri=CELEX:52005PC0678&from=PT>. Último acesso em 07 de agosto de 2016.

do património de determinada cultura e que, através de uma peça de teatro, são transportados para outro meio cultural, podendo ou não manter-se na sua pureza inicial ou inscrever-se ou misturar-se com elementos que fazem parte de outra cultura. Pelo contrário, esses elementos, ao serem incorporados noutra meio cultural, deixam de pertencer à sua cultura original, mas, ao mesmo tempo, não se encontram completamente na cultura de chegada, ou seja, permanecem num meio-termo entre culturas e meios culturais. Outra forma de cruzamento poderá ser realizada através da transferência de um método de representação, de uma técnica, de um determinado tipo de trabalho, de elementos cénicos ou cenográficos ou de qualquer aspeto que tenha “a ver muito mais com o corpo em situação de representação do que propriamente com conteúdos culturais explícitos” (*Ibidem*, p. 150).

O entrelaçamento de culturas pode ser realizado em níveis diferentes: a coexistência de vários elementos de diversas culturas pode dar lugar a uma neocultura; a coexistência paralela de diferentes elementos, dando lugar a uma simples transposição; a mera influência ou fonte de inspiração que permite o reconhecimento de uma outra cultura no produto final; a absorção total de elementos culturais, de tal forma que se tornam impercetíveis os laços com a cultura de origem. Nesta perspetiva, João Maria André (2012), baseando-se na ótica de Ian Watson, distingue quatro tipos de interação e diálogo entre culturas – transcultural, cruzamento cultural, multicultural e intercultural. No que respeita a interação transcultural, com o objetivo de destacar os aspetos culturais que unem duas culturas, desvalorizando o que as separa, a natureza específica de cada cultura é colocada em segundo plano. Em contrapartida, o cruzamento cultural dá lugar a uma coexistência de elementos, fragmentos, ou símbolos culturais de diversas culturas, reunidos num mesmo objeto performativo final, mas que mantêm a sua identidade e a sua proveniência específicas, não havendo lugar à sua fusão. A interação multicultural promove a existência lado a lado de várias culturas, não havendo uma interação profunda, mas um contacto pacífico, referindo-se “ao fenómeno de proximidade entre grupos étnicos ou raciais sem conflitualidade, mas também sem grande mistura ou cruzamento” (*Ibidem*, p. 152). Por fim, o intercultural refere-se a processos de mistura, mestiçagem ou crioulização, numa interação dialógica, dando lugar à junção de, pelo menos, duas culturas através da perda de feições específicas de cada cultura e da assunção de traços de outra cultura, criando aquilo que se poderá chamar uma nova cultura. Tendo em conta as características das produções teatrais em análise nesta tese, investigaremos com maior profundidade o diálogo intercultural que resulta em produções de teatro lusófono.

Nesta senda, Eugenio Barba assume-se como uma figura incontornável na dinâmica intercultural do teatro, principalmente depois da fundação do Odin Teatret, em outubro de 1964, na Noruega. No ano seguinte, o grupo desloca-se da Noruega para a Dinamarca, instalando-se na Vila de Holstebro, “que lhe oferece uma quinta propondo-se como objetivos a criação de

espetáculos de teatro, o estudo e a investigação do fenómeno teatral e a circulação de grupos e vultos importantes do teatro pela Dinamarca” (André, 2012, p. 191). Na sua fundação, o grupo apenas integrava elementos noruegueses, mas, na sua mudança para a Dinamarca, começou a integrar atores dinamarqueses e, na sequência das suas atividades, “foi integrando atores de diversas partes do mundo, tanto provenientes dos países ocidentais como oriundos dos países orientais” (*Ibidem*, pp. 191-192). Aquando da residência do Odin Teatret durante vários meses em Carpignano, no sul de Itália, surgiu a descoberta da troca / baratto como forma de intercâmbio cultural, em que duas culturas estranhas, em presença, estão preparadas para dar e receber de forma mútua. Esta troca cultural deu origem ao conceito de Terceiro Teatro, que Barba define em relação ao teatro oficial dos teatros nacionais e dos grupos experimentais de vanguarda:

Um arquipélago teatral [terceiro teatro] tem-se vindo a formar ao longo dos últimos anos em vários países. Quase desconhecido, raramente é objeto de reflexão, não é apresentado em festivais e os críticos não escrevem sobre ele. Parece constituir o extremo anónimo dos teatros reconhecido pelo mundo da cultura: por um lado, o teatro institucionalizado, protegido e subsidiado devido aos valores culturais que parece transmitir, surgindo como uma imagem viva da confrontação criativa com os textos do passado e do presente – até como uma versão ‘nobre’ do negócio do entretenimento; por outro lado, o teatro de vanguarda, experimental, de pesquisa, árduo ou iconoclasta, um teatro de mudanças, em busca de uma nova originalidade, defendido em nome da necessidade de transcender a tradição, e aberto à inovação no campo artístico e dentro da sociedade (Barba *apud* Watson, 1993, pp. 18-19)

Ainda que muitos críticos considerem a definição de Terceiro Teatro como negativa, devido à sua possível relação com Terceiro Mundo, a verdade é que este termo é obtido através de um processo de interligação dos dois outros tipos de teatro identificados por Barba. Outros críticos, ainda, referem como fragilidades deste tipo de teatro “a falta de sentido de uma identidade própria, mal sobrevivendo à sombra do primeiro e segundo teatros” (*Ibidem*, p. 19).

Barba destaca a natureza positiva do Terceiro Teatro:

O Terceiro Teatro vive nas margens, frequentemente fora ou nos arredores dos centros e das capitais de cultura. É um teatro criado por pessoas que

se definem como atores, encenadores, trabalhadores do teatro, ainda que raramente tenham usufruído de uma educação teatral tradicional e, por isso, não são reconhecidas como profissionais. Mas não são amadores. Todo o seu dia é preenchido com experiência teatral, às vezes com aquilo a que eles chamam formação, ou pela preparação de performances para as quais têm que lutar para encontrar um público (Barba *apud* Watson, 1993, p. 19).

Ainda que a formação destes atores seja de experimentação, ela não é experimental, uma vez que não se preocupa em desafiar as fronteiras daquilo que se considera atuar. O seu objetivo é pesquisar, consolidar e refinar a arte do ator, por forma a estar de acordo com os níveis exigentes de trabalho estabelecidos para a companhia Odin Teatret.

Por isso, “Barba declarou que os objetivos da companhia eram encontrar uma nova linguagem teatral, novas formas de contacto com o espetador e desenvolver um teatro não baseado numa tradição cultural, mas um ‘teatro que dança’, ou seja, um teatro não completamente dependente do texto e que empregue a dança e a canção” (Turner, 2004, p. 16).

Esta conceção de teatro segundo Barba aproxima-se da conceção de teatro promovido pela Cena Lusófona, um teatro não inteiramente dependente da palavra, pois incorpora a canção e a música, ao mesmo tempo que promove o intercâmbio, a troca entre várias culturas.

Neste contexto, a Cena Lusófona desempenha um papel de promotor de interseção ativa de culturas e multiculturas, promovendo a interculturalidade dentro do espaço lusófono. Desta forma, promove uma identidade artística e cultural múltipla e diferente, conforme o projeto, fundada e fundamentada a partir das diferentes culturas de todos os povos lusófonos, que é partilhada por todos como pertença global. Esta identidade artística e cultural única é conseguida através da incorporação, numa produção teatral, de manifestações artísticas, de técnicas, de imagens e sonoridades distintas, que, agregadas, dão lugar a uma manifestação singular que é atributo da lusofonia. Em suma, a Cena Lusófona promove um entrelaçamento cultural, dando origem a “um produto final cujo modelo é, afinal, o da própria criouliização da linguagem, de que resulta uma espécie de neocultura que reúne aspetos e características de cada uma das culturas em interação” (André, 2012, p. 151). As peças teatrais apresentadas e resultantes dos Estágios Internacionais de Atores (EIAs) são exemplo dessa neocultura, na medida em que várias características culturais de diferentes povos da lusofonia são integradas de forma equitativa, influenciando-se e dando lugar a uma performance única e irrepetível.

2. Atividade da Cena Lusófona – resenha global

O projeto Cena Lusófona nasceu, de forma remota, como ideia, de um convite da Fundação Gulbenkian à Escola da Noite, em 1994, para que o grupo fizesse uma produção de Gil Vicente na Guiné-Bissau, atividade que foi levada a cabo com muito sucesso. No final, foi feito um balanço com Manuel Frexes, na altura responsável pela cultura (era o Subsecretário de Estado da Cultura e estava no fim do mandato). Nesta reunião, também, foi feita a proposta da presença mais contínua de Portugal, em termos artísticos, nos países africanos de língua oficial portuguesa. De facto, as pessoas ligadas ao mundo artístico e não só reclamavam de que a última vez que um encenador tinha ido a Bissau tinha sido há mais de dez anos.

Manuel Frexes tinha muito interesse em trabalhar com os países africanos e tinha previsto uma visita a Moçambique em 1995; nesse seguimento, convidou António Augusto Barros para ir na sua comitiva com o intuito de falar acerca da possibilidade de trabalhar artisticamente com Moçambique e de estabelecer alguns contactos. Em Moçambique, Manuel Frexes propôs a António Augusto Barros a organização de um festival em Lisboa com grupos africanos e brasileiros, entre outros, utilizando a verba do festival FIT (Festival Internacional de Teatro) que já não se iria realizar nesse ano. António Augusto Barros, dada a generosidade da verba, concordou em traçar um projeto, que não fosse apenas um festival, mas um programa de intercâmbio com os países lusófonos e que tocasse vários aspetos: investigação e publicação acerca de fenómenos performativos tradicionais; publicações de teatro em língua portuguesa; formação; um momento de festival que fosse rotativo em cada um dos países; inventário dos espaços cénicos. Deu-se início, então, ao programa Cena Lusófona, mas ainda não como associação.

Havia um projeto com o nome de Cena Lusófona e para o qual António Augusto Barros convidou um conjunto de pessoas da área do teatro para desenvolver ações concretas até ao final do ano. A primeira fase acabaria em Maputo com a realização de um festival, em dezembro. António Augusto Barros e as pessoas que colaboraram com ele reuniram provas, nesta ação, de que era possível fazer um programa desta tipologia e que era muito desejável fazê-lo, pois as ações tiveram muito impacto, sobretudo nos países africanos, pois há muito tempo que não se fazia nada daquela magnitude, na medida em que permitiu a promoção das artes performativas, nomeadamente do teatro, e o contacto das populações locais com espetáculos performativos, fenómeno raro devido à escassez de produções teatrais profissionais e/ou semiprofissionais³³.

Depois do desenvolvimento das ações de 1995 atrás descritas, surgiu o programa Cena Lusófona – Associação Portuguesa para o Intercâmbio Teatral, uma associação sem fins lucrativos

³³ A descrição do início do projeto da Cena Lusófona foi feita a partir da entrevista de António Augusto Barros concedida à autora desta dissertação, em Coimbra, Portugal, em 5 de fevereiro de 2016.

constituída formalmente em 1996, em Coimbra, Portugal (embora tenha iniciado as suas atividades no ano anterior). Este projeto foi concebido e é levado a cabo por cerca de quarenta pessoas, entre encenadores, atores, técnicos, cenógrafos, antropólogos e arquitetos de cena, com o objetivo de intercâmbio teatral na comunidade lusófona.

O programa Cena Lusófona desenvolve um conjunto diversificado de projetos: formação, coproduções, circulação de espetáculos, infraestruturas teatrais, investigação, dramaturgias, debates e conferências, exposições, edições, programas interdisciplinares e programas institucionais e de cooperação. No documento de apresentação do projeto refere-se que:

este abarca as vertentes da formação e da coprodução de espetáculos teatrais entre criadores portugueses e africanos ou brasileiros e todos os anos realizará um encontro, em forma de festival, dos espetáculos dos sete países envolvidos. Para permitir uma mais eficaz presença e circulação dos eventos teatrais, está também em carteira a criação de uma rede de teatros na África lusófona, a partir da recuperação de edifícios existentes. Um projeto editorial e outro de inventariação e investigação, nos domínios do teatro e da antropologia, completam o programa (Cena Lusófona, 2015, p. 6).

Vários foram os projetos empreendidos, os quais serão analisados com maior detalhe ao longo desta dissertação, dos quais se destacam as coproduções que envolveram dois ou mais países. O primeiro projeto a destacar-se foi a realização do festival de teatro Estação, que é rotativo nos países de língua oficial portuguesa e que já ocorreu em Moçambique, em Maputo, em 1995, no Brasil, no Rio de Janeiro, no Recife e em São Paulo, em 1996, em Cabo Verde, no Mindelo, em 1997, em São Tomé e Príncipe, em 2002 e em Portugal, em duas edições, a primeira em 1999 com extensões a Braga e Évora e a segunda em 2003. Por outro lado, promoveram a inventariação dos espaços cénicos nos países africanos lusófonos com o intuito de recuperá-los e, ao mesmo tempo, constituir uma rede para a circulação de espetáculos. Mais ainda diligenciaram o fomento de experiências de intercâmbio, principalmente de carácter formativo, com o objetivo de romper o isolamento daqueles que se dedicam ao teatro de forma profissional ou amadora, promovendo o contacto com outros grupos, formadores ou escolas qualificadas, das quais se constituem como exemplo os quatro estágios internacionais com atores de todos os países da Comunidade de Países de Língua Oficial Portuguesa. Por fim, levaram a cabo a criação de um Centro de Documentação e Informação, com funcionamento em Coimbra, que reúne e difunde informação acerca da atividade teatral nos países lusófonos.

Outro projeto de grande destaque da Cena Lusófona é a atividade editorial, que pretende ser vasta e diversificada, embora se possa destacar três tipos de publicações como as mais importantes: a revista setepalcos, o jornal cenaberta e a coleção Cena Lusófona. A revista setepalcos, com sete números, é uma revista especializada dedicada ao teatro desenvolvido nos países lusófonos e com números monográficos acerca do teatro levado a cabo no Brasil, em Cabo Verde, na Galiza ou em Moçambique. O jornal cenaberta, lançado em 2002, é publicado em duas versões, uma em formato papel que está suspensa neste momento e outra em formato digital; este jornal pretende dar a conhecer regularmente as notícias acerca da atividade teatral desenvolvida pela comunidade de língua portuguesa espalhada por todo o mundo. Por fim, a coleção Cena Lusófona dedica-se à publicação de textos dramáticos escritos por autores da comunidade lusófona. Esta coleção já conta com nove volumes de dramaturgias em língua portuguesa, nomeadamente de Angola, de São Tomé e Príncipe, de Moçambique, de Portugal, de Cabo Verde, do Brasil e da Guiné-Bissau.

No campo da edição, ainda se destaca o álbum monográfico *Floripes Negra* (2001), de Augusto Baptista, dedicado a uma das mais extraordinárias manifestações teatrais de rua africanas, o *Auto de Floripes*, que se realiza anualmente na Ilha do Príncipe, em São Tomé e Príncipe. Em 2010, foram publicados dois documentários em DVD, *À Procura de Sabino* e *Soia di Príncipe*, ambos da autoria de Ivo M. Ferreira, acerca da tradição dos narradores orais em São Tomé e Príncipe.

Pelo atrás exposto, verifica-se uma atividade regular da Cena Lusófona até meados da primeira década do século XXI. Na verdade, todas as iniciativas da Cena Lusófona apareciam com a fórmula “com o alto patrocínio do Ministério da Cultura e da Câmara Municipal de Coimbra”. Em 2005, a Cena Lusófona deixou de contar com qualquer apoio por parte do Ministério da Cultura Português, o que condicionou e prejudicou grandemente a sua atividade e a sua capacidade de trabalho. Entre 2007 e 2011, verificou-se uma redução drástica das atividades desenvolvidas, principalmente fora do país. Desta forma, foi interrompida uma das principais características e novidades do programa da Cena Lusófona, a presença portuguesa regular na área teatral lusófona. Apesar disso, a rede de colaboração entre todos os países lusófonos criada durante a primeira década de atuação da Cena Lusófona continua a funcionar, na medida em que foi estabelecida uma rede de contactos baseada na confiança e no respeito, e que pode ser utilizada pelos agentes de teatro do mundo lusófono.

Entre 2007 e 2011, as atividades centraram-se na receção, tratamento e disponibilização de informação através do Centro de Documentação e Edição, ao mesmo tempo que se procurou facilitar o contacto e a comunicação entre grupos, criadores individuais, festivais, escolas de teatro e instituições. Também neste período, levou-se a cabo as “Cenas no Café”, em Coimbra, que contaram com a presença regular de realizadores, escritores e artistas de vários países, bem como

os “Encontros Internacionais sobre Políticas de Intercâmbio”, que se realizaram em Coimbra (Portugal), Piauí (Brasil) e Santiago de Compostela (Galiza, Espanha). Também nesta fase, a direção Galiza conheceu um novo e importante impulso.

O período entre 2012 e 2015 viu o retomar de uma das atividades mais importantes da Cena Lusófona, a formação de atores, através de um projeto financiado pela União Europeia. Nesta época, ocorreu o P-STAGE: IV Estágio Internacional de Atores Lusófonos, um projeto financiado pela União Europeia e pelo Secretariado dos Países ACP (de África, das Caraíbas e do Pacífico), no âmbito do programa ACP Cultures. O facto de a União Europeia financiar este projeto ilustra a falta de vontade da CPLP em organizar iniciativas desta natureza, bem como o seu posicionamento omissivo relativamente aos projetos lusófonos quando estes não estão diretamente relacionados com a promoção da língua portuguesa ou com as vontades políticas e tendências intermitentes dos países que têm assento neste organismo.

Este projeto foi desenvolvido em parceria com o Elinga Teatro (de Angola) e a AD – Ação para o Desenvolvimento (da Guiné-Bissau) e teve como associados os Centros de Intercâmbio Teatral de São Tomé e Bissau, o Teatro Vila Velha (de Salvador, Brasil), o Centro Dramático Galego (da Galiza, Espanha), A Escola da Noite e a Companhia de Teatro de Braga (ambas de Portugal). Este projeto incluiu ações de formação de um mês em três países africanos de língua oficial portuguesa, Angola, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe, e ainda uma coprodução internacional da peça do dramaturgo guineense Abdulai Sila *As Orações de Mansata* (2013), com atores dos países onde ocorreram as ações de formação e atores profissionais portugueses e brasileiros. A peça teatral estreou em outubro de 2013, fazendo uma *tour* por várias cidades de Portugal e na Galiza, Espanha, na Guiné-Bissau; Angola teve estreia marcada desta peça, mas foi impedida a sua realização pelo Governo de Angola apenas horas antes da sua estreia nesse país.

A mudança de governos e de políticas governamentais e culturais colocam em causa a sobrevivência e o desenvolvimento de projetos como a Cena Lusófona, na medida em que nunca é possível saber se as políticas culturais de um novo governo contemplarão as associações e as atividades apoiadas por governos anteriores. Para além disso, os interesses pessoais e os objetivos das políticas dos responsáveis pelas questões culturais de determinado poder executivo influenciam a atribuição de apoios³⁴. Esta inconstância de políticas resulta na pouca implantação de projetos, nalguns casos, e, noutros casos, numa implantação com duração muito curta. No caso específico da Cena Lusófona, resulta numa precaridade extrema e a sua continuação, ainda que seja praticamente apenas de nome atualmente, é o resultado de uma vontade férrea dos seus dirigentes

³⁴ Veja-se a forma, já descrita, da instituição da Cena Lusófona como associação, que partiu do convite de Manuel Frexes, Subsecretário de Estado da Cultura.

que não desejam ver desaparecer o projeto pelo qual trabalharam contra diversas adversidades ao longo dos últimos vinte anos³⁵.

A falta de apoio a projetos como a Cena Lusófona ou a inconstância dos mesmos devido a agendas políticas, que variam conforme as vontades pessoais ou as vicissitudes do mundo político, evocam a fragilidade do projeto da lusofonia, bem como a falta de robustez da CPLP, organismo que deveria apoiar os projetos de promoção da lusofonia, quando todos os outros falham. Por outro lado, lembra, também, a marginalização do teatro nas atividades ligadas à lusofonia. Assim, tal como a lusofonia, a CPLP apresenta-se como um projeto que tem uma existência quase nula fora do papel e que fica por intenções que não consegue cumprir por falta de unanimidade de vontades e de políticas ou por falta de financiamento. Na verdade, o orçamento reduzido poderá traduzir a pouca fé que as nações depositam neste projeto e, conseqüentemente, no projeto da lusofonia. A falta de apoio à Cena Lusófona, enquanto associação que promove a lusofonia, é representante da falta de solidez que a própria lusofonia possui, o que nos leva a questionar a sua existência para além do papel e da vontade de apenas alguns e não de todos os que a deveriam promover. Ressalve-se, ainda, que a Cena Lusófona pretende dar outro sentido à lusofonia para além daquela que assenta apenas na promoção da língua portuguesa. Pelo contrário, a Cena Lusófona pretende frisar que a lusofonia é a reunião de vontades diversas, de pessoas de nacionalidades e de culturas diferentes que se unem na realização de projetos comuns, projetos esses que são o mesclar de todos, em que nenhum tem destaque, em que todos desempenham um papel de igual importância. Ou seja, a Cena Lusófona mostra que a lusofonia é a vontade de união, é a equidade de estatuto de todos os intervenientes que abraçam um projeto que é a interligação de características culturais e linguísticas de cada um, resultando num projeto cultural que não se encontra nem na cultura de origem, nem na cultura de chegada.

3. Da formação teatral às Estações da Cena Lusófona

3.1. Formação teatral

A formação teatral sempre se apresentou como um dos principais pilares e objetivos do programa da Cena Lusófona³⁶. Logo no primeiro ano de atividade, em 1995, realizaram-se oficinas

³⁵ Exemplo da vontade férrea dos elementos da Cena Lusófona foi a luta que estes mantiveram com os sucessivos executivos da Câmara Municipal de Coimbra por causa do espaço de funcionamento cedido pela autarquia no Pátio da Inquisição, uma parte da Ala Central do Antigo Colégio das Artes, no Centro Histórico da cidade de Coimbra. Em 2001, devido à degradação do edifício, a Cena Lusófona vira-se obrigada a mudar-se para um espaço arrendado, cujo custo foi suportado pela associação. Entretanto, a recuperação dessas instalações demorou dezasseis anos e o atual executivo cedeu apenas uma parte das instalações, suprimindo quatro salas destinadas a escritórios e uma sala de reuniões, porque entendeu necessitar de um dos pisos para outras valências.

³⁶ Para uma descrição detalhada das Oficinas de formação promovidas pela Cena Lusófona, ver Anexo I.

de formação para jovens atores em cinco países da CPLP: Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe. Embora cada uma das oficinas tivesse objetivos específicos traçados de acordo com as necessidades e especificidades da conjuntura teatral de cada um dos países que acolheu a formação, “comum a todos os projetos foi a procura de um contacto frutuoso entre criadores portugueses e africanos, todos portadores de diferenciados potenciais artísticos e criativos e oriundos de diferentes culturas e meios sociais” (Cena Lusófona, 2015, p. 12). O objetivo último da consecução destas oficinas era realizar coproduções, o que foi atingido, no ano seguinte, em Angola, Cabo Verde, Moçambique e São Tomé e Príncipe e, mais tarde, no Brasil e na Guiné-Bissau.

De entre as dezenas de ações dos mais variados formatos, destacam-se os Estágios Internacionais de Atores (EIA) que contaram com quatro edições – 1998, 1999/2000, 2003 e 2012/2015. Nestes EIA reuniram-se atores dos vários países da CPLP, durante períodos temporais variáveis, tendo produzido vários espetáculos – *A Fronteira* (1997), *O Beijo no Asfalto* (1998), *Olharapos* (1998), *Quem Come Quem* (2000), *O Horácio* (2003) e *As Orações de Mansata* (2013).

Para além da formação de atores, que possui um estatuto próprio devido à sua dimensão e à profundidade de abordagem, a atividade de formação da Cena Lusófona alargou-se a outras áreas teatrais, com oficinas de iluminação técnica, oficinas de escrita, oficinas de biblioteca e documentação, construção e manipulação de bonecos, produção, entre outras. No Anexo I, apresentam-se as diversas oficinas de formação promovidas pelo programa da Cena Lusófona desde a criação desta instituição.

Os Estágios Internacionais de Atores Lusófonos não são levados a cabo com uma regularidade precisa, pois dependem de um conjunto de oportunidades e circunstâncias, como sejam circunstâncias artísticas, com projetos interessantes e formadores disponíveis, e oportunidade de parceria com outras instituições, principalmente a nível logístico, uma vez que a deslocação dos atores assume proporções bastante elevadas. Da mesma forma, não possui um formato tipo quanto à duração e ao número de participantes.

De acordo com o dossiê de compilação das atividades levadas pela Cena Lusófona durante os seus vinte anos de existência, os EIA são:

pretexto para aprofundar a formação de jovens atores da CPLP em áreas específicas; momento de confronto de conhecimentos e experiências; encontro único entre pessoas de diferentes latitudes que podem, a partir deles, multiplicar as suas ligações no futuro; projetos de construção conjunta que implicam um sempre renovado teste à possibilidade de entendimento artístico e humano entre pessoas tão diferentes que, no entanto, possuem dois pontos de partida comuns: a possibilidade de comunicar numa língua

comum, o amor ao teatro e a decisão de se expressarem através dessa forma artística (Cena Lusófona, 2015, p. 15)

A propósito do seu estágio individual no Teatro Nacional D. Maria II, Portugal, a atriz angolana Pulquéria Bastos, numa entrevista à revista *setepalcos*, realça a riqueza do contacto com novas formas e métodos de trabalho teatrais. A atriz refere:

Aqui estou a contactar com métodos de trabalho que eu desconhecia, como o trabalho permanente com o corpo e a voz. Em Angola, fazemos alguns exercícios, mas não com o rigor e a regularidade praticados cá. Vou sentir falta de tudo isso. Mas não vou ter outro remédio. Quando voltar, transmitirei, sem reservas, o que aprendi a quem estiver interessado. Sinto, no entanto, que neste momento estou em melhores condições de dar opiniões, de colaborar de outra forma na preparação de uma peça (Bastos, 1995, p. 54).

Os estágios no âmbito do programa da Cena Lusófona, não só promovem o desenvolvimento artístico dos artistas diretamente envolvidos nas oficinas de formação, como também ajuda no progresso de todos aqueles que, no futuro, estarão direta ou indiretamente abrangidos pelo trabalho destes artistas. A transmissão futura de novos conhecimentos, novas técnicas e metodologias de trabalho afetará o trabalho artístico daqueles que estarão envolvidos em cada produção. Na verdade, o trabalho da Cena Lusófona pretende não se cingir àqueles que usufruem destas oficinas, mas ser o resultado de uma influência em cadeia contínua, em que o que aprendeu transmite àquele que não pôde usufruir desta formação.

A influência da atividade do programa da Cena Lusófona é já substancial. Até 2015, foram, como já referido, levados a cabo quatro estágios, que envolveram cinquenta e cinco atores, nas fases finais em Portugal, e mais de duzentos participantes nas oficinas nos respetivos países. Alguns intervenientes no III EIA, que resultou na produção do espetáculo *O Horácio* (2003) deram os testemunhos que se seguem. Amélia Silva, da Guiné-Bissau, afirmou que esperava “que este esforço de juntar regularmente pessoas de diferentes culturas, onde cada um ensina e aprende, possa ter continuidade” (Amado, 2014, p. 21). A brasileira Andrea Pozzi afirmou que “falar deste estágio é falar de uma experiência marcante. Um trabalho corajoso de quem organiza e um presente para os artistas que viveram esse processo” (*Ibidem*, p. 21). Por seu lado, João Ricardo, também do Brasil, defendeu que “sendo um grupo absolutamente *sui generis*, a fricção gerada pelas nossas diferenças culturais, sociais e ideológicas trouxe a própria ideia de conflito positivo, no sentido de aprender com a diferença, aprender olhando direto no humano” (*Ibidem*, p. 21).

Por fim, a cabo-verdiana Carla Sequeira disse que “o Estágio foi uma experiência muito forte e enriquecedora que me ajudou a descortinar incógnitas e a abrir portas deste mundo maravilhoso que é o Teatro. Que a Cena Lusófona tenha muitos anos de vida, para que outros jovens usufruam também deste espaço” (*Ibidem*, p. 21).

3.2. Estágios Internacionais de Atores

O primeiro Estágio Internacional de Atores decorreu entre 1997 e 1998, durante onze meses, em Lisboa e Coimbra (Portugal), e contou com a presença de quinze atores (dois do Brasil, um de São Tomé e Príncipe, dois de Cabo Verde, dois de Moçambique, dois de Angola, dois da Guiné-Bissau, dois de Timor-Leste e dois de Portugal), representando todos os países da CPLP (oito países na altura; agora são nove), incluindo a República Democrática de Timor-Leste.

A primeira fase foi levada a cabo em Lisboa e, sob a direção de Rogério de Carvalho, produziu-se o exercício-espetáculo *A Fronteira*, que andou em digressão por Lisboa, Évora, Braga, Coimbra e Montemor-o-Novo. Depois, em Coimbra, na segunda etapa do estágio, montou-se, com estreia a 27 de março, o exercício-espetáculo *O Beijo no Asfalto*, de Nelson Rodrigues, com encenação de José Caldas. A terceira e última etapa contou com a participação do grupo de atores lusófonos na produção *Olharapos*, que foi inserida no programa de animação permanente da Expo'98.

O segundo Estágio Internacional de Atores foi levado a cabo no período entre 1998 e 2000 com a realização de seis oficinas de formação que contaram com a presença de cerca de cento e vinte atores do Brasil (São Paulo e Salvador), Angola, Moçambique, Portugal e Cabo Verde. Para a formação final, um estágio final de dois meses, que decorreu em Coimbra, foram selecionados catorze jovens atores (quatro do Brasil, um de São Tomé e Príncipe, um de Cabo Verde, um de Moçambique, dois de Angola, um da Guiné-Bissau e quatro de Portugal), supervisionados pelos formadores Stephan Stroux e Sebastião Milaré. Deste estágio de dois meses, resultou a montagem da peça teatral *Quem Come Quem*, que estreou em julho de 2000, em Coimbra e Braga.

O terceiro Estágio Internacional de Atores, que teve a duração de três meses, decorreu em 2003 e estruturou-se em torno de um plano de formação assente na inclusão dos estagiários na atividade quotidiana da companhia de teatro profissional coimbrense A Escola da Noite, ainda que esta atividade se tenha desenvolvido numa escala menor em comparação com as restantes levadas a cabo pela Cena Lusófona. Estes atores foram integrados nas atividades de formação correntes da companhia, como é o caso do Tai Chi Chuan, leituras e trabalho de corpo e de voz, e foram dinamizadas atividades específicas, nomeadamente os *ateliers* temáticos acerca de textos de Gil Vicente e de Abel Neves, bem como de produção e organização teatral. Para além disso, foi realizado um estágio de três dias no grupo de teatro “O Bando” e o exercício dirigido por António Mercado, a partir de textos de José de Mena Abrantes e Craveirinha, que resultou

na apresentação pública no Congresso Internacional de Literaturas Africanas “Cinco Povos, Cinco Nações”, que decorreu na Universidade de Coimbra entre 8 e 11 de outubro. Porém, a atividade mais visível e com mais projeção deste estágio foi a produção do espetáculo *O Horácio*, de Heiner Müller, que juntou os atores estagiários ao elenco d’A Escola da Noite, sob direção de Pierre Voltz³⁷ assistido por Franck Manzoni³⁸.

O quarto estágio internacional de atores, que ocorreu entre 2013 e 2014, coincidiu com o Projeto P-STAGE e, conseqüentemente, com a coprodução da peça *As Orações de Mansata* (2013) do guineense Abdulai Sila, será objeto de reflexão posterior neste capítulo. Este destaque deve-se ao facto de a peça ter desempenhado a função de reflexão acerca do ponto de situação de mais de quinze anos de atividade da Cena Lusófona, para além de se estatuir como forma de “comprovar na prática alguns dos princípios teóricos [que António Augusto Barros] tinha estabelecido para o programa da Cena Lusófona”³⁹. Para além disso, a peça apresenta-se como um excelente exemplo da interculturalidade teatral promovida pela Cena Lusófona.

3.3. A importância da formação em teatro

A maioria dos grupos de teatro e dos agentes de teatro (atores, encenadores, técnicos...), nos países africanos de expressão portuguesa, não são profissionais e não usufruíram de formação formal nesta área. Por isso, o seu trabalho resulta da improvisação e daquilo que eles consideram ser uma boa prestação, sem, no entanto, possuírem elementos comparativos de *feedback* e de avaliação do seu trabalho. Neste sentido, estes agentes assumem como momento importante na sua carreira toda e qualquer formação que possam receber, pois é através dela que têm a perceção de que estão a desenvolver as suas habilidades e capacidades. Neste sentido, António Augusto Barros afirmou que “na verdade, a formação em áreas onde há lacunas de conhecimento foi sempre uma das primeiras coisas a serem pedidas pelos diferentes governos e pelos grupos de teatro. O objetivo da Cena Lusófona sempre foi ensinar, sem preconceitos, o que tínhamos para ensinar,

³⁷ Pierre Voltz foi encenador e mestre de conferências do Institut d’Etudes Théâtrales de la Sorbonne. É uma figura fundamental no teatro europeu, em particular na sua relação com as comunidades e o território, bem como com o ensino e o teatro. Em Portugal, trabalhou com Isabel Alves Costa e com Miguel Honrado, fundando o projeto Comédias do Minho. Morreu em 2011 com 78 anos.

³⁸ Franck Manzoni é ator, diretor e diretor pedagógico da Estba. Ele é formado na Escola Jacques Lecoq, na Cours de Saskia Cohen-Tanugi, na Escola Nacional de Teatro Chaillot e no Conservatório Nacional de Artes Dramáticas em Paris. Ele foi diretor assistente de Catherine Marnas e, juntos, criaram o projeto “Igualdade de Oportunidades”, ele como Diretor da Estba e Diretor de Pedagogia. O projeto “Igualdade de Oportunidades” visa ajudar os jovens que não beneficiam de um ambiente de incentivos ou de meios financeiros suficientes para trabalhar e desenvolver os seus talentos, a fim de preparar os exames de admissão para instituições de ensino superior de arte dramática.

³⁹ António Augusto Barros, entrevista concedida à autora, Coimbra, Portugal, 5 de fevereiro de 2016.

sem nunca dizer que aquela era a receita, ao mesmo tempo que se tentava compreender e receber o contributo daqueles que recebiam a formação”⁴⁰.

Na mesma linha de pensamento, Fernando Mora Ramos defende que

a solução só pode passar obviamente pelo estabelecimento de programas de investigação, criação e formação, de longo alcance, o que só o tempo permitirá amadurecer e gerar. A criação de Centros de Intercâmbio Teatral, sedeados em lugares fortes da geografia lusófona, com vocação de escola itinerante também, e escola aqui quer dizer lugar de troca e aprendizagem mútua (Ramos, 1999, p. 67).

Esta proposta de Mora Ramos vai de encontro ao próprio projeto da Cena Lusófona, que pretende implementar projetos e programas de cariz diverso e de natureza multicultural “para a concretização não só de um espaço plural de circulação e convívio de objetos teatrais e performativos, mas também para a invenção de linguagens específicas que resultem da fusão de elementos com história identitária própria que venham a dar origem a objetos um pouco imprevistos mas nossos” (*Ibidem*, p. 67). Por isso, o encenador, e um dos membros fundadores da Cena Lusófona, defende a criação de Centros de Intercâmbio Teatral – Centros Formativos Multiculturais⁴¹ e que podem dar origem a sinergias positivas e fomentadoras de novos acontecimentos teatrais e projetos. O mesmo autor assume a importância da criação destes espaços pelo seu valor formativo a partir da constatação de “disparidades de campo de referência teatral genérico, de condições de fazer (...), de acesso à informação e ao saber teatral” (*Ibidem*, p. 71).

A existência de um local de formação formal como o atrás indicado colocaria em pé de igualdade os atores dos diferentes países lusófonos e terminaria com o lugar de destaque e de poder que o Brasil e Portugal assumem neste contexto. Assim, poder-se-á avançar para a criação de situações teatrais inesperadas, que resultem da reunião dos conhecimentos teatrais específicos de cada país, e que poderão reunir características performativas e teatrais de cada um dos países lusófonos, dando origem ao ensino de teatro lusófono.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Cf. artigo de Fernando Mora Ramos, *Para um teatro multicultural lusófono*, na Revista Teatro Escritos, vol.2.

3.4. Estações da Cena Lusófona

Desde 1995, a Cena Lusófona organiza encontros teatrais, em forma de festival sem periodicidade predefinida, nos vários países lusófonos, os quais denominou de Estações da Cena Lusófona. No total, foram organizadas seis estações, com realização em Maputo, Moçambique, em 1995; no Rio de Janeiro, Recife e São Paulo, Brasil, em 1996; no Mindelo, Cabo Verde, em 1997; em Portugal organizaram-se duas estações, em 1999, em Braga, Coimbra e Évora e, em 2003, em Coimbra; em 2002, ocorreu a estação em São Tomé e Príncipe⁴².

Estas Estações não se limitam a apresentações de produções teatrais levadas a cabo pela Cena Lusófona e de outras companhias dos países da lusofonia. Nestes encontros foi possível participar em mesas redondas e *workshops*, visitar exposições de fotografia, assistir a filmes, entre muitas outras atividades. Tal como afirma Christina McMahon (2015), muitas vezes, o festival de teatro assume uma relevância significativa, não pelos espetáculos apresentados em palco (embora esse seja o propósito de organização de um festival), mas pelas discussões e reflexões que são feitas em paralelo com a apresentação dos espetáculos, bem como pelos momentos de “rescaldo”, após o término do festival. Para além disso, os festivais de teatro são momentos privilegiados para a criação de redes de contactos entre criadores.

Segundo António Augusto Barros, diretor da Cena Lusófona, numa entrevista exclusiva para este estudo, o “objetivo não seria uma montra massificada de espetáculos e grupos, mas um momento para apresentar resultados das ações que se vão desenvolvendo ao longo do ano, aprofundar experiências, debater metodologias e encontrar novos caminhos”.

Desta forma, o trabalho desenvolvido no âmbito do programa da Cena Lusófona é apresentado em conjunto com outros espetáculos representativos do contexto lusófono, como a dança ou o audiovisual, ainda que o teatro seja a arte mais presente nestes encontros. A apresentação do trabalho desenvolvido no programa da Cena Lusófona num contexto deste âmbito permite avaliar, não só o trabalho levado a cabo, como também verificar as potencialidades culturais e sociais do intercâmbio teatral na CPLP. De uma forma global, a equipa da Cena Lusófona sempre avaliou muito positivamente cada uma das Estações da Cena Lusófona, independentemente dos obstáculos com que se tenham deparado no processo da sua organização ou do seu desenvolvimento.

No que respeita à primeira Estação da Cena Lusófona, que decorreu em Moçambique em 1995, como atrás referido, em contraste com a visão de sucesso por parte da equipa portuguesa, alguns dos moçambicanos que participaram nesta primeira edição deste festival de teatro afirmaram que esta “não foi particularmente feliz” (McMahon, 2015, p. 80). Numa pesquisa de campo acerca dos festivais de teatro lusófonos, Christina McMahon recolheu testemunhos que sublinharam

⁴² Para uma descrição detalhada das atividades levadas a cabo nas diferentes Estações da Cena Lusófona, ver Anexo II.

“profundos desequilíbrios de poder. Dessas vozes, destacam-se a de Gilberto Mendes, o encenador da companhia de teatro Gungu, que afirma que “apesar do festival ter sido uma promessa de diálogo cultural equitativo, a equipa da Cena Lusófona foi a Maputo expressamente para ensinar, o que desapontou os atores moçambicanos, que ansiavam por uma aprendizagem *mútua*⁴³” (*Ibidem*, p. 80). Esta postura da equipa da Cena Lusófona criticada pelos intervenientes moçambicanos, na verdade, é a vocalização do pensamento de muitos agentes e artistas do teatro africanos que, ao mesmo tempo que se sentem agradecidos pelas aprendizagens que lhes são/ foram proporcionadas, também sentem a frustração de não verem os seus conhecimentos e as suas formas de fazer teatro reconhecidos. Esta atitude por parte da Cena Lusófona revela um espírito de sentimento de superioridade do conhecimento e das técnicas ocidentais, que, frequentemente, toca o neocolonialismo, pois há uma tentativa de imposição das técnicas e do conhecimento teatrais ocidentais sobre os africanos. Não é surpreendente, pois, que os moçambicanos envolvidos neste projeto se sintam ofendidos e desapontados. Da mesma forma, Manuela Soeiro, a diretora artística da companhia Matumbela Gogo, “recorda que os organizadores portugueses lhes fizeram exigências irrealistas, como pedir que lhes fornecessem o equipamento técnico e pessoal e que assegurassem casas cheias para os espetáculos” (*Ibidem*, p. 81). Por seu lado, David Abílio, o então diretor da Companhia Nacional de Canto e Dança de Moçambique, criticou o facto de a Cena Lusófona não incluir as companhias moçambicanas na organização do festival, fazendo com que estes não se sentissem envolvidos. Ele afirmou que “quando as coisas são geridas de fora para dentro, não é bom para a nossa autoestima” (Abílio *apud* McMahon, 2015, p. 81).

Na verdade, alguns agentes moçambicanos classificaram a Estação da Cena Lusófona e o comportamento da comitiva portuguesa como neocolonial⁴⁴, devido àquilo que eles consideraram como imposição hegemónica por parte dos portugueses, o que resultou numa submissão por parte dos moçambicanos e não numa troca mútua de experiências. Porém, este processo de encontro intercultural foi muito bem-intencionado por parte da equipa da Cena Lusófona, ainda que a sua forma de agir não fosse a almejada pelos elementos moçambicanos. Esta atitude leva-nos a crer que a falta de envolvimento dos moçambicanos na organização desta Estação da Cena Lusófona deveu-se ao facto de a equipa portuguesa não estar disposta a abdicar parte do seu poder, o que vai contra os ideais preconizados pelo projeto. Ou seja, verifica-se, aqui, uma grande dificuldade por parte da Cena Lusófona em colocar em prática os propósitos da criação da associação, pois a sua concretização implicaria o renunciar ao poder e à superioridade de conhecimento e de técnica que os elementos desta instituição possam pensar deter. Neste contexto, será necessário

⁴³ Em itálico no original.

⁴⁴ Cf. *Nações e Transformações em Palco – Festivais de Teatro em Cabo Verde, Moçambique e Brasil* de Christina McMahon, 2015.

encontrar um discurso comum, em que todos assumam uma voz de poder igual para que estes encontros sejam profícuos para todas as partes. Note-se, contudo, que o discurso africano remete frequentemente para os agentes portugueses como veículo de ensino das técnicas performativas e de teatro ocidentais. António Augusto Barros afirma que:

há uma dimensão artística que tem a ver com o trabalho sobre o espaço que é muito interessante e que também só tem diferenças. Há uma raiz espacial em muitas das manifestações performativas tradicionais, que poderão ser raiz de manifestações contemporâneas em África, e que marca uma diferença muito acentuada em relação ao teatro ocidental. A adaptação do espaço ocidental em África não é genuíno, será sempre uma aculturação com todo o direito de existir. Muitas vezes, há a noção de que fazer teatro em África segundo os padrões ocidentais é uma nova forma de colonização. Não se trata de nada disso – em África, os contemporâneos querem fazer todo o tipo de teatro que têm disponível no mundo e têm todo o direito a isso. Nós é que tendemos, muitas vezes, a fixar, ou seja, pensamos que os africanos só podem fazer teatro de raiz africana, porque, se não o fizerem, já não será nem genuíno nem africano⁴⁵.

Por isso, muitos atores e agentes do mundo do teatro solicitam o ensino das técnicas de teatro ocidentais, pois, de facto, têm o desejo de fazer todo o tipo de teatro; ainda assim, será importante trazer para o teatro contemporâneo algumas das características teatrais dos países africanos. Essa riqueza fará com que haja, efetivamente, um diálogo intercultural e transcultural, um verdadeiro teatro lusófono, na medida em que se pode revestir de “todas as diferenças que este pode juntar e todas essas questões que têm a ver com o ator e com o espaço, entre outras, e que são questões fundamentais do teatro”⁴⁶.

Por outro lado, o encenador português João Branco e diretor do festival de teatro cabo-verdiano Mindelact considerou o trabalho da Cena Lusófona extremamente importante no mundo teatral lusófono. João Branco (1995) afirmou “não queremos perder o comboio da Cena Lusófona” (p. 8), pelo que foi estabelecida uma parceria entre o Festival Mindelact e a Cena Lusófona, em que esta última escolheu o festival de teatro cabo-verdiano para levar a cabo a Estação da Cena Lusófona. Com o apoio financeiro e estrutural da Cena Lusófona, o Mindelact pôde internacionalizar-se.

⁴⁵ António Augusto Barros, entrevista concedida à autora, Coimbra, Portugal, 5 de fevereiro de 2016.

⁴⁶ *Ibidem*.

O programa de 1997 apresentava uma coprodução da equipa artística da Cena Lusófona e um grupo de teatro do Mindelo, um *workshop* de representação pelo ator brasileiro Nelson Xavier, uma estrela da televisão, e a fantasia histórica Luís Lopes Sequeira, da companhia de teatro angolana Elinga. Assim, o Festival cumpriu o objetivo de intercâmbio dinâmico lusófono estabelecido pela Cena Lusófona (McMahon, 2015, p. 68).

3.5. Trabalho editorial

Como já foi referido, a publicação de e sobre teatro constitui um dos grandes objetivos do projeto da Cena Lusófona. As publicações com chancela desta associação variam desde a revista ao boletim informativo, passando pela publicação de peças de teatro em língua portuguesa ou pela edição em vídeo.

A atividade editorial da Cena Lusófona teve início com a publicação da revista *setepalcos*, cuja denominação é uma alusão clara aos países da CPLP⁴⁷ e que constituíam terreno para o trabalho do programa da Cena Lusófona. A revista *setepalcos* teve um total de sete edições com notícias, artigos ensaísticos ou entrevistas, entre outros textos de caráter jornalístico, salientando-se os números temáticos dedicados a um teatro de um país particular ou a um artista. O primeiro número da revista, número 0, foi editado em novembro de 1995, abordando o projeto e o programa da Cena Lusófona; também neste número, foram editados artigos sobre o teatro em Angola e em Moçambique, para além da expressão de caráter teatral santomense, o Tchiloli. O número 1 foi editado em dezembro de 1996 e inclui um dossiê extenso acerca da I Estação da Cena Lusófona em Maputo e do panorama teatral moçambicano. O número 2, editado em março de 1998, é dedicado, principalmente, ao I Estágio Internacional de Atores Lusófonos. Em setembro de 1998, foi editado o número 3 dedicado ao teatro brasileiro. Dedicado ao panorama teatral na Galiza, o número 4, editado em maio de 2003, dá a conhecer a história do teatro galego, os seus principais protagonistas, instituições e tendências, para além da antevisão do futuro da arte dramática escrita e falada em galego. A penúltima edição, número 5, editado em julho de 2006, foi um Especial Ruy Duarte de Carvalho e reflete sobre a obra deste artista e das várias atividades desenvolvidas em torno desta figura central da programação da VII Semana Cultural da Universidade de Coimbra de 2005. Por fim, o sexto e último número da revista *setepalcos* foi editado em dezembro de 2009 e é dedicado ao teatro em Cabo Verde e inclui os resultados do inventário dos espaços cénicos deste país e dos grupos de teatro cabo-verdianos ativos.

⁴⁷ Note-se que à data da publicação do primeiro número desta revista, 1996, a República Democrática de Timor-Leste e a Guiné Equatorial não faziam parte da CPLP.

Estas publicações assumem uma importância fulcral, pois sendo maioritariamente temáticas, permitiram, à data da sua publicação, a compilação da informação existente sobre o tema abordado. Os números dedicados ao teatro e às artes performativas levadas a cabo nos PALOP revestem-se de suma importância, pois, na maioria dos casos, foi a primeira publicação acerca do teatro levado a cabo nesses países. Ainda que vários anos se tenham passado, estas publicações continuam a ser uma referência e um ponto de partida de investigações acerca destas temáticas. Porém, se, por um lado, se reconhece a sua importância, por outro, é revelador de um preocupante problema que ainda hoje subsiste: a parca publicação acerca do teatro produzido nos PALOP, bem como sobre o teatro lusófono, temática que será explorada mais profunda e criticamente adiante nesta dissertação.

Por sua vez, a Coleção Cena Lusófona é um conjunto de edições de dramaturgias de língua portuguesa. Assim, foram editados nove volumes de teatro:

- *Teatro I e Teatro II*, editado em 1999, de José de Mena Abrantes, o mais importante dramaturgo angolano contemporâneo; nestes dois volumes, é publicada a obra completa do dramaturgo até à data da publicação, num total de doze peças.
- Do santomense Fernando de Macedo, publicou-se, em 2000, *Teatro do Imaginário Angolar*, uma trilogia em torno da história lendária do povo angolano radicado no sul da Ilha de São Tomé. Esta trilogia resultou da encomenda feita pelo grupo O Bando e pela Cena Lusófona ao poeta e ensaísta Fernando de Macedo.
- *As Mortes de Lucas Mateus*, do argumentista e ensaísta, declamador e ator de teatro moçambicano Leite de Vasconcelos, foi publicado em 2000, depois do autor a oferecer à Cena Lusófona; esta é a sua única peça publicada.
- A Cena Lusófona, o Teatro Nacional de São João/Dramat, o CENDREV e o Teatro Vila Velha encomendaram a peça *Supernova* ao português Abel Neves, cujo texto foi publicado nesta coleção em 2000.
- A publicação de *As Virgens Loucas*, em 2001, é a adaptação feita pelos cabo-verdianos António Aurélio Gonçalves e Cândido Ferreira do texto homónimo do escritor António Aurélio Gonçalves.
- Mia Couto e Natália Luiza adaptaram um conto do primeiro escritor para um espetáculo do Teatro Meridional, dando origem à peça *Mar Me Quer*, em 2002. A Cena Lusófona associou-se ao projeto, publicando o texto e apoiando a digressão do espetáculo com o mesmo nome a Timor Leste, por ocasião da independência deste país.
- *Teatro*, obra composta por treze peças, do brasileiro Naum Alves de Souza, publicado em 2005, reúne a obra completa deste grande dramaturgo contemporâneo.
- Em 2011, a Cena Lusófona publicou *As Orações de Mansata*, do guineense Abdulai Sila, inaugurando a dramaturgia publicada na Guiné-Bissau. Este texto foi escrito a partir da

encomenda da Cena Lusófona e serviu de base para os trabalhos desenvolvidos no IV Estágio Internacional de Atores Lusófonos.

A escolha dos autores e das peças atrás indicados é reveladora da política da Cena Lusófona de promover o teatro e os autores da lusofonia, que, de outra forma, teriam poucas possibilidades de ver os seus textos publicados em Portugal, principalmente os autores africanos que, frequentemente são marginalizados. Estas publicações permitem uma aproximação do público leitor de teatro português aos autores africanos e ao teatro escrito em África, abrindo portas para uma nova forma de escrever teatro e para outra cultura. Por outro lado, a publicação dos textos dos espetáculos produzidos pela própria Cena Lusófona é importante para perpetuar o trabalho da associação e os textos que, doutra forma, apenas teriam a longevidade das apresentações.

A obra *Floripes Negra*, de Augusto Baptista, foi publicada em 2001 e é um documento incontornável acerca de uma das mais emblemáticas tradições teatrais africanas, o Auto de Floripes, que tem lugar, anualmente, no mês de agosto na Ilha do Príncipe, em São Tomé e Príncipe. O livro integra duas crónicas e respetivas reportagens fotográficas alusivas às edições de 1996 e 1997 d'O Auto de Floripes, bem como incursões comparativas a outros autos populares com o mesmo tema realizados no Minho e em Trás-os-Montes. Além disso, alude a forma como estes textos do Ciclo Carolíngio se espelharam pela Europa e pela América do Sul.

O jornal *Cenaberta* teve o seu começo em 2002, em versão papel e com versão *online*. A versão em papel manteve-se até 2010, altura em que, por dificuldades económicas, deu lugar apenas à versão digital⁴⁸, que é atualizada regularmente. Este jornal apresenta-se como ferramenta fundamental para receção e difusão de informação acerca da atividade teatral que vai tendo lugar no espaço lusófono. A versão em papel contou com doze números, que abrangeram os mais variados temas, como se poderá verificar no Anexo III.

As edições em vídeo com o selo da Cena Lusófona contam com quatro projetos. Em 2002, editou-se o documentário *Carnaval de Bissau* de Andrzej Kowalski. Com realização de Ivo M. Tavares, a Cena Lusófona produziu os documentários *Soia di Príncipe* e *À procura de Sabino – Soia di São Tomé*. Em 2015, foi lançado o documentário *P-STAGE – IV Estação Internacional de Atores*, realizado por Andrzej Kowalski.

3.6. Sobre a importância da publicação de teatro

A edição de textos dramáticos de autores da lusofonia e de manifestações teatrais dos países lusófonos reveste-se de suma importância, principalmente porque existia (e continua a existir)

⁴⁸ A edição digital do *Cenaberta* pode ser consultada em www.cenalusofona.pt/cenaberta.

um vazio relativamente à edição destes tipos de trabalhos. Infelizmente, a publicação de e sobre teatro, para a maioria das editoras portuguesas, principalmente as de renome e as que possuem a maior cota de mercado, nunca se constituiu como uma prioridade ou como uma aposta de negócio. Assim, a maioria das edições é feita por editoras mais pequenas e, muitas vezes, com pouca projeção no mercado livreiro. Mais ainda, encontrar, em Portugal e nos países africanos de expressão portuguesa, textos dramáticos lusófonos e crítica teatral ou literatura sobre teatro lusófono ou em língua portuguesa pode revestir-se de extrema dificuldade. As publicações que existem encontram-se dispersas e as livrarias, devido à pouca procura por parte dos compradores e ao investimento de risco que a compra de literatura de e sobre teatro possa representar, limitam-se a manter um ou outro título nas suas prateleiras e estes, normalmente, referem-se ao cânone do teatro ocidental ou do teatro da antiguidade clássica. À margem da entrevista concedida para este trabalho, António Augusto Barros declarou que a livraria do Teatro da Cerca, do qual é diretor, é uma tentativa de reunir num só local os títulos sobre teatro que são publicados em Portugal e, ao mesmo tempo, de colmatar o vazio que se verifica nas livrarias da área de Coimbra.

Compreende-se, portanto, a necessidade de criação do Centro de Documentação e Informação (CDI) para reunir a literatura possível sobre teatro lusófono e não só, ao mesmo tempo que lançou a edição dos projetos editoriais atrás descritos. Esta temática, a edição de e sobre teatro, foi objeto de reflexão no número 4 do jornal *Cenaberta*, sendo este inteiramente dedicado ao tema, com o título “EDITAR é preciso”. No editorial, são defendidas “articulações urgentes”, para que a edição e o teatro mantenham uma “relação produtiva”, devido à debilidade da reflexão ensaística, entre outros motivos⁴⁹.

A Editora Cotovia, de Portugal, é apontada como um exemplo de promoção da articulação entre a edição e o mundo teatral, pois tem conseguido articular a publicação com “estruturas como o Teatro Nacional D. Maria II, o Teatro Nacional de S. João, os Artistas Unidos, a Cornucópia, A Escola da Noite ou o Novo Grupo, fazendo coincidir edições com algumas montagens, indo buscar à gaveta dos grupos boas traduções, organizando em conjunto lançamentos e leituras de textos ou outras” (“Cotovia”, 2005, p. 5).

Por outro lado, as publicações associadas a programas de pós-graduação das instituições de ensino superior espalhadas pelo espaço geográfico lusófono, e não só, mostram que a publicação acerca da atividade teatral se encontra em pleno processo de consolidação. Armindo Bião⁵⁰ defende que “teatro profissional, como atividade regular e permanente, é coisa de metrópole consolidada ou em fase de consolidação. E que a publicação regular e continuada de livros e periódicos relativos ao teatro é uma atividade correlata a este fenómeno” (Bião, 2005, p. 6).

⁴⁹ Cf. *Cenaberta* (abril de 2005).

⁵⁰ Armindo Bião (1950 – 2013) foi ator, encenador e professor titular de Interpretação Teatral da Universidade Federal da Bahia, Brasil.

A relação entre a publicação de livros de teatro e a produção de espetáculos de teatro advém da conceção recente de que a escrita para o teatro deve ser feita de forma imediata para o espetáculo e para a sua montagem, em contraposição à “edição de uma literatura dramática sem finalidade teatral” (Torrado, 2005, p. 6).

António Torrado (2005) destaca a rara prática de alguns grupos que publicam textos de peças já levadas a cena. Esta prática corrobora a sua afirmação de que o autor, atualmente, escreve o texto dramático com o objetivo da sua produção, fazendo os ajustes e reajustes necessários em paralelo com a própria produção teatral, e não como mero exercício literário. Neste âmbito, a Cena Lusófona encomendou alguns textos para levar a cena a alguns dramaturgos lusófonos: do santomense Fernando de Macedo, publicou-se, em 2000, *Teatro do Imaginário Angolar*; *Supernova* do português Abel Neves, em 2000; em 2011, a Cena Lusófona publicou *As Orações de Mansata*, do guineense Abdulai Sila. Relativamente à última produção da Cena Lusófona, que coincidiu com o Projeto P-Stage, António Augusto Barros, em entrevista concedida para este estudo, afirmou que “havia uma novidade em relação aos estágios anteriores, que era pegar num texto construído por um africano. A Cena Lusófona apenas colocou o desafio de escrever a peça teatral a Abdulai Sila e tudo o resto foi com ele: a escolha de Shakespeare e de *Macbeth* para aquela realidade. Nós acabámos por editar o texto, que faz parte da nossa Coleção de Língua Portuguesa, pois atribuo muita importância a ter textos dos vários países e este era o primeiro texto da Guiné-Bissau”⁵¹.

Esta visão de escrita do texto com finalidade de produção teatral é contrariada pela experiência pessoal do dramaturgo português Jacinto Lucas Pires, cuja primeira peça, *Universos e Frigoríficos* (1997), antes de ser levada a cena, foi publicada pela editora Cotovia. O próprio autor afirma que a escrita desta peça não teve em consideração as condicionantes inerentes à produção teatral ou mesmo que ele próprio tivesse conhecimento do funcionamento dessas condicionantes. Os seus textos seguintes foram escritos com conhecimento do processo de produção e com a colaboração dos ‘fazedores’ de teatro. Jacinto Lucas Pires (2005) afirma que os textos de teatro publicados se apresentam como “objetos para memória futura, do teatro lançando-se para fora do teatro, são o que fica, os livros” (p. 6).

O texto publicado permanece na memória coletiva e no tempo, em contraste com a efemeridade da produção teatral. O livro permite ao leitor entrar em contacto com o texto, dissecá-lo e analisá-lo repetidas vezes, compreender e explorar a mensagem do autor, mas a produção e a forma como o texto foi levado a cena ficam relegados para segundo plano. Assim, a experiência teatral é marginalizada, fazendo com que o trabalho dos autores e dramaturgos lusófonos também o seja.

⁵¹ António Augusto Barros, entrevista concedida à autora, Coimbra, Portugal, 5 de fevereiro de 2016.

3.6.1. Literatura crítica de teatro

A literatura crítica de teatro, que se constitui como uma fonte fundamental para os estudos e investigações nesta área, em Portugal, sempre se revelou pobre. De acordo com o artigo *Revistas de teatro* da quarta edição do jornal *Cenaberta*,

As revistas de teatro são instrumentos de análise do fenómeno teatral e de diálogo com a prática, são antenas de atualidade viradas para o mundo, testemunham processos e experiências, selecionam e fornecem informações a quem faz, mas também a quem critica, a quem investiga, a quem estuda, e alimentam a curiosidade intelectual do espectador, pelo menos do espectador informado e sensível ao fenómeno artístico que gostaríamos de ter (“Revistas de teatro”, 2005, p. 9).

Por isso, qualquer projeto de publicação de uma revista deste género deve ser visto como uma iniciativa positiva. Portugal e Brasil, os países da lusofonia com maior capacidade económica e numérica de edição, não possuem um projeto de revista mensal. Neste sentido, a revista *Sinais de Cena*⁵² assume-se como uma esperança para a existência de “um balanço equilibrado entre a informação e a reflexão” (*Ibidem*, p. 9).

Ainda assim, verifica-se uma fragmentação destas tentativas, pois cada organização tenta criar a sua própria revista, em vez de haver uma reunião dos esforços de todos os interessados em criar uma edição para criar uma publicação que tenha sustentabilidade e que não se transforme num projeto temporário e efémero.

A *Setepalcos*, editada pela *Cena Lusófona*, mas, infelizmente, sem periodicidade definida, durante anos, deu a conhecer a atividade teatral do mundo lusófono. Tal como acontece com dezenas de outros projetos de edição de teatro em revista, a *Setepalcos* deixou de ser editada devido aos inúmeros problemas financeiros da associação *Cena Lusófona*, que deixou de contar com fundos regulares do Estado português.

A revista *OBSCENA – Nova Revista de Artes Performativas* conheceu um destino semelhante ao de muitos projetos editoriais semelhantes, devido à falta de financiamento. Esta revista

⁵² A revista *Sinais de Cena*, até 2014, manteve-se como semestral e resultou de uma colaboração entre a Associação Portuguesa de Críticos de Teatro e o Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa. O primeiro número foi lançado em junho de 2004 e, até à data, conta com 22 números. A última edição é de dezembro de 2014. Em 2015, perdeu o financiamento da FCT (Fundação para a Tecnologia e Ciência) e teve a necessidade de se reinventar, inaugurando uma segunda série, em 2016, desta vez sob a chancela das edições *Orfeu Negro* e com periodicidade anual. O primeiro número da Série II, dedicado ao tema “Teatro e Memória” foi lançado formalmente, no dia 25 de junho de 2016, às 18 horas, no átrio do Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa, integrado no programa *Voz Alta – Festival de Leituras Encenadas*.

de formato digital com periodicidade mensal e sob a direção de Tiago Bartolomeu Costa, que permitia o *download* das suas edições através do seu sítio, publicou o primeiro número em fevereiro de 2007, chegando ao número vinte e quatro em setembro de 2010, altura em que suspendeu a sua atividade devido a questões financeiras e falta de apoios. Em fevereiro de 2009, para comemorar dois anos de atividade, a revista publicou o seu décimo-oitavo número em formato papel.

Atualmente, destaca-se o trabalho editorial da Orfeu Negro, cuja primeira publicação se deu em 2007 da obra *A Arte da Performance*, de RoseLee Goldberg. Desde então, dedica-se à tradução e publicação de ensaios e outros trabalhos documentais no âmbito das artes performativas, como a dança e o teatro.

A continuidade deste tipo de projetos depende de financiamento e esse, quando existe, é parco e inconstante. Por outro lado, em países como os lusófonos, que não tem uma tradição teatral como a Inglaterra ou a França, a existência de projetos editoriais em formato revista acaba por se transformar numa luta de perseverança daqueles que se encontram envolvidos nos projetos. Mais ainda, não existe uma comunidade de leitores de teatro que justifiquem uma tiragem numerosa, para além do facto de que os números vendidos não são suficientes para cobrir as despesas do próprio projeto (o lucro necessário para expansão e novos investimentos é uma questão que nem sequer se coloca num cenário como o atrás descrito).

Num artigo acerca do surgimento da revista, Maria Helena Serôdio (2005), declara que:

Era vital para ambas as instituições [Associação Portuguesa de Críticos de Teatro e o Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa] criar um espaço de debate teórico, de investigação histórica, de afirmação de um juízo crítico, de problematização da relação do teatro com outras artes e com a sociedade em geral, tanto mais que se vem notando uma acelerada redução do espaço dedicado ao estudo do (e reflexão sobre o) teatro nos meios de comunicação, o que constitui uma das razões para que a visibilidade desta forma artística fique quase só entregue aos cartazes (ou *spots*) publicitários, a entrevistas de ocasião e a algumas breves notas avaliativas dos poucos críticos de teatro que ainda perduram em alguns jornais. Por essa razão, críticos, investigadores e professores de teatro sentiram a necessidade de dar voz a um pensamento crítico que os anima e que, atento à pluralidade do campo e conhecedor das modalidades artísticas que no teatro se intercetam, estava desejoso de dialogar, de questionar e de comprometer-se (p. 10).

Assim, parece-nos importante que os projetos existentes e as entidades que se dedicam ao teatro reúnam esforços e, em conjunto, combatam o vazio que se verifica nesta matéria. Neste sentido, a revista *Sinais de Cena* afigura-se-nos como um projeto a seguir e, quem sabe, a imitar. A verdade é que esta revista apresenta características de reflexão teatral e de análise das atividades teatrais com grande qualidade, cumprindo os objetivos traçados pela equipa de redação e pela sua diretora.

Contudo, apesar do trabalho único e louvável desenvolvido em Portugal, esta revista faz poucas publicações acerca do teatro desenvolvido no mundo lusófono, nomeadamente em África e no Brasil, incidindo a sua publicação em textos acerca do trabalho desenvolvido na Europa. Dada a cada vez maior visibilidade e existência de peças lusófonas oriundas de países africanos, seria importante que a revista desse atenção a esta nova forma de fazer teatro no mundo lusófono⁵³.

Por outro lado, os críticos de teatro não têm o hábito de publicar em revistas nacionais, preferindo as estrangeiras, para além de que, em Portugal, as críticas não serem feitas em jornais ou revistas da especialidade, mas em programas de televisão ou de rádio ou em revistas e jornais de tiragem periódica; ou seja, a publicação é feita de forma isolada.

O problema da publicação sobre teatro não é exclusivo de Portugal, alargando-se, embora em escala diferentes, aos restantes países lusófonos. Em 2005, o discurso relativo à publicação sobre teatro era negativa, como se pode comprovar pelo testemunho: “Infelizmente, o Brasil ainda é muito pobre em matéria de publicações sobre teatro” (Garcia, 2005, p. 7), mesmo nas maiores cidades como São Paulo ou Rio de Janeiro, onde ocorrem centenas de espetáculos por temporada e sobre os quais não é escrito nada de forma regular. Aimar Labaki (2005) acrescentava que “a depender da edição de textos teatrais ou de ensaios sobre o palco, um estrangeiro pode achar que não existe teatro no Brasil” (p. 7), pelo menos não como uma atividade regular e continuada. Algumas publicações de raras revistas de crítica teatral e dos centros de pesquisa de algumas universidades estavam a tentar colmatar o vazio editorial no Brasil a este respeito. Os autores brasileiros atrás referidos defendiam que “são todas iniciativas importantíssimas, que valorizam o esforço de produção ensaística dos pesquisadores e estudiosos brasileiros” (Garcia, 2005, p. 7), mas “a edição de teatro no Brasil é igual à produção de espetáculos – economicamente inviável, politicamente imprescindível. E só existe pela paixão e sacrifício pessoal de centenas de artistas

⁵³ A título de exemplo, apenas no Porto, no espaço de três meses, o Teatro Municipal do Porto, Rivoli, apresentou duas coproduções de dois países lusófonos africanos diferentes. Nos dias 8 e 9 de julho de 2016, deu-se a apresentação da peça “As Estrangeiras”, com encenação de João Branco, uma coprodução do Teatro Municipal do Porto e do Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo, Cabo Verde. Por seu lado, nos dias 16 e 17 de setembro de 2016, apresentou-se a coprodução da mala voadora (Moçambique), do Teatro Municipal do Porto, do Maria Matos Teatro Municipal e do Teatro Viriato, “Mala Voadora”, com encenação de Jorge Andrade.

e cidadãos” (Labaki, 2005, p. 7). Porém, este cenário de escassez de literatura crítica acerca de teatro tem vindo a alterar-se nos últimos anos, devido aos centros de investigação e aos programas de pós-graduação que se criaram nas universidades brasileiras. É, atualmente, normal encontrar várias revistas de crítica teatral espalhadas por todo o Brasil associadas aos diferentes núcleos de investigação; contudo, estas são editadas de forma individual, não havendo uma confluência de sinergias e um trabalho colaborativo entre todas, fazendo com que haja números com temáticas semelhantes, por exemplo, resultante da falta de intercâmbio⁵⁴.

Em Moçambique, por seu lado, as dificuldades de publicação sobre teatro subsiste em correlação com as dificuldades de publicação de livros, em geral, devido ao facto de o investimento não ter um retorno financeiro que o compense, pois não existe o hábito de leitura generalizado na população, razão pela qual se vendem poucos livros das, por si só, muito baixas tiragens dos títulos publicados. Se este é a realidade para a literatura em geral, em Moçambique, o cenário para a publicação de textos de e sobre teatro revela-se pior. Machado da Graça (2005) afirma que “desde há muito, não se editam textos de teatro em Moçambique. Nenhum editor tem ousado lançar-se nessa faixa do mercado” (p. 8). Excetua-se, neste panorama, no início dos anos 80, as publicações sobre teatro do Instituto Nacional do Disco e do Livro (INDL), que funcionava com apoio financeiro do Estado moçambicano, bem como outras edições esporádicas e posteriores, que sempre esbarram em tremendas dificuldades económicas.

Em Cabo Verde, a edição sobre teatro e de textos dramáticos é uma realidade relativamente recente, mas a situação não é muito estimulante, pois na área da edição “a dramaturgia nunca ocupou lugar de relevo” (Branco: 2005; 8). Ainda que Cabo Verde conheça uma atividade dramática em constante ampliação e desenvolvimento, esse dinamismo não corresponde à edição feita acerca da área. Depois da independência, “contrariamente aos outros géneros literários, o teatro tem conhecido, enquanto texto literário, um desenvolvimento assaz incipiente em Cabo Verde” (Almada *apud* Branco, 2005, p. 8). Ainda assim, mesmo sendo em número reduzido, muitos dos títulos publicados em Cabo Verde devem o seu surgimento a João Branco e à Associação Mindelact.

⁵⁴ A título de exemplo, temos a Revista *Sala Preta*, uma publicação *online* semestral do Programa de Pós-Graduação em Artes Cénicas (PPGAC) vinculado à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. O primeiro número foi publicado em 2001 e conta, já, com dezoito volumes até à data. Por seu lado, a revista *MORINGA* é uma publicação semestral do Departamento de Artes Cénicas, vinculado ao Centro de Comunicação, Turismo e Artes da Universidade Federal da Paraíba (CCTA-UFPB). Esta publicação pretende fomentar o diálogo interdisciplinar no campo das artes do espetáculo. Em 2018, publicou o seu nono volume. Por fim, a revista *Ensaia* é uma publicação eletrónica, de gestão independente e periodicidade aberta, voltada para a divulgação e análise de experiências textuais, visuais, sonoras, dramáticas, performativas e teórico-críticas, assim como traduções. Esta revista foi idealizada no âmbito do curso de Estética e Teoria do Teatro da Unirio (Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro) em 2014 e conta com cinco volumes em 2018.

A revista Mindelact – Teatro em Revista surgiu em 1997. Foi criada com o objetivo de ser um instrumento ao alcance dos agentes teatrais e do público em geral, para conhecimento e divulgação do teatro feito em Cabo Verde e no estrangeiro, bem como para aumentar o saber sobre a arte cénica e as suas técnicas básicas. Por isso, segundo João Branco (2010), a revista “tem sido, e visa continuar a ser no futuro, uma importante fonte documental e de estudo sobre o nosso [cabo-verdiano] teatro, com artigos de opinião, de estudo retrospectivo, de relatórios sobre ações várias na área da formação, com referência a todos os espetáculos que são apresentados em território nacional, com informações sobre os grupos teatrais em atividade e seus espetáculos, com artigos de apoio sobre as mais diversas áreas de estudo, como a representação, encenação, iluminação, entre outros”⁵⁵.

Esta revista veio colmatar a insuficiência existente no campo editorial acerca do teatro cabo-verdiano. No editorial da primeira edição da revista, pode ler-se: “Num tempo de torpezas, onde quase todos os valores altruístas nos aparecem às avessas, tornando o falso em verdadeiro, surge-nos o teatro como alívio da resistência humana e nesta senda levanta-se insofismavelmente esta nossa revista como que uma mãe-protetora e uma porta do sol para um teatro novo que se quer fazer em Cabo Verde” (s/p).

Em forma de conclusão, é a publicação, seja em forma de livro, jornal ou revista que permite a existência de uma reflexão sobre o teatro que pode fundamentar e alimentar os estudos e a investigação sobre o mesmo. É através da publicação que o teatro deixa de ser efêmero e adquire continuidade para além do palco, a par, atualmente, e graças às facilidades de divulgação que as novas tecnologias de informação e comunicação promovem, dos canais da *internet* e das plataformas de vídeo profissionais como o Youtube e o Vimeo, respetivamente, que muitas companhias e muitos artistas utilizam para divulgar o seu trabalho artístico. Porém, face às dificuldades económicas, com as parcas vendas e com um financiamento reduzido, que estes projetos enfrentam, e que transformam o trabalho das pessoas envolvidas em projetos hercúleos, seria interessante que todos os envolvidos no mundo do teatro reunissem sinergias para que as publicações não se tornassem em aparições fugazes e inconstantes. Consideramos que a linha de atuação da *Sinais de Cena* pode representar um exemplo, para promover a continuidade e constância da publicação de teatro. Da mesma forma, é necessário que haja investimento e apoio sérios e continuados por parte das entidades governamentais dos países lusófonos e das entidades culturais em projetos de publicação, que mostrarão e refletirão sobre a qualidade da atividade teatral que é levada a cabo no mundo lusófono, permitindo que esta permaneça no tempo, faça parte da memória coletiva e deixe de se apresentar como momentos efêmeros que só os espetadores que assistiram à produção conhecerão.

⁵⁵ Disponível em <http://www.buala.org/pt/palcos/tendencia-do-teatro-em-cabo-verde-com-os-pes-nas-ilhas-e-os-olhos-nas-estrelas>. Último acesso em 22 de agosto de 2016.

4. Projeto P-STAGE

O projeto P-STAGE: Portuguese-Speaking Theatre Actors Gather Energies, que coincidiu com o IV Estágio Internacional de Atores Lusófonos, foi concebido pela Cena Lusófona e teve como principais parceiros a companhia de teatro angolana Elinga Teatro e a ONG (Organização Não-Governamental) guineense AD – Ação para o Desenvolvimento, contando com a colaboração e participação de outras instituições e companhias de outros países lusófonos⁵⁶. Este projeto de formação, criação e difusão teatral foi financiado pelo Programa ACP-EU para os setores culturais dos países ACP (África, Caraíbas e Pacífico).

Com o objetivo último de proporcionar formação artística e técnica a jovens atores que fizeram parte da coprodução internacional *As Orações de Mansata* (2013) de Abdulai Sila, produzida profissionalmente sob direção de António Augusto Barros, este projeto teve como objetivos intermédios:

- melhorar as condições para a criação artística em três países ACP de língua oficial portuguesa (Angola, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe);
- reforçar as competências dos atores lusófonos e as capacidades culturais e organizacionais dos seus grupos e companhias;
- consolidar o intercâmbio teatral entre os países de língua portuguesa⁵⁷.

Participou um total de oitenta atores nas oficinas de Luanda, Bissau e São Tomé, oficinas essas que abrangeram áreas tão distintas como Commedia dell'arte, dramaturgia, Kora (instrumento musical de cordas de origem oeste africana), Capoeira (de expressão brasileira com origens africanas, mistura as artes marciais, o desporto, a cultura popular e a música), luz, movimento do corpo e música nativa africana. Dos atores que fizeram parte das oficinas foram selecionados treze para o estágio final de oito meses levado a cabo, inicialmente, em São Tomé e Príncipe, e, posteriormente, em Coimbra, Portugal. Assim, na produção de *As Orações de Mansata* (2013), reuniram-se três atores portugueses e um moçambicano d'A Escola da Noite e da Companhia de Teatro de Braga, dois atores brasileiros do Bando de Teatro Olodum (companhia residente do Teatro Vila Velha, de Salvador), três atores angolanos, dois guineenses e dois santomenses,

⁵⁶ A este projeto também se juntaram o projeto Teatro Vila Velha (Salvador, Brasil), o Centro de Intercâmbio Teatral de Bissau (Guiné-Bissau), o Centro de Intercâmbio Teatral de São Tomé (São Tomé e Príncipe), o Centro Dramático Galego (Galiza, Espanha), a Escola da Noite, O Teatro da Cerca de São Bernardo, a Companhia de Teatro de Braga e o Teatro Circo de Braga (todos de Portugal).

⁵⁷ Cf. proposta de projeto submetida ao financiamento da União Europeia.

estes últimos sete selecionados a partir das três oficinas de interpretação realizadas nos respetivos países.

Em entrevista para esta dissertação, António Augusto Barros afirmou que o projeto P-STAGE é o culminar de um conhecimento que foi sendo adquirido pela Cena Lusófona, daí que tenha sido concebido por fases. Desta forma, a primeira fase foi dedicada à formação levada a cabo em cada um dos países envolvidos – Angola, Guiné- Bissau e São Tomé e Príncipe. Dessas formações foram selecionados os atores que trabalharam na produção da peça, na segunda fase do projeto, em São Tomé e Príncipe, de onde partiram para Portugal para as últimas preparações do espetáculo. A terceira e última fase ocorreu com a digressão intercontinental do espetáculo.

Este projeto conseguiu atingir algumas metas fundamentais para o desenvolvimento do teatro lusófono:

- melhorar as condições para a criação artística nos países africanos de língua portuguesa;
- incentivar o profissionalismo na criação teatral e na gestão cultural nos países africanos de língua portuguesa;
- difundir e internacionalizar a riqueza e a diversidade cultural existente entre os países participantes;
- melhorar o acesso dos bens e serviços culturais dos países africanos de língua portuguesa aos mercados locais, regionais e internacionais;
- reforçar as capacidades humanas e técnicas dos agentes culturais nos países africanos de língua portuguesas;
- estimular o trabalho em parceria dentro de cada país (entre agentes não governamentais e entre estes e as instituições oficiais) e o intercâmbio internacional entre os países de língua portuguesa⁵⁸.

Todo o projeto foi um sucesso para os artistas e agentes intervenientes, tendo cumprido todos os objetivos estabelecidos. Segundo António Augusto Barros, “o projeto foi cumprido na totalidade e muito bem cumprido”⁵⁹. Da mesma forma, a crítica que o projeto recebeu foi bastante positiva, bem como bastante divulgada na imprensa local e internacional⁶⁰. Exemplo dessa

⁵⁸ Cf. sítio da internet de apresentação do programa P-STAGE, em <https://pstage.wordpress.com/p-stage/5-mais-valias/>. Último acesso a 3 de junho de 2016.

⁵⁹ António Augusto Barros, entrevista concedida à autora, Coimbra, Portugal, 5 de fevereiro de 2016.

⁶⁰ Para aceder às diferentes matérias da comunicação social que foram escritas em torno da peça *As Orações de Mansata*, ver <https://pstage.wordpress.com/imprensa/>. Último acesso a 3 de junho de 2016.

crítica positiva é a declaração de Francesca Rayner: “certas experiências teatrais recordam-nos porque é que continuamos a fazer e a ver teatro, e a representação d’ *As orações de Mansata* de Abdulai Sila, em Bissau, foi uma dessas experiências” (Rayner, 2014, p. 115).

4.1. Adaptar Shakespeare

Helen Gilbert e Joanne Tompkins (1996) defendem a existência de quatro características específicas na peça teatral, para a sua classificação enquanto peça de teatro pós-colonial: resposta à experiência do colonialismo, por forma a dar continuidade e/ou regenerar as comunidades colonizadas; consciência e incorporação de características de pós-contacto; questionamento da hegemonia que fundamenta a representação imperial.

Uma das formas que os dramaturgos pós-coloniais encontraram de manter um discurso de oposição ao colonialismo foi a reescrita e adaptação de textos do cânone ocidental, nomeadamente de Shakespeare⁶¹. A literatura da metrópole portuguesa ocupava lugar de destaque na sala de aulas em qualquer colónia de qualquer império, possuindo o objetivo de ‘civilizar’ os alunos nativos, independentemente das exigências e das especificidades do contexto local, inculcando-lhes os valores morais e culturais preconizados pela literatura canónica colonial⁶². Assim, não é surpreendente que uma das atividades que mais se destacaram entre os artistas / escritores da época colonial contra o regime tenha sido, precisamente, a adaptação e reescrita de textos do cânone europeu, por forma a conferir-lhes mais relevância local e retirar-lhes, ao mesmo tempo, as suas autoridade e autenticidade assumidas.

Tiffin (1987) nomeia este projeto como “canonical counter-discourse”, ou seja, contradiscurso canónico. Neste projeto, o escritor pós-colonial desvenda e derruba as aceções básicas de um texto canónico específico, desenvolvendo um contra texto que preserva muitos dos identificadores identitários do texto original, mas que altera, muitas vezes de forma alegórica, as suas estruturas de poder. “O contradiscurso procura desconstruir significações de autoridade e poder exercidas no texto canónico, para libertar as suas amarras da representação e, por implicação, intervir no condicionamento social” (Gilbert & Tompkins, 1996, p. 16). Ao reescrever os personagens, a narrativa, o contexto e/ou o género do texto canónico, pretende-se interrogar o legado cultural do imperialismo

⁶¹ Veja-se o exemplo de *As Orações de Mansata* (2007) de Abdulai Sila que é a adaptação de *Macbeth* (1603-1607) de Shakespeare à realidade africana.

⁶² Na lusofonia, em particular em Angola, apesar da independência do país e das sucessivas reformas contra o currículo colonial, o programa escolar da disciplina de literatura mantém como núcleo de aprendizagem as obras da literatura portuguesa, colocando a literatura africana em geral e a angolana em particular num segundo plano. Parece haver a conceção generalizada de que aquilo que é português tem qualidade superior e que o aluno angolano, para ser bem-sucedido escolar, profissional e socialmente, deve dominar o português europeu, bem como o cânone do país.

ao mesmo tempo que se obtêm novas formas e oportunidades de intervenção performativa. Não se pretende, contudo, que esta estratégia seja de mera substituição, que o texto canónico seja substituído pelo trabalho de reescrita do mesmo e que se lhe opõe.

Porém, nem todos os textos que se referem aos modelos canónicos são contradiscursivos. A intertextualidade⁶³ nem sempre assume um objetivo de reescrita. Ainda que todo o contradiscurso seja intertextual, nem toda a intertextualidade é contradiscursiva. Por definição, “o contradiscurso trabalha ativamente para destabilizar as estruturas de poder do texto original, em vez de simplesmente reconhecer a sua influência” (*Ibidem*, p. 16). Deve-se salientar, contudo, que o contradiscurso tem por objetivo primordial, não todas as obras canónicas, mas aquelas que são impostas pelas camadas de poder. Por outro lado, a reescrita tem por objetivo apenas a contemporização de clássicos, não possuindo um discurso contra o canónico; deste modo, estes textos não poderão ser classificados como contradiscursivos.

Enquanto género, o teatro adequa-se particularmente à reescrita contradiscursiva e é encarada como útil para a sua expressão. As peças que assumem um papel de contradiscurso incorporam, frequentemente, elementos performativos como parte do seu objetivo anti-imperial, que, em cada ensaio ou em cada espetáculo, assumem o papel de reação contra o texto original. Por isso, é sempre possível obter uma atitude de contradiscurso nas peças teatrais e, em muitos casos, é esperada essa reescrita contradiscursiva de alguns clássicos, como é o caso da peça *A Tempestade* (1610/1611) de William Shakespeare, cujas configurações Renascentistas da personagem Caliban não são aceites pela maioria dos públicos nos finais do século XX e no século XXI. Existem vários fatores que levam a que a peça *A Tempestade* seja um dos textos mais escolhidos para interrogações contradiscursivas e pós-colonial do cânone de Shakespeare:

a configuração da peça acerca dos binários raciais e o tratamento da miscigenação; a sua representação do ‘outro’ do Novo Mundo em oposição ao ‘eu’ europeu visto como uma dicotomia de natureza / cultura; e o seu interesse difuso nas relações de poder que envolvem domínio, subserviência e rebelião (Brydon apud Gilbert & Tompkins, 1996, p. 25).

Interpretada como a expressão da experiência colonial, esta peça oferece, nos movimentos de resistência ao poder de Prospero, vários pontos para potencial intervenção no processo imperial através de leituras politizadas e de reescritas do texto.

Em suma, o contradiscurso canónico destabiliza o eixo de poder e de conhecimento do imperialismo. Existem muitas possibilidades contradiscursivas mesmo dentro do encontro de uma

⁶³ Entendemos por intertextualidade a referência implícita ou explícita de um texto a outros textos ou a outros sistemas textuais.

cultura com as grandes narrativas que tiveram um grande impacto na sua história. No fundo, o contradiscurso é um método através do qual as culturas colonizadas podem recusar a continuidade entre um passado clássico e um presente pós-colonial que o império luta para preservar.

Como veremos à frente nesta dissertação, a peça *As Orações de Mansata* e a sua produção assumem-se como uma peça de contradiscursividade, destacam-se elementos contradiscursivos que são característicos do teatro pós-colonial, uma vez que questiona a experiência do colonialismo. Curiosamente, a peça é uma adaptação de uma obra de Shakespeare, um autor anglófono, e não de uma peça de Gil Vicente, um dos grandes nomes da dramaturgia portuguesa, sendo para muitos críticos um pioneiro do teatro em Portugal, e também um autor muito associado à coroa portuguesa e ao início da expansão portuguesa. Tendo vivido numa época dominada pelos descobrimentos portugueses e pelas suas consequências a nível social, Gil Vicente observou, compreendeu e analisou toda a sociedade corrompida pelo luxo, pela riqueza e pela ociosidade. Não poupou a ninguém nas suas críticas, conferindo-lhes sempre um toque caricatural, irónico e risível. Assim, Gil Vicente apresenta-se como um crítico da expansão, nomeadamente a nível social, principalmente para a sociedade portuguesa, ignorando os seus efeitos nas sociedades nativas dos territórios ocupados. Porém, este autor não tem um reconhecimento mundial significativo e, por isso, poderá não ter o impacto de Shakespeare, cuja obra é explorada em diferentes meios e adaptações em todo o mundo e, por isso, é mais facilmente reconhecido pelos espetadores. Desta forma, adaptar Shakespeare é uma forma de fazer um discurso contra o discurso estabelecido canónico mais facilmente reconhecível, o que facilita o reconhecimento mais rápido da crítica pretendida pelo autor da adaptação.

Para além de ser uma adaptação de Shakespeare, salienta-se a forma como os elementos da peça pós-colonial guineense formam um discurso contra o cânone shakespeariano estabelecido, nomeadamente através da importância do corpo em palco que assume uma posição destacada e de não submissão à palavra, aspeto característico do teatro ocidental. Para além disso, a inclusão de aspetos culturais africanos, como a música, os trajos, bem como as variações da língua portuguesa e os crioulos com base na língua portuguesa em detrimento da utilização da língua portuguesa europeia padrão assumem-se como características de contradiscursividade, negando a hegemonia linguística ocidental. Por outro lado, à medida que estes aspetos culturais africanos são inseridos na peça dá-se um processo de apropriação e de aculturação, pois estes deixam de fazer parte da cultura de origem, mas não são transportados para a cultura de chegada, são adaptados dão origem a uma nova manifestação cultural. Por fim, o desfecho de *As Orações de Mansata* é contradiscursivo relativamente à peça de Shakespeare. Enquanto nesta última o personagem Macbeth é apresentado como um herói trágico, cuja queda e morte são o resultado das suas ações, em *As Orações de Mansata*, não há herói no final; todos são perdedores e nenhum tem consciência

dos erros que cometeu, não aprendendo nada com o seu destino. Este desvio em relação ao cânone shakespeariano não só contemporiza as temáticas do cânone, como salienta a importância de as tratar de forma alternativa, conferindo-lhe autoridade local, ao mesmo tempo que lhes retira o poder assumido por todos.

4.2. As Orações de Mansata

As Orações de Mansata (2013), de Abdulai Sila⁶⁴, é o primeiro texto dramático guineense publicado⁶⁵ e surgiu de um convite de António Augusto Barros ao autor, cuja experiência como autor se estendia, fundamentalmente, ao texto narrativo. Não obstante, a Guiné-Bissau, à semelhança dos restantes países africanos de expressão em língua portuguesa, possui “uma história longa e rica de tradições performativas menos baseadas em texto e mais na canção, dança e comédia, com uma forte componente física” (Rayner, 2014, p. 115). António Augusto Barros, em entrevista para esta dissertação, afirmou que a Cena Lusófona, na figura da sua pessoa, apenas lançou o desafio a Abdulai Sila da escrita da peça de teatro, sendo que o resultado se deve inteiramente às escolhas e opções do autor, não tendo a Cena Lusófona interferido na temática, construção de personagens ou até na sua estrutura⁶⁶.

Esta peça é uma adaptação da peça *Macbeth* (1603-1607) de Shakespeare à realidade pós-colonial africana, nomeadamente à guineense, respeitando a temática, as personagens, o conteúdo e a forma da peça original. Para que se compreenda efetivamente a adaptação de Sila, é necessário estabelecer um paralelo entre o texto shakespeariano e o texto guineense.

Os sete ministros e conselheiros⁶⁷ do Chefe Supremo, Mwankeh⁶⁸, que satírica e ironicamente assumem a responsabilidade por pastas de carácter específico ligadas à manutenção do poder a todo

⁶⁴ “Abdulai Sila- (Catió, Guiné-Bissau, 1958) é formado em Engenharia Eletrotécnica pela Universidade de Dresden, na Alemanha. Dedicou-se ao estudo das Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC), tornando-se empresário nesta área, onde desempenhou um papel pioneiro no desenvolvimento e difusão das TIC na Guiné-Bissau. Foi cofundador do INEP (Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas), do GREC (Grupo de Expressão Cultural, da revista cultural Tcholona e da primeira editora guineense, a Ku Si Mon. Tem três romances editados: “Eterna paixão” (1994); “A Última Tragédia (1995) e “Mistida” (1997) – para além dos contos e artigos em várias publicações internacionais. Publicou recentemente a sua segunda peça “Dois Tiros e Uma Gargalhada”, que apresenta como o segundo momento de uma trilogia “As Orações de Mansata”. Em junho deste ano [2013] foi condecorado pelo Governo Francês com o grau de Cavaleiro da Ordem das Artes e das Letras” (Programa do P-STAGE e da peça *As Orações de Mansata*, Cena Lusófona, 2013).

⁶⁵ Ver, neste capítulo, a coleção de títulos publicados pela Cena Lusófona, no seu projeto editorial.

⁶⁶ António Augusto Barros, entrevista concedida à autora, Coimbra, Portugal, 5 de fevereiro de 2016.

⁶⁷ Os sete conselheiros do Chefe Supremo são responsáveis pelas pastas de *bagar-bagar* (caos), *kibir-kabar* (anarquia), *meker-meker* (intriga), *mukur-mukur* (secretismo), *nhengher-nhengher* (conspiração), *tafal-tafal* (aldrabice) e *tchumul-tchamal* (confusão; desordem).

⁶⁸ Papel desempenhado pelo ator angolano Paulo Figueira.

custo, na peça guineense, encontram os seus paralelos nos sete *thanes*⁶⁹, nobres com ligação à Casa da Escócia, na peça de Shakespeare. Estes sete personagens da peça guineense são apresentados numa cena de humor requintado, em que são convocados pelo Chefe Supremo para justificarem a falta de resolução dos problemas que estão a colocar em causa o seu poder⁷⁰. Nenhum dos conselheiros assume a responsabilidade e a ineficácia das suas ações, relegando sempre para outro conselheiro a responsabilidade de resolução. Em palco, esta recusa em assumir a responsabilidade é particularmente bem conseguida, através de uma pasta de arquivo de documentos de extrema importância que é pontapeada e empurrada pelo chão, de conselheiro em conselheiro, sem que, no final, nenhum lhe pegue.



Imagem 2 – *As Orações de Mansata*, ministros a pontapear a pasta que representa a responsabilidade.

Fotografia de Augusto Baptista⁷¹.

Dos sete conselheiros, destaca-se Amambarka⁷², o ministro para os assuntos de tchumul-tchamal (confusão e desordem) e que representa a figura de Macbeth nesta peça, que conspirará, ao longo de toda a peça, contra Mwankeh e a quem usurpa o lugar de poder, assassinando-o.

⁶⁹ *Thane* é uma classe da nobreza escocesa.

⁷⁰ Ao longo da peça, Mwankeh afirma que a globalização, através da internet e de outros meios de comunicação social, é responsável pelo facto de o seu poder estar em risco.

⁷¹ Imagem disponível em <https://pstage.wordpress.com/as-oracoes-de-mansata/galerias-odm/odm-augusto-baptista/#jp-carousel-1342>. Último acesso em 15 de fevereiro de 2019.

⁷² Papel desempenhado pelo ator moçambicano residente da Companhia de Teatro de Braga, Portugal, Rogério Boane.

Ironicamente, Amambarka será traído por dois dos seus apoiantes, Yem-Yem⁷³ e Djibisappoh⁷⁴, mas acabam todos por morrer em palco, assassinando-se uns aos outros e mostrando que a luta pelo poder é um ciclo e que a detenção do poder depende do tempo que conseguir manter os conspiradores afastados. Amambarka profere a última palavra em palco, “zero”, e que se revela simbólica. O zero representa a “profunda condenação dos resultados concretos das guerras e lutas internas pelo poder como sendo devastadores para a nação e para o povo que os líderes dizem representar” (*Ibidem*, p. 116). Na verdade, não resta nenhuma figura heroica e todas “tinham sangue nas mãos” (*Ibidem*, p. 116). Este fechar de círculo mostra que a morte é inevitável na luta pelo poder e que os fins não justificam os meios. Na verdade, em países africanos como a Guiné-Bissau, com sucessivos golpes de estado, na luta pelo poder a morte é inevitável, seja dos opositores ao regime, seja do povo, o maior inocente e mais prejudicado numa luta constante de alguns governantes para proveito próprio.

Para além dos personagens ligados ao poder secular, na peça de Abdulai Sila, existem personagens que estão ligadas ao mundo do sobrenatural, mais um ponto de interceção com *Macbeth*. Desta peça, fazem parte sete bruxas, uma das quais a rainha das bruxarias, e três fantasmas, que interagem com as personagens nas realidades sociopolíticas da monarquia. Por seu turno, n’*As Orações de Mansata*, as personagens mais próximas do sobrenatural são os três videntes e Mansata⁷⁵, a feiticeira que, através das suas orações, tem a capacidade de atribuir poderes incomparáveis. Para além destes, fazem parte do grupo de personagens ligadas ao sobrenatural três kantaderas e três talibés. Estas seis personagens, que atuam como membros de organizações religiosas no início da peça, insistem a atribuir poderes a um indivíduo contra a sua vontade, poderes esses que terão a capacidade de salvá-los e a toda a população dos problemas que assolam o país. Esta atribuição de poderes não é inocente, principalmente num contexto africano pós-colonial, “onde a crença em indivíduos heroicos, que podem ser os salvadores da nação, tende a produzir líderes ditatoriais” (*Ibidem*, p. 116). O mundo do sobrenatural é, mais uma vez, apresentado numa cena poderosa em que Amambarka se encontra deitado numa cama e é assombrado pelos fantasmas que narram amizades atraíoadas, com corpos destruídos e mãos sanguinolentas daqueles que o conselheiro mandara torturar e matar na sua tortuosa luta pelo poder. N’*As Orações de Mansata*, o mundo secular e o mundo religioso/espiritual/sobrenatural interrelacionam-se e justapõem-se, contribuindo para o desenrolar da ação.

⁷³ Papel desempenhado pelo ator brasileiro Ridson Reis.

⁷⁴ Papel desempenhado pelo ator santomense Wilson de Sousa – “Papelinho”.

⁷⁵ Embora a peça tenha o título atribuído a Mansata, ela não é uma personagem da peça. É várias vezes mencionada por Amambarka e pelos seus conspiradores, bem como pelos três videntes. Para muitos, a sua existência é um mito, mas, para Amambarka, desempenha um papel misterioso e sobrenatural através das orações que lhe poderão conceder poderes que manterão o seu lugar de Supremo Chefe da Nação.

A personagem Lady Macbeth da peça shakespeariana é representada pelas três esposas de Amambarka, Annura, Djuku e Nghalula⁷⁶. Estas três personagens, à semelhança de Lady Macbeth sobre Macbeth, detêm uma grande influência sobre Amambarka, estimulando-o a retomar o lugar de poder que outrora tivera junto da elite governativa. Acrescentam, ainda, que ele se deve comportar como “um homem a sério” e que é seu dever prover financeiramente a sua vida, razão fundamental pela qual se encontram junto dele. Também estas personagens femininas se sentem atraídas pelo poder e por todo o conforto material que este proporciona. O facto de Amambarka ter três esposas, as quais sustenta, remete para a questão da poligamia, uma questão cultural sensível na Guiné-Bissau em particular e em toda a África lusófona em geral, e que remete para problemas de desestruturação social e familiar⁷⁷.

António Augusto Barros salienta a existência de uma polifonia, não só linguística, como também cultural na produção da peça:

Eu acho que esta é uma das questões a que nós devíamos dar a maior importância, nós portugueses, nós cidadãos da comunidade dos países de língua portuguesa, porque, muito facilmente, nos esquecemos deste lado da polifonia e a polifonia não é só ao nível dos “falares” português, é uma polifonia cultural, isto é, cada país destes está inserido numa região e tem uma determinada cultura, como é muito evidente na Guiné-Bissau, e importa-nos muito conhecer essa cultura, como importa conhecer cada uma das culturas dos países em cena na CPLP⁷⁸.

O espetáculo *As Orações de Mansata* apresenta, em palco, a harmonização da polifonia da língua portuguesa, com os diferentes sotaques e com diferentes estruturas, fonética, fonológica, semântica e sintática, de uma mesma língua. Esta polifonia revela a plasticidade e a riqueza da

⁷⁶ Estas personagens femininas são interpretadas pelas três atrizes que compõem o elenco desta peça, a angolana Marleny Musa, a portuguesa Solange Sá e a brasileira Elane Nascimento.

⁷⁷ Segundo o documento *Guiné-Bissau Inquérito aos Indicadores Múltiplos* de 2014, “Entre todas as mulheres de 15-49 anos que estão casadas ou em união, 44% está numa união poligâmica, com maior percentagem entre residentes da zona rural (52%) e as que estão na faixa etária mais velhas (45-49 anos) com 58% e entre as famílias de rendimento médio e os mais pobres (51%) e sem nenhum nível de instrução (52%). [...] Entre todos os homens de 15-49 anos que estão casados ou em união, 26% está num casamento ou em união poligâmica, com maior destaque para a Região de Quinara (35%), os homens sem nenhum nível de instrução (31%) e nas famílias mais pobres (32%)” (pp. 228-229).

⁷⁸ António Augusto Barros é entrevistado por Manuel Portugal, para uma reportagem da RTP, acerca do projeto P-STAGE e d’*As Orações de Mansata*. A entrevista teve lugar no dia 16 de Outubro de 2013, véspera da estreia do espetáculo em Coimbra. Vídeo disponível na página <https://pstage.wordpress.com/author/caedpinto/>. Último acesso a 5 de junho de 2016.

língua portuguesa, que é de todos e que constrói unidade no mundo lusófono e nas apresentações performativas.

A polifonia cultural é conseguida, primeiramente, através da forma como “os *performers* com formação em teatro físico colaboraram de forma natural com *performers* com formação mais referida à proferição de um texto” (Rayner, 2014, p. 117). A corporalidade é, também, evidente na contracena entre os diferentes atores, que interpretam uma dança de caça zulu, característica do espaço geográfico onde se insere Moçambique, bem como nos seus movimentos, que, muitas vezes, fazem lembrar movimentos de capoeira. Segundo Fernando Mora Ramos, “a capoeira é não só um exercício de controlo gestual superior, como é também uma contracena perfeita. Um mesmo gesto habitando dois corpos. Para o teatro parece-me imprescindível” (Ramos, 1999, p. 65). A capoeira é “um elemento de carácter artístico lusófono”, na medida em que a sua raiz parece ser junto dos pescadores axilunda, ou seja, pelo povo da Ilha de Luanda, e viajou para o Brasil, nomeadamente a Bahia, transformando-se num ícone da cultura brasileira e lusófona⁷⁹.

Destaca-se, também, o momento em que a atriz angolana Melany Musa, num momento marcante da peça, enquanto empurra um carrinho de mão⁸⁰ pelo palco, canta uma canção de guerra angolana, que, depois, é repetida pelos restantes intérpretes. A voz sofrida em palco que se reveste de uma força extraordinária, num momento de desolação arrepiante, equipara-se aos sentimentos partilhados pelas populações que vivem estas guerras de poder que nunca visam a sua sobrevivência e o seu bem-estar. Em termos de sonoridade, salienta-se, igualmente, a música da kora⁸¹, que acompanha as diferentes interpretações e os avanços da intriga.

Além disso, os carrinhos de mão são uma constante ao longo da peça. No final da, volta-se a ver os mesmos carrinhos que tinham sido vistos na abertura da peça a transportar corpos. Contudo, se o espetador, no início da peça, não tinha certeza se os corpos inertes estavam mortos ou apenas adormecidos, no final, não têm qualquer dúvida quando à morte dos corpos carregados. Os corpos carregados são representativos dos danos colaterais na sociedade e das vítimas civis sempre que há uma luta armada pelo poder ou um golpe de estado e que têm sido comuns na Guiné-Bissau desde a sua independência.

⁷⁹ António Augusto Barros, entrevista concedida à autora, Coimbra, Portugal, 5 de fevereiro de 2016.

⁸⁰ Estes carrinhos de mão são típicos na Guiné-Bissau e em África em geral e são, normalmente, utilizados para transporte de mercadorias.

⁸¹ Instrumento musical em forma de harpa-alaúde de 21 cordas, amplamente utilizado pelos povos da África ocidental.



Imagem 3 – *As Orações de Mansata*, corpos carregados em carrinhos de mão.

Fotografia de Eduardo Pinto⁸².

Aliás, a existência de características culturais de cada país interveniente nesta produção é evidente. Na peça, são apresentados símbolos como a cinza, o fumo, o pano vermelho e o fogo, que são característicos das divindades ancestrais guineenses ou dos irãs⁸³, para além das manifestações artístico-culturais já mencionadas. A existência de uma multiplicidade de características das culturas de cada um dos países representados em palco pelos atores foi uma intenção do encenador. Durante o mês de formação que ocorreu em São Tomé e Príncipe, cada um dos atores tinha que apresentar e ensinar, aos restantes elementos do elenco, uma manifestação artística do seu país e muitas dessas manifestações foram inseridas na peça, como, “por exemplo, uma dança de caça zulu ensinada pelo moçambicano Rogério Boane, da Companhia de Teatro de Braga, [que] acabou por ser um dos momentos mais emblemáticos do espetáculo”⁸⁴. A existência plural destas manifestações faz com que a produção não seja brasileira, nem portuguesa, nem angolana, nem guineense, mas que se transforme numa manifestação conjunta e integrante, pertença de todos e, por isso, lusófona, uma vez que, tendo a língua portuguesa como elemento aglutinador, manifesta características culturais e aborda temas que abrangem os países, os povos e as culturas lusófonos.

⁸² Fotografia disponível em <https://pstage.wordpress.com/as-oracoes-de-mansata/galerias-odm/odm-ensaios-eduardo-pinto/>. Último acesso em 15 de fevereiro de 2019.

⁸³ Forças divinas que, normalmente, são representadas por estátuas de madeira.

⁸⁴ António Augusto Barros, entrevista concedida à autora, Coimbra, Portugal, 5 de fevereiro de 2016.

Numa entrevista a Manuel Portugal para a RTP (Rádio Televisão Portuguesa), António Augusto Barros declarou que *As Orações de Mansata*

[...] é a primeira peça que fala (embora partindo da obra de Shakespeare, *Macbeth*) da realidade da Guiné-Bissau, que é uma realidade muito especial, muito complexa de que nós só ouvimos falar de alguns efeitos. É um povo que está dominado por um *gang* de militares, ou político, ou militar, que vai fazendo golpes sucessivos e que tem um descaso completo pelo povo, pelo país, pelo que é a sua riqueza pública. Portanto, fala da Guiné-Bissau, mas que nós, espectadores, facilmente poderemos estender a outras realidades, quer naquela região africana, quer noutras regiões de África [...], porque os esquemas de corrupção, a questão da luta pelo poder com diversas gradações regista-se em qualquer ponto do mundo e, portanto, o Abdulai Sila, falando da Guiné-Bissau, conseguiu, realmente, uma visão universalista para esta peça. [...] Ele [Abdulai Sila], que esteve no meio das discussões, era jovem na independência [...] e viveu todas essas utopias de construir um país novo, um país liberto [...], dá-nos esta dimensão especial e nós podemos, vendo esta peça, problematizar aquele país e o seu fundo cultural⁸⁵.

Os temas abordados e que são tão conhecidos do público africano fizeram com que a receção à peça na Guiné-Bissau fosse de um sucesso incomparável às restantes apresentações. As duas apresentações em África, Bissau e Luanda, permitiriam ver a reação do público africano à situação de luta pelo poder apresentada em palco. Ainda que o público português e o público galego, bem como o público brasileiro, tenham reagido muito positivamente ao espetáculo, a forma como o público guineense o recebeu foi incomparável. Prova disso foi a sala lotada de espetadores, com pessoas sentadas nas escadas, para poderem ver a apresentação da primeira peça guineense escrita. Na Guiné-Bissau, houve duas apresentações no Centro Cultural Francês, o único local com condições logísticas para receber um espetáculo como este, em que a primeira contou com a presença da elite cultural de Bissau e a segunda recebeu um público mais diversificado⁸⁶. O espetáculo em Bissau foi um tremendo sucesso, pois “durante o espetáculo, ouviram-se muitos comentários vindos da plateia, que variaram entre o riso de reconhecimento - o reconhecimento

⁸⁵ Vídeo disponível na página <https://pstage.wordpress.com/author/caedpinto/>. Último acesso a 5 de junho de 2016.

⁸⁶ Cf. artigo de Francesca Rayner, “As Orações de Mansata e a farsa do poder”, na revista *Sinais de Cena*, número 22.

do que se sabe mas que não pode ser dito - e a convergência paradoxal de admiração e reprovação relativamente à figura de Amambarka, em muito devido à excelente interpretação de Rogério Boane neste papel” (Rayner, 2014, p. 117).

Depois de Bissau, estava marcada a apresentação da peça em Luanda para terminar a digressão e, também, o projeto. Contudo, três horas antes da estreia, a Ministra da Cultura de Angola, Dra. Rosa Cruz e Silva, ordenou o cancelamento da peça, alegando que a sala do Teatro Nacional / Chá de Caxinde não oferecia condições de segurança para os atores, técnicos e espetadores⁸⁷. A reação de todos os envolvidos foi de inteira surpresa, até porque a apresentação estava agendada há cerca de um ano e meio, que depois deu lugar à incompreensão e à fúria. Várias vezes de protesto levantaram-se, mas não foi suficiente para demover a posição do Ministério da Cultura e, apesar do executivo ter-se comprometido a envidar esforços para arranjar alternativas para a apresentação, a verdade é que o espetáculo não aconteceu e Luanda não pode assistir à peça sobre a farsa do poder. Muitas foram as vozes que se insurgiram contra este ato de restrição de liberdade de expressão, dizendo que o Executivo aguardou até ao último momento para cancelar a peça, de forma que não houvesse hipótese de alternativa. Mais ainda, afirmaram que foi o tema da peça o principal motivo do cancelamento. A oposição, UNITA⁸⁸, na voz de Maurílio Luiele, num artigo de opinião no jornal deste partido político, escreve o seguinte:

Nos últimos dias assistiu-se a um avanço perigoso desta estratégia da história única. Com efeito, a Ministra da Cultura Dra. Rosa Cruz e Silva viu-se obrigada, a contragosto, acredito, a assumir dois atos que se enquadram nesta lógica macabra: por um lado, tratou de anular o decreto que classificava o Elinga como património cultural, favorecendo assim interesses da elite hegemónica e seu voraz apetite por especulação

⁸⁷ Estive presente na preparação do espetáculo em Luanda e verifiquei que toda a companhia se empenhou em preparar a sala com as mínimas condições de segurança. Dois dias antes da estreia, técnicos de luz e de som preparavam a iluminação e o som da sala, ao mesmo tempo que davam formação na área, enquanto se ouvia o martelar dos arranjos do palco para tapar os buracos e o arrastar das vassouras que limpavam os corredores; atores e encenador e restantes técnicos ultimavam os preparativos e faziam os últimos ensaios. Umas semanas antes tinha havido um concerto que decorreu sem qualquer incidente; durante os últimos meses, a sala era local de festas de escolas e instituições privadas com alguma frequência. Algumas semanas depois, estive novamente em Luanda e passei, no fim do dia, em frente ao Teatro Nacional / Chá de Caxinde e vi várias pessoas vestidas de gala a entrar com bilhetes na mão para um espetáculo que iria ser apresentado nessa noite. Não há conhecimento que se tenha feito obras de reforço de segurança ou obras estruturais nos meses que se seguiram ao incidente.

⁸⁸ Partido Nacional para a Independência Total de Angola, fundado em 1966 por Jonas Savimbi por dissidentes da FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola) e do GRAE (Governo de Resistência de Angola no Exílio). A UNITA é o segundo maior partido político angolano e, também, o maior partido de oposição de Angola.

imobiliária e, tão grave quanto isso, proibiu a exibição de uma peça teatral do grupo Orações de Mansata que deveria ter lugar no Cine Nacional, sob gestão da Associação Cultural Chá de Caxinde, alegando incompreensíveis razões técnicas e de segurança. Na verdade, a peça da autoria do dramaturgo guineense Abdulai Sila, aborda, entre outros temas sociais, a questão da corrupção, tendo como pano de fundo “o desejo de possuir o poder e o abuso do poder adquirido” e é isso, no fundo, que levou o Executivo, através da ministra da Cultura, a tomar aquela atitude. Esta censura descarada, bem nos moldes anacrónicos salazaristas constitui um atentado perigoso à liberdade de expressão, pois a censura é liminarmente rejeitada pela CRA no seu Art.40º, ponto 2⁸⁹.

Estranhamente, houve uma reação pouco interessada por parte da elite cultural e teatral portuguesa, pois “apesar da referência a este incidente nos jornais portugueses, não houve qualquer reprovação ou comentário por parte daqueles que trabalham e que têm responsabilidades nas artes cénicas em Portugal” (Rayner: 2014; 118). Este ato de censura é prova de que a situação em palco não se restringe a Guiné-Bissau, mas é uma realidade de outros países, nomeadamente dos países africanos depois da sua independência e que a sua exposição é uma situação que causa constrangimento, pois *As Orações de Mansata* “é um texto de leitura universal, que espelha a realidade africana, a instabilidade política e a corrupção esmagadora e chocante”⁹⁰.

4.3. As Orações de Mansata enquanto teatro lusófono

Assim, *As Orações de Mansata* e a forma como a encenação foi conduzida assumem-se como um expoente de teatro lusófono, dando origem a uma nova cultura teatral que não é pertença exclusiva de qualquer um dos países intervenientes, mas de todos os que intervêm e que se podem rever nesta nova maneira de fazer teatro, ou seja, todos os países lusófonos. Este neoteatro, resultado do trabalho de interculturalidade da Cena Lusófona, é conseguido através de uma polifonia linguística e de uma polifonia cultural que se harmonizam em palco e que dão lugar a uma nova técnica cenógrafa e cenográfica.

⁸⁹ Cf. artigo de Maurílio Lúiele, “O perigo de uma história única”, no jornal UNITAANGOLA, disponível em <http://www.unitaangola.com/PT/affiartinouv4.awp?pArticle=10805>. Último acesso a 6 de junho de 2016.

⁹⁰ Cf. artigo “*Macbeth africano*” estreia em Portugal com 13 atores que “celebram a lusofonia” de 16 de setembro de 2013 do sítio Sapo Notícias, disponível em http://noticias.sapo.pt/nacional/artigo/macbeth-africano-estreia-em-portugal-com-13-atores-que-celebram-a-lusofonia_16658128.html. Último acesso a 6 de junho de 2016.

Em termos de polifonia linguística, as diferentes variações da língua, os diferentes sotaques da língua portuguesa, que são reflexo de uma história partilhada e das características linguísticas e culturais únicas de cada país, transforma-se numa só língua em palco. Embora os sotaques sejam diferentes, é criada em palco uma unidade linguística, realçando-se o comum em detrimento do que é particular de cada país. Esta unidade linguística baseada na diferença alia-se à gestualidade de alguns atores e à *performance* linguística dos atores portugueses. A corporalidade dos atores africanos e brasileiros une-se harmoniosamente à interpretação baseada na palavra dos atores portugueses, mostrando que a lusofonia é, também, a junção do corpo com a palavra.

No que se refere à polifonia cultural, reuniram-se vários aspetos culturais de cada uma das culturas específicas dos países lusófonos intervenientes e, em conjunto, deram lugar a uma nova manifestação artística, que, mais uma vez, não é específica de cada um dos países intervenientes na produção, mas que pode ser encarada como pertença global da lusofonia, pois é a mescla das características de todos. Já foram apontadas, neste trabalho, as manifestações artísticas dos diferentes países que foram inseridas na produção da peça. Contudo, é importante realçar que imiscuídas na peça, assumem o papel de representar todos os povos da lusofonia. A título de exemplo, destaca-se a dança de caça zulu, que mais parece uma dança de guerra e que mostra a luta constante, a qualquer preço, pela obtenção ou permanência de e no poder. A canção de guerra angolana, pelo tom com que foi cantada, pode representar o sofrimento e o desespero de todos os que são vítimas das elites governamentais e do poder. Esta listagem poderia continuar até esgotarmos as características culturais que, unidas em palco, promovem uma forma de estar, de sentir, de pensar que todos os povos lusófonos, na verdade, de uma forma maior ou menor, partilham.

Em suma, *As Orações de Mansata* são exemplo daquilo o que o teatro lusófono pode ser em termos concetuais: a temática reconhecida por todos; a pluralidade linguística da língua portuguesa que coabita harmoniosamente, dando lugar a uma única variante constituída por todas as variantes da língua portuguesa; a partilha de manifestações artísticas (símbolos, músicas, danças, canções, indumentárias...) que resultam numa única manifestação artística pertença de todo o espaço lusófono.

Mais ainda, esta peça, tendo em conta a forma como foi desenvolvida e produzida, pode assumir-se como modelo para a própria concetualização de lusofonia. *As Orações de Mansata* é um modelo de partilha nunca antes levado a cabo dentro do espaço lusófono. Essa partilha foi realizada aos mais variados níveis – de conhecimento, de saber, de poder, cultural – e teve sempre em conta o outro e a sua contribuição. É neste sentido que a peça, quer o seu resultado final, quer a forma como foi produzida, poderá servir de modelo à reformulação do conceito de lusofonia.

CAPÍTULO III – Festivais de teatro – construtores de lusofonia e do teatro lusófono

1. Festivais de Teatro

Um festival teatral é “um todo artístico e coerente” (Schoenmakers, 2007, p. 28), cuja responsabilidade é de um artista ou de um grupo de artistas, ou seja, os agentes teatrais, que pode incluir programadores e curadores. “Este todo coerente pode ser de natureza temática, artística ou organizacional” (*Ibidem*, p. 28). De acordo com Zuza Homem de Mello (2003),

festival é uma forma de reunir exposições artísticas durante um certo período, tendo como denominador comum um gênero musical, como o samba, ou uma determinada área artística predominante, como o teatro. Neste modelo de festival não existe competitividade, sendo assim mais uma feira de amostras de um setor da arte. Seu objetivo é oferecer, em curto espaço de tempo, a oportunidade de acesso a novas tendências, a novas obras, ao que está em voga, ou ainda, num sentido diametralmente oposto, revisitar a obra de artistas amplamente consagrados (p. 3).

Estas exposições artísticas isoladas dão origem a um evento como um todo, transformando, por isso, o festival num “meta-evento” (Schoenmakers, 2007, p. 28). Os eventos teatrais são organizados dentro da macroestrutura do festival de acordo com a temática, a área, o gênero ou outros princípios organizativos: “Este princípio integrador ajuda a evocar o sentimento de que se está a lidar com uma identidade reconhecível ao nível do festival como meta-evento” (*Ibidem*, p. 28). Por isso, o total de atividades de um festival é bem diferente de um único evento teatral. Na sua globalidade, os festivais de teatro lusófonos são compostos por um conjunto de atividades paralelas às apresentações teatrais, atividades essas que se distinguem em termos de gênero (debates, mesas redondas, teatro de rua, oficinas de trabalho) e em termos de público (público em geral, público infanto-juvenil, agentes de teatro).

A questão de financiamento também assume um papel muito importante na escolha de apresentação de uma produção isoladamente ou dentro da programação de um festival de teatro. Na verdade, é mais fácil conseguir financiamento para festivais do que para um trabalho mais continuado e com diversas atividades ao longo de um período mais longo. Isto acontece porque os festivais têm uma presença mais mediática e, por isso, recebem mais atenção, por exemplo, por parte da comunicação social e, por outro lado, é mais fácil organizar as agendas das companhias. Este aspeto não é necessariamente positivo, pois não é frequente o financiamento de iniciativas a longo prazo, como foi o caso do financiamento do projeto P-Stage da Cena Lusófona.

Os festivais de teatro explorados neste capítulo têm como denominador comum não só a lusofonia (que pode ser explorada das mais variadas formas) como também o género dos espetáculos teatrais apresentados em palco. Neste sentido, durante o festival, a lusofonia é “a cultura apresentada [que] recebe mais atenção do que normalmente acontece devido à concentração de atividades” (Sauter, 2007, p. 20). Neste contexto em particular, os festivais desempenham um papel fundamental na promoção cultural da lusofonia, bem como da linguagem artística do teatro lusófono. Embora o termo teatro lusófono não seja consensual e seja objeto de rejeição e contestação pela maioria dos profissionais e dos agentes de teatro do mundo lusófono, é possível inferir que, hoje em dia, fruto de um trabalho conjunto de agentes teatrais do mundo lusófono, existe uma linguagem teatral e um tipo de teatro diferentes dos já conhecidos e existentes. Por isso, podemos inferir que o teatro lusófono é caracterizado por um hibridismo de linguagens teatrais das diferentes culturas que compõem o mundo lusófono que, em comunhão em palco, dão origem a uma linguagem teatral própria e irrepetível, reconhecida pelos diferentes povos da cultura lusófona como pertença coletiva.

O programa também é uma característica fundamental do festival, assim como as notas do programa, pois é nesse elemento particular o local onde se veicula os objetivos e as intencionalidades do evento, ou pelo menos aqueles concebidos pelo diretor artístico e pela sua presença mediática: “O diretor artístico, que normalmente é aquele que escolhe o tema, é fundamental para o processo do festival e a sua contribuição poderá marcar efetivamente não só a seleção e a escolha de espetáculos, mas também a forma como são exibidos, assim como estabelecer as maneiras como poderão ser apreendidos” (Cremona, 2007, p. 7). Cláudia Madeira (2000) refere-se ao diretor artístico como o intermediário cultural, sendo este “aquele que serve de canal, de facilitador da ligação entre dois mundos (produção e consumo, princípio e fim) que, estando separados, devem ser ligados para que o processo de criação resulte” (p. 1). Por isso, ele é visto como o “detentor dos conhecimentos que lhe possibilitam fazer uma seleção ou tomar uma decisão sobre os projetos artísticos que lhe são apresentados” (*Ibidem*, p. 4). Por exemplo, o diretor artístico do Mindelact, João Branco, defende que, na seleção das peças a constar no programa do festival, a língua portuguesa não é fator fundamental nem a principal preocupação do festival, pois defende que o objetivo do festival é apresentar teatro de qualidade e essa qualidade não está necessariamente associada à língua portuguesa. Por outro lado, João Branco defende a demarcação do Mindelact da lusofonia. Por isso, à medida que o festival se foi desenvolvendo e amadurecendo, o programa do festival é composto por peças de companhias oriundas de países europeus e sul-americanos, cuja língua não é o português. Por seu lado, Tânia Pires, diretora do festival de teatro FESTLIP – Festival de Teatro da Língua Portuguesa, “falou com ardor sobre a missão de unir os artistas na família global de língua portuguesa, apresentando espetáculos exclusivamente de países

lusófonos” (McMahon, 2015, p. 88). Por isso, de acordo com a diretora artística, como o festival FESTLIP tem por objetivo homenagear o teatro em língua portuguesa, só serão selecionadas peças de teatro em língua portuguesa, como forma, também, de criar laços entre os agentes performativos dos países e regiões de língua portuguesa.

Segundo Vicki Ann Cremona (2007), o processo de desenvolvimento de um festival é fortemente determinado pelas suas dimensões (nacional, regional ou local), pelo tipo de produções a apresentar e pelo tipo de público(s) que atrai. A dimensão espacial do festival é um fator essencial, assim como a sua extensão temporal, uma vez que conferem qualidades específicas ao mesmo. O festival e as suas características são especialmente determinados pela opção do lugar onde as atividades serão apresentadas, ou seja, o festival assumirá características específicas se as atividades forem apresentadas exclusivamente em salas de teatro tradicionais, da mesma maneira que assumirá qualidades específicas se as atividades se desenvolverem numa área mais alargada e mais próxima da comunidade. Na verdade, a opção espacial determina o tipo de público presente no espetáculo.

O Mindelact tem apresentações por toda a cidade do Mindelo, Ilha de São Vicente, Cabo Verde, permitindo que toda a população tenha acesso, pelo menos, às apresentações de teatro de rua e do Festival Off; nas últimas edições, a apresentação de espetáculos em outras ilhas de Cabo Verde transformou o festival local num festival nacional. No Brasil, “um país muito grande e, em alguns lugares, com difícil acesso, [onde é] tão complexo circular” (Bones, 2013), os festivais de teatro têm a tendência a ser mais locais e regionais. O FESTLIP promovia apresentações pela cidade do Rio de Janeiro, sendo, por isso, um festival local. Porém, a edição de 2018 contemplou uma extensão do festival a Portugal, o que transformou o festival local num festival transnacional. Por seu lado, o FestLuso começou por ser um festival local com apresentações na cidade de Teresina, desenvolvendo-se, nas últimas edições para um festival regional, com apresentações performativas em várias cidades do estado de Piauí. Em Portugal, os festivais investigados são meramente locais, com apresentações de espetáculos nas cidades onde são produzidos, nomeadamente em Oeiras e Matosinhos.

A visibilidade de um festival também é determinada pela forma como abrange a comunidade e as áreas comunitárias que o envolvem. O FESTLIP e o Mindelact, por exemplo, conseguem obter uma vasta cobertura por parte dos meios de comunicação social a nível nacional, o que faz com que tenham uma vasta visibilidade. Pelo contrário, o MITO – Mostra Internacional de Teatro de Oeiras ou o Festival Intimista de Teatro de Matosinhos receberam parca atenção a nível nacional, tendo sido promovidos fundamentalmente a nível local nos municípios onde se realizaram. A pouca divulgação também se deve ao facto de ter um financiamento limitado e de este ser feito por entidades e instituições locais, nomeadamente o poder executivo local. Por outro lado,

sendo festivais mais locais também têm maior dificuldade em conseguir mais financiamento de instituições nacionais. A maioria das empresas privadas pretende, ao financiar um evento, que esse mecenato e esse patrocínio chegue ao maior número de pessoas possível, por forma a obter a melhor relação entre investimento e benefício, sendo, por isso, o motivo pelo qual escolhem eventos e festivais com projeção nacional e internacional, em detrimento dos locais e regionais.

Os festivais de teatro explorados ao longo deste capítulo possuem a característica particular de serem constituídos por eventos de diversa índole e natureza (peças de teatro, debates, mesas redondas, oficinas de formação, apresentações de livros e revistas, entre vários outros). Por isso, os eventos são apresentados em vários espaços adequados à sua natureza. Os festivais que envolvem atividades para além da apresentação de espetáculos performativos exigem “áreas para encontros, discussão e relaxamento [que se assumem] como essenciais para a cultura do festival” (Cremona, 2007, p. 8). Para além disso, os festivais de teatro lusófono, pela forma como estão concebidos e pelas atividades e eventos paralelos que promovem, criam, segundo João Branco, uma “economia de afetos”⁹¹, “acentuando a camaradagem (...), criando oportunidades para interação social entre artistas na hora das refeições e em ocasiões especiais” (McMahon, 2015, p. 71). Igualmente, “a estrutura do FESTLIP também permite aos artistas espaço para ocasiões sociais, que fortalecem a comunidade artística lusófona transnacional que o festival oferece” (*Ibidem*, p. 93).

Na verdade, é frequente verificar a presença dos mesmos agentes teatrais, nomeadamente diretores artísticos, encenadores, companhias, atores, formadores, palestrantes, entre outros, em festivais diferentes e em várias edições. O mesmo acontece com a apresentação da mesma produção teatral em festivais diferentes em países diferentes. Pela troca de experiências e pela falta de apoios de forma generalizada, poucos são os agentes teatrais resistentes nas vicissitudes da apresentação do teatro lusófono e da lusofonia. Os agentes conhecem-se e mantêm relações de amizade, de respeito e de entreajuda, bem como relações profissionais que passam pela coprodução de peças ou colaboração na organização de eventos performativos e/ou formativos⁹². Por isso, os festivais de teatro e as companhias e agentes teatrais que participam nos festivais como que criaram uma irmandade do teatro lusófono, uma comunidade que se reconhece e que reconhece características específicas dos festivais lusófonos em geral e das atividades performativas em particular. Contudo, este aspeto poderá incorrer em insularidade, colocando em causa não só o acesso alargado da comunidade lusófona às produções teatrais levadas a cabo, como também o envolvimento e contribuição de agentes teatrais que não fazem parte deste núcleo e deste

⁹¹ Cf. entrevista exclusiva de João Branco concedida por correio eletrónico para esta investigação a 2 de agosto de 2016.

⁹² A título de exemplo, veja-se que José Mena Abrantes (Angola), João Branco (Cabo Verde), Francisco Pellé (Brasil), António Augusto Barros (Portugal) mantêm uma relação de amizade e profissional de colaboração de vários anos.

círculo fechado, para que esta nova linguagem teatral seja cada vez mais difundida dentro e fora da comunidade lusófona. Além disso, note-se que a maioria destes criadores pertence à mesma geração, tendo formas de trabalho e tendências criativas, por vezes, análogas, o que prejudica a inserção de novos talentos e novas tendências. O facto de estes artistas pertencerem à mesma geração coloca a questão da sobrevivência dos seus projetos e da comunidade artística lusófona para além da vida destes criadores. Por isso, consideramos fundamental a abertura desta comunidade a outras gerações, para que estes projetos possam ter continuação num futuro mais alargado.

Porém, todos os festivais partilham de um aspeto comum e que coloca em causa a sua continuidade e mesmo a sua sobrevivência – financiamento. Todos os anos, os festivais se debatem com o incumprimento de promessas de financiamento, como foi o caso do festival MITO, que não mais foi promovido desde 2011, ano em que a Câmara Municipal de Oeiras interrompeu o financiamento ao festival, ou o caso do festival FestLuso que, em 2010, viu a retirada da maior parte de financiamento por parte do Governo do Estado do Piauí poucos dias antes do início da sua terceira edição, o que obrigou a profundas alterações na programação. Noutros casos, como o Festival Mindelact, houve a necessidade de se reinventarem e criarem outras fontes de sustentabilidade como o recurso ao crédito, para garantir a sua continuidade que, edição após edição, é colocada em causa. A falta de financiamento também coloca em causa a circulação de projetos performativos e de companhias de países que lidam com maiores dificuldades económicas, como é o caso da Guiné-Bissau, Moçambique ou Timor Leste. Como assinalado por Christina McMahon (2015),

os festivais de teatro lusófono proporcionam aos artistas africanos uma plataforma de intervenção nas questões de circulação. Em primeiro lugar, os festivais estão diretamente ligados a corpos em movimento; os atores precisam de vistos e financiamento para participarem nos eventos dos festivais fora dos seus países de origem. Dessa forma, quando as companhias de teatro não conseguem obter os fundos necessários para viajar – tal como aconteceu várias vezes com companhias moçambicanas, até que, no Festival Mindelact em 2005, finalmente estreou a primeira – chamam a atenção para o acesso desigual à circulação no mundo lusófono (p. 63).

O acesso desigual dos cidadãos dos países lusófonos à mobilidade é indiciador, também, da fragilidade do próprio conceito, que apresenta um discurso político flexível que pode ser usado para notoriedade cultural ou posto de lado a favor de uma aceção mais abrangente e inclusiva em

termos linguísticos. Ou seja, lusofonia é o resultado de uma construção mediática com vista a obter notoriedade, quando esta for objetivo premente de alguém ou de alguma instituição. Mais ainda, a lusofonia e os projetos culturais lusófonos, como é o caso dos festivais de teatro, dependem das vontades políticas e sofrem as vicissitudes inerentes a uma política cultural intermitente e mutante. Ao contrário do que acontece com os projetos associados à difusão e promoção linguística tutelados, por exemplo, pelo Instituto Camões em Portugal, não há um organismo que promova de forma sistemática e continuada a cultura concebida na e pela lusofonia. e mesmo quando há essa promoção, raramente se verifica nos projetos teatrais, havendo uma marginalização do teatro enquanto meio fecundo de promoção e de construção da lusofonia. Pelo contrário, este aspeto é frequentemente encarado como secundário e como um capricho de um conjunto de artistas. Veja-se o que acontece com os festivais de teatro lusófono difundidos em Portugal. Os festivais promovidos em Cabo Verde e no Brasil esforçam-se por ter presentes companhias do maior número possível de países lusófonos, mas, pelo contrário, em Portugal, a presença dos diferentes países lusófonos é esparsa e intermitente, apenas com o Brasil a apresentar o maior número de companhias a participar nestes eventos. Neste aspeto, segundo Antonio Tabucchi (2000), a expressão pessoana “A minha pátria é a língua portuguesa” não é mais do que um *slogan* de que a lusofonia e Portugal se apropriaram como “uma marca de dentífrico para conquistar o mercado”. O escritor suspeita do conceito de lusofonia como o terreno fértil para uma invenção meta-histórica causado por uma língua interpretada como espírito nacional, o que, muitas vezes, é encarado como neocolonialismo, principalmente, no âmbito deste estudo, por parte dos agentes teatrais moçambicanos⁹³. Por isso, muitos agentes teatrais que circulam nos festivais de teatro têm a necessidade de rejeitar a hierarquia colonial, colocando-se lado a lado e em pé de igualdade, sem qualquer interesse de impor conhecimentos e vontades. Assim, nestes moldes, o teatro pode apresentar-se como modelo alternativo de lusofonia, em que todos os agentes e instituições ligadas à lusofonia e às comunidades lusófonas se coloquem em pé de igualdade, rejeitando hierarquias e imposições de culturas e de língua.

Nas páginas que se seguem, serão explorados com detalhe a promoção da lusofonia em vários festivais de três continentes – o Festival Mindelact em Cabo Verde, os festivais FESTLIP e FestLuso, no Brasil, e, em Portugal, o Festival Mito, em Oeiras, o Festival Lusófono de Teatro Intimista de Matosinhos e o Cena Contemporânea de Matosinhos em Português – Festival de Teatro, ambos na cidade de Matosinhos.

⁹³ Cf. MCMAHON, Christina (2015). *Nações e Transformações em Palco: Festivais de Teatro em Cabo Verde, Moçambique e Brasil*. Coimbra: Almedina, p. 79.

2. Mindelact: Festival de Teatro Lusófono em África?

2.1. A Associação Artística e Cultural Mindelact

O Festival Internacional de Teatro do Mindelo – Mindelact, um dos mais importantes e emblemáticos festivais de teatro africanos, foi instituído em 1995. “Entusiasmados pelo sucesso e pelo impacto do projeto, os seus promotores concluíram que não podiam parar” (Branco, 2004, p. 245). Por isso, a 24 de março de 1996, na cidade do Mindelo, Ilha de São Vicente, Cabo Verde, foi criada a Associação Artística e Cultural Mindelact, designada como uma organização não-governamental (ONG). Esta associação de carácter social e artístico pretendia “essencialmente o desenvolvimento e a promoção das artes cénicas em Cabo Verde, pondo a tónica na formação de jovens com poucos meios financeiros e proporcionar o bem-estar da população através de atividades socioculturais” (*Ibidem*, p. 245). Desta forma, os seus objetivos são os seguintes:

- a) Promover e desenvolver a divulgação do teatro em Cabo Verde;
- b) Organizar anualmente, sempre que possível durante o mês de Setembro, o Festival Internacional de Teatro do Mindelo – Mindelact, a decorrer na cidade do Mindelo;
- c) Promover e incentivar o intercâmbio entre os grupos de teatro nacionais;
- d) Incentivar e apoiar os grupos teatrais já existentes em Cabo Verde e os que vierem a formar;
- e) Promover ações de formação na área do Teatro;
- f) Enriquecer e manter em funcionamento o Centro de Documentação e Investigação Teatral do Mindelo que permita a recolha, catalogação e tratamento de material referente ao teatro cabo-verdiano;
- g) Promover e incentivar o desenvolvimento da Dramaturgia Nacional;
- h) Servir de elo de ligação, quando solicitado, nas áreas da formação e internacionalização, entre agentes e grupos teatrais nacionais e instituições internacionais;
- i) Atribuir anualmente o Prémio de Mérito Teatral, sempre que possível, no Dia Mundial do Teatro⁹⁴.

⁹⁴ Cf. estatutos da Associação Mindelact, disponível em http://www.mindelact.org/wp-content/uploads/2015/08/estatutos_mindelact.pdf. Último acesso em 21 de agosto de 2016.

A estrutura diretiva manteve-se sempre “mais ou menos estável” (Branco, 2004, p. 246) e dela fizeram parte nomes sonantes⁹⁵ do panorama cultural cabo-verdiano, sob direção de João Branco que, em 2013, por iniciativa pessoal deixou o cargo⁹⁶, mantendo-se na associação apenas como diretor artístico do Festival Internacional de Teatro do Mindelo – Mindelact. Por decisão da assembleia-geral do Mindelact, em março de 2017, foi eleito, novamente, por larga maioria, como Presidente e coordenador-geral da Associação Mindelact. Esta reeleição, não obstante os inegáveis atributos profissionais e artísticos de João Branco, levanta o problema deste projeto assentar em indivíduos e não em estruturas sustentáveis. Como veremos adiante, o Mindelact, todos os anos, enfrenta graves problemas de financiamento, colocando, por vezes, em causa a sua realização. Porém, a vontade férrea de indivíduos como João Branco leva à ultrapassagem destas questões e, por vezes, o evento só acontece devido à sua intervenção. Esta necessidade de um trabalho hercúleo de indivíduos não se colocaria de a estrutura por trás destes eventos fosse sustentável. Por isso, é urgente procurar mecanismos de sustentabilidade, para que cada edição não seja um pronúncio de um fim à vista.

O Plano de Atividades da associação contempla ações como a formação de jovens nas diversas disciplinas ligadas às artes cénicas, apoio à Educação Artística com documentação para estudo, o lançamento da revista *Mindelact – teatro em revista*, publicação de textos dramáticos cabo-verdianos, realização de “Março – Mês do Teatro” e do Festival Internacional de Teatro do Mindelo – Mindelact.

O trabalho e a importância da associação para o desenvolvimento do panorama do teatro cabo-verdiano e do teatro em Cabo Verde são amplamente reconhecidos, como se pode verificar pelos testemunhos das figuras culturais e políticas que a seguir se apresentam. Em 1988, o jornalista Orlando Lima afirmou que “hoje, felizmente, já não se fala do marasmo do teatro em Cabo Verde. Em todas as ilhas renasce a paixão de fazer teatro graças ao magnífico contributo do Mindelact e das diferentes organizações nacionais e estrangeiras que por meio da cooperação em vários domínios têm dado uma força valiosa” (Lima *apud* Branco, 2004, p. 247). Por seu lado, em 2003, Mário Matos (filho), candidato pelo partido PAICV (Partido Africano da Independência de Cabo Verde) à Câmara Municipal de São Vicente, declarou “considerar o trabalho da Associação Mindelact como de elevado gabarito para o desenvolvimento do teatro e da cultura teatral em geral. (...) As atividades desenvolvidas por esta associação já se afirmaram no calendário cultural nacional e internacional e devem ser orgulho de todos nós” (Matos *apud* Branco, 2004, p. 247). O dirigente da UCID (União Caboverdiana Independente e Democrática), António Monteiro,

⁹⁵ Na obra *Nação Teatro – História do Teatro em Cabo Verde* (2004), João Branco aponta os seguintes nomes: Luísa Queirós, Bela Duarte, Manú Cabral, João José Faria, Adriano Almeida, entre outros.

⁹⁶ Cf. entrevista exclusiva de João Branco concedida por correio eletrónico para esta investigação a 2 de agosto de 2016.

fortalece este testemunho, acrescentando que “é uma associação que desbravou caminhos já percorridos e conseguiu afirmar-se como entidade que pelo teatro e no teatro congregou saberes, potencializou valores e se afirmou como promotora das artes cénicas, lançando raízes no Mindelo, com ela arrastando e vivificando toda a potencialidade nacional que jazia latente e desorganizada” (Monteiro *apud* Branco, 2004, pp. 247-248).

O facto de os sócios não pagarem uma cota e de não haver um financiamento estabelecido *a priori* coloca em causa, todos os anos, a atividade da associação e a organização do *Março – Mês do Teatro*, bem como do Festival Internacional de Teatro do Mindelo – Mindelact. A título de exemplo, em 2015, o Festival Mindelact esteve em risco de ser cancelado devido à falta de verba para apoiar a presença dos quatro grupos de teatro estrangeiros presentes no festival. Mais ainda, o clima em relação ao futuro da Associação Mindelact era de incerteza devido a dívidas de mais de quatro mil contos cabo-verdianos de anos anteriores⁹⁷. Esta instabilidade financeira coloca em causa a validade dos testemunhos acima transcritos, pois, por um lado, reconhece-se a importância da Associação e do Festival Mindelact, mas, por outro, não há apoios suficientes para que as energias dos membros diretivos sejam canalizadas para o trabalho artístico e não para encontrar estratégias de sobrevivência. Mais uma vez, a sobrevivência de projetos como a Associação Mindelact e o Festival Mindelact, à semelhança da descrita no capítulo anterior acerca da Cena Lusófona, depende de vontades individuais e das políticas que se vão alterando ao longo dos tempos e que colocam em causa a continuidade de projetos que ora são considerados fulcrais para o desenvolvimento cultural e social, ora são vistos como descartáveis para dar lugar a outros que vão mais de encontro à visão política dos governos que se não sucedendo, bem como dos meios de comunicação social, que fazem a cobertura de eventos conforme a sua grelha de programação. Por isso, muitas vezes, estes projetos representativos da língua e das culturas lusófonas são revestidos de uma efemeridade que questiona a existência da própria lusofonia e até mesmo do papel cultural que a CPLP possui para além de algumas palavras impressas.

Apesar das dificuldades descritas, João Branco (2004) afirma que a ação da Associação Mindelact influenciou o surgimento de outras iniciativas por parte de outras entidades como o Centro Cultural Francês ou o Centro Cultural Português do Mindelo. Da mesma forma, vários encenadores e atores disponibilizaram-se para se deslocar a Cabo Verde para trabalhar com os grupos de teatro locais, que são compostos, maioritariamente, por elementos amadores. Mais ainda, a Associação de Escritores Cabo-verdianos organizou o Concurso Nacional de Obra Escrita do Teatro.

Os números também mostram a importância e o dinamismo deste festival: com vinte e três edições já realizadas, cada uma das edições do Festival Mindelact mobiliza “meia centena

⁹⁷ Informação retirada de uma reportagem do Jornal da Noite de 18 de setembro de 2015 da Radiotelevisão Caboverdiana, disponível em http://rtc.cv/index.php?paginas=13&id_cod=43764. Último acesso em 22 de agosto de 2016.

de grupos, por volta de 150 artistas, vários técnicos, uma equipa de produção de duas dezenas de pessoas, cerca de 50 voluntários, 30 profissionais de comunicação social com aproximadamente 20 conferências de imprensa e 15.000 espectadores diretos, todos eles oriundos de várias ilhas do nosso país e de vários países do mundo, sem falar do alcance através dos Mídias e das redes sociais”⁹⁸.

2.1.1. Março – Mês do Teatro

O evento Março – Mês de Teatro surgiu, em 2000, da necessidade sentida pela Associação Artística e Cultural Mindelact de criar um segundo polo de atividade teatral anual em Cabo Verde e de alargar as comemorações do Dia Mundial do Teatro, 27 de março, tendo-se transformado num “marco indelével no panorama das atividades socioculturais das ilhas” (Fragoso, 2002, p. 14).

A realização deste evento teatral pretende concretizar os seguintes objetivos:

- Concretizar uma campanha nacional de promoção das artes cénicas, com o apoio da comunicação social;
- Promover um outro polo de dinamização teatral, desta vez centrado do mês de Março, passando o ano a usufruir de dois grandes polos dinamizadores, a saber: o mês de Setembro com o Festival Mindelact e o mês de Março, com o presente projeto;
- Dar mais oportunidades a grupos nacionais para a apresentação dos seus projetos teatrais;
- Homenagear os agentes teatrais de uma forma geral com a atribuição do “Prémio de Mérito Teatral”;
- Promover um ciclo de documentários / vídeos dedicados às artes cénicas ou atividades culturais a elas ligados;
- Servir de incentivo aos potenciais promotores e apoiantes do Festival Mindelact para a importância das artes cénicas no desenvolvimento cultural de Cabo Verde⁹⁹.

Assim, durante todo o mês de Março, toda a comunicação social cabo-verdiana é mobilizada para a divulgação em larga escala das artes cénicas e de todas as atividades teatrais realizadas

⁹⁸ Informação retirada do sítio da internet do Festival Mindelact 2016, disponível em http://mindelact.org/?page_id=26.
Último acesso em 22 de agosto de 2016.

⁹⁹ Informação retirada do sítio da internet do Festival Mindelact 2016, disponível em http://mindelact.org/?page_id=273.
Último acesso em 22 de agosto de 2016.

um pouco por todo o arquipélago. A Associação Mindelact contacta, previamente, as companhias para se inteirar das possibilidades de programarem espetáculos de teatro ou ações de formação nas diferentes ilhas ou nos diferentes municípios. Havendo possibilidade, a Associação Mindelact associa-se às companhias, não numa perspetiva protecionista, mas para que os promotores dessas atividades sejam as próprias companhias e, juntos, cheguem às instâncias de apoio, como o Governo, as Câmaras Municipais e o setor privado. Esse apoio é canalizado diretamente para as companhias. No plano da formação, a Associação Mindelact disponibiliza-se, enviando formadores, algumas vezes com apoio das câmaras municipais, às companhias que manifestarem abertura para tal. Esses formandos, reunidos em pequenas companhias, são os que têm maior probabilidade de participar no “Festival Off”, em setembro, no Festival Mindelact. Ainda durante o mês de março, é promovida a exibição de ciclos de documentários e/ou vídeos dedicados às artes cénicas ou a atividades culturais a elas ligados, bem como lançamento de obras, exposições de fotografia e cenográficas, teatro de rua, teatro radiofónico, programas televisivos, convívios com agentes teatrais, espetáculos de palhaços e marionetas, entre outros.

Esta movimentação tem a duração de um mês e culmina com a entrega, por parte da Associação Mindelact, no dia 27, do “Prémio de Mérito Teatral”, numa cerimónia realizada na cidade do Mindelo, em São Vicente, na sede da Associação¹⁰⁰. Este prémio foi instituído para homenagear agentes teatrais, companhias, público, empresas ou instituições públicas ou privadas que se destaquem pelo apoio e contribuição para o desenvolvimento das artes cénicas cabo-verdianas e serve de incentivo para que continuem a apoiar e a melhorar o teatro cabo-verdiano.

Francisco Fragoso (2002) faz um balanço acerca da importância deste evento:

O Março - Mês do Teatro é uma realização a todos os títulos não só louvável como, outrossim, e, sobretudo, uma pedra viva no cômputo

¹⁰⁰ O sítio da internet do Festival Mindelact 2016 lista os seguintes galardoados: Grupo de Teatro Juventude em Marcha (Companhia de Teatro) & Sr. Mário Matos (Investigador autodidacta); em 2000, Francisco Fragoso (Encenador); em 2001, Escola Salesiana & Centro Cultural Português / ICA (Instituições que se dedicam à formação teatral); em 2002, – Jornal A Semana & Rádio de Cabo Verde (Órgãos comunicação social); em 2003, Público do Mindelo; em 2004; Cineteatro Éden Park (Espaço físico de referência); em 2005, Banco Comercial do Atlântico / BCA (Mecenato); em 2006, Luísa Queirós (Artista plástica); em 2007, César Fortes (Técnico de Iluminação), em 2008, Grupo de Teatro do Centro Cultural Português (Companhia). Informação disponível em http://mindelact.org/?page_id=49. Último acesso em 22 de agosto de 2016. Em 2009, o ator César Lélis recebeu prémio; em 2010, o encenador, produtor, formador e ator teatral João Branco; em 2011, a Cooperação Portuguesa; em 2012, o ator Manuel Estêvão; em 2013, o Grupo Teatral Craç’Otchod, da zona da Ribeira de Craquinha em São Vicente; em 2014, a atriz Maria da Luz Faria, “Ducha”; em 2015, Otaca (Companhia Teatral); em 2016, o ator profissional Flávio Hamilton, em 2017, o dinamizador teatral da Ilha do Sal, Victor Silva; e, em 2018, o ator José Eduardo Fonseca Soares.

de tudo quanto de excelente tem acontecido no âmbito cultural e teatral nas ilhas. E porque não dizê-lo – chamando as coisas pelo seu correto e apropriado nome – Março - Mês do Teatro é um verdadeiro Festival, na aceção mais acertada e genuína do termo e da expressão (pp. 14-15).

A Associação Artística Cultural Mindelact aponta o evento como um polo de dinamização teatral e das artes cénicas, não o classificando como festival, pois “este género de evento, por definição, decorre num espaço físico único” (Branco, 2004, p. 269). Na mesma senda, João Branco (2004) rejeita a conceção deste evento como festival, acrescentando que o facto de as companhias de teatro “tenderem a concentrar todas as suas atenções e energias tendo em vista uma possível participação no principal evento teatral do país, esquecendo um pouco de incrementar atividades durante o resto do ano” (*Ibidem*, p. 269).

Este tipo de iniciativa promove a divulgação das artes cénicas, ao mesmo tempo que difunde a formação na área teatral, chegando às ilhas mais negligenciadas no que a esta área diz respeito. Desta forma, os agentes teatrais têm oportunidade de mostrar o seu trabalho e trabalhar as suas competências, ao mesmo tempo que se envolvem no desenvolvimento cultural de Cabo Verde. Num país onde a maioria dos agentes de teatro são amadores, este tipo de evento assume uma importância redobrada, principalmente porque poucos são os que têm oportunidade de estudar as artes cénicas a nível superior ou que conseguem desenvolver a sua atividade profissionalmente. Contudo, mais uma vez, a questão do financiamento apresenta-se como o aspeto mais negativo e como o principal problema a superar. A título de exemplo, a edição de 2002 conheceu graves problemas de financiamento, obrigando a direção a recorrer ao crédito para a sua realização, pois, “as promessas de ajuda são muitas mas nem todas chegam a concretizar-se” (*Ibidem*, p. 266). De novo, a questão de falta de financiamento aponta para a possibilidade da efemeridade deste tipo de projeto.

2.2. O Festival Internacional de Teatro do Mindelo – Mindelact

O Festival Internacional de Teatro do Mindelo – Mindelact, que decorre no mês de Setembro, teve a sua primeira edição em 1995, na cidade do Mindelo, Ilha de São Vicente, Cabo Verde e institui-se como “o principal evento teatral de Cabo Verde e atualmente o mais importante acontecimento teatral da África Lusófona, ou seja, da que tem a língua portuguesa como língua oficial” (Branco, 2004, p. 250).

Este festival congrega um conjunto de atividades relativas à prática artística e à prática teatral: espetáculos de teatro, quer no auditório, como nas ruas, nas praças, nas escolas, nos bairros periféricos e nos autocarros, para adultos e crianças; ações de formação em diversas áreas artísticas

como técnicas teatrais, expressão dramática, dramaturgia, técnica vocal, técnica de *clown*, técnicas da *commedia dell'arte*, manipulação de marionetas, sombras chinesas, produção de espetáculos, contadores de histórias, expressão corporal e dança, teatro radiofónico, mímica e teatro gestual, iluminação de espetáculos, cenografia, *static man*, conceção gráfica, construção de máscaras, construção de bonecos e ilusionismo; encontros de agentes teatrais cabo-verdianos e de diversos países; intercâmbios entre programadores, produtores, atores e público para troca de experiências e aprofundamento de conhecimentos sobre o teatro que se faz nos respetivos países; projeção de filmes; exposições de fotografias, pinturas, *design* e artes plásticas; espetáculos de música; convívios dançantes; e gastronomia no espírito de congregação de várias expressões artísticas.

Esta diversidade de atividades é o resultado de um processo de maturação resultante da organização de vinte e quatro edições. Segundo Christina McMahon (2015), o festival começou como festival local, expandindo-se “para abarcar o círculo de teatro nacional, transnacional e global” (p. 66), o que tem exigido atos constantes de remodelação por parte dos organizadores. Mais ainda, muitas vezes as diferentes identidades e tipologias que este festival vai assumindo dependem do financiamento disponível. À exceção de contratos periódicos que faz com o Ministério da Cultura cabo-verdiano, o Mindelact necessita de buscar financiamento e patrocínio, incluindo empresas e órgãos governamentais e não-governamentais de todo o mundo; “a venda de bilhetes cobre unicamente um quinto das despesas diretas do festival” (*Ibidem*, p. 66).

2.2.1. Estrutura do festival

Em 2016, com objetivo de atingir um público diversificado e heterogéneo, o Festival Internacional de Teatro do Mindelo – Mindelact encontra-se estruturado da seguinte forma: Palco Principal; Festival Off; Teatro Periferia; Teatro Performance; Teatrolândia; Teatro de Rua; Workshops; e Atividades Culturais Paralelas¹⁰¹.

O **Palco Principal** consiste no cartaz principal do evento, apresentando “espetáculos de maiores dimensões, onde se integram as companhias internacionais, juntamente com as companhias nacionais selecionadas” (Branco, 2004, p. 259). Normalmente, os espetáculos são apresentados no Centro Cultural do Mindelo e são os únicos para os quais são cobrados bilhetes, sendo que convidados, patrocinadores e representantes das instituições públicas do país, entre outros têm o seu lugar garantido.

O **Festival Off**, introduzido no festival em 2001, é constituído por “espetáculos experimentais, de pequena dimensão” (*Ibidem*, p. 259) e de curta duração, apresentados num espaço alternativo

¹⁰¹ A descrição da estrutura do Festival Internacional de Teatro do Mindelo – Mindelact baseia-se na informação disponível no sítio da internet http://mindelact.org/?page_id=26. Último acesso a 28 de agosto de 2016.

e em horário tardio, geralmente perto da meia-noite, ou seja, logo após o término do espetáculo da sala (palco) principal. São realizados no pátio do Centro Cultural do Mindelo. A capacidade deste espaço também é diminuta e, apesar da hora tardia, está quase sempre esgotado, mostrando o elevado interesse que estes “exercícios” cénicos suscitam. Inicialmente, “funcionou como um espaço de experimentação teatral dedicado exclusivamente aos grupos nacionais” (*Ibidem*, p. 257), mas internacionalizou-se devido ao crescimento do festival. A internacionalização provocou um aumento exponencial das propostas chegadas à organização do festival e levou a um elevado número de peças apresentadas com características adaptáveis ao espírito desta programação. Uma companhia cabo-verdiana, cuja peça seja apresentada numa edição do Festival Off tem maiores possibilidades de, no ano seguinte, ascender ao palco principal. Exemplo disto foi o que aconteceu com o Grupo de teatro Dja d’Sal¹⁰², que depois de se ter apresentado no Festival Off, em 2011, apresentou uma peça no palco principal. Neste festival, o exercício cénico, a experimentação teatral e o desenvolvimento dramaturgic assumem maior importância. Por isso, deve ser encarado mais como um desafio à criação e à evolução do processo criativo de todos os participantes, quer dos grupos e atores envolvidos, quer do próprio público.

Sob o lema “O teatro vai aonde não tem por hábito ir”¹⁰³, o **Teatro Periferia** promove a apresentação de espetáculos em zonas e bairros da periferia da cidade do Mindelo, que “muito raramente têm acesso a qualquer tipo de oferta cultural a este nível, contribuindo para a democratização do acesso a bens culturais, globalizando o evento, que desta forma alcança um elevado número de espectadores”¹⁰⁴. Estas atividades têm um forte cariz de intervenção social, tendo, desde a sua criação, dado origem ao surgimento de grupos amadores dentro das próprias comunidades onde intervêm, como é o caso do grupo Craç’Otchod¹⁰⁵ e que já mereceu o Prémio Mérito Teatral.

O **Teatro Performance** surgiu neste festival em 2012, focando performances consideradas não convencionais e que englobam espaços alternativos com combinações artísticas multidisciplinares.

A **Teatrolândia**, concebida em 2002, é composta por um cartaz diversificado com produções nacionais e estrangeiras dirigido ao público mais jovem e que ocorre em espaços variados: nas salas,

¹⁰² O grupo Dja d’Sal é da vila de Santa Maria (ilha do Sal), liderado pelo ator, dramaturgo e encenador Victor Silva. Agora é denominado Associação Cultural e Teatral Dja d’Sal.

¹⁰³ In http://mindelact.org/?page_id=26. Último acesso em 28 de Agosto de 2016.

¹⁰⁴ *Ibidem*. Último acesso em 28 de agosto de 2016.

¹⁰⁵ O grupo de teatro Craç’ Otchod teve início em 2008 no projeto “GrinheCim La Casa delle Arti e dei Mestieri”, promovido por uma rede de associações italianas. O grupo está ligado à comunidade de Ribeira de Craquinham, tendo como objetivo a realização de espetáculos, bem como um contínuo intercâmbio entre os seus participantes. O trabalho realizado centra-se no desenvolvimento de experiências cénicas e na influência do teatro e da performance na vida das pessoas.

na rua ou em espaços alternativos. Os espetáculos assumem linguagens variadas com teatro clássico, teatro de marionetas, malabaristas, palhaços e contadores de histórias.

Para acolher o **Teatro de Rua**, as ruas do Mindelo transformam-se em salas de espetáculo, desde 2002, ao mesmo tempo que decorre a sua vida normal e quotidiana, a qualquer altura do dia, durante o decurso do festival.

Os **Workshops** constituem-se como uma aposta de formação nas mais diversas áreas, tendo como princípio o desenvolvimento sustentado. As ações de formação relacionam-se com as artes em geral e com o teatro em particular. Nesta área, a política da Associação Mindelact tem sido a de potenciar a presença de técnicos qualificados nacionais ou estrangeiros das mais diversas áreas em outras atividades do festival, convidando-os para ministrar ações de formação, *ateliers* temáticos ou *workshops* práticos, dirigidos especialmente para os agentes teatrais nacionais. O acesso a qualquer uma das formações é totalmente gratuito, pelo que a possibilidade de participação é ampla e diversificada.

As **Atividades Culturais Paralelas**, como exposições e mostras de artes plásticas, concertos musicais, gastronomia, entre outros, têm por objetivo dar a conhecer e divulgar a cultura cabo-verdiana aos residentes e aos estrangeiros que se deslocam à cidade do Mindelo para o festival Mindelact.

Em 2017, a vigésima terceira edição que decorreu entre 03 e 11 de novembro, sob o lema “Arte, Alma e Afeto”, a organização da programação alterou-se ligeiramente, estando distribuída em nove áreas: o **Palco 1**, no Centro Cultural do Mindelo, apresenta os espetáculos de maior porte; o **Palco 2**, na ALAIM – Academia Livre das Artes Integradas do Mindelo, apresenta espetáculos mais intimistas; o **Festival Off** é local de experimentação teatral, a partir deste ano, apenas para os artistas nacionais; a **Teatrolândia** é espaço de programação para o público mais jovem e inclui o Ciclo Internacional de Contadores de Histórias; o **Teatro na Praça** apresenta espetáculos e performances pelas praças da cidade; o **Teatro Performance**, a decorrer à entrada do Centro Cultural do Mindelo; o **Teatro de Rua**; as **Oficinas Artísticas**, com os agentes de teatro como público-alvo; e as **Atividades Paralelas** com exposições e mostras de artes plásticas de artistas cabo-verdianos, concertos, gastronomia, entre outros. A grande alteração na organização da programação deve-se ao facto de existirem dois espaços com palco para apresentação das peças com a introdução do espaço ALAIM. A verdade é que tal facto deve-se, muito provavelmente, ao facto de João Branco ser um dos membros responsáveis, quer desta associação, quer do Centro Cultural Português do Mindelo, o que facilita o acesso aos espaços que outros festivais poderão não experienciar¹⁰⁶.

¹⁰⁶ In <http://www.mindelact.org/mindelact-2017>. Último acesso a 12 de julho de 2018.

2.2.2. Programação do Festival Internacional de Teatro do Mindelo – Mindelact

2.2.2.1. O início: Mindelact 95 e Mindelact 96

O primeiro festival Mindelact aconteceu em 1995, como já referido, antes da criação da associação cultural com o mesmo nome, e assumiu um “caráter regional” (Branco, 2004, p. 251), pois contou apenas com a participação de grupos de teatro da Ilha de São Vicente – Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo e Grupo Frank Cavaquim Teatro Experimental – e da Ilha de Santo Antão – Grupo de Teatro Juventude em Marcha. No editorial do Festival Mindelact 95, podia ler-se o seguinte:

Queremos que o Mindelact funcione como um estímulo ao teatro cabo-verdiano e um desafio concreto à capacidade de criação e da realização dos coletivos teatrais e dos criadores individuais e que reflita o processo de revitalização que se vem sentindo no teatro em Cabo Verde, principalmente em Mindelo, tentando resistir à indiferença tentando sair do marasmo em que se encontra, com o aparecimento de novos grupos de teatro e a confirmação de outros que não tem desistido em presentear o público mindelense com as suas obras (*apud* Branco, 2004, p. 251).

De facto, os desejos manifestos para a primeira edição do festival foram concedidos e o festival foi um sucesso, com grande adesão do público mindelense e com vários agentes de teatro a manifestar a vontade de participar no festival, o que permitiria a segunda edição no ano seguinte.

Em 1996, sob a designação de “Festa do Teatro”, decorreu a segunda edição do Festival Mindelact, com um “cunho nacional” (Branco, 2004, p. 251), devido à participação de catorze grupos teatrais provenientes de cinco ilhas do país: Sal, São Nicolau, Santo Antão, Santiago e São Vicente. O editorial do Festival Mindelact 96 reforça a necessidade do desenvolvimento do teatro em Cabo Verde:

Mais uma vez Mindelo é escolhido para ser espaço cénico de reflexão sobre a nossa cultura e de convergência daqueles que sonham, montam e representam o nosso Teatro nas diversas ilhas do nosso Arquipélago. (...) Esta nossa resposta acarreta riscos inerentes a atividades do género, na medida em que a nossa cidade carece de mais e melhores meios para responder às exigências da sociedade. Mas conscientes do castigo que as dificuldades, que tem vindo a cair em jorros sobre os nossos artistas

acarretam, procuramos dar asas à imaginação voando conscientemente o voo da águia para que toda a sociedade veja com determinação e estoicismo o desenvolvimento do Teatro em Cabo Verde é possível (*apud* Branco, 2004, pp. 251-252).

O Festival de Teatro Mindelact 96 teve várias atividades associadas ao projeto desta edição: animações de rua a anunciar a “Festa do Teatro”; o aproveitamento dos vários espaços existentes na cidade; apresentação de alguns espetáculos nas praças da cidade, em zonas essencialmente residenciais, onde foram montados palcos próprios dentro de uma filosofia de levar o teatro às pessoas; o I Encontro Nacional de Agentes Teatrais, onde diferentes personalidades e responsáveis dos grupos presentes discutiram o futuro do teatro cabo-verdiano, assumindo-se a “necessidade de mais debates e encontros do género para uma discussão aberta de temáticas ligadas ao teatro cabo-verdiano” (Branco, 2004, p. 252).

2.2.2.2. Mindelact 97 | III Estação da Cena Lusófona

A terceira edição do Festival Mindelact 97 foi a primeira “edição internacionalizada” (Branco, 2004, p. 253), principalmente devido à organização conjunta com a III Estação da Cena Lusófona, que promoveu a presença de grupos de países como Angola, Brasil e Portugal.

Durante dez dias, de 4 a 14 de setembro, foram apresentados espetáculos de quatro grupos cabo-verdianos, de um grupo angolano, de um grupo brasileiro e de um grupo português. No que respeita às apresentações de Cabo-Verde, o Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo, ilha de São Vicente, apresentou a coprodução Cabo Verde – Portugal encenada por Cândido Ferreira *As Virgens Loucas*; o Grupo Teatral da Ilha de Santo Antão “Juventude em Marcha”, sob a direção do ator Jorge Martins, trouxe ao Festival a peça *Destino Cruel*¹⁰⁷; o Grupo Teatral “Ramonda” da Ilha de Santiago apresentou a peça da autoria de José F. Martins *Rabecindade de Família*; O Teatro Experimental Frank Cavaquim de São Vicente, dirigido por Espírito Santo da Silva, apresentou a peça teatral *Corcundas*. Do Brasil, Nelson Xavier e Via Negromonte trouxeram ao Festival *O Romance dos Dois Soldados de Herodes* de Osman Lins. A portuguesa “Companhia Teatral do Chiado” apresentou *As Obras Completas de William Shakespeare em 97 Minutos* de Adam Long, Daniel Singer e Jess Borgeson. O espetáculo que o Grupo “Elinga Teatro” de Angola, sob a direção do conceituado encenador português Rogério de Carvalho e que se intitulava *Luis Lopes Sequeira ou Mulato dos Prodígios* de José Mena Abrantes, tratou-se de uma coprodução Elinga Teatro – Cena Lusófona.

¹⁰⁷ A peça *Destino Cruel* retrata as tradições do povo de São Tomé e Príncipe. Este aspeto é de suma importância na medida em que foi apresentada mais uma cultura lusófona, interpretada por uma outra cultura.

Para além dos espetáculos de teatro, o Mindelact 97 – III Estação da Cena Lusófona contou com outras atividades paralelas: palestras, mesas redondas e sessões de formação ministradas pelos agentes de teatro estrangeiros presentes em Cabo Verde. Nélson Xavier apresentou a palestra “O Actor no Teatro, no Cinema e na Televisão”; promoveu-se uma mesa redonda sobre “As Coproduções Teatrais no Espaço Lusófono” e outra sobre “Utilização de Espaços Alternativos para o Espetáculo de Teatro”. A atriz brasileira Via Negromonte ministrou uma formação sobre “A Importância da Musicalidade no Trabalho do Actor”, que contou com a participação de atores cabo-verdianos e angolanos presentes no festival.

A presença da Cena Lusófona e a internacionalização promovida por esta organização conjunta estabeleceu um modelo para o futuro do festival e levou a uma maior visibilidade do festival, quer nacional, quer internacionalmente, conforme testemunha um artigo de José Vicente Lopes (1997) do jornal português *Público*: “num claro sinal de crescimento, o Mindelact 97 ultrapassou as fronteiras cabo-verdianas para ser, também, a festa do teatro de língua portuguesa” (p. 24), ainda que poucos críticos se desloquem a Cabo Verde para acompanhar as produções teatrais e o festival. Por isso, continua a manter-se um grande vazio crítico relativamente ao Mindelact.

Porém, desde 1995, a Cena Lusófona já vinha tendo intervenções em Cabo Verde através de dinamização de formações, coproduções, apoios a deslocações de grupos de teatro a Cabo Verde para apresentação do seu trabalho, entre tantas outras ações. Este trabalho foi de suma importância, na medida em que criou estruturas mais sólidas para que o teatro cabo-verdiano em geral e o Festival Mindelact ganhassem segurança e autonomia para poderem prosperar independentemente e sem auxílios de companhias e agentes externos. “(...) a existência desse programa de intercâmbio teatral [Cena Lusófona] teve um importante papel na materialização de várias das atividades teatrais concretizadas em Cabo Verde e contribuiu para a dinamização da troca de experiências entre os agentes teatrais cabo-verdianos e de outros países africanos, Portugal e o Brasil” (Branco, 2004, p. 274).

Mesmo depois da organização do Mindelact 97 – III Estação da Cena Lusófona, a Associação Cena Lusófona continuou a apoiar o trabalho do Mindelact, mas a sua presença “deixou de ser necessária com a mesma acuidade do início” (Barros, 2009, p. 4), pois “o Mindelact ia-se impondo por iniciativa e meios próprios, afirmando-se ao longo dos anos como uma das melhores e mais regulares plataformas de intercâmbio na lusofonia” (*Ibidem*, p. 4). Esta afirmação do Mindelact aconteceu logo no ano seguinte, tal como a seguir se descreve. Mais ainda, o Mindelact estabeleceu-se como um modelo futuro para o teatro lusófono, um modelo de partilha, de igualdade, de equidade e de diálogo fraterno, em prol de um bem comum – a divulgação das artes cénicas e das produções teatrais, colocando lado a lado agentes profissionais e amadores, numa constante partilha de saberes e de técnicas.

2.2.2.3. Da afirmação à internacionalização definitiva

O Festival Mindelact 98, que decorreu de 9 a 20 de setembro de 1998, apresentou-se como a afirmação de autonomia de festival, bem como da consolidação da internacionalização ocorrida na edição anterior. Por isso, o Mindelact 98 contou com a presença de companhias de Angola, Brasil, Cabo Verde, Portugal e Senegal.

A partir de 1997, com o do Mindelact 97 – III Estação da Cena Lusófona, o Festival Mindelact afirmou-se como um festival internacional e transnacional, apresentando produções de companhias de vários países africanos, americanos e europeus, bem como de um espetáculo de uma companhia asiática (Macau – China) em 2013. De notar que a partir da internacionalização, a presença dos países lusófonos e da CPLP, para além de Cabo Verde, é uma constante em todas as edições: todas as edições contaram com a presença de companhias de Portugal; o Brasil esteve ausente da edição de 2001; apenas as edições de 1999, 2001, 2004 e 2005 não contaram com a presença de companhias de Angola. Moçambique marcou a sua presença nas edições de 2004, 2005, 2009, 2012 e 2017. As edições de 2001 e 2004 contaram com a presença de apresentações de espetáculos da Guiné-Bissau. São Tomé e Príncipe foi representado por companhias nacionais nas edições de 2003, 2010 e 2012. A Guiné Equatorial marcou presença nas edições de 2001, 2002, 2008 e 2012. Infelizmente, Timor Leste nunca esteve representado no Festival Mindelact com a presença de uma companhia timorense. Como já referido, Macau esteve representada em 2013. A tabela abaixo ilustra a presença dos países presentes no Festival Mindelact, desde 1995 a 2017.

Tabela 1 – Países envolvidos por cada edição do Festival Mindelact (encontram-se destacados a cinzento os países da CPLP; Macau está destacado a preto).

Países que integraram a programação	EDIÇÕES																								
	1ª	2ª	3ª	4ª	5ª	6ª	7ª	8ª	9ª	10ª	11ª	12ª	13ª	14ª	15ª	16ª	17ª	18ª	19ª	20ª	21ª	22ª	23ª	24ª	
Cabo Verde	●																								
Portugal		●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
Angola			●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
Brasil			●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
Senegal				●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
Espanha																									
Itália																									
França																									
Irlanda																									
Guiné-Bissau																									
Guiné Equatorial																									
Moçambique																									
EUA																									
Argentina																									
Bélgica																									
Colômbia																									
Marrocos																									
Holanda																									
Mali																									
República Checa																									
Inglaterra																									
Alemanha																									
Polónia																									
Camarões																									
São Tomé e Príncipe																									
Macau (China)																									
Japão																									
Nº Países Envolvidos	1	1	4	5	5	5	6	7	7	7	7	7	8	8	9	13	13	13	7	7	7	7	10	10	6

As companhias são convidadas a participar diretamente pela organização do festival, depois de analisados os projetos apresentados. Segundo João Branco em entrevista a Augusto Baptista, a seleção dos espetáculos tem em consideração três critérios, “um objetivo, outro mais ou menos objetivo e um terceiro completamente subjetivo” (Baptista, 2009, p. 9). O primeiro critério, objetivo, “tem a ver com (...) diversidade estética, artística e plástica dos espetáculos” (*Ibidem*, p. 9). O segundo critério prende-se com a “qualidade artística” (*Ibidem*, p. 9), critério esse que depende do observador e que, segundo o mesmo, garante critérios de qualidade estabelecidos para o festival. Por fim, o terceiro critério “sustenta o espírito do festival e que resulta de uma rede, cada vez mais ampla, de afetos, de cumplicidades” (*Ibidem*, p. 10).

Na verdade, ainda de acordo com João Branco, é o terceiro critério que sustenta grande parte da realização anual do Mindelact e a que chama “economia de afetos”¹⁰⁸, em que as companhias oferecem o seu trabalho artístico, arranjando forma de autofinanciarem a sua deslocação, cabendo à organização do festival “receber bem”¹⁰⁹. Esta economia de afetos “explica que haja grupos mais vezes presentes no festival ou que venham outros, aconselhados por companhias que já cá estiveram” (Baptista, 2009, p. 10). Esta economia de afetos faz com que os problemas de financiamento do festival que se sucedem de edição para edição se amenizem um pouco e justifiquem, em parte, a presença mais frequente de alguns países em detrimento de outros, principalmente dos países da CPLP. No que a estes países diz respeito, Portugal, Brasil e Angola, que se apresentam como os países com maiores recursos financeiros, têm uma presença mais assídua, ao contrário de Moçambique, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe e Guiné Equatorial, cujos problemas de financiamento refletem uma presença mais esporádica. Os custos logísticos de uma deslocação de uma companhia de Timor Leste a Cabo Verde poderão explicar a completa ausência deste país lusófono do festival¹¹⁰.

¹⁰⁸ Cf. entrevista exclusiva de João Branco concedida por correio eletrónico para esta investigação a 2 de agosto de 2016.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ Uma pesquisa rápida na internet nos motores de busca de viagens e alojamento ofereceu-nos uma ideia superficial de quanto custaria a deslocação e a estadia de um agente de teatro para participar no festival de teatro Mindelact – cerca de 2500 €, apenas contemplando a viagem em classe económica e a estadia em alojamento de três estrelas, em quarto partilhado e em regime de apenas alojamento. A este valor ter-se-ia de acrescentar um montante para alimentação e para gastos diários. No fundo, um orçamento superficial para dez pessoas rondaria os 30 000 €.

2.3. Festival Mindelact – promotor da lusofonia

Segundo João Branco, os fundadores e os organizadores sempre rejeitaram a identificação do Festival Mindelact como um festival lusófono e nunca houve a intenção que essa definição fosse associada ao festival e ao trabalho levado a cabo pelo Mindelact, pois, com a internacionalização, houve a inclusão de países de outras expressões linguísticas que não o português¹¹¹. Esta justificação de João Branco remete-nos para uma conceção demarcada da lusofonia assente apenas na língua portuguesa, ignorando outras características fundamentais na construção do conceito, como a partilha e a equidade entre os agentes. Porém, de acordo com Christina McMahon (2015), “o discurso da lusofonia entrelaçava-se com os estatutos do Mindelact” (p. 68), nos primeiros anos do Festival Mindelact. Na conceção dos estatutos em 1996, Cabo Verde era referido como o local estratégico e ideal para o intercâmbio lusófono, devido à sua localização geográfica equidistante entre Brasil, Portugal e África¹¹². Em entrevista, João Branco reforça esta ideia de posicionamento geográfico estratégico para a promoção da lusofonia e para encontro dos “irmãos lusófonos” (Branco *apud* McMahon, 2015, p. 68), afirmando que “se tivéssemos de entrar em negociações para nos encontrarmos num lugar em que cada um tivesse de percorrer a mesma distância, esse lugar seria o Mindelo” (Baptista, 2009, p. 10). Por isso, segundo Christina McMahon (2015), nos dez anos seguintes os estatutos do Mindelact continham “dois objetivos fundamentais que anunciavam explicitamente um programa lusófono: ‘Promover a apresentação de espetáculos teatrais de grupos estrangeiros no festival, privilegiando o contacto com os grupos oriundos dos países lusófonos’ e ‘servir de elo de ligação entre os agentes teatrais cabo-verdianos e os promotores de intercâmbio teatral entre os países lusófonos’” (pp. 68-69).

O último objetivo enunciado foi claramente cumprido com o trabalho conjunto com a Cena Lusófona, que apoiou o Festival Mindelact e a Associação durante vários anos, sendo que a organização conjunta do Mindelact 97 – III Estação da Cena Lusófona estatuiu-se como o momento mais alto dessa colaboração e do intercâmbio teatral lusófono.

Porém, a importância dada à lusofonia é intermitente e parece residir na possibilidade de financiamento que as estruturas políticas e culturais lusófonas poderão atribuir ao festival. O financiamento lusófono não é constante e é feito apenas por algumas instituições, como é o caso da Cooperação Portuguesa, que apoia o festival financeira e logisticamente com empréstimo de equipamento, e do Instituto Camões¹¹³. Contudo, a CPLP, que deveria ser o organismo máximo de apoio e promoção da lusofonia, “nunca apoiou o festival Mindelact, nem se fez representar,

¹¹¹ Cf. entrevista exclusiva de João Branco concedida por correio eletrónico para esta investigação a 2 de agosto de 2016.

¹¹² Cf. MCMAHON, Christina (2015). *Nações e Transformações em Palco: Festivais de Teatro em Cabo Verde, Moçambique e Brasil*. Coimbra: Almedina, p. 68.

¹¹³ A Cooperação Portuguesa e o Instituto Camões são organismos tutelados pelo Ministério dos Negócios Estrangeiros de Portugal.

ou sequer mandou uma mensagem de incentivo”¹¹⁴. Por isso, o Festival Mindelact sempre teve necessidade e liberdade para “se reinventar” (McMahon, 2015, p. 69), apenas assumindo o “discurso lusófono” (*Ibidem*, p. 69) estrategicamente, como ocorreu “em 2004, em que Mindelo foi Capital Lusófona da Cultura (atribuído pela UCCLA), (...) ano em que a componente da programação dos países ditos lusófonos foi reforçada”¹¹⁵.

O facto de o festival nunca ter tido um apoio consistente por parte das instituições da lusofonia levou a que os organizadores procedessem à remoção dos objetivos lusófonos já citados do seu estatuto, em março de 2007, até porque consideravam a lusofonia “não como destino último dos encontros interculturais [...] mas como uma etapa num caminho mais vasto em direção ao intercâmbio teatral global” (McMahon, 2015, p. 70). A elasticidade do discurso da lusofonia associada ao Mindelact revela-se nas opções de programação: a partir de 2000, tornou-se mais frequente a apresentação de companhias sul-americanas hispanófonas e de teatro europeu de França, Espanha, Itália, entre outros, privilegiando o que é possível e não o desejado, devido aos constrangimentos da mais diversa índole.

Apesar da rejeição da identidade lusófona associada ao Festival Mindelact, na verdade, em termos práticos, o festival é operacionalizado através da lusofonia. Por um lado, as atividades periféricas, como é o caso dos *workshops*, são levadas a cabo maioritariamente em português¹¹⁶. Por isso, “a linguagem da pedagogia teatral no Mindelact é quase completamente portuguesa” (McMahon, 2015, p. 72). Por outro lado, a língua portuguesa é a principal língua falada em palco, durante os dias do festival. A programação do Mindelact 2016 é representativa e exemplo do programa das edições anteriores do festival – a maioria das peças são representadas em português e/ou em crioulo que, na verdade, também tem a língua portuguesa na sua génese. As imagens que se seguem mostram a programação para o ano de 2016¹¹⁷. De seguida, apresentar-se-á a programação do Palco 1 e do Palco 2 para os anos de 2017¹¹⁸ e 2018¹¹⁹.

¹¹⁴ Entrevista exclusiva de João Branco concedida por correio eletrónico para esta investigação a 2 de agosto de 2016.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ A título de exemplo, em 2007, foram ministradas várias ações de formação: “Interpretação” pelo brasileiro Gabriel Miziara; “Conceção Gráfica” pelo cabo-verdiano Paulo Santos; “Trabalho do ator na teatralidade do Meridional” pelo português Romeu Costa; “Fazendo Bonecos” pelo espanhol Eduardo Rodriguez; “Composição musical para teatro” pelo português Fernando Mota; “Atelier de escrita para teatro” pelo português José Luís Peixoto; “Teatro Sombras” pela portuguesa Maria João Trindade; “Laboratório de máscaras” pela portuguesa Beatriz Camargo; “Comédia Dell’Arte” pelo português Nuno Pinto Custódio. Das nove formações ministradas, apenas uma foi apresentada em castelhano, as restantes foram levadas a cabo em português.

¹¹⁷ Informação e imagens retiradas da página oficial do Mindelact 2016 no Facebook, disponível em <https://www.facebook.com/mindelact/?fref=ts>. Último acesso em 14 de setembro de 2016.

¹¹⁸ Informação disponível em <https://issuu.com/associacaomindelact/docs/interior-blanconegro-90gramos-consa>. Último acesso em 12 de julho de 2018.

¹¹⁹ Informação disponível em <https://www.mindelact.org/mindelact-2018>. Último acesso em 18 de fevereiro de 2019.

PALCO 1

21:30h | Auditório do Centro Cultural do Mindelo

16 Setembro - Sexta

BemMarMeQuer - Art'Imagem - Portugal

17 Setembro - Sábado

Roque Romance de um Mercado - Twana Teatro - Angola

18 Setembro - Domingo

2 Estranhos - Criarteatro - Cabo Verde

19 Setembro - Segunda

I Can't Breathe - Elmano Sancho - Portugal

20 Setembro - Terça

Palácio das 9 Fronteiras - Espaço Livre - Brasil

21 Setembro - Quarta

Cocon - Numen Company - Alemanha

22 Setembro - Quinta

Munda - Sara Estrela - Cabo Verde

23 Setembro - Sexta

Estrangeiras - Grupo de Teatro CCP - Cabo Verde

24 Setembro - Sábado

La Canción del Camino Viejo - Línea del Trés - Argentina

MINDELACT 2016

festival internacional de teatro do mindelo

16 A 24 DE SETEMBRO | CABO VERDE

Imagem 4 – Programação Mindeact 2016, Palco 1

PALCO 2

19:00h | ALAIM

17 Setembro - Sábado

As Palavras de Jó - Grupo de Teatro CCP - Cabo Verde

18 Setembro - Domingo

As Palavras de Jó - Grupo de Teatro CCP - Cabo Verde

19 Setembro - Segunda

Exercício sobre Medeia - Coletivo Piauhy - Brasil

20 Setembro - Terça

Exercício sobre Medeia - Coletivo Piauhy - Brasil

21 Setembro - Quarta

As Vedetas - Projeto Chindeca - Angola

22 Setembro - Quinta

As Vedetas - Projeto Chindeca - Angola

23 Setembro - Sexta

Novembro - Rosy Tímas - Cabo Verde

24 Setembro - Sábado

Novembro - Rosy Tímas - Cabo Verde

MINDELACT 2016

festival internacional de teatro do mindelo

16 A 24 DE SETEMBRO | CABO VERDE

Imagem 5 – Programação Mindeact 2016, Palco 2

PALCO 1

21:30h | Auditório do Centro Cultural do Mindelo

16 Setembro - Sexta

BemMarMeQuer - Art'Imagem - Portugal

17 Setembro - Sábado

Roque Romance de um Mercado - Twana Teatro - Angola

18 Setembro - Domingo

2 Estranhos - Criarteatro - Cabo Verde

19 Setembro - Segunda

I Can't Breathe - Elmano Sancho - Portugal

20 Setembro - Terça

Palácio das 9 Fronteiras - Espaço Livre - Brasil

21 Setembro - Quarta

Cocon - Numen Company - Alemanha

22 Setembro - Quinta

Munda - Sara Estrela - Cabo Verde

23 Setembro - Sexta

Estrangeiras - Grupo de Teatro CCP - Cabo Verde

24 Setembro - Sábado

La Canción del Camino Viejo - Linea del Trés - Argentina

MINDELACT 2016

festival internacional de teatro do mindelo

16 A 24 DE SETEMBRO | CABO VERDE



Imagem 6 – Programação Mindeact 2016, Teatrolândia

TEATRO DE RUA

17 Setembro - Sábado | 12:00h - Morada

Os Vagabundos - Vários Artistas - Cabo Verde

18 Setembro - Domingo | 12:00h - Praça S. Pedro

Gangalhaços - Oficina Ganga - Cabo Verde

21 Setembro - Quarta | 21h00 - Frente ao CCM

Lume - Coletivo Piauhy - Brasil

22 Setembro - Quinta | 21h00 - Frente ao CCM

Passadeira VIP - Enano - Espanha

23 Setembro - Sexta | 21h00 - Frente ao CCM

Perfordramático - Teatro 15 - Cabo Verde

FESTIVAL OFF - 23:00h - Pátio CCM

19 Setembro - Segunda

Stand Up Comedy - Enrique Alhinho - Cabo Verde

20 Setembro - Terça

O Corpo Beija-se na Sombra - Djam Projects - Cabo Verde

21 Setembro - Quarta

Ptolomeu - Viagem de Circunavegação - Dja Sal & CEM - Cabo Verde

22 Setembro - Quinta

Dpox d Sab Morre Ka Nada - 50 Pessoa - Cabo Verde

23 Setembro - Sexta

Riqueza - Teatro Pro Morro - Cabo Verde

MINDELACT 2016

festival internacional de teatro do mindelo

16 A 24 DE SETEMBRO | CABO VERDE

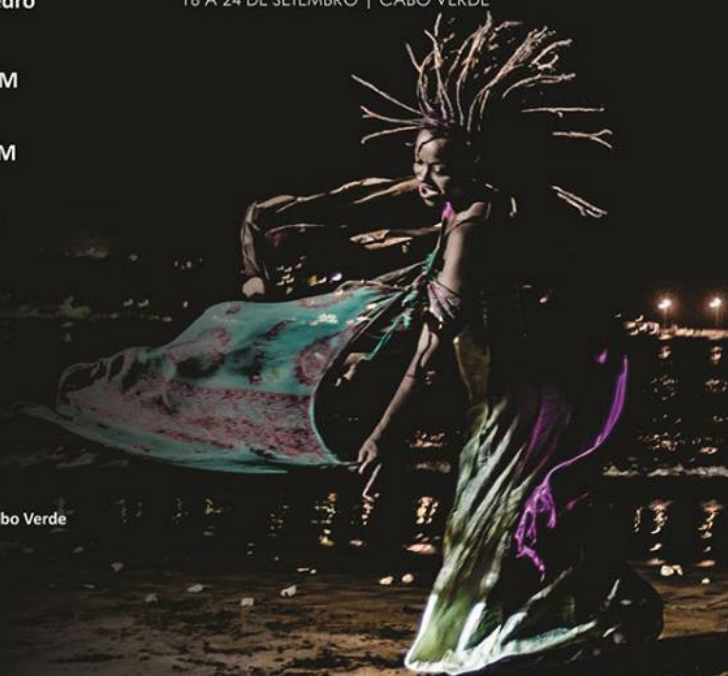


Imagem 7 – Programação Mindeact 2016, Teatro de Rua

MINDELACT 2016

festival internacional de teatro do mindelo

16 A 24 DE SETEMBRO | CABO VERDE

OFICINAS

Oficina para Crianças "De pequenino se faz teatrinho"

com Mónica Cunha - 18 Setembro | 10h30 - 13h00

Oficina de Técnicas Circenses

com Tiago Costa / Espanha - 19 a 24 Setembro - com apresentação pública dos resultados

Oficina A Internacionalização das Artes do espetáculo

com Toni Gonzalez / Espanha - 20 e 21 de Setembro

Oficina O Ofício de Atuar. Técnicas de Abordagem Cénicas

com Santiago de Jesús / Argentina - 19 a 24 Setembro

Oficina Quietude e movimento

por António Santos e Susana Bento / Portugal - 22 e 23 Setembro
com apresentação final dos resultados - 24 de Setembro



Imagem 8 – Programação Mindelact 2016, Oficinas

As imagens seleccionadas para ilustrar os cartazes do festival em 2016 remetem para uma imagem e uma conceção de lusofonia que vai para além da língua. Este novo conceito de lusofonia inclui o movimento do corpo, nomeadamente através da dança.

Tabela 2 – Espetáculos apresentados no Palco 1 da edição Mindelact 2017.

	Data	Espectáculo	Companhia	País
Palco 1 21h30'	03/11	<i>Romeu Ma Julieta, uma Tragédia Crioula</i> ¹¹⁹	Festival Mindealact 2017 & Grupo de Teatro Caixa Preta	Cabo Verde Brasil
	04/11	<i>Angel</i> ¹²⁰	Redbeard Theatre in association with Gilded Balloon Productions	Inglaterra
	05/11	<i>Sólo</i> ¹²¹	Radim Vizváry	República Checa
	06/11	<i>Cartas</i> ¹²²	Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo & UmColetivo	Cabo Verde Portugal
	07/11	<i>Cárcere</i> ¹²³	Núcleo Vinícius Piedade & CIA	Brasil
	08/11	<i>A Serpente</i> ¹²⁴	Raiz di Polon	Cabo Verde

¹²⁰ **FICHA ARTÍSTICA** – **Direção** Fabiano Muniz | **Tradução / Adaptação** Emanuel Ribeiro | **Interpretação** Alanis Chantre, Ailton da Cruz, Celeste Fortes, Deka Saimor, Eliana Rosa, Elton Lopes, Emeline Santos, Emerson Henriques, José Pedro Bettencourt, Lutchinha Gonçalves, Milton Pires, Nick Fortes, Patricia Silva, Vatch Graça | **Preparação de elenco** Janaina Alves | **Iluminação** Paulo Cunha | **Produção Executiva** Mindelact 2017

¹²¹ **FICHA ARTÍSTICA** – **Autor** Henry Naylor | **Encenação** Michael Cabot | **Interpretação** Avital Lvova | **Produção** Henry Naylor (RedBeard Theatre) e Karen Koren (Gilded Balloon)

¹²² **FICHA ARTÍSTICA** – **Conceção, direção e interpretação** Radim Vizváry | **Cenografia** Hugo Čačko | **Iluminação** Karlos Šimek, Hugo Hejzlar | **Produção** Jakub Urban | **Booking** Ilona Hájková

¹²³ **FICHA ARTÍSTICA** – **Encenação e Direção Artística** João Branco | **Assistência de encenação** João P. Nunes | **Adaptação e Dramaturgia** Celeste Fortes / Oficina de Utopias | **Interpretação** Cátia Terrinca, Renato Lopes e Rosy Timas | **Coreografia** Mano Preto / Cia. Dança Raiz di Polon | **Interpretação e Música** Dembele Mamadou | **Cenografia e Figurinos** Bento Oliveira | **Música** Vasco Martins | **Vídeo** Ângelo Lopes / Oficina de Utopias | **Desenho de luz** Paulo Cunha | **Design Gráfico** João P. Nunes | **Fotografia de Cena** Sofia Berberan | **Produção executiva** Márcia Conceição | **Uma coprodução** GTCCP, UMCOLETIVO e Festival Mindelact

¹²⁴ **FICHA ARTÍSTICA** – **Direção, Iluminação e atuação** Vinícius Piedade | **Texto** Saulo Ribeiro e Vinícius Piedade | **Trilha Sonora Original** Manuel Lima | **Figurino** Ana Maria Piedade | **Fotos** Tati Wexler

¹²⁵ **FICHA ARTÍSTICA** – **Texto** Nelson Rodrigues | **Direção artística, coreografia e sonoplastia** Mano Preto | **Dramaturgia e direção de Intérpretes** Mano Preto, João Paulo Brito e Raquel Monteiro | **Intérpretes e co-criador** Bety Fernandes, Júlia Furtado e Mano Preto | **Pesquisa de movimento** Carlos Oliveira, Luis Vieira, Jaciky Filomeno, Rosy Timas e Suaila Lima | **Vozes** Nhofe Raquel Andrade, Zé Luis Tavares, João Paulo Brito, Rosy Timas e Raquel Monteiro | **Direção musical** Jeff Hessney e Mano Preto | **Músicos** Ndu Carlos, Jeff Hessney e To Tavares | **Música original** Eugênio Tavares, João Cirilo e Paulino Vieira

Tabela 3 – Espetáculos apresentados no Palco 2 da edição Mindelact 2017.

	Data	Espectáculo	Companhia	País
Palco 2 19h00	08/11	<i>Regarde-Moi Encore</i> ¹²⁵	Cie. Fatou Cissé	Senegal
	09/11	<i>Laço de Sangue</i> ¹²⁶	Núcleo Experimental de Teatro	Angola
	10/11	<i>Ikiru Réquiem A Pina Baush</i> ¹²⁷	Tadashi Endo	Japão
	11/11	<i>Vincent, Van e Gogh</i> ¹²⁸	Peripécia Teatro	Portugal
	04/11 05/11	<i>De Banfield ao México</i> ¹²⁹	Companhia Sérgio Mercúrio	Argentina
	06/11 07/11	<i>Sente-se, Homem!</i> ¹³⁰	Projeto ProTeatro & Grupo de Teatro Craq'Otchod	Cabo Verde
	08/11 09/11	<i>Nos Tempos de Gungunhanha</i> ¹³¹	Klemente Samba	Moçambique
	10/11 11/11	<i>Todos os Sonhos do Mundo</i> ¹³²	Cia. Os Satyros	Brasil

¹²⁶ FICHA ARTÍSTICA – Coreografia e Interpretação Fatou Cissé. | Técnico Olivier Allemagne | Administração Ndeye Mané Touré | Produção Associação / CIE 1er Temps | Coprodução Institut Français / Programme visa pour la Création 2011

¹²⁷ FICHA ARTÍSTICA – Autor Athol Fugard | Encenação José Mena Abrantes | Direção de ator Rogerio de Carvalho | Interpretação Raúl Rosario e Meirinho Mendes | Cenografia On Art | Produção NET – Núcleo Experimental de Teatro | Desenho de luz Jorge Ribeiro | Sonoplastia David Mena Abrantes | Figurinos Allex Kangala

¹²⁸ FICHA ARTÍSTICA – Criação e Interpretação Tadashi Endo

¹²⁹ FICHA ARTÍSTICA – Criação e Interpretação Noelia Domínguez, Sérgio Agostinho e Ángel Fragua | Iluminação Paulo Neto | Operação de luz Eurico Alves | Figurinos e Adereços Peripécia e Zetavares | Desenho Gráfico Zetavares | Fotografia Paulo Araújo | Direção José Carlos Garcia | Espetáculo criado em Residência Artística no Teatro de Vila Real e estreado a 30 de Junho de 2005.

¹³⁰ FICHA ARTÍSTICA – Autor Sergio Mercúrio | Desenho e Construção das Marionetas Sergio Mercúrio | Estreia 5 de fevereiro de 1997; Valizas, Uruguay

¹³¹ FICHA ARTÍSTICA – Autoria / dramaturgia Valódia Monteiro | Direção Artística Dy Fortes e Caplan Neves | Interpretação Valódia Monteiro | Produção Projeto Pró-Teatro e Grupo Craq'Otchod | Música original Caplan Neves e Dy Fortes | Cenografia Fernando Morais | Desenho de luz Edson Forte

¹³² FICHA ARTÍSTICA – Criação/Interpretação Klemente Tsamba | Textos originais Ungulani Ba Ka Khosa | Apoio / Assistência criativa Filipa Figueiredo, Paulo Cintrão e Ricardo Karitsis | Adereços e figurinos Klemente Tsamba | Fotografia Margareth Leite

¹³³ FICHA ARTÍSTICA – Conceção / Atuação Ivam Cabral

Tabela 4 – Espetáculos apresentados no Palco 1 da edição Mindelact 2018.

	Data	Espetáculo	Companhia	País
Palco 1 21h30'	02/11	<i>De Marfim e Carne</i> –	Marlene Monteiro Freitas & P.OR.K	Portugal
	03/11	<i>As Estátuas Também Sofrem</i> ¹³³		Cabo Verde
	04/11	<i>Posso Saltar do Meio da Escuridão e Morrer</i> ¹³⁴	Teatro Griot	Portugal
	05/11	<i>A Metamorfose</i> ¹³⁵	Grupo de Teatro do centro Cultural Português Mindelo	Cabo Verde
	06/11	<i>Robo Erectus</i> ¹³⁶	Anton Eliaš, Lukáš Šimon & Mime Praga	República Checa

¹³⁴ **FICHA ARTÍSTICA** – **Coreografia** Marlene Monteiro Freitas | **Interpretação** Marlene Monteiro Freitas, Andreas Merk, Betty Tchomanga, Lander Patrick, Cookie (percussão), Tomás Moital (percussão), Miguel Filipe (percussão) | **Luz e Espaço** Yannick Fouassier | **Música ao vivo** Cookie (percussão) | **Edição e Som** Tiago Cerqueira | **Pesquisa** João Francisco Figueira, Marlene Monteiro Freitas | **Produção** P.OR.K (Lisboa, PT) Difusão Key Performance (Estocolmo, SE) Coprodução O Espaço do Tempo, Montemor-o-Novo (PT), Alcantara Festival, Lisboa (PT), Maria Matos Teatro Municipal, Lisboa (PT), Bomba Suicida, Lisboa (com o apoio da DGArtes, PT), CCN Rillieux-la-Pape, direção Yuval Pick, Rilleux-la-pape (FR), Musée de la danse, Rennes (FR), Centre Pompidou, Paris (FR), Festival Montpellier Danse 2014, Montpellier (FR), ARCADY, Paris (FR), le CDC - centre de développement chorégraphique de Toulouse/Midi-Pyrénées, Toulouse (FR), Théâtre National de Bordeaux en Aquitaine, Bordéus (FR), Kunstenfestivaldesarts, Bruxelas (BE), WP Zimmer, Antuérpia (NL), NXTSTP (EU) | **Apoio** ACCCA - Companhia Clara Andermatt | **Agradecimentos** Staresgrime (PT), Dr. Ephraim Nold

¹³⁵ **FICHA ARTÍSTICA** – **Encenação** Rogério de Carvalho | **Texto seleção e montagem** Teatro GRIOT | **Atores** Daniel Martinho, Gio Lourenço, Zia Soares | **Movimento** Cláudia Bonina | **Desenho de Luz** Jorge Ribeiro | **Música** Chullage | **Espaço cénico e figurinos** Teatro GRIOT | **Fotografia** Sofia Berberan | **Produção** Teatro GRIOT | **Apoios** Câmara Municipal de Lisboa/ Polo Cultural Gaiotas Boavista, Associação artística e cultural Mindelact, Câmara Municipal da Moita, Junta de Freguesia da Misericórdia, Centro de Estudos Comparatistas/ FCT_FLUL, Khapaz-Associação de Afrodescendentes, Associação Cultural e Juvenil Batoto Yetu, Lisboa Africana.

¹³⁶ **FICHA ARTÍSTICA** – **Texto original** Frank Kafka | **Dramaturgia** Caplan Neves | **Encenação, direção artística e espaço cénico** João Branco | **Interpretação** Emerson Henriques, Fonseca Soares, Ducha Faria, Patrícia Estevão, Caplan Neves e Fidélia Fonseca | **Movimento e maquilhagem** Janaina Alves | **Luz** Edson Fortes | **Música original** Nuno Tavares | **Adereços e objeto cénico** Sofia Silva | **Produção** CCP Mindelo

¹³⁷ **FICHA ARTÍSTICA** – **Encenação, dramaturgia, produção e interpretação** Anton Eliaš, Lukáš Šimon | **Iluminação** Karel Šimek | **Figurinos** Lenka Hotmarová a Tereza Švolíková | **Supervisão** Radim Vizváry | **Agradecimentos** Vojtěch Svoboda, Štefan Capko, Jakub Urban

Palco 1 21h30'	07/11	<i>Kriol K</i> ¹³⁷	Khalid K	Marrocos França
	08/11	<i>Sonhos para Vestir</i> ¹³⁸	Sara Antunes & Vera Holtz	Brasil
	09/11	<i>O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu</i> ¹³⁹	Cia. Queen Jesus Plays	Brasil
	10/11	<i>Esta Noite Choveu Prata</i> ¹⁴⁰	Ribalta Produções	Cabo Verde
	11/11	<i>Elas – Uma Viagem no Feminino</i> ¹⁴¹	Vera Cruz	Cabo Verde

¹³⁸ FICHA ARTÍSTICA – Um espetáculo de Khalid K | **Música e cenografia** Khalid K | **Iluminação e teclados** Vivien Lenon | **Grafismo e assistente cenografia** Eugénia Silvestri

¹³⁹ FICHA ARTÍSTICA – **Direção** Vera Holtz | **Texto e interpretação** Sara Antunes | **Música** (execução e composição original) Daniel Valentini | **Cenário-instalação** Analu Prestes | **Assistente** Paula Cruz | Luz Paulo Cesar Medeiros | **Figurino** Kabila Aruanda | **Vídeos** Fábio Nagel | **Preparação** Mary Kunha | **Treinamento de voz** Laila Garin | **Assessoria de imprensa** Barata | **Comunicação** Projeto gráfico Glaura Santos | **Produção** Cristina Sato e Paulo Ferrer

¹⁴⁰ FICHA ARTÍSTICA – **Texto** Jo Clifford | **Tradução/adaptação** Natalia Mallo | **Direção** Natalia Mallo | **Interpretação** Renata Carvalho | **Assistência de direção** Gabi Gonçalves | **Trilha sonora** Natalia Mallo | **Iluminação** Anna Turra, Juju Augusta | **Construção do altar** Jimmy Wong | **Treinamento corporal** Fabricio Licursi e Gisele Calazans | **Treinamento vocal** Patricia Antoniazzi | **Produção** Núcleo Corpo Rastreado | Thais Venitt, Vivi Gelpi | **Fotografias** Ligia Jardim, Lilian Fernandes e Carlos Sato | **Assistência jurídica** Lilian Fernandes | **Apoio Institucional** British Council

¹⁴¹ FICHA ARTÍSTICA – **Encenação, representação, figurinos, cenografia, conceção plástica e sonora** Emanuel Ribeiro | **Produção executiva** Angélica Silva | **Assistente de encenação e Contrarregra** Cláudio Pinto | **Video-cenografia e Sonoplastia** Edson D. | **Edição trilha sonora** David Medina | **Luminotecnia** Edson Fortes

¹⁴² FICHA ARTÍSTICA – **Direção Artística** Vera Cruz | **Interpretação** Ella Barbosa, Nilde Mulongo, Silvia Medina, Vera Cruz, Vera Figa e Zubikilla Spencer | **Direção Musical** Ivan Medina | **Músicos** Bateria – Rauss, Guitarra eléctrica - Ivan Medina, Cahon - Body Faria, Guitarra acústica - Fanny , Guitarra acústica - Menca Mulongo | **Produção** Samira Pereira | **Parceiros** Spoken Word Cabo Verde, OII Cultura Comunicação e Imagem, Grito Rock 2018

Tabela 5 – Espetáculos apresentados no Palco 2 da edição Mindelact 2018.

	Data	Espectáculo	Companhia	País
Palco 2 19h00	03/11	<i>Bodje de Rabeca</i> ¹⁴²	Projeto Chiquinho	Cabo Verde
	04/11	<i>Eu Já Fui Assim</i> ¹⁴³	Cia. De Teatro Somá Cambá	Cabo Verde
	05/11	<i>Einstein</i> ¹⁴⁴	Teatro Extremo	Portugal
	06/11	<i>A Poesia é uma Arma</i>	Pedro Lamares	Portugal
		<i>Carregada de Futuro</i> ¹⁴⁵		
	07/11	<i>Cloun Creolus Dei</i> ¹⁴⁶	Grupo de Teatro do CCP Mindelo	Cabo Verde
	08/11	<i>Armazenados</i> ¹⁴⁷	Art'Imagem	Portugal
	09/11	<i>Luminoso Afogado</i> ¹⁴⁸	Teatro Griot	Portugal
	10/11	<i>Negrinha</i> ¹⁴⁹	Sara Antunes	Brasil
11/11	<i>Kodé Di Dona</i> ¹⁵⁰	Raiz di Polon	Cabo Verde	

¹⁴³ **FICHA ARTÍSTICA** – **Elenco** Benvindo da Cruz, Bia Ramalho, Elídio Soares, Suzilene Nascimento | **Banda** Elton-rabeca, Netxa - violão, Dy – Cavaquinho, Toy CabVerd – Chocalho | **Encenação** Sara Estrela | **Apoio de Coreografia** Rosy Timas

¹⁴⁴ **FICHA ARTÍSTICA** – **Encenação e Direção artística** Elton Delgado e Moisés Delgado | **Interpretação** Alexandrino Fortes e Frederico Brito | **Dramaturgia** texto original dos atores | **Iluminação** Elton Delgado | **Cenário e Cenografia** Elton Delgado

¹⁴⁵ **FICHA ARTÍSTICA** – **Autor** Gabriel Emanuel | **Versão Portuguesa** José Henrique Neto | **Dramaturgia e Encenação** Sylvio Zilber | **Interpretação** Fernando Jorge Lopes | **Registo** Vídeo João Varela | **Fotografia** Sandra Ramos | **Produção** Teatro Extremo

¹⁴⁶ **FICHA ARTÍSTICA** – **Criação e interpretação** Pedro Lamares | **Desenho de Luz e Direção Técnica** Joaquim Madaíl | **Produção** Maria Miguel Coelho | **Um projeto** CASCA DE NOZ | **Parceria** Herdade da Malhadinha Nova

¹⁴⁷ **FICHA ARTÍSTICA** – **Direção Artística** Miguel Seabra | **Interpretação** Edson Fortes, Gabriel Reis, João Branco e Renato Lopes | **Preparação Corporal** Janaina Alves | **Coprodução** GTCCPM & Teatro Meridional (1999)

¹⁴⁸ **FICHA ARTÍSTICA** – **De** David Desola | **Encenação** Flávio Hamilton | **Interpretação** Pedro Carvalho e Jaime Lopez | **Iluminação e Sonoplastia** Eduardo Abdala | **Cenografia e Figurinos** Sandra Neves | **Tradução** Afonso Becerra | **Produção** Cia. Art'Imagem (2018)

¹⁴⁹ **FICHA ARTÍSTICA** – **Texto** Al Berto | **Adaptação e Encenação** Zia Soares

Actriz Zia Soares | **Consultoria Artística** Sofia Berberan | **Dramaturgia de Voz** Filipe Raposo | **Elocução** Chullage | **Luz** Eduardo Abdala | **Cenário/figurino** Inês Morgado | **Sonoplastia** Carlos Neves | **Fotografia** Pauliana Valente Pimentel | **Design Gráfico** Sílvio Rosado | **Fotografia** Pauliana Valente Pimentel | **Produção** Teatro GRIOT

¹⁵⁰ **FICHA ARTÍSTICA** – **Dramaturgia e atuação** Sara Antunes | **Direção** Luiz Fernando Marques | **Direção de Arte** Renato Bolelli Rebouças

¹⁵¹ **FICHA ARTÍSTICA** – **Conceção, coreografia, direção artística e interpretação** Mano Preto | **Assistentes de criação e pesquisa de movimentos** Djamilson Barreto, Kaká Oliveira e Jeff Hessney | **Direção musical** Jess Hessney e Mano Preto |

Para além da língua portuguesa, a apresentação de peças dos países lusófonos cria um ambiente de reconhecimento e empatia, não só entre os atores em palco e os membros do público, como também entre os agentes de teatro das diferentes companhias presentes no festival, o que promove o intercâmbio teatral e o diálogo intercultural e interteatral. O público do Festival Mindelact e, em particular, o “público do Mindelo é de facto um público especial [...] de troca de energias entre palco e plateia. A troca de energia no teatro em São Vicente é muitíssimo forte”¹⁵². Essa energia intensifica-se, principalmente, devido às raízes históricas e aos afetos que os diferentes países, povos e culturas partilham desde há séculos. Nesse sentido, não é surpreendente que a reação do público às peças dos países lusófonos seja positiva.

A apresentação de peças de países cultural e linguisticamente afastados da lusofonia impede que o Festival Mindelact seja identificado como um festival lusófono. Porém, os aspetos atrás mencionados – a predominância da língua portuguesa e a prevalência de apresentação de peças e companhias dos países da CPLP que deram origem a uma rede de afetos que se fortalece de edição para edição – permitem-nos afirmar que o Festival Mindelact é um agente fundamental de promoção da lusofonia e da cultura lusófona.

Para além disso, a rede de afetos criada no festival levou a uma rede de trabalho que resultou na coprodução e apresentação de projetos teatrais. Essa coprodução resulta num espetáculo intercultural lusófono, que podemos denominar teatro lusófono, pois contém características performativas, linguísticas e culturais dos diferentes países envolvidos, como é o caso das seguintes peças: *Luís Lopes Sequeira ou Mulato dos Prodígios* apresentada no Mindelact 1997¹⁵³; *Autocarro do Amor* apresentado no Mindelact 2002¹⁵⁴; *Sozinha no Palco* apresentada no Mindelact 2007¹⁵⁵; *Closer* apresentada no Mindelact 2011¹⁵⁶; *Estrangeiras* apresentada no Mindelact 2016¹⁵⁷, entre outros.

Iluminação Jess Hessney | **Adereços** Mano Preto | **Música original** Kodé di Dona | **Apoio** Raiz di Polon, Ministério da Cultura e das Indústrias Criativas, Companhia Nacional de Bailado (Estúdios Victor Córdon), Embaixada de Cabo Verde em Lisboa, Câmara Municipal da Praia e Ministério das Finanças | **Agradecimentos** Instituto Camões – Centro Cultural Português da Praia, Raquel Monteiro, João Paulo Brito, Parallax Produções, Sansei Narciso Mascarenhas, Associação Mindelact, Sara Tavares, Mayra Andrade, Artemisa Lopes, Sueline Furtado, todos os elementos do Raiz di Polon | **Agradecimento Especial** Rui Lopes Graça

¹⁵² In <http://www.expressodasilhas.sapo.cv/exclusivo/item/43093-joao-branco-hoje-e-inconcebivel-organizar-um-festival-de-teatro-lusofono-e-nao-convidar-um-grupo-de-cabo-verde-por-cao-do-mindelact>, entrevista de João Branco ao Expresso das Ilhas. Último acesso a 05 de setembro de 2016.

¹⁵³ Coprodução Elinga Teatro (Angola) e Cena Lusófona (Portugal).

¹⁵⁴ Coprodução entre a Associação Mindelact (Cabo Verde) e o Grupo Art’Imagem (Portugal), para um espetáculo ambulante, todo passado dentro de um autocarro em circulação pelas ruas do Mindelo.

¹⁵⁵ Coprodução de Cair.te Teatro (Portugal) e do Teatro Reactor (Portugal) com encenação do brasileiro William Gavião e texto do cabo-verdiano Mário Lúcio Sousa.

¹⁵⁶ Encenação de João Branco em colaboração com o Projeto Aquarium (Portugal), envolvendo Brasil, Cabo Verde e Portugal.

¹⁵⁷ Coprodução do Teatro Municipal do Porto e do Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo.

As peças referidas são o resultado da união e do trabalho conjunto de vários agentes e artistas teatrais de diferentes origens culturais e com métodos de trabalho diferentes. Ao juntar os vários conhecimentos e saberes na produção de uma peça de teatro, o trabalho apresentado em palco resulta na interpenetração dos contributos de todos, dando origem a um espetáculo intercultural visível nas características performativas combinadas, nos adereços e na música usados, na linguagem artística, na utilização do corpo, entre outros.

3. FESTLIP – promoção da língua portuguesa

O Festival de Teatro da Língua Portuguesa – FESTLIP, produzido pela Talu Produções, teve início em 2008 e é o resultado do desejo de Tânia Pires¹⁵⁸ de explorar o teatro em língua portuguesa depois de uma viagem a Moçambique, onde ministrou formação de teatro e deu palestras, e que permitiu o seu contacto com as manifestações artísticas moçambicanas. “A experiência de ver a diversidade das artes cênicas, através da língua portuguesa, motivou uma pesquisa sobre o teatro em todos os países que falam o *português*¹⁵⁹, nascendo então o I Festival de Teatro da Língua Portuguesa – FESTLIP”¹⁶⁰.

O festival tem por objetivo destacar e valorizar as características comuns dos diferentes grupos de teatro que se apresentam no festival, para além de promover o intercâmbio cultural entre todos os países participantes. Por isso, o FESTLIP pretende celebrar a riqueza e a diversidade teatral dos países lusófonos, para além da língua portuguesa, desejando “cuidar, preservar e desenvolver a língua como um elo de identidade, reconhecimento, desenvolvimento, beleza e troca”¹⁶¹ de todos os presentes. Em suma, o festival assume “a missão de unir os artistas na família global de língua portuguesa, apresentando espetáculos exclusivamente de países lusófonos” (McMahon, 2015, p. 88).

3.1. Estrutura do FESTLIP

Os espetáculos e as atividades levadas a cabo durante o festival têm a casa cheia, porque, na sua maioria, são gratuitos ou são cobrados preços simbólicos. O programa do festival, que tem

¹⁵⁸ Tânia Pires (Rio de Janeiro, Brasil) é atriz formada pela Casa de Artes de Laranjeiras (CAL) e graduada em Gestão e Política Cultural pela Universidade Cândido Mendes, no Rio de Janeiro. Com experiência em produção desde 1987, funda a produtora Talu Produções em 2002 e, como diretora artística, passa a atuar no mercado de teatro, música e artes plásticas. É idealizadora do FESTLIP – Festival Teatral da Língua Portuguesa, realizado anualmente no Brasil, Rio de Janeiro, que abrange os países que tem o português como língua oficial (Angola, Cabo Verde, Moçambique, Portugal, Timor Leste, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe).

¹⁵⁹ Em itálico no original.

¹⁶⁰ In http://www.talu.com.br/festlip2008/quem_somos.htm. Último acesso em 18 de setembro de 2016.

¹⁶¹ Entrevista de Tânia Pires dada a Patrícia Costa no dia 17 de maio de 2017. Disponível em <http://artecult.com/ac-entrevista/lingua-portuguesa-como-elo-de-identidade/>. Último acesso em 18 de setembro de 2016.

a duração de cerca de dez dias, inclui a apresentação dos espetáculos de teatro dos diferentes países intervenientes, um grande concerto com artistas dos vários países representados, workshops, formações e mesas redondas que abrangem as mais variadas temáticas, desde a língua portuguesa, às questões técnicas do teatro e à dramaturgia em português, entre outras, exposições, ciclos de cinema, atividades para crianças e, por fim, uma mostra gastronómica dos países intervenientes. Para além disso, desde a segunda edição, é homenageada uma figura do teatro lusófono¹⁶².

Assim, à data da sua oitava edição em 2016, o FESTLIP era composto por sete valências: Mostra Teatral; Mostra Brasil; FESTLIPshow; Vitrine Cultural; Festgourmet; Exposição; e Festlipinho¹⁶³.

Na **Mostra Teatral**, são apresentadas peças dos países que compõem o espaço lusófono.

Na tabela abaixo, poder-se-á conhecer as peças apresentadas, por edição, bem como o país de proveniência das companhias.

Tabela 6 – Peças teatrais apresentadas no FESTLIP, nas suas dez edições.

Edição	Data	Companhia Participante	Peça	País
2008 (1 ^a)	4 a 15 de junho	Grupo da Garagem	<i>A Hora do Arco-Íris</i>	Portugal
		Grupo o Bando	<i>Luto Clandestino</i>	
		Grupo Raiz Di Polon	<i>Dom Quixote das Ilhas</i>	
		Grupo Teatral do Centro Cultural Português do Mindelo	<i>O Doido e a Morte</i>	Cabo Verde
		Grupo Mutumbela Gogo	<i>As Filhas de Nora</i>	Moçambique
		Grupo Gungu	<i>Mulheres do H Maiúsculo</i>	
		Etu-Lene	<i>Atiraram o Velho Katy-Ngotè para sua Última Morada</i>	Angola
		Grupo Henriques-Artes	<i>Côncavo e Convexo</i>	Brasil
		Grupo de Curitiba	<i>Capitu – Memória Editada</i>	
		Tropa do Balaco Baco (Arcoverde / Pernambuco)	<i>A Paixão e Sina de Mateus e Catirina</i>	

¹⁶² Na segunda edição, 2009, foi homenageado o escritor moçambicano Mia Couto. A atriz portuguesa Maria do Céu Guerra foi homenageada na terceira edição, 2010. A quarta edição, em 2011, homenageou o grupo de teatro-dança cabo-verdiano Raiz di Polon. Em 2013, na quinta edição, o homenageado foi o dramaturgo angolano José Mena Abrantes. O homenageado do FESTLIP 2014 foi o ator, encenador e professor português, João Manuel da Mota Rodrigues. Comemorando 40 anos de carreira, a atriz, encenadora e diretora Maria Manuela de Lobão Soeiro, pioneira e um dos grandes nomes do teatro de Moçambique, foi a homenageada de 2015. Em 2016, Nelson Rodrigues, jornalista, cronista, escritor brasileiro e considerado o mais influente dramaturgo do Brasil, foi o grande homenageado. Em 2017, o homenageado foi o diretor, ator e gestor cultural João Branco de Cabo Verde.

¹⁶³ Cf. <http://www.talu.com.br/festlip/index.html>. Último acesso em 18 de setembro de 2016.

2009 (2 ^a)	1 a 12 de julho	Cia de Teatro Luna Lunera (Belo Horizonte)	<i>Cortiços</i>	Brasil	
		Cia de Teatro Antro Exposto (São Paulo)	<i>Complexo Sistema de Enfraquecimento da Sensibilidade</i>		
		Grupo de Teatro Horizonte Azinga Bandi (Luanda)	<i>Sobreviver em Tarrafal</i>	Angola	
		Grupo Elinga-Teatro (Luanda)	<i>Kimpa Vita – A Profetisa Ardente</i>		
		Grupo Teatral do Centro Cultural Português do Mindelo	<i>No Inferno</i>	Cabo Verde	
		Companhia de Teatro Solaris (Cidade do Mindelo)	<i>Psycho</i>		
		Teatro do Oprimido - GTO	<i>NÓ MAMA – Frutos da Mesma Árvore</i>	Guiné-Bissau	
		Grupo M'Bêu (Maputo)	<i>O Homem Ideal</i>		
		Grupo Teatral Tijac (Maputo com Ilha da Reunião)	<i>Mar me Quer</i>	Moçambique	
		Cia de Teatro Artistas Unidos (Lisboa)	<i>Uma Solidão Demasiado Ruidosa</i>		
		Cia Teatral Primeiros Sintomas	<i>Lindos Dias</i>	Portugal	
2010 (3 ^a)	14 a 25 de julho	Grupo de Ação Teatral A Barraca	<i>Agosto – Contos da Emigração</i>	Portugal	
		Teatro Meridional	<i>Contos em Viagem – Cabo Verde</i>		
		Binólogos	<i>Filhas da Mãe – Fantasias Eróticas das Mulheres Portuguesas</i>		
		Grupo Trigo Limpo Teatro – ACERT	<i>Chovem Amores na Rua do Matador</i>		
		Cia de Teatro Novo Ato	<i>Drummond 04 Tempos</i>		
		Grupo de Fofos Encenam	<i>Ferro em Brasa</i>		Brasil
		Grupo Barracão Cultural	<i>A Mulher que Ri</i>		
		Grupo Teatral Fôlo Blagi	<i>O Pagador de Promessas</i>		São Tomé e Príncipe
		Teatro do Oprimido - GTO	<i>Maria Ritual das Parideiras</i>		Guiné-Bissau
		Grupo Teatral do Centro Cultural Português do Mindelo	<i>Androgínia</i>		Cabo Verde
		Companhia de Teatro Kudumba	<i>Só Cheira Borracha</i>		Moçambique
		Companhia de Teatro Gungu	<i>A Demissão do Só Ministro</i>		
		Grupo Arte Lorosae	<i>Saramau</i>		Timor Leste
		Grupo Miragens Teatro	<i>4'30''</i>		Angola
Companhia de Teatro Dadaísmo	<i>Olimias</i>				

2012 (4 ^a)	20 a 31 de julho	Peripécia	<i>Novecentos, O Pianista do Oceano</i>	Portugal
		Mundo Improviso, part. de Pedro Cardoso e Graziella Moretto	<i>Improvisos</i>	
		Kudumba	<i>Ser Mulher</i>	Moçambique
		Kuvona	<i>Mulher Asfalto</i>	
		Lareira	<i>A Cavaqueira do Poste</i>	
		Sikinada Cia de Teatro	<i>Um Homem, Uma Mulher e Um Frigorífico</i>	Cabo Verde
		Raiz di Polon	<i>Cidade Velha</i>	
		Solaris	<i>Glória</i>	Angola
		Elinga Teatro	<i>O Armário e a Cama</i>	
		Henrique Artes	<i>Hotel Komarca</i>	
		Abrapalabra	<i>Memoria das Memorias Dun Neno Labrego</i>	Galiza
		Intima Cia de Teatro	<i>Ana e O Tenente</i>	Brasil
		Centro de Teatro do Oprimido	<i>Cor do Brasil</i>	
2013 (5 ^a)	21 a 30 de agosto		<i>Amesa</i>	Brasil / Angola
		As Auroras	<i>As Desgraçadas</i>	Brasil
		S'Narte e Lareira Artes	<i>Cinzas sobre as Mãos</i>	Moçambique
		Teatro Garagem	<i>Cromotografia</i>	Portugal
		Craq'Otchod	<i>Esquizofrenia</i>	Cabo Verde
		Dadaísmo	<i>Luanary</i>	Angola
		Elinga Teatro	<i>O Cego e o Paralítico</i>	
2014 (6 ^a)	26 de agosto a 06 de setembro	Núcleo de Arte Pitabel	<i>I Preço do Fato</i>	Angola
		Enigma Teatro	<i>Sujeito e Azarada</i>	Brasil
		Ao Satyros	<i>Adormecidos</i>	
		Núcleo Vinícius Piedade e Cia	<i>4 Estações</i>	
			<i>Francisco Alves – O Rei da Voz</i>	
			<i>A Dama do Mar</i>	
		Cia de Teatro de Almada	<i>Um Dia os Réus Serão Vocês</i>	Portugal
		Cia Magia e Fantasia	<i>O Príncipe Feliz</i>	
		Os Improváveis	<i>Improvisos da Lusofonia</i>	Moçambique
		Mutumbela Gogo	<i>A Arte de Ganguissar</i>	
Cia Trupe Pará Moss	<i>A Lição</i>	Cabo Verde		

2015 (7ª)	26 de agosto a 06 de setembro	Elinga Teatro	<i>As Bondosas</i>	Angola
		Kulonga	<i>Filhos da Pátria</i>	
		Cia de Teatro Luna Lunera	<i>Aqueles Dois</i>	Brasil
		Sikinada – Cia de Teatro	<i>Adão e Eva</i>	Cabo Verde
		Mutumbela Gogo	<i>Os Meninos de Ninguém</i>	Moçambique
			<i>Misterman</i>	Portugal
		Teatro da Garagem	<i>Finge</i>	Galiza
2016 (8ª)	21 de setembro a 02 de outubro	Elinga Teatro	<i>A mulher sem Pecado</i>	Angola
		Teatro da Garagem	<i>A Vida Como Ela É</i>	Portugal
		Raiz Di Polon	<i>A Serpente</i>	Cabo Verde
2017 (9ª)	13 a 23 de dezembro	Direção: Luciano Mazza	<i>Kiwi</i>	Brasil
		Direção: Paulo de Moraes & oito países de língua portuguesa	<i>A Terceira Margem do Rio</i>	Angola Brasil Cabo Verde Guiné-Bissau Moçambique Portugal São Tomé e Príncipe Timor-Leste
		Cia. Nómada Art & Public Space	<i>A Solange – Uma Conversa de Cabeleireiro</i>	Portugal
2018 (10ª)	08 a 11 de novembro	Direção: Miguel Seabra	<i>Sonoridade Poética</i> ¹⁶³	Brasil Moçambique Portugal Angola São Tomé e Príncipe Guiné-Bissau Timor Leste Cabo Verde Guiné Equatorial
		Teatro Meridional	<i>As Centenárias</i>	Portugal

¹⁶⁴ **FICHA TÉCNICA** – **Direção** Miguel Seabra / Encenador Portugal | **Atores** Leonardo Miranda (Brasil), Helder Antunes (Cabo Verde), Horácio Guiamba (Moçambique), Suelma Mário (Angola), Susana Vitorino (Portugal), Rossana Prazeres (São Tomé e Príncipe), William Ntchalá (Guiné-Bissau), Carvarino Carvalho (Timor Leste), Elena Iyanga (Guiné Equatorial) e Paulo Matomina (Angola) | **Idealizadora** Tânia Pires | **Realização** FESTLIP_FESTIVAL | **Produtora Executiva** Malu Faria | **Elaboração e desenvolvimento tecnológico/projeção** Spice Projetos

Portugal, Angola e Cabo Verde estiveram representados em todas as edições do festival, seguidos de Moçambique e do Brasil, que estiveram presentes em oito das nove edições. A Guiné-Bissau esteve presente em três edições e quer São Tomé e Príncipe, quer Timor Leste apenas estiveram presentes em 2010 e em 2017, na terceira edição, em que todos os países que à data compunham a CPLP estiveram presentes e na produção que reuniu atores dos oito países onde se fala a língua portuguesa. A Galiza esteve presente em duas edições do festival, devido ao facto de o galego ser uma língua mais próxima do português do que do espanhol, estabelecendo afinidades linguísticas com os restantes países e regiões lusófonas.

Durante as primeiras sete edições, os espetáculos escolhidos eram o reflexo do trabalho de pesquisa e de parceria estabelecida entre a Talu Produções e as companhias e países intervenientes. Na oitava edição, de 2016, o festival é “temático e todas as atividades do festival terão como tema a dramaturgia brasileira de Nelson Rodrigues”¹⁶⁵ – peças, *workshops*, palestras, exposição de fotografias, espetáculo, evento gastronómico e ainda uma inédita mostra de cinema. Segundo Tânia Pires no *release* de imprensa do festival,

O FESTLIP 2016 nos permitirá uma aproximação mais íntima da nossa cultura com o mundo, já que a dramaturgia de Nelson retrata, sem pudor, temas tão polémicos em uma sociedade. É com essa espontaneidade e liberdade que a arte nos permite tocar em questões delicadas e comuns a todos. Permitir esse contato é uma forma de desvendarmos como países de culturas tão diversificadas encaram uma obra tão brasileira e ao mesmo tempo universal quanto a dele¹⁶⁶.

A **Mostra Brasil**, valência inédita da oitava edição, combinou filmes consagrados da dramaturgia com textos teatrais de Nelson Rodrigues, dando origem, à experiência sensorial entre o teatro e o cinema. O **Festlipshow** apresenta-se como uma festa de celebração do encontro cultural entre os países intervenientes no festival, com um grande concerto que reúne ritmos dos países lusófonos. A **Vitrine Cultural** dá lugar ao evento “Encontros Culturais de Língua Portuguesa”, a mesas de debates, palestras e oficinas de dança. A **Festgourmet** apresenta-se como uma mostra gastronómica, permitindo que os participantes degustem a gastronomia dos vários países

¹⁶⁵ Entrevista de Tânia Pires a Patrícia Costa no dia 17 de maio de 2017. Disponível em <http://artecult.com/ac-entrevista/lingua-portuguesa-como-elo-de-indentidade/>. Último acesso em 18 de setembro de 2016.

¹⁶⁶ In, *Release Festlip 2016*, disponível em <http://www.talu.com.br/festlip/assets/release-festlip-2016.pdf>. Último acesso em 18 de setembro de 2016.

lusófonos. Todas as edições contemplam uma **Exposição**¹⁶⁷. O **Festlipinho** contempla atividades dedicadas ao público infanto-juvenil. A forma como as atividades das diferentes valências está organizada permite que os artistas intervenientes também tenham tempo para socializar e para trocar experiências culturais e performativas, o que promove o intercâmbio teatral e cultural.

A nona edição, em 2017, com o objetivo de conectar os diferentes países da lusofonia, promoveu a produção da peça *A Terceira Margem do Rio* (2017), sob direção de Paulo de Moraes, reunindo oito atores das oito nacionalidades que falam português¹⁶⁸. A inovação neste projeto coerente na sua conceção foi o facto de a maioria dos ensaios terem sido realizados à distância por conexão digital. Para além disso, pela primeira vez, o Festlip teve desdobramento em Portugal, de 11 a 21 de janeiro de 2018, tendo sido acolhidos pelo Teatro da Garagem, em Lisboa. Este desdobramento contou com a apresentação da peça *A vida como ela é* (2016)¹⁶⁹, de Nelson Rodrigues, produzida pelo Teatro da Garagem e coproduzida pelo Festlip 2016. Este desdobramento também contou com a mesa redonda que reuniu vários encenadores portugueses que participaram ao longo das nove edições do festival em torno do tema “FESTLIP_Festival Conexão Portugal”, no dia 13 de janeiro de 2018¹⁷⁰.

3.2. FESTLIP – promoção da lusofonia teatral

O FESTLIP promove “uma lusofonia teatral” (McMahon, 2015, p. 93) que é o resultado do intercâmbio e do diálogo multicultural e intercultural promovidos pela convivência artística

¹⁶⁷ Em 2009, apresentou-se “O teatro no Brasil e a chegada da família real”, com curadoria de Álvaro de Sá e design de Isabela Muller; em 2011, exposição “Teatro Sem Fronteira”, com fotos tiradas durante o projeto de oficina teatral itinerante pelos países da CPLP; em 2012, exposição “FESTLIP em Movimento”, com fotos de registo das edições anteriores do FESTLIP; em 2013, exposição “De Timor Leste a Portugal: um olhar brasileiro”, do iluminador cénico e fotógrafo Valmyr Ferreira; em 2014, exposição “O cinema português”, com imagens projetadas que refletem os mais de cem anos da história do cinema português; em 2015, exposição “O Rio contado pelo Festlip”; em 2016, a exposição “Toda Nudez Será Castigada” do *designer* Ismael Lito; em 2017, usando estátuas vivas a interpretar poesia dos oito países que falam a língua portuguesa, teve lugar a exposição “A vida conectada com a poesia”.

¹⁶⁸ **FICHA TÉCNICA – Direção:** Paulo de Moraes | **Texto:** Guimarães Rosa | **Elenco:** Leonardo Miranda (Brasil); Suelma Mario (Angola); Lisa Reis (Cabo Verde); Horácio Guiamba (Moçambique); Susana Vitorino (Portugal); William Ntchalá (Guiné-Bissau); Rossana Prazeres (São Tomé e Príncipe); Carvarino Carvalho (Timor-Leste) | **Música:** Ricco Viana | **Figurino:** Carol Lobato | **Iluminação:** Paulo de Moraes e Valmyr Ferreira | **Produção e idealização:** Tânia Pires | **Realização:** Talu Produções.

¹⁶⁹ **FICHA TÉCNICA – Contos:** Nelson Rodrigues | **Encenação:** Carlos J. Pessoa | **Dramaturgia:** Ana Palma | **Interpretação:** Ana Palma, Inês Lago e Teresa Vaz | **Cenografia e Figurinos:** Sérgio Loureiro | **Música:** Daniel Cervantes | **Desenho de Luz:** Nuno Samora | **Direção de Produção:** Maria João Vicente | **Produção e Comunicação:** Carolina Mano.

¹⁷⁰ Os encenadores convidados foram João Mota, Maria do Céu Guerra, António Simão, Elmano Sancho, Pedro Borges, com mediação de Tânia Pires.

e cultural de todos os agentes de teatro envolvidos no festival. Segundo Christina McMahon (2015), para que o intercâmbio cultural seja possível, a organização do festival cria condições para que todos os artistas convidados permaneçam no Rio de Janeiro durante todo o festival, normalmente com hospedagem num mesmo hotel e refeições num restaurante comum, tudo pago pelo FESTLIP. Para além disso, as passagens de avião são pagas pelo festival, que também atribui uma quantia para as despesas.

Todavia, todas as comodidades atrás mencionadas só são possíveis devido ao sucesso na angariação de apoios e às parcerias estabelecidas. Na edição de 2016, o FESTLIP angariou patrocínio da Oi (empresa de telecomunicações), da Secretaria da Cultura do Governo do Rio de Janeiro e da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura do Rio de Janeiro. O Governo do Brasil, o Consulado-Geral de Portugal no Rio de Janeiro, a CPLP e o Instituto Camões, entre outros, apoiam institucionalmente o festival. Este apoio assume um carácter político, principalmente porque este festival de teatro é daqueles com maior visibilidade no espaço lusófono. O facto do Instituto Camões e da CPLP apoiarem o FESTLIP é revelador da importância estratégica que o Brasil tem para estas instituições, o que mostra que o financiamento, frequentemente, depende das agendas políticas dos estados que tutelam as instituições públicas e não com o mérito ou a qualidade dos projetos que procuram financiamento. Para além disso, o festival recebe apoio de cadeias de hotéis, restaurantes, companhias aéreas, entre outras instituições privadas. Porém, 2017, neste aspeto, foi um ano extremamente difícil: o festival esteve em sério risco de não acontecer, pois, em julho, ainda não tinha recebido a confirmação de qualquer patrocínio para a nona edição, tendo levado ao adiamento do festival para o final do ano.

De salientar que o interesse que as instituições atrás referidas demonstram pelo festival é denunciador da sua importância estratégica para o diálogo entre os países envolvidos, principalmente para o Brasil que, durante as primeiras três edições concedeu um apoio consistente ao evento. Este apoio do governo brasileiro no FESTLIP foi, segundo Tânia Pires, uma extensão do interesse do Brasil na CPLP e na lusofonia como algo lucrativo, financiando iniciativas culturais que promovessem a cultura africana, a língua portuguesa e as relações com os países que compõem a CPLP¹⁷¹. Para além dos interesses económicos que o Brasil possa manter por África em geral e pelos países africanos lusófonos em particular, este país, desde a década de 60, tem vindo a manifestar uma “vocaçãõ natural para África” (Saraiva, 2012, p. 19), assumindo, por isso, uma predisposiçãõ para “liderar a aliança lusófona global, já que estava demograficamente ligado a África através da grande populaçãõ afrodescendente” (McMahon, 2015, p. 89), bem como por

¹⁷¹ Cf. McMahon, Christina (2015). *Nações e transformações em palco – festivais de teatro em Cabo Verde, Moçambique e Brasil*. Coimbra: Almedina, p. 91.

apresentar uma forte ligação a e com Portugal devido ao passado colonial que ligou os dois países durante séculos. Por isso, devido a este papel mediador que o Brasil considera possuir em termos culturais na lusofonia, no final do século XX e no início do século XXI, as iniciativas culturais como festivais de teatro (FESTLIP, FestLuso e Circuito de Teatro em Portugal) e exposições assumiram uma posição vantajosa, recebendo apoio financeiro que, posteriormente, devido a alterações de políticas e à crise económica global que afetou o Brasil, deixou de ser tão consistente e tão significativo.

4. FestLuso – Festival de Teatro Lusófono

O FestLuso – Festival de Teatro Lusófono é um festival que se realiza anualmente em Teresina, estado de Piauí, Brasil, reunindo grupos dos diferentes países de língua portuguesa. Levando mais de dez anos de conceção até à sua primeira edição em 2008, o FestLuso é o resultado do projeto de Francisco Pellé¹⁷², sendo promovido pelo Grupo Harém do Teatro¹⁷³. De acordo com Francisco Pellé, o FestLuso “surgiu a partir de nossa participação no 2º Estágio Internacional de Atores Lusófonos, realizado pela Cena Lusófona e Expo98, realizado em Portugal no ano de 1998. Com o final de formação e participação na Expo98, tivemos que voltar ao Brasil e, com a necessidade de dar continuidade aos processos de intercâmbios e formações, foi criado, na cidade de Teresina-Piauí-Brasil, este espaço de encontro dos grupos de teatro da Lusofonia, pelo Grupo Harém de Teatro”¹⁷⁴. Até 2017 houve oito edições, não ocorrendo em 2012 e em 2014.

O festival teve por principal objetivo deslocar o eixo cultural das grandes capitais brasileiras como São Paulo e Rio de Janeiro, promovendo o benefício da periferia, cujo acesso a eventos culturais de qualidade é muito difícil. Mais ainda, para além da apresentação de teatro sem tradução dos vários países pertencentes à CPLP, visa provocar o intercâmbio continuado entre os referidos países. Francisco Pellé, afirma que os objetivos do festival são “manter um processo sistemático de intercâmbios, coproduções, circulações e formações de grupo de teatro do espaço lusófono, como também dar uma visibilidade internacional ao teatro produzido no Estado do Piauí (Teresina)”¹⁷⁵.

¹⁷² Francisco António Vieira, mais conhecido como Francisco Pellé, possui formação em Educação Artística pela Universidade Federal do Piauí (UFPI) e especialização em Produção Cultural pela Universidade de Coimbra – Portugal; é ator, produtor cultural e um dos fundadores do Grupo Harém de Teatro, em Teresina, Piauí, Brasil, e do FestLuso.

¹⁷³ “O GRUPO HARÉM DE TEATRO surgiu em Teresina durante a realização da SEMANA CHICO PEREIRA, no mês de Dezembro de 1985, em homenagem ao grande dramaturgo piauiense, reconhecido nacionalmente”, in <http://festluso.blogspot.pt/p/grupo-harem.html>. Último acesso em 13 de janeiro de 2017.

¹⁷⁴ Cf. entrevista exclusiva de Francisco Pellé concedida por correio eletrónico para esta investigação a 15 de janeiro de 2016.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

De acordo com a entrevista de Francisco Pellé para a realização deste trabalho, a organização do FestLuso oferece às companhias participantes condições “na logística de passagens, hospedagens e, principalmente, no modelo de circulação dos espetáculos que se apresentarem na programação do FESTLUSO e têm a oportunidade de apresentarem em outros sítios do Estado”¹⁷⁶. Para que as companhias apresentem o seu trabalho no festival, é necessário que demonstrem o seu “compromisso e o comprometimento [...] com a divulgação do teatro de língua portuguesa no mundo”¹⁷⁷, produzindo peças em língua portuguesa e fazendo itinerância com as mesmas.

4.1. Programação e estrutura do FestLuso

Assim, a primeira edição, o **FestLuso 2008**, preconizava os seguintes objetivos:

- Contatos com grupos e instituições que têm como objetivo o trabalho de produção e divulgação do teatro de língua portuguesa no mundo, como o Cena Lusófona, Centro Cultural Português do Mindelo, Instituto Camões, Fundação Calouste Gulbenkian;
- Apresentação de 07 (sete) espetáculos teatrais (adultos e infantis) convidados de países de língua portuguesa, com até 08 (oito) pessoas entre técnicos e artistas;
- Realização de 03 (três) oficinas ministradas por criadores convidados sobre experiências do teatro em seu país de origem;
- Realização de debates com encenadores e grupos participantes, após a apresentação de cada grupo¹⁷⁸.

De acordo com os objetivos da edição FestLuso 2008, foram apresentadas peças de teatro, realizaram-se oficinas de trabalho e debates. Segundo dados do festival, 8 209 pessoas assistiram aos espetáculos de Brasil, Portugal, Moçambique, Angola, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe apresentados durante os sete dias do festival. As oficinas de formação promovidas, que contaram com 67 participantes, foram as seguintes: “Corpo Cénico”, ministrada pela brasileira Lenora Lobo (26 participantes); “A voz do personagem”, ministrada pelo português Joaquim Paulo Nogueira (17 participantes); e “Criação teatral”, ministrada pela também portuguesa Gisela Cañamero (24 participantes). As três mesas de conferências abordaram os temas que se seguem: “Relações

¹⁷⁶ *Ibidem.*

¹⁷⁷ *Ibidem.*

¹⁷⁸ Informação retirada do sítio da internet do Grupo Harém de Teatro, disponível em <http://grupoharemdeteatro.blogspot.pt/p/festluso-2008.html>. Último acesso em 14 de janeiro de 2017.

e Políticas Culturais na Comunidade dos Países de Língua Portuguesa – CPLP”¹⁷⁹, “Divulgação e Preservação da Língua Portuguesa”¹⁸⁰ e “Dramaturgia Lusófona”¹⁸¹. Realizou-se um encontro de diretores lusófonos com os representantes de cada grupo¹⁸² e promoveu-se uma palestra: “Espaço de Legitimação da Arte – a relação entre imprensa e artistas”. Por fim, também se realizou uma exposição fotográfica e uma mostra de cinema lusófono¹⁸³.

Por sua vez, o **FestLuso 2009**, segunda edição, pretendeu “reanimar um Projeto que ganhou vida própria enquanto resultado de aglutinar linguagens, identidades, inter-relação de povos na perspectiva de construção da cultura extraterritorial”¹⁸⁴ e, por isso, apresentou os seguintes objetivos:

- Proporcionar um intercâmbio continuado e sistemático, através do desenvolvimento de um projeto de apresentações, oficinas e debates que apontem para a aproximação produtiva entre criadores, práticos, produtores e estudiosos das várias nacionalidades que utilizam o teatro de língua portuguesa.
- Contatos com grupos e instituições que têm como objetivo o trabalho voltado para a produção e divulgação do teatro de língua portuguesa no mundo, tais como: Cena Lusófona, Centro Cultural Português do Mindelo, Instituto Camões e Fundação Calouste Gulbenkian;
- Apresentações de 20 espetáculos teatrais (adulto e infantil) convidados de países de língua portuguesa, com até 08 (oito) integrantes entre técnicos e artistas;
- Realização de 03 (três) oficinas teatrais, ministrada por criadores convidados, sobre seu processo de trabalho em seu país de origem;

¹⁷⁹ Participação de **Márcio Meirelles** - Secretário de Cultura da Bahia – Brasil – **Adriano Jordão** – Presidente do Instituto Camões no Brasil (Portugal) - **Celso Frateschi** - Presidente da Funarte (Brasil) e **Sônia Terra** – Presidente da Fundac (Brasil), **Bárbara Santos**-Centro de Teatro do Oprimido – Rio de Janeiro –RJ-Brasil.

¹⁸⁰ Com a participação da atriz Lucélia Santos - São Paulo – Brasil.

¹⁸¹ Com a participação de **Mario Bortolotto** - Londrina-Paraná-Brasil, **Joaquim Paulo Nogueira** - Lisboa-Portugal, **Hamilton Vaz Pereira** - Rio de Janeiro-RJ-Brasil, **Aderbal Freire Filho** - Rio de Janeiro-RJ-Brasil, **Dom Petro Dikota** – Angola, **Júlio Conte** – Porto Alegre-RS-Brasil, **Isabel José Vicente** - Angola.

¹⁸² Convidados: **João Branco**– Mindelo-Cabo Verde, **João Vasco**– Almada-Portugal, **Jorge Feliciano**– Moura-Portugal, **Arimatan Martins** – Teresina-PI-Brasil, **Gisela Cañamero** – Beja-Portugal, **Pedro Domingues** – Fortaleza-CE-Brasil, **Clemente Tsambe** – Maputo-Moçambique

¹⁸³ Informação acerca do FestLuso 2008 disponível em <http://grupoharemdeteatro.blogspot.pt/p/festluso-2008.html>. Último acesso em 14 de janeiro de 2017.

¹⁸⁴ Disponível em <http://grupoharemdeteatro.blogspot.pt/p/festluso-2009-ano-2.html>. Último acesso em 14 de janeiro de 2017.

- Realização de 03 (três) palestras com participação de criadores e estudiosos da lusofonia¹⁸⁵.

Segundo dados do festival, 7 752 pessoas assistiram aos espetáculos de Brasil, Portugal, Moçambique, Angola e Cabo Verde, entre 23 e 29 de agosto de 2009. Foram promovidas duas oficinas, “Iluminação técnica” e “Corpo e teatralidade”, ministradas, respetivamente, pelos brasileiros Ronaldo Costa e Kenia Dias, que contaram com trinta e sete participantes, catorze na primeira e vinte e três na segunda. Realizou-se uma mesa de conferência acerca do tema “Minc e os Artistas”¹⁸⁶, um encontro de diretores lusófonos com os representantes de cada grupo¹⁸⁷, o “Projeto Manhãs Iluminadas” com palestras sobre os temas “Luz como Semiologia dos Sentimentos Humanos”¹⁸⁸, “Iluminação Cénica no Brasil – Considerações Particulares”¹⁸⁹ e “Etapas do Processo de Criação”¹⁹⁰, bem como o lançamento do Primeiro Livro produzido pelo FestLuso: “O Morto, os Vivos e o Peixe Frito”, de Ondjaki, escritor e cineasta angolano. Por fim, também se realizou uma exposição fotográfica e a palestra e lançamento do filme documentário “Oxalá Cresçam Pitangas” de Ondjaki¹⁹¹.

O **FestLuso 2010**, a terceira edição do festival, viu alterada a data de realização de agosto para o período entre 15 e 21 de novembro devido à campanha eleitoral. Contudo, a quatro dias do início do festival, o governo do Estado do Piauí informou a organização do festival que não apoiaria financeiramente o festival nesse ano, o que levou, inicialmente, ao cancelamento de 60% da programação, incluindo espetáculos locais, espetáculos nacionais, mostra de teatro de rua e *shows*. Porém, depois da repercussão deste facto na comunicação social nacional e internacional, o Governo do Piauí voltou atrás na sua decisão e garantiu o apoio de 30% do apoio total

¹⁸⁵ Disponível em <http://grupoharemdeteatro.blogspot.pt/p/festluso-2009-ano-2.html>. Último acesso em 14 de janeiro de 2017.

¹⁸⁶ Mesa com a participação de **Marcelo Bonnes** – Diretor do Centro de Artes Cênicas da FUNARTE – Rio de Janeiro – RJ, **Márcio Meirelles** – Secretário de Cultura de Salvador – BA, **Juana Nunes** – Coordenadora de Mobilização e Articulação de Redes Sociais – SCC – Brasília – DF e **Alexandre Santini** – Consultor do Prêmio Interações Estéticas – SCC – Rio de Janeiro – RJ.

¹⁸⁷ Convidados: **João Branco** – Mindelo-Cabo Verde, **Fernando Jorge** - Almada-Portugal, **José Caldas** - Porto Portugal, **Arimatan Martins** - Teresina-PI-Brasil, **Rogério de Carvalho** - Lisboa-Portugal, **Dom Petro Dikota** – Luanda/ Portugal, **Amir Harddad** - Rio de Janeiro-RJ-Brasil, **Marcelo Flecha** - São Luis – MA-Brasil, **Herlandson Duarte** - Cabo Verde, **Evaristo Abreu** – Maputo – Moçambique, **João das Neves** - Belo Horizonte-MG-Brasil.

¹⁸⁸ Proferida pela brasileira Djalma Amaral.

¹⁸⁹ Proferida pelo brasileiro Aurélio de Simoni.

¹⁹⁰ Proferida pelo brasileiro Paulo César Medeiros.

¹⁹¹ Informação acerca do FestLuso 2009 disponível em <http://grupoharemdeteatro.blogspot.pt/p/festluso-2009-ano-2.html>. Último acesso em 14 de janeiro de 2017.

anteriormente prometido ao festival¹⁹², revelando que, em situações de crise, os projetos culturais, nomeadamente os de teatro, são os primeiros aos quais se retira o financiamento, justificando que estes não são prioritários para o bem-estar da população, como são, por exemplo, a saúde e a educação. O problema, porém, mantém-se em momentos de mais desafogo financeiro, em que a arte e a cultura recebem uma ínfima fatia do orçamento das instituições públicas. Ainda assim, a população também tem a sua cota de culpa relativamente a esta questão, pois, normalmente, gosta de ver obra feita, infraestruturas construídas, acesso gratuito à saúde e à educação, classificando frequentemente os eventos culturais como um capricho apenas de algum e esquecendo-se que é também através de eventos e projetos culturais que a cultura e a felicidade de um povo se mantém e perpetua.

Contudo, antes deste revés, a direção do festival tinha traçado os seguintes objetivos para o FestLuso 2010:

- Realização da 3ª edição do Festival de Teatro Lusófono, no período de 15 a 21 de Novembro de 2010, com a participação de grupos, diretores, pesquisadores e estudiosos do teatro de língua portuguesa dos países: Brasil, Portugal, Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe, Timor Leste e Galícia (Espanha);
- Apresentar em Teresina (PI) espetáculos de companhias e grupos de teatro dos países de língua portuguesa de Portugal, Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Brasil e São Tomé e Príncipe e Galícia (Espanha);
- Realizar o II Encontro Internacional de Intercâmbios Lusófonos;
- Realizar oficinas, palestras e debates com participação de criadores e estudiosos sobre o teatro de língua portuguesa;
- Organizar uma rede de espaços e de criadores em todo o universo lusófono, na cooperação estreita na área de formação teatral¹⁹³.

Na terceira edição contou apenas com 4 723 espetadores de dezoito apresentações de espetáculos de Brasil, Portugal, Moçambique, Angola, Cabo Verde e Galícia, bem como com a participação de 55 elementos nas oficinas: dezasseis na oficina “Direção de atores” ministrada pela portuguesa Maria João Miguel, vinte e oito na oficina “Teatro de rua” ministrada pelo brasileiro Alexandre Santini e, finalmente, onze na oficina “Ateliê de interpretação” ministrada pelo português António

¹⁹² Cf. a entrada no Blog do FestLuso “Governo volta atrás e garante 30% do apoio original ao FestLuso” de 12 de novembro de 2010. Disponível em <http://festluso.blogspot.pt/search?updated-min=2010-01-01T00:00:00-08:00&updated-max=2011-01-01T00:00:00-08:00&max-results=25>. Último acesso em 16 de janeiro de 2017.

¹⁹³ Disponível em http://grupoharemdeteatro.blogspot.pt/p/festluso-2010-ano-3_21.html. Último acesso em 14 de janeiro de 2017.

Barros. Realizou-se o “II Encontro Internacional Sobre Políticas de Intercâmbios na CPLP”, com mesas redondas sobre os temas: “Formação cruzada: enriquecer com diversidade”, “Coproduções: juntar forças e diferenças”, “Festivais de Teatro e Circulação de espetáculos: o encontro com base para o conhecimento” e “Comunidade Artísticas e Poder Político: fórmulas para o diálogo”¹⁹⁴. Mais ainda, promoveu-se um encontro de diretores lusófonos com os representantes de cada grupo¹⁹⁵.

O **FestLuso 2011** contou com a apresentação de espetáculos de Angola, Portugal, Moçambique, Cabo Verde e Brasil. Para além disso, foram ministradas oficinas e ateliês: “Ateliê: Direção de Atores”, ministrado pelo português Hélder Costa; “Interpretação para Atores”, oficina ministrada pelo brasileiro Sílvio Zibber; a oficina “O quadro de antagónicos como instrumento de treinamento para o ator”, ministrado pelo brasileiro Marcelo Flecha; por fim, a oficina “Teatro de formas animadas”, ministrada pelo brasileiro João Andirá. Mais ainda, apresentaram-se espetáculos musicais e fizeram-se lançamentos de revistas e livros. Por fim, deu-se o Encontro de Diretores Lusófonos, que contou com a presença de Arimatan Martins, Elliot Alex, Fernando e Simão, Fernando Jorge, Hélder Costa, Idalétson Delgado, João Andirá, Marcelo Flecha e Sílvio Zilber¹⁹⁶.

A quinta edição do festival, o **FestLuso 2013**, contou com a presença de grupos de teatro de Brasil, Angola, Moçambique, Portugal e Cabo Verde. Para além disso, foram desenvolvidas, à semelhança das edições anteriores, atividades paralelas aos espetáculos teatrais. O brasileiro Chico Coimbra ministrou a Oficina de Figurinos, o espanhol radicado em Portugal Enano Torres promoveu a Oficina de *Clown* “Em busca do nosso próprio palhaço”; por fim, Rapha Santacruz, do Brasil, ministrou o *Workshop* de Mágicas. Fernando Leão, de Fortaleza, Brasil, no âmbito dos “Seminários de teatro afro-brasileiro”, dissertou acerca do “Teatro experimental do negro no Brasil e movimentos teatrais nos PALOP”. Mais ainda, promoveu-se a apresentação de livros e a apresentação de espetáculos musicais. Por fim, deu-se o Encontro de Diretores Lusófonos¹⁹⁷.

¹⁹⁴ Participantes: Augusto Barros – Cena Lusófona – de Coimbra/Portugal; Ánxeles Cuña Bóveda – Sarabela Teatro – Oeirense, da Galiza/Espanha; Cândido Pazó, da Galiza/Espanha; Naní Pereira – Festival de Artes de Luanda - Angola. De São Tomé e Príncipe, representando o Centro Cultural de Intercâmbio de São Tomé e Príncipe, Ayres Major; João Branco – Centro Cultural de Mindelo, de Cabo Verde; Zulu Araújo – Fundação Palmares, do Brasil; Márcio Meirelles – Secretaria de Cultura da Bahia; Creuza Borges – Circuito Português de Teatro. A Cooperativa Cultural Brasileira foi representada por Marília Lima. Do estado de São Paulo, respondendo pelo Festival Português de Teatro de São Carlos esteve presente Almir Martins. E do Grupo de Teatro Tá na Rua, o Encontro recebeu Alexandre Santini.

¹⁹⁵ Informação relativa ao FestLuso 2010 disponível em http://grupoharemdeteatro.blogspot.pt/p/festluso-2010-ano-3_21.html. Último acesso em 14 de janeiro de 2017.

¹⁹⁶ Informação relativa ao FestLuso 2011 disponível em <http://grupoharemdeteatro.blogspot.pt/p/festluso-2011-ano-4.html>. Último acesso em 14 de janeiro de 2017.

¹⁹⁷ Informação relativa ao FestLuso 2013 disponível em <http://grupoharemdeteatro.blogspot.pt/p/festluso-2013-ano-6.html>.

O **FestLuso 2015** teve a presença de grupos de teatro de Brasil, Angola, Moçambique, Portugal, Macau e Cabo Verde, tendo sido apresentados dezasseis espetáculos diferentes. No que respeita ao programa formativo (oficinas e palestras), a brasileira Vanéssia Gomes ministrou a Oficina de Teatro de Rua “Práticas de Rua. Performances, intervenções e pensamentos. Formas de habitar a cidade”; Luiz António Sena Júnior do Brasil ministrou a oficina “Teatro documentário – nem tudo é ficção”; a portuguesa Daniela Pêgo ministrou a oficina “Voz em Gil Vicente”; a curadora do Museu de Marionetas de Macau, Elisa Vilaça, proferiu a palestra “As marionetas asiáticas – Raízes culturais”. Esta edição teve uma extensão à cidade de Timon com apresentações de espetáculos de duas companhias brasileiras, o Grupo Dragão com a peça “Deus lhe dê em dobro” e Rapha Santacruz Produções Artísticas com a peça “HARU - A Primavera do Aprendiz”.

A sétima edição ocorreu em 2016 com o **FestLuso 2016**. Esta edição foi pautada por uma característica diferente das edições anteriores, na medida em que se pretendeu “fazer uma homenagem ao “Teatro Negro no Brasil”, contemplando uma programação com grupos de teatro do Brasil que trabalham com o tema mais específico”¹⁹⁸, teatro esse que resulta na influência e no papel que África tem no país, nomeadamente nas artes performativas e artísticas. Foram apresentados quinze espetáculos de teatro diferentes de companhias de teatro oriundas de Brasil, Moçambique, Angola, Portugal, São Tomé e Príncipe e Cabo Verde. Nesta edição também se verificou a extensão a outras cidades do Estado de Piauí – Parnaíba, Piripiri, Floriano e Oeiras, não só de espetáculos de grupos do Brasil, mas também dos grupos estrangeiros intervenientes no festival¹⁹⁹. Em termos de atividades paralelas esta edição contou com espetáculos musicais, lançamento de livros e *Compact Discs* (CDs), teatro de rua e um programa formativo com três eventos, a oficina de “Produção Teatral” ministrada por Susan Kalik, a oficina “Ojuinan – Preparação de Atores” por Fernanda Júlia e, por fim “Dança Afro para não dançarino”. Mais ainda, a 5ª Edição do Núcleo de laboratórios Teatrais do Nordeste – NORTEA apresentou a programação da sua edição em paralelo com o FestLuso. Esta programação compreendeu mesas redondas²⁰⁰,

Último acesso em 14 de janeiro de 2017.

¹⁹⁸ Cf. entrevista exclusiva de Francisco Pellé concedida por correio eletrónico para esta investigação a 15 de janeiro de 2016.

¹⁹⁹ O Núcleo Experimental de Teatro, de Angola, apresentou “Laços de Sangue” em Parnaíba, bem como a peça “Nos tempos de Gungunhana” do moçambicano Klemente Tsamba; os santomenses Cia. Os Parodiantes da Ilha apresentaram “O guloso mentiroso” em Piripiri. Floriano recebeu os espetáculos “No limite da dor” dos portugueses do grupo Lendas d’Encantar e “Hamlet: o preço da vingança” do Projeto Resgate de Angola. A Cia. Os Parodiantes da Ilha de São Tomé e Príncipe deslocou-se a Oeiras com o espetáculo “O guloso mentiroso”, bem como O Grupo de Teatro Ladeira de Moçambique com o espetáculo “A virado do jogo”.

²⁰⁰ Apresentação da mesa redonda “Teatro brasileiro de expressão Nordestina: realidades, desafios e perspetivas” com Fernando Yamamoto (Grupo Clowns de Shakespeare – RN), Marcelo Flecha (Pequena CIA de Teatro – MA), Pedro Vilela (Trema Festival, Revista 4ª Parede – PE) e Adriano Abreu (Coletivo Piauhy Estúdio das Artes – PI).

o Encontro dos Diretores Lusófonos com participação de todos os diretores presentes no Festival de Teatro Lusófono, a atividade “Processos e Experimentos”, com participantes nos Laboratórios Teatrais do Nordeste e Grupos participantes do FestLuso 2016 interessados em mostrar processos e experimentos, colóquios²⁰¹, uma conferência²⁰² e, por fim, a “Mostra de Processo: Espetáculo Casca de Noz”, desenvolvido pelo grupo O Pessoal do Tarará.

Por fim, a oitava edição, que decorreu em 2017, promoveu a apresentação de 18 espetáculos de companhias do Brasil, de Portugal, de Angola, de Macau, de Cabo Verde, de Moçambique e de São Tomé e Príncipe, mantendo a extensão de espetáculos nacionais e estrangeiros às cidades Parnaíba, Floriano e Oeiras do Estado de Piauí²⁰³. No que às atividades paralelas diz respeito, esta edição promoveu três oficinas de formação: “Construção de Marionetes Gigantes” ministrada por Elisa Vilaça de Macau, “Elinga: As práticas performativas de matriz africana no processo criativo do performer” ministrada pelo brasileiro Lau Santos e “Dramaturgia da Memória” pela portuguesa Isabel Mões. Também se contou com lançamento de livros²⁰⁴, um encontro de diretores lusófonos e espetáculos musicais²⁰⁵.

4.2. FestLuso – Promoção da lusofonia e do teatro lusófono

Ao longo das diferentes edições do festival, foi criada uma “semana de lusofonia ampliada [em que] as fronteiras dramáticas de língua portuguesa afinam linguística de expressão e atos

²⁰¹ Colóquios: “Experiências em Formação e Produção Teatral Compartilhadas”, Troféu Carlos Câmara e Troféu Os Melhores do Teatro Piauiense, com Antônio Marcelo (Coordenador do Troféu Carlos Câmara – CE) e Aci Campelo (Coordenador do Troféu os Melhores do Teatro Piauiense -PI); “CPTA - Centro de Pesquisa Teatral do Ator e Escola Técnica de Teatro Gomes Campos”, com Alexandre Vargas (Fundador do CPTA - RS) e Chiquinho Pereira (diretor da Escola Técnica de Teatro Gomes campos - PI); “FestLuso”, “TREMA FESTIVAL” e “Festival de Teatro de Rua de Porto Alegre”, com Francisco Pellé (Curador e Diretor do Festival de Teatro Lusófono - PI), Pedro Vilela (Coordenador do Trema Festival – PE) e Alexandre Vargas (Coordenador e Curador do Festival de Teatro de Rua de Porto Alegre).

²⁰² “Aspectos do Teatro Brasileiro Contemporâneo” por Kil Abreu (Curador do Centro Cultural São Paulo – SP).

²⁰³ A cidade de Parnaíba contou com a apresentação dos seguintes espetáculos: *Falácia* (Angola), *Somos Todos Catirina* (Brasil) e *Mythos* (Portugal). A cidade Floriano contou com a apresentação de três espetáculos de três países lusófonos diferentes: *Nos Tempos de Gungunhanha* (Moçambique), *NÓS NÃOmorremos* (S. Tomé e Príncipe) e *Pelos Caminhos da Perdição* (Brasil). Por fim, em Oeiras, foram apresentadas as peças *Nos Tempos de Gungunhanha* (Moçambique) e *NÓS NÃOmorremos* (S. Tomé e Príncipe).

²⁰⁴ As obras apresentadas foram: *Cultura Viva Comunitária: Políticas Culturais no Brasil e na América Latina do brasileiro* Alexandre Santini e *História e arte: teatro, cinema e literatura* dos Organizadores Francisco Nascimento, Jaison Castro Silva e Ronyere Ferreira.

²⁰⁵ Espetáculos de dois brasileiros RORAIMA E BANDA e DJ XIXA e do angolano DJ DAFRO.

de cena em festejada integração da arte e da ciência dos palcos”²⁰⁶. Esta ‘lusofonia ampliada’ é promovida, primeiramente, através da apresentação de peças de teatro de diferentes países de língua portuguesa, oficial e/ou materna, conforme se pode ver na tabela abaixo. Esta estratégia permite que o trabalho das companhias dos diferentes países circule e seja visível noutra país e a outros agentes, assumindo-se, contudo, que a utilização da língua portuguesa é fundamental para apresentar uma produção de teatro neste festival.

Tabela 7 – Peças teatrais apresentadas no FestLuso, nas suas nove edições.

Edição	Data	Companhia Participante	Peça	País
2008 (1 ^a)	24 a 31 de agosto	Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo	<i>Mulheres na Lajinha</i>	Cabo Verde
		Artes Públicas de Beja	<i>As velhas</i>	Portugal
		Teatro Extremo	<i>Pedro e o Lobo</i>	
		Paulo Duarte	<i>Mistério Cômico</i>	
		arte pública	<i>Camões é Um Poeta Rap</i>	
		Teatro de Pesquisa “Serpente”	<i>Nojo</i>	Angola
		Grupo Teatral Cena Só	<i>O Sr. Milhões ou o doido e a morte</i>	São Tomé e Príncipe
		Grupo Harém do Teatro	<i>Raimunda Pinto, sim senhor!</i>	Brasil
		Grupo Tear de Teatro	<i>Auto da Barca do Inferno</i>	
		Cia de Teatro da Cidade	<i>Chá das Quintas</i>	
		Cia. de Teatro Os Shakespirados	<i>Diário de Uma Ladra</i>	
		Os Federais	Identidade Lusófona	
		Trupe ‘Caba de Chegar	<i>Nas Garras do Capa Bode</i>	
			<i>Conversa de Lavadeiras</i>	
			<i>Quem Matou Zefinha?</i>	
		Bando de Teatro Olodum	<i>Cabaré da RRRRaça</i>	
		A. e C. Companhia de Teatro	<i>O Marinheiro</i>	
		Núcleo de Criação do Dirceu	<i>Projeto Instantâneo</i>	
		Núcleo de Criação do Dirceu - Solo – Eduardo Prazeres	<i>Eu só quero me mover</i>	
		Lirinha	<i>Mercadorias e futuro</i>	
Teatro Forum de Moura	<i>O Esqueleto do Cozinheiro Akli</i>	Moçambique/ Portugal		
	<i>Magia negra</i>			

²⁰⁶ In <http://festluso.blogspot.pt/p/apresentacao.html>. Último acesso em 13 de janeiro de 2017.

Companhia B de Teatro	<i>Páginas amarelas</i>	
Elisa Lucinda	<i>Parem de falar mal da rotina – Pocket</i>	
Regina Duarte	<i>Coração Bazar</i>	
Grupo Harém de Teatro	<i>Harém contra o assassinato do ano</i>	
Cia. de Dramas e Comédias	<i>Amar se aprende amando</i>	
Oficina de Teatro Procópio Ferreira	<i>A mulher sem pecado</i>	Brasil
Truá Cia. de Espetáculos	<i>17 minutos antes de você</i>	
Cia. A Máscara de Teatro	<i>Deus danado</i>	
Cia. Sala 12 - Dança e Teatro	<i>Hospício Poético</i>	
Cia. de Dramas e Comédias	<i>A rainha do rádio</i>	
Os Federais	<i>Delícias Machadianas</i>	
GEMTE – Grupo Emgerpi de Teatro de Teresina	<i>A meta</i>	
Grupo Tá Na Rua	<i>Tá Na Rua em memórias</i>	
Núcleo de Artes Estrelas no Horizonte	<i>Um negócio chamado família</i>	Angola
Grupo de Teatro Tueza Pala Ku Xala	<i>El Instante</i>	
Teatro Extremo	<i>Velho palhaço precisa-se</i>	
Cia. Quinta Parede	<i>Acende a noite</i>	Portugal
Teatro Extremo	<i>Einstein</i>	
Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo	<i>No inferno</i>	Cabo Verde
Companhia de Teatro Solaris	<i>Psycho</i>	
MACART - M'bêu Associação de Cultura Arte e Teatro	<i>O homem ideal</i>	Moçambique
A e C Assessoria e Promoções Culturais e Paulo Duarte	<i>A dança final</i>	Brasil / Portugal

2010 (3ª)	15 a 21 de novembro	Grupo Harém do Teatro	<i>Raimunda Pinto, sim senhor</i>	Brasil	
			<i>A casa de Bernarda Alba</i>		
		Júlio Adrião e Allesandra Vannucci	<i>A descoberta das Américas</i>		
		Grupo Indigente de Teatro	<i>Sol sanguíneo</i>		
		Oficina de Teatro Procópio Ferreira	<i>Ângela</i>		
		Kleber Lourenço	<i>Negro de estimação</i>		
		Abrapalabra Creacións Escénicas	<i>O falar non ten cancelas</i>		Galiza
		Grupo de Teatro Mutxeco	<i>A cavaqueira do poste</i>		Moçambique
		Cia. Gato que Ladra	<i>O tamanho da minha altura</i>		Portugal
		Grupo Teatral HenriqueArtes	<i>Hotel Komarca</i>		Angola
		Projeto Teatro Odisseia	<i>A birra do morto</i>		
		Grupo Harém do Teatro Teatro Extremo	<i>Quando as máquinas param</i>		Brasil / Portugal
		Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo	<i>Os amantes</i>		Cabo Verde
		2011 (4ª)	22 a 28 de agosto		Companhia de Teatro Dadaísta
Teatro Extremo	<i>Maria Curie</i>			Portugal	
Grupo de Teatro LAREIRA	<i>Cinzas sobre as mãos</i>			Moçambique	
Grupo Teatral Craç' Otochod	<i>Desabafo</i>			Cabo Verde	
A Outra Companhia de Teatro	<i>Remendo Remendó</i>				
Grupo Sinos de Teatro de Rua	<i>Dona Flor e seu único futuro marido</i>				
João Andirá	<i>Antenor e o boizinho voador</i>				
Marcelo Evelin / Demolition Inc + Núcleo Dirceu	<i>Matadouro</i>				
Grupo Harém do Teatro	<i>O príncipe da floresta</i>			Brasil	
Grupo Mosay de Teatro	<i>Apareceu a Margarida</i>				
Grupo Indigentes de Teatro	<i>Sol sanguíneo</i>				
Grupo Humanista de Teatro	<i>Meu último amor acabou antes de ontem</i>				
Pequena Companhia de Teatro	<i>Pai & Filho</i>				
A Outra Companhia de Teatro	<i>Mar me Quer</i>				

2013 (5ª)

26 a 31 de agosto

Companhia de Teatro Os Satyros	<i>Inferno na paisagem belga</i>	
Grupo de Teatro Santa Ignorância Cia. das Artes	<i>Pão com ovo</i>	
Grupo Harém de Teatro	<i>Abrigo são loucas</i>	
Companhia A.S.S de Dança e Teatro	<i>Boa noite Cinderela</i>	
Mágico Rapha Santacruz	<i>Expedição AbraCASAbra</i>	Brasil
Cia. de Teatro da Tribo	<i>Pink, um musical de todas as cores</i>	
Grupo Mosay de Teatro	<i>Apareceu a Margarida</i>	
Oficina Permanente de Teatro “Procópio Ferreira”	<i>Os sobreviventes</i>	
Grupo Cordão de Teatro	<i>Enquanto Shakespeare não vem</i>	
Grupo Teatral HenriqueArtes	<i>A órfã do rei</i>	Angola
Grupo de Teatro Matumbela Gogo	<i>Há tigres no Congo?</i>	
Grupo Cultural da Universidade São Tomas de Moçambique Panfectas USTM	<i>Frente a Frente com Deus</i>	Moçambique
Quinta Parede / Grupo Cassezfaz	<i>O medo azul</i>	
Teatro Extremo	<i>Salamaleque, uma história das arábias</i>	Portugal
Grupo de Teatro O Grito	<i>O TEATRO de Emma Santos</i>	
Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo	<i>Desespero</i>	Cabo Verde
	<i>Teorema do silêncio</i>	

2015 (6 ^a)	24 a 30 de agosto	Grupo Harém do Teatro	<i>Um bico para velhos palhaços</i>	
		Teatro do Kaos	<i>Os sapatos que deixei pelo caminho</i>	
		Grupo de Teatro Pesquisa	<i>A República dos desvalidos</i>	
		Piauy Estúdios das Artes	<i>Exercício sobre Medeia</i>	
		RaphaSantaCruz Produções	<i>Haru – A Primavera do Aprendiz</i>	Brasil
		Grupo de Teatro Procópio Ferreira	<i>Sobre Borboletas</i>	
		A Outra Cia de Teatro	<i>Borrado</i>	
		Humanítas Grupo de Teatro	<i>Quando o amor é assim e não assado</i>	
		Teatro do Duplo	<i>Sofia-35</i>	
		Cia. de Teatro Dadaísta	<i>Confissões</i>	Angola
		Grupo de Teatro Lareira / Chão de Oliva	<i>A nova aragem</i>	Moçambique/ Portugal
		Teatro Art'Imagem	<i>A maior flor e outras histórias segundo José</i>	Portugal
			<i>Um punhado de terra</i>	
		Chão de Oliva	<i>E a cabeça tem de ficar?</i>	
		Elisa Vilaça	<i>O Rouxinol e o Imperador</i>	Macau
Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo	<i>Quotidiamo</i>	Cabo Verde		
2016 (7 ^a)	22 a 28 de agosto	Núcleo Afrobrasileiro de Teatro de Alagoinhas	<i>Exu, a boca do universo</i>	Brasil
		Grupo Mosay de Teatro	<i>Casimira Quietinha</i>	
		Iléa Ferraz	<i>O cheiro da feijoada</i>	
		Grupo de Teatro Procópio Ferreira	<i>Anjo negro</i>	
		Grupo Harém de Teatro	<i>A casa de Bernarda Alba</i>	
		Associação Artística Nós de Teatro	<i>Todo Camburão tem um pouco de navio negroiro</i>	
		A e C Promoções Culturais	<i>Mulheres e Lendas</i>	
		Grupo Cangaço de Teatro	<i>Fiéis</i>	
		Klemente Tsamba	<i>Nos tempos de Gungunhana</i>	Moçambique
		Grupo de Teatro Lareira	<i>A virada do jogo</i>	
		Projeto Resgarte	<i>Hamlet: o preço da vingança</i>	Angola
		NET – Núcleo Experimental de Teatro	<i>Laços de sangue</i>	
		Lendias d'Encantar	<i>No limite da dor</i>	Portugal
		Cia Os Parodiantes da Ilha	<i>O guloso mentiroso</i>	São Tomé e Príncipe
		Teatro Municipal do Porto Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo	<i>Estrangeiras</i>	Portugal/ Cabo Verde

Cia. dos Comuns	<i>Traga-me a Cabeça de LIMA BARRETO</i>	Brasil
La Inquieta Compañía	<i>Os bolsos cheios de Pão</i>	Brasil
Teatro Extremo	<i>Mythos</i>	Portugal
Projeto Velas Angola	<i>Falácia</i>	Angola
Carlos Anchieta & Bid Lima Produções da Cena brasis	<i>As Malditas</i>	Brasil
Casa de Portugal em Macau	<i>En Cantos</i>	Macau
Grupo Harém de Teatro	<i>Um Bico Para Velhos Palhaços</i>	Brasil
Truá Cia de Espetáculos/Piauhy Estúdio das Artes	<i>Depois do Fim</i>	Brasil
Isabel Mões	<i>Por Revelar</i>	Portugal
Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo	<i>As Palavras de Jó</i>	Cabo Verde
Companhia de Teatro Jovens em Cena – COTJOC	<i>Elegbara</i>	Brasil
SORRISOs NEGRO - COMPANHIA de Difusão Cultural (SsN)	<i>NÓS NÃO morremos</i>	São Tomé e Príncipe
Oficina de Teatro Procópio Ferreira	<i>A Comédia dos Erros</i>	Brasil
Pavilhão da Magnólia/Cia. Prisma	<i>Urubus</i>	Brasil
Cia. de Dramas e Comédias	<i>“A RAINHA DO RÁDIO” - Elas por Ela</i>	Brasil
Coletivo Cabaça	<i>Somos todos Catirina</i>	Brasil
Klement Tsamba	<i>Nos Tempos de Gungunhanha</i>	Moçambique
Companhia Os Tais do Teatro e Giramundo Produções Artísticas	<i>Pelos Caminhos da Perdição</i>	Brasil

2018 (9º)	20 a 25 de agosto	Cia. De Dança raiz de Polon	<i>Duas Sem Três</i>	Cabo Verde
		Folha de medronho	<i>Alguém me sabe dizer se o meu chapéu me fica bem?</i>	Portugal
		Companhia da Chanca	<i>Canções Ibéricas</i>	Portugal
		Grupo de Teatro Caixa Preta	<i>Órfã do Rei</i>	Brasil
		Companhia da Chanca	<i>Sítio</i>	Portugal
		Artes e Engenhos	<i>Migrações</i>	Portugal
		Tania Farias – Grupo Oi Aqui Nóis Traveiz	<i>Desmontagem – “Evocando os Mortos – Poética da Experiência”</i>	Brasil
		Artes e Engenhos	<i>Madeira</i>	Portugal
		A Outra Companhia de Teatro	<i>Sobejo</i>	Brasil
		Grupo de Teatro Girassol	<i>Nkatikuloni (A outra)</i>	Moçambique
		Boa Companhia	<i>Mujeres Violentas</i>	Brasil
		Cia. Os Tais de Teatro / Giramundo produções Artísticas	<i>Pelos Caminhos da Perdição</i>	Brasil
		O Outro do Santana	<i>Recados de Lá</i>	Moçambique
		Cia. Santa Ignorância	<i>Pão com Ovo</i>	Brasil
		Pequena Companhia de Teatro	<i>Velhos Caem como Canivetes</i>	Brasil
Klement Tsamba	<i>Nos Tempos de Gungunhanha</i>	Moçambique		

Ao longo das oito primeiras edições, o festival contou sempre com a presença de Angola, Brasil, Cabo Verde, Moçambique e Portugal. Angola não participou no festival em 2018, São Tomé e Príncipe fez-se representar apenas na primeira edição (2008), na sétima edição (2016) e na oitava edição (2017); a Galiza foi representada por um espetáculo em 2010 e Macau viu-se representado em 2015 e em 2017. Infelizmente, este festival nunca pode contar com a presença de grupos teatrais da Guiné-Bissau e de Timor Leste. Francisco Pellé justificou a escassa presença de grupos de São Tomé e Príncipe e a total ausência de grupos da Guiné-Bissau e de Timor Leste com a “baixa produção de teatro”²⁰⁷ destes países. O problema, porém, não será a baixa produção teatral destes dois países, pois ambos a têm e continua em crescimento, mas as dificuldades económicas endémicas destes países, que fazem com que os projetos e as companhias teatrais, amadores, tenham muita dificuldade em resistir e em manter um trabalho contínuo. No que à Guiné-Bissau diz respeito, há muito interesse por parte da sociedade civil em relação ao teatro, “porque a realidade da Guiné-Bissau é essa: não faltam companhias de teatro (amadoras, claro), mas faltam meios

²⁰⁷ Cf. entrevista exclusiva de Francisco Pellé concedida por correio eletrónico para esta investigação a 15 de janeiro de 2017.

e locais para acolher as múltiplas iniciativas a que a «sociedade civil» guineense dá corpo²⁰⁸. É de notar, também, o trabalho desenvolvido pelo grupo de teatro Os Fidalgos²⁰⁹, criado em 2002, bem como a publicação dos primeiros textos dramáticos do país de Abdulai Sila²¹⁰. Por seu lado, em Timor-Leste, devido à história recente de independência de uma ocupação sangrenta pela Indonésia de mais de 25 anos, depois de uma colonização de séculos pelos portugueses, o panorama teatral não é muito produtivo. Não existem companhias de teatro ou atores e agentes de teatro profissionais e são poucos os grupos conhecidos que mantêm uma atividade contínua. O grupo de teatro mais conhecido é o grupo de teatro da Faculdade de Educação, Artes de Humanidades da Universidade Nacional de Timor Lorosa'e, que, normalmente, apresenta peças em tétum em momentos culturais de eventos promovidos pela universidade. Pela capital do país, Díli, vão surgindo alguns grupos enquadrados nas diferentes ONGs que operam no país, como é o caso da Ba Futuru, que utiliza o teatro para promover a educação social através do teatro comunitário, em temas como manutenção da paz, empoderamento da mulher, resolução de conflitos, saúde, nutrição, sustentabilidade, entre outros²¹¹. Embora não se dedicando especificamente ao teatro, mas às artes performativas como a dança tradicional de Timor-Leste, salienta-se o trabalho do grupo artístico Timor Furak, que tem por objetivo fundamental promover a cultura de Timor, o que tem feito com várias deslocações ao estrangeiro. Embora os sucessivos governos, nos seus programas governativos, mencionem a promoção da cultura em Timor-Leste, nomeadamente através do teatro, nunca foi levada a cabo uma ação de promoção do teatro. Atualmente, Timor-Leste é governado pelo seu VIII Governo, cujo programa indica que a promoção da cultura e da performance será realizada através da criação de uma companhia nacional de teatro, ação que, infelizmente, ainda não saiu da intenção do papel.

Note-se que Macau e a Galiza estiveram presentes, não porque têm a língua portuguesa como língua de comunicação, mas pelas afinidades e laços históricos, linguísticos e culturais que aproximam estas regiões dos países da CPLP, bem como pelo facto de a Galiza também considerar que o galego possui uma proximidade linguística (e também cultural) maior ao português do que ao espanhol falado no restante território de Espanha.

²⁰⁸ Disponível em: <https://www.instituto-camoes.pt/sobre/publicacoes/jornal-de-lettras/centro-cultural-portugues-a-casa-da-cultura-da-guine-bissau?highlight=WyJ0ZWFF0cm8iLCIndGVhdHJvIiwidGVhdHJvJy4iLCJ0ZWFF0cm8nLCIsImd1aW5cdTAwZTKiXQ==>. Último acesso em 07 de março de 2019.

²⁰⁹ Liderado por Jorge Quintino, o grupo teatral Os Fidalgos surgiu em 2002 com o apoio da Cena Lusófona e da Cooperação Francesa instalada em Bissau e trabalharam com encenadores como Andrzej Kowalski e Thierry Therondel; também têm trabalhado com o reputado realizador guineense Flora Gomes. Para além do trabalho como atores, são responsáveis pelos figurinos do grupo, iluminação, sons, entre outros.

²¹⁰ O autor já publicou *As Orações de Mansata* (2013) e *Kangalutas* (2018).

²¹¹ Informação acerca da organização Ba Futuru disponível em <http://bafuturu.org/what-we-do/>. Último acesso em 07 de março de 2019.

São estes motivos – a língua e as afinidades histórico-culturais – que fazem com que determinados grupos de regiões do todo o planeta participem em festivais como o FestLuso, transformando-os em verdadeiros festivais de promoção e celebração da lusofonia, compreendida para além da mera partilha linguística.

Mais ainda, o FestLuso promove explicitamente a lusofonia teatral e o teatro lusófono através de uma outra atividade que, embora não tenha a visibilidade das apresentações teatrais, assume-se de extrema relevância, na medida em que constrói e afina sinergias das artes performativas entre os diferentes países da lusofonia – o Encontro de Diretores Lusófonos. Segundo Sílvio Zilber, fundador da escola de teatro Macunaíma, esta iniciativa permite “sentar e discutir estratégias, interagir nas mais variadas formas da produção teatral e das políticas culturais”²¹². Esta discussão é salutar na medida em que todos se encontram em pé de igualdade, não havendo uma imposição de práticas e conhecimentos de agentes de países como Portugal ou Brasil, que possuem mais experiência, sobre os agentes africanos, promovendo “o lado democrático da cultura”²¹³. Na verdade, é através desta discussão salutar que se vão construindo pontes entre as diferentes linguagens teatrais de cada um dos países que compõem a lusofonia e que resulta no teatro lusófono caracterizado pelo hibridismo de linguagens incomparável e irrepetível.

Outro aspeto promotor da lusofonia e também caracterizador dos restantes festivais trabalhados ao longo desta dissertação é o facto de toda a formação ser ministrada em língua portuguesa e por agentes de países da lusofonia.

Em suma, o FestLuso “tem-se tornado o principal local de encontros de programadores, pesquisadores, diretores e estudiosos do teatro de língua portuguesa do mundo, sendo, assim, um grande referencial e vitrina da produção do teatro produzido, particularmente o de África”²¹⁴. Embora haja a intenção de continuar com o festival por parte da equipa de organização, a verdade é que a edição de 2019 se encontra em risco de não realizar devido ao facto de o Estado de Piauí não ter efetuado pagamento de apoios relativos à edição de 2018²¹⁵. Mais uma vez, e como reiterado ao longo desta dissertação, a instabilidade e a intermitência do compromisso de financiamento por parte dos poderes executivos colocam em causa a continuidade de projetos considerados importantes na disseminação da cultura e das artes performativas em língua portuguesa.

²¹² Cf. a entrada no Blog do FestLuso “Refletindo sobre o Encontro de Diretores Lusófonos” de 08 de setembro de 2011. Disponível em <http://festluso.blogspot.pt/search?updated-min=2011-01-01T00:00:00-08:00&updated-max=2012-01-01T00:00:00-08:00&max-results=25>. Último acesso em 16 de janeiro de 2017.

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ Cf. entrevista exclusiva de Francisco Pellé concedida por correio eletrónico para esta investigação a 15 de janeiro de 2017.

²¹⁵ Cf. informação do programa de rádio sobre teatro no mundo lusófono, “Por Trás da Máscara”, disponível em <https://www.stitcher.com/podcast/rdp-africa/atrs-da-mscara/e/57564039>. Último acesso em 26 de fevereiro de 2019.

5. efemeridade dos festivais lusófonos em Portugal

Em Portugal, normalmente o país conotado com a maior promoção da lusofonia e por muitos considerado o maior interessado em promover e fomentar a lusofonia, não existe um festival de teatro que promova de forma sistemática e alargada o teatro lusófono. Aliás, quando se pensa num evento teatral desta raiz, o primeiro pensamento é que não existe de todo, quanto muito festivais de teatro que recebem companhias de países lusófonos, mas cujo objetivo não é promover a lusofonia nem o teatro lusófono, mas dar a conhecer produções de teatro de determinadas companhias de países específicos, sem que estes sejam integrados num programa último de mostrar ao público uma rede teatral da lusofonia, valorizando mais a sua pertença à União Europeia, em detrimento do seu papel na CPLP.

Neste cenário desértico, surgem algumas iniciativas que, embora não tenham tido grande visibilidade a nível nacional e internacional, tentaram promover as relações culturais e performativas entre dois ou mais países daqueles que compõem a lusofonia – o festival MITO (Mostra Internacional de Teatro de Oeiras), o Festival Lusófono de Teatro Intimista de Matosinhos e o Cena Contemporânea de Matosinhos em Português – Festival de Teatro.

Optámos por selecionar eventos nas duas maiores zonas metropolitanas do país, a zona metropolitana de Lisboa e a zona metropolitana do Porto, para tentar aferir afinidades e discrepâncias em termos de estrutura e de objetivos. Como se poderá concluir pelo exposto a seguir, a principal característica que une os diferentes eventos é a sua efemeridade, resultante das dificuldades de financiamento tão comuns associadas aos festivais de teatro, bem como das mudanças de políticas de promoção cultural associadas às mudanças de governos locais e centrais.

5.1. Mito – Mostra Internacional de Teatro de Oeiras

O MITO foi criado em 2008 por António Terra, diretor da Companhia de Atores, e organizado conjuntamente por esta companhia de teatro e pela Câmara Municipal de Oeiras (em parceria com o SMAS – Serviços Municipalizados de Água e Saneamento – de Oeiras e de Amadora), cuja **primeira edição, em 2009**, foi dedicada à língua portuguesa e integrou a comemoração dos 250 anos do concelho de Oeiras. Assim, entre 3 e 13 de setembro, o festival promoveu a apresentação de 58 espetáculos apresentados por 24 companhias²¹⁶, ora candidatas ora convidadas, provenientes de Angola, Brasil, Cabo Verde, Moçambique e Portugal²¹⁷.

²¹⁶ Companhias convidadas: A Barraca, A Próxima Estação Associação Cultural, Centro Teatral e Etc e Tal, Companhia Paulista de Artes, CIM – Companhia Integrada Multidisciplinar, Companhia Clara Andermatt, Companhia de Teatro Kudumba, Companhia de teatro Solaris, Culturproject, Elinga Teatro, Grupo de Teatro do Centro Cultural Português – IC, Leões de Circo, Lua Cheia, Trigo Limpo Teatro Acert, Oigalê, Peripécia Teatro, Teatro do Frio, Teatro Independente de Oeiras, O Bando, Xipane-pane.

²¹⁷ Cf. informação disponível no sítio da internet da Companhia de Atores, em http://companhiadeatores.pt/?page_id=1295.

A estrutura do festival foi concebida em quatro secções: **Mito Clássico** com apresentações de peças teatrais no clássico palco à italiana; **Mito Urbano** com apresentações de espetáculos performativos em espaços públicos; **Mitinho**²¹⁸ com peças para o público infantojuvenil; e **Mito Paralelo** com mesas redondas e workshops. Comparando com os festivais de teatro já apresentados nesta dissertação, este festival não revela qualquer inovação.

A tabela abaixo dá a conhecer os espetáculos performativos levados a cabo no Mito Clássico, no Mito Urbano e no Mitinho.

Tabela 8 – Festival MITO 2009

Espetáculo	Companhia	País
<i>De Homem para Homem</i>	Culturproject	Portugal
<i>Brincadeiras</i>	Trigo Limpo / Teatro ACERT	Portugal
<i>Kimpa Vita, a Profetiza Ardente</i>	Elinga Teatro	Angola
<i>Chovem Amores na Rua do Matador</i>	Trigo Limpo / Teatro ACERT	Portugal
<i>Sobre Rodas</i>	Companhia Integrada Multidisciplinar	Portugal
<i>Deus e o Diabo na Terra de Miséria</i>	Oigalê Cooperativa de Artistas Teatrais	Brasil
<i>Raízes do Índico</i>	XIPANE - PANE Grupo de Danças Tradicionais de Moçambique	Moçambique
<i>Só Cheira a Borracha</i>	Companhia de Teatro Kudumba	Moçambique
<i>Sonhos de Einstein</i>	Intrépida Trupe	Brasil
<i>A Descoberta das Américas</i>	Leões do Circo Pequenos Empreendimentos	Brasil
<i>As Noivas de Néilson</i>	Cia. Paulista de Artes	Brasil
<i>Cobrindo a Megera, Olhando a Fera</i>	Cia. Paulista de Artes	Brasil
<i>Psycho</i>	Companhia de Teatro Solaris	Cabo Verde
<i>Void</i>	Companhia Clara Andermatt	Portugal
<i>Peça para Dois</i>	A Barraca	Portugal

Último acesso em 26 de janeiro de 2017.

²¹⁸ As peças dirigidas ao público infantojuvenil foram: “Agakuke e Mamadu o Marabu”, “A Terra dos Imaginadores”, “Contos Ilustrados”, “O Macaco e a Boneca de Piche” e “Grão de Bico”.

<i>Viver é Raso</i>	Companhia de Atores	Portugal
<i>No Inferno</i>	Grupo de Teatro do Centro Cultural Português	Cabo Verde
<i>Novecentos, o Pianista do Oceano</i>	Peripécia Teatro / Teatro de Vila Real	Portugal
<i>Retalhos</i>	Teatro do Frio	Portugal
<i>Hotel Casarão</i>	Teatro Independente de Oeiras	Portugal
<i>Na Terra dos Imaginadores</i>	Próxima Estação Associação Cultural	Portugal
<i>AGAKUKE E MAMADU O MARABU</i>	LUA CHEIA teatro para todos	Portugal
<i>Contos Ilustrados</i>	CEPiA – Centro de Estudos Performativos e Artísticos	Portugal
<i>Grão de Bico</i>	Teatro O Bando	Portugal
<i>O Macaco e a Boneca de Piche</i>	Centro Teatral e Etc e Tal	Brasil
<i>Fulano & Sicrano</i>	Centro Teatral e Etc e Tal	Brasil

Note-se que, em termos de espetáculos de teatro e espetáculos performativos, a primeira edição do MITO contou com a apresentação de catorze produções de companhias portuguesas, sete de companhias oriundas do Brasil, duas de Moçambique e duas de Cabo Verde, bem como uma de Angola. Os restantes países da CPLP não se fizeram representar. Segundo António Terra, o grande número de apresentações de companhias de Portugal e do Brasil prende-se com o facto de haver, por um lado, a vontade, em termos de curadoria, de mostrar o teatro de vários pontos geográficos de ambos os países, não promovendo apenas as linguagens artísticas daquelas que são consideradas as zonas centrais culturais, mas de zonas geográficas menos divulgadas em termos teatrais; por outro lado, aquando da abertura das candidaturas à apresentação de projetos neste festival, Brasil e Portugal foram os países de onde surgiu mais interesse e mais candidaturas, pois são aqueles onde há mais possibilidades de obter financiamento. Pelo contrário, dos países africanos, houve uma manifestação de interesse esparsa, à exceção daquele manifestado por José de Mena Abrantes (Elinga Teatro – Angola) e por João Branco (Grupo de Teatro do Centro Cultural Português – Cabo Verde). Por isso, António Terra sentiu a necessidade de se deslocar a Cabo Verde para conhecer o teatro levado a cabo nesse país e trazer os grupos a Oeiras. O organizador do festival justifica a ausência de interesse no festival por parte dos países africanos pelo facto de poucos serem os grupos com registos organizados do seu trabalho que lhes permitisse concorrer ao festival²¹⁹. No final, depois de analisadas as diferentes candidaturas, os grupos foram selecionados tendo em conta os seguintes critérios, que se revelam bastante subjetivos

²¹⁹ Cf. entrevista exclusiva de António Terra concedida por Skype para esta investigação a 06 de fevereiro de 2017.

e exclusivos: texto; qualidade artística; linguagem estética; complexidade de cenário, luz, som e audiovisual; número de elementos; e cachet sugerido²²⁰.

No que respeita ao MITO Paralelo, este foi constituído por *workshops*²²¹ e mesas redondas²²².

Em termos de balanço, António Terra é perentório em afirmar que “foi tudo um sucesso”²²³ para a equipa organizativa, nomeadamente no que diz respeito à qualidade das produções exibidas (que acabou por se repercutir no número de elementos do público – dos 42 espetáculos apresentados, 41 estiveram esgotados, com uma percentagem de ocupação de cem por cento) e à adesão do público heterogéneo às diferentes atividades oferecidas pelo festival²²⁴.

Contudo, em 2010, devido a problemas de financiamento por parte da Câmara Municipal de Oeiras que impediria a edição de poder alcançar o sucesso de 2009, o festival foi repensado, pois “António Terra ambicionou de forma exequível tornar o MITO numa marca nacional e internacionalmente reconhecida, sempre com vista ao intercâmbio entre Portugal e Brasil. Uma plataforma artística e cultural que continuasse ativa ao longo do ano, promovendo a marca MITO e apoiando a criação de produtos transdisciplinares. Nascia o entreMITOS”²²⁵. Sob o lema “Aproxima-te”, o festival promoveu espetáculos de teatro em dois palcos (Aproximação e Expressão), num único espaço performativo, num total de 20 apresentações em 9 dias. O palco Transdisciplinar foi local de 3 Conversas MITO, 3 Documentários MITO, 2 *Happenings*, 5 MITO Lounge, 4 Músicas ao vivo e 10 DJs convidados, num total de 27 apresentações em 9 dias. Para além disso, houve bolsas

²²⁰ Cf. “Resumo Relatório do Evento – Resultado Final da Mostra Internacional de Teatro de Oeiras - Novembro/2009” facultado por António Terra para esta investigação.

²²¹ Foram levados a cabo 7 *workshops* relacionados com aspetos performativos: Júlio Adrião ministrou “O Ator no Solo Narrativo (o ator sem representação)”; David Chan ministrou “Luta Cénica”; EnVide neFelibata ministrou “Construção de Marionetas”; Luís Rocha e Tânia Araújo (MEF) ministraram “Fotografia de Teatro”; Marise Francisco ministrou “Performance Aqui e Agora”; Ana Ester Neves ministrou “Técnica Vocal”; Intrépida Trupe ministrou “*Workshop* Acrobáticas de Solo e Aéreas”.

²²² A mesa redonda “Festivais de Teatro – que direção?” contou com os oradores António Terra, João Branco, José Rui Martins, Mário Moutinho, Mena Abrantes e Renzo Barsotti. Armando Caldas, Dr. Luiz Francisco Rebello e Maria Helena Seródio foram os oradores da mesa redonda “O teatro em Portugal, ontem e hoje”. “O olhar do crítico” contou com as intervenções de Rita Martins, Miguel-Pedro Quadrio e Rui Pina Coelho. A mesa redonda “Teatro – Substantivo Masculino?” teve como oradores Cândida Bila, Tânia Pires e Márcia Breia. Por fim, Graciela Pozzobon foi oradora de “O que é a Audiodescrição?”.

²²³ Cf. entrevista exclusiva de António Terra concedida por Skype para esta investigação a 06 de fevereiro de 2017.

²²⁴ Segundo o “Resumo Relatório do Evento – Resultado Final da Mostra Internacional de Teatro de Oeiras - Novembro/2009” facultado por António Terra para esta investigação, o festival contou com 10.699 espetadores, dos quais 7.499 em 09 espaços fechados e, aproximadamente, 3.250 em 04 espaços abertos; 950 chamadas telefónicas atendidas diariamente; 900 espetadores interessados nos espetáculos esgotados; 107 participantes nos *workshops*; e 112 participantes nas Mesas Redondas.

²²⁵ Disponível em <http://www.cm-oeiras.pt/noticias/Paginas/MITOchegadenovoaconcelhodeOeiras.aspx>. Último acesso em 26 de janeiro de 2017.

de criação artística, estágios sociais e *workshops*, envolvendo agentes teatrais apenas de Portugal e do Brasil. António Terra explicou que “o conceito de aproximação surge numa perspetiva de troca e união, onde todos os intervenientes ficam mais enriquecidos em termos humanos, culturais, artísticos e de linguagem”²²⁶. À semelhança dos estágios de atores promovidos pela Cena Lusófona, este festival também procurou promover o desenvolvimento conjunto de linguagens artísticas e performativas. Segundo António Terra, “o desafio lançado a artistas portugueses e brasileiros é o de estarem juntos 40 dias consecutivos, durante todo o dia, num processo criativo intensivo e contínuo. O resultado desta união de criatividade, pesquisa e experimentação, sempre envolta do conceito “Aproxima-te”, vai ser apresentado durante a Mostra”²²⁷. Esta simbiose de linguagens é um fator fundamental do teatro lusófono, na medida em que promove o aparecimento de uma nova linguagem performativa específica e irrepetível, fruto da combinação das diversas linguagens performativas que compõem o panorama performativo lusófono, a que denominamos teatro lusófono.

Contudo, para que a rede do teatro lusófono realmente resultasse e tivesse repercussões a médio e a longo prazo, seria importante que o MITO e a Cena Lusófona trabalhassem em conjunto no que respeita ao estágio de atores, já que a metodologia de trabalho de ambas as instituições é semelhante e visa o mesmo objetivo. A fragmentação e a repetição de propostas, bem como a ausência da combinação de esforços e de sinergias revela a falta de vontade de promoção de um objetivo comum, sendo que cada um parece trabalhar isoladamente, embora conheçam que o outro tem um projeto semelhante. Este individualismo e esta insularidade promovem, ainda mais, a precaridade dos projetos de festivais de teatro desenvolvidos em Portugal.

Na tabela abaixo, é possível conhecer o programa do festival MITO 2010.

²²⁶ *Ibidem.*

²²⁷ *Ibidem.*

Tabela 9 – Festival EntreMITOS 2010²²⁷.

Espaço	Data	Espetáculo	Companhia	País
Espaço Aproximação	3 e 4 de setembro	<i>Metó a Colher</i>	PELE	Portugal
	3 e 4 de setembro	<i>Nosso Senhor da Purificação</i>	Projeto Ampliarte – Companhia de Atores	Portugal
	6 e 7 de setembro	<i>Sexo? Sim obrigada</i>	TIO – Teatro Independente de Oeiras	Portugal
	9, 10 e 11 de setembro	<i>Pequenos Burgueses</i>	Nós do Morro	Brasil
Espaço Expressão	3, 4 e 5 de setembro	<i>ONNI – Objeto Náutico Não Identificado</i>	Companhia de Atores	Portugal
	6 e 7 de setembro	<i>Tudo que Existe Entre Nós</i>	Bolsa de Criação Artística 1 Ivan Sugahara encena Leticia Liesenfeld, Bruno Huca, Vítor d’Andrade	
	8 e 9 de setembro	<i>Terra do Nunca</i>	Ivan Sugahara e convidados	Brasil
	10 e 11 de setembro	<i>Olhos nos Olhos</i>	Bolsa de Criação Artística 2 Simone Bencke encena Lourdes Norberto, Joana Capucho	
Espaço SMAS	4 de setembro	Documentário <i>Texturas – Tempos Tremendos</i>	PELE Autor: Alberto Serra	Portugal
	5 de setembro	Documentário <i>Navegar é Preciso</i>	Projeto Ampliarte – Companhia de Atores	Portugal
	6 de setembro	Conversa MITO: “A Arte e as Forças de uma Comunidade” com António Terra, Hugo Cruz, Jorge Prendas e outros convidados		
	7 de setembro	Conversa MITO: “Atos Criativos” com Sara Bahia e convidados bolsas de criação artística MITO		
	10 de setembro	Conversa MITO: “A Arte de Adolescer” com Rute Moreira, António Terra e convidados		
	11 de setembro	Documentário <i>Curtas</i>	Nós do Morro Cavideo e Novo Mundo	Brasil

²²⁸ Informação disponível em http://www.cm-oeiras.pt/noticias/Documents/programa_entreMITOS.pdf. Último acesso em 16 de janeiro de 2017.

Mais uma vez, António Terra classifica o EntreMITOS como um sucesso²²⁹, com os espetáculos dos primeiros dias esgotados.

Embora tenha sido planeada uma terceira edição para 2001, esta foi cancelada por indisponibilidade financeira dos coprodutores do evento. Desde então, não se promoveu a organização deste festival de teatro. Contudo, António Terra define o festival como um mito, e, como tal, não descarta a possibilidade do seu ressurgimento, caso se combinem todas as condições para tal²³⁰.

5.2. Festivais de Teatro Lusófono em Matosinhos

Matosinhos, nos últimos dez anos (2007 – 2017), promoveu a produção de dois festivais de teatro que tinham como objetivo a promoção do teatro em língua portuguesa, o Festival Lusófono de Teatro Intimista de Matosinhos, promovido em 2009 pela Câmara Municipal de Matosinhos e pelo Teatro Reactor, e o Cena Contemporânea de Matosinhos em Português – Festival de Teatro, iniciado em 2014 pela Câmara Municipal de Matosinhos e pelo Cine-Teatro Constantino Nery. Destaca-se o facto de o segundo festival aqui tratado pouco diferir do primeiro, em termos de objetivo e estrutura, bem como o facto de o segundo ter surgido apenas porque Matosinhos, em 2016, seria uma das Capitais da Cultura do Eixo Atlântico, uma associação que congrega municípios do Norte de Portugal e da Galiza. É neste contexto que podemos afirmar com veemência que os festivais de teatro e de outras artes cénicas servem propósitos políticos muito específicos, sendo descartados no momento em que estes desaparecem. Por isso, não é promovida uma política de continuidade, que muito auxiliaria as artes cénicas lusófonas a tornarem-se um aspeto constante da vida cultural de Portugal e dos restantes países e regiões lusófonos. Urge a combinação de esforços e sinergias para que o trabalho teatral desenvolvido no espaço lusófono adquira a visibilidade necessária para que se possa desenvolver de forma sistemática e construtiva, dando lugar a novas formas de trabalhar em palco.

5.2.1. Festival Lusófono de Teatro Intimista de Matosinhos

O “Há Mares” 2009: I Festival Lusófono de Teatro Intimista de Matosinhos teve lugar entre 3 e 14 de fevereiro no Cineteatro Constantino Nery, em Matosinhos. “O Festival tem como fundamento divulgar, sensibilizar e fomentar o teatro junto do grande público, proporcionando uma experiência única de sentir e viver o teatro na sua mais plena intimidade e interação”²³¹.

²²⁹ Segundo o documento “RESULTADO FINAL EntreMITOS – Outubro 2010” facultado por António Terra para esta investigação, o EntreMITOS contou com a presença de, aproximadamente, 8.100 pessoas, das quais 4.800 espetadores dos espetáculos performativos, 300 participantes nos *workshops* e nas Conversas MITO e 3.000 pessoas no Espaço SMAS e MITO Lounge.

²³⁰ Cf. entrevista exclusiva de António Terra concedida por Skype para esta investigação a 06 de fevereiro de 2017.

²³¹ Disponível em http://www.cm-matosinhos.pt/frontoffice/pages/242?news_id=979. Último acesso em 16 de janeiro de 2017.

Para além disso, o festival pretendeu promover o intercâmbio teatral entre os países de expressão lusófona, daí que tenha privilegiado a língua portuguesa como elemento fundamental na escolha de espetáculos a apresentar durante o evento. Assim, para além da apresentação de peças de teatro dos países Angola, Brasil, Cabo Verde, Moçambique e Portugal, o festival contou com um conjunto de atividades paralelas, nomeadamente apresentações de livros, conferências, performances, oficinas de teatro e concertos como o do cabo-verdiano Mário Lúcio, com abertura da cantora brasileira Ana Capicua.

As performances apresentadas apontadas são as que se seguem: A Companhia Njinga Mbande (Angola) com o espetáculo “Sobreviver no Tarrafal”; “A Visita”, uma coprodução do Centro de Criatividade de Póvoa de Lanhoso e do Teatro Invisível (Portugal), com texto e encenação de Moncho Rodrigues; “Tratado do vão combate”, um espetáculo de Márcio Januário (Brasil); “Solo para palavras e sanfona de brinquedo”, de Emmanuel Marinho, do estado brasileiro do Mato Grosso do Sul; o espetáculo de teatro infantil “O Sábio” da companhia portuense Pé-de-Vento; “Araújo e Ofélia” obra infantil para teatro de marionetas de Beto Hinça; a Companhia Teatro Foradoeixo, do estado brasileiro de Santa Catarina com o seu espetáculo “O irmão Gémeo do morto”; a companhia moçambicana Teatro Gungu, com a peça “Homens, fracos e ciumentos”; “Memórias Póstumas de Brás Cubas”, uma estreia absoluta da Companhia Teatro Reactor, de Matosinhos.

5.2.2. Cena Contemporânea de Matosinhos em Português – Festival de Teatro

O Cena Contemporânea de Matosinhos em Português – Festival de Teatro teve apenas duas edições, em 2014 e 2015. A **primeira edição** deu-se entre 18 e 30 de setembro de 2014, incluindo espetáculos teatrais, debates, concertos e uma exposição de homenagem aos 50 anos de carreira da atriz portuguesa Fernanda Lapa²³². No programa do evento, a Diretora Artística do Festival, Luísa Pinto, afirma que o evento “nasce com o intuito de destacar e promover o teatro e as artes performativas em língua portuguesa, nas suas vertentes mais diversas e vanguardistas,

²³² O festival também contou com o recital de poesia “Como eu amo tanto a palavra” por Aurora Gaia; o espetáculo multimédia “Inside Music Machine”; uma palestra com o escritor/dramaturgo angolano Ondjaki; o espetáculo de teatro para bebés “Dentes na boca, estrelas no céu” do Teatro a Quatro; uma conversa/concerto com o português Sérgio Godinho; o jantar/debate sobre Políticas de Intercâmbio Cultural no Universo Lusófono “À Mesa com a Cena Lusófona” – Portugal, Brasil, Angola, Cabo Verde, Galiza, Moçambique; uma Oficina de escrita para cena contemporânea, ministrada por Marta Freitas/Mundo Razoável; o debate “Novas Dramaturgias” com Pedro Eiras, Jorge Marmelo e Carlos Tê na Escrita de Palco – Portugal; a mostra de vídeo “Conversa com Criadores do Universo Lusófono”, com a exibição de obras de documentário, videodança e curtas-metragens de jovens criadores da língua portuguesa; teatro de rua “500 Anos do Foral” com Grupos de Teatro Amador e Escolas de Matosinhos (Associação Recreativa Aurora da Liberdade, Clube de Teatro do Agrupamento de Escolas de Perafita, Escola de Música Óscar da Silva, Externato S. João Bosco, Fantocheiro Grupo de Teatro, Garagem do Barão, Grupo Dramático e Musical Flor de Infesta, Grupo Paroquial de Teatro de Leça da Palmeira).

assumindo o idioma e os espaços da lusofonia como um motor de diálogo intercultural e de troca de experiências”²³³.

Por seu lado, a **segunda edição**²³⁴ ocorreu entre 17 e 30 de setembro de 2015, contando, para além dos espetáculos de teatro, com espetáculos de dança e de música, a apresentação de um documentário, espetáculos de rua, encontros de artistas, lançamento de um livro de teatro, oficinas, debates e uma exposição²³⁵.

Na tabela abaixo pode-se ver as peças de teatro apresentadas no festival.

Tabela 10 – Espetáculos de teatro exibidos no Cena Contemporânea de Matosinhos em Português – Festival de Teatro.

Edição	Espectáculo	Companhia/Produção	País
2014 (18 a 30 de setembro)	<i>Aldeotas</i>	Gero Camilo Produção Macaúba Produções Artísticas e Micuim Produções	Brasil
	<i>Caso Hamlet</i>	Peripécia Teatro	Portugal
	<i>Ode Marítima de Fernando Pessoa</i>	João Grosso	Portugal
	<i>Deus lhe dê em Dobro</i>	Grupo Dragão7	Brasil
	<i>Los Negros e Os Deuses do Norte</i>	Companhia João Garcia Miguel	Portugal
	<i>Um dia os réus serão vocês: O julgamento de Álvaro Cunhal</i>	Companhia de Teatro de Almada	Portugal
	<i>O meu país é o que o mar não quer</i>	Casa da Esquina	Portugal

²³³ Cf. Programa Cena Contemporânea de Matosinhos em Português – 1ª Edição, disponível em http://www.cm-matosinhos.pt/uploads/writer_file/document/8267/Dossier_CENA_imprensa_v2.pdf. Último acesso em 30 de janeiro de 2017.

²³⁴ Cf. Programa Cena Contemporânea de Matosinhos em Português – 2ª Edição, disponível em http://www.cm-matosinhos.pt/uploads/writer_file/document/11284/Dossier_CENA_2015_v4_.pdf. Último acesso em 30 de janeiro de 2017.

²³⁵ Declamação de poesia “Multivozes” por António Durães; exposição “Rostos Suspensos” com diálogos com máscaras de Delphim Miranda; concerto da cabo-verdiana Tete Alinho; debate e exibição do documentário “P-Stage – IV Estágio Internacional de Atores (2012 – 2015)”; lançamento do livro “Teoria e Prática do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena” da brasileira Paula Chagas Autran; Oficina de Exploração Material e Sensorial, por Graça Ochoa e Margarida Chambel, com produção Circolando – Cooperativa Cultural, CRL; espetáculo de dança “Sol Subterrâneo”; concerto musical “Estação de Serviço” de Manel Cruz.

2015 (17 a 30 de setembro)	<i>Um Fio de Jogo</i>	Cine-Teatro Constantino Nery/Câmara Municipal de Matosinhos	Portugal
	<i>Sal</i>	Teatro do Frio – Pesquisa teatral do Norte, CRL	Portugal
	<i>Caminham Nus Empoeirados</i>	Cine-Teatro Constantino Nery/Câmara Municipal de Matosinhos	Portugal
	<i>As Bondosas</i>	Elinga-Teatro	Angola
	<i>Duas Pessoas</i>	Teatro da Terra	Portugal
	<i>Água</i>	Porto Lazer, Festival Oito20e4 e Teatro Municipal Constantino Nery	Portugal
	<i>Concerto para Estrelas</i>	Teatro Do Frio – Pesquisa Teatral Do Norte, Crl	Portugal
	<i>Portugal Meu Remorso</i>	O Lince Viaja e São Luiz Teatro Municipal	Portugal
	<i>Mar – Curtas de Cena Portuguesa</i>	Mundo Razoável	Portugal

Pela tabela acima, é possível verificar que a primeira edição contou apenas com duas apresentações de companhias brasileiras do total de sete espetáculos e que a segunda edição contou com a apresentação de uma peça angolana do total de nove espetáculos. Os restantes países lusófonos estiveram representados em atividades paralelas ao próprio festival de teatro. Mais ainda, não se verificou a coprodução de peças por diferentes países da lusofonia, sendo que não foi possível verificar a presença de uma linguagem artística híbrida em palco. Assim, de facto, a lusofonia foi promovida, embora não se tenha verificado a promoção e divulgação do teatro lusófono, com apresentações de novas produções. Mais ainda, parece haver a conceção generalizada de que a lusofonia é, acima de tudo, promovida pela língua portuguesa, bastando a apresentação de espetáculos em português para que seja possível a denominação de lusófono ao teatro. Mais ainda, estes festivais parecem surgir como forma de oportunismo do financiamento existente por parte dos organizadores. A verdade, é que estes eventos se realizaram uma ou duas vezes, respetivamente, não tiveram visibilidade significativa e não houve esforços significativos para continuar com os festivais.

6. Considerações finais

O teatro em língua portuguesa encontrou um meio de divulgação fundamental nos festivais de teatro. Desde a última década do século XX, agentes de teatro dos vários países lusófonos têm juntado esforços para promover o teatro realizado nos países e nas regiões da língua portuguesa, criando, para isso, festivais de teatro, a que denominam, maioritariamente, de festivais de teatro lusófono. É nesta denominação que reside o primeiro impasse e o primeiro ponto de discórdia entre os agentes teatrais. Em primeiro lugar, é necessário concetualizar *festival de teatro lusófono*, o que é uma tarefa árdua, já que não existe um conceito generalizado e unanimemente aceite de teatro lusófono, para além de que muitos agentes teatrais negam categoricamente a sua existência e outros têm reservas quando à sua denominação. Desta forma, não existindo o conceito de teatro lusófono, encarado como uma linguagem teatral única e específica, como será possível, então, denominar um festival como *festival de teatro lusófono*?

A resposta a esta questão está intimamente ligada àquilo que se entende por lusofonia, a fala dos lusos, ou seja, aqueles que falam a língua portuguesa. Nesta perspetiva, bastaria que uma peça de teatro fosse apresentada em português (ou num crioulo de base portuguesa) para ser considerada teatro lusófono. Porém (como também já vimos ao longo desta dissertação), o conceito de lusofonia associado apenas à língua é redutor e não contempla aspetos histórico-culturais fundamentais para os diferentes povos e culturas que compõem a lusofonia e não incorpora características culturais nativas dos restantes povos lusófonos, como é o caso do corpo e da tradição oral. Mais ainda, o próprio conceito de lusofonia não é consensual e não é unânime, sendo, frequentemente, alvo de críticas pelo facto de resvalar para uma faceta neocolonialista, que todos os povos da língua portuguesa, incluindo os portugueses, pretendem contestar. Assim, o conceito de lusofonia é ainda um conceito incipiente, havendo pouco discurso crítico sobre o tema por parte dos restantes países visados, acerca do qual ainda falta ouvir as considerações dos povos outrora colonizados por Portugal e sem os quais não poderia haver a lusofonia global que, atualmente, se tem em consideração. Nesta senda, sendo o conceito de lusofonia dúbio, o conceito de teatro lusófono assumirá as mesmas características nebulosas quanto à sua concetualização, estendendo-se esta obscuridade ao conceito de festival de teatro lusófono. Desta forma, há a necessidade de reformular o conceito de lusofonia, incorporando a perspetiva de todos os povos lusófonos, num espírito de verdadeira partilha e de comunhão. Por isso, considerar que festival de teatro lusófono se baseia apenas na língua portuguesa apresentada em palco é redutor e não considera o trabalho dos agentes teatrais ao longo dos últimos trinta anos.

Ainda assim, a maioria dos festivais de teatro explorados ao longo deste capítulo assume que a língua portuguesa é um dos fatores fundamentais de participação dos grupos teatrais no evento –

o FESTLIP é o Festival de Teatro de Língua Portuguesa; o Mindelact apresenta maioritariamente peças em língua portuguesa; o FestLuso só apresenta peças em língua portuguesa, assim como o MITO ou o Cena Contemporânea de Matosinhos em Português. Porém, não são apenas as peças de teatro em português de companhias teatrais dos países de língua portuguesa que fazem com que o festival de teatro seja lusófono; essa denominação deve-se, em grande parte, a uma cultura de coprodução que se tem vindo a desenvolver entre os agentes teatrais que participam regularmente nos festivais de teatro e que teve início com o trabalho desenvolvido pela Cena Lusófona e que foi sendo fomentada, ao longo dos anos, por companhias teatrais, encenadores, diretores, técnicos de teatro e atores de vários países que compõem o mundo global da lusofonia. As peças de teatro fruto de um trabalho de coprodução de agentes teatrais de diversas culturas e países da lusofonia apresentam uma linguagem específica e irrepetível, que se caracteriza pelo hibridismo e por uma polifonia linguística e por uma polifonia cultural dos diversos países lusófonos. Neste sentido, as coproduções assumem-se, definitivamente, como espetáculos de teatro lusófono, na medida em que as culturas e as linguagens plurais se encontram em palco, dando origem a uma linguagem performativa incomparável e reconhecida por todos aqueles que pertencem ao mundo lusófono.

Para além disso, o festival de teatro lusófono é francamente promovido através das atividades paralelas e do programa paralelo ao apresentado no palco de teatro principal do festival. Com efeito, de uma forma generalizada, os diferentes festivais de teatro dos vários países e continentes apresentam uma programação à margem do festival relativamente semelhante, cuja repetição e continuidade fomentam a lusofonia, o teatro lusófono e os festivais de teatro lusófono. Esta programação paralela promove *workshops* e oficinas de trabalho, debates, mesas redondas, apresentações culturais específicas como a gastronomia e a música, exibição de documentários e exposições de fotografia, entre outras atividades. Durante o desenvolvimento destas atividades, vai-se criando uma comunidade que se sente parte de um todo comum e que ajuda a promover e a desenvolver o teatro dos diferentes países de uma forma singular e as produções teatrais que são o resultado de um trabalho comum. Note-se, para além disso, que as preocupações acerca do teatro lusófono são debatidas de festival em festival, pretendendo-se encontrar soluções e meios de interajuda entre os agentes teatrais. De realçar que a presença de companhias teatrais, encenadores, diretores, técnicos de teatro e atores específicos é recorrente, criando, por um lado, um sentido de irmandade e de pertença e, por outro, originando um trabalho que se quer contínuo e fortalecido para enfrentar as vicissitudes do mundo do teatro e dos festivais. Contudo, o facto de quase sempre serem os mesmos agentes teatrais a circular nos festivais de teatro lusófono pode dar origem a um certo isolamento, pois não haverá o contributo de novas perspetivas e de novas formas de trabalhar, fatores fundamentais de desenvolvimento e de evolução.

Não obstante, o financiamento dos festivais de teatro lusófono e, por conseguinte, do teatro lusófono, apresenta-se como o principal obstáculo. As atividades dos diferentes festivais e das diferentes associações têm conhecido uma inconstância extrema, o que, por vezes, coloca em causa a efetividade de toda uma programação ou leva ao desaparecimento total de iniciativas. O principal problema reside no facto de as companhias teatrais e de as organizações dos festivais dependerem quase exclusivamente do financiamento por parte do poder político e, por isso, estarem sujeitas às agendas e às vicissitudes políticas e económicas de cada executivo. É necessário que as companhias teatrais, os festivais e os projetos performativos criem mecanismos de financiamento externo e de autofinanciamento, para que a efemeridade dos diversos projetos seja ultrapassada, para que não dependam exclusivamente do financiamento estatal. Para isso, deve-se, antes de mais, criar um grupo de trabalho e de discussão para que os esforços empreendidos não sejam usufruídos apenas por alguns, mas que todos os agentes teatrais, mesmo os dos países africanos mais pobres e que raramente têm a oportunidade de participar nestes eventos, possam ter acesso às medidas que lhes permitirão desenvolver o seu trabalho.

Assim, pelo exposto, apesar da inconstância do financiamento, da efemeridade dos festivais de teatro, que é mais gritante em Portugal, por exemplo, os festivais de teatro têm-se apresentado como o evento fundamental de divulgação e de promoção do teatro em língua portuguesa, do teatro dos países de língua portuguesa, principalmente dos países africanos que passam por tantas dificuldades para apresentar os seus projetos, e, acima de tudo, do teatro lusófono. É fundamentalmente através dos festivais que o público tem vindo a conhecer a linguagem própria e específica do teatro lusófono resultante da simbiose de linguagens teatrais diversas, bem como tem vindo a acompanhar as preocupações dos que fazem teatro em condições, por vezes, bastante árduas. Por isso, é necessário encontrar mecanismos de superação das dificuldades que têm vindo a ser sentidas, para que a energia dos agentes de teatro seja concentrada naquilo que realmente importa, fazer teatro.

CAPÍTULO IV – Teatro lusófono, o hibridismo em palco

1. Teatro Lusófono sob análise

Este capítulo tem por objetivo analisar quatro peças de teatro à luz das características temáticas e performativas identificadas ao longo desta dissertação. A ordem da seleção apresentada deve-se à data em que cada peça foi apresentada e não à importância que cada uma possa ter à luz do tema em exploração.

A escolha do *Auto de Floripes* afigurou-se-nos, desde o início, como lógico e incontornável para este trabalho. As características temáticas e performativas apresentadas nesta peça, bem como o facto de ser exibida em dois continentes diferentes, Europa e África, assumindo-se como um momento cultural de suma importância na Ilha do Príncipe em São Tomé e Príncipe, levou-nos a compreender a peça como teatro lusófono.

De seguida, seleccionámos *Mar Me Quer* de Mia Couto e Natália Luíza. Primeiramente, Mia Couto é um nome importantíssimo na literatura em língua portuguesa, o que, à partida, poderá conferir à produção teatral visibilidade e interesse por parte do público e da crítica que peças de outra autoria poderão não conseguir obter. A propósito do relevo que Mia Couto confere às produções teatrais, João Garcia Miguel, diretor da companhia de teatro João Garcia Miguel, declara que “escolhemos Mia Couto com a esperança de que nos abra uma porta mais rápida para chegarmos ao Brasil, Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau e mais países falantes da língua portuguesa. [...] Acreditamos que todos conhecem este texto, e esta é também uma forma de o divulgar e tornar conhecida a escrita moçambicana”²³⁶. Revelando um certo oportunismo na escolha de uma peça de um dos autores mais conhecidos de expressão portuguesa para ter um acesso mais rápido aos palcos pelo mundo de expressão portuguesa, bem como para obter o possível favor da crítica, estas declarações foram proferidas a propósito da apresentação da peça no Cine-Teatro Gil Vicente, em Maputo, em coprodução com o grupo teatral Girassol. Embora não se faça a análise desta produção em particular nesta dissertação, faz-se uma análise comparativa entre duas produções – a primeira produção do texto levada a cabo pelo Teatro Meridional, em Portugal, de 2001 e de 2015, e a produção empreendida pela companhia brasileira A Outra Companhia de Teatro, de 2011²³⁷. A escolha da produção do Teatro Meridional pareceu-nos importante, uma vez que o texto

²³⁶ In <http://opais.sapo.mz/mar-me-quer-de-mia-couto-adaptado-para-o-teatro-na-15-edicao-fiti>. Último acesso a 10 de junho de 2018.

²³⁷ Embora com várias apresentações em Portugal em 2001 e 2015, não nos foi possível assistir à apresentação da peça. Contudo, após contacto com o Teatro Meridional, a instituição cedeu-nos a gravação da peça, a qual visionámos e serviu de base para este trabalho. Da mesma forma, acedemos à produção brasileira através de uma gravação armazenada no *Youtube*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=TvClamPntg4>. Último acesso em 12 de maio de 2018.

dramático surgiu com o intuito de ser apresentado no Festival Mediterrâneos / Culturgest. Sendo esta a primeira produção, qualquer outra futura poderia ser o decalque desta ou poderia apresentar alternativas performativas. Foi neste sentido que foi selecionada uma produção brasileira levada a cabo dez anos depois. O facto de terem decorrido dez anos da primeira produção daria tempo suficiente para que esta última fosse esquecida o suficiente para não ser decalcada. Para além disso, o facto de a companhia ser brasileira, assim como os agentes envolvidos, poderia dar lugar a uma nova perspetiva cénica e performativa da peça, o que, de facto, visivelmente acontece.

A peça *Estrangeiras* (julho de 2016) foi selecionada pela temática, pelo facto de se declarar abertamente como tendo por base a lusofonia. Quisemos compreender a forma como o tema seria tratado em palco e, por isso, estivemos presentes na estreia no Teatro Municipal do Porto. Para além disso, o número de peças produzidas (que ascende às cinquenta) pelo Centro Cultural Português do Mindelo, em Cabo Verde, bem como a sua itinerância pelo mundo lusófono, foram aspetos que pesaram na nossa decisão de selecionar a peça.

Por fim, *Moçambique* (setembro de 2016) surgiu como feliz acaso. Estivemos presentes na estreia no Teatro Municipal do Porto depois de vermos uma entrevista a Jorge Andrade no telejornal nacional da Rádio Televisão Portuguesa (RTP) que nos aguçou a curiosidade. A inclusão da peça neste trabalho deveu-se ao trabalho energético em termos temáticos, performativos e de produção que foi de encontro à tese desenvolvida por nós nesta dissertação.

2. *Auto de Floripes*

O *Auto de Floripes* é considerado uma das mais antigas e reconhecidas manifestações culturais e de teatro tradicional lusófono, com representação, a 5 de agosto, em várias localidades de Portugal, e na Ilha do Príncipe, em São Tomé e Príncipe, no segundo domingo de agosto. Também no Brasil é possível verificar vestígios da presença “do teatro popular europeu revestido por uma matriz africana, sobretudo no Nordeste, área de grande concentração de escravos provindos do oeste africano. Assim como no arquipélago são-tomense, também no Brasil tais espetáculos são típicos de zonas rurais e remotas, quase sempre associados a festividades religiosas” (Levi, 2012, p. 364).

Segundo Augusto Baptista (2001), em Portugal, este auto teve representação, no distrito de Trás-os-Montes, em Argozelo (1941), concelho de Vimioso²³⁸, em Outeiro (1935, 1936), concelho de Bragança²³⁹, em Génísio (1954), concelho de Miranda do Douro²⁴⁰, e em Urrós (1958),

²³⁸ “A Comédia dos Doze Pares de França foi representada pela última vez na povoação de Argozelo em 25 de maio de 1941. Antes, é referenciada uma outra encenação, em 1931. Para a comédia de Argozelo existem dois textos. Um, de Luciano Manuel Lopes; outro, de António Augusto Cepeda” (Baptista, 2001, p. p.51).

²³⁹ “O auto dos Doze Pares de França com uma última representação, segundo A. Machado Guerreiro, em 1935 ou 1936” (*Ibidem*, p.56).

²⁴⁰ “Em 6 de junho de 1954, em Génísio, concelho de Miranda do Douro, foi representado o *Colóquio*, como aqui se chama,

concelho de Mogadouro²⁴¹. Atualmente, o *Auto de Floripes* é representado no Minho, no concelho de Viana do Castelo, na freguesia das Neves, e no concelho de Barcelos, na freguesia de Palme, assumindo o nome de *Auto da Floripes*.

A representação começa com os dois exércitos a batalhar, de um lado os mouros e de outro os cristãos, comandados pelos líderes de cada exército. O castelo de Carlos Magno e dos Doze Pares de França é defendido por Oliveiros e o castelo mouro é defendido por Balão. Durante a luta levada a cabo por Oliveiros e Ferrabrás, este último filho de Balão e irmão de Floripes, ambos os homens tentam converter o outro às suas crenças religiosas. Finalmente, Ferrabrás rende-se e converte-se ao Cristianismo, juntando-se ao exército de Carlos Magno. Numa das muitas batalhas encenadas, Balão consegue capturar Gui de Borgonha e encarcera-o no seu castelo. Floripes é colocada numa situação de divisão entre o amor pelo pai e o amor por Gui. Ela pede ao pai para se converter ao Cristianismo como o irmão, mas Balão rejeita a proposta. Depois dos cristãos derrotarem Balão na última batalha, há uma grande procissão com pessoas a cantar, tambores e cornetas.

Este confronto apresentado em cena é tão sensível hoje como era no passado. Os antagonismos entre algumas fações islâmicas e o Ocidente assumiram proporções inéditas com ataques de parte a parte, deixando o mundo todo apreensivo com os desenvolvimentos de uma luta cada vez mais sangrenta, e também invisível, na atualidade. Acreditamos que esta preocupação generalizada é um dos motivos pelos quais as lutas apresentadas em palco são tão atraentes para o espetador. Na verdade, as fações são cada vez mais definidas e, cada vez que os mouros perdem a batalha para Carlos Magno e para os Doze Pares de França em cena, é como se se procedesse a mais uma vitória invisível sobre os infiéis, daí que haja tanta adesão e tanto envolvimento por parte dos espetadores pelas lutas que se vão travando pelas ruas de Santo António. Por outro lado, estes episódios, ainda que fictícios, reforçam os estereótipos culturais e religiosos, fazendo com que os fossos existentes entre estas religiões e culturas em particular nunca sejam ultrapassados, alimentando ódios e preconceitos já com séculos de existência.

A recorrente representação do *Auto de Floripes* leva-nos a considera-lo como teatro popular. Bogatyrev (1978) afirma que teatro popular é:

aqueles [peças] que se originam de dramas artísticos, religiosos ou seculares, e que, depois de haver atingido a aldeia, se tomaram populares, sendo substancialmente alteradas e aproximadas em sua forma de outras peças

Os Doze Pares de França” (*Ibidem*, p. 61).

241 “Quatro anos após Genísio, representou-se em Urrós, concelho de Mogadouro, o *Auto dos Doze Pares de França*, a que na terra também ouvi chamar *Ato* ou *Comédia dos Doze Pares de França* e, ainda, *Auto de Floripes*” (*Ibidem*, p. 62).

folclóricas; assim, converteram-se em um constituinte da estrutura que o folclore da área particular cria (p. 2170).

Machado Guerreiro (1976) salienta que este teatro é:

um teatro que se distingue do erudito, do culto, do profissional, do teatro de escola, porque o caracteriza uma realização mental, formal e vocabular facilmente apreensível pela camada popular para quem é feito, que sobrepõe o intuito de diversão ao de erudição e que utiliza mais empirismo que técnicas estudadas e aperfeiçoadas, que normalmente desconhece – numa palavra, concebido, apresentado e presenciado por populares (*apud* LEITE DE VASCONCELLOS, p. XIV).

Segundo Francisco Tenreiro (*apud* Levi, 2012), o teatro popular do mundo lusófono é caracterizado por:

[...] representações de terreiro de roça ou de largo de uma vila por ocasião de festas da Igreja [...] são [...] uma reinterpretação de motivos de teatro popular que quantas vezes com origem na Europa, ganharam em São Tomé como no Brasil e outras partes do mundo tropical português, uma garridice que [...] testemunha a capacidade criadora das suas populações (p. 364).

Em suma, o teatro popular no mundo lusófono é caracterizado pelo facto de estar próximo do povo, adquirindo as impressões próprias de cada local e de cada cultura onde é levado a cabo. Essas impressões são o reflexo das características geográficas e culturais de cada lugar e de cada povo onde as representações são empreendidas. Devido às impressões próprias que cada reinterpretação adquire, cada interpretação assume uma aculturação que é o resultado da apropriação da interpretação pelos povos locais, que, imprimindo-lhes as suas características identitárias e culturais, apropriam-se destas, transformando-as em interpretações únicas e singulares.

Por seu lado, Peter Brook porque o teatro popular se posiciona próximo das pessoas e porque acontece independentemente das condições e das circunstâncias, denominou-o de “Teatro Bruto”²⁴²:

É sempre o teatro popular que salva o dia. Ao longo dos tempos, este assumiu várias formas e há apenas um factor que têm em comum – a brutalidade.

²⁴² No original, “Rough Theatre”.

Sal, suor, barulho, odor: o teatro que não acontece num teatro, o teatro das carroças, das carruagens, dos cavaletes, dos públicos de pé, a beber, sentadas à volta de uma mesa, públicos que se juntam, que respondem: teatro nas salas das traseiras, nas salas dos pisos superiores, dos celeiros: as apresentações únicas, os lençóis rasgados presos nas entradas, as telas estragadas para esconder as trocas rápidas – aquele termo genérico, teatro, abrange tudo isto e também os candelabros brilhantes (Brook, 1968, p. 65).

Independentemente do local onde o espetáculo é produzido, o enredo d’*O Auto de Floripes* mantém-se inalterado na sua essência. A peça reproduz um episódio das lutas medievais entre cristãos e mouros, “inspirado no ciclo carolíngio” (Martins & Palinhos, 2013, pp. 115-116), protagonizado por Carlos Magno e os doze pares de França. Floripes é uma jovem princesa moura que se converte ao cristianismo por amor a um jovem soldado do exército de Carlos Magno, Gui de Borgonha.

Apesar deste enredo de base, segundo Peek e Yankah (2004), “uma vez que não existe uma versão fixa do texto, os atores improvisam e desenvolvem continuamente novos temas, motivos, intrigas e fragmentos” (s/p), frequentemente abordando questões político-sociais do seu tempo e contemporâneas. Assim, estas apresentações assumem um papel social, levando o público a refletir acerca das problemáticas que assolam as diferentes realidades sociopolíticas. Nesta perspetiva, o teatro em geral e *O Auto de Floripes* em particular chamam a si a função de identificar e apresentar criticamente os males sociais e políticos, com vista à informação, à reflexão e, posteriormente, à educação ou subversão, que leva à exigência de mudanças de comportamentos e de estados de situação.

2.1. O surgimento do *Auto de Floripes*

Ainda assim, o *Auto de Floripes* baseia-se na lenda de Carlos Magno, cujas façanhas foram alvo de “tratamento ficcional, a nível erudito e popular” (Baptista, 2001, p. 41) por toda a Europa²⁴³. Em particular em Portugal, devido à sua história²⁴⁴, o universo cultural francês,

²⁴³ “Por volta de 1100 é escrita *La Chanson de Roland*, canção de gesta atribuída a Turol e inspirada na frustrada expedição militar que em 778 Magno fez a Espanha” (Baptista, 2001, p. 41).

²⁴⁴ “A partir do século XI e XII, na Península instalam-se as ordens religiosas borgonhesas de Cluny e Cister. No seio destas vêm padres guerreiros da cepa do arcebispo *Turpin*, cantado em *La Chanson de Roland*. E de França chegam também escritores, intelectuais, mercadores, jograis. E nobres, imbuídos do espírito de Reconquista da Península, como Raimundo e Henrique, filhos do duque de Borgonha. O primeiro casará com Urraca, filha do rei de Leão, e governará o condado da Galiza. Henrique (1057-1112) casará com Teresa, também filha de Afonso VI, e governará o condado Portucalense, criado em 1095 e com um território compreendido entre

e conseqüentemente a lenda de Carlos Magno, assume um papel de grande influência. “Assimilada a lenda, esta será disseminada e recriada, aqui [em Portugal] irá converter-se em tradição, legado cultural a atravessar gerações” (*Ibidem*, p. 43). Augusto Baptista (2001) acrescenta: “Os cantares de gesta, fragmentados em romances, impregnaram o tecido social e as tradições, passaram a integrar sucessivos ciclos de transmissão oral. E, enquanto assim não esmorece entre o povo a poética carolíngia, muitos vultos haveriam de dar expressão e eco às histórias e aos episódios lendários de Magno e de Roldão: Boiardo, Ariosto, Lope de Veja, Cervantes...” (p. 42).

Contrária à ideia de transmissão oral, segundo Domingos Maciel (1982), o texto do *Auto de Floripes* surgiu a partir de uma publicação surgida quase no final do século XV que narrava as façanhas do imperador Carlos Magno, que assumiu contornos específicos devido à “veia poética” (p. 2) do povo português, “tecida, transmitida e conservada com as declamações familiares durante os longos serões passados à volta da fogueira acesa” (*Ibidem*).

Maurício Guerra (1982) afirma que o texto foi sendo adaptado ao longo dos tempos, insistindo, contudo, que essa adaptação foi popular:

A discussão no campo cristão sobre quem lutaria com Ferrabrás esta em prosa -extraída da História do Imperador Carlos Magno. Trata-se duma alteração introduzida há poucos anos. A alteração mais recente nesta secção foi a que introduziu os papeis de Urgel e Richard e aumentou o de Roldão, bem como as respetivas falas de Carlos Magno. O texto de Q. Neves é muito superior e anterior. É em verso e é popular (*apud* Martins & Palinhos, 2013, p. 118).

Pelo contrário, Luís Alberto Franco (2008) defende uma adaptação do texto a partir de uma obra erudita mais tardia: “a relíquia está em Vila de Punhe há mais de meio século, pertenceu a um Comediante (com a alcunha de Ferrador) que fez o papel importante de Ferrabrás, foi utilizada em ensaios (*apud* Martins & Palinhos, 2013, p. 118). E acrescenta:

Com o título de *História do Imperador Carlos Magno, e dos Doze Pares de França* foi escrita e publicada em 1728 por Jerónimo Moreira de Carvalho

os rios Minho e Tejo. Deste casamento nascerá Afonso Henriques (1110-1185), primeiro rei de Portugal e da primeira dinastia, dita de Borgonha (1139 a 1383). [...] No contexto da Reconquista, a semente carolíngia encontra terreno fértil para germinar e desenvolver no seio social. Só no século XIII, Afonso III, quinto rei de Portugal, reconquista o Algarve. Entretanto, na vizinha Espanha, o reino árabe de Granada perdura quase até aos alvares do século XVI. E Portugal haveria de sofrer o seu Roncesvales serôdio já no último quarto do século XVI: Alcácer Quibir (4 de agosto de 1578)” (Baptista, 2001, p. 43).

a primeira parte, composta por cinco livros, tratou-se do texto de Piemonte “traduzido de Castelhana em Portuguez com mais elegância para a nossa língua”, conforme o frontispício. Uma segunda parte, anexa à primeira, inspirada nos romances de Boiardo e Ariosto, foi publicada em 1737 pelo mesmo autor, com quatro livros abordando novos acontecimentos e proezas (*Ibidem*, p. 118).

Ele concluiu que:

o texto do *Auto da Floripes* foi totalmente extraído da Historia do Imperador Carlos Magno à qual se juntou a rima de redondilha maior (7 sílabas) típica dos autos e da literatura de cordel, o culto à padroeira de Nossa Senhora das Neves e a imaginação popular fértil como podemos constatar nas Contradanças (dança e música) que é do folclore mais genuíno do vale do Neiva (*Ibidem*, p. 119).

Porém, o lugar das Neves não é o único local de Portugal onde é possível encontrar a exploração dramática do “ciclo carolíngio”. Martins & Palinhos (2013) resumem essa exploração dramática:

O Auto dos Turcos de Crasto, de Ribeira, em Ponte de Lima, o Auto de Santo António, em Portela Susa, Viana, o Auto da Floripes, no lugar das Neves, o Drama dos Doze Pares de França, em Palme, Barcelos, a Comédia dos Dozes Pares, em Argozelo, Vimioso, a Descoberta da Moura, em Vale Formoso, Covilhã, o Baile dos Turcos, em Penafiel, a Comédia de Mouros e Portugueses em Pechão, Olhão, a Dança de Bugios e Mourisqueiros de Sobrado, Valongo, e a Dança dos Pedreiros, de Penamaior, Paços de Ferreira, etc. Outros autores reportam a presença do tema ainda nas danças de Carnaval açorianas, e até Câmara Cascudo o identifica, em *Cinco Livros do Povo*, como um dos principais temas da cultura popular do Nordeste brasileiro (p. 119).

A controvérsia em torno do texto original que terá dado lugar às apresentações populares em torno de Floripes dever-se-á ao facto de cada uma das localidades chamar a si a originalidade da peça, fazendo, por isso, com que as restantes produções sejam uma imitação da originalidade. É nesta luta para provar a originalidade das apresentações que se pode verificar a importância

que estas apresentações têm a nível cultural local e regional. Porém, apesar desta importância, devido a contingências próprias inerentes a cada apresentação local, apenas em Palme e em Neves, freguesias do Minho, Portugal, e na Ilha do Príncipe, São Tomé e Príncipe, se mantém viva a tradição da representação anual do *Auto de Floripes*.

2.2. A viagem para África

Não é surpreendente a existência de realidades culturais comuns num espaço geográfico delimitado, como é o caso do norte de Portugal; porém, uma representação cultural semelhante a outra que ocorre num continente diferente, como é o caso da Ilha do Príncipe, leva-nos a questionar o seu surgimento. Nesta senda, Alexandra Dumas (2015) apresenta o processo de colonização como o motivo de o *Auto de Floripes* ter viajado do norte de Portugal para a Ilha do Príncipe de São Tomé e Príncipe. A maior parte da literatura acerca da colonização de São Tomé e Príncipe afirma que o arquipélago era desabitado à data da sua descoberta²⁴⁵. Ainda que Seibert (2002) defenda que “o Estado colonial não foi imposto a uma sociedade autóctone já existente, em vez disso foi o próprio processo da colonização que deu forma à sociedade local desde o princípio da sua existência” (p. 16), a verdade é que o facto de o Estado ter deslocado milhares de pessoas contra a sua vontade, impondo-lhes trabalho forçado, escravatura e arrancando-lhes a identidade através da imposição de uma nova cultura, contraria a tese defendida pelo autor.

O processo de povoamento iniciou-se pela Ilha do Príncipe devido às características específicas, como observa o geógrafo Francisco Tenreiro (1961):

São Tomé apresentava, em relação às outras ilhas, situação ideal favorecida por correntes marítimas e pela circulação atmosférica, que a tornavam um ponto de escala possível para navios que demandassem ou viessem do hemisfério sul. É, aliás, a D. João II, que viveu e sonhou com ver realizado um novo caminho para a Índia que se deve o início da colonização da ilha de São Tomé (*apud* Dumas, 2015, p. 184)

Desta forma, a povoação do arquipélago assentou na economia de plantação, transformando-o num dos maiores produtores de cana-de-açúcar. Para que esse estatuto de grande produtor de cana-de-açúcar fosse atingido, foi necessária muita mão-de-obra, conseguida com grupos de escravos

²⁴⁵ O arquipélago de São Tomé e Príncipe foi descoberto a 21 de dezembro de 1470 por João de Santarém e Pêro Escobar. A Ilha do Príncipe, a segunda ilha mais importante em termos económicos e sociais a seguir à Ilha de São Tomé, foi descoberta a 17 de janeiro de 1471. O arquipélago era, também, composto pelas ilhas de Fernando Pó e Ano Bom, descobertas em janeiro de 1471 e 1472, respetivamente. Estas últimas ilhas, com o Tratado do Pardo de 1778, passaram a ser território de Espanha, pelo que, atualmente, fazem parte da Guiné Equatorial, chamando-se Bioko e Pagalu.

provenientes do Manicongo, do Benin e da Guiné. Além dos escravos africanos, a colônia também recebeu cerca de duas mil crianças judias, filhas de cristãos novos, tendo a maioria morrido em pouco tempo. Mais tarde, os sobreviventes “misturaram-se pelo casamento com famílias de comerciantes portugueses, tangomãos e com mulheres aristocratas do reino do Congo” (Blackburn, 2003, p. 142).

Para além das estratégias de colonização apresentadas, destaca-se o estímulo às relações inter-raciais e à procriação, como observa Seibert (2002): “Como Portugal não tinha uma população suficiente para colonizar todos os territórios recém-descobertos e os brancos não eram imunes às doenças tropicais, as uniões entre brancos e negros foram encorajadas, desde o princípio, como uma estratégia deliberada de colonização” (p. 37), com o objetivo de criar mão-de-obra gratuita, já que esses descendentes não eram vistos com os mesmos direitos que os portugueses. Na verdade, o propósito era criar pessoas que, através da mestiçagem, genética e culturalmente, fossem mais resistentes ao trabalho forçado e às características climáticas, bem como às doenças de São Tomé.

Em São Tomé, a população era composta, maioritariamente, por portugueses e por africanos de África continental. Alencastro (2000) afirma que São Tomé assumiu um papel de “laboratório tropical”, a que denomina de “lusotropicalismo atlântico” (p. 64). Esse laboratório consistia na permanência dos escravos em solo santomense para que se adaptassem à nova realidade: desenvolvimento de resistência às doenças europeias, aprendizagem da língua e aprendizagem do ofício. “Dentre as iniciativas de colonização cultural, os escravos recebiam um novo nome, português e católico, para distanciá-los da sua origem e incorporar ao máximo os referenciais lusitanos pertinentes à sua condição de mercadoria da Coroa” (Dumas, 2015, p. 185).

O “laboratório tropical” mais não era que uma expropriação violentíssima de identidade de todos os que eram forçados a trabalhar em São Tomé, o que exclui a falsa tese de uma colonização branda por parte de Portugal em todo o espaço africano defendida pelo lusotropicalismo. O “laboratório tropical” era a junção de pessoas de vários espaços culturais e geográficos, usurpadas de identidade e de condições condignas com vista ao lucro fácil da coroa e dos proprietários portugueses.

O conceito de “laboratório tropical” tem por base a teoria do lusotropicalismo formulada por Gilberto Freyre, que tem como fundamento “uma alegada vocação de Portugal para se ligar harmoniosamente a outros povos, em particular os africanos. Segundo a teoria do lusotropicalismo, as relações estabelecidas pelos portugueses com os habitantes das regiões tropicais seguiriam um modelo específico, diferente do que é próprio, nomeadamente, dos povos do norte da Europa. O português teria uma aptidão especial para se ‘unir aos trópicos’ por uma união de amor e não de interesse, baseada na compreensão e na adesão aos valores de cultura que encontra no ultramar; essa ‘natureza tropicalista’ derivaria do longo contacto, na Europa, com os povos Árabes, e teria

como traço fundamental a ausência do preconceito rracico e a capacidade de estabelecer com as populações não europeias relações de ‘interpenetração’ cultural e biológica, sem o horror ao mestiçamento que caracterizaria os anglo-saxões” (Alexandre, 1999, pp. 53-54). Na teoria luso-tropicalista, “prevalece a ideia de que o progresso e a cultura resultam da miscigenação das etnias, e também da miscigenação de memórias, tradições e paisagens” (Martins, 2004, s/p).

Depois da perda do lugar de primazia de produtor de cana-de-açúcar para o Brasil, São Tomé adaptou o seu papel no processo de colonização, transformando-se numa plataforma multifacetada. Uma das facetas assumidas foi o de “ponto de encruzilhada de transportes culturais provenientes de Portugal e da costa africana” (Tenreiro *apud* Dumas, 2015, p. 186).

Após um longo período de intensa atividade em São Tomé, sucedeu-se uma cessação desta, após a transferência da indústria do açúcar para o Brasil e com a diminuição e posterior extinção do comércio escravo, o que originou um abandono político e económico do arquipélago. “Sem a cultura da cana-de-açúcar e com a abolição da escravatura por Portugal, em 1836, a segunda metade do século XIX é marcada por um novo projeto colonial de movimentação agrícola” (Dumas, 2015, p. 187). Este novo projeto colonial deu origem à chamada Segunda Colonização, em que os antigos escravagistas, impedidos de traficar escravos legalmente, resolveram investir na agricultura e na plantação, nomeadamente de cacau e café. Por isso, foi necessário encontrar uma nova forma de recrutar trabalhadores para as plantações de cacau e de café diferente da ocorrida no século XVI. Os habitantes de São Tomé e Príncipe, escravos livres e nativos, recusavam o trabalho agrícola, uma vez que consideravam que este era “humilhante e abaixo do seu estatuto social de homens livres” (Seibert, 2002, p. 52), o que levou ao recrutamento de trabalhadores de outros países africanos, nomeadamente de Cabo Verde. Desta forma, São Tomé e Príncipe passou a ter uma nova configuração social:

São Tomé e Príncipe passaram a apresentar, assim, uma nova configuração social que envolvia, maioritariamente, portugueses, nativos e/ou escravos livres e os trabalhadores que chegavam, em grande quantidade, de Cabo Verde, mas também de Angola e Moçambique. As condições de trabalho assemelhavam-se ao trabalho escravo. Por conseguinte, São Tomé e Príncipe passaram a ter um regime de estratificação social no qual cabo-verdianos, forros²⁴⁶ e portugueses gozavam de um status superior em relação aos demais africanos, estes tratados, de forma legal, como pessoas com direitos inferiores (Dumas, 2015, p. 188).

²⁴⁶ Liberto da escravidão, alforriado (Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=forro>). Último acesso a 02 de setembro de 2017). O termo passa a ser usado para designar descendentes de mestiços – portugueses e negros – da primeira geração da época da colonização e também nomeia uma das línguas criada por esse grupo.

Por isso, os forros faziam questão de determinar essas diferenças, que se estendiam às manifestações religiosas e culturais, como observa Seibert (2002): “receosos de serem associados às plantações, os forros excluía os serviçais da participação nas suas instituições religiosas e culturais, como as irmandades Católicas e as suas festas paroquiais anuais, e dos grupos de teatro e grupos de dança das suas comunidades” (p.61).

O trajeto histórico de São Tomé e Príncipe é bem visível nas suas tragédias carolíngias, o Tchiloli e o *Auto de Floripes*, que ocupam lugar de destaque na cultura das ilhas. Nestes dramas,

podemos identificar valores do universo forro, como a reprodução da língua culta portuguesa e a referência a uma cultura literária. Sendo introduzidos no país como dramas de catequização, provavelmente no período da Segunda Colonização, a distinção entre o que caracterizava a cultura africana e a colonizadora portuguesa fez com que determinados extratos culturais de matriz portuguesa fossem assumidos pelos são-tomenses, gerando uma cultura híbrida e local (Dumas, 2015, p. 189).

Os dramas de catequização atrás indicados por Alexandra Dumas tinham um papel moralizador, com a oposição entre o bem e o mal como princípio orientador. Assim,

as estratégias de implementação da fé católica nas colónias passavam pela afirmação moral na qual o português, o homem branco, ocupava o lugar do Bem, sendo o infiel, o índio ou o negro, o Mal. A intenção das ordens religiosas responsáveis pela catequização, nas novas terras descobertas, era transformar os “infiéis” em “bons cristãos” e ser um “bom cristão” era “também adquirir os hábitos de trabalho dos europeus” (Dumas, 2015, p. 189).

Para a implementação da fé cristã, a Igreja Católica enviou padres missionários para o arquipélago santomense, tendo agregado referências culturais locais ao seu interesse de evangelização. Assim, “eram utilizadas festas e atividades culturais atraentes, incluindo a absorção e a adaptação de algumas práticas locais, como danças e instrumentos musicais familiares, mas com um conteúdo católico” (Dumas, 2015, p. 190). As peças apresentadas tinham um visível carácter moralizador, que ainda perdura nas apresentações performativas pelas ilhas, o Tchiloli e o *Auto de Floripes*, como afirma Ayres Major (1998):

Este teatro é caracterizado pelos temas que muitas vezes são baseados na vida quotidiana e as obras apresentadas requerem a participação ativa do público, batendo palmas, sorrindo, chorando, respondendo, por vezes, às perguntas, etc. Não se pode esquecer do papel pedagógico e didático, moral e, em certos casos, até políticos dessas representações. [...] No fundo são as preocupações sociais as que se levam nas artes do espetáculo (p. 131).

As apresentações unem os elementos do público que comungam das mesmas emoções ao verem apresentadas situações com as quais se identificam; por isso, participam ativamente na produção teatral através das suas reações às situações apresentadas. Na verdade, o teatro de rua promove esta interação entre atores e espetadores, fazendo com que o papel pedagógico e socializador do teatro seja destacado.

Assim, o teatro moderno de São Tomé apresenta características populares, moralizantes, contemplativas das situações sociopolíticas e participativas, ocorrendo em espaços abertos das localidades, “nas sedes dos grupos, nos arredores da vila, em locais escolhidos pelos atores, por pessoas que os convidam, ou numa cidade em festa” (*Ibidem*, p. 130). Tal acontece com o *Auto de Floripes* que é apresentado na cidade de Santo António, na Ilha do Príncipe.

Para além da hipótese de o *Auto de Floripes* ter sido introduzido na ilha pela mão da Igreja católica, há quem defenda que o espetáculo o *Auto de Floripes* terá sido introduzido por imigrantes madeirenses, que trouxeram os episódios apresentados ou na memória ou impressos nos livros, tendo-os adaptado à realidade local “com nomas formas de interpretação” (*Ibidem*, p. 131). Para além disso, “Fernando Reis, em 1969, admitiu a hipótese de *Floripes* ter chegado ao Príncipe através ‘de algum minhoto saudosista, atendendo a que ainda hoje este auto se representa na aldeia das Neves, cerca de Viana do Castelo’. Leandro Quintas Neves opinou no mesmo sentido. E, nessa linha, também Rebelo Bonito...” (Baptista, 2001, p. 90). Por seu lado, dadas as afinidades do espetáculo do Príncipe com os apresentados em Trás-os-Montes, A. Machado Guerreiro defende que a introdução da *Floripes* se deu por mãos transmontanas. Resta apurar quem terá razão, como defende Augusto Baptista (2001): “Em tese não se podem excluir hipóteses. Floripes tem a escala do verbo, a expressão pluricontinental do passado cultural onde germinou. Chegou ao Príncipe pelas mãos do mar. Isto é seguro. Quando? Grande é o mar; e, maior ainda, a bruma...” (p. 91)²⁴⁷. O facto de não se poder excluir hipóteses leva-nos a concluir que a verdade, no que toca às representações teatrais, pode ser múltipla.

²⁴⁷ Apesar de não ser possível estabelecer uma data exata da primeira apresentação do *Auto de Floripes* na Ilha do Príncipe, acredita-se que terá sido na segunda metade do século XIX, como observa António Ambrósio: “foi na segunda metade do século XIX que a cultura de São Tomé e Príncipe se formou e definiu. A linguagem dialetal, a poesia popular, o teatro, a música indígena, enfim, o folclore de S. Tomé, tiveram então o seu período de ouro, a sua época clássica” (*apud* Baptista, 2001, p. 172)

A popularidade da história de Carlos Magno e dos Doze Pares de França é associada, em grande parte, aos personagens cavaleiros, heróis fieis e devotos que lutam até ao fim por valores e ideais que consideram justos e inquestionáveis, que retratam um modelo de comportamento. Além disso, esta história é a reprodução da eterna luta do Bem contra o Mal, em que o primeiro acaba sempre por triunfar graças à atitude nobre de um ou mais cavaleiros que tudo sacrificam em prol de um ideal de justiça associada à fé cristã.

Por outro lado, o facto de não haver certezas acerca de como o *Auto de Floripes* foi introduzido na ilha leva a assumir que o este é de suma importância na formação cultural da Ilha do Príncipe e que, por isso, permanece como a sua maior manifestação cultural. Depois de introduzidas tantas culturas próprias através do processo de colonização, o Auto de Floripes, devido à sua aculturação, foi adquirindo matizes próprias de cada uma delas, mantendo características da cultura europeia de origem. Nessa introdução de características culturais diversas ao longo dos séculos, o *Auto de Floripes* manteve-se como a manifestação cultural constante ao longo desse tempo.

O processo de aculturação irradiou do centro – Portugal, Europa – para a periferia – a colónia africana insular – colocando frente a frente várias culturas coexistentes no mesmo espaço, resultado do processo de colonização. Porém, não ocorreu uma aceitação passiva da manifestação cultural que resultou no *Auto de Floripes*, pois “os homens não aceitam automaticamente novos elementos; eles seleccionam, modificam e recombina elementos no contexto de contacto cultural” (Vasantkumar, 1992, p. 29). Esta seleção, modificação e recombinação são decisivos na passagem de “uma ideia homologante, entrópica” (Canevacci, 1996, p. 21), da ocidentalização dos processos culturais e das culturas periféricas, para um modelo de mais interfaces que selecciona, modifica e recombina não só as denominadas periferias como também o centro. Este processo coloca em causa os conceitos de periferia e de centro, que deixam de ter um valor taxonómico absoluto. Na verdade, verifica-se que “muitas periferias estão no centro [...] e [...] muitos centros estão na periferia” (*Ibidem*, p. 21). Neste sentido, em termos da manifestação cultural, o *Auto de Floripes* encontra-se no centro das manifestações culturais lusófonas e já não na periferia, pois revestiu-se de matizes próprias que fazem dela uma das mais aclamadas manifestações culturais de São Tomé e Príncipe.

Sendo o *Auto de Floripes* uma aculturação de uma manifestação cultural europeia, verifica-se a mudança cultural desta. Uma vez que cultura se refere a significados, entendimentos ou referentes de um determinado grupo de pessoas, o *Auto de Floripes* sofreu as alterações necessárias e mantém características próprias de cada cultura em que é apresentado. Essas alterações deram lugar a uma aculturação de cariz multidimensional, ou seja, verifica-se uma aculturação a nível das questões sociopolíticas abordadas em paralelo com a história principal, bem como a nível das características da produção, *i. e.*, a indumentária, os instrumentos musicais utilizados, as características dos atores escolhidos para interpretar os diferentes papeis, entre outros.

Augusto Baptista (2001) faz uma comparação exaustiva das representações, das quais se apresenta a súmula, não esquecendo a informação que levantou acerca dos autos representados em Trás-os-Montes. No que ao texto se refere, em última instância, todos os textos do *Auto de Floripes* baseiam-se na *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*; as diferenças derivam do olhar próprio de cada povo ou autor relativamente à história ou dos seus interesses. Segundo A. Machado Guerra, o texto de Luciano Manuel Lopes, de Argozelo, é “o mais completo espécimen que no nosso teatro popular fala dos *Doze Pares de França*” (apud Baptista 2001, p. 89); é o único que se inspira num episódio do Livro IV da *Primeira Parte da História*, para além da inspiração no Livro II. Nos textos do Príncipe, do Outeiro, de Genísio e de Urrós não consta a tragédia de Roncesvales; nos autos de Palme e das Neves, não constam este e outros episódios. Além disso, os textos dos autos no Príncipe e em Trás-os-Montes apresentam episódios muito semelhantes, quer a nível de conteúdo, quer em termos de sequência, embora apresentem particularidades muito específicas em termos de conteúdo e de forma. Por seu lado, os textos de Palme e de Neves são muito semelhantes, a nível de conteúdo e a nível de sequência. Analisando especificamente o episódio da luta entre Ferrabrás e Oliveiros, a semelhança entre o texto do Minho e do Príncipe é quase total. Acredita-se que tal facto de deve à adoção do texto original da *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*. Por fim, “no Príncipe, o auto está escrito em prosa; nas Neves/Palme, em prosa e em verso; em Trás-os-Montes, só em verso” (Baptista, 2001, p. 89).

Em termos performativos, nas Neves e em Palme o auto é apresentado num palco ao ar livre, em que o público assiste sentado. O espetáculo tem a duração de cerca de duas horas em Neves e de cerca de duas horas e meia em Palme. Já no Príncipe, o auto é apresentado na rua. O público é parte integrante do auto. A representação tem a duração de várias horas, percorrendo vários locais. Os autos apresentados em Trás-os-Montes têm uma duração que varia entre as quatro e as cinco horas. Mais ainda, a as apresentações assentam da dinâmica de pluralidade de espaços, obrigando o público a deslocar-se para poder acompanhar a trama.

Relativamente às indicações para as infraestruturas cénicas, especificamente em Argozelo, Luciano Manuel Lopes, nas notas cénicas, propunha a construção de dois palcos, albergando cada um dos exércitos, uma instalação para simbolizar o palácio-torre, bem como que a cena da forca tivesse lugar fora do palco, para que o público tivesse um maior acesso. Por seu lado, no manuscrito do auto representado no Outeiro, Carlos Beça refere dois palcos, onde se posicionassem os exércitos desavindos e todas as infraestruturas mencionadas no auto, como a torre de Floripes. Genísio e Urrós também apresentavam o mesmo tipo de infraestruturas de Argozelo e Outeiro, bem como a presença de um espaço, no chão, reservado para as lutas entre Farrabrás e Oliveiros e mouros e cristãos. Estas infraestruturas estavam relativamente concentradas no espaço, distinguindo-se

da apresentação no Príncipe por esta estar dispersa por toda a cidade. Os autos de Trás-os-Montes e do Príncipe “obedecem à mesma lógica multipolar” (Baptista, 2001, p. 89), fazendo com que a deslocação do público seja obrigatória. Por isso, neste aspeto, o auto do Príncipe é mais próximo dos autos de Trás-os-Montes do que dos do Minho.

2.3. Floripes

A personagem Floripes está associada à beleza clássica de mulher europeia caucasiana, como está expresso na descrição da princesa Floripes na *História do Imperador Carlos Magno*:

Floripes, filha do almirante Balão e irmã de Ferrabrás, a qual era a mais formosa dama que naquela terra se achava, de idade de dezoito anos muito perspicaz, advertida e sábia; branca como a neve, as faces cor-de-rosa fina, as sobrancelhas e pestanas negras, os olhos grandes, o nariz afilado, a boca pequena, os beiços delgados e de cor de rubim, os dentes brancos, e miúdos, o queixo quase redondo com uma cova no meio, o rosto moderadamente largo, os cabelos como madeixas de ouro fino, os ombros direitos e muito iguais, os peitos sem senão, cintura estreita e larga de cadeiras, segundo a boa proporção do seu corpo (*apud* Dumas, 2015, p. 191).

Porém, no Príncipe, sonho de muitas meninas e jovens, a escolha de Floripes não é feita baseada apenas na beleza da jovem negra que interpretará o papel. Ainda que a beleza seja fundamental, este aspeto estético associa-se a uma conduta irrepreensível do ponto de vista moral – a virgindade.

A virgindade era critério *sine qua non* para uma jovem representar o papel de Floripes, como afirma Carlos Gomes, secretário regional dos assuntos políticos e socioculturais da Ilha do Príncipe:

Para ser Floripes tinha que ser virgem. Segundo ouvi, não tenho bem a certeza, pra comprovar a virgindade usava-se um ovo pra pôr lá e ver se aquilo mesmo era virgem ou não. Não sei se isso corresponde à verdade. Se isso se fez de facto durante um tempo e depois parou. Porque hoje em dia não se faz isso. Na altura a virgindade era um valor, hoje a virgindade já não é um valor (Dumas, 2015, p. 193).

Por seu lado, Florentina Diogo acredita que era a consciência da virgindade que levava uma jovem a candidatar-se ao lugar: “A tradição tem que ser da seguinte maneira: A Floripes

antigamente tinha que ser mesmo virgem. Ela tinha que ser mesmo virgem que era pra ser Floripes. Então nesse caso eu nunca fui uma das pessoas escolhidas para tal. Conscientemente de quem sabia que não era virgem não deveria sair Floripes” (*Ibidem*, p. 193).

De acordo com a tradição, a inexistência da virgindade ou a mentira sobre esta poderia ter consequências graves para a jovem que desempenhava o papel: “É crença geral que se a moça não for donzela, e desempenhar o papel de Floripes, morrerá antes da próxima representação” (Baptista, 2001, p. 16).

Com o passar do tempo, os critérios de seleção deixaram de ser tão inflexíveis. Esta flexibilização é justificada com a adaptação ao tempo e aos contextos modernos, como explica Osvaldo de Matos, professor de educação visual e ator no auto de 1997, desempenhando o papel de Carlos Magno:

Dadas as transformações que no dia-a-dia estão a suceder no universo, ou seja, na sociedade, a comissão se sente um pouco tímida para aplicar essa rigidez. Mas dentro da história, teoricamente, deve ser uma miúda virgem. Nós damos agora mais preferência a não ter filhos e poder representar. Mas a virgindade ainda está acima de tudo. Quando é virgem, ela em si ganha outro respeito, ganha uma outra postura, e é mais acolhida por todos os Pares” (Baptista, 2001, p. 26).

A existência de filhos implica a ausência da virgindade, daí que se prefira alguém que não os tenha, pois a virgindade poderá ainda ser uma hipótese. Isabel Amélia da Silva Ananinhas, 56 anos, Floripes em 1955 e 1956, partilha da mesma opinião: “Donzela, sempre de preferência. Donzela, aos olhos do povo” (Baptista, 2001, p. 26). Em suma, a escolha da atriz para representar o papel de Floripes tem por base a sua reputação social.

Para além da pureza, a candidata ao papel de Floripes deve ser exemplo de recato, de comportamento exemplar. Por exemplo, Neida Fernandes, Floripes em 1996, “Não tem, nunca teve namorado” (*Ibidem*, p. 16); Wilsse do Espírito, Floripes em 1997, é estudante, deseja estudar em S. Tomé para ser hoteleira; Guilhermina Martins, Floripes em 2007 e 2008, declara:

Pra ser Floripes é preciso ter bons comportamentos perante a sociedade por que afinal da conta ser Floripes tem que ter alguma responsabilidade. Tem que ter bons comportamentos. Não posso tá aqui a sair com uns e com outros. Tenho que manter a minha postura perante a sociedade. Uma Floripes não pode ser escandalosa, isso é proibido pra Floripes. Tem que

ser uma moça de respeito, de muito respeito mesmo e ser legal com todo mundo. Isso antes e depois da festa, pra vida toda. Por que até hoje ainda continuo a ser chamada de Floripes (Dumas, 2015, p. 193).

No *Auto de Floripes*, a personagem Floripes tem um papel fundamental no desenvolvimento da ação, assumindo vários papéis que, tendo em conta o local onde a tragédia é levada a cena, variam para se adaptar ao contexto cultural, político e social local. Augusto Baptista resume da seguinte forma o papel de Floripes:

Num desenho rápido das características da princesa donzela, conforme o texto, arriscamos considerar que, nas Neves e em Palme, Floripes é uma gestora do silêncio, ansiosa de casamento e arrependida das ‘tropelias’ feitas ao pai, homem compreensivo, bonacheirão. Com um pano de fundo de traços comuns e contraditórios (combatividade, frieza, obstinação, crueldade, castidade, paixão...), Floripes: no Outeiro, é mente e aura; em Argozelo, é mulher de carne e osso, espontânea, terrena, popular; em Génísio e em Urrós, embora com um perfil herdado da progenitora do Outeiro, é personagem popularizada, evidenciando sinais de *contaminação* localista e de contextualização forçada; no Príncipe é virgem imaculada, no palco e na vida” (Baptista, 2001, p. 90).

Tendo em conta as observações de Augusto Baptista, poderemos dizer que as filhas, nas Neves e em Palme, são submissas às vontades dos pais bonacheirões e compreensivos que aceitam as ‘tropelias’ das filhas, revelando uma sociedade patriarcal. Por seu lado, em Argozelo, apresenta as virtudes e os defeitos que coexistem em qualquer ser humano, dando lugar a uma Floripes mais humana, mais próxima das jovens espetadoras. Por fim, no Príncipe, o papel de Floripes em cena é visto como uma extensão da vida da mulher que a interpreta, revelando uma sociedade santomense no Príncipe que dá muita importância à moral e aos valores associados à castidade e à pureza do corpo, submetendo-se ao julgamento e aos valores morais sociais. Enfim, as personagens vão mudando, tendo em conta as sociedades dos locais onde o *Auto* é levado a cena.

2.4. Apontamentos Finais

Com todas as semelhanças e dissimilaridades apresentadas, é consensual que o *Auto de Floripes* nas várias localidades de Portugal e do Príncipe se inspira na mesma fonte, tenha ela surgido de forma erudita ou tenha sido passada oralmente de geração em geração, integrando-se, por isso,

na mesma linhagem carolíngia. Apesar da mesma fonte, cada uma das representações e cada um dos textos assumem características específicas, adaptando-se ao meio social, cultural, político e religioso de cada uma das localidades. “Portanto, cada um, e à sua maneira, constitui-se sujeito cultural com *impressões digitais* próprias e únicas” (Baptista, 2001, p. 90).

As características únicas de cada encenação são de vários níveis, como já foi observado. Em termos performativos, em cada localidade, o Auto é produzido de forma diferente – ou pelas ruas no Príncipe, ou em espaços fixados com palco como em Palme e nas Neves – e com tempos de duração diferentes. A construção das personagens também é o reflexo da sociedade dos locais onde o Auto é levado a cena. Floripes é o resultado dessas mudanças sociais e culturais, como já observado ao longo desta reflexão. O *Auto de Floripes* no Príncipe contrasta em cor com o europeu – as cores garridas de São Tomé e Príncipe vestem os personagens que desfilam pelas ruas enfeitadas de Santo António.

Porém, apesar de haver características únicas que fazem com que cada uma das representações seja única, é inegável uma afinidade que promove o reconhecimento da ação que é apresentada em ‘palco’, bem como a comunhão de aspetos culturais por populações espalhadas por continentes diferentes. Relativamente a esta questão, Alexandra Dumas (2015) afirma o seguinte:

Muitas das manifestações populares tradicionais advindas da colonização lusitana surgiram ou se recriaram, de forma geral, tendo como base a confluência de matrizes do colonizador e das culturas locais. Algumas colocam em maior evidência, na sua expressão espetacular, traços de uma das suas matrizes geradoras ou, como a maioria delas, apresentam uma mixagem, gerando expressões com particularidades (p. 183).

Na Ilha do Príncipe, o *Auto de Floripes* incorporou os valores e as características locais, foi crescendo e trabalhado por pessoas com culturas, valores, aspirações, formas de estar e pensar diferentes das de Portugal, de tal forma que a tragédia foi crescendo com matizes próprias, resultado de uma realidade humana, geográfica, cultural, religiosa, histórica e política concreta. Ainda que preservando muitas das características originais, o *Auto de Floripes* foi-se aculturando de tal forma que, hoje, assume um papel fundamental na identidade cultural da ilha. Osvaldo de Matos, que desempenha o papel de Carlos Magno na edição de 1997, afirma. “A origem é portuguesa, mas veio para aqui, foi cultivado por nós, cresceu cá. Já não é a mesma coisa. Origem portuguesa tem, mas agora é nosso. Um auto próprio, com figuração do Príncipe” (Baptista, 2001, p. 31). Houve uma apropriação da peça por parte dos santomenses, apropriação essa que acarretou alterações e adaptações à realidade local. Nesta senda, os santomenses em geral e os habitantes da Ilha

do Príncipe em particular sentem a apresentação teatral como sua, pois reflete a sua história, a sua cultura, as suas realidades socioeconómicas. Ou seja, embora o texto original seja de origem portuguesa, atualmente, é elemento cultural de São Tomé e Príncipe, pois é reflexo do país, do povo e da sua cultura.

Pelo atrás exposto, podemos concluir que o *Auto de Floripes* é uma das manifestações mais importantes do teatro lusófono da atualidade e que o vem sendo desde o século XIX. Os temas do ciclo carolíngio estão presentes nas variadas apresentações espalhadas pelo espaço geográfico onde Portugal tem e teve uma presença e influência muito acentuadas, fazendo com que os povos desses mesmos espaços reconheçam os temas aí tratados. Os valores e as problemáticas levantadas pelos autos e pelas tragédias de influência carolíngia, ainda que depois se revistam de matizes próprias de cada cultura específica, são comuns a cada uma das representações, fazendo com que haja um reconhecimento da ação apresentada em cena por parte dos povos das diferentes regiões de Portugal e também da Ilha do Príncipe. Por outro lado, cada uma das apresentações, em termos de características plásticas e performativas, adquire especificidades locais. Em Portugal, a indumentária dos personagens é de tons escuros, no fundo, como é característico do povo português, contrastando com as cores alegres e berrantes da apresentação africana, em consonância com as características da indumentária dos povos de África. O mesmo se passa com a música: cada apresentação utiliza os instrumentos musicais tradicionais – o bombo²⁴⁸, o *djambé*, o pífaro, a lépica²⁴⁹, o tabaque²⁵⁰, o puíta²⁵¹, a viola²⁵², o chocalho²⁵³, o reco-reco²⁵⁴, a buzina²⁵⁵, *coneta de pô mamom*²⁵⁶ e as gaitas...

Salienta-se o sentimento de pertença e de reconhecimento partilhados, ainda que cada cultura chame a si a característica de caráter único, que transforma o auto numa representação única e irrepetível, mas que é comum para os habitantes de várias regiões espalhadas pelo mundo do espaço lusófono.

²⁴⁸ Tambor de maior dimensão que produz um som grave; a sua pele é pregada e não amarrada.

²⁴⁹ Tambor de pequena dimensão que produz um som agudo.

²⁵⁰ Tambor médio, semelhante ao bombo, com a pele amarrada e não pregada.

²⁵¹ Tambor que é batido com um pau de bambu.

²⁵² Feita de madeira coberta com platex, é composta por quatro fios (mi, si, sol e ré) e tem sonâncias graves e agudas.

²⁵³ Instrumento feito de andala trançada em formato de um cestinho, com a base coberta de cabaça; no seu interior existe um conjunto de “bagos de salaconta” que permite produzir o som.

²⁵⁴ Instrumento de fricção feito de palmeira.

²⁵⁵ Instrumento de sopro feito com chifre de boi.

²⁵⁶ Corneta de pau de mamão, um instrumento de sopro feito de um ramo de mamoeiro. Emite um som semelhante à trombeta.

3. *Mar Me Quer*

3.1. Produção do Teatro Meridional (2001 e 2015)

Mar Me Quer é a adaptação dramática da novela homónima de Mia Couto, com adaptação do próprio autor e de Natália Luíza, pelo Teatro Meridional. Com estreia a 25 de maio de 2001 no Teatro Taborda/Lisboa, integrando o Festival Mediterrâneos / Culturgest²⁵⁷. Em 2015, houve reposição do espetáculo, entre 01 de julho a 02 de agosto, com itinerância por Portugal²⁵⁸.

Mar Me Quer conta a história de Luarmina²⁵⁹ e Zeca Perpétuo²⁶⁰, vizinhos que passam os finais de dia juntos. Claramente apaixonado por Luarmina, Zeca Perpétuo insinua-se à mulher, que vai rejeitando os avanços de Zeca. Assim, dia após dia, Luarmina vai pedindo a Zeca que lhe traga cores aos dias com histórias – “Não lhe peço muito fazer. Só queria era que me contasse uma história” (Couto & Luíza, 2002, p. 20). Ao longo da peça, para satisfazer os desejos de Luarmina, Zeca vai contando histórias: de Bento João Mussavele que viera para a praia ver a baleia²⁶¹, da relação que mantém com Luarmina²⁶², das suas experiências com o pai Agualberto²⁶³, das aprendizagens

²⁵⁷ **FICHA ARTÍSTICA E TÉCNICA (2001)** - Texto Mia Couto | Adaptação Mia Couto e Natália Luíza | Conceção do Espetáculo Miguel Seabra e Natália Luíza | Direção Cénica Miguel Seabra | Assistência Artística Natália Luíza | Interpretação **Ângelo Torres / Alberto Magassela (avô Celestiano), Cucha Carvalheiro (Luarmina), Daniel Martinho (Zeca Perpétuo)** | Espaço Cénico e Figurinos Marta Carreiras | Música Original e Espaço Sonoro Rodrigo Leão | Desenho de Luz Miguel Seabra | Fotografia Pedro Sena Nunes | Apoio Vocal Fernando Nobre | Assistência de Ensaio Carla Maciel e Dinarte Branco | Realização de Figurinos Olga Amorim | Realização Gráfica João Nuno Represas | Direção Técnica e Operação Técnica José Rui Silva | Produção Executiva Mónica Almeida e André Pato | Coprodução Associação Meridional de Cultura e Culturgest.

²⁵⁸ **FICHA ARTÍSTICA E TÉCNICA (2015)** - Texto Mia Couto | Adaptação Mia Couto e Natália Luíza | Encenação Natália Luíza | Interpretação Alberto Magassela, Cucha Carvalheiro e Daniel Martinho | Espaço Cénico e Figurinos Marta Carreiras | Música Original e Espaço Sonoro Rodrigo Leão | Desenho de Luz Miguel Seabra | Fotografia Nuno Figueira | Assistência de Encenação Romeu Costa e Vítor Alves da Silva | Confeção de Figurinos Vítor Alves da Silva | Assistência de Cenografia Marco Fonseca | Montagem Marco Fonseca e Rafael Freire | Operação Técnica Rafael Freire | Assistente de Produção (Estagiária) Alexandra Baião | Produção Executiva Natália Alves | Assessoria Jurídica Diogo Salema | Assessoria de Gestão Mónica Almeida | Direção Artística do Teatro Meridional Miguel Seabra e Natália Luíza.

²⁵⁹ Interpretada pela luso-angolana Cucha Carvalheiro.

²⁶⁰ Interpretado pelo ator angolano Daniel Martinho.

²⁶¹ “Lembrei uma história, vizinha. Hoje lhe vou contar, a pedido seu, a história de uma aventura com um amigo que eu tive. Foi assim... puxava eu uma manhã o meu concho quando apareceu, na praia, um tal Bento João Mussavele que me perguntou se eu já tinha visto a baleia. Eu disse que ainda não e fui pesca adentro” (Couto & Luíza, 2002, p. 33).

²⁶² “Lá no sonho, a senhora me deixava apalpar nas suas nádegas. Eu lhe dizia: é um instantinho tão brevezito que a senhora nem precisa esquecer meu atrevimento” (*Ibidem*, p. 26).

²⁶³ “Não pode? Se fui infiel com a promessa que deixei. Não se lembra do que lhe contei no sonho? Eu prometi a meu pai. Prometi que tratava dessa mulher dele, prometi que lhe levada água, alimento...” (*Ibidem*, p. 74).

com o avô Celestiano²⁶⁴ e da esposa já falecida²⁶⁵, entre outros. Porém, à medida que as histórias vão sendo contadas, os dois personagens vão-se aproximando, pois “a relação com a memória é relação com o tempo e o desejo se constitui como temporalidade, aptidão do sujeito para protelar indefinidamente a satisfação, encontrando mediações que o remetem ao ausente e se abrem para o que conhecemos como imaginário e simbólico” (Chauí, 1990, p. 25). Este imaginário remete para um erotismo latente entre os dois personagens, sempre verbalizado por Zeca. Da mesma forma, o mar que se encontra em frente às casas de ambos também desperta em ambos desejos latentes e, ao longo da peça, vai-se construindo como símbolo do seu inconsciente povoado por desejos interditos do presente e do passado²⁶⁶.

Esta história de amor que se vai construindo em palco, de cumplicidade que se vai tecendo a partir dos fios das histórias de ambos é povoada pelo Avô Celestiano²⁶⁷ que vai interagindo com as restantes personagens através dos sonhos destas, ao mesmo tempo que conduz os seus destinos e os seus amores²⁶⁸. Apesar de morto fisicamente na obra, este personagem transita e vivencia os dois mundos [mundo do fantástico e mundo real], entra nos sonhos e modifica a vida de Zeca Perpétuo. É por isso que, em palco, nunca existe contacto físico entre o Avô Celestiano e Zeca ou Luarmina; pelo contrário, o personagem surge sempre numa estrutura em ferro acima do palco, sugerindo uma existência para além da vida terrena a observar o comportamento e as pessoas terrenas. Os seus monólogos ocorrem para além dos acontecimentos que se desenrolam na terra e podem surgir em simultâneo, como, por exemplo, quando Zeca e Luarmina contemplam o mar, Celestiano discorre acerca do conhecimento do mundo – “Eu vou ficando por aqui a caprichar nas

²⁶⁴ “A vida vizinha? A vida é tão simples que ninguém a entende. É Como dizia o Avô Celestiano sobre pensarmos Deus ou não-Deus...” (*Ibidem*, p. 13).

²⁶⁵ “Era uma moça muito cheia de corpo, mas bem esquivada da cabeça. No início nem dei conta da sua desviação. Aos domingos, ela saía pelos atalhos com seu vestido preto, rumo na igreja. Eu a olhava da varanda e me conciliava com a vida e comigo mesmo. Uma esposa assim, era uma agradável” (*Ibidem*, pp. 66-67).

²⁶⁶ Na Cena 9, Zeca e Luarmina conversam onde o mar beija a areia: “Mergulhou inteira na poça de água, Dona? // Estou aquecendo as pernas. // Fica-lhe bem as roupas coladinhas no corpo... É só um comentário com o devido respeito. Dá licença eu entrar? // Entrar onde? // Nessa água onde a senhora se está banhando. // Pode ser, mas sinta devagarzinho, sem fazer repuxo. Isso, devagar. Sabe uma coisa, Zeca? Isto é uma coisa que nunca lhe disse. [...] Não recebo quentura da água. Quem me aquece são lembranças. Feche os olhos, e sinta. Que está vendo? // A vizinha flutuando... como navio em desenho de criança. E sinto minhas mãos se transformando em lembranças, embaladas em mar de brincar. Posso dar-lhe um nome, minha Dona?” (*Ibidem*, pp. 43-45).

No final da cena 13, Luarmina mostra a intenção de concretizar os desejos de ambos há muito latentes: “Mas agora, Luarmina, me restou uma doença. // Que doença? // Você, Luarmina. Você é minha doença. // Agora, já vou. Eu prometo, Zeca, eu regresso depois, à noite, para curar de vez essa doença” (*Ibidem*, p. 76).

²⁶⁷ Desempenhado por Alberto Magassela, ator moçambicano radicado em Portugal.

²⁶⁸ O próprio nome da personagem remete para o carácter fantástico e celeste da personagem.

alturas e espreitando o amanhã” (Couto & Luíza, 2002, p. 12). De facto, o Avô Celestiano apenas contacta Zeca Perpétuo nos seus sonhos, momento em que guia os amores do neto com Luarmina, única forma, na sua opinião, de o livrar da morte e da tarefa de o levar para o outro mundo de que foi incumbido.

Avô Celestiano, ao longo da peça, representa a sabedoria espontânea e reflexiva de um povo, sendo possível assumi-lo como símbolo da sabedoria ancestral, resultante das vivências e das experiências, que vão passando de geração em geração²⁶⁹. Exemplo desse saber é a história que Avô Celestiano conta para explicar o surgimento das ondas e da espuma no mar²⁷⁰. Em África em geral, o que inclui Moçambique, até há poucos anos, não havendo um conhecimento, uma sabedoria e uma filosofia autóctones escritos, o saber era oral e detido pelos anciãos que o passavam para os mais novos, frequentemente através de rituais de iniciação, que eram construídos e alicerçados com o tempo até eles próprios serem os novos anciãos. Era através desta aprendizagem e passagem do saber cíclicos que o saber ancestral era preservado e continuado, transformando-se num saber cultural e filosófico que pautava o comportamento e as vivências das sucessivas gerações. É este cariz oral que difere a transmissão do conhecimento cultural e filosófico em África da mesma transmissão no Ocidente, sendo esta pautada, frequentemente, por um pensamento individual e escrito que, posteriormente, é assimilado pelas pessoas em situações formais de aprendizagem. Por outro lado, estas situações formais de aprendizagem também pressupõem outra relação entre mortos e os vivos. Na verdade, ainda que a tendência em África esteja a mudar e, cada vez mais, haja mais pensadores individuais que manifestam a vontade em querer partilhar com o outro o seu pensamento através da disseminação escrita ou audiovisual, atualmente, a maior

269 “Eu sei as coisas. Em novos só nos ensinam o que não serve. Em velhos só aprendemos o que não presta. Mas as coisas do mar, eu sei. Falo a língua do mar” (*Ibidem*, p. 24).

“Homem que não sabe contar história nem chega a ser pessoa” (*Ibidem*, p. 31).

“Não vale a pena, Zeca, a mentira não ajuda nem o coxo. [...] A verdade pode ser pequenita, mas chega mais longe. Muito, muito em coração de mulher. A verdade, meu neto. A verdade.” (*Ibidem*, p. 32).

“Já lhe expliquei que você não pega a faca pela lâmina. Também não puxa a verdade pelo lado da mentira” (*Ibidem*, p. 37).

“Não há nada melhor. Falo do que eu sei. Vá e deixe-se arrastar com Luarmina, nessa onda grande que nos faz inexistir. Mas atenção, mais uma vez; mulher é assunto delicado de pensar, faz conta um ovo: se apertamos com força parte-se, se não lhe seguramos bem cai” (*Ibidem*, pp. 39-40).

270 “Uma vez, um pássaro se atreveu a pairar sobre as águas. E surpreendeu, no reflexo da água, a beleza do próprio voo. Regressou e contou aos outros: - Já sei porque nos proibem de voar sobre o oceano.

E foram aos milhares, ansiosos por verem a sua imagem. Nunca, sobre o mar, se haviam formado tais nuvens, feitas de plumas. Num repente, estalou uma tempestade, castigo dos divinos deuses. Os relâmpagos rasgaram as aves, como se fossem facas luminosas. Milhares de asas tombaram no mar e foram ganhando o embalo das correntes. Assim, da asa nasceu a onda, da pluma nasceu a espuma” (*Ibidem*, p. 48).

parte do conhecimento cultural e filosófico ainda é transmitido oralmente dos mais velhos para os mais novos, sendo os primeiros objeto de respeito e de obediência face ao saber difundido, principalmente nas zonas mais rurais²⁷¹.

Este é o caso das personagens desta peça teatral, habitantes de uma aldeia de pescadores. Avô Celestiano, arquétipo do sábio africano, transmite a sua sabedoria através dos seus ditos e das suas máximas construídos a partir de um saber e de uma filosofia ligados ao mar, a realidade em que sempre viveu e que conheceu – “o rio se enche, se enche tanto até ficar mar. A água sobe os montes, cobre casas e coisas, o abutre vai virar gaivota, e até o peixe se vai afogar” (*Ibidem*, p. 11); “Que o amor é como o mar: sendo infinito, espera ainda em outra água se completar” (*Ibidem*, p. 24). O saber do Avô Celestiano está associado à realidade que conhecia em vida, o mar; assim, as suas máximas explicam e justificam a realidade, tendo por base o mar. No fundo, o mar é a fonte do conhecimento e da sabedoria que é reproduzida pelo personagem. Como o próprio refere: “falo a língua do mar” (*Ibidem*, p. 24). O próprio Zeca Perpétuo assume o Avô Celestiano como detentor de um conhecimento que deve ser reproduzido: “É como dizia o Avô Celestiano sobre pensarmos Deus ou não-Deus...” (*Ibidem*, p. 13).

Mar Me Quer, apesar de apresentar uma história realista dos amores entre um homem e uma mulher, num cenário realista e possível do quotidiano, transporta o espetador para o mundo do fantástico, não só pela ação que decorre em palco, como também pela forma como o espetáculo foi produzido. Segundo Natália Luíza (2015), a peça “é sobre nós, é capaz de unir e de acordar a sensibilidade” (*apud* Marques, p. 28).

Na verdade, destaca-se a temática de fundo da peça e que vai para além dos amores entre Luarmina e Zeca Perpétuo – a morte – que é encarada de forma diferente pelos africanos e pelos ocidentais. Natália Luíza (2015), a propósito da visão do ocidente acerca da morte, refere que “nós, ocidentais, temos uma relação terrível com a finitude apesar de a natureza, com os dias que acabam e as noites que começam, nos estar sempre a lembrar disso. Esta peça é mais uma em que trabalho uma visão da morte” (*apud* Marques, 2015, p. 28).

Em *Mar Me Quer*, a morte não é um fim, é mais uma etapa, estando em consonância com a própria vida, daí que a existência do sobrenatural na vida quotidiana seja encarada como natural. É por isso que a presença do espírito do Avô Celestiano é tão importante, pois os espíritos dos antepassados continuam a exercer uma grande influência na vida do grupo. Na verdade, “os antepassados próximos continuam como que a participar da vida da família e, por isso,

²⁷¹ Veja-se o exemplo do *ondjango*, espaço do povo bantu. Os anciãos e os jovens reúnem-se num espaço predefinido na aldeia e, nesse espaço, os mais velhos transmitem aos mais jovens os conhecimentos necessários para que estes últimos possam fazer a transição para a idade adulta e possam assumir uma posição dentro dessa sociedade específica. Para além disso, é nesse espaço que os anciãos transmitem o conhecimento acerca do mundo aos mais variados níveis que detêm.

os vivos prestam-lhes homenagem não só pelo dever ainda que filial, mas também para evitar que eles se irrite e lhes causem danos se não forem tratados com o devido respeito” (Nunes, 1991, p. 37). A peça e os personagens relembram a importância da prestação da homenagem aos antepassados – Avô Celestiano desabafa em tom de ameaça: “Então, ninguém me passa uma garrafita? Hein, já esqueceram o Avô Celestiano? Ninguém me cumpre as sedes? Está bem, hão de ver: uma noite dessas eu não compareço e acabaram-se os vossos sonhos. Nunca mais sonhos, nunca mais” (Couto & Luíza, 2002, p. 11). Por seu lado, Zeca afirma estar doente por castigo de seu pai Agualberto, porque não cumprira com a promessa de tratar da mulher dele que ficara no mar: “Não pode? Se fui infiel com a promessa que deixei. Não se lembra do que lhe contei no sonho? Eu prometi a meu pai. Prometi que tratava dessa mulher dele, prometi que lhe levava água, alimento...” (*Ibidem*, p. 74).

Assim, as personagens da peça são seres em contínua relação com os vivos e com os mortos, mantendo um relacionamento com o mundo invisível dos antepassados, em que estes assumem papel de advogados e protetores, intervindo nos momentos difíceis. Por isso, o povo Bantu afirma que “os nossos mortos não estão mortos”, assumindo uma existência para além do túmulo; por isso, o homem, com a morte, assume-se como um ser novo, mas que não é vivente, existindo em comunhão com os descendentes que continuam vivos. Existe uma ligação permanente de uns com os outros, sendo que a existência de seres separados e independentes é um conceito desconhecido. Nesta senda, de acordo com Tempels (1959) o que os “europeus chamam de magia primitiva significa, para os olhos primitivos, nenhuma operação do sobrenatural ou de forças indeterminadas, mas simplesmente uma interação de forças naturais, tal como foram criadas por Deus e por Eles colocadas à disposição dos homens” (p. 40).

A música idílica composta por Rodrigo Leão com o marulhar das águas do mar ao fundo como uma constante transporta o espetador para uma praia paradisíaca matizada com os barcos de pesca à espera dos pescadores para mergulharem no mar e dos destroços que o mar expulsou. A determinada altura, Zeca Perpétuo afirma que “há desses factos que só são verdadeiros depois de serem inventados” (Couto & Luíza, 2002, p. 37). É exatamente isso que acontece na peça, a irrealdade apresentada transforma-se em real, o sobrenatural em natural. Os eventos insólitos são apresentados de uma forma tão natural que são percecionados como algo realista. O espetador envolve-se de tal forma nos sonhos de Zeca Perpétuo, que o surgimento do espetro do Avô Celestiano ocorre como algo natural e não do foro do Fantástico. Neste sentido, o cenário apresentado em palco reveste-se de um cariz etéreo, o que concorre para a assunção da possibilidade do mundo fantástico sugerido.



Imagem 9 – *Mar Me Quer*, produção do Teatro Meridional. Luarmina e Zeca Perpétuo a conversar no barco, com um cenário negro por trás²⁷¹.

O cenário negro para além dos barcos oferecem um sem número de possibilidades de cenário, caberá a cada espetador imaginar e ver a sua própria conceção do além e do limbo, do lugar onde habitam as pessoas que já partiram do mundo real, mas que continuam uma existência para além do palpável e nos sonhos dos vivos. A extraordinária representação dos atores Cucha Carvalheiro e Daniel Martinho que desempenham os papéis de Luarmina e de Zeca Perpétuo, respetivamente, exprimindo fisicamente que estão numa praia, levando o espetador a adivinhar as sensações experimentadas por eles, também contribui para que o espetador assuma que a ação apresentada se desenrola numa praia paradisíaca – Zeca a sentir a areia quente nos pés; Luarmina a banhar os pés na água morna.

Aquando da reposição da peça em 2015, Natália Luíza compara as duas produções, afirmando que “a outra versão [de 2001] era mais poética, mas esta é sensorialmente mais africana” (Marques, 2015, p. 28). Esta afirmação de Natália Luíza remete-nos para uma conceção estereotipada de África, como se o continente e todos os povos que nele habitam fossem uniformes. Embora seja

²⁷² Imagem retirada de http://lazer.publico.pt/pecasdeteatro/49455_mar-me-quer. Último acesso em 6 de março de 2019.

possível fazer generalizações, é necessário ter em conta que os países africanos são muito diferentes entre si, assim como os seus povos e as suas culturas. Na verdade, os diferentes países, à semelhança de qualquer país em todo o mundo, são compostos por povos com características identitárias e culturais distintas, o que confere riqueza identitária e cultural própria a cada país. A declaração de Natália Luíza ecoa um conhecimento linear que, por vezes, o ocidente parece deter sobre África. Porém, numa era pós-colonial, a identidade e as características culturais são mais complexas e híbridas, também resultado da globalização. Por esse motivo, não é possível falar de África como uma unidade amorfa, mas tentar demonstrar a complexidade das diferentes realidades culturais e sociais de cada país.

A peça é apresentada num cenário negro ao fundo, com uma plataforma de metal elevada. Mais à frente, estão alguns barcos de pesca com redes pousadas, como se de uma praia se tratasse. É entre estes objetos cénicos que encontramos as diferentes personagens: o Avô Celestiano na plataforma, de onde admira o neto Zeca Perpétuo e Luarmina que se encontram sentados nos barcos a conversar.

Os sentidos dos espetadores são remetidos para África, especificamente para Moçambique, logo na abertura da peça, quando o som do tambor, instrumento típico africano, se mistura ao do mar. Moçambique também está presente na dança de Zeca em torno de Luarmina, o corpo dele a dançar, enquanto ambos cantam uma canção africana numa das línguas locais, acompanhada pelo som do tambor tocado pelo Avô Celestiano, pelo som das palmas de Zeca e pelo som da pedra a bater numa concha. Para além disso, a africanidade está presente em vários elementos da produção. A Africanidade, segundo Mucale (2013), transmite identidade e ser; refere-se, na sua generalidade, a todos os costumes, tradições e traços de caráter do povo africano, tanto no continente como na diáspora. Desta forma, destaca-se a polifonia linguística presente nos vários sotaques – o português, o angolano e o moçambicano – do mundo lusófono. Esta polifonia linguística coincide com a cor da pele das personagens – as masculinas são negras e Luarmina faz questão de dizer que é mulata, uma mistura do pai grego e da mãe africana²⁷³ – e dos atores – os atores são africanos, um angolano, Daniel Martinho, e outro moçambicano, Alberto Magassela, e a atriz Cucha Carvalheiro é luso-angolana.

A qualidade da produção e da representação teve eco na crítica, que teceu elogios à peça. António Loja Neves (2015) afirmou que “entre teatro bem urdido e a magia das abensonhadas palavras, constroem-se momentos de puro prazer” (p. 85). Catarina Homem Marques (2015) referiu que *Mar Me Quer* “é um texto universal [...] e que por isso não precisa de uma altura especial para voltar a estar em palco” (p. 28). Por fim, Carla Baptista (2015) defendeu: “Podemos voltar

²⁷³ Na cena 13, Zeca e Luarmina conversam: “Zeca – Não é doença. Para nós, a doença é outra coisa, não é isso que vocês, brancos... // Luarmina – Eu sou mulata, não esqueça. // Zeca – A senhora, para os indevidos efeitos, é branca” (Couto & Luíza: 2002; 74).

às peças onde já fomos felizes? [...] Só não se recomenda este espetáculo a quem não gostar de histórias, nem de música, nem de banhos de mar, nem de canoas a sulcar as ondas, nem de avistar baleias no horizonte”.

3.2. Produção de A Outra Companhia de Teatro (2011)

Com apresentação na quarta edição do Festluso em 2011, entre 22 e 28 de agosto, a companhia brasileira A Outra Companhia de Teatro também produziu *Mar Me Quer*²⁷⁴. A peça foi reposta várias vezes posteriormente, uma delas em 2012, nos dias 17 e 18 de setembro de 2012, aquando da mostra Travessias Poéticas do Projeto LUME, em Campinas, São Paulo²⁷⁵.

A escolha de *Mar Me Quer* foi feita pelo diretor da companhia, Luiz Antônio Jr., que teve contacto com a Coleção Cena Lusófona, que publicou o texto de Mia Couto e Natália Luíza. Ressalve-se aqui a importância deste texto dramático circular dentro do espaço lusófono, permitindo que os diferentes povos que o compõem tenham acesso a esta criação. Segundo Luiz Antônio Jr., “foi nessa ocasião que me envolvi com o texto “A Vala Comum”, de José Mena Abrantes (Angola)²⁷⁶, e iniciei o processo de montagem junto com A Outra Companhia e alguns outros convidados. Passado um tempo, retorno a coleção e desta vez o Mar de Mia me fez brilhar os olhos a ponto de querer me entregar e me afogar em suas águas cheias de poesia, cor e imagens”²⁷⁷.

A produção, em termos performativos e cénicos é muito diferente daquela levada a cabo pelo Teatro Meridional, conforme afirma Luiz Antônio Jr. no *blog* do projeto: “a encenação é uma grande colcha de retalhos, cheia de fragmentos e imagens. [...] São cenas que acontecem

²⁷⁴ **FICHA TÉCNICA – Texto / Inspiração:** Mia Couto. **Direção / Dramaturgia / Adaptação:** Luiz Antônio Jr. **Assistência de direção:** Hayaldo Copque. **Elenco:** Eddy Veríssimo, Israel Barretto, Luiz Antônio Jr., Luiz Buranga e Roquildes Júnior. **Consultoria de dramaturgia e encenação:** Fernando Yamamoto. **Direção musical:** Marco França. **Assistência de direção musical:** Diana Ramos e Roquildes Jr. **Músicas:** Antônio Almeida e Oldemar Magalhães (Marcha do remador – trecho); Diana Ramos (Para o mar ou para a guerra / Mar me quer); Luiz Antônio Jr. (Balada Perpétua de Zeca); Mestre Baracho (Morena vem ver / Meus cabelos brancos). **Preparação corporal:** Fábio Vidal. **Preparação vocal:** Diana Ramos. **Cenografia:** Lorena Torres Peixoto. **Caracterização:** Luiz Santana. **Iluminação:** AC Costa e Marcos Dedé. **Produção:** A Outra Companhia de Teatro.

²⁷⁵ Cf. <http://alb.org.br/mia-couto-no-teatro/>. Último acesso a 06 de julho de 2018.

²⁷⁶ *Vala Comum* é a terceira parte do tríptico teatral *O Pássaro e a Morte* (1999), composto pelas peças *O contentor*, *O suicidiota* e *Vala comum*. *Vala Comum* recria o resultado dos confrontos nas ruas de Luanda na “guerra dos três dias” (Outubro 1992). Uma mãe procura desesperadamente, em companhia de um amigo, o cadáver do filho, morto acidentalmente numa troca de tiros entre dois grupos armados rivais. O próprio filho orienta as buscas para a descoberta do seu corpo numa vala comum. A obra é dedicada à memória do Bill Veríssimo e do Santos Cardoso.

²⁷⁷ In <http://projetomarmequer.blogspot.com/search?updated-max=2010-01-03T00:39:00-03:00&max-results=7&start=175&by-date=false>. Último acesso a 06 de julho de 2017.

simultaneamente, leituras múltiplas e uma estrutura que se baseia no jogo entre os atores e o que existe no espaço”²⁷⁸, refletindo o hibridismo que caracteriza a cultura brasileira. Esta produção brasileira é muito próxima do texto de Natália Luíza e de Mia Couto publicado pela Cena Lusófona. Aliás, é quase possível seguir a publicação à medida que os atores vão dizendo as suas falas, apenas com alterações de expressões pontuais para as aproximar do português do Brasil, o que por si só é uma grande mudança, já que a linguagem é uma forma de identificação da peça e dos atores, conferindo-lhe uma identidade específica, mais próxima do Brasil e afastando-a de Portugal. Por isso, em termos de texto e ação apresentados em palco, esta produção em nada difere da produção portuguesa: os temas, as questões e as problemáticas levantadas são exatamente os mesmos. Assim, esta análise focar-se-á apenas nas questões performativas e nas opções de produção para apresentar *Mar Me Quer*.

Ao som de instrumentos de percussão que fazem lembrar uma aldeia no coração de África ou no Brasil, é apresentado o espaço onde decorre a ação circundado pelos espetadores sentados no chão. O facto de a ação não ser apresentada num espaço clássico de palco elevado, mas ao mesmo nível, em relação aos espetadores, cria uma atmosfera intimista, em que os atores interagem com a plateia. Essa interação é mais evidente no momento em que são contadas as histórias que Zeca Perpétuo conta a Luarmina. Nesse momento, são os quatro atores que assumem o papel de Zeca e cada um dirige-se a um dos quatro lados do espaço onde decorre a ação para contar aos espetadores a história como se estes fossem Luarmina. Aqui, os espetadores como que participam ativamente na peça, não como meros espetadores, mas como atores silenciosos que, naquele momento, são Luarminas. Atores e público, pela disposição do espaço cénico e opções de direção e produção, formam um todo orgânico, *i. e.*, se na cena já descrita o público assume o papel de Luarmina, também é possível inferir, através da forma como os espetadores estão dispostos ao redor do espaço cénico, que, ao longo de toda a peça, estes também assumem o papel de observador e de julgador da ação que se desenrola desempenhado pelo Avô Celestiano. Parece-nos que esta opção de apresentação da peça está intimamente ligada ao facto de fazer parte de um festival de teatro. Os festivais de teatro tendem a ter um público específico que muitas vezes faz itinerância entre festivais, criando, por isso, uma cultura teatral específica e estabelecendo laços entre os agentes teatrais e outros membros do público. Além disso, dado o cariz específico dos festivais de teatro, a mobilização do público acaba por dar origem a comunidades que se vão encontrando e reencontrando em diferentes festivais e nas várias edições do mesmo festival. Portanto, uma vez que as produções teatrais têm várias exposições ao longo da duração do festival, cada uma

²⁷⁸ In <http://projetomarmequer.blogspot.com/search?updated-max=2010-06-09T22:57:00-03:00&max-results=7&start=63&by-date=false>. Último acesso a 06 de julho de 2017.

das apresentações terá um número limitado de espetadores, o que permite a opção de produção e cénica mais intimista da peça em análise. Por outro lado, o facto de a peça ser apresentada num festival, após a sua estreia no Teatro Vila Velha onde reside a companhia, pode levar a que elementos do público não compreendam o texto, se não tiverem um conhecimento prévio do mesmo ou mesmo porque assistiram à peça, não por interesse na mesma, mas porque o acaso da presença num festival fez com que a vissem. Essa falta de percepção também poderá dever-se à simultaneidade de cenas e de imagens.

Outro aspeto a destacar é a opção de elenco. Para interpretar os três personagens, esta produção selecionou quatro atores, duas mulheres e dois homens, que se encontram em simultâneo em palco e que não interpretam nenhum personagem específico. Ao longo da peça, os atores masculinos vão interpretando os papéis de Zeca Perpétuo e do Avô Celestiano e as atrizes desempenham o papel de Luarmina. O público sabe qual é a personagem que cada ator vai representando através da indumentária e dos acessórios que os atores vão trocando em palco, entre cenas, à medida que vão entoando uma canção sempre em português, ou vão dançando, ou vão tocando tambores, ou vão retirando som dos múltiplos objetos do quotidiano que se espalham em palco. Por exemplo, o personagem do Avô Celestiano enverga uma manta e senta-se num banco ou sobe para ele, quando interage com os restantes personagens através de um megafone, objeto que representa a distância e o mundo espiritual em que se encontra. Segundo Luiz Antônio Jr., “tudo é utilizado na construção de sons, imagens e simbologias, desde um pequeno grão de milho a um velho baú, que se transforma em barco”²⁷⁹.

O facto de dois atores desempenharem o papel em simultâneo de um mesmo personagem, por vezes dividindo a mesma fala, em que um começa e outro termina, ou proferindo-a em simultâneo, bem como a troca de indumentária e de papel pelos atores em palco imprimem um ritmo bastante rápido à peça, o que contrasta com o ritmo lento, que faz lembrar os fins de dia preguiçosos de uma praia africana da produção levada a cabo pela companhia de teatro portuguesa. Essa mesma praia africana que é evocada na produção portuguesa não é sugerida pela produção brasileira; pelo contrário, nesta última, parece que a ação se desenrola num terreiro, onde o mundo material se encontra com o mundo imaterial numa sucessão tão rápida que, por vezes, o espetador tem dificuldade em acompanhar a troca de atores e a ação que se vai desenrolando. Esta diferença é reveladora da diversidade de premissas culturais existentes aquando de cada uma das produções e de cada uma das equipas de produção.

Por isso, o cenário etéreo que evoca sensações várias do público da produção do Teatro Meridional não é reproduzido nesta produção. Ainda que se apresente como interessante devido

²⁷⁹ In <https://funarte.gov.br/teatro/a-outra-companhia-faz-temporada-de-estreia-no-circuito-paulistano/>. Último acesso a 06 de julho de 2018.

à sua experimentação com o desempenho das personagens e às opções cénicas, a produção brasileira não pareceu marcar o público em termos sensoriais e em termos de desempenho de atuação por parte dos atores que a produção portuguesa apresenta. É neste sentido que, em termos pessoais, a produção portuguesa afigura-se-nos mais interessante e mais bem conseguida, promovendo uma encenação sublime do texto de Mia Couto e de Natália Luíza.

Por fim, em contraste com a produção portuguesa, destaca-se o anti-essencialismo desta produção brasileira, devido ao hibridismo ao nível das identificações raciais e culturais, que deixam de ser definidas e que passam a ser uma mescla resultante da mistura de culturas e de raças dos agentes intervenientes na peça. O anti-essencialismo é também visível nas opções performativas, nomeadamente na troca de indumentária em palco, na alternância de papéis que os atores não assumindo, na proximidade do público à peça e ao palco, na interação entre o elenco e os espetadores. Desta forma, questiona-se os diferentes papéis que cada um e cada coisa tem na produção teatral, negando os cânones estabelecidos pelo teatro clássico.

4. *Estrangeiras* – teatro lusófono no Mindelact 2016 e no espaço lusófono

A peça *Estrangeiras* estreou no dia 08 de julho de 2016 no Teatro Municipal do Porto – Rivoli, uma coprodução Teatro Municipal do Porto e do Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo²⁸⁰. É um texto do português José Luís Peixoto²⁸¹, com encenação do luso-

²⁸⁰ “Texto original **José Luís Peixoto (Portugal)** | Encenação e Direção Artística **João Branco (Cabo Verde)** | Interpretação **Francisca Lima (Portugal), Janaína Alves (Brasil), Sílvia Lima (Cabo Verde)** | Figurinos **Janaína Alves** | Cenografia **Marta Silva** | Desenho de Luz **João Branco** | Música Original **Caio Terra (Brasil)** | Produção Executiva **Jorge Rui (Portugal)** | Coprodução **Teatro Municipal do Porto e do Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo** | Apoio à Montagem da Cenografia **Pedro Azevedo e Joana Pinto** | Apoio à Produção em Portugal **Ideias Peregrinas** | Apoio à Produção em Cabo Verde **ALAIM Academia Livre de Artes Integradas do Mindelo** | Duração Aprox. **1h10’ | M/12”** (Programa de *Estrangeiras*, Teatro Municipal do Porto, Rivoli).

²⁸¹ “José Luís Peixoto nasceu a 4 de Setembro de 1974 em Galveias, Ponte de Sor. É licenciado em Línguas e Literaturas Modernas (Inglês e Alemão) pela Universidade Nova de Lisboa. A sua obra ficcional e poética figura em dezenas de antologias traduzidas num vasto número de idiomas e estudada em diversas universidades nacionais e estrangeiras. Em 2001, recebeu o Prémio Literário José Saramago com o romance *Nenhum Olhar*, que foi incluído na lista do *Financial Times* dos melhores livros publicados em Inglaterra no ano de 2007, tendo também sido incluído no programa *Discover Great New Writers* das livrarias norte-americanas Barnes & Noble. Foi atribuído ao seu livro *A Criança em Ruínas* o Prémio da Sociedade Portuguesa de Autores para o melhor livro de poesia. O seu romance *Cemitério de Pianos* recebeu o *Prémio Cálamo Otra Mirada*, destinado ao melhor romance estrangeiro publicado em Espanha em 2007, tendo sido finalista do prémio Portugal Telecom (Brasil) e do International Impac Dublin Literary Award (Irlanda). Em 2008, recebeu o Prémio de Poesia Daniel Faria com o livro *Gaveta de Papéis*. Em 2010, o seu romance *Livro venceu* o prémio Libro d’Europa, em Itália, e foi finalista do prémio Femina, em França. Em 2012, publicou *Dentro do Segredo*,

-cabo-verdiano João Branco²⁸², e surge de um projeto em comum com cerca de dez anos, tal como afirma o encenador, “Foi aí [participação de José Luís Peixoto com o Teatro Meridional no Festival Internacional de Teatro no Mindelo – Mindelact, em 2007] que combinámos: um dia haveria de escrever uma peça para encenar aqui em Cabo Verde” (Branco, 2016, p. 89).

A peça retrata o encontro de três mulheres – uma brasileira, Isabella²⁸³, uma cabo-verdiana, Lili (Odália)²⁸⁴ e uma portuguesa, (Maria do) Rosário²⁸⁵ – que ficaram retidas numa sala de um qualquer aeroporto dos Estados Unidos da América. Este encontro abre mote para o tema da peça, a lusofonia, “um tema interessante no sentido de que ninguém sabe muito bem do que se trata” (*Ibidem*, p. 89). Assim, de acordo com João Branco (2016), José Luís Peixoto “coloca-nos como testemunhas de um dilema civilizacional: o que é isto da lusofonia, que todos evocam, mas poucos explicam? O que nos liga, efetivamente? Quem é responsável pelas imagens distorcidas que temos uns dos outros? Porque não nos encontramos mais? Que sala de espera é esta, em que nos olhamos e não nos entendemos?” (*Ibidem*, p. 90).

A mensagem transmitida é que, de facto, a comunidade lusófona, enquanto um conjunto de cidadãos que se reconhecem quer linguística, quer culturalmente, não existe. As personagens, na forma como se interrelacionam, revelam um completo desconhecimento do outro, das suas origens e das suas características culturais. Por exemplo, Mindelo é motivo de desentendimento e desencontro, pois Rosário tenta com afincos estabelecer ligação com Lili, confundindo a cidade cabo-verdiana na Ilha de S. Vicente com Mindelo, cidade do norte litoral de Portugal²⁸⁶. Embora

Uma Viagem na Coreia do Norte, a sua primeira incursão na literatura de viagens. Os seus romances estão traduzidos em vinte idiomas” (Disponível em <http://www.joseluispeixoto.net/tag/biografia>. Último acesso em 07 de setembro de 2016).

²⁸² “João Branco nasceu em Paris, em 1968. Vive em Cabo Verde desde 1991, na cidade do Mindelo. Iniciou as suas atividades cénicas em 1984 com o encenador João Paulo Seara Cardoso. Em 1990 encena o seu primeiro espetáculo, “Quem Me Dera Ser Onda”, do escritor angolano Mário Rui, na Escola Secundária D. Maria II, em Lisboa. Comemorou, em 2014, a sua 50ª encenação, com “Tempêstad”, adaptação crioula da peça original de Shakespeare. É convidado, em 1994, a assumir o cargo de responsável por todas as atividades artísticas do Instituto Camões – Centro Cultural Português / Polo do Mindelo. Em 2014 assume a direção do mesmo centro cultural. Pertence, desde dezembro de 2014, à Academia Cabo-Verdiana de Letras” (Programa de *Estrangeiras*, Teatro Municipal do Porto, Rivoli).

²⁸³ Papel desempenhado pela atriz brasileira radicada em Cabo-Verde Janaína Alves.

²⁸⁴ Papel desempenhado pela atriz cabo-verdiana Sílvia Lima.

²⁸⁵ Papel desempenhado pela atriz portuguesa Francisca Lima.

²⁸⁶ As falas que se seguem entre Lili e Rosário são ilustrativas da falta de compreensão entre ambas relativamente ao local a que se referem: “Sou do Mindelo, não escutou o crioulo de Soncente? Esse não se pode imitar. // É do Mindelo? Que valente coincidência, a minha madrinha é de Vila do Conde. Talvez conheça lá os Carreira. A minha madrinha chama-se Maria do Rosário Matos Carreira, está reformada, trabalhava nos correios. Já ouviu falar? (...) Qual brasileira? A minha mãe é lá de perto da terra desta menina, é de Vila do Conde. Ou melhor, a minha mãe é da Póvoa do Varzim, mas foi criada pela minha madrinha em Vila do Conde.

este desentendimento tenha suscitado o riso fácil e a descontração entre os membros do público no seu dia de estreia, também é revelador da falta de conhecimento que cada uma das personagens tem dos restantes países que compõem a lusofonia.

Para além disso, a língua portuguesa, que é o elemento aglutinador da lusofonia, parece, na peça, ter um papel contrário, de desunião, de afastamento. Embora as três mulheres falem a mesma língua, não há compreensão e o diálogo não flui de forma fácil e natural. Pior, muitas vezes, não há um reconhecimento de que estejam a falar a mesma língua. Isabella, a personagem brasileira, faz vários comentários nesse sentido: “Desculpem cortar o papo mas: you understand brazilian?” (Peixoto, 2016, p. 13) ou “Você fala muito bem. Quem ensinou você a falar? Às vezes tem um errozinho, aqui ou ali, custa um pouco para entender certas palavras, mas está muito bom, viu? Quem ensinou você a falar?” (*Ibidem*, p. 17). Os estrangeirismos utilizados por Isabella pretendem criar comédia fácil a partir de trocadilhos, mas, em última análise, são reveladores de que a língua portuguesa, por si só, não é espinha dorsal da lusofonia, como muitos pensadores portugueses defendem. Porém, Lili, ao contrário das restantes personagens, parece ter um entendimento e uma perceção das diferentes versões de que a língua portuguesa se reveste, mostrando a sua plasticidade: “É. Comboio é trem. Quando sair, vou pegar um trem” (*Ibidem*, p. 20) ou “Telemóvel é celular. Estava respondendo que tenho celular” (*Ibidem*, p. 24). A forma como Lili assume as duas versões do português, a brasileira e a portuguesa, afirmando “Digo como você preferir” (*Ibidem*, p. 24), revela a flexibilidade da língua portuguesa que se fala em Cabo Verde e pode ser indicador da posição mediadora e intermédia que Cabo Verde pensa assumir entre Brasil, Portugal e África continental, devido à sua localização geográfica privilegiada. Pelo exposto, na peça, a língua como base da lusofonia falha redondamente, permitindo-nos inferir que, afinal, a língua poderá ser uma base insuficiente para afirmar categoricamente a existência da lusofonia.

Porém, o público consegue identificar a existência de uma polifonia em palco, que se assume como uma das mais-valias da peça, não só em termos de riqueza da língua portuguesa, como também de produção do próprio espetáculo e da forma como as personagens se apresentam

Depois, conheceu o meu pai, que é dos Arcos. Conheceram-se tão bem que, passados uns meses, já estava a nascer a minha irmã em Ponte da Barca, onde também nasci eu. // Já disse que sou do Mindelo, São Vicente. Quem não conhece Laginha, Porto Grande, Monte Cara? // É das freguesias? Pois, eu conheço alguma coisa daquela zona. Fajozes, Modivas, Labruge... É de Labruge? Não me diga que é de Labruge? // Ai. Bo mãe é k é de Labruge. Bo ti ta fazê iss pa irritam? Sou de São Vicente, já disse. Sampajuda. // Azurara, conheço. Sampajuda, não estou a ver. Mas isso é Mindelo mesmo Mindelo, ou já é mais para dentro? Sampajuda não estou a ver mas, também, são tantas freguesias... // Kab Verd! Kab Verd! // Canidelo, Calhibreu, Alvarelhos... Até aí conheço. Kab Verd? Nunca ouvi falar. // Ca-bo Ver-de! Ca-bo Ver-de!” (Peixoto, 2016, pp. 13-19). Mais ainda, o diálogo atrás transcrito exemplifica a “conversa de surdos” que, frequentemente, existe entre as personagens ao longo da peça. Embora falem a mesma língua, não há entendimento entre as personagens, parecendo que ou têm falta de informação ou que se recusam a ouvir o outro.

em palco. Essa polifonia é ilustrativa da corporalidade assumida pelas atrizes – o português falado pela personagem brasileira é ilustrado por uma corporalidade espontânea; a gestualidade da atriz cabo-verdiana também se revelou interessante e em harmonia com a própria personagem, na medida em que, em termos linguísticos, por vezes, esta mudava bruscamente do português para o crioulo; por fim, a atriz portuguesa, embora, algumas vezes, fizesse tentativas ténues de se soltar em termos gestuais, foi aquela cuja representação esteve mais presa ao texto e à palavra, o que também é mais característico de um certo tipo de teatro ocidental. Em suma, em termos performativos, em palco, a corporalidade espontânea das atrizes brasileira e cabo-verdiana contrastou com a *performance* mais ligada ao texto e ao discurso da atriz portuguesa.

A peça revela que existe uma imagem estereotipada sobre cada uma das culturas e cada uma das mulheres que são representantes do seu povo: as mulheres brasileiras são vistas como prostitutas²⁸⁷, as cabo-verdianas como subdesenvolvidas e macaquinhas²⁸⁸ e as portuguesas como elitistas²⁸⁹, racistas e colonialistas²⁹⁰, embora Rosário se recuse a aceitar o estereótipo associado a si, quando afirma: “Mas é triste, sabe? Eu não sou apenas o país em que nasci. Não sirvo de exemplo para uma terra do Minho ao Algarve” (Peixoto, 2016, p. 56). A indumentária escolhida também concorre para as ideias pré-concebidas atrás enunciadas: Isabella vestia uns calções muito curtos e um top com um decote profundo; Lili usava uma saia rodada de tecido africano com cores vivas; Rosário vestia roupas mais austeras de cores escuras. Teria sido interessante ver outras nacionalidades da lusofonia representadas nesta peça, para compreender as imagens associadas a elas. O recurso a estes estereótipos parece ter tido o objetivo de conseguir a comédia fácil que é construída sobre lugares comuns.

Os estereótipos atrás apresentados são reveladores da superficialidade como o tema da lusofonia é tratado na peça. A peça faz levantar um conjunto de questões que são deixadas sem resposta, como é o caso do colonialismo e da forma como os povos outrora colonizados se sentem relativamente a este aspeto, por um lado. Por outro lado, a leveza com que foi tratado o facto de Lili ter mexido na bolsa de Rosário para lhe tirar um pacote de bolachas não confere muita

²⁸⁷ Lili, imitando Rosário, diz: “De certeza que tem mais putas em Teresina do que macacos no Mindelo, pois, pois” (Peixoto, 2016, p. 68).

²⁸⁸ Conversa entre Rosário e Lili: “Lá, é muita abundância, não é? É fruta por todo o lado: ananases, papaias, kiwis. E bicharada também, não é? Animais selvagens de toda a espécie. Gosto muito dos macaquinhos quando os vejo na televisão. // Do que está a falar? // Da África, claro. // Ah, sim, talvez lá seja assim. Não sei dizer. Nunca fui à África” (*Ibidem*, pp.40-41).

²⁸⁹ Rosário diz: “Não, não é bem isso. A Europa é a Europa, não pode ser comparada. A Europa é mais... Paris, entende? Europa. Eu-ropa. Eu não devia estar aqui. Uma europeia não devia estar aqui, só pode ser engano. Daqui a pouco já devem vir buscar-me (...)” (*Ibidem*, p. 61).

²⁹⁰ Lili diz a Rosário: “Agora chamei-lhe racista, porque foi racista. Antes, chamei-lhe colonialista” (*Ibidem*, p. 62).

credibilidade ao comportamento das personagens. Um comportamento como este teria gerado uma situação de conflito que culminaria em reações mais contundentes do que aquelas apresentadas em palco, em que Rosário apenas manifestou uma palavra de desagrado.

Numa primeira análise, a imagem que fica é que a peça é superficial, reducionista, cheia de lugares comuns e, por isso, simplista. Porém, estas características levam-nos a questionar se estes atributos não estarão de acordo com a conceção e com o ponto da situação em que se encontra a própria lusofonia. Não apresentando respostas, a peça questiona a existência da própria lusofonia, já que a língua não se apresenta como a sua base, nem existem muitas afinidades ou reconhecimentos culturais entre os povos que compõem o espaço geográfico lusófono. Contudo, o facto de o autor ter escolhido a lusofonia como tema central da peça é denunciador do reconhecimento de que ela existe, embora seja um conceito e um termo em debate.

O teatro, frequentemente, traz para o palco as questões, os dilemas, as preocupações culturais, políticas e sociais. Neste sentido, a escolha desta temática afigura-se como fundamental, pois poderá constituir-se como um tema de discussão, de análise e de reflexão que poderá permitir a construção de um conceito mais refletido da lusofonia, em paralelo com o que está a acontecer noutros espaços e com outros agentes.

Na sua estreia no Rivoli, a peça foi muito bem recebida, com o público a envolver-se num riso fácil, que variou do humor simples, com a personagem brasileira a tentar falar inglês, ao riso desconfortável por parte dos elementos portugueses ou de reconhecimento por parte dos elementos cabo-verdianos, quando o tema do colonialismo foi abordado. Note-se, contudo, que, embora a sala estivesse quase cheia, a maioria dos lugares estava ocupado por pessoas que conheciam pessoalmente algum membro da produção da peça e por membros da diáspora cabo-verdiana, numa plateia maioritariamente branca. Este aspeto facilitou o envolvimento, uma vez que a maioria das pessoas ria-se ao sinal de qualquer pretexto, dando uma imagem de sucesso que, embora efetivo, não foi imparcial.

João Branco, o encenador, classifica a peça como “um espetáculo crioulo. Porque vive de misturas, de interpenetração cultural, porque fala de nos conhecermos melhor”²⁹¹, acrescentando desconhecer o conceito de teatro lusófono, o que, na nossa opinião, revela que o encenador conhece o conceito, mas não o aceita. Todavia, pelo que já foi explorado ao longo desta dissertação, é possível classificar *Estrangeiras* como uma peça de teatro lusófono, com todas as problemáticas que isso implica. A opção temática pós-colonial e que questiona a hegemonia ocidental é reveladora desta classificação, ao mesmo tempo que apresenta várias culturas do espaço geográfico lusófono. Estas diferentes culturas são representadas pela polifonia linguística e pela polifonia cultural.

²⁹¹ Entrevista exclusiva de João Branco concedida por correio eletrónico para esta investigação a 2 de agosto de 2016.

A polifonia linguística é composta pelas diferentes variantes do português em palco e pelo crioulo cabo-verdiano. No que respeita à polifonia cultural, esta é constituída pelas diferentes indumentárias representativas de cada país em palco e, acima de tudo, pelo ritual que, embora descontextualizado, forçado e sem muito sentido para o desenrolar da peça, Isabella leva a cabo, vestida com uma saia branca a pedir proteção a Pomba Gira²⁹².

5. *Moçambique* da companhia mala voadora

A peça teatral *Moçambique*²⁹³, criada por Jorge Andrade e produzida pela mala voadora, teve estreia no teatro Tivoli a 16 de setembro de 2016, tendo sido, desde então, apresentada em vários espaços nacionais e internacionais²⁹⁴. O espetáculo teve grande adesão do público, com sessões

²⁹² Pomba gira é uma entidade espiritual da umbanda, que se manifesta incorporada num médium. **É a mensageira entre o mundo dos orixás e a terra.** A umbanda, uma religião brasileira com origens africanas, foi levada para o Brasil pelos escravos de origem *bantu*, é caracterizada por vários rituais. A pomba gira está fundamentada como arquétipo criado a partir da bombogira, originária dos cultos africanos de Angola.

²⁹³ **texto e direção** Jorge Andrade . **com** Bruno Huca, Isabel Zuua, Jani Zhao, Jorge Andrade, Matamba Joaquim, Tânia Alves, Welket Bungué . **cenografia** José Capela . **figurinos** José Capela com execução de Aldina Jesus . **vídeo** ANIMA e Bruno Canas . **banda sonora** Rui Lima e Sérgio Martins . **luz** Rui Monteiro . **coreografia** Bruno Huca . **fotografias de cena** Bruno Simão e José Carlos Duarte . **imagem de divulgação** António MV . **vídeo de divulgação** Jorge Jácome e Marta Simões . **assistência** Francisco Campos Lima . **direção de produção** Joana Costa Santos . **apoio à produção e comunicação** Jonathan da Costa . **gestão e programação cultural** Vânia Rodrigues . **apoio** CAAA, Centro Cultural Português – Maputo / Instituto Camões, Fundação Calouste Gulbenkian, Hotel Peninsular, Teatro Nacional D. Maria II, Teatro Nacional São João. **agradecimentos** Agostinho Félix Trindade, Alessandra de Silos Brito, Alexandre Zhao, Amilton Alissone, Dai Jing Zhen, Ekaterina Solomina, Filipe Branquinho, Graça Sousa, Inês Afonso, Luís Santos, Marta Félix, Moldursant, Pia Kramer, Ricardo Areias, Rita Couto, Vanda Marques, Vítor Pinto, Zhao Jia Liang . **residência artística** Espaço do Tempo . **coprodução** Teatro Municipal Maria Matos, Teatro Municipal do Porto Rivoli/Campo Alegre, Teatro Viriato . **classificação etária** M16 . **A mala voadora é uma estrutura financiada pelo Governo de Portugal – Ministério da Cultura/Direção-Geral das Artes e associada d’O Espaço do Tempo e da Associação Zé dos Bois.**

²⁹⁴ Em 2016, depois da residência artística n’O Espaço do Tempo em Montemor-o-Novo de 29 de agosto a 11 de setembro, o espetáculo foi apresentado em 16 e 17 setembro 2016 no Teatro Municipal do Porto – Rivoli; de 23 a 27 setembro 2016, no Teatro Municipal Maria Matos, Lisboa; em 4 e 5 novembro 2016, no Teatro Viriato, Viseu. Em 2017, em abril, o espetáculo foi apresentado no Brasil, a 1 e 2 de abril 2017 no Centro Cultural Teatro Guaíra, Curitiba (Brasil) e a 8 e 9 abril 2017 no SESC Vila Mariana, São Paulo (Brasil). Em Portugal, a 8 junho 2017, *Moçambique* foi apresentado no PT.17, O Espaço do Tempo, Montemor-o-Novo; a 6 de julho, foi apresentado no Festival de Almada; em setembro, no dia 15, no Cine-Teatro Avenida, Castelo Branco, de 20 a 24 no Teatro Maria Matos, Lisboa, e a 30, no Teatro Virgínia, Torres Novas; em outubro, no dia 13 no TAGV, Coimbra, e no dia 21, no Teatro Micaelense, Ponta Delgada, Açores. Em 2018, foram feitas apresentações no dia 13 de janeiro, na Casa da Cultura de Ílhavo, em Aveiro, e no Luxemburgo.

cheias e outras esgotadas, como foi o caso das apresentações no Teatro Maria Matos, em Lisboa, motivo pelo qual houve a reposição da peça em 2017 e em 2018²⁹⁵. Para além do apoio do público, *Moçambique* também obteve grande reconhecimento por parte da crítica de teatro, sendo nomeado e/ou recebendo vários prémios: obteve uma classificação de cinco estrelas na crítica do *Jornal Público*; conquistou o segundo lugar na lista dos melhores espetáculos do ano na *Revista Ípsilon*; recebeu o prémio de “Melhor Espetáculo” da Sociedade Portuguesa de Autores; foi nomeado para melhor trabalho cenográfico da SPA/RTP (Sociedade Portuguesa de Autores / Rádio Televisão Portuguesa); conseguiu uma Menção Especial da Associação de Críticos de Teatro; foi nomeado para o Globo de Ouro para “Melhor Espetáculo”²⁹⁶.

Partindo de factos reais da história pessoal do próprio Jorge Andrade, que também podem ser uma ficção nas palavras do ator, a peça inicia com o ator, num pequeno discurso, a contextualizar a produção que se apresentará num palco com cenário tropical de cores garridas e plantas de grande porte, que vão de encontro às imagens estereotipadas assumidas pelas equipa de produção que fazem lembrar as cores e os cheiros de África. É desta forma que Jorge Andrade relembra e relata os acontecimentos pessoais que deram origem à produção – o ator nascera em Moçambique, onde os seus pais se conheceram e casaram, e regressou, com quatro anos de idade, com os pais e o irmão a Portugal, depois do 25 de abril de 1974. Quanto à restante família, acrescenta:

Em Moçambique ficaram os meus tios e dois primos. Em 1983, um dos meus primos morreu com malária e seis meses depois o outro teve um desastre de mota e também morreu. Em 1984, os meus tios vieram a Portugal e lembro-me de ouvir a minha tia Eulália e a minha mãe a falarem na cozinha. A minha tia estava muito triste e perguntou à minha mãe se ela não lhe podia dar um dos filhos para lhe fazer companhia. Eu fiquei na expectativa a ver o que a minha mãe ia responder. E ela disse: ‘Eu até te dava o Jorginho mas não consigo viver sem ele’. Fiquei muito feliz. Em 2010, eu regresssei a Moçambique, em trabalho. E o meu tio levou-me a ver aos campos cultivados e a fábrica de concentrado de tomate dele e tentou convencer-me a ficar lá e trabalhar com ele. Eu dizia que não percebia nada de tomate, mas ele insistia imenso. E mais uma vez tive oportunidade de viver em Moçambique e não fiquei. Em 2014 o meu tio foi assassinado e a minha tia ficou sozinha (Caetano, 2016).

²⁹⁵ Cf. “Podcast Maria Matos – episódio 03 – Regresso a Moçambique – Mala Voadora”, disponível em <https://www.teatromariamatos.pt/espetaculo/mocambique-mala-voadora-20170920/>. Último acesso em 08 de dezembro de 2017.

²⁹⁶ Cf. página do espetáculo do sítio da internet do Teatro Maria Matos, disponível em <https://www.teatromariamatos.pt/espetaculo/mocambique-mala-voadora-20170920/>. Último acesso em 08 de dezembro de 2017.

O resto da peça é um exercício de suposições criadas por Jorge Andrade na resposta às questões “E se eu em 1984 tivesse voltado para Moçambique com a minha tia e ficasse a tomar conta do negócio do tomate?” (*Ibidem*), da mesma forma que a explicação dos acontecimentos familiares de Jorge Andrade também poderá ser ficção. Assim, toda a peça é uma resposta hipotética à questão anterior, num suceder de respostas possíveis, em que, o autor/ator imagina como teria sido a sua vida à frente da exploração agrícola. Neste cenário de hipóteses, o autor/ator cruza o destino da empresa Andrade & Filhos Investimentos com episódios do período pós-independência de Moçambique: a guerra civil, a relação tensa do país com África do Sul e a forma como este país financiou e promoveu a guerrilha em Moçambique, o período de seca extrema que assolou o país, o furacão de 1984 que destruiu as colheitas, destruiu infraestruturas num país que já se encontrava vulnerável nesse aspeto, desde a libertação de Portugal, devido à guerra.

Para alimentar a autobiografia imaginária de Jorge Andrade, a produção utiliza imagens documentais reais dos arquivos do Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema (INAC) moçambicano para sustentar e dar uma ilusão de realidade. Na entrevista concedida a Paula Nascimento, produtora cultural, e que resultou no “Podcast Maria Matos sobre *Moçambique* da Mala Voadora”, Jorge Andrade indicou que a autorização do INAC para aceder às imagens foi bastante célere, ainda que o acesso tivesse sido restrito, ou seja, o autor não teve acesso a todas as imagens, mas a algumas pré-selecionadas e que lhe foram cedidas. Esta pré-seleção por parte do INAC leva-nos a equacionar a posição da instituição pública, bem como a questionar os motivos pelos quais o autor poderia ter acesso apenas a algumas imagens e não àquelas a que gostaria. Esta censura, ainda que se apresente de forma velada, leva-nos a concluir que há episódios e aspetos do tempo colonial, da luta pela independência e dos momentos seguintes à libertação de Moçambique que ainda são de domínio secreto, ou, pelo menos, que se revestem de um cariz sensível que não se deseja que venha a público. Na verdade, esta pré-seleção de imagens, certamente, condicionou o percurso da produção, assim como de todo o enredo apresentado em palco e do formato do espetáculo, que foi sendo desenhado pela equipa de produção à medida que ia tendo contacto com a informação cedida. Desta forma, *Moçambique* não relata a história de Moçambique após a independência, uma vez que os acontecimentos apresentados em palco são uma versão das inúmeras possíveis. É nesta senda que Jorge Andrade rejeita rotundamente a ideia da peça como teatro documental. A este respeito, o autor afirma:

[...] apesar daquilo ser tudo verdade (tirando o tomate) e o encadeamento com que aquilo é apresentado, aquilo [a peça] já não é nada documental.
[...] É pegar no documental e tentar, precisamente nesse confronto de uma

história que não é a minha, que resulta no lado mais fantástico do próprio espetáculo. As imagens são verdadeiras, as imagens estão lá...²⁹⁷

Assim, ao contrário de tentar reescrever e reinventar a história de Moçambique, Jorge Andrade vai reescrevendo a sua história pessoal ficcional à luz dos acontecimentos históricos, políticos, económicos e climatéricos de Moçambique, adaptando os episódios ficcionais aos acontecimentos reais, numa catadupa de suposições que vão surgindo em palco e às quais o grupo de atores que acompanha o protagonista em palco tenta dar resposta. Porém, a hipotética interferência da ficção no real é deixada entre linhas: é fundada uma loja para abastecer os empregados da fábrica de concentrado de tomate quando a restante população moçambicana não tinha acesso a bens de primeira necessidade e os que tinha eram doados por grupos de Organizações Não Governamentais (ONGs); é criada uma moeda própria que atinge uma taxa de inflação que torna a sua utilização incomportável para os empregados e para o dono da fábrica de concentrado de tomate; são feitos subornos aos rebeldes da RENAMO²⁹⁸ para serem poupados a ataques e a pilhagens; há a sugestão de que o grupo de trabalho da fábrica terá desempenhado um papel fundamental no acordo de paz assinado entre a FRELIMO²⁹⁹ e a RENAMO. De facto, tudo isto poderia ter acontecido se Jorge Andrade tivesse regressado a Moçambique com os tios em 1984 como herdeiro dos quatro mil hectares de produção agrícola e de uma indústria de produção de concentrado de tomate, mas não aconteceu. A respeito da possível mudança do curso da história ou de uma existência pessoal, Jorge Andrade declara

O que é que se pode fazer numa hora e meia? Podíamos tentar mudar a história do país. Claro que isso não é possível, por mais que estejamos a inventar a realidade é mais forte do que a nossa capacidade de inventar. Por isso, aquilo no fundo é uma alienação. É a ilha. Mais vale irmos todos para a ilha, apanhar banhos de sol e comer marisco. Porque na ilha, como no teatro, vale tudo (*apud* Caetano, 2016).

²⁹⁷ Cf. “Podcast Maria Matos – episódio 03 – Regresso a Moçambique – Mala Voadora”, disponível em <https://www.teatromariamatos.pt/espetaculo/mocambique-mala-voadora-20170920/>. Último acesso em 08 de dezembro de 2017.

²⁹⁸ RENAMO, Resistência Nacional Moçambicana, é o segundo maior partido político em Moçambique fundado em 1975. Foi fundado em resposta ao único partido político existente à data, FRELIMO.

²⁹⁹ FRELIMO, Frente de Libertação de Moçambique, foi fundado a 25 de junho de 1962 pelo Dr. Eduardo Chivambo Mondlane com o objetivo de lutar contra o domínio colonial de Portugal para obter a independência de Moçambique. Pertenceram a este partido figuras incontornáveis da história moderna de Moçambique: Marcelino dos Santos, Samora Machel e Joaquim Chissano.

O recurso à história para apresentar uma situação em palco é uma característica marcante do teatro pós-colonial. Atualmente, a História e as histórias estão rodeadas de nebulosidade, uma vez que as estruturas clássicas analíticas e concetuais já não se aplicam à realidade pós-colonial. Não é possível reconstruir o passado em toda a sua plenitude e em toda a sua realidade, uma vez que todas as reconstruções são provisórias e dependentes de múltiplas interpretações, ao mesmo tempo que são construídas ideologicamente. Assim, segundo Martinho Soares (2010):

é lícito concluir que qualquer compreensão não é nunca uma intuição direta, mas sempre uma reconstrução. A compreensão é sempre mais do que simples simpatia. A enunciação de um facto jamais é uma mera constatação, o historiador reconstrói-o e não o reproduz. Daí o erro de supor uma realidade histórica acabada antes da ciência, passível de reprodução fiel. A realidade histórica, porque é humana, é equívoca e inesgotável (p. 68).

Os factos já não falam por si mesmos, dado que as noções epistemológicas do Positivismo estão a ser questionadas com base na noção de que a história é um artefacto literário e de que todas as fontes históricas são intertextuais, como defende Gallie (1964), de que “cada trabalho de historiografia apresenta duas características que apoiam fortemente reivindicação que a história é um subgénero do género *Story* [narrativo]” (p. 66). Por isso, cada vez mais, há a influência da política, das teorias sociais e afins e das teorias literárias na disciplina da história.

No pós-modernismo, os conceitos da reescrita da história assumiram novos contornos com Michel Foucault (1997), Roland Barthes (2006, 2009) e Jacques Derrida (2008), que questionaram os laços existentes entre a verdade e os sistemas de poder que, por sua vez, a moldam e a determinam. Na verdade, estes filósofos questionaram a relação indeterminada e múltipla entre o significante e o significado, ou, por outras palavras, as características nebulosas da linguagem. A própria linguagem molda e pré-determina a realidade e, por isso, tudo é uma construção linguística / textual.

Este debate, posteriormente, foi retomado por Hayden White (1985) que considerou toda a História uma ficção verbal em parte inventada. Segundo White, a História é a composição persuasiva, através do uso da linguagem, de um ponto de vista, o que nos leva a poder afirmar que, de acordo com a teoria do autor, a verdade histórica não é construída de acordo com as evidências dos acontecimentos e que a História é uma narrativa construída.

Tem-se tornado cada vez mais evidente que existem dificuldades na descrição do passado e do presente, pois estes assumem contornos variados passíveis de múltiplas interpretações e que se envolvem numa dialética com os textos existentes que representam um conjunto de formas culturalmente construídas de conhecimentos, crenças, códigos e costumes. No fundo, cada escrita ou reescrita são criadas tendo em conta o discurso do outro.

Na mesma senda, Eduard Said (1997) defende que a verdade é apenas situacional e política. Ainda que não acredite que todas as declarações acerca do passado e da história sejam falsas, o autor defende que muitas das versões dos académicos europeus foram moldadas pelas exigências políticas e ideológicas da construção imperial, com a superioridade racial e cultural inerente aos objetivos políticos da época.

A respeito da visão da história como um conjunto de versões, dependendo de quem a conta, Jorge Andrade afirma:

Somos nós que estamos a ter, naquele momento, o poder de estar a contar a história e a história está a ser contada naquela perspetiva que foi aquela escolhida por nós que estamos ali no palco. Portanto, o público está ali a receber a nossa versão da história. Provavelmente, se alguém fosse contar aquela outra história [...] e esse alguém fosse moçambicano [...], se calhar, a visão seria outra. Eu acho que aquilo só brinca um bocado com a ideia de quem tem o poder de contar a história e as versões que nos chegam são maioritariamente contadas por nós [europeus], porque nos interessa contar a história daquela maneira³⁰⁰.

É no sentido da reescrita da história que *Moçambique* se assume como uma peça de reconstrução da história, através da reescrita da narrativa. Assim, Jorge Andrade caracteriza a peça como “quase uma farsa”, com “um humor muito ácido” (*apud* Caetano, 2016), que tem por objetivo desdramatizar os assuntos seríssimos apresentados em palco. Desta forma, é feito um contraponto entre o dramático e o sério com os vídeos a preto e branco e o que é apresentado em palco, que surge em tom de festa. Ao longo de mais de uma hora, é construído em palco um jogo de teatralidade para brincar com os acontecimentos e os conceitos de verdade e de mentira, jogo esse que é conseguido através do avanço e do recuo da narrativa, da negação do momento, do voltar atrás, do escrever e reescrever, da redefinição da história e do jogo entre realidade, ficção e fantasia. É nesta construção de dualidades e que a peça se apresenta como “um espetáculo de possibilidades”³⁰¹, segundo Matamba Joaquim.

À medida que a ação se vai desenrolando em palco e os acontecimentos se vão sucedendo, o grupo de atores vai dançando cada vez mais rapidamente. A coreografia é o resultado do espartilhar

³⁰⁰ Cf. “Podcast Maria Matos – episódio 03 – Regresso a Moçambique – Mala Voadora”, disponível em <https://www.teatromariamatos.pt/espetaculo/mocambique-mala-voadora-20170920/>. Último acesso em 08 de dezembro de 2017.

³⁰¹ Conversa entre os atores e grupo de produção e o público, após o espetáculo de estreia no dia 16 de setembro de 2016, no Teatro Municipal Rivoli, no Porto.

e do estilizar da dança anti-imperialista Makwayela, uma “dança contra a exploração, o racismo e a segregação social [...], de apoio à causa dos povos oprimidos” (*apud* Carvalho, 1999, p. 166)³⁰². A dança e o cansaço resultante da dança constante ao longo do espetáculo pretende transmitir, também, o cansaço do esforço em seguir os eventos que vão surgindo em palco³⁰³ e, segundo Tânia Alves, esse esforço “é propositado”³⁰⁴. Jorge Andrade acrescenta que a dança ao longo do espetáculo “representa a vontade de fazer o que quer que seja”³⁰⁵. Por seu lado, Bruno Huca defendeu, na conversa *aftershow*, que a dança pode ter duas leituras distintas: se por um lado, é um dispositivo cénico e artístico que o grupo de atores decidiu inserir no espetáculo, por outro lado, poderá ter uma leitura relacionada com o “país [Moçambique] em si, com a própria África em si e que é mesmo real aquela coisa de: há celebração, dança; há morte, dança; há crise, dança; há trabalho, dança; há paz, dança; há guerra, dança [...] tem muito a ver com a cultura e como é que se dá o próximo passo e se vai em frente”³⁰⁶. Esta dança cria uma ligação entre o espetador e entre o grupo de atores e enredo apresentado em palco, bem como entre os espetadores e os episódios do período do colonialismo e do período pós-independência. Segundo José Capela, “a dança tem uma energia que atravessa o espetáculo”³⁰⁷ e o espetador acaba por estabelecer uma relação de empatia e entrar numa comunhão de sentimentos de esforço e cansaço, mas ao mesmo tempo de perseverança, na superação das dificuldades que vão surgindo de forma encadeada e a uma velocidade cada vez maior em direção à paz do país.

³⁰² A Makwayela é uma dança tradicional profundamente enraizada na região sul de Moçambique devido à proximidade com a África do Sul, país de onde esta manifestação é proveniente. Acredita-se que a dança terá sido criada por emigrantes nos finais de 1860, como forma de mitigarem as saudades das suas terras de origem e como forma de superação da vida difícil de trabalho nas minas. A Makwayela é uma dança onde homens e mulheres entoam canções enquanto dançam, normalmente, eles vestidos de calças ou calções e camisa e elas envergando a tradicional capulana. Não se verifica a utilização de instrumentos musicais, excetuando-se o uso de apitos em determinados momentos. Em Moçambique, a Makwayela é atualmente dançada em quase todas as províncias, tendo-se tornado muito praticada logo após a libertação colonial. Na luta pela independência, a Makwayela transformou-se num símbolo nacional, com grupos criados em quase todas as fábricas, empresas, mercados, unidades de produção agrícola, hospitais, departamentos de administração governamental, nas forças policiais e militares, entre outros. Na verdade, “Makwayela é uma dança que rapidamente se tornou famosa e popular em todo o país depois da libertação do jugo colonial” (*apud* Carvalho, 1999, p. 167).

³⁰³ Cf. “Podcast Maria Matos – episódio 03 – Regresso a Moçambique – Mala Voadora”, disponível em <https://www.teatromariamatos.pt/espetaculo/mocambique-mala-voadora-20170920/>. Último acesso em 08 de dezembro de 2017.

³⁰⁴ Conversa entre os atores e grupo de produção e o público, após o espetáculo de estreia no dia 16 de setembro de 2016, no Teatro Municipal Rivoli, no Porto.

³⁰⁵ *Idem*.

³⁰⁶ *Idem*.

³⁰⁷ *Idem*.

Embora a equipa do *Moçambique* sublinhe que a peça não pretende mostrar um posicionamento relativamente aos acontecimentos históricos por parte dos seus elementos, a verdade é que o espetáculo surge num período em que as questões da africanidade, do colonialismo e do pós-colonialismo estão a ser tema de debate aceso, nomeadamente no que à lusofonia diz respeito. Assim, ainda que involuntariamente, o espetáculo acaba por levantar questões acerca de aspetos ligados à lusofonia, nomeadamente o colonialismo e o papel de Portugal no processo de independência de Moçambique. Estas temáticas são características do teatro pós-colonial, vertente do teatro em que o teatro lusófono se inscreve. Mais ainda, em termos de produção e *performance*, *Moçambique* possui vários elementos do teatro pós-colonial: a música em vários momentos, a dança tradicional africana, o cenário tropical e colorido, a indumentária criada com capulanas, tecido tradicional de Moçambique, que, de acordo com Francesca Rayner (2018), trabalha com “redefinições contemporâneas” destes materiais, o que “desempenhou um papel central na invocação e posterior desconstrução das narrativas de África criadas pelas *performances*”.

Para além destes aspetos, destaca-se a polifonia em língua portuguesa, as várias formas de falar português, associadas às diferentes nacionalidades representadas em palco. Um dos aspetos mais marcantes da produção é a multiculturalidade do elenco – um dos atores negros declara em palco ser de descendência angolana, outro português, mas nascido em Moçambique. Segundo Francesca Rayner (2018), “tais certezas étnicas são desfeitas pelas próprias autodefinições dos atores, que incluem uma mulher caucasiana que se identifica como indiana e dois atores, um negro e uma chinesa, que se identificam fundamentalmente como portugueses”. O que se verificou em *Moçambique* foi, acima de tudo, o hibridismo identitário, um reflexo do pós-colonialismo, em que cada pessoa poderá ser uma mescla de culturas e identidades. Acreditamos que o futuro do teatro lusófono passará, também, pela existência de identidades híbridas, cuja riqueza e multidimensionalidade serão uma mais-valia para o próprio teatro e para as *performances*.

Em suma, pela temática apresentada, pelos elementos nativos moçambicanos apresentados em palco, pela polifonia em português, *Moçambique* inscreve-se, sem qualquer dúvida, no teatro lusófono.

CONCLUSÃO

O conceito de teatro lusófono assenta em dois grandes eixos fundamentais, a lusofonia e o teatro pós-colonial, ambos pertencentes a um tempo histórico pós-colonização e pós-independência dos povos nativos vítimas da colonização portuguesa, que teve a duração de cerca de cinco séculos. Esses séculos de colonização deram lugar a uma história, uma língua e a uma cultura partilhadas por todos, aspetos que consideramos pilares da lusofonia.

O termo lusofonia levanta várias questões de cariz filosófico e político, pois, frequentemente, e sobretudo para os países colonizados, é associado a uma neocolonização, não geográfica, política e/ou social, mas linguística. Ou seja, a lusofonia, principalmente por parte dos países africanos, é encarada como um meio utilizado pelos países hegemónicos, Brasil e Portugal, para manterem uma posição de poder e de superioridade sobre os países em desenvolvimento, de manutenção da posição outrora ocupada e perdida com a independência.

Esta hegemonia é vista como a imposição da língua portuguesa sobre as várias línguas locais, bem como da cultura ocidental sobre as culturas africanas e asiáticas dos restantes países e comunidades do espaço lusófono, por questões económicas. As vozes que se levantam contra a lusofonia assumem que este é um ideal português de criação de uma comunidade controlada por Portugal, que não tem em consideração aquilo que é o carácter individual e as especificidades das culturas autóctones que quer incluir em si. Na verdade, muitos foram os contributos de individualidades portuguesas e brasileiras para a concetualização de lusofonia, que assenta num sonho messiânico português de construção de quinto império na terra. Os africanos e os timorenses em nada contribuíram para a construção deste conceito; pelo contrário, atualmente, tendo em conta a visibilidade que o termo tem vindo a ter nos últimos anos associado às mais variadas manifestações culturais e artísticas por todo o mundo lusófono, várias têm sido as vozes, principalmente africanas, que se têm insurgido contra o termo, pois consideram que este contempla uma visão unilateral portuguesa e que não abrange as particularidades e as vicissitudes dos seus países em desenvolvimento. Mais ainda, consideram que o termo lusofonia é uma imposição ocidental e que, por isso, deve ser abandonado.

Para reforçar este ponto de vista, podemos recorrer às palavras do investigador angolano Carlos Pacheco (2000) para quem o conceito de lusofonia, tal como é definido atualmente, nada diz aos povos africanos, porque a sua vivência foi e continua a ser outra:

A chamada lusofonia funciona como um espelho quebrado, no qual, em vez de países inteiros, apenas se distinguem fragmentos de geografias, estas localizadas no litoral de Angola e Moçambique, enquanto as comunidades

no seu todo, as do interior, permanecem ocultas, pois a língua e a cultura portuguesa nada lhes dizem, os seus processos históricos foram outros (s/p).

Serão por estas razões que o investigador não terá dúvidas em afirmar que “a lusofonia não passa de um conceito vago, uma estratégia política e cultural sem qualquer correspondência com a alma e o sentir dos povos africanos. Incluindo o Brasil” (*Ibidem*).

Apesar do antagonismo, o facto de lusofonia ser um termo tão contestado demonstra, na verdade, a existência de um vínculo ou uma ligação, ainda que crítico, entre os diferentes povos e países. No entanto, é inegável que existem aspetos comuns aos diferentes povos, como a língua partilhada, a construção histórica comum e a cultura análoga em muitos aspetos, fruto de séculos de convivência e vivências comuns. A isso chamamos lusofonia, descartando, para efeitos deste trabalho, todas as reticências existentes associadas à conceção de neocolonialismo. Portanto, para nos referirmos aos aspetos comuns, apenas possuímos a palavra lusofonia, não podendo recorrer, pois, a qualquer outra que contenha em si as conceções já enumeradas. No futuro, fruto de uma discussão multilateral entre todos os interessados, se existir uma palavra, um símbolo, uma sigla, ou qualquer outro elemento que contenha em si a reunião de todos estes aspetos que são a base de união entre mais de duzentos milhões de indivíduos espalhados pelo mundo, então, poderemos assumi-lo, descartando a denominação teatro lusófono.

Por seu lado, o teatro pós-colonial, segundo pilar do teatro lusófono, assume um papel de cariz político, com o objetivo de questionar a hegemonia eurocêntrica e ocidental que criou relações de desigualdade aos mais variados níveis – social, político, linguístico e cultural. Assim, o teatro pós-colonial envolve-se com os discursos, com as estruturas e com as hierarquias do colonialismo, contestando-os. Através dessa contestação, pretende reestabelecer o sentido de identidade nativa, bem como rever a história, na perspetiva do subjugado.

Nesta perspetiva, o teatro pós-colonial assume características performativas específicas, diferentes das do teatro ocidental, pois incorpora em si características das *performances* e das culturas nativas. Esta incorporação de aspetos culturais e performativos dos povos colonizados, e que não fazem parte da cultura teatral ocidental, abre novos caminhos para a concetualização e definição de teatro. Um desses aspetos é o ritual que inclui ações de apresentação, como a dança e o canto, e ações de representação, como a imitação e a incorporação. Frequentemente, o ritual é um meio para estabelecer um contexto e um cenário, através da dança, da música e da indumentária, a partir dos quais se pretende recuperar a tradição e a história perdidas com o processo de colonização. Mais ainda, a utilização do ritual tem sempre uma intencionalidade política, como expressão de uma cultura pós-colonial de discurso anti-imperialista.

Outro aspeto importante do teatro colonial é a língua utilizada em palco, cuja escolha reveste-se sempre de um posicionamento político de contestação à hegemonia das línguas eurocêntricas. Com o colonialismo ocorreu a imposição da língua imperial sobre as línguas nativas, dando-se o primeiro passo para a usurpação da identidade dos povos nativos. Assim, neste contexto, a incorporação das línguas nativas nos espetáculos performativos é a tentativa de recuperação da identidade perdida e da restauração do sistema de comunicação e do sistema cultural existentes num período anterior à colonização. Por outro lado, para além da incorporação das línguas nativas, também se verifica a utilização das variedades das línguas imperiais, da língua padrão ou de dialetos que derivem das mesmas. Esta utilização também assume um posicionamento marcadamente político, na medida em que, ao utilizar as línguas imperiais, ou variantes e/ou dialetos destas, os povos colonizados também as assumem como suas, reclamando a sua copropriedade. Ou seja, a recusa em aceitar a hegemonia das línguas eurocêntricas ao mesmo tempo que se verifica uma apropriação da mesma com todas as alterações semânticas, fónicas e sintáticas, visa a reclamação de uma autonomia linguística e cultural negada durante todo o processo de colonização.

Por fim, a inclusão de canções e da música autóctones é uma característica distintiva do teatro pós-colonial. Em palco, a música e as canções assumem um poder de significação acrescido, pois contribui fortemente para a construção de significados de determinada cena. Para além disso, a utilização de canções e de música nativas promove a recuperação da memória cultural indígena.

Em palco, a inserção de elementos e características culturais e linguísticas nativos dá lugar a um hibridismo entre formatos e entre linguagens performativas distintas, criando configurações performativas específicas e novas. Estas novas configurações dão origem a uma nova linguagem teatral e performativa. É neste âmbito que se inscreve o teatro lusófono.

O teatro lusófono assume um tom marcadamente político de questionamento dos variados aspetos das múltiplas realidades coloniais e pós-coloniais, bem como das influências que o colonialismo teve numa dimensão holística da vida dos povos. Em palco, em termos de produção, verifica-se a existência de uma polifonia linguística, fruto de uma coexistência harmoniosa de vários sotaques, de várias variantes da língua portuguesa, de dialetos e línguas que derivam desta, bem como de línguas nativas africanas e/ou asiáticas. Esta simultaneidade de características linguísticas diferentes dá lugar a uma unidade linguística, realçando-se o comum em detrimento do que é particular de cada país. Por outro lado, em termos performativos, o teatro lusófono incorpora características performativas e culturais nativas, como a dança, o canto, o movimento corporal, a indumentária, os símbolos, entre outros aspetos. Para além de recuperar as culturas indígenas, a inserção dos aspetos referidos é feita em situação de igualdade face às características teatrais ocidentais utilizadas, *i. e.*, os elementos que compõem a polifonia linguística e a polifonia cultural possuem a mesma importância, não se verificando a supremacia de uma linguagem teatral

sobre outra. A junção de todos os elementos indicados resulta numa única manifestação artística pertença de todo o espaço lusófono, mas diferentes das demais manifestações artísticas existentes. Na verdade, esta unidade performativa e artística única e irrepetível deu origem a uma neocultura teatral, a que denominamos de teatro lusófono. Em suma, podemos afirmar que o teatro lusófono, para além de ser um neoteatro, é um teatro pós-colonial devido ao seu cariz político e à incorporação de características pós-coloniais, que assenta na língua portuguesa, sendo que todos os povos são seus legítimos proprietários, e na partilha de uma memória histórico-cultural comum.

Nesta nova forma de produção teatral e na sua promoção, destaca-se a Cena Lusófona – Associação Portuguesa para o Intercâmbio Teatral, principalmente através dos Estágios Internacionais de Atores (EIA) promovidos, que originaram, sempre, uma produção teatral. Os vários projetos e atividades teatrais da Cena Lusófona contemplam uma vasta panóplia de aspetos relacionados com o teatro: formação, coproduções, circulação de espetáculos, infraestruturas teatrais, investigação, dramaturgia, atividade editorial, debates e conferências, programas interdisciplinares e programas institucionais e de cooperação. A partir de todo este programa, a Cena Lusófona tem um papel muito importante na divulgação e promoção do teatro lusófono e do teatro produzido nos países e nas comunidades lusófonas.

Não descurando a importância das restantes atividades que a associação promove, destacamos as coproduções resultantes dos EIA. Os EIA são exemplo de uma neocultura teatral, na medida em que várias características culturais de diferentes povos da lusofonia são integradas de forma equitativa, interinfluenciando-se e dando lugar a uma performance única e irrepetível. Nas coproduções resultantes dos EIA, verifica-se o desenvolvimento e a produção de um teatro intercultural, com intervenção de atores e agentes teatrais de várias nacionalidades e culturas lusófonas e com uma linguagem teatral nova, fruto da interculturalidade presente em palco e na produção da peça. A este neoteatro denominamos teatro lusófono, tal como o fazem os dirigentes da associação. O grande expoente do teatro lusófono produzido pela Cena Lusófona é, indubitavelmente, a peça *As Orações de Mansata* (2013) do guineense Abdulai Sila, resultado mais proeminente do projeto P-STAGE: Portuguese-Speaking Theatre Actors Gather Energies.

As Orações de Mansata são um expoente de teatro lusófono, pois reúne as características que permitem a sua classificação como teatro lusófono. Em primeiro lugar, destacamos a temática pós-colonial da peça reconhecida por todos, a luta pelo poder e os jogos de poder desenvolvidos para usurpação ou manutenção do poder a qualquer custo. Por outro lado, destacam-se as polifonias em palco – a pluralidade linguística da língua portuguesa que coabita harmoniosamente, dando lugar a uma única variante constituída por todas as variantes da língua portuguesa, bem como a partilha de manifestações artísticas e culturais (símbolos, músicas, danças, canções, indumentárias...) que resultam numa única manifestação artística pertença de todo o espaço lusófono.

Por outro lado, a Cena Lusófona, com vista à recuperação e constituição de uma rede para a circulação de espetáculos, promoveu a inventariação dos espaços cénicos nos países africanos lusófonos. Esta atividade reveste-se de grande importância, pois, devido às vicissitudes das guerras coloniais e civis, grande parte do património foi destruído e aquele que não o foi, encontra-se degradado devido à falta de manutenção. Estes espaços permitirão que as populações tenham acesso a peças internacionais e produzidas por companhias profissionais. Mais ainda, permitirão que as peças produzidas pelas companhias lusófonas tenham um lugar para apresentação, o que promove a circulação e a divulgação do teatro lusófono (e não só) produzido.

A formação de atores e de agentes de teatro do mundo lusófono, através da realização de intercâmbios e da realização de estágios, formações e *workshops*, entre outros, tendo em conta o contexto do mundo do teatro nos países em desenvolvimento neste âmbito, promovida pela Cena Lusófona, assume um cariz especialmente importante. A maioria dos atores e agentes teatrais são amadores, conjugando a sua atividade teatral com outra que lhes permita fazer face às exigências materiais e financeiras do mundo moderno. Como tal, o acesso que possam ter ao desenvolvimento das suas aptidões e competências artísticas é quase nulo. A formação em representação ou em outras áreas mais técnicas ligadas ao teatro retira os agentes de teatro de uma posição de alheamento e de isolamento. É neste cenário que a formação desempenha um papel fundamental, o de desenvolvimento e apuramento de competências e talentos, bem como a possibilidade de atores e agentes interagirem e partilharem experiências com outros artistas. Esta partilha de saberes artísticos, uns ocidentais e outros não, poderá levar à criação da neocultura teatral aqui já explorada.

Por fim, destacamos duas últimas atividades que consideramos de sublime importância no panorama teatral no mundo lusófono – a atividade editorial. Portugal e o Brasil não possuem uma cultura forte de edição de textos dramáticos e de crítica sobre teatro; esta realidade é mais premente nos restantes países lusófonos, em que a atividade editorial, seja de que área for, encara problemas sérios. Na verdade, existe um grande vazio no que respeita à edição de textos dramáticos de autores lusófonos e às manifestações teatrais dos países lusófonos. Muitas vezes este vazio está associado à efemeridade de que o teatro se reveste, não havendo uma cultura cimentada de registo e de reflexão por escrito daquilo e acerca daquilo que se apresenta em palco. Ora, a efemeridade e a ausência de registos leva a que cada espetáculo, cada ator, cada agente de teatro corra o risco de desvanecer na bruma do esquecimento, situação que apenas será ultrapassada através do registo das produções ou através da edição de textos de e acerca do teatro. Porém, a atividade editorial depende do financiamento que é inconstante e, frequentemente, provisório, pois depende das agendas políticas do financiamento através do erário público. Ainda que, atualmente, haja mais literatura relativa ao tema devido aos programas de graduação e pós-graduação de teatro,

maioritariamente no Brasil, e a algumas editoras que estoicamente não cedem às tendências do mercado, as publicações padecem de um caráter efêmero que apenas será superado através de um sistema de autofinanciamento sólido. Essa solidez será conseguida através da existência de um público leitor em número cada vez maior que adquirirá a literatura, se ela for acessível em termos financeiros. Ou seja, é necessário criar a tradição da leitura de e sobre teatro, que será possível através de publicação regular a preços acessíveis.

Consideramos, também, que a atividade da Cena Lusófona desempenha um papel fundamental na investigação acerca do teatro lusófono e do teatro realizado no espaço geográfico da lusofonia, através do Centro de Documentação e Informação (CDI). A literatura em língua portuguesa existente encontra-se dispersa pelas inúmeras bibliotecas e acervos bibliográficos, o que dificulta o acesso à bibliografia e qualquer investigação. Por isso, o CDI é um excelente exemplo de como reunir a literatura existente sobre teatro, por forma a facilitar a investigação numa área que se revela frequentemente inibida de bibliografia e de fontes de investigação.

Porém, a manutenção e o desenvolvimento das atividades atrás mencionadas são bastante dispendiosos, quer em termos financeiros, quer em termos de recursos humanos. Os recursos humanos ligados ao projeto da Cena Lusófona já provaram inúmeras vezes o seu estoicismo na luta contra as adversidades, mas o financiamento continua a ser um grande problema. É sobejamente reconhecida a importância da Cena Lusófona na promoção da cultura e das artes performativas do mundo lusófono, bem como o seu papel na formação de uma rede de artistas ligados ao teatro. Contudo, essa importância é relativa, no que ao financiamento diz respeito. Uma vez que a sua receita provém maioritariamente de patrocínios e dos pelouros da cultura dos vários executivos políticos, esta é inconstante e depende sempre da agenda política de cada governo. A inconstância e a intermitência de financiamento coloca em causa o projeto, as suas atividades e a sua continuidade. Se, por um lado, há a necessidade do reconhecimento efetivo da importância de associações e organizações como a Cena Lusófona na promoção da arte e da cultura por parte de todos os executivos, independentemente das contingências económicas e sociais, que exige um financiamento continuado e firme, por outro lado, há que estas entidades procurarem formas de autofinanciamento, que não as deixe tão vulneráveis às imprevisibilidades e às contingências dos tempos e das agendas políticas. Seria necessário uma ação concertada de reflexão e de execução para ultrapassar este problema que, fruto da visão cada vez mais mercantilista da vida e do mundo, se tem agravado nos últimos anos.

Este problema estende-se aos festivais de teatro lusófono (e não só) por todo o espaço geográfico da lusofonia. Todos os anos, há notícias de adiamentos, de cancelamentos, de possíveis cancelamentos, de extrema preocupação acerca da continuidade dos festivais de teatro, tudo porque o financiamento está dependente das agendas políticas. Se um executivo considera importante

a promoção cultural, então, durante algum tempo, o financiamento é menos difícil, mas, se pelo contrário, o executivo não dá tanta importância à pasta da cultura, os projetos artísticos são colocados em causa ou cancelados. Em cenários de dificuldades financeiras, a cultura é sempre a área mais sacrificada, independentemente do seu papel no crescimento e desenvolvimento de um povo. Exemplo destes constrangimentos, em Portugal, são todos os festivais analisados ao longo desta dissertação. Na existência de uma profunda crise económica, os executivos deixaram de financiar os festivais, que não conseguiram encontrar uma forma alternativa de financiamento. Por seu lado, no Brasil, desde que a atual crise se instalou, os festivais estudados enfrentam graves problemas, sendo frequente o adiamento das atividades até se obter as verbas necessárias. Ainda assim, apesar das vicissitudes, os festivais brasileiros têm encontrado formas de subsistir, ainda que com ajustes de programação. Exemplo de perseverança e de subsistência é o Mindelact que, apesar de todas as dificuldades que se apresentam ao longo dos mais de vinte anos de edição, se foi adaptando às e pelas contingências, até se transformar num dos mais importantes festivais de teatro lusófono e no mundo lusófono.

À semelhança do que acontece com as associações promotoras da cultura e do teatro lusófono, é importante haver concertação para que seja possível encontrar financiamento para além do público. É amplamente reconhecida e confirmada a importância dos festivais na divulgação e promoção do teatro, especialmente dos agentes e companhias que ainda não possuem reconhecimento por parte da crítica e por parte do público, particularmente os africanos que possuem poucas oportunidades de promoção do seu trabalho. Assim, a sua existência e a continuação dos projetos já existentes tornam-se inquestionáveis, mormente porque coloca em situação de igualdade as companhias, os artistas e os agentes teatrais dos diferentes países, independentemente da sua origem geográfica, de pertencerem a um país desenvolvido ou a um país em desenvolvimento, serem profissionais ou amadores.

O festival de teatro reúne um conjunto de atividades artísticas, com um denominador comum, durante determinado período. Por seu lado, de uma forma geral e tendo em conta os festivais analisados ao longo deste estudo, o festival de teatro lusófono é composto por um conjunto de atividades paralelas às apresentações teatrais, atividades essas que se distinguem em termos de género (debates, mesas redondas, oficinas de trabalho, teatro de rua, entre outros) e em termos de público (público em geral, público infanto-juvenil, agentes de teatro e artistas, entre outros).

As atividades de diversas índoles são apresentadas em espaços diversos, adequados à sua natureza, e essenciais na promoção da cultura do festival. Particularmente, no que respeita aos festivais de teatro lusófono, pela forma como estão concebidos e pelas atividades e eventos paralelos que existem, os festivais promovem uma rede de afetos que se transformou, ao longo dos anos, na base de desenvolvimento e de continuidade dos diferentes projetos. Assim, os festivais

lusófonos criam e fortalecem a camaradagem entre os artistas, criando oportunidades de interação social, de desenvolvimento de projetos comuns, de solidariedade e de interajuda. Com as sucessivas edições e com a participação frequente das mesmas companhias, dos mesmos artistas e dos mesmos agentes teatrais, deu-se origem a uma irmandade, a uma comunidade que se reconhece e que reconhece características específicas dos festivais lusófonos em geral e das atividades performativas em particular.

Porém, ainda que reconhecida a importância dos festivais de teatro, estes, frequentemente, assumem um carácter efémero, pois, como já referido, estão dependentes de um financiamento parco e inconstante, não possuindo os meios financeiros necessários para desenvolver o festival para além das duas primeiras edições. Por outro lado, os festivais de teatro lusófono possuem um programa e uma organização muito semelhantes, fazendo com que, de festival em festival, independentemente do país onde seja organizado, não se encontre propostas alternativas. Na verdade, depois de analisar em pormenor cada um dos festivais, concluímos que cada um, apesar de alguns aspetos distintivos que não são muito relevantes, é quase a reprodução dos restantes. Acreditamos que isto se deve, em grande parte, ao facto de se ter criado uma rede de artistas que transita de festival em festival, o que não dá lugar a inovação, por um lado, e, por outro lado, impede a participação de outros agentes, artistas e companhias que poderiam trazer uma linguagem nova aos festivais.

Apesar destes aspetos menos positivos, há a destacar um aspeto fundamental que é promotor do teatro lusófono: as coproduções teatrais. A rede artística criada a partir dos festivais levou à junção frequente de sinergias para criar novos espetáculos, em que as diferentes linguagens artísticas entraram em situação de hibridismo e criaram uma linguagem teatral nova e irrepetível, fruto da miscigenação de línguas, linguagens e características culturais e performativas. Essas produções teatrais, posteriormente, entram em circulação no mundo lusófono, não apenas através dos festivais de teatro, levando a todo o mundo lusófono um novo teatro que todos os indivíduos reconhecem como expoente da sua cultura individual e nacional e da sua cultura global e lusófona.

Acreditamos que, através da aculturação de características culturais e de manifestações artísticas específicas de um grupo, de um povo e de um país, há uma apropriação cultural que é transversal a todo o espaço lusófono, levando a um hibridismo em todas as áreas – linguística, artística, cultural, performativa, social. Ao mesmo tempo, a globalização e a miscigenação entre os diferentes povos na lusofonia promovem um hibridismo identitário. Hoje, é comum encontrarmos as chamadas identidades *ifenadas*, ou seja, luso-brasileiro, luso-angolano... é nossa convicção que este será o futuro de um tempo e de um teatro pós-colonial e lusófono, o hibridismo identitário, o hibridismo teatral, o hibridismo performativo.

Em suma, este é o modelo que propomos para a lusofonia, um modelo que assente no teatro lusófono e nas suas características. O teatro lusófono pretende estabelecer uma nova forma de

comunicação entre o ator e o público, criando-se, assim, uma comunhão entre ambos. O ator tenta oferecer uma experiência do real (espaço, tempo, corpo) que visa ser imediata ao espectador e não uma situação de representação que cria um fosso entre ambos. Desta forma, cria-se uma situação de imediatismo em toda uma experiência compartilhada por artistas e público, pretendendo-se quebrar com a ilusão e retirar o público de mero observador passivo, para o colocar na condição de parceiro participante na ação.

Esta condição de parceria apenas será criada se o espectador reconhecer em palco as características culturais e as linguagens com as quais esteja familiarizado ou, se pelo contrário, esta premissa não se observar, caberá ao ator ultrapassar esse fosso e essas diferenças para que se crie uma situação de comunhão entre ator, espectador, cenário e ação. O espectador de teatro lusófono é aquele que observa em palco a combinação de características culturais e performativas de diferentes culturas e povos que compõem o espaço lusófono e reconhece que há uma combinação harmoniosa entre todas, um hibridismo resultante do encontro intercultural. O encontro intercultural resulta da utilização de elementos culturais de diversas origens, quer sejam presentes no texto, quer nos elementos cênicos e nas opções de produção, ou sejam oriundos do contexto cultural dos diferentes agentes e artistas envolvidos na produção teatral, que, ao encontrar-se, dão origem a uma nova forma de manifestação cultural e performativa, pois deixam de pertencer à sua cultura de origem e, ao adquirir características dos elementos com os quais se encontra, não pertencem a essas culturas de chegada, mas adquirindo uma nova linguagem e novas características, assumindo-se como elementos com significações renovadas, mas, simultaneamente originais e inéditas.

Assim, o teatro lusófono, nesta perspectiva, é aquele que combina a língua portuguesa, nas suas variadas existências fonético-fonológicas, semânticas e sintáticas, com as línguas autóctones do espaço lusófono, criando uma polifonia linguística que é compreendida pelos espectadores e pelos agentes teatrais. Ao mesmo tempo, é criada uma polifonia cultural através da utilização de elementos culturais de diferentes origens numa linguagem pós-colonialista, ou seja, com elementos autóctones, em que nenhuma cultura se sobrepõe a outra, em que há igualdade entre todas e também equidade, pois cabe àqueles agentes e artistas que se encontram mais preparados técnica e artisticamente ajudar os restantes a construírem essas competências. Essa igualdade e essa equidade são construídas através da partilha em formação e na coprodução de peças de teatro, bem como através da rede que foi criada entre os artistas do mundo lusófono, uma rede de partilha e de circulação do trabalho artístico que se encontra visível nos festivais de teatro que são organizados em vários pontos do espaço lusófono.

Estas características que compõem o teatro lusófono – partilha, igualdade, equidade, inclusão de elementos pós-coloniais, diálogo, linguagens renovadas e inéditas, encontro intercultural, hibridismo e miscigenação – afiguram-se-nos como fundamentais no diálogo cultural que deve ser

a lusofonia. Assim, é necessário que os críticos e os pensadores da lusofonia reflitam e analisem o trabalho que está a ser empreendido em torno do teatro lusófono e considerem estas características como um possível caminho alternativo para o beco sem saída em que se transformou a lusofonia. Urge uma conceitualização renovada de lusofonia que tenha em conta o outro múltiplo e plural do espaço lusófono, as suas culturas, as suas línguas, as suas linguagens e que as incorpore, não numa atitude de condescendência, mas numa atitude de justiça e de igualdade. A lusofonia só faz sentido se incluir todos os povos e todas as culturas do espaço lusófono, não numa relação de imposição de uns sobre os outros, não da hegemonia do ocidente sobre a periferia, mas em que todos os lugares e todas as culturas são centro. Seria uma vantagem para a conceitualização de lusofonia que Portugal e o Brasil deixassem de ser o centro e que as periferias assumissem essa centralidade, para que pudessem contribuir para uma nova construção do conceito.

O teatro lusófono, através das suas produções e dos seus artistas está a mostrar o caminho para um relacionamento e uma convivência mais saudáveis entre os povos e as culturas dentro do espaço lusófono, onde ninguém se impõe sobre o outro, bem como para essa nova conceitualização de lusofonia. É nesta forma pioneira de relacionamento de partilha que o teatro se tem destacado no espaço lusófono e é nesta senda que deve deixar de ser marginalizado e secundarizado para se tornar primordial e modelo para a lusofonia.

BIBLIOGRAFIA

- ALENCASTRO**, Luis Felipe de (2000). *O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul*. São Paulo: Companhia das Letras.
- ALEXANDRE**, Valentim (28 de maio de 1993). Portugal em África (1825-1974): Uma Perspetiva Global. *Revista Penélope - Fazer e desfazer a História*. Lisboa: Edições Cosmos e Cooperativa Penélope. pp. 53-66.
- ANDRÉ**, João Maria (2012). *Multiculturalidade, identidades e mestiçagem*. Coimbra: Palimage.
- ARENAS**, Fernando (2011). *Lusophone Africa- Beyond Independence*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- ASHCROFT**, B. (ed) (1995). *The Post-colonial Studies Reader*. London: Routledge.
- ASHCROFT**, B., **GRIFFITHS**, G., and **TIFFIN**, H. (1989). *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London: Routledge.
- BARTHES**, Roland (2006). *O grau zero da escrita*. Lisboa: Edições 70.
- ____ (2009). *A morte do autor*. Lisboa: Edições 70.
- BAPTISTA**, Augusto (2001). *Floripes Negra*. Coimbra: Cena Lusófona.
- BASTOS**, Neusa Barbosa (Org.) (2014). *Língua Portuguesa e Lusofonia*. São Paulo: EDUC: Editora da PUC-SP.
- ____ (2016). *Língua Portuguesa e Lusofonia: História, Cultura e Sociedade*. São Paulo: EDUC: Editora da PUC-SP.
- BHARUCHA**, Rustom (1993). *Theatre and the World – Performance and the Politics of Culture*. London and New York: Routledge.
- BHIKHU**, Parekh (2000). *Rethinking Multiculturalism – Cultural Diversity And Political Theory*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- BLACKBURN**, Robin (2003). *A construção do escravismo no novo mundo: do barroco ao moderno 1492-1800*. Rio de Janeiro: Record.
- BOGATYREV**, Pietr (1978). Formas e Funções no Teatro Popular. In GUINSBURG, J.; NETTO, J. Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves. *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva.

- BONDOSO**, António (2013). *Lusofonia e CPLP – Desafios na Globalização «Ângulos e Vértices ou Defeitos & Virtudes» de um Processo*. Viseu: Edições Esgotadas.
- BRANCO**, João (2004). *Nação Teatro – História do Teatro em Cabo Verde*. Mindelo: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- ____ (2016). O que é isto da lusofonia? In **PEIXOTO**, José Luís (2016). *Estrangeiras*. Lisboa: Rosa de Porcelana Editora.
- BROOK**, Peter (1968). *The Empty Space*. New York: Simon & Schuster.
- BRUGIONI**, Elena (2012). *Mia Couto – Representação, História(s) e Pós-Colonialidade*. V. N. Famalicão: Edições Húmus.
- CAMÕES**, Luís Vaz de (2007). *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora.
- CAMÕES - INSTITUTO DA COOPERAÇÃO E DA LÍNGUA, I.P.; MINISTÉRIO DOS NEGÓCIOS ESTRANGEIROS** (novembro de 2017). *Plano de Atividades 2018*. Lisboa: Camões - Instituto da Cooperação e da Língua, I.P. Ministério dos Negócios Estrangeiros. Disponível em https://www.instituto-camoes.pt/images/sobre_nos/plano_atividades18.pdf.
- CANEVACCI**, Massimo (1996). *Sincretismos: uma exploração das hibridações culturais*. São Paulo: Livros Studio Nobel Ltda.
- CARVALHO**, João Soeiro de (outubro de 1999). Makwayela: choral performance and nation building in Mozambique. *Horizontes Antropológicos, II*. Porto Alegre. Pp. 145 – 182.
- CENA LUSÓFONA** (fevereiro de 2015). *Resumo das atividades desenvolvidas 1995 – 2015*. Coimbra: Cena Lusófona. Disponível em <https://pt.scribd.com/document/256283521/J-Resumo-Das-Actividades-Desenvolvidas>.
- ____ (julho de 2015). *1995 – 2015*. Cena Lusófona. Disponível em <https://pt.scribd.com/document/273377595/Dossier-Cena-Lusofona-2015>.
- ____ (s/d). *P-STAGE Portuguese-Speaking Theatre Actors Gather Energies - IV Estágio Internacional de Atores Lusófonos - Portugal – Angola – Guiné-Bissau – São Tomé e Príncipe – Brasil 2012 – 2014 - DOSSIÊ DE APRESENTAÇÃO*. Disponível em <https://pt.scribd.com/document/75251065/P-STAGE-Resumopt>.
- CHAUÍ**, Marilena (1990). Laços do desejo. In **NOVAES**, Aduto (Org.) *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras.

- COELHO**, Jacinto Prado (1969). O nacionalismo utópico de Fernando Pessoa. In *A Letra e o Leitor*. Lisboa: Portugalia.
- COMISSÃO DAS COMUNIDADES EUROPEIAS** (21 de dezembro de 2005). *Proposta de DECISÃO DO CONSELHO relativa à celebração da Convenção da UNESCO sobre a proteção e a promoção da diversidade das expressões culturais*. Bruxelas: Comissão das Comunidades Europeias. Disponível em <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/PDF/?uri=CELEX:52005PC0678&from=PT>.
- COUTO**, Mia; **LUÍZA**, Natália (2002). *Mar Me Quer*. Coimbra: Cena Lusófona.
- COUTO**, Mia (setembro de 1989). *Revista Icalp*. Lisboa.
- CREMONA**, Vichi Ann (2007). Introduction – The Festivalising Process. In **HAUPTFLEISCH**, Temple; **LEV-ALADGEM**, Shulamith; **MARTIN**, Jacqueline; **SAUTER**, Willmar; **SCHOENMAKERS**; Henri (eds.) (2007). *Festivalising! Theatrical Events, Politics and Culture*. Amsterdam, New York: Rodopi.
- CRISTÓVÃO**, Fernando (2005). Lusofonia. In **CRISTÓVÃO**, Fernando (Dir. e Coord.) et al. *Dicionário Temático da Lusofonia*. Lisboa: Texto/ACLU.
- ____ (2007). As viagens e os viajantes para os portos da lusofonia. *Ibero-Americana Pragensia – Año XLI*, pp.149-158.
- ____ (2008). *Da Lusitanidade à Lusofonia*. Coimbra: Almedina.
- ____ (Ed. e Coord.). (2012). *Ensaio Lusófonos*. Coimbra: Almedina.
- CROW**, Brian; **BANFIELD**, Chris (1996). *An introduction to post-colonial theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CRUZ**, Duarte Ivo (2005-2006). O teatro português e a expansão. O caso especial da aculturação em África – Notícia de uma pesquisa. *Povos e Culturas, N° 10*. Lisboa: CEPCEP – Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, Universidade Católica Portuguesa, 125 – 167.
- CRUZ**, Duarte Ivo (dezembro de 2006). O teatro em português – Da expansão às independências. *Camões, 19*, 14 – 61.
- CUNHA**, Celso (1964). *Uma política do idioma*. Rio de Janeiro: São José.
- CUNHA**, Rodrigo (2013, 1º semestre). A Europa Culta e o Mar Português. In *Revista Nova Águia N° 11*. Sintra: Zéfiro – Edições e Actividades Culturais, Lda.

- DERRIDA**, Jacques (agosto de 2008). As mortes de Roland Barthes. *RBSE – Revista Brasileira de Sociologia de Educação*, v. 7, n° 20. 264 – 336.
- DUMAS**, Alexandra (2015). (Im)Precisões do Navegar no Auto de Floripes: Artes da Cena e Circulação Cultural entre África e Portugal. *Repertório*, 24. Salvador:, pp.182-198.
- EAGLETON**, Terry; **JAMESON**, Frederic; **SAID**, Edward W. (1990). *Nationalism, Colonialism, and Literature*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- ELIA**, Sílvio (1989). *A Língua Portuguesa no Mundo*. Lisboa: Ática.
- EPIFÂNIO**, Renato (2010). *A Via Lusófona I - um Novo Horizonte para Portugal*. Sintra: Zéfiro – Edições e Actividades Culturais, Lda.
- _____ (2015). *A Via Lusófona II – um Novo Horizonte para Portugal*. Sintra: Zéfiro – Edições e Actividades Culturais, Lda.
- _____ (2017). *A Via Lusófona III – um Novo Horizonte para Portugal*. Sintra: Zéfiro – Edições e Actividades Culturais, Lda.
- FANON**, Frantz (2017). *Black Skin, White Masks*. London: Pluto Press.
- FELÍCIO**, Vera Lúcia G. (1992). O Tempo Presente no Processo Teatral. In *discurso (19)*. São Paulo: Universidade de São Paulo, pp. 43-58.
- FOUCAULT**, Michel (1997). *A ordem do discurso*. Lisboa: Relógio d’Água.
- FREIXO**, Adriano de et al (2011). *A política externa brasileira na era de Lula*. Rio de Janeiro: Apicuri.
- FRIEDLMEIER**, Wolfgang; **CHAKKARATH**, Pradeep; **SCHWARZ**; Beate (Eds.) (2005). *Cultura and Human Development – The importance of cross-cultural research for the social sciences*. Hove and New York: Psychology Press – Taylor & Francis Group.
- GALLIE**, W. B. (1964). *Philosophy and the Historical Understanding*. London: Chatto & Windus.
- GAMA**, José; **GONÇALVES**, Armanda; **RAGUSO**, Fabrizia; **PALHILHA**, Maria Helena (Coord.) (2011). *Cultura Portuguesa – Interculturalidade e Lusofonia*. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia Universidade Católica Portuguesa.
- GEETZ**, Clifford (1993). *The interpretation of cultures – selected essays*. Londres: Harper Collins Publishers.

- GIBBONS, R.** (1979). *Traditional enactments of Trinidad: towards a third theatre*. M. Phil. Tese de doutoramento não publicada, University of the West Indies.
- GILBERT, Helen; TOMPKINS, Joanne** (1996). *Post-Colonial Drama, theory, practice, politics*. London and New York: Routledge.
- GOMES, Rui Telmo; LOURENÇO, Vanda; MARTINHO, Teresa Duarte** (junho, 2006). *Entidades Culturais e Artísticas em Portugal*. Lisboa: Observatório das Atividades Culturais.
- HAUPTFLEISCH, Temple; LEV-ALADGEM, Shulamith; MARTIN, Jacqueline; SAUTER, Willmar; SCHOENMAKERS; Henri** (eds.) (2007). *Festivalising! Theatrical Events, Politics and Culture*. Amsterdam, New York: Rodopi.
- HOUAISS, António** (número especial, 1990). Por uma política da língua. *Revista do Património Histórico e Artístico Nacional*.
- KYMLICKA, Will** (1996). *Multicultural Citizenship - A Liberal Theory of Minority Rights*. Oxford: Oxford University Press.
- LEHMANN, Hans-Thies** (2017). *Teatro Pós-dramático*. Lisboa: Orfeu Negro.
- LEITE DE VASCONCELLOS, J. et al.** (1976). *Teatro Popular Português - vol. 1*. Coimbra: UC.
- LEVI, Joseph Abraham** (2012). São Tomé e Príncipe Um Laboratório Atlântico: Diásporas e Dinâmicas Literárias. In *Actas do Colóquio Internacional São Tomé e Príncipe numa perspectiva interdisciplinar, diacrónica e sincrónica (2012)*. Lisboa: Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), Centro de Estudos Africanos (CEA-IUL), Instituto de Investigação Científica Tropical (IICT). 349-368.
- LOURENÇO, Eduardo** (abril de 1998). Lusofonia: Uma História, Um Projeto, Uma Questão. *Discursos – Estudos de Língua Portuguesa*, 15, p. 64 – 68.
- ____ (2004). *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*. Lisboa: Gradiva.
- MACIEL, Domingos de Castro B.** (1982). Os Doze Pares de França ou a Floripes de Palme. Separata da *Barcelos-Revista*. Barcelos: Companhia Editora do Minho.
- MADEIRA, Cláudia** (2000). Novos notáveis – os programadores culturais, in *Actas do IV Congresso Português de Sociologia*, Coimbra, 17-19 de Abril.
- ____ (2002). *Novos notáveis: os programadores culturais*. Oeiras: Celta Editores.

- MAJOR**, Ayres Veríssimo de S. (1998). *Reflexões sobre o Teatro em São Tomé e Príncipe. Navegar é preciso... Portugal – Brasil – África. O Teatro dos Sete Povos Lusófonos*. São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, Centro Cultural São Paulo.
- MARGARIDO**, Alfredo (2000). *A Lusofonia e os Lusófonos: Novos Mitos Portugueses*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.
- MATA**, Inocência (1998). *Diálogo com as ilhas de São Tomé (Sobre cultura e literatura de São Tomé e Príncipe)*. Lisboa: Edições Colibri.
- MCMAHON**, Christina (2015). *Nações e Transformações em Palco: Festivais de Teatro em Cabo Verde, Moçambique e Brasil*. Coimbra: Almedina.
- MELLO**, Zuza Homem de (2003). *A Era dos Festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34 Ltda.
- MENDANHA**, Victor (1994). *Conversas com Agostinho da Silva*. Lisboa: Pergaminho.
- MENDES**, João Maria (2010). *Cultura e Multiculturalidade*. Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema.
- MINISTÉRIO DA ECONOMIA, DO PLANO E INTEGRAÇÃO REGIONAL; UNICEF** (março de 2016). *Guiné-Bissau – Inquérito aos Indicadores Múltiplos (MICS5) 2014*. Disponível em <http://www.stat-guinebissau.com/publicacao/RELAT%C3%93RIO%20MICS%205%20FINAL.pdf>
- MOREIRA**, Conceição (2008). Multiculturalidade e Multiculturalismo. In **ROSAS**, João Cardoso (org.). *Manual de Filosofia Política*. Coimbra: Almedina.
- MUCALE**, Pedro Ergimino (2013). *Afrocentricidade – Complexidade e Liberdade*. Moçambique: Editora Paulinas, Ins. Miss. Filhas de São Paulo.
- NATÁRIO**, Celeste; **EPIFÂNIO**, Renato (junho de 2017). *A Mensagem: entre Agostinho da Silva e Fernando Pessoa*. In *Revista Épicas, Ano 1, N. 1*. pp.1-7.
- NAYLOR**, Larry L. (1996). *Culture and Change: an introduction*. Westport, Connecticut, London: Gergin & Gravey.
- NUNES**, José (1991). *Pequenas comunidades cristãs. O Ondjango e a inculturação em África / Angola*. Porto: UCP.
- PAVIS**, Patrice (1990). *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- ____ (1995). Estudos Teatrais. In **ANGENOT**, Marc et ali. (org.). *Teoria Literária – Problemas e Perspetivas*. Lisboa: Dom Quixote.

- PEIXOTO**, José Luís (2016). *Estrangeiras*. Lisboa: Rosa de Porcelana Editora.
- PEEK**, Philip M. & **YANKAH**, Kwesi (Eds.) (2004). *African Folklore, an Encyclopedia*. London & New York: Routledge.
- PESSOA**, Fernando (1987). Textos e Fragmentos. In *Sobre Portugal*. Lisboa: Ática. (Obra original publicada em 1979).
- ____ (1987). *Portugal, Sebastianismo e Quinto Império*. Lisboa: Publicações Europa-América. (Obra original publicada em 1979).
- ____ (2000). *O livro do desassossego*. Lisboa: ABRIL / CONTROLJORNAL.
- ____ (2008). *Os Portugueses, Quinto Império*. Lisboa: Editora Capa Azul.
- ____ (2009). *Sensacionismo e outros ismos*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- RAPOSO**, Paulo (1988). O Auto da Floripes: “Cultura Popular”, Etnógrafos, Intelectuais e Artistas. *Etnográfica, Vol. II (2)*, 189 – 219.
- RAYNER**, Francesca (2017). *Teatro Português Contemporâneo – Crítica e Performance 2010 – 2016*. Lisboa: Edições Colibri.
- REAL**, Miguel (2012). *A Vocação Histórica de Portugal*. Lisboa: Esfera do Caos Editora.
- ____ (2017). *Traços fundamentais da cultura portuguesa*. Lisboa: Planeta Manuscrito.
- SAID**, Edward W. (1993). *Cultura e Imperialismo*. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A.. (Edição de 1996).
- ____ (2000). *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge: Harvard University Press.
- ____ (2004). *Orientalismo*. Lisboa: Edições Cotovia.
- SAID**, Edward W.; **BARSAMIAN**, David (2003). *Cultura e Resistência – David Barsamian entrevista Edward W. Said*. Porto: Campo das Letras S.A.. (edição 2004).
- SARAIVA**, José Flávio Sombra (2012). *África parceira do Brasil atlântico: relações internacionais do Brasil e da África no início do século XXI*. Belo Horizonte: Fino Traço Editora.
- SAUTER**, Willmar (2007). Festivals as Theatrical Events: Building Theories. In **HAUPTFLEISCH**, Temple; **LEV-ALADGEM**, Shulamith; **MARTIN**, Jacqueline; **SAUTER**, Willmar; **SCHOENMAKERS**, Henri (eds.) (2007). *Festivalising! Theatrical Events, Politics and Culture*. Amsterdam, New York: Rodopi.

- SCHOENMAKERS**, Henri (2007). Festivals, Theatrical Events and Communicative Interactions. In **HAUPTFLEISCH**, Temple; **LEV-ALADGEM**, Shulamith; **MARTIN**, Jacqueline; **SAUTER**, Willmar; **SCHOENMAKERS**, Henri (eds.) (2007). *Festivalising! Theatrical Events, Politics and Culture*. Amsterdam, New York: Rodopi.
- SCHWARTZ**, Seth J.; **UNGER**, Jennifer B.; **ZAMBOANGA**, Byron L. & **SZAPOCZNIK**, José (2010). Rethinking the concept of Acculturation: Implications for Theory and Research. *American Psychologist*, 65 (4), 237 – 251.
- SEIBERT**, Gerhard (2002). *Camaradas, clientes e compadres: colonialismo, socialismo e democratização em São Tomé e Príncipe*. Lisboa: Vega.
- SHOHAT**, Ella; **STAM**, Robert (2003). *Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media*. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press.
- SILA**, Abdulai (2013). *As Orações de Mansata*. Coimbra: Cena Lusófona.
- SILVA**, Agostinho (1959a). Um Fernando Pessoa. In *Ensaio sobre Cultura e Literatura Portuguesa e Brasileira I*. Lisboa: Guimarães Editores.
- ____ (1959b). Presença de Portugal. In *Ensaio sobre Cultura e Literatura Portuguesa e Brasileira I*. Lisboa: Guimarães Editores.
- ____ (1959c). Considerando o Quinto Império. In *Ensaio sobre Cultura e Literatura Portuguesa e Brasileira I*. Lisboa: Guimarães Editores.
- ____ (1996). *Reflexão à Margem da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Guimarães Editores.
- SILVA**, Vítor Aguiar e (2004, dezembro). Contributos para uma política da língua Portuguesa. In *A Língua Portuguesa: Presente e Futuro*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Educação e Bolsas.
- SLEMON**, S. (1987). Monuments of empire: allegory / counter-discourse / Post-colonial writing. *Kunapipi* 9, 3: 1 – 16.
- SOARES**, Martinho Tomé Martins (2010). *História e Ficção em Paul Ricoeur e Tucídides*. Tese de doutoramento não publicada, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Portugal.
- SOUSA**, Antónia de (1994, 06 de outubro). *Entrevista de Agostinho da Silva*. *Diário de Notícias*.
- TALIB**, Ismael S. (2002). *The Language of Postcolonial Literatures: An Introduction*. London and New York: Routledge.

- TEMPELS**, Placide (1959). *Bantu Philosophy*. Paris: Presence Africaine.
- TIFFIN**, Helen (1987). Post-colonial literatures and counter-discourse. *Kunapipi* 9; 3: 17 – 34.
- TURNER**, Jane (2004). *Eugenio Barba*. London and New York: Routledge.
- VASANTKUMAR**, N. J. C. (1992). *Syncretism and Globalization*. Paper for Theory, Culture and Society, 10th Conference.
- WATSON**, Ian (1993). *Towards a Third Theatre – Eugenio Barba and the Odin Teatret*. London and New York: Routledge.
- WHITE**, Hayden (fevereiro, 1984). The questions of narrative in Contemporary Historical Theory. *History and Theory*, 23, n° 1. Middletown: Wesleyan University. 1 – 33.
- ____ (1985). *Tropics of discourse: essays in cultural criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- ZURBACH**, Christine (2007). *A tradução teatral: o texto e a cena*. Casal de Cambra: Caleidoscópio – Edição e Artes Gráficas, S. A.

Artigos em Periódicos

- BAPTISTA**, Augusto (2009, dezembro). João Branco O Diretor de Pé Descalço. *Setepalcos*, 6, p. 9.
- BARROS**, António Augusto (2009, dezembro). Nota de abertura. *Setepalcos*, 6, p. 4.
- BASTOS**, Pulquéria (1995). Entrevista a Pulquéria Bastos. *Setepalcos* n° 0. ppXX.
- BIÃO**, Armindo (2005, abril). Sobre o teatro e as publicações a seu respeito. *Cenaberta*, 4, p. 6.
- BRANCO**, João (2005, abril). A edição e a preservação da memória teatral em Cabo Verde. *Cenaberta*, 4, p. 8.
- ____ (20 de maio 2010). Tendência do Teatro em Cabo Verde – com os pés nas ilhas e os olhos nas estrelas. www.buala.org. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/palcos/tendencia-do-teatro-em-cabo-verde-com-os-pes-nas-ilhas-e-os-olhos-nas-estrelas>. Último acesso em 22 de agosto de 2016.
- CARVALHO**, Paulo Eduardo (2000). «Pérolas, esferas e círculos»: a tradução de teatro. In F. M. Ramos (Dir.) *Teatro escritos: revista de ensaio e ficção: Vol. 3. Está tudo bem com o teatro em Portugal?* (pp. 50 – 69). Lisboa: Instituto Português das Artes do Espetáculo e Livros Cotovia.

- Cotovia. (2005, abril). *Cenaberta*, 4, p. 2.
- Editorial. (1997, junho). *Mindelact – Teatro em Revista*, 0, p.2.
- Editorial. (2005, abril). *Cenaberta*, 4, p. 2.
- DIAS**, João Costa (2010, dezembro). Atrás da máscara: Unir povos através da Rádio. *Sinais de Cena N° 14*. Braga: Edições Húmus. pp. 55 – 58.
- FRAGOSO**, Francisco (2002, janeiro/junho). Marcar Presença. *Mindelact – Teatro em Revista*, 10, pp. 14-15.
- GARCIA**, Silvana (2005, abril). Infelizmente o Brasil. *Cenaberta*, 4, p. 7.
- GRAÇA**, Machado da (2005, abril). No caso de Moçambique. *Cenaberta*, 4, p. 8.
- LABAKI**, Aimar (2005, abril). Publicando no Brasil. *Cenaberta*, 4, p. 7.
- LOPES**, José Vicente (1997, 15 setembro). Cidade dos Festivais. *Público*, p. 24.
- MARQUES**, Catarina Homem (2015, 26 junho). Maré cheia. *Sol*, p. 28.
- MARTINHO**, Teresa Duarte (2013). Mediadores culturais em Portugal: perfis e trajetórias de um novo grupo ocupacional. *Análise Social* 206, XLVIII (2.º). pp. 423-444.
- NEVES**, António Loja (2015, 25 julho). Mar Me Quer. *Expresso*, p. 85.
- PACHECO**, Carlos (3 de fevereiro de 2000). Lusofonia e Regimes Autoritários em África. *Jornal Público*. Lisboa.
- PIRES**, Jacinto Lucas (2005, abril). Do teatro lançando-se para fora do teatro. *Cenaberta*, 4, p. 6.
- RAMOS**, Fernando Mora (1999). Para um teatro multicultural lusófono. In F. M. Ramos (Dir.) *Teatro escritos: revista de ensaio e ficção: Vol. 2. Teatro português: ‘pera onde is’?* (pp. 64 – 71). Lisboa: Instituto Português das Artes do Espetáculo e Livros Cotovia.
- RAYNER**, Francesca (2014, dezembro). As orações de Mansata e a farsa do poder. *Sinais de Cena: Vol. 22*. Braga: Edições Húmus. pp. 115 – 118.
- ____ (2018). Phantasms of Africa: Teatro Praga’s ZuluLuzo and mala voadora’s Moçambique. *Sinais de Cena: Série II, N° 3*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Revistas de teatro. (2005, abril). *Cenaberta*, 4, p. 9-10.
- SERÔDIO**, Maria Helena (2005, abril). *Sinais de Cena* que são também sinais de um tempo. *Cenaberta*, 4, p. 10.

TORRADO, António (2005, abril). A vida cada vez mais barata. *Cenaberta*, 4, p. 6.

VICENTE, Maria João (2000). (In)formação (De)formação Formação. In F. M. Ramos (Dir.) *Teatro escritos: revista de ensaio e ficção: Vol. 3. Está tudo bem com o teatro em Portugal?* (pp. 16-19). Lisboa: Instituto Português das Artes do Espetáculo e Livros Cotovia.

Artigos na web

ATR; LUSA (30 de novembro de 2018). Orçamento do Camões não diminui e poderá ir até 70 ME em 2019 (REPETIÇÃO). *Sapo Notícias*. Disponível em <http://noticias.sapo.pt/portugues/lusa/artigo/25209085.html>.

BRANCO, João (20 de maio de 2010). Tendência do Teatro em Cabo Verde – com os pés nas ilhas e os olhos nas estrelas. *Buala*. Disponível em <http://www.buala.org/pt/palcos/tendencia-do-teatro-em-cabo-verde-com-os-pes-nas-ilhas-e-os-olhos-nas-estrelas>.

BAPTISTA, Carla (2015). Mar Me Quer de Mia Couto. Disponível em XXXX. Último acesso em XXX

BONES, Marcelo (novembro de 2013). *Teatro - Dilemas e Possibilidades da Circulação Internacional*. Observatório dos Festivais. Disponível em <http://www.festivais.org.br/artigo-bones-port>. Último acesso em 01 de fevereiro de 2017.

Cabo Verde: Mindelact 2017 sob signo arte, alma e afecto. (20 de agosto de 2017). *A Semana Online*. Disponível em <https://asemana.publ.cv/?Cabo-Verde-Mindelact-2017-sob-signo-arte-alma-e-afecto&ak=1>.

CAETANO, Maria João (22 de setembro de 2016). Eu tive uma plantação de tomate em África. *Diário de Notícias online*. Disponível em <http://www.dn.pt/artes/interior/eu-tive-uma-plantacao-de-tomate-em-africa-5403225.html>. *Último acesso em 07 de outubro de 2017*.

CARDOSO, Margarida David (08 de julho de 2016). A lusofonia que pouco (ou nada) sabe sobre si própria. *Público online*. Disponível em <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/a-lusofonia-que-pouco-ou-nada-sabe-sobre-si-propria-1737520>. Último acesso em 07 de setembro de 2016.

Centro Cultural Português: «A Casa da Cultura da Guiné-Bissau». (04 de junho de 2008). Disponível em <https://www.instituto-camoes.pt/sobre/publicacoes/jornal-de-letras/centro-cultural-portugues-a-casa-da-cultura-da-guine-bissau?highlight=WyJ0ZWZ0cm8iLCIndGVhdHJvIiwidGVhdHJvJy4iLCJ0ZWZ0cm8nLCIsImd1aW5cdTAwZTkiXQ==>. Último acesso em 07 de março de 2019.

- EZERIN**, Ian (29 de maio de 2017). Cena Lusófona recupera sede 16 anos depois. *Rádio Universidade de Coimbra*. Disponível em <https://www.ruc.pt/2017/05/29/cena-lusofona-recupera-sede-16-anos-depois/>.
- FIGUEIRA**, Jorge Loureiro (18 de setembro de 2016). Jorge Andrade, ator português, cria moeda própria em Moçambique. *Público online*. Disponível em <https://www.publico.pt/2016/09/18/culturaipsilon/critica/jorge-andrade-actor-portugues-cria-moeda-propria-em-mocambique-1744434#gs.tSxxiN2O>
- FONSECA**, Ricardo Jorge (06 de julho de 2016). A Torre de Babel do mundo lusófono. *Jornal de Notícias online*. Disponível em <http://www.jn.pt/cultura/interior/a-torre-de-babel-do-mundo-lusofono-5269835.html>. Último acesso em 07 de setembro de 2016.
- FROTA**, Gonçalo (15 de setembro de 2016). Um outro homem, um mesmo país. Público Online. Disponível em <https://www.publico.pt/2016/09/15/culturaipsilon/noticia/um-homem-diferente-um-pais-igual-1743957>. Último acesso em 07 de outubro de 2017.
- HERAS**, Guilherme. Compromisso e Renovação no Desenvolvimento dos Festivais de Artes Cênicas. *Observatório dos Festivais*. Disponível em <http://www.festivais.org.br/sobre-1-cdxo>. Último acesso em 01 de fevereiro de 2017.
- LOUREIRO**, Joana (23 de setembro de 2016). O passado reinventa-se em “Moçambique”. *Visão online*. Disponível em <http://visao.sapo.pt/actualidade/visaose7e/ver/2016-09-23-O-passado-reinventa-se-em-Mocambique>. Último acesso em 07 de outubro de 2017.
- LUIELE**, Maurílio (24 de maio de 2014). O perigo de uma única história. *UNITAANGOLA*. Disponível em <http://www.unitaangola.com/PT/affiartinouv4.awp?pArticle=10805>.
- LUSA** (16 de setembro de 2013). Macbeth africano” estreia em Portugal com 13 atores que “celebram a lusofonia. *Sapo*. Disponível em http://noticias.sapo.pt/nacional/artigo/macbeth-africano-estrea-em-portugal-com-13-atores-que-celebram-a-lusofonia_16658128.html.
- ___ (18 de maio de 2016). *COPRODUÇÃO TEATRAL LUSO-CABO-VERDIANA RETRATA DESCONHECIMENTO MÚTUO ENTRE LUSÓFONOS*. Disponível em <http://observinguaportuguesa.org/coproducao-teatral-luso-cabo-verdiana-retrata-desconhecimento-mutuo-entre-lusofonos/>. Último acesso em 07 de setembro de 2016.
- LUZ**, Rosário da (29 setembro de 2014). Entrevista a João Branco. *Expresso das Ilhas*. Disponível em <http://www.expressodasilhas.sapo.cv/exclusivo/item/43093-joao-branco-hoje-e-inconcebivel-organizar-um-festival-de-teatro-lusofono-e-nao-convidar-um-grupo-de-cabo-verde-por-causa-do-mindelact>. Último acesso em 04 de setembro de 2016.

“Mar Me Quer” de Mia Couto adaptado para o teatro na 15ª edição FITI. (2018). Moçambique. *O País*.

Release Festlip 2016. (2016). Disponível em <http://www.talu.com.br/festlip/assets/release-festlip-2016.pdf>.

SILVA, Filipa (07 de julho de 2016). “Estrangeiras”, como nós?. *Jornalismo Porto net*. Disponível em <https://jpn.up.pt/2016/07/07/estrangeiras-como-nos/>. Último acesso em 07 de setembro de 2016.

TSF (16 de setembro de 2016). E se eu? – O musical de uma floresta tropical. Disponível em <http://www.tsf.pt/cultura/interior/e-se-eu---o-musical-de-uma-floresta-tropical-5393555.html>. Último acesso em 07 de outubro de 2017.

Teses de Mestrado ou de Doutoramento

AMADO, Joana Filipa Cardoso (2014). *Produção Teatral n’A Escola da Noite*. Relatório de Estágio de Mestrado em Estudos Artísticos não publicado, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal.

Entrevistas

BARROS, António Augusto. Coimbra, Portugal, 5 de fevereiro de 2016.

BRANCO, João. Entrevista concedida por correio eletrónico a 2 de agosto de 2016.

PEIXOTO, José Luís. Entrevista concedida por correio eletrónico a 23 de setembro de 2016.

PELLÉ, Francisco. Entrevista concedida por correio eletrónico a 15 de janeiro de 2017.

TERRA, António. Entrevista concedida por Skype a 6 de fevereiro de 2017

SILVA, Agostinho. Entrevistas concedidas em 1990 à RTP no programa “Conversas Vadias” Disponível em <https://arquivos.rtp.pt/programas/conversas-vadias/>.

Conferências

MARTINS, Moisés (2004). *Luso-tropicalismo e Lusofonia. Equívocos e possibilidades de dois conceitos hiper-identitários*. Conferência inaugural no X Congresso Brasileiro de Língua Portuguesa, subordinado ao tema Lusofonia, realizado em São Paulo pela Pontifícia Universidade Católica, entre 28 de abril e 1 de maio de 2004. Artigo da comunicação disponível no Repositório da Universidade do Minho: <http://hdl.handle.net/1822/1075>.

PAZ, Octávio (1990). Nobel Lecture 1990/ Conferencia Nobel 1990: La búsqueda del presente. Disponível em http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1990/paz-lecture-s.html. Acesso em 06 de junho de 2016.

Sítios da Internet

A Outra Companhia de Teatro - www.aoutracompanhia.com.br/

Câmara Municipal de Matosinhos - <http://www.cm-matosinhos.pt>

Câmara Municipal de Oeiras - www.cm-oeiras.pt

Cena Lusófona - <http://www.cenalusofona.pt/>

Companhia de Actores - <http://companhiadeactores.pt/>

CPLP - <http://www.cplp.org/>

FESTLIP - www.festlip.com

FestLuso - <http://festivaldeteatrolusofono.blogspot.pt/>

FestLuso - <http://festluso.blogspot.pt/>

Fundação Calouste Gulbenkian - <https://gulbenkian.pt/>

Grupo Harém do Teatro - <http://grupoharemdeteatro.blogspot.pt/>

Instituto Camões - www.instituto-camoes.pt

João Branco - <http://joaobranco.weebly.com/>

José Luís Peixoto - <http://www.joseluispeixoto.net/>

Mala Voadora – <http://malavoadora.pt/>

Memorial Brasil de Artes Cénicas - <http://www.memorialdeartescenicass.com.br/>

Mindelact - <http://www.mindelact.org/>

Observatório da Língua Portuguesa - www.observalinguaportuguesa.org

Observatório dos Festivais - <http://www.festivais.org.br/>

Projeto P-Stage - <https://pstage.wordpress.com/>

Rádio Televisão Portuguesa - <https://www.rtp.pt/play/>

Teatro Maria Matos - www.teatromariamatos.pt

Teatro Meridional - <http://www.teatromeridional.net/>

Teatro Reactor - <http://teatreactor.wix.com/teatro-reactor-matosinhos#!>

ANEXOS

Anexo I

Oficinas de formação promovidas pela Cena Lusófona

Tabela 1 – Oficinas de formação dos agentes teatrais.

Oficinas	País	Formador	Ano, Local
Oficinas de Ator	Angola	Rogério de Carvalho	1995
		Stephan Stroux	1999
		Cândido Ferreira	2001
		Carlos Paulo / Miguel Sermão	2003
		António Augusto Barros	2008
		Rui Madeira	2012 (projeto P-STAGE)
	Brasil	Stephan Stroux	1998, Bahia
		Stephan Stroux	1999, S. Paulo
		Filipe Crawford	2005, Londrina e Rio de Janeiro
		Rui Madeira	2008, Bahia e S. Paulo
	Cabo Verde	Cândido Ferreira	1995
		Nelson Xavier / Via Negromonte	1997
		Christine Villepoix	1998
		Miguel Seabra	1999
		Stephan Stroux	1999
	Guiné-Bissau	Filipe Crawford	1995
		Andrzej Kowalski	2001
		Andrzej Kowalski	2003
		Filipe Crawford	2005
		Cândido Pazó	2013 (projeto P-STAGE)
	Moçambique	Fernando Mora Ramos	1995
		Teatro “O Bando”	1995
		Filipe Crawford	1995
		Stephan Stroux	1999
	São Tomé e Príncipe	João Brites / Antónia Terrinha	1995
		Horácio Manuel	1997
		Rogério de Carvalho	2002
Rogério de Carvalho		2003	
Filipe Crawford		2004	
Márcio Meirelles		2013 (projeto P-STAGE)	
Portugal	Luís de Lima	2008	
	Stephan Stroux	1998	
	Stephan Stroux	1999	

Oficinas de Iluminação	Moçambique	João Carlos Marques	1995
		Orlando Worm	1997
	São Tomé e Príncipe	Orlando Worm	2002
		Orlando Worm	2006
		António Rebocho	2013
	Guiné-Bissau	Elias Macovela	2003
		José Manuel Marques	2005
		António Rebocho	2013
Angola	Abílio Apolinário	2003	
	António Rebocho	2014	
Oficinas de Escrita / Dramaturgia	Portugal	Joaquim Paulo Nogueira / Miguel Clara	1997
		Vasconcelos / João Reinaldo Siqueira / Dolores Cortes	
	Moçambique	Jean Pierre Sarrazac / Fernando Mora Ramos	1998
		Alcione Araújo	1998
	Portugal / Brasil	Silvana Garcia	2000
Naum Alves de Souza		2005	
Silvana Garcia		2013	

Tabela 2 – Outras oficinas de formação de agentes teatrais.

País	Oficina	Ano
Moçambique	Bonecos de Santo Aleixo	1995
Brasil (Olinda)	Teatro de Marionetas do Porto / Bonecos de Santo Aleixo / Mamulengo Só Riso	1996
Brasil (São Paulo)	António Nóbrega – o ator brincante: aula prática	1996
Cabo Verde	Oficina de produção artística, direção de Mónica Almeida	1999
Angola	Linguagem vídeo no teatro, direção de Ivo Ferreira	2001
Guiné-Bissau	Biblioteca e Documentação, direção de Jorge Pais de Sousa	2003 e 2005
São Tomé e Príncipe	Biblioteca e Documentação, direção de Jorge Pais de Sousa	2003 e 2005
Portugal (Coimbra)	Oficina de “Técnica da Máscara”, direção de Filipe Crawford	2013

Tabela 3 – Estágios individuais.

País	Ator	Instituição de Estágio	Ano
Angola	Pulquéria Bastos	Teatro Nacional D. Maria II, Portugal	1996
	Avelino Dikota	A Escola da Noite, Portugal	1998
	Raul do Rosário	A Escola da Noite, Portugal	1998
	Dionísio Simão Caminha António	A Escola da Noite, Portugal / Theatro Circo	2011
São Tomé e Príncipe	Ayres António Major Ana Azul João Carlos Silva Manuel da Apresentação	Teatro “O Bando”, Portugal	1996
Cabo Verde	Pedro Maurício	ACERT, Portugal	1996
	José Évora	Cena Lusófona, Portugal	2002 / 2005
Moçambique	Elias Macovela	Centro Dramático de Évora, Portugal	1996
	Jossefina Massango	Centro Dramático de Évora, Portugal	1997/98
	Mateus Tembe	Karnart, Portugal	2000
	Ana Magaia	Bica Teatro	2002
Portugal	Sara Machado da Graça	Casa Velha, Moçambique	1998
Brasil	Gil Vicente Tavares	A Escola da Noite, Portugal	2000
Guiné-Bissau	João Carlos Vieira	CDI da Cena Lusófona, Portugal	2000
	Jorge Quintino Biague	Cena Lusófona / A Escola da Noite, Portugal	2009 / 2010

Anexo II

Estações da Cena Lusófona

A **primeira Estação da Cena Lusófona** realizou-se em Maputo, Moçambique, entre 15 de novembro e 10 de dezembro de 1995. Nesta estação, foram apresentados espetáculos do Elinga Teatro (Angola), da Companhia Nacional de Canto e Dança, Gungu, Gungulinho, M'Beu e Mutumbela Gogo (Moçambique), Os Parodiantes da Ilha (Dão Tomé e Príncipe) e O Bando, A Barraca, Cândido Ferreira, Centro Dramático de Évora, A Escola da Noite, Filipe Crawford e Trigo Limpo-Teatro ACERT (Portugal). Também foram apresentadas as coproduções *A Birra do Morto* (Cena Lusófona, A Escola da Noite e Mutumbela Gogo), *De Volta da Guerra* (Cena Lusófona, Casa Velha, Produções Olá e Teatro da Rainha). Em termos de oficinas, levou-se a cabo a oficina de Bonecos de Santo Aleixo com o CENDREV, a oficina da Máscara com Filipe Crawford e deu-se um encontro com o grupo teatral “O Bando”. Fez-se uma exposição de fotografia de Augusto Baptista, Amanda Prontidou, José Cabral e Giorgios Theodossiadis. Por fim, deu-se o I Fórum da Cena Lusófona, tendo-se debatido a problemática “Existe um futuro para a Cena Lusófona?” com a participação de representantes teatrais e institucionais de todos os países da CPLP; dinamizaram-se painéis sob os seguintes temas: formação e coproduções; investigação, programa editorial, dramaturgia; circulação teatral e rede de infraestruturas; a continuidade da Cena Lusófona em Moçambique; o futuro da Cena Lusófona: institucionalização internacional / os próximos eventos.

A **segunda Estação da Cena Lusófona** realizou-se nas cidades brasileiras do Rio de Janeiro, Olinda, Recife e São Paulo, de 3 a 15 de dezembro de 1996. Nesta estação, foram apresentados espetáculos do Centro Dramático de Évora, do Teatro de Marionetas do Porto e do Ballet Teatro, todos de Portugal, e do brasileiro António Nóbrega. Também se assistiu a um recital de poesia com os brasileiros Luís de Lima e Nathália Timberg. O brasileiro Fernando Augusto Gonçalves do Teatro Só Riso dinamizou uma oficina sobre Teatro de Bonecos. No II Fórum da Cena Lusófona, dinamizaram-se os seguintes painéis: Uma proposta de intercâmbio; Teatro em Angola e Brasil; Teatro em Moçambique e Portugal; Teatro na Guiné-Bissau, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe; Teatro em Língua Portuguesa.

Em 1997, de 4 a 14 de setembro, deu-se, no Mindelo, Cabo Verde, a **terceira Estação da Cena Lusófona**. Foram apresentados, do Brasil, espetáculos de Nelson Xavier e Via Negromonte, de Cabo Verde, atuações da Juventude em Marcha, Ramonda, Teatro Experimental “Frank Cavaquim” e, finalmente, um espetáculo da Companhia Teatral do Chiado, de Portugal. Também se apresentaram as coproduções *Sequeira, Luís Lopes ou o Mulato dos Prodígios* (Cena Lusófona e Elinga Teatro – Angola) e *As Virgens Loucas* (Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo – Cabo Verde e Cena Lusófona). O grupo Via Negromonte dinamizou a oficina

“Musicalidade e movimento – voz e corpo em cena” e Nelson Xavier promoveu a oficina “O ator no teatro, no cinema e na televisão”. Por fim, o III Fórum da Cena Lusófona acolheu os painéis “As coproduções teatrais no espaço lusófono” e “A utilização de espaços alternativos para o espetáculo de teatro”.

A **quarta Estação da Cena Lusófona** ocorreu entre 10 e 30 de novembro de 1999, em Portugal, nas cidades de Coimbra, Braga e Évora. Assistiu-se à apresentação de espetáculos de teatro dos seguintes grupos: António Nóbrega e Pia Fraus Teatro do Brasil; Coletivo de Atores de Moçambique; Elinga Teatro de Angola; O Teatrão e Teatro da Garagem de Portugal. Também foram apresentadas as coproduções *O Pranto de Maria Parda* (CENDREV – Portugal e Cena Lusófona) e *Clown Creolus Dei* (Teatro Meridional e Grupo de Teatro do Mindelo – Portugal, Espanha, Itália e Cabo Verde). Apresentou-se as Danças de Câncer, uma coprodução Danças na Cidade’99, Lisboa – Portugal, Balleteatro Auditório, Porto – Portugal e Midelact, Mindelo – Cabo Verde. O grupo “Sons da Lusofonia” de Portugal apresentou a sua música e, sob o título “As palavras que nos ficam da usura dos dias”, leram-se poemas de autores lusófonos. Por fim, o IV Fórum da Cena Lusófona, com a temática “Intercâmbio e Novas Perspetivas”, acolheu os painéis Binómio Criação / Formação; Circulação Teatral; Dramaturgia de Língua Portuguesa; A Informação Teatral.

Em 2002, entre 3 e 18 de agosto, em São Tomé e Santo António do Príncipe, em São Tomé e Príncipe, levou-se a cabo a **quinta Estação da Cena Lusófona / Festival Gravana 2002**. Os espetáculos de teatro foram apresentados pelos grupos O Bando (Portugal), Os Parodiantes da Ilha (São Tomé), Os Fidalgos (Guiné-Bissau), Elinga Teatro (Angola) e Candido Pazó (Galiza, Espanha). Ocorreu a antestreia dos seguintes documentários: *Narradores Oraís na Ilha do Príncipe*, de Ivo Ferreira; *Carnaval de Bissau 2002*, de Andrzej Kowalski; *Quem me Dera ser Onda*, de Ivo Ferreira; *O Beijo no Asfalto*, *A Fronteira* e *Quem Come Quem*, de Acácio Carreira; *Chegança de Mouros*, de TV Educativa de Salvador, Bahia – Brasil. Foram apresentados as seguintes artes performativas santomenses: Fundão, Auto de Floripes, Danço Congo, Kiná, Tchiloli, Puitá, Bonecos de Ototo, Socopé Herança Nova, Bulawê Zekentxe e Socopé Linda Estrela. Em termos de formação, levou-se a cabo o Estágio Internacional de Atores, que culminou na apresentação das coproduções *Quem Come Quem*, *A Fronteira* e *Beijo no Asfalto*; deu-se espaço ao encontro entre os grupos “O Bando” e “Os Fidalgos”, com atores santomenses e realizou-se uma sessão de Tchiloli dedicada a Paulo Valverde.

A **sexta e última Estação da Cena Lusófona** ocorreu na cidade portuguesa de Coimbra, entre 5 e 15 de dezembro de 2003, apresentando-se seis valências artísticas: teatro, coproduções teatrais, música, espaço brincante, tertúlia dos dramaturgos e ciclo de cinema Flora Gomes. No teatro, foram apresentadas produções de Face & Carretos, Mais! Produções Artísticas e do Bando de Teatro Olodum, do Brasil; de Quinta Parede e da Companhia de Teatro de Braga, de Portugal;

de Os Fidalgos da Guiné-Bissau; do Elinga Teatro de Angola; do Sarabela Teatro da Galiza, Espanha; dos cabo-verdianos Burbur; do CENDREV e Hala Ni Hala de Portugal e Moçambique; e da Cena Só de São Tomé e Príncipe. Apresentou-se a coprodução da Cena Lusófona e da Escola da Noite, *O Horácio*. Na música, houve espetáculo dos brasileiros António Nóbrega, Cida Moreira, Virgínia Rodrigues, Ná Ozzetti, Dante Ozzetti, Luiz Tatit, Zé Miguel Wisnik e do cabo-verdiano Mário Lúcio. No espaço brincante, apresentaram o seu trabalho os brasileiros António Nóbrega, Bando de Teatro Olodum e Lena Wild; os galegos Quico Cadaval e Cândido Pazó, bem como o grupo português O Teatrão. Na tertúlia dos dramaturgos, participaram os brasileiros Naum Alves de Souza, Aimai Labaki e Cleise Mendes, os portugueses Abel Neves e Cunha de Leiradella e, por fim, o angolano José Mena Abrantes. No ciclo de cinema de Flora Gomes, apresentaram-se os filmes *Mortu Nega*, *Olhos azul di Yonta*, *Po di sangue*, *Nha Fala* e o documentário *Identificação de um país*. No final do ciclo realizou-se um colóquio que contou com a presença do realizador.

Anexo III

Tabela 1 – Conteúdo dos números do jornal Cenaberta

Número	Data	Temáticas Abordadas
0	junho, 2002	<i>Floripes Negra</i> de Augusto Baptista; Carnaval na Guiné; Os Fidalgos; <i>Quem me Dera ser Onda</i> ; Bica Teatro; Cenas.
1	abril, 2004	Coimbra: VI Estação da Cena Lusófona; Centros de Intercâmbio Teatral (Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe); Brasil: um novo impulso na CPLP?
2	julho, 2004	CPLP: uma comunidade de culturas; Encontro de Salvador; Naum Alves de Souza – dramaturgia reunida; Contadores de histórias em DVD; Meridional encena <i>Geração W</i> .
3	dezembro, 2004	Cenaberta com um cordel baiano; Ofício de contar: Cândido Pazó; Ângelo Torres; António Vieira; VII Congresso Luso-Brasileiro de Ciências Sociais; Festival Gravana.
4	abril, 2005	Editar é preciso; Dossier: Editoras de Teatro; Jornais e Revistas de Teatro.
5	dezembro, 2005	Angola: a dança contemporânea – entrevista com Ana Clara Guerra Marques; Dossiê: Festivais de Teatro no Mundo Lusófono; À conversa com Naum – a propósito da edição da dramaturgia completa de Naum Alves de Souza.
6	outubro, 2006	Dossiê: aprender e ensinar teatro em português; Escolas de Teatro Portugal e Brasil; Festival SET – Semana das Escolas de Teatro.
7	setembro, 2009	Nova vida e nova casa para a Cena Lusófona; A Cena no Café: Newton Moreno em Coimbra; à conversa com Rui Madeira; Um encontro n' <i>As Bacantes</i> ; Rostos da Cena: Jorge Biague.
8	dezembro, 2009	Encontro Internacional sobre Políticas de Intercâmbio; a Cena no Café; Mindelact 2009; À conversa com Walter Cristóvão (Miragens Teatro, Angola); Rostos da Cena: Rogerio Boane.
9	março, 2010	Encontro Internacional sobre Políticas de Intercâmbio – conclusões e intervenções; setepalcos – Teatro em Cabo Verde; À conversa com Francisco Pellé; Rostos da Cena: Odete Mósso.
10	junho, 2010	Festivais de teatro na lusofonia; setepalcos – lançamento em Lisboa, Coimbra e Porto; À conversa com Creusa Borges; Rostos da Cena: José Amaral.
11	setembro, 2010	Circuito de Teatro Português de São Paulo; FESTLIP (Rio de Janeiro); Ruy Duarte de Carvalho; Orlando Worm; entrevistas com Miguel Seabra e Natália Luiza (Teatro Meridional) e Ivo M. Ferreira.
12	dezembro, 2010	FESTLUSO e II Encontro Internacional sobre Políticas de Intercâmbio; 2012 ano Portugal-Brasil, ano Brasil-Portugal: entrevista a Márcio Meirelles; Rostos da Cena: Elias Macovela.

Anexo IV

Entrevista a António Augusto Barros

Data: 5 de fevereiro, 2016

Hora: 14h30'

Local: Teatro do Cerco, Coimbra, Portugal

CO – O que entende por Teatro Lusófono?

AB – Eu não reconheço a noção como um teatro que tenha um conjunto de características comuns que se possam identificar em qualquer parte do mundo. Em matéria artística, é necessário juntar outras questões que, muitas vezes, são mais importantes que a própria língua. Embora eu dê muita importância à língua e ao texto literário (estes constituem-se como uma das marcas d'A Escola da Noite, onde eu enceno, havendo o cuidado com os textos literários e com o trabalho com o nosso património), o teatro joga com outros elementos, como sejam a questão do ator, da teoria da representação, entre outros, e que são a centralidade do teatro.

O que podemos distinguir em atores do espaço lusófono são características muito marcadas de cada um, nos seus espaços diferentes. Não há nada que junte essas características e também não considero que seria interessante que isso acontecesse. O importante é termos a possibilidade de identificar essas diferenças.

Também há uma dimensão artística que tem a ver com o trabalho sobre o espaço que é muito interessante e que também só tem diferenças. Há uma raiz espacial em muitas das manifestações performativas tradicionais, que poderão ser raiz de manifestações contemporâneas em África, e que marca uma diferença muito acentuada em relação ao teatro ocidental. A adaptação do espaço ocidental em África não é genuíno, será sempre uma aculturação com todo o direito de existir. Muitas vezes, há a noção de que fazer teatro em África segundo os padrões ocidentais é uma nova forma de colonização. Não se trata de nada disso – em África, os contemporâneos querem fazer todo o tipo de teatro que têm disponível no mundo e têm todo o direito a isso. Nós é que tendemos, muitas vezes, a fixar, ou seja, pensamos que os africanos só podem fazer teatro de raiz africana, porque, se não o fizerem, já não será nem genuíno nem africano.

Eu vejo no teatro lusófono todas as diferenças que este pode juntar e todas essas questões que têm a ver com o ator e com o espaço, entre outras, e que são questões fundamentais do teatro. Depois, vêm o texto e a língua, que são coisas que unem todas as pessoas do espaço lusófono. Contudo, não é necessário que esses elementos se unam no próprio espetáculo, podem cingir-se à forma como se trabalhou e como se construiu todo o processo de criação, que é o que acontece, muitas vezes, nas coproduções. As coproduções são, marcadamente, dois ou três meses de trabalho

intensivo levado a cabo por pessoas de várias culturas, como tem acontecido nos Estágios de Atores da Cena Lusófona, num processo riquíssimo de troca.

Regressando à questão, teatro lusófono existe porque existe teatro nos vários países lusófonos e há uma soma de características que o podem identificar; a audiência pode identifica-lo como teatro angolano ou brasileiro ou santomense e, se este teatro trabalha o texto, então possui uma matriz comum que é a língua portuguesa. Muitas vezes não há a matriz da língua, porque são feitas representações em crioulo ou em línguas nacionais, mas pode-se identificar essas expressões teatrais como teatro lusófono, porque existem formalmente os países e as culturas, que são plurais em cada país com rituais próprios dos vários grupos étnicos. Uma das grandes preocupações da Cena Lusófona foi sempre identificar, inventariar e conhecer aprofundadamente cada cultura em cena e em presença. Os portugueses têm uma visão muito global e, por vezes, deformada, da realidade cultural africana. Nesse sentido, estou muito de acordo com o que diz Eduardo Lourenço de que o grande ideal utópico da lusofonia é o conhecimento aprofundado de cada cultura, para podermos estabelecer um diálogo diferente do colonial. Infelizmente, esta utopia subjacente à lusofonia e à CPLP não é muito difundida nem colocada em prática, bem como nas estratégias de cooperação.

Relativamente à existência de teatro Lusófono, importa esclarecer esta noção porque se fala nela como se fala do teatro francófono, mas talvez se tenha de falar de outra forma, porque a ação cultural francesa tem sido muito diferente da portuguesa ou, pelo menos, da experiência da Cena Lusófona. A Cena Lusófona pode ser um caso de estudo, porque não há experiência que eu conheça paralela ou similar a esta. Há umas experiências que são muito institucionais e que, em muitos casos, se de constituem como uma ação meritória. Porém, no caso da Cena Lusófona, a ação foi proposta e estabelecida entre artistas e aí há uma grande marca de diferença relativamente a outras ações que foram e são levadas a cabo.

CO – Como começou o projeto Cena Lusófona?

AB – O projeto Cena Lusófona nasceu, de forma remota, como ideia, de um convite da Fundação Gulbenkian à Escola da Noite, em 1994, para que o grupo fizesse uma produção de Gil Vicente na Guiné-Bissau. O espetáculo foi feito, bem como a realização de oficinas e isso correu muito bem. Depois foi feito um balanço com Manuel Frexes que, na altura, era responsável pela cultura (era o Subsecretário de Estado da Cultura e estava no fim do mandato). Nesta reunião, também, foi feita a proposta da presença mais contínua de Portugal, em termos artísticos, nestes países. De facto, as pessoas queixavam-se de que a última vez que um encenador tinha ido a Bissau tinha sido há mais de dez anos. Manuel Freche tinha muito interesse em trabalhar com os países africanos e tinha previsto uma visita a Moçambique; nesse seguimento, convidou-me para ir na comitiva dele com o intuito de falar acerca da possibilidade de trabalhar artisticamente com

Moçambique e de estabelecer alguns contactos. Em Moçambique, ele propôs-me a fazer um festival em Lisboa com grupos africanos e brasileiros, entre outros, utilizando a verba do festival FIT que já não se iria realizar nesse ano. Eu concordei, dada a generosidade da verba, em traçar um projeto, mas que não fosse apenas um festival, porque é um acontecimento que ocorre num espaço reduzido, mas que não sobra, no final, muito mais do que alguns contactos estabelecidos. Eu propus-lhe um programa de intercâmbio com os países lusófonos e que tocasse vários aspetos: investigação e publicação acerca de fenómenos performativos tradicionais; publicações de teatro em língua portuguesa; formação; um momento de festival que fosse rotativo em cada um dos países; inventário dos espaços cénicos. Manuel Freche concordou com essa troca projetual e eu aceitei. Foi assim que se lançou, em 1995, o programa Cena Lusófona, mas este não existindo ainda como associação; havia um projeto com esse nome e para o qual convidei um conjunto de pessoas da área do teatro para desenvolver ações concretas até ao final do ano. A primeira fase acabaria em Maputo com a realização de um festival, em dezembro. Conseguimos provas, nesta ação, de que era possível fazer um programa desta tipologia e que era muito desejável fazê-lo, pois as ações tiveram muito impacto, sobretudo nos países africanos, pois há muito tempo que não se fazia nada daquela magnitude.

No governo seguinte, com Manuel Maria Carrilho como Ministro da Cultura, este não só apoiou o programa como também propôs que se desenvolvesse, acordo que se prolongou até 2003. O Ministro estabeleceu bases regulares para o programa Cena Lusófona. Combinámos que o programa não seria um instituto para o intercâmbio teatral junto do Ministério da Cultura, mas uma associação autónoma que tivesse como membros as pessoas que tivessem participado na primeira experiência de 1995, com sede em Coimbra. Assim, instituiu-se a associação e fez-se um protocolo entre o Ministério dos Negócios Estrangeiros, o Ministério da Cultura, a Cena Lusófona e a Câmara Municipal de Coimbra, a quem se pedia que desse uma sede condigna para o projeto.

CO – Como tem sido o percurso do projeto Cena Lusófona?

AB – Infelizmente, a parte da Câmara Municipal de Coimbra nunca foi exatamente cumprida, pois foram-nos atribuídas umas salas já em avançado estado de degradação, onde entrava água, e, como tínhamos um acervo já considerável, tivemos que alugar um apartamento grande para instalar a biblioteca e o arquivo da Cena Lusófona. Hoje, em relação a essa falta de cumprimento da Câmara Municipal de Coimbra, continuamos confrontados com a mesma realidade. Na verdade, a Câmara Municipal de Coimbra adotou o projeto como uma coisa que lhes foi dada e nunca fizeram muito por ele. Nós nunca pedimos financiamento, apenas que fossem criadas condições para a instalação da sede da Cena Lusófona, a partir de onde se pudesse, desde logo, desenvolver

iniciativas, nomeadamente a abertura de um centro de documentação aberto ao público. Depois do incidente em que a Cena Lusófona teve que se mudar para o apartamento alugado, a Câmara Municipal de Coimbra sempre comunicou que estava a desenvolver um projeto de recuperação de um espaço para alojar a Cena Lusófona. Este processo desenvolveu-se ao ritmo autárquico e, há cerca de cinco anos, houve um projeto europeu de apoio à recuperação de imóveis nos centros das cidades e, como o executivo anterior tinha esse projeto feito, entregou-o e ganhou, para que este fosse a sede da Cena Lusófona. O projeto foi executado e a obra está pronta, mas o executivo atual não quer entregar o espaço à Cena Lusófona; andamos há dois anos e meio com o projeto feito e com a Câmara a não entregar o espaço. Agora estão a começar a sair notícias a este respeito na comunicação social e o atual Presidente da Câmara, oficialmente, diz que as obras ainda não estão concluídas, o que não é verdade, até porque o relatório final já foi entregue. Por outro lado, ele está a tentar colocar lá várias associações na tentativa de dizer, posteriormente, que a Cena Lusófona também tem um espaço. Porém, todo o projeto foi desenhado para as necessidades da Cena Lusófona (um espaço grande para o centro de documentação, um espaço de gabinetes de trabalho e sala de reuniões e uma sala grande para desenvolver oficinas de formação). Nas últimas semanas, felizmente, a situação das relações com a Câmara Municipal de Coimbra alteraram-se tenuemente, pois a equipa da Cena Lusófona foi recebida pelo executivo e estes não negam que as instalações sejam para a associação e solicitaram um projeto para os próximos anos. Espero que esta não seja, apenas, uma manobra dilatória.

CO – Como tem decorrido o processo de financiamento ao programa Cena Lusófona?

AB – Até 2003, o financiamento da Cena Lusófona foi estável e tínhamos meios para financiar coisas em Portugal e nos diferentes países lusófonos, uma vez que esses países não tinham meios financeiros para levar a cabo iniciativas do cariz dos da Cena Lusófona. Considero que Portugal tem a obrigação de investir no relacionamento cultural entre os povos dos países da CPLP, até devido ao passado colonial, resgatando a imagem que prevalece e investir noutra tipo de relações. Portugal assumiu este papel de resgate do passado através da Cena Lusófona e que acabou por se revelar muito mais interessante na área teatral do que o único veículo de que Portugal dispunha, o Instituto Camões, por onde passava tudo e não passava nada. De repente, houve uma organização ágil, com relacionamentos vários, e que fez muitas coisas.

Neste momento, estamos numa fase muito difícil do ponto de vista financeiro, porque deixámos de obter apoio do Estado há já vários anos, apesar de concorrermos aos concursos de apoio às artes. Contudo, estes não são feitos para este tipo de atividades desenvolvidas pela Cena Lusófona, mas para companhias ou mesmo organização de eventos. Uma associação que tem um trabalho de intercâmbio não está prevista e, por isso, nunca obtivemos bons resultados

para obter financiamento. Desde 2006, não temos qualquer apoio do Estado e temos vivido de projetos, como é o caso do projeto P-Stage, que foi levado a cabo com financiamento da ACP-EU. Temos sido obrigados a pagar uma renda de um apartamento, que é caríssima, e que tem absorvido uma boa parte dos nossos recursos. Na verdade, a atividade da Cena Lusófona tem sido desenvolvida a partir daquele espaço, nomeadamente o secretariado que já envolveu entre cinco e dez pessoas. O projeto P-Stage começou e acabou e também consumiu os poucos recursos financeiros da Cena Lusófona que ainda restavam e ficámos com dívidas, porque a parte portuguesa nunca foi concretizada em termos de contribuição financeira. Na altura, o Instituto Camões estava em fase de fusão que durou muito tempo e do qual não obtivemos resposta, a secretaria geral da cultura também não nos financiava; tivemos apoio de algumas empresas em Angola, nomeadamente a PT em Angola, que nos deu um apoio considerável na altura, mas foi só. Na verdade, não conseguimos atingir o valor necessário para cobrir a parte da participação portuguesa no apoio financeiro ao projeto. O balanço financeiro da Cena Lusófona, neste momento, é o seguinte: estamos endividados, temos financiamento no grau zero, a Câmara Municipal de Coimbra deixou de nos apoiar. Estamos em guerra com o executivo da Câmara e estamos em negociações com o novo ministério, mas a situação atual é má, de incapacidade e de indecisão.

CO – Como surgiu o Projeto P-Stage?

AB – O projeto P-Stage surge como uma ação da Cena Lusófona que não é inédita e talvez, por isso, tenha ganho o concurso para financiamento do ACO-UE. O projeto em si é interessante, na medida em que é construído em fases processuais até chegar ao espetáculo. O desenho do P-Stage corresponde às intenções projetuais da Cena Lusófona: em 98, discutíamos o que poderia ser feito para dar formação a muita gente jovem com muito talento que estava nos países, não sendo suficiente estarmos lá um mês com encenadores e artistas de teatro, pois precisavam de uma formação mais alargada e intensiva. Desse contexto, surgiu a ideia de reunir jovens desses países em Portugal durante um tempo mais alargado em que pudessem contactar com vários formadores, em várias áreas, e que estariam mais disponíveis em Portugal. Nestas circunstâncias, havia a possibilidade de reunir pessoas com raízes em África ou no Brasil, para promover um período de formação mais alargado, o que aconteceu em 98, com a conjuntura da Expo'98 e com o facto de João Brites, que conhecia o trabalho da Cena Lusófona e por já ter colaborado no programa, estar numa posição de decisão da exposição mundial, ao que se juntou o INATEL em Oeiras (que ajudou com o alojamento e com a cedência do Teatro da Trindade em Lisboa).

Depois desta ação de 98, os outros estágios variaram na sua estrutura, mas tinham um problema, que era o facto de a Cena Lusófona não controlar totalmente a escolha dos atores intervenientes nas oficinas e, num caso ou outro, isso tornou-se problemático. As oficinas deveriam

ter dois ou três atores de cada país e nós conhecíamos pelo menos um, pois este estaria a trabalhar com uma companhia que conhecíamos e, depois, havia atores recomendados pelo governo dos países, uma vez que estes queriam que artistas das suas companhias nacionais de teatro e de dança recebessem formação. Nalguns casos, tornou-se problemático e era importante que pudéssemos controlar do ponto de vista artístico toda a seleção dos atores intervenientes no processo.

No segundo estágio, concebemos o projeto de forma diferente que durou até ao P-Stage, ou seja, encarar um processo de escolha de atores em cada país através de oficinas de formação. Nessas oficinas, eram detetados talentos que depois compunham o elenco das produções finais dos estágios. No terceiro estágio, como tínhamos um maior conhecimento do terreno, permitiu-nos selecionar atores para em estágio em Portugal dirigido pelo francês Pierre Voltz. Portanto, tínhamos levado a cabo um conjunto de experiências e sabíamos o que fazer e como fazer para levar a cabo o projeto P-Stage.

No P-Stage, optámos por fazer oficinas nos países participantes. A primeira oficina, dirigida pelo Rui Madeira sobre a peça *Macbeth* foi feita em Angola em 2012 e foi orientada para o projeto final. Depois, fizemos uma segunda oficina na Guiné-Bissau dirigida pelo galego Cândido Pazó sobre contar histórias, ou seja, estratégias para contar histórias, porque, em países como estes muito dominados pela oralidade, há a especialidade de contar histórias e um imaginário muito amplo de histórias com os mais variados temas e personagens. Escolhemos o Cândido Pazó porque, na Galiza, há os “Conta Contos” e ele é um contador muito experiente, para além de ser ator, dramaturgo e encenador. Depois, fizemos, também, uma oficina em São Tomé. Os atores brasileiros foram escolhidos do Bando de Teatro Olodum, porque nos interessava continuar a trabalhar com este parceiro da Bahia, local que apresenta uma mistura de África, Brasil e Portugal. Assim, reuniram-se os atores, numa primeira fase, em São Tomé e aí começou realmente o projeto e as características de troca de culturas entre os diferentes atores. Nesta fase, já fui eu a orientar essa oficina, até para criar, desde logo, um grupo, porque a maioria dos elementos não se conhecia. Também nesse mês se estabeleceram as regras de trabalho. Depois viemos para Portugal, Coimbra, montámos o espetáculo e houve a digressão nacional e internacional, que culminou em Angola, onde o espetáculo não chegou a acontecer. Embora estivesse previsto que a digressão terminasse aí, a forma como aconteceu não estava prevista. O projeto foi cumprido na totalidade e muito bem cumprido. À partida, havia uma novidade em relação aos estágios anteriores, que era pegar num texto construído por um africano. A *Cena Lusófona* apenas colocou o desafio de escrever a peça teatral a Abdulai Sila e tudo o resto foi com ele: a escolha de Shakespeare e de *Macbeth* para aquela realidade. Nós acabámos por editar o texto, que faz parte da nossa Coleção de Língua Portuguesa, pois atribuo muita importância a ter textos dos vários países e este era o primeiro texto da Guiné-Bissau. Portanto, tinha todo este impacto simbólico de ser um texto de um autor guineense,

de um africano, sobre a realidade de um destes países, uma realidade que é única, mas que em alguns aspetos também nos ajuda a refletir sobre a realidade de outros países africanos.

CO – Como se tem desenvolvido o processo de formação de atores?

AB – Relativamente à questão da formação em África, sem demagogias, não concordo com a ideia de que não se deve ir para África com receitas e ideias preconcebidas. O objetivo da formação é conhecer novas realidades e, ao mesmo tempo, trocar uma experiência enquanto artistas de teatro que os nacionais africanos procuram. Na verdade, a formação em áreas onde há lacunas de conhecimento foi sempre uma das primeiras coisas a serem pedidas pelos diferentes governos e pelos grupos de teatro. O objetivo da Cena Lusófona sempre foi ensinar, sem preconceitos, o que tínhamos para ensinar, sem nunca dizer que aquela era a receita, ao mesmo tempo que se tentava compreender e receber o contributo daqueles que recebiam a formação. Em 1995, uma das primeiras ações da Cena Lusófona foi mesmo essa – convidar alguns encenadores portugueses, havendo uma seleção de encenadores com currículo, alguns que já tinham tido contacto com África ou que eram mesmo africanos, e, ao mesmo tempo, com sensibilidade para lidar com aquelas matérias. Assim, convidámos o João Brites que foi para São Tomé, o Rogério de Carvalho que foi para Angola e, posteriormente, para São Tomé, também, o Filipe Crawford que foi para a Guiné, entre outros. Estes encenadores foram fazer oficinas, passaram o testemunho daquilo que sabiam e da sua experiência e, ao mesmo tempo, recolheram a experiência dos formandos. Este processo dual foi precioso, num segundo momento, que se passou logo no ano a seguir, para se fazer um ciclo de coproduções entre Portugal e os vários países. O trabalho com o grupo O Bando de João Brites deu origem a um ciclo mais aprofundado de três anos, com idas de equipas do grupo português para São Tomé e vindas de artistas santomenses para Portugal. Este processo deu origem a três espetáculos diferentes, uns a estrear em São Tomé e outros em Portugal, culminando na apresentação na Expo'98. O mesmo aconteceu com o Cândido Ferreira, que dirigiu uma oficina em Cabo Verde e que deu origem a uma coprodução com o Grupo do Centro Cultural Português do Mindelo e com outros artistas independentes do Mindelo, a partir do texto *As Virgens Loucas* de António Aurélio Gonçalves. Com todos estes processos, houve uma vontade de troca, que pode ser igual se todos trabalharmos nesse sentido. Não entanto, não implica que sempre se tenha visto esta experiência desta forma; por exemplo, num fórum em Moçambique, logo num primeiro momento, foi lançada a ideia de que o trabalho da Cena Lusófona poderia ser uma tentativa de colonização, mas este peso do passado não deve ser visto como obstáculo à realização de um trabalho de troca, se existir vontade de que esse trabalho seja levado a cabo.

CO – Como se processou a produção de *As Orações de Mansata* de Abdulai Sila?

AB – O meu trabalho na produção da peça foi uma exceção. Eu, como coordenador do projeto Cena Lusófona, nunca quis estar muito diretamente envolvido nas produções, nomeadamente a fazer encenações ou a dirigir oficinas. Fiz uma das primeiras coproduções com o Matumbela Gogo, em Moçambique, *A Birra do Morto*, um pouco para dar um sinal de como é que as coisas poderiam correr e o caminho que poderiam tomar e, quase passados vinte anos, fiz *As Orações de Mansata*. Contudo, este foi um projeto que quis fazer realmente e isto por vários motivos: a minha ligação à Guiné-Bissau; a minha insistência com Abdulai Sila para que ele escrevesse a peça; o meu interesse pela peça devido ao facto de ela refletir acerca de um período que está a começar a ser estudado e debatido, o período logo após a independência; o meu interesse pela reflexão acerca do que se passou no período logo após a independência visto por um guineense que valoriza muito a cultura popular; o meu objetivo de comprovar na prática alguns dos princípios teóricos que tinha estabelecido para o programa da Cena Lusófona.

O primeiro mês de formação em São Tomé foi muito importante a nível de formação. Por exemplo, a cada semana, era possível ver um Tchiloli, o que permitiu, ao mesmo tempo que estávamos a trabalhar, entrar em contacto com outros espetáculos performativos. Para além disso, uma vez que não nos conhecíamos, para estabelecer uma ligação, propus que cada um dos elementos do elenco trouxesse um aspeto de carácter artístico – uma dança ou uma música, entre outros – da sua cultura e o ensinasse rigorosamente ao restante grupo. Como eu queria trabalhar as musicalidades, começámos a trabalhar musicalmente dois versos do Carlos Drummond de Andrade - “Quando estou na roça penso no elevador/Quando estou no elevador penso na roça”-, também para refletirmos acerca da urbanidade e da raiz e da ruralidade. Verifiquei, logo nesse momento, que havia uma musicalidade a explodir, muito à semelhança do que sempre acontece quando se juntam africanos e brasileiros.

Muitas dessas manifestações artísticas que foram trabalhadas no primeiro mês de formação em São Tomé foram incluídas na peça. Por exemplo, uma dança de caça zulu ensinada pelo moçambicano Rogério Boane, da Companhia de Teatro de Braga, acabou por ser um dos momentos mais emblemáticos do espetáculo. No início do processo de formação, eu fui muito claro, dizendo que selecionaria algumas das manifestações artísticas para serem incluídas no espetáculo. Também foi nessa altura que os papéis foram distribuídos.

Também é importante referir que, todos os dias, o elenco recebia aulas de capoeira, pois esta dança/luta tem uma história na Bahia, especialmente, e a raiz parece ser, tudo indica, Angola, junto dos pescadores de Axiluanda. Para este estágio foi selecionada capoeira, porque é um elemento de carácter artístico lusófono, ou seja, nasceu em Angola, foi levado para o Brasil onde se desenvolveu e, hoje, faz-se em todo o mundo, inclusivamente em Portugal. A capoeira pode ser essencial no

teatro como preparação corporal, nomeadamente a jinga para o trabalho de corpo do ator e para a contracena. Por felicidade, a Embaixada do Brasil tem um programa de capoeira em São Tomé e o mestre Flajola deu-nos aulas de capoeira. Assim, a preparação corporal dos atores foi feita com as aulas de capoeira e com as aulas de dança afro-brasileiras da Bahia, dirigidas por uma atriz.

Também nessa altura, estudámos a fundo a Guiné-Bissau: a cultura; o papel dos videntes; vimos vários documentários de guerra e dos vários golpes de estado. No final do primeiro mês, fizemos uma leitura encenada de toda a peça, onde esteve presente o Ministro da Cultura.

Depois, todo o grupo viajou para Portugal, passando por outros percursos formativos. Por exemplo, convidei o Filipe Crawford para fazer uma oficina de Commedia dell'arte, que também existe na nossa tradição ocidental, com o objetivo de mostrar a exterioridade corporal da nossa tradição e que faz parte da nossa cultura. Também trabalhámos com dois elementos do Bando de Teatro Olodum da Bahia, um deles um músico, Jarbas Bittencourt, e o diretor de danças afro-brasileiras na Bahia, o Zebrinha, para trabalharem com os atores as musicalidades, a coreografia e o movimento, dando formação aos atores ao mesmo tempo que trabalharam no espetáculo. O objetivo foi sempre criar momentos de formação / criação nestes estágios.

O espetáculo foi a junção da riqueza do texto, da corporalidade e da musicalidade. Outra riqueza do espetáculo foi a diferente forma como cada um dos atores falava um português diferente, que, embora distinto, era perfeitamente compreendido.

Anexo V

Entrevista a António Terra

Data: 6 de fevereiro, 2017

Hora: 12h15'

Local: Skype

CO – Como surgiu o MITO?

AT – O MITO surgiu da junção de duas coisas: primeiro, eu sou luso-brasileiro, estou em Portugal há dezassete anos e vim para cá para trabalhar nessa área, trabalhar no teatro, na cultura; saí do Rio de Janeiro para isso, não saí como emigrante aculturado, não, tenho origens portuguesas, o meu pai era transmontano e, então, foi o salto do Rio de Janeiro para Lisboa. Depois, comecei a trabalhar com o teatro, em 2001, e sempre com essa forma de tentar criar uma ligação, no começo mais forte com o Brasil e Portugal, tentando trazer profissionais brasileiros para Portugal (um dos primeiros a vir foi o Guti Fraga do Nós do Morro; na altura, saiu o “Cidade de Deus”, um filme muito marcante; em 2004, conheci o Guti Fraga no Rio, trouxe-o e ele foi o padrinho da Companhia de Atores, a estrutura da qual eu fui fundador e que foi promotora do MITO).

Eu fundei a Companhia de Atores com alunos meus que eram alunos de *workshops*, de teatro brasileiro de Néelson Brito, nos juntámos e resolvemos ficar em Oeiras e não ficar em Lisboa para descentralizar um pouquinho, porque Lisboa era já uma área muito disputada. Então, a nossa relação foi crescendo com Oeiras e com o ex-presidente, que era o Isaltino Morais, bem como essa ponte entre Brasil, Portugal, teatro, profissionais...

E eu, como brasileiro, por mais que a nossa língua seja a mesma, há uma diferença cultural muito grande e eu acreditava e continuo a acreditar que há um período, uma incubadora cultural para os brasileiros que vêm para cá, para que os portugueses e os brasileiros possam criar a dita confiança e, para estabelecer parcerias, é preciso um período de triagem, não é logo à primeira; os brasileiros têm a mania que “tá tudo beleza, tá tudo fixe” e não é... demora um pouquinho mais para estabelecer... mesmo que haja a área artística.

Quando chega 2004 e quando fundei a Companhia de Atores e começo a trabalhar com o concelho de Oeiras, não havia uma política de teatro profissional no concelho de Oeiras. Nós tentámos dar um apoio, mas não conseguimos. No Brasil, eu já trabalhava na intervenção artística na área social, que é levar teatro, música, cinema para os bairros sociais, trabalhar no Brasil com os favelados, com os meninos de rua e a Câmara olhou para isso e disse “Temos interesse em desenvolver um trabalho desses nos nossos bairros sociais, em Oeiras”. Então, a Companhia de Atores começou a trabalhar pelo lado social, com cultura, mas dentro da área social, e aí

organizámos o primeiro festival. E este festival, que não era teatro, era um festival comunitário, vamos chamar assim, o festival comunitário Verão no Parque. Havia um parque urbano onde nós estávamos sediados que estava degradado, era num bairro social, onde tinham acontecido algumas violações, era local de tráfico e eu achei que o melhor local para um festival era ali e a Câmara, no início, achou estranho mas comprou a ideia e eu envolvi a comunidade. A comunidade foi quem ajudava a programar o evento, a acolher os artistas e fizemos cinco edições desse festival. E aí já era lusofonia, mas era uma lusofonia na área da dança, na área da música, na área dos *workshops*, eu misturava capoeira com quizomba, as culturas que eram dos bairros sociais, onde vivem predominantemente africanos e pessoas de etnia cigana. Então, na quarta edição do Verão no Parque, a Companhia de Atores já estava estabelecida dentro do concelho de Oeiras, já tinha credibilidade. Já tinha eventos com um pouco mais de força, buscando a lusofonia.

Em 2008, a Câmara Municipal ia comemorar os 250 anos de Oeiras, da elevação de Oeiras a concelho e, nessa altura, queria-se comemorar o evento em grande e eu apresentei a ideia de se criar um festival de teatro dentro do concelho de Oeiras, porque, nessa altura, ainda não tinha chegado o fantasma da crise e da Troika – o FITEI já era uma marca forte e continua sendo, o FITEI era uma referência, o de Almada era outra referência, Lisboa não tinha e não tem um festival de teatro significativo e o ACERT em Tondela faz o festival deles também; a Câmara comprou a ideia de fazer um festival de teatro de expressão portuguesa. Então, surgiu o MITO – Mostra Internacional de Teatro de Oeiras. Na primeira edição já nasce muito grande, nasce com 25 grupos, foi uma *loucura*, foi uma escola para toda a produção, teve mais ou menos 250 pessoas envolvidas. Numa parte do festival, já se começa a testar uma coisa chamada Estágio Social, em que os jovens desses bairros eram contratados a nível de estagiários para estar no festival aprendendo a área técnica, a área de produção, a área de acolhimento. Essa parte da equipa era júnior, literalmente júnior; a outra parte da equipa também era júnior, eram jovens que estavam saindo da faculdade e estavam querendo trabalhar; e eu tinha um outro pequeno núcleo que era mais sénior e veio também um pequeno grupo de profissionais do Brasil para trabalhar com os portugueses e a ideia da lusofonia já está de dentro, está na base. Aí nasce o MITO, como uma necessidade de valorizar a língua portuguesa, porque a minha observação é que, em Portugal, salvo algumas exceções, existe muito mais um olhar anglo-saxónico sobre o teatro, onde se estabelece uma capacidade de montagens teatrais valorizando essa linha do hemisfério norte da cultura e até achava (já não acho mais) que o olhar para a cultura da América Latina e um pouco mais para baixo era de que esta era depreciativa e não tinha o seu valor.

Quando começaram a surgir as peças brasileiras, arrebatou tudo, porque eram trabalhos fortíssimos; os portugueses também apresentaram bons trabalhos, fortíssimos, mas muito diferentes. O teatro português tem excelentes atores, encenadores, pensadores, mas é “encaixadinho”, não rompe

muito as fronteiras, não arrisca na linguagem – tem uma expressão brasileira que é dos trópicos mas é muito boa que é “não cartoniza” – o teatro está bonito, bem interpretado, mas ele é certinho, não pode “bagunçar” um pouco a coisa, não. Se “bagunçar”, os puristas vão dizer que “ah, isso não é teatro”. Já começa a não ser assim; nos últimos anos, tem aparecido muita coisa diferente, nos últimos dez anos talvez.

África era um mistério. Quando abri as candidaturas para o MITO, já sabíamos que o Brasil não seria problema; quando abrimos a candidatura no Brasil foi o pesadelo separar e fazer a curadoria daquilo; tivemos mais de 500 inscrições no total. Mas a minha única preocupação de curadoria no Brasil era não trazer teatro só Carioca (do Rio de Janeiro) ou só Paulista (São Paulo); eu queria trazer uma representação de norte a sul, mostrar o teatro nordestino, da Baía, de São Paulo, do Rio, do Rio Grande do Sul e consegui ir por aí; consegui ter uma mostra de linguagens distintas do teatro brasileiro. O de Portugal foi representado, também, de norte a sul, trouxe Tondela, trouxe Porto, trouxe o Algarve, de Évora...

E de África não chegava nada, não aparecia, não havia candidaturas. Já estava a estranhar aquilo... fazia contactos com as embaixadas para falar do festival, para tentar perceber onde é que ia, até que se fez luz acerca do porquê de não havia candidaturas. Havia um telefonema ou outro, mas eu achava aquilo inusitado, telefonemas de África (os brasileiros não telefonavam, pediam para falar por skype, porque a ligação era cara), querendo saber acerca do festival. Tirando o Elinga, tirando o Mena Abrantes, tirando Moçambique (não me lembro agora do nome do grupo), os outros não tinham registos fotográficos, não tinham registos, não tinham material organizado para se poderem candidatar ao festival. Havia João Branco de Cabo Verde e ele já viria ao festival com uma peça, “O Inferno”. Então, eu fui atrás disso (se Maomé não vai à montanha, a montanha vai a Maomé); peguei um avião e fui para lá. Fui para Cabo Verde conhecer os grupos, fui conhecer as coisas lá onde acontecem as coisas, na casa das pessoas, no terreiro, e fui percebendo que o teatro era muito regional, no sentido da sua força anímica e da sua força criativa; e isso tudo estava fechado dentro do seu estado. Não saíam, a não ser aqueles que tinham relações políticas ou externas, como é o caso de João Branco e Mena Abrantes – esses são sempre aqueles que rodam os festivais. Então, selecionei alguns que achei que tinham a sua força e trouxe ao festival. A ideia era que se comesse a criar uma plataforma, que o festival MITO fosse uma plataforma, onde, durante um tempo, pudesse juntar profissionais dos três continentes e que eles convivessem juntos e criassem um produto artístico com as suas linhas culturais. No MITO isso ainda não era, o MITO era o primeiro, tinha esse tempo...

Foi um sucesso – treze espaços, teatro, espaço público. Foi tudo um sucesso... vamos fazer uma segunda edição... o MITO nasce com o desejo de ficar e de virar uma referência... depois, começa a haver os problemas que, hoje, na avaliação, percebi que a grande falha é que a arte

não deve depender única e exclusivamente do poder político, que vira para lá e para cá, é uma dependência cruel. Então, começou a haver algumas resistências políticas e, já com o contrato assinado para o festival, houve um corte significativo de fundos; eu parei com a equipa e a gente redirecionou o festival e criámos o EntreMITOS. Aí, a estratégia que a gente tomou foi precipitada, naquela altura, no calor da altura. O que pensámos foi que, se a gente não ia conseguir fazer um festival em 2010 como foi o MITO 2009, muito forte e com uma referência muito boa, com todos os espetáculos esgotados na primeira edição, filas para as pessoas assistirem, aí, então, a gente achou melhor fazer o MITO bianual, a cada dois anos tem um MITO e, entre um e outro, tem o EntreMITOS, que é um festival e em que vamos pôr em prática a junção de visões a criação de experimentais, para que pudéssemos mostrar e experimentar e, depois, a gente tinha um ano para trabalhar em produtos para voltar a ser o MITO. Era bonito, teoricamente, mas não era necessário. A gente podia ter ficado só com o MITO. Nessa altura, criei as bolsas de formação artística e trouxe profissionais do Brasil, junto com profissionais africanos e com profissionais portugueses. Alugámos um apartamento, colocámo-los convivendo, juntos, dei um espaço criativo, dei um mote, um tema, que, nesse ano, foi “Aproximação”. E eles tinham de, quase como um desafio, em quarenta dias, criar um produto e apresentar no festival, conversar com o público, mostrar os trabalhos, bem como essas diferenças culturais no processo criativo, o que é mais-valia e o que não é. Também foi um sucesso, o EntreMITOS saiu do concelho de Oeiras na abrangência geográfica e fomos para a Fundação Oeiras, que é um espaço maravilhoso, abandonado, mas que nós revitalizámos. Era uma antiga fábrica de munições bélicas e fizemos daquilo quatro palcos, tudo em simultâneo, também, com uma programação intensa. Além de fazer essa junção Brasil, África, Portugal e de criar esses produtos, também trouxemos peças desses países. Criava-se essa urgência de ser lusófono, de ter uma alma lusófona e isso também vinha do facto de eu ser um imigrante, pelo facto de eu ter trabalhado nos bairros sociais e saber muito bem qual é a barreira que existe com a lusofonia e, na altura, achar que era a convivência que ia dar resultado. O EntreMITOS correu lindamente, trouxemos nesse ano os Irmãos do Morro com produções enérgicas, pesadas, fechámos, foi um sucesso, vamos para o terceiro, vamos para o MITO.

Já tinha criado sinergias para, no ano seguinte, voltar a fazer o MITO. Aí a casa caiu, o país fechou, as pessoas queriam “cortar os pulsos”. Politicamente, foi um desastre, eu não tinha previsto isso, estava muito convicto de que o festival já era um sucesso, que nasceu um sucesso e que Oeiras não ia abrir mão dele, porque se tinha conseguido que o festival tivesse projeção mediática.

Já se estava a estabelecer contactos com profissionais do Brasil, de Cabo Verde, estava envolvendo as estruturas diplomáticas. O desejo era que o Turismo abraçasse o festival e que ele fosse uma indústria criativa e cultural que ia trazer economia para o concelho de Oeiras,

mas aí também aconteceu o escândalo do presidente Isaltino Morais, a Câmara ficou “de pernas para o ar” e ninguém sabia de mais nada e eu não tinha condições físicas e anímicas para continuar. Então, decidi não avançar; era muita responsabilidade fazer um festival e, então, ficou nessas duas edições.

Então, acabou a legislatura, parecia que nada ia acontecer até 2014 e ficou um mito... O MITO ficou um mito. As pessoas continuam perguntando e ele ficou um mito e, como mito, a qualquer hora, ele pode voltar a aparecer. Essa é a gênese do festival, ele surge disso e desaparece como D. Sebastião nas brumas e quem sabe se volta ou não volta.

CO – O que tenho verificado no âmbito dos festivais é que o grande problema é o financiamento. Muitas vezes, a dependência do poder político transforma os projetos num risco muito grande. E há uma grande efemeridade no que respeita ao financiamento por parte do poder político. Não sei se gostaria de refletir um pouco acerca desta efemeridade que, depois, acaba por interferir com o trabalho de cada um.

AT – Essa berlinda é muito cruel mas, ao mesmo tempo, acho que é necessário ter os critérios ajustados para a utilização do dinheiro público. A questão é: que critérios são esses, que avaliações são essas? É uma questão muito delicada... a arte e a cultura devem ser um bem primário e ordinário na vida das pessoas, ou seja, todo o mundo deve ter acesso a isso desde quando põe a chupeta na boca, para que seja uma criança poética, sensível, para que se torne um adolescente assim, para que se venha a tornar num adulto mais preparado... mas, infelizmente, já cansei de ter a utopia de achar que “levantar a espada” e ir para a luta vai funcionar pela força; acho que não vai funcionar porque o sistema funciona assim, o sistema é assim e eu deixei de ter as noções de estar errado e estar certo. Assim é, querendo ou não. Então, mudemos a maneira de cada um, na forma como se coloca na vida, relativamente a estas coisas. Até agora foi “papo”...

O que eu acho é o seguinte: houve uma coisa no Brasil que fomentou (e a minha referência é verdadeira) a cultura em anos de ouro, que foi dar incentivos fiscais às empresas particulares para que as empresas, as indústrias e as marcas pudessem investir na cultura e deduzir o seu imposto, como é o mecenato em Portugal. O problema é que para conseguir o estatuto de mecenas é demorado, burocrático e, depois, você [como artista] tem que conseguir que um diretor de *marketing*, que um diretor financeiro te receba e, depois de conhecer o projeto, dê, por exemplo, cem mil e consiga deduzir cem mil. No Brasil, isso funcionou, não havia mecenato, cada Estado foi criando as suas leis, foi criada a Lei Rouanet com os seus regulamentos, em que qualquer um, pequeno ou grande, podia ter um mecenas. O pequeno grupo de teatro que não tem estabilidade, que não tem uma estrutura sólida, que não tem contabilista, não tem uma direção de produção, mas tem um monte de apaixonados fazendo, e que não consegue competir com outras estruturas que

são subsidiadas e, como são subsidiadas, têm a sua estrutura, o seu quadro de trabalho e pessoas, inclusive, só para fazer candidaturas, o que mostra o estatuto desigual, acaba tendo oportunidade de, também, chegar a esse estatuto.

Qual foi o problema do Brasil? O problema do Brasil foi que havia produções por todos os lados, eram filas e filas de pessoas para assistirem a teatro, todo o mundo estava produzindo, do pequeno ao grande, porque tudo dependia de uma ideia e da capacidade de defender essa ideia na padaria da esquina, que financiava o projeto, porque o processo não era tão burocrático. O que é que aconteceu? Aconteceu aquilo que acontece na raça humana – começou a haver a máfia, o monopólio, começando a haver só para uns, porque começou a haver interesses financeiros para aprovar um projeto em detrimento de outros e, então, toda a estrutura implodiu. Houve uma auditoria e a coisa não foi mais possível.

O Estado também não pode ser responsabilizado por fazer cultura para todo o mundo, senão vira (vou falar, mas não vou discursar sobre isso) a polémica do Cornucópia. Não se pode criar a dependência do subsídio, ou seja, só se faz teatro se houver subsídio. A arte, o teatro são sustentados se forem olhados como um negócio e se este for economicamente viável. Então, o Estado deve ter uma parcela de responsabilidade de incentivo de criar a metade do caminho daquilo que se tenta fazer. A outra metade seria um projeto que pudesse aproximar o poder privado e os financiadores das estruturas artísticas. Ora, isso leva a uma grande discussão que passaria por especialistas que discutissem o papel da notoriedade. Onde é que há, hoje, mecenas em Portugal? Serralves, CCB... se dá notoriedade a uma marca, então, vai haver investimento. Se for chegar lá com um discurso romantizado acerca da importância do teatro e da importância que o teatro tem para os que o fazem, não vai dar em nada. Se o Governo percebesse isso, se criasse um grupo de trabalho que trabalhasse sobre isso, que sensibilizasse os diretores de *marketing*, os diretores financeiros das possíveis empresas investidoras, se houvesse uma campanha a nível nacional de apoio à arte, acho que, a médio prazo, poderíamos ter uma reversão muito positiva para a sociedade do investimento privado junto do investimento público para se fazer arte. Não tendo, a gente está no que é hoje – quem tem vai fazendo o que pode e quando não tem reclama ou fecha, ou vai-se metamorfosear, vai criar outras formas de fazer; ou já começaram a perceber que não vão viver só do dinheiro do Estado, vão fazer um plano de negócios e fazer gerar dinheiro; ou, então, vai ser como 70% da classe artística que é pura paixão.

CO – Eu queria voltar um pouco atrás, quando falou do EntreMITOS, que tinha como projeto juntar pessoas diferentes dentro da mesma casa, durante 40 dias, para apresentar o resultado do trabalho que desenvolviam juntas. Considera que esse resultado final é teatro lusófono? Sendo que... o que é teatro lusófono?

AT – Boa pergunta... Não há um teatro lusófono, ainda não há um teatro lusófono. É uma pretensão dizer que existe teatro lusófono. Eu tenho um certo cuidado em usar a palavra lusofonia, porque, em algumas áreas, ela é taxada como uma coisa depreciativa; se é lusófono, não interessa muito, não. Eu defendo que é um festival dos países de expressão de língua portuguesa, o que também não é certo, porque estou contornando de outra forma. Teatro lusófono – como é que podemos dizer que é teatro lusófono? Se eu fosse conviver contigo e, se fosse eu, você e um africano, se sentássemos os três durante uns meses para criar uma peça, primeiro, temos que perceber qual é a área de interseção dessas três culturas. Para podermos dizer que é teatro lusófono, tenho que aceitar e ser aceite na minha forma de ver o mundo, na minha forma cultural, de estar no mundo, de tudo aquilo que a minha origem me proporciona e que causa atrito com a tua e com a outra. Mas noutras coisas é muito bom e dá origem à aculturação; eu gosto de ser um luso-brasileiro e gosto de ver um brasileiro luso.

Para dar um exemplo, nos trabalhos sociais, a ideia era impor a cultura portuguesa e era o que eu fazia no começo. Chegou a um determinado ponto em que eu falei que não era possível, que não fazia sentido impor uma cultura, obrigando as pessoas a apagar tudo o que elas conheciam até ao momento a, a partir desse momento, ser algo novo. Não! É justamente a soma das diferenças que vai trazer a igualdade. O trabalho de integração das culturas das comunidades é muito mais dos portugueses do que deles, embora os dois estejam a receber. Retomando a sua pergunta, não diria que aquilo foi um produto de teatro lusófono, nem a representação. Foi uma vivência de 40 dias de três atores e um encenador com visões próprias sobre teatro, sobre o tema “Aproximação” (e o tema foi propositado) e em que cada um falou e se expressou com aquilo que representa.

CO – Será que o continuar a juntar pessoas diferentes dá origem a um teatro diferente de tudo aquilo que conhecemos, de qualquer outro tipo de linguagem, mesmo não lhe chamando teatro lusófono?

AT – A gente tem essa correspondência, naquilo que eu leio, em dois grandes homens, mas não na linha da lusofonia: o Peter Brook, que abriu nos anos sessenta o primeiro centro internacional de teatro e juntou artistas do mundo inteiro que comunicavam na mesma língua (inglês) e que criaram espetáculos baseados nas suas experiências, e Eugenio Barba, que faz a mesma coisa. Eles criam produtos que são diferentes... esteticamente sim. No nosso caso, levar para o mundo, para os festivais, e dizer que isso é teatro lusófono, não sei dizer que seja... Dizer que é teatro lusófono é poder assumir as características de cada cultura, se fala o português do Brasil, o português africano ou o português de Portugal, ou se fala o crioulo ou as outras línguas; o ator africano é diferente do ator brasileiro, que é diferente do ator português, a linguagem, a história, as viagens, os descobrimentos, as marcas, a mágoa, a matéria (como diz Caetano Veloso

– eu não tenho pátria, tenho mátria e o que eu quero é frátria). O que é esse teatro lusófono? Não conheço ninguém que possa chegar até esse estatuto, nem mesmo a Cena Lusófona, que faz um grande trabalho há imenso tempo nessa área, são os pioneiros nessa área... mas não sei se eles podem poder dizer que isso é teatro lusófono...

CO – Mas concorda comigo que, quando estas pessoas se juntam, fazem uma coisa diferente daquilo que se conhece...

AT – Sem dúvida nenhuma! Mas também acho que, se já existe, não tenho conhecimento que exista... Uma coisa é juntar essas experiências todas por médio prazo, outra coisa é juntá-las sempre. O melhor seria criar um apoio de investigação de teatro lusófono, que juntasse pessoas dos três continentes e que fossem transferidas de continente em continente e, depois, sim, estudar o que é que pode ser teatro lusófono, que linguagem é essa que pode ser criada...

Anexo VI

Entrevista a Francisco Pellé

Respostas por e-mail a 15 de janeiro de 2017

CO – Como surgiu o FESTLUSO?

FP – Surgiu a partir de nossa participação no 2º Estágio Internacional de Atores Lusófonos, realizado pela Cena Lusófona e Expo98, realizado em Portugal no ano de 1998, com o final de formação e participação na Expo98; tivemos que voltar ao Brasil e, com a necessidade de dar continuidade aos processos de intercâmbios e formações, foi criado, na cidade de Teresina-Piauí-Brasil, este espaço de encontro dos grupos de teatro da Lusofonia, pelo Grupo Harém de Teatro.

CO – Quais são os objetivos do festival?

FP – Manter um processo sistemático de intercâmbios, coproduções, circulações e formações de grupo de teatro do espaço lusófono, como também dar uma visibilidade internacional ao teatro produzido no Estado do Piauí (Teresina).

CO – Quais são as características do festival, em termos de companhias selecionadas e de estrutura?

FP – São características deste festival as condições oferecidas às companhias participantes na logística de passagens, hospedagens e, principalmente, no modelo de circulação dos espetáculos que se apresentarem na programação do FESTLUSO e têm a oportunidade de apresentarem em outros sítios do Estado.

CO – Quais são os critérios de seleção das peças para apresentação no festival?

FP – O principal critério é o compromisso e o comprometimento dos grupos com a divulgação do teatro de língua portuguesa no mundo.

CO – Que importância é que o festival tem no panorama do teatro?

FP – Hoje, com a realização da oitava edição do Festluso, tem-se tornado o principal local de encontros de programadores, pesquisadores, diretores e estudiosos do teatro de língua portuguesa do mundo. Sendo assim um grande referencial e vitrine da produção do teatro produzido, particularmente o de África.

CO – Com que problemas é que a organização do festival se debate?

FP – Hoje, o principal problema ainda é o financiamento das estruturas do Festival; o governo federal do Brasil não tem dado o devido apoio e incentivo à realização do evento, ficando esta responsabilidade apenas para o Estado do Piauí, através de Lei de incentivo, o seu financiamento, visto que o Festival é realizado por um Grupo de Teatro.

O segundo grande problema é a baixa produção de teatro de países como São Tomé e Príncipe, Guiné-Bissau e Timor Leste, que praticamente têm ficado fora das programações, com raríssimas participações.

CO – A Edição de 2016 parece ter uma organização diferentes das edições anteriores. Gostaria de comentar?

FP – Em 2016, resolvemos fazer uma homenagem ao “Teatro Negro no Brasil”, contemplando uma programação com grupos de teatro do Brasil que trabalham com o tema mais específico.

CO – Qual é o futuro do festival (dificuldades, planos, ambições)?

FP – Conseguir reunir, em Teresina, durante a realização do Festlusu, não só os sete palcos lusófonos, mas também a Galiza, Macau e outros territórios que têm o português como língua oficial ou não.

CO – O festival é definido como um festival de teatro lusófono? O que é um festival de teatro lusófono?

FP – No nosso entender, um festival de teatro lusófono é um Festival que contemple em sua programação grupos e companhias que têm atuação nos países de língua portuguesa e espaços que tenham o português como língua oficial ou não.

CO – É possível afirmar a existência de um teatro lusófono? Se sim, que características é que esse teatro terá?

FP – Acho que a resposta está acima. Sem querer causar nenhuma polêmica.

CO – Gostaria de acrescentar algum comentário que considere pertinente.

FP – O Festlusu é o primeiro e maior espaço de discussão e formação no espaço lusófono, sem desmerecer outros eventos que atuam também no seguimento. E que temos a missão de integrar estes eventos.

Anexo VII

Entrevista a João Branco

Respostas por e-mail a 2 de agosto de 2016

CO – O que o levou a construir o projeto “Estrangeiras” com José Luís Peixoto?

JB – Uma vontade comum de trabalhar junto do escritor, num processo de criação que implicasse um texto original dele e uma encenação minha.

CO – Que mensagem(ens) é que “Estrangeiras” pretende transmitir?

JB – Nenhuma. Na verdade, não gosto de falar de “mensagens” em qualquer dos espetáculos que faço. Não há mensagens, há leituras. Uma mensagem é algo que o encenador, ou a equipa artística, pretende impôr como uma visão única e monopolizadora, perante os espetadores. Mas cada um pode, e faz certamente, a sua própria leitura do que vê. E é essa que conta.

CO – Que desafios é que enfrentou na encenação e na produção de “Estrangeiras”?

JB – Relativamente poucos, foi uma produção tranquila porque tinha uma equipa fantástica e condições de produção bastante satisfatórias. Do ponto de vista artístico ou de encenação, desafiei as atrizes para um espetáculo sem qualquer marcação e isso foi uma dificuldade acrescida para elas, mas todos ficamos satisfeitos com os resultados.

CO – É possível classificar “Estrangeiras” como uma peça de teatro lusófono?

JB – Não sei o que é isso. Para mim, é um espetáculo CRIOULO. Porque vive de misturas, de interpenetração cultural, porque fala de nos conhecermos melhor.

CO – Como definiria teatro lusófono?

JB – Como disse antes, não sei o que é isso do “teatro lusófono”. Eu nem sei o que é isso da “lusofonia”.

CO – Que balanço faz do Mindelact, agora que o festival já realizou 20 edições e vai a caminho da 21ª?

JB – Na verdade o Festival Mindelact tem 21 edições e realizará, agora em 2016, a sua 22ª. Não há balanços que se possam fazer dessa forma. Isso exigiria uma reflexão profunda. Só esse balanço justificaria uma tese de doutoramento. É um evento fundador do moderno teatro cabo-verdiano, que trouxe o teatro do mundo para o Mindelo, e mostrou ao mundo o teatro que se

faz em Cabo Verde. A sua repercussão, não apenas dentro do país, mas também fora, é inegável. Diria ainda, que é o principal catalisador do teatro cabo-verdiano, porque a grande maioria dos agentes de teatro em Cabo Verde trabalham e produzem tendo como ambição a participação no festival Mindelact, principalmente dos grupos das chamadas ilhas periféricas, quase sempre esquecidas (mas não pelo Mindelact, enquanto festival ou enquanto associação, que tem desenvolvido inúmeras acções nessas ilhas).

CO – Ao longo das primeiras edições do Mindelact, este festival designava-se como lusófono. O que levava a essa caracterização?

JB – Está mal informada. O Festival Mindelact nunca se designou um festival lusófono e eu, da minha parte, por várias vezes, neguei essa classificação. Em 1997, na sua primeira edição internacional, foi realizada juntamente com a Associação Cena Lusófona, sediada em Coimbra, mas ainda assim demos a designação de Festival Internacional de Teatro do Mindelo - Mindelact, designação que mantém até hoje. Por exemplo, no ano seguinte, em 1998, que já foi organizado só pela Associação Mindelact, tivemos no programa grupos do Senegal e de Espanha. O outro caso, foi em 2004, em que Mindelo foi Capital Lusófona da Cultura (atribuído pela UCCLA) e esse foi um ano em que a componente da programação dos países ditos lusófonos foi reforçada. Mas mesmo nesse ano tivemos grupos e companhias de outras partes do mundo e de outras comunidades linguísticas.

CO – A certa altura, por vezes de forma intermitente, a designação de lusófono deixou de estar associada ao festival Mindelact. O que motivou esta alteração?

JB – Já respondi. O Festival Mindelact nunca foi, pelo menos por nós, promotores, designado como sendo um festival lusófono, nem intermitentemente nem de outra forma qualquer. Simplesmente, nunca foi essa a nossa intenção. Se outros fizeram essa leitura, é algo que não nos cabe julgar. Agora, é óbvio, dada a proximidade histórica e cultural, que a presença de grupos e companhias de países de língua oficial portuguesa seja importante, mas isso recorre dessas cumplicidades entre os países. Aliás, talvez seja por isso que, apesar de várias tentativas, a CPLP nunca apoiou o festival Mindelact, nem se fez representar, ou sequer mandou uma mensagem de incentivo. Em 22 anos.

CO – Como vê o Mindelact no futuro?

JB – Com um otimismo moderado. Depende sempre do que cada equipa conseguir angariar e de se conseguir manter o espírito do festival Mindelact, que é a sua principal força motriz. As companhias vêm para cá sem cobrar, oferecendo o seu trabalho artístico. Algumas conseguem

até as passagens, ou parte delas, nos seus países de origem. A nós cabe receber bem. É o que eu chamei de “economia de afectos”, que não é mensurável. Mantendo isso, é meio caminho andado. O que já não é pouco.

CO – Nas leituras que fiz das diferentes críticas ao Festival Mindelact e ao seu trabalho como organizador, algumas vozes acusam-no de monopolizar a organização do mesmo e de não aceitar/ouvir a opinião dos agentes de teatro cabo-verdianos. Gostaria de tecer algum comentário relativamente a esta questão?

JB – Acho curiosa essa observação, que deve pecar por estar desatualizada. Eu não estou na direcção da Associação Mindelact desde 2013 e saí pelo meu próprio pé. Ou seja, não tenho desde há três anos e meio, qualquer função executiva na associação. Seria estranho uma tentativa de monopolização realizada de fora para dentro.

Penso que são comentários normais resultantes de alguma frustração de quem não tenha sido escolhido para a programação neste ou naquele ano e não de uma leitura fria dos dados. O equilíbrio em termos de representação entre as ilhas sempre foi um factor importante para nós. A presença do teatro cabo-verdiano também. Tanto é assim que este deve ser o único festival do mundo onde o teatro amador (o de Cabo Verde) é colocado lado a lado, e a trabalhar nas mesmas condições, com grandes companhias profissionais oriundas de países cuja arte cénica é muito mais evoluída. O público do Mindelact pode ver num dia um grupo de S. Nicolau, que nunca tinha saído da sua ilha e provavelmente nunca tinha visto um projetor de luz de teatro, e no dia seguinte, ver uma companhia que veio de Paris e acabou de ser premiada no festival de Avignon. Orgulhamo-nos muito disso, sempre! E o interessante é verificarmos que, havendo as mesmas condições de produção e de apresentação, as diferenças em termos de qualidade, nem sempre são assim tão grandes quanto poderíamos imaginar à primeira vista.

Outro comentário que gostaria de fazer é o seguinte: a Associação Mindelact organiza, todos os anos, duas Assembleias-Gerais. Este é o espaço próprio para “ouvir/aceitar a opinião dos agentes de teatro cabo-verdianos”, para utilizar a sua expressão. Portanto, pelo menos duas vezes por ano, qualquer um pode - e é constantemente incentivado para o fazer - criticar o que ache que seja criticável e elogiar o que pensa ser de elogiar. Essas opiniões são ouvidas, discutidas e debatidas de forma aberta e democrática. Por outro lado, de três em três anos são realizadas eleições para os corpos gerentes da associação, o que é algo único no panorama associativo cabo-verdiano. Os processos eleitorais sempre decorreram na maior tranquilidade e normalidade. Isto para dizer que se uma pessoa acha mal isto ou aquilo e depois não participa na vida corrente da associação, e antes vai falar disso em entrevistas privada (eu não sei quais são as suas fontes), é para mim sinal de hipocrisia e de frustração pessoal. Apenas isso. Mas não corresponde, de todo, à realidade.

Anexo VIII

Entrevista a José Luís Peixoto

Respostas por e-mail a 23 de setembro de 2016

CO – Como surgiu o projeto “Estrangeiras”?

JLP – Em setembro de 2006, estive no festival Mindelact, onde o Teatro Meridional representou uma peça da minha autoria e onde desenvolvi uma breve oficina de escrita dramática. Nesse contexto, o João Branco e eu considerámos a nossa vontade comum de, um dia partilharmos um projeto. Ao longo dos anos, fomos puxando essa ideia até que, no ano passado, chegámos à conclusão de que havia chegado o momento certo. O João Branco falou-me da sua ideia de trabalhar com uma atriz da cada uma das nacionalidades que estão presentes na peça e comecei logo a desenvolver a ideia da mesma.

CO – Que mensagem(ens) pretende transmitir acerca da lusofonia?

JLP – Trata-se de uma mensagem que prefiro não resumir em poucas linhas, sob o risco de a desvirtuar. No fundo, a peça pretende provocar uma reflexão acerca desse assunto. Tenho as minhas próprias ideias acerca do assunto, creio que algumas ficam bem claras nos encontros e desencontros que acontecem no texto. Ainda assim, acho que será muito interessante considerar, pelo menos, as três perspetivas que compõem a própria peça. Para lá da minha ideia pessoal acerca da lusofonia, o importante deste texto é alimentar o debate e a atenção acerca deste tema.

CO – A certa altura, a personagem Isabella encena um ritual em palco. O que é que o levou a incorporar esse ritual na peça?

JLP – Esse momento foi o único que escrevi depois de me ter encontrado com as atrizes e o encenador e depois de lhes ter mostrado a minha primeira versão do texto. Em conversa com a atriz que representou a personagem Isabella, apercebi-me de algumas dimensões da sua identidade, que quis que estivessem presentes, com o intuito de humanizá-la, de dar-lhe densidade aos olhos do público.

CO – A personagem Lili, em termos linguísticos, oscila entre o português europeu, o português brasileiro e o crioulo cabo-verdiano. Porquê?

JLP – As presenças do crioulo cabo-verdiano e do português europeu estão ligadas à própria realidade linguística de Cabo Verde. Em alguns momentos, tentei levantar algumas questões

que essa realidade específica possui, como é o caso do papel do crioulo e do português, sendo o primeiro o idioma das interjeições, dos desabafos, da linguagem íntima, e o segundo ocupando um papel muito mais formal. Quanto ao português brasileiro, a sua utilização por essa personagem refere-se à admiração que esta tem pelo Brasil e que, na minha avaliação, reflete um sentimento que se encontra muito presente na sociedade cabo-verdiana, especialmente no Mindelo, e que tem a ver com a própria identidade e pela forma como os cabo-verdianos se veem a si próprios.

CO – O que pretende demonstrar com a relação da personagem Rosarinho em relação ao Outro?

JLP – Como as outras personagens, também essa alimenta diversos preconceitos. Esses equívocos trazem-lhe alguns dissabores.

CO – É possível denominar “Estrangeiras” como uma peça de teatro lusófono? Como define teatro lusófono? Que características é que a peça possui para ser denominada desta forma?

JLP – A lusofonia é um conceito que me levanta diversas questões. Existe teatro em língua portuguesa ou, mais corretamente, existe o plural desse conceito: teatros em línguas portuguesas. Há muito que esses teatros partilham, há esforços para promover essa aproximação, mas também há muito que afastam esses teatros. Na minha opinião, a aproximação é um valor que merece ser promovido, temos muito a ganhar uns com os outros. Ainda assim, apesar de serem as semelhanças que nos aproximam, são as diferenças que nos enriquecem.

Nos anos 90, vivi em Cabo Verde e tenho regressado lá com frequência. Desde 2003, que tenho ido ao Brasil pelo menos duas vezes por ano, tendo estado presente em bastantes pontos do país, alguns muito pouco óbvios. A oportunidade de escrever esta peça, com estas características, foi uma circunstância. Tudo se propiciou para que a peça existisse nesse triângulo. Dessa forma, o tema tornou-se evidente. Ainda assim, foi na convicção da sua importância que decidi trabalhá-lo.