

A CENA LUSÓFONA E A PROMOÇÃO DE INTERCULTURALIDADE

CENA LUSÓFONA AND THE PROMOTION OF INTERCULTURALITY

Célia Oliveira¹

GIArtes, Universidade do Minho, Portugal

RESUMO: este artigo tem por objetivo explorar o papel da associação portuguesa Cena Lusófona na promoção da lusofonia e das interculturalidades entre os povos e os agentes de teatro dos países de língua oficial portuguesa ao longo de mais de mais de vinte anos. Assim, o artigo discute acerca de como a formação teatral promove o intercâmbio teatral, culminando na produção de espetáculos ou de festivais de teatro que, por sua vez, se revestem de uma nova linguagem teatral e resultam numa neocultura. Como maior expoente da experiência intercultural e de intercâmbio de saberes e de culturas, apresenta-se o projeto P-Stage, cuja produção final, *As Orações de Mansata* de Abdulai Sila, possui as características que permitem a sua classificação como teatro lusófono.

PALAVRAS-CHAVE: Cena Lusófona; interculturalidade; lusofonia; P-Stage; teatro lusófono.

ABSTRACT: this article intends to explore the role of the Portuguese association Cena Lusófona in the promotion of Lusophony and of interculturality among the peoples and the theatre agents of the Portuguese-speaking countries for more than twenty years. In this way, the article argues about the way training in theatre promotes the theatrical

¹ Leitora no Parlamento Nacional de Timor-Leste

exchange, culminating in the production of theatre plays or of theatre festivals that, in their hand, are a new theatrical language and originate a neoculture. As the major exponent of the intercultural experience and of exchange of knowledges and cultures, P-Stage is presented, whose last production, *As Orações de Mansata* by Abdulai Sila, has the characteristics that enable its classification as Lusophone theatre.

KEYWORDS: Cena Lusófona; interculturality; Lusophony; P-STAGE; Lusophone theatre.

O contacto entre culturas – origem de novas realidades culturais

O contacto entre as diferentes culturas² 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

² 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).

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).

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 maioritárias³.

A interculturalidade⁴ ou o diálogo intercultural, considerando a diversidade cultural⁵ 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 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 cultura, 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

³ Cf. “O teatro no cruzamento de culturas” de Patrice Pavis, pp. 8-10.

⁴ 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 28 de dezembro de 2020.

⁵ 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 a 28 de dezembro de 2020.

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 específica, 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 criouliização, 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.

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 uma audiência (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.

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 semiprofissionais⁶.

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 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

⁶ A descrição do início do projeto da Cena Lusófona foi feita a partir da entrevista de António Augusto Barros concedida à autora deste artigo, em Coimbra, Portugal, em 5 de fevereiro de 2016.

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 mais detalhe ao longo deste artigo, 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 apoios⁷. 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 precariedade extrema e a sua continuação, ainda que seja praticamente apenas de nome atualmente, é o resultado de uma vontade férrea dos seus dirigentes que não desejam ver desaparecer o projeto pelo qual trabalharam contra diversas adversidades ao longo dos últimos vinte anos⁸.

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

⁷ 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.

⁸ 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.

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.

Da formação teatral às Estações da Cena Lusófona

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

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 EIAs 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 ajudam 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).

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 Voltz⁹ assistido por Franck Manzoni¹⁰.

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”¹¹. Para além disso, a peça apresenta-se como um excelente exemplo da interculturalidade teatral promovida pela Cena Lusófona.

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 Príncipe.

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

⁹ 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 Miguem Honrado, fundando o projeto Comédias do Minho. Morreu em 2011 com 78 anos.

¹⁰ 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.

¹¹ António Augusto Barros, entrevista concedida à autora, Coimbra, Portugal, 5 de fevereiro de 2016.

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, em entrevista à autora, 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 “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*¹²” (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

¹² Em itálico no original.

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 neocolonial¹³, 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 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

¹³ Cf. *Nações e Transformações em Palco – Festivais de Teatro em Cabo Verde, Moçambique e Brasil* de Christina McMahon, 2015.

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 africano¹⁴.

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”¹⁵.

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 (2004) 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.

¹⁴ António Augusto Barros, entrevista concedida à autora, Coimbra, Portugal, 5 de fevereiro de 2016.

¹⁵ *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).

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 lusófonos¹⁶. 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 portuguesa¹⁷.

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,

¹⁶ 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 Theatro Circo de Braga (todos de Portugal).

¹⁷ Cf. proposta de projeto submetida ao financiamento da União Europeia.

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

Em entrevista, 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 portuguesa; 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 portuguesa¹⁸.

Todo o projeto foi um sucesso para os artistas e agentes intervenientes, tendo cumprido todos os objetivos estabelecidos. Segundo António Augusto Barros, “o projeto

¹⁸ Cf. sítio da internet de apresentação do programa P-STAGE, em <https://pstage.wordpress.com/p-stage/5-mais-valias/>. Último acesso a 28 de dezembro de 2020.

foi cumprido na totalidade e muito bem cumprido”¹⁹. Da mesma forma, a crítica que o projeto recebeu foi bastante positiva, bem como bastante divulgada na imprensa local e internacional²⁰. Exemplo dessa 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).

As Orações de Mansata

As Orações de Mansata (2013), de Abdulai Sila²¹ é o primeiro texto dramático guineense publicado 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 à autora, 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 estrutura.

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

¹⁹ António Augusto Barros, entrevista concedida à autora, Coimbra, Portugal, 5 de fevereiro de 2016.

²⁰ 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 28 de dezembro de 2020.

²¹ “**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).

a adaptação de Sila, é necessário estabelecer um paralelo entre o texto shakespeariano e o texto guineense.

Os sete ministros e conselheiros²² do Chefe Supremo, Mwankeh²³, que satírica e ironicamente assumem a responsabilidade por pastas de caráter específico ligadas à manutenção do poder a todo o custo, na peça guineense, encontram os seus paralelos nos sete *thanes*²⁴, 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 poder²⁵. 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.

Dos sete conselheiros, destaca-se Amambarka²⁶, 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. Ironicamente, Amambarka será traído por dois dos seus apoiantes, Yem-Yem²⁷ e Djibisappoh²⁸, 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 heróica e todas “tinham sangue nas mãos” (*Ibidem*, p. 116). Este fechar de círculo mostra que a morte é inevitável na luta

²² 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).

²³ Papel desempenhado pelo ator angolano Paulo Figueira.

²⁴ *Thane* é uma classe da nobreza escocesa.

²⁵ 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.

²⁶ Papel desempenhado pelo ator moçambicano residente da Companhia de Teatro de Braga, Portugal, Rogério Boane.

²⁷ Papel desempenhado pelo ator brasileiro Ridson Reis.

²⁸ Papel desempenhado pelo ator santomense Wilson de Sousa – “Papelinho”.

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 Mansata²⁹, 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 heróicos, 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 traiçoadas, 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.

A personagem Lady Macbeth da peça shakespeariana é representada pelas três esposas de Amambarka, Annura, Djuku e Nghalula³⁰. 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”

²⁹ 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.

³⁰ 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.

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 familiar³¹.

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 CPLP³².

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 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

³¹ 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).

³² 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.

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 lusófona³³.

Destaca-se, também, o momento em que a atriz angolana Melany Musa, num momento marcante da peça, enquanto empurra um carrinho de mão³⁴ 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 kora³⁵, 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 mesma, 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.

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 irãs³⁶, para além das manifestações artístico-culturais já mencionadas. A existência de

³³ António Augusto Barros, entrevista concedida à autora, Coimbra, Portugal, 5 de fevereiro de 2016.

³⁴ Estes carrinhos de mão são típicos na Guiné-Bissau e em África em geral e são, normalmente, utilizados para transporte de mercadorias.

³⁵ Instrumento musical em forma de harpa-alaúde de 21 cordas, amplamente utilizado pelos povos da África ocidental.

³⁶ Forças divinas que, normalmente, são representadas por estátuas de madeira.

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”³⁷. 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.

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 cultural³⁸.

³⁷ António Augusto Barros, entrevista concedida à autora, Coimbra, Portugal, 5 de fevereiro de 2016.

³⁸ Vídeo disponível na página <https://pstage.wordpress.com/author/caedpinto/>. Último acesso a 28 de dezembro de 2020.

Os temas abordados e que são tão conhecidos do público africano fizeram com que a recepção 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 diversificado³⁹. 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 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 espetadores⁴⁰. 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 vozes de protesto levantaram-se, mas não foi

³⁹ Cf. artigo de Francesca Rayner, “As Orações de Mansata e a farsa do poder”, na revista *Sinais de Cena*, número 22.

⁴⁰ 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. Um mês 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.

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 cancelamento⁴¹.

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”⁴².

***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 cenográfica e cenográfica.

⁴¹ 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 20 de dezembro de 2020.

⁴² 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 20 de dezembro de 2020.

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.

Referências Bibliográficas

- André, João Maria (2012). *Multiculturalidade, identidades e mestiçagem*. Coimbra: Palimage.
- 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.
- Bastos, Pulquéria (1995). Entrevista a Pulquéria Bastos. *Setepalcos n° 0*. pp. XX.
- Branco, João (2004). *Nação Teatro – História do Teatro em Cabo Verde*. Mindelo: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- 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>.
- Geertz, Clifford (1993). *The interpretation of cultures – selected essays*. Londres: Harper Collins Publishers.
- Kymlicka, Will (1996). *Multicultural Citizenship - A Liberal Theory of Minority Rights*. Oxford: Oxford University Press.
- McMahon, Christina (2015). *Nações e Transformações em Palco: Festivais de Teatro em Cabo Verde, Moçambique e Brasil*. Coimbra: Almedina.
- Mendes, João Maria (2010). *Cultura e Multiculturalidade*. Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema.
- Moreira, Conceição (2008). Multiculturalidade e Multiculturalismo. In Rosas, João Cardoso (org.). *Manual de Filosofia Política*. Coimbra: Almedina.
- Pavis, Patrice (1990). *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- 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.

Turner, Jane (2004). *Eugenio Barba*. London and New York: Routledge.

Watson, Ian (1993). *Towards a Third Theatre – Eugenio Barba and the Odin Teatret*. London and New York: Routledge.