

MARGARIDA CALAFATE RIBEIRO

PHILLIP ROTHWELL (Orgs.)

Heranças pós-coloniais nas literaturas de língua portuguesa



O presente título constitui o quarto volume da coleção «Memoirs – Filhos de Império», que resulta de uma parceria entre as Edições Afrontamento e o projeto de investigação «Memoirs: Filhos de Império e Pós-memórias europeias», do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, com financiamento do Conselho Europeu de Investigação (ERC, Consolidator Grant 648624) no âmbito do Programa-Quadro Comunitário de Investigação & Inovação Horizonte 2020 da União Europeia.

Capítulo 22. Negro por fora, vermelho por dentro — o Teatro Griot¹

ANTÓNIO PINTO RIBEIRO

No parágrafo introdutório de apresentação do Teatro Griot, assinado por Zia Soares, escreve a atriz:

Os nossos corpos já não são organismos naturais, são arquitecturas, ficções. Presentimos nessa noite o lugar do Teatro GRIOT: O palco como lugar de ensaio, experimentações autobiográficas, cuja verdade permanece intratável, fugidia, emancipada. Um lugar onde ensaiamos o gesto e a desobediência lúcida.²

Na aparente simplicidade destas frases está todo um manifesto programático que veio introduzir uma descontinuidade no que era a inércia do panorama das companhias de teatro portuguesas e provocar uma reflexão sobre o reportório produzido em Portugal há décadas. Além destas duas inovações, ver-se-ia depois aquilo que eram; à época, os discursos que reclamavam de abordar a identidade europeia, a possibilidade de uma interculturalidade política e a desterritorialização como possibilidade de liberdade de circulação ou o seu contrário, o exílio, eram já tratados pelo Teatro Griot. Parecendo estes temas tão urgentes, como foi possível que só depois de quatro décadas passadas sobre o fim do regime colonial português o Griot aparecesse? É um facto que no teatro houve aparições que já tinham abordado a questão colonial, o racismo, as identidades, mas foram apenas isso: aparições.³

¹ Este capítulo resulta do trabalho desenvolvido no projeto “MEMOIRS — Filhos de Império e Pós-Memórias Europeias”, financiado pelo Conselho Europeu para a Investigação (ERC) no quadro do Horizonte 2020, programa para a investigação e inovação da União Europeia (contrato n.º 648624).

² Disponível no *site* do Teatro Griot, em <<https://www.teatrogriot.com/sobre>>.

³ A abordagem à questão colonial em Portugal por parte dos artistas é relativamente recente, embora haja deslocamentos temporais: o cinema começou a fazê-lo ainda nos anos 1990, as artes visuais já no início deste século e a primeira peça de teatro a abordar a questão, tendo como tema fulcral o racismo, foi *Hotel Orpheu*, criada a partir de um texto de Gabriel Ghadamosi de 1993, e apresentada em 1997 no Centro Cultural de Belém pela Associação Cultural dos Novos Artistas Africanos, com direção e interpretação do ator

Há uma explicação clara para isto e que não é exclusiva deste país. Trata-se da condição de invisibilidade a que os negros estiveram sujeitos, vistos quase sempre na condição de subalternos, sem identidade própria, quer fosse nas empresas, na política ou nas artes. Esta invisibilidade, produzida pelo colonialismo, não era inerente apenas às pessoas mas também às suas atividades, ideias, gostos, narrativas, o que produziu um duplo efeito: os negros eram invisíveis num território colonizado, fosse ele qual fosse, e simultaneamente eram invisíveis os seus desejos de materialização de práticas que pudessem inscrever-se no ciclo diário das atividades de uma cidade, região, país. A encenação de *A tempestade* (2015, encenação de Bruno Bravo), peça de Shakespeare sobre a condição do nativo Caliban, que é obrigado a aprender a língua de Próspero, o naufragado europeu, texto que estabelece uma relação de dominador/dominado, sendo um clássico do repertório teatral, nesta encenação privilegiou o lado de Caliban, que assim se impôs como uma personagem inadiável.

Apresentar a companhia com o propósito de esta praticar uma desobediência lúcida é um ato inaugural que evoca os melhores programas de descolonização e “deswerterização” oriundos de pensadores latino-americanos e africanos. Fazê-lo na Europa, a partir de uma companhia de teatro, tem efeitos de disseminação com consequências imediatas, tanto mais que esta desobediência se manifesta nas muitas dimensões da vida e da atividade do Teatro Griot. Contrariando um hábito antigo, decorrente das estruturas de poder hierarquizadas com um encenador no topo da pirâmide, esta Companhia foi criada em 2012 por um grupo de atores que se afirma como um coletivo, ao qual cabe a decisão de convidar, para encenar as suas peças, o encenador que considerarem mais adequado para essa peça, não abdicando, como atestam vários textos das folhas de sala, de intervir no processo de dramaturgia das obras.⁴

A peça de estreia da companhia foi exatamente isso: o resultado de uma seleção de textos feita pelos atores e pelo encenador convidado, Rogério de Carvalho, de que resultou *Faz escuro nos olhos* (2012), uma peça sobre a violência gerada pela

lusó-africano Miguel Hurst e do ator Manuel Wiborg (dos Artistas Unidos). Em 2000, a Associação Regresso das Caravelas, a primeira companhia de teatro a reivindicar a condição de companhia africana, apresentou na Culturgest a peça *Museu do Pau Preto*, com direção de Miguel Hurst e texto de António Tomás, tendo-se extinguido logo após este espetáculo.

⁴ A Associação Griot, de onde nasce a companhia Teatro Griot, foi originalmente criada em 2009 pelos atores negros Daniel Martinho, Ângelo Torres, Miguel Simão e Matamba Joaquim — originários de Angola e com alguma prática teatral nos circuitos de Lisboa, e muito populares à época por terem participado na série televisiva “Equador” —, aos quais se haveriam de juntar pouco depois os atores Gio Lourenço e Zia Soares.

incomunicabilidade entre famílias, entre amantes, entre amigos, entre gerações, entre pobres e ricos, e onde nenhuma frase, nenhum fragmento promete felicidade.⁵ Uma companhia de teatro cria-se a partir de uma insatisfação relativamente ao teatro que em dado momento se apresenta numa cidade e a partir do desejo de representar, recorrendo a outros modos de representação e a outro repertório. Se estas duas situações foram motivação basilar para a ideia da criação da companhia, surgiu também com particular pertinência a necessidade de manifestar de que modo os Griot se iriam diferenciar, ou seja, como é que eles próprios se identificavam antes de serem identificados pelo seu futuro público, questão que originou semanas de debates internos, tal como explica Zia Soares:

O que é que era a companhia? É uma companhia de atores de ascendência africana, uma companhia de atores afrodescendentes ou uma companhia de atores negros?! Nós passámos por todas essas etapas, e tivemos todos estes textos (textos do repertório). Só que nos parecia sempre errado. Estava sempre mal... não é bem isto. Atores de ascendência africana? Afrodescendentes? Mas tu és o quê? perguntávamos. Eu sou portuguesa; e tu és o quê? eu sou português [risos]. E começámos a perceber que, se calhar, não era bem isto. Nós somos uma companhia de atores. O resto vem com o resto, não é? Vem connosco. Vem com... com aquilo que nós somos. E, portanto, houve... houve... houve ali muito, muito tempo de volta disto.⁶

O que é descolonizar? Quando se deve descolonizar? Sobre esta questão há uma prática quase diária a que a atriz tem de recorrer e cujo mote é impercetível no seio de uma família onde o colonialismo existe sem que se dê por ele. Conta hoje a atriz que nas escolas dos seus filhos, cujos livros de História, Literatura ou Geografia seguem narrativas nacionalistas e coloniais, ela trava uma batalha para que eles tenham conhecimento de uma outra história:

É um conflito terrível, e é uma batalha enorme que tem os meus filhos no meio. Têm-me a mim e têm a escola. E eles são obrigados a aprender uma matéria que não está correta, quer dizer, que falta à verdade, que não educa, que não

⁵ Estreada em abril de 2012 no Instituto Francês de Portugal. Texto: seleção e montagem coletiva; encenação: Rogério de Carvalho; atores: Ana Rosa Mendes, Daniel Martinho, Giovanni Lourenço, Matamba Joaquim, Zia Soares; design de luz: Jorge Ribeiro; fotografia: Pauliana Valente Pimentel; design gráfico: Sílvio Rosado; produção: Teatro GRIOT.

⁶ Entrevista de Zia Soares ao projeto “MEMOIRS”, realizada por António Pinto Ribeiro e Margarida Calafate Ribeiro, no dia 9 de novembro de 2017.

forma pessoas. E isso, para mim, é mesmo, é mesmo um problema. Eu corrijo e tento ensinar-lhes outros pontos de vista. Mas, ao mesmo tempo, eles são obrigados, para passar de ano, a saber exatamente da forma como eles [na escola] querem. E, portanto, houve uma altura em que era muito complicado com o meu filho mais velho. Ele tentava conjugar as duas narrativas, o que aprendia com a professora de História e o que depois aprendia em casa, não é? Então chegava aos testes [risos] e, em determinadas perguntas, ele dissertava sobre outras coisas, e pronto, isso não era valorizado, não é? Ou a minha filha, quando tinha 8 anos, era uma festa, não sei se a de final de ano, ou qualquer coisa, e ela chegou a casa muito contente, disse: «Ai, mãe, temos que pôr aí aquela música, não sei se tu sabes. “Já fui ao Brasil, Praia, Bissau...” porque vou cantar na escola.» «Não, tu não vais cantar isso. Primeiro, a música é horrorosa. Segundo, o conteúdo é pior ainda. Porque é que a tua professora não canta outras coisas? há tantas músicas que podem cantar.» Tive que ir à escola falar com a professora e dizer «Olhe, desculpe, mas sabe porque é que eles vão cantar esta música? O que é que a senhora acha que esta música diz?» E a professora: «Ai, esta música é uma música que foi para o Festival da Canção», e eu disse: «Olhe, eu trago-lhe aqui uma lista de músicas alternativas que podem cantar.» «Ai, não, e tal. Vão cantar esta, isto já está decidido, e os pais estão todos contentes.» «Ok, a minha filha não vai cantar.» O resultado disso foi que a minha filha só se sentiu excluída, não é? O bom disto é que eu acho que agora ela já percebe um bocadinho melhor, porque vamos falando ao longo dos anos [risos] das coisas e ela agora vai percebendo.⁷

Descolonizar não tem um tempo, nem um lugar. É um trabalho diário e permanente, «é tentar dismantelar a opacidade da grande narrativa nacional dos antigos impérios coloniais, que escondem a diversidade que pretendem reconhecer, mas que afinal só aparece esporadicamente através do desporto e, às vezes, do entretenimento» (Attia, 2018: 12–13). E não há um único método, uma única estratégia. Há várias, desde que todas elas comecem por permitir “ver de novo”; como afirma Françoise Vergès: «Descolonizar é aprender a ver de novo, de maneira transversal, interseccional, a desnaturalizar o mundo onde evoluímos, fabricado por seres humanos e regimes económicos e políticos» (2018: 120).

No caso do teatro, o processo de descolonização no que diz respeito ao saber implica olhar as linguagens e as técnicas europeias e utilizar as que forem convenientes, estando simultaneamente implícito olhar e rever o reportório dos textos e deles fazer a apropriação a partir de outros pressupostos de seleção e de represen-

⁷ Zia Soares em entrevista ao projeto “MEMOIRS”.

tação. O filósofo congolês Valentin Yves Mudimbe (1988) designou a tradição dos textos europeus que se referem a África desde a modernidade quinhentista como a “biblioteca Colonial”. São os textos dos conquistadores, exploradores, dos antropólogos e etnólogos coloniais, mas também de Hegel, Hume, Rousseau, que, através dos seus textos, esquematizam e estruturam o discurso sobre o espaço africano de modo a criar uma percepção de África, quer para os ocidentais, e, nesse sentido, que aprove a dominação ou que reconheça a necessidade de dominação, quer para os autóctones, de modo a integrar as histórias locais numa perspetiva ocidental. Ora, todo o reportório dos Griot tem sido um reportório que questiona a “biblioteca colonial”, tendo isso sido feito pela apropriação dos textos ocidentais e sua posterior desconstrução dramática e de encenação — *A Tempestade*, de Shakespeare; *Ruínas*, de Lynn Nottage; *O lugar por onde a vaca passou*, a partir de *Prometeu agrilhado*, de Ésquilo; *Os Negros*, de Jean Genet; *Luminoso Afogado*, a partir de Al Berto —, pelo recurso a textos de autores africanos não coloniais — *A Raça forte*, de Wole Soyinka; *A Geração da Utopia*, de Pepetela; *As confissões verdadeiras de um terrorista albino*, de Breyten Breytenbach; *Posso saltar do meio da escuridão e morder*, escrito pelo coletivo — ou novos textos escritos propositadamente para a Companhia — *Faz escuro nos olhos*, texto coletivo; *Que alguém ainda nos invente*, de Ricardo P. Silva.

A tradição do teatro — tanto dos teatros nacionais como das companhias de teatro de diretores/encenadores — criara uma linha continuada, uma história do progresso teatral com autores e cânones, cujos autores mais remotos eram os clássicos gregos, pressupondo que esta história do teatro abrangia um repositório de temas, problemas, questões universais. De algum modo, era como se as obras deste reportório reunissem um universalismo de situações, de problemas e de soluções para os mesmos, independentemente da região onde fossem apresentados e que, inclusivamente, se estendia a outras dimensões da vida: *Édipo* como metáfora de um complexo psicossocial, *MacBeth* para explicar a perversão do poder, *À Espera de Godot* como sinalizando o ceticismo, ou seja, como se na essência da natureza humana existisse *a priori* uma condição ou condições essencialistas, que determinassem o comportamento à escala universal e intemporal. Daqui resultava, entre outras exclusões, a exclusão de temas e de autores não europeus, o recurso a interpretações mais ou menos ortodoxas, mas sempre replicando o modelo inicial do texto teatral canónico europeu. Acrescente-se que desta história de teatro estavam excluídos os géneros artísticos narrativos oriundos de África ou da Ásia.

O que o Griot tem feito no seu processo desobediente é em primeiro lugar apoderar-se dos textos canónicos e deles extrair a diversidade possível de interpretações

e resoluções — cénicas, de elocução ou dramatúrgicas — e apresentando finais abertos e inconclusivos. Isto acontece por exemplo em *O lugar onde a vaca passou* (a partir de *Prometeu*, de Ésquilo, com encenação de João Fiadeiro), que parte da ideia de ruína do texto sobre o qual se amontoaram traduções, cópias, colocando-se como personagem que desencadeia as ações a vaca que se atravessa na vida do prisioneiro Prometeu.⁸ Mas ainda a propósito da encenação dos universais é de referir a encenação de *Os Negros* de Jean Genet. A sua apresentação foi precedida de grande expectativa por duas razões principais. Para Rogério de Carvalho, o encenador mais cúmplice da companhia, tratava-se da sua terceira encenação da peça, mas a primeira com os Griot, e a particularidade de ser apresentada por uma companhia de atores exclusivamente negros transformou-a ainda antes da estreia num acontecimento.⁹

Recordemos que a obra *Os Negros*, de Jean Genet, foi publicada em 1958 e representada a primeira vez em 1959 no Teatro de la Lutèce, em Paris. No prefácio da edição da *Pleiade*, o autor afirma que a peça foi escrita não para os negros, mas contra os brancos. Genet não fala pelos negros, mas quer confrontar os públicos brancos com o racismo. A estreia da peça provocou um escândalo dado que acontecia no contexto de guerra na Argélia.¹⁰ A peça, ainda segundo Genet, vinha com indicações precisas de encenação:

escrita por um Branco, destina-se a um público de Brancos. Mas, se por um acaso muito estranho for representada para um público de Negros, será

⁸ Adaptação e encenação de João Fiadeiro, com Ana Rosa Mendes, Gio Lourenço, Margarida Bento, Matamba Joaquim; cenografia de Francisco Vidal; assistência à cenografia: Micael Costa, design de luz: Eduardo Abdala; figurinos: Inês Morgado; fotografia: Magda Fernandes-Casa das Imagens; produção: Teatro GRIOT.

⁹ A peça estreou a 5 de outubro de 2017 no São Luiz Teatro Municipal, com a seguinte ficha artística e técnica — texto: Jean Genet; tradução: Armando Silva Carvalho; encenação: Rogério de Carvalho; com Ângelo Torres, Binete Undonque, Cleo Tavares, Gio Lourenço, Igor Regalla, Júlio Mesquita, Laurinda Chiungue, Matamba Joaquim, Mauro Hermínio, Orlando, Sérgio, Renée Vidal, Sandra Hung, Zia Soares; cenografia: José Manuel Castanheira; luz: Jorge Ribeiro; figurinos: Catarina Graça; adereços: Mónica de Miranda; desenho de som: Chullage; voz e elocução: Luís Madureira; coreografia: Rose Mara da Silva; fotografia: Sofia Berberan e Mário César; coprodução: Teatro GRIOT/São Luiz Teatro Municipal; produção executiva: Urshi Cardoso. Ver <<https://www.youtube.com/watch?v=ANcXPka9JpM>>.

¹⁰ « Dans la préface inédite des *Nègres*, [...], Jean Genet explique : *Cette pièce est écrite non pour les Noirs, mais contre les Blancs*. Genet ne se met pas à la place des Noirs mais s'efforce de mettre le spectateur blanc face à son propre racisme et les stéréotypes de la négritude sur lesquels il repose. La création des *Nègres* au théâtre de Lutèce par Roger Blin en 1959, alors que la France est en pleine guerre d'Algérie, a fait scandale. Alors que des critiques se sentent violemment indignés, Ionesco, qui s'était senti agressé en tant que Blanc, quittera la salle en pleine représentation » (Bertin, 2014 : s.p.).

necessário, em cada sessão, convidar um Branco — homem ou mulher. O produtor do espectáculo deverá recebê-lo com a maior solenidade, fazer com que se vista de cerimónia e conduzi-lo ao seu lugar, de preferência na primeira fila da plateia. Os actores irão representar só para ele. E durante todo o espectáculo um projector incidirá sobre este Branco simbólico.

E se nenhum Branco estiver disposto a isso? Então distribuam à entrada máscaras de Brancos ao público negro. Se os Negros recusarem as máscaras dos Brancos, usem um manequim.¹¹

Nas declarações de Zia Soares, a resposta do Teatro Griot foi:

13 actores negros provocam invariavelmente a mesma pergunta, feita com mais ou menos espanto, raiva, benevolência ou ironia: por que é que estão a fazer esta peça só com actores negros? No palco, onde os actos de transgressão são cada vez mais difíceis e extremos, questiona-se — eu também — porque é que 13 actores negros num palco são ainda um acto de transgressão, e o que isso nos diz, a todos, sobre nós próprios.

Chegamos aqui, estamos aqui, com este elenco exclusivamente negro, com um encenador negro (afinal, o que é ser negro?), para por fim quebrar o silêncio. É aqui que nos permitimos Falar.¹²

A peça é um poema, um ritual, um espectáculo carnavalesco em volta do sacrifício de uma branca. Na versão do Teatro Griot, e nesta segunda encenação de Rogério de Carvalho, persiste a pergunta: o que é para um público maioritariamente branco ser negro? Porque esta, sim, é ainda uma questão universal.

A designação de Teatro Griot assumida pela companhia revela uma atitude programática inovadora através da qual os seus actores e os encenadores convidados se diferenciam de um outro teatro de tradição europeia, mas também anuncia um processo de renascimento de uma figura — o *griot* — e de um género de intervenção narrativa claramente africana. O *griot*, de que existem testemunhos a partir do século XIII, pode ser um *griot* músico ou contador de histórias. Em ambos os casos, é responsável pela transmissão cultural no seio das comunidades. Com particular presença na África Ocidental, o *griot* é muitas vezes incumbido da mediação cultural, no âmbito do apaziguamento ou resolução de conflitos; ele transporta consigo histórias onde as soluções de conflito contribuem para solucionar problemas

¹¹ Da “Folha de sala” do espectáculo, 5.10.2017. Disponível em <<https://www.teatrogriot.com/os-negros>>.

¹² Da “Folha de sala” do espectáculo, 5.10.2017. Disponível em <<https://www.teatrogriot.com/os-negros>>.

contemporâneos. Acresce que a comunidade espera que o repertório de factos e parábolas do seu *griot* funcione como um museu vivo, como uma memória ativa, quer das histórias felizes, quer das tristes, e onde o trauma tem também o seu lugar. Embora considerado um protagonista das culturas orais, houve vários *griots* que registaram as suas narrativas. Estes *griots* — como, por exemplo, Amadou Hampate Ba, de quem se publicaram postumamente as histórias — permitem perceber que, ao contrário do veiculado pela mensagem colonial, que pretendia que havia um conflito insanável entre a oralidade e a escrita, do qual os africanos eram responsáveis — tal “conflito”, caso se verifique, é produtivo, não condenatório da existência do *griot*, preservando a permanência da voz e da fala como poderes de criação.

Souleymane Bachir Diagne opõe-se à ideia de que África seria o continente da exclusiva oralidade e evoca a presença de tradições escritas dinâmicas, como são testemunhos os manuscritos de Tumbuctu. E afirma que as línguas não são rígidas, que são fluidas, que subtraem umas às outras elementos constitutivos e que, na verdade, se definem nas operações de tradução. E diz mais. Afirma que ainda que se possa ser (ou pensar) “negro”, este privilégio não está reservado exclusivamente aos “negros” de África e às suas diásporas. Insiste ainda na importância da mestiçagem e do pluralismo em cada indivíduo e em cada cultura (Mangeon, 2018: 25).

O género artístico diferencia esta companhia pelo programa e necessariamente pelo repertório, com particular evidência nas obras já referidas: *A raça forte* [*The strong Breed*], de Wole Soyinka, *A geração da utopia*, de Pepetela, *As confissões verdadeiras de um terrorista albino*, de Breyten Breytenbach, *Que ainda alguém nos invente*, de Ricardo P. Silva, e *Ruínas* [*Ruined*], de Lynn Nottage. Em todas estas peças interpretam-se e encenam-se memórias, algumas das quais resultantes de histórias orais ou onde a oralidade, conjugando-se com o registo escrito, permitiu a revelação de memórias. Em *A raça forte*¹³ (2013, encenação de Nuno M. Cardoso), a peça é apresentada no contexto de um festival tradicional Yoruba,¹⁴ onde se conta uma história de expiação através de um ritual e do sacrifício de um bode que carrega o

¹³ Texto: Wole Soyinka; versão cénica: Nuno M. Cardoso; encenação: Nuno M. Cardoso; tradução: Carina Rosas; com Ana Rosa Mendes, Angelo Torres, Giovanni Lourenço, Margarida Bento, Matamba Joaquim, Susana Sá, Zia Soares; guarda-roupa Rosário Moreira; sonoplastia: Nuno M. Cardoso; fotografia: Bruno Carvalho, Mário Melo Costa; vídeo: Mário Melo Costa; design gráfico: Mário Melo Costa. Apresentação da peça, em <<https://www.youtube.com/watch?v=Rr00AWPGZ7k>>. Sobre Wole Soyinka, consultar <https://www.youtube.com/watch?time_continue=4&v=3zTjuF9--I>.

¹⁴ Yoruba é uma região africana abaixo do Saara e onde se fala o youruba, uma das línguas mais faladas do continente africano.

mal da comunidade. Em *A geração da utopia* (2014, encenação de Guilherme Mendonça), revisitam-se quatro décadas da vida de angolanos que estiveram envolvidos na luta pela independência de Angola e do desencanto e deceção que surgiu entre muitos deles na pós-independência.¹⁵ *As confissões verdadeiras de um terrorista albino*¹⁶ (2015, encenação de Rogério de Carvalho) é o retrato autobiográfico dos sete anos de cárcere nas prisões sul-africanas do artista e escritor Breyten Breytenbach. O livro foi publicado em 1985. É uma narrativa da dor, do trauma, dos horrores vividos através do sistema prisional sul-africano no tempo do *Apartheid*. É a história e as reflexões do prisioneiro isolado do mundo, submetido às mais duras condições de vida que, em muitos momentos, põem em questão o seu discernimento. O autor, que esteve presente em Lisboa na estreia da obra (2 de setembro de 2014, no Teatro do Bairro, inserido na programação do Programa Gulbenkian Próximo Futuro), escreveu, a propósito disso, o seguinte texto:

Foi uma experiência intensa ter o privilégio de estar presente em Lisboa, há alguns meses atrás, na encenação e adaptação das minhas memórias da prisão “As Confissões Verdadeiras de um Terrorista Albino”.

Encontrava-me ansioso com a perspectiva de ser confrontado com esta dolorosa parte do meu passado, particularmente em relação a Lótus Dourado — a minha mulher que me acompanhou nesta provação e agora ao meu lado.

A memória ainda se encontra negra e manchada pela inumanidade e indignidade da altura. Claro que os acontecimentos antes e depois mostraram o quão perdidos estamos e quão desesperadamente cruel o homem pode ser para o homem.

O mundo que construímos não é um local amistoso... E a minha outra ansiedade relacionava-se com o facto de não saber se um texto escrito a partir da escuridão, física e mental, e da privação, construído essencialmente sob a forma de uma “interrogação interior”, poderia alguma vez ser adaptado com sucesso às exigências do palco.

¹⁵ Texto: Pepetela; adaptação: Guilherme Mendonça; encenação: Guilherme Mendonça; com Angelo Torres, Giovanni Lourenço, Margarida Bento, Matamba Joaquim, Lara Mesquita, Renée Vidal, Susana Sá; desenho de luz: Vasco Letria; desenho de som: Chullage; guarda-roupa: Rosário Moreira; fotografia: Mário Melo Costa; vídeo: Mário Melo Costa; design gráfico: Sílvio Rosado; assistência à produção: Underground Railroad Lisboa/Tambor de Lata.

¹⁶ Adaptação e encenação: Rogério de Carvalho; com: Ana Rosa Mendes, Daniel Martinho, Gio Lourenço, Maria Duarte, Matamba Joaquim, Miguel Eloy, Zia Soares; desenho de luz: Jorge Ribeiro; guarda-roupa: Rosário Moreira; sonoplastia: Pedro Lima; edição de som: Chullage; voz e elocução: Luís Madureira; fotografia: Sofia Berberan; design gráfico: Siamese Bastards; produção: Teatro GRIOT e Programa Gulbenkian Próximo Futuro; assistência à produção: Underground Railroad Lisboa/Tambor de Lata.

Como o iriam visualizar? Como poderiam dividir num murmúrio de múltiplas vozes o que foi falado numa só mente e mesmo então de boca fechada?... Fiquei abismado. Sob a direcção inteligente e arrojada de Rogério de Carvalho, os actores encarnaram não só fielmente esse espaço e tempo kafkianos, mas também o ampliaram enquadrando-o numa espécie de lamento dos horrores da condição humana que todos partilhamos, e o que o ser humano faz ao seu semelhante. O espectador é arrastado, enfeitado, para uma dimensão ritual quase sem cenário que atenua a escuridão e onde só existem fragmentos de banda sonora. Somos confrontados com a pura vulnerabilidade humana, com os caminhos profundos pelos quais estamos todos ligados e somos todos semelhantes, mas também pelo inextinguível instinto de continuar a lutar pela justiça e dignidade. Mesmo que só para “falhar melhor”.

Inclino-me perante vós em gratidão, camaradas na luta!¹⁷

Ruínas (2016, encenação de António Pires)¹⁸ é um musical construído a partir de histórias de violação e de escravatura de seis mulheres congolosas fugitivas da guerra, relatos recolhidos pela autora Lynn Nottage num campo de refugiados no Uganda. As cenas decorrem num “bar de alterne” gerido por uma habilidosa Mama Nadique, que tanto protege como lucra com o comércio dos corpos das refugiadas, evocando algures a “Mãe Coragem”, de Bertolt Brecht. Mas, neste cenário de tragédia, a solidariedade também existe e a resistência das seis mulheres é uma garantia de futuro. O tema que atravessa este texto é ainda o trauma, que é também em África a condição de ser negro.

Que Ainda alguém nos invente (2018, encenação de Paula Diogo)¹⁹ é por sua vez um texto inspirado na vida da Rainha Njinga Mbandi, soberana do reino do Ndongo, na atual Angola, e resulta da compilação de narrativas deixadas ao longo de mais de três séculos por intervenientes reféns da sua própria agenda política, fins

¹⁷ Da “Folha de sala” do espetáculo, disponível em <<https://www.teatrogriot.com/as-confissoes-verdadeiras-de-um-ter-ttac8>>.

¹⁸ Texto: Lynn Nottage; encenação: António Pires; com: Daniel Martinho, Giovanni Lourenço, Matamba Joaquim, Zia Soares; João Araújo, Rafael Fonseca, Selma Uamusse, Cheila Lima, Elizabeth Pinard, Fernando Nobre, James dos Reis, Maxime, Mistah Isaac e NBC; música original: Filipe Raposo; letras das músicas: Kalaf; cenografia: João Nunes; figurinos: Luís Mesquita; Ilustração: Joana Villaverde; coprodução: Ar de Filmes/Teatro do Bairro e São Luiz Teatro Municipal.

¹⁹ Texto dramático: Ricardo P. Silva; encenação: Paula Diogo; com: Daniel Martinho, Gio Lourenço, Matamba Joaquim, Zia Soares; movimento: Vânia Gala; materiais cénicos: Francisco Vidal; espaço cénico e figurinos: Mariana Monteiro; luz: Pedro Correia; música original: DJ Marfox e DJ N.K.; design de som: Chullage; assistência de encenação: Carlos Alves; tradução para kimbundo: Galiano Neto; fotografia: Sofia Berberan; *video teaser*: David Cardoso; produção executiva: Urshi Cardoso; coprodução: Teatro GRIOT/Teatro Municipal do Porto.

religiosos ou meros compromissos comerciais, onde notícias falsas, mitos e factos se confundem. Daí que o imaginário popular tenha criado uma série de mitologias à volta desta figura que tinha tanto de déspota, como de hábil negociante, negreira, letrada, cruel, orgulhosa e que, mesmo perseguida, nunca se rendeu. A trama da peça é feita a partir dos conflitos e jogadas de poder entre quatro personagens, ora vivos, ora mortos: Njinga, o seu pai Ngola Kiluanji, o seu irmão Ngola Mbandi, ambos de origem Mbundu, e ainda Kaza, o seu marido-aliado, de origem Imbagala.²⁰

Tal como o grupo *Decoloniality*²¹ escreve sobre a necessidade de conhecer e ler os textos e as narrativas pré-coloniais, é Wole Soyinka que afirma que a descolonização dos africanos implica um trabalho de autoconhecimento (*self-apprehension*). «Uma apreensão de si por si, sem referência ao outro» (Galle, 1990: 84), determina a possibilidade de um pensamento, de uma literatura, de um teatro, de um cinema, chamemos-lhe africanos. *Que ainda alguém nos invente* é mais um desses trabalhos necessários a uma descolonização de um saber, de uma história única e o seu confronto com outro saber e com outras histórias a serem reveladas. É esse o confronto que se dá no palco, em cena. A encenadora, Paula Diogo, afirma ter avançado para a apresentação desta obra a partir da ideia do combate e da pilhagem, e o resultado confirma-o. No palco, os atores estão em permanente movimento de ataque, recuo ou aproximação, com a música de DJ Marfox a marcar os compassos — esta é uma das obras mais físicas da companhia — e o espaço cénico do artista visual Francisco Vidal é um território de despojos. É um caos festivo, com corpos maleáveis e energia contaminadora, as palavras em cadeia passam como num corredor de energia entre as bocas, os corpos, as cores. Pergunta-se: pode haver um iglu africano? pode! um iglu-abrigo que se descompõe pelo calor e frequência térmica das palavras e o prazer que é ver os objetos que já foram de uso comum dispersos pelo palco, objetos de casas austeras, de vidas muito modestas, mas ainda assim contendo faíscas de energia e de alegria de cor.

Em suma, quer no conteúdo, quer na abordagem dramatúrgica, a corporalidade dos atores e as interpretações contribuem, com grande sentido de oportunidade

²⁰ Cf. texto da Folha de sala, de Ricardo P. Silva, disponível em <<https://www.teatrogriot.com/que-ainda-alguem-nos-invente>>.

²¹ *Decoloniality* é um termo sinónimo de *dewesternization*, usado por um grupo de teóricos da América Latina e, muito em especial pelo “Coloniality Group” — constituído pelos argentinos Walter Dignolo e Enrique Dussel, e pelo peruano Anibal Quijano — que, na obra *Coloniality at Large* (Moraña et al, 2008), assumiram este novo paradigma para lidar com a colonização e o seu legado presente, passando por uma “episteme desobediente”, por um “desligamento” epistemológico em relação à epistemologia ocidental.

histórica, para o que se deseja que constitua uma outra cosmogonia, que não fique apenas pela exposição, exorcismo ou relato do trauma. A procura de outras memórias durante os períodos pré-coloniais, coloniais e nos anos imediatos às independências iluminam textos fundadores e apresentam outras criações e alterações do mundo. Para todos os que reclamam um processo de reparação dos ex-colonizados, as novas cosmogonias não esgotarão esta reparação, mas uma coisa é certa: intervem no presente e nas relações entre os vários descendentes dos protagonistas do passado, ainda que tal não seja um processo fácil — «A dificuldade não é olhar para o passado, é olhar para o presente, para o que estamos a viver».²² E, a par desta outra cosmogonia e na sequência da descolonização do espírito, emerge uma outra gnoseologia, uma outra forma de conhecimento na fórmula e nos dados. É isto que mostra a peça *Posso saltar do meio da escuridão e morder*,²³ de 2018, texto do coletivo e encenação de Rogério de Carvalho. Numa cena escura e com uma sonoridade sussurrante, ambos os elementos do espetáculo, concebidos pelos parceiros habituais Jorge Ribeiro e Chullage, num ambiente muito semelhante ao de *As confissões verdadeiras de um terrorista albino*, escuro, sem referências, sem indicador de tempo, três personagens confrontam-se com a coisa. A coisa é o inominável, a escravatura. A coisa não se vê, escuta-se, parasita as personagens e o seu espaço, a coisa é um fantasma que assola o negro; o negro da escravatura no passado e o negro que continua ainda condenado a ser dominado pela coisa/escravatura. A coisa e o seu mal são matéria de extirpação de uma nova gnoseologia.

Luminoso afogado (2016, encenação de Zia Soares),²⁴ é uma obra feita a partir de *Lunário*, do poeta Al Berto — autor com quem Zia Soares já tinha iniciado um outro trabalho, inconclusivo, dado que o poeta entretanto falecera. A peça oscila entre o teatro, a instalação e a escultura. O monólogo é uma deriva no reportório do Teatro Griot, mas só aparentemente. De facto, o monólogo é sobre o amor e o desamor. E ao trabalhar este tema a encenadora/atriz devolve à companhia de teatro de atores negros e afrodescendentes uma parte substantiva da vida que a esca-

²² Zia Soares em entrevista ao projeto “MEMOIRS”.

²³ Encenação de Rogério de Carvalho; texto, seleção e montagem coletiva; com: Daniel Martinho, Gio Lourenço, Zia Soares; design de som Chullage; design de luz: Jorge Ribeiro; apoio ao movimento: Cláudia Bonina; espaço cénico e figurinos: Teatro GRIOT; fotografia: Sofia Berberan; produção: Teatro GRIOT. Conversa com Zia Soares disponível em <<https://www.facebook.com/watch/?v=1015467088638454>>.

²⁴ Encenação de Zia Soares; Texto de Al Berto; adaptação, encenação e interpretação de Zia Soares; dramaturgia de voz: Filipe Raposo; elocução: Chullage; luz: Eduardo Abdala; cenário e figurinos: Inês Morgado e Zia Soares; sonoplastia: Carlos Neves; fotografia: Pauliana Valente Pimentel e Grace Ribeiro; assistência: Sofia Berberan; vídeo *teaser*: Raquel Freire; produção: Teatro Griot.

vatura e o colonialismo se esfoçaram por destituir da condição do negro. À parte a voz belíssima da atriz, o poema flui como um rio nem sempre navegável, e o som longínquo das buzinas de barcos de grande porte cria um lugar de suspensão permanente e intemporal. O cenário/figurino é um objeto escultórico construído a partir de redes de pesca usadas, que são sempre doadas por pescadores da região onde o espetáculo se apresenta. As redes que compõem o objeto escultórico tecem-se em harmonia e desarmonia com a voz e os movimentos da atriz, ora transfigurando-se num vestido disforme e belo, ora num mar sombrio e grotesco.

Zia Soares, atriz portuguesa, filha de mãe angolana e de pai timorense, sempre sentiu que não tinha uma terra para onde ir nas férias como iam os seus colegas de escola em Lisboa para onde veio viver ainda criança: «E eu chegava em casa, a partir de uma determinada altura, eu dizia, “pá, desculpa lá... eu quero ir para a terra também. Porque é que nós não vamos para a terra?”» E depois confessava que muitas vezes

no palco tudo parece certo mas às vezes há um constrangimento que vem do facto de estar a sentir que as coisas que estou a dizer não correspondem ao que realmente quero dizer; é como estar a falar de uma língua (o português) de que não tenho memória, uma língua que me foi imposta e contudo fiz toda a minha aprendizagem em Portugal e em português.²⁵

Mas é também neste embaraço em que às vezes se encontra que se recorda do seu pai a falar *tétum* e como isso tanto a encantava, ainda que seja uma língua minoritária e quase sem falantes na Europa. O que aqui acontece é a evidência de uma fratura entre a língua que o seu pai falava e a dificuldade em apreender toda a memória que essa língua contém. De algum modo a atriz confronta-se com o desejo de pertença a uma língua que já perdeu e às memórias culturais de que esta estava impregnada e, simultaneamente, com a necessidade de recurso a uma língua que domina, mas que nem sempre quer dizer o que ela quer exprimir, como se fosse exilada num território que não lhe é desconfortável mas que, ainda assim, não cumpre os seus propósitos de comunicação. E isto é uma constante das segundas e terceiras gerações pós-coloniais para quem a diáspora é ainda um exílio.

«A história de África (também) é feita fora de África», afirma Achille Mbembe (2018).

Regressemos, por isso, ao início deste projeto:

²⁵ Entrevista de Zia Soares ao projeto “MEMOIRS”.

Portanto, era importante pensar, pensar sobre isso (sobre a ausência de um teatro onde os negros e os africanos e as mulheres e os outros estivessem presentes). E depois começámos a perceber que podíamos pensar isto através dos próprios textos. E como é que isto se pode fazer? Como é que isto, como é que isto se coloca? Criámos o tal ciclo de... de teatro de autores africanos. Era outro texto de autores africanos. Antes disso, fizemos um espetáculo com o Rogério de Carvalho (*Faz escuro nos olhos*) precisamente porque eu tinha ficado com esta vontade [de pensar estes temas].²⁶

E assim uma companhia de teatro de negros apresenta-se no pressuposto de que é possível pensar sobre as possibilidades de colocar artisticamente este teatro como uma identidade emergente, híbrida, do africano e do europeu (ou do africano europeu?).

Referências bibliográficas

- Attia, Kader (2018), “La réparation c’est la conscience de la blessure”, in Leïla Cukierman, Gerty Dambury e François Vergès (dir.), *Décolonisons les arts!* Paris: L’Arche, 9–14.
- Bertin, Marjorie (2014), “Les Nègres de Jean Genet”, *Africultures*, 4 de novembro. Disponível em <http://africultures.com/les-negres-de-jean-genet-12523>.
- Galle, Étienne (1990), “La vision du monde yoruba dans la pensée critique de Wole Soyinka”, *L’Afrique littéraire*, 86: 83–101.
- Mangeon, Anthony (2018), “Préface”, in Souleymane Bachir Diagne e Jean-Loup Amselle, *En quête d’Afrique(s), Universalisme et pensée décoloniale*. Paris: Albin Michel, 7–32.
- Mbembe, Achille (2018), Conferência *Para um mundo sem fronteiras*, Lisboa, Culturgest, 9 de outubro.
- Moraña, Mabel; Dussel, Enrique; Jáuregui, Carlos A. (orgs.) (2008), *Coloniality at Large*. Durham, NC: Duke University Press.
- Mudimbe, Valentin Yves (1988), *The invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and order of knowledge*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Vergès, François (2018), “Décolonisons les arts! Un long, difficile et passionnant combat”, in Leïla Cukierman, Gerty Dambury e François Vergès (dir.), *Décolonisons les arts!* Paris: L’Arche, 119–137.

²⁶ Entrevista de Zia Soares ao projeto “MEMOIRS”.



Margarida Calafate Ribeiro é investigadora-coordenadora do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra e responsável pela Cátedra Eduardo Lourenço, da Universidade de Bolonha/Instituto Camões, com Roberto Vecchi. Em 2015 recebeu uma bolsa Consolidator Grant, do Conselho Europeu de Investigação, com o projeto «Memoirs – Filhos de Império e Pós-Memórias Europeias», que atualmente coordena. Das suas diversas publicações, destacam-se os livros de autor *Uma História de Regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-colonialismo* (2004) e *África no Feminino: as mulheres portuguesas e a Guerra Colonial* (2007). Coorganizou, com Roberto Vecchi, *Antologia da Memória Poética da Guerra Colonial* (2011) e *Do Colonialismo como Nosso Impensado* (2014), com António Sousa Ribeiro, *Geometrias da Memória: Configurações Pós-Coloniais* (2016), e, com Francisco Noa, *Memória, Cidade e Literatura: De São Paulo de Assunção de Loanda a Luanda, de Lourenço Marques a Maputo* (2019).



Phillip Rothwell é professor catedrático de português, Cátedra King John II na Faculdade de Línguas Medievais e Modernas, Universidade de Oxford. É especialista em literaturas e culturas de Portugal e da África Lusófona. É hoje uma referência nos estudos sobre o escritor moçambicano Mia Couto e o autor angolano Pepetela. A sua investigação atual debruça-se sobre as escritoras no espaço literário angolano. É autor de *Pepetela and the MPLA: The Ethical Evolution of a Revolutionary Writer* (2019), *Leituras de Mia Couto: aspetos de um pós-modernismo moçambicano* (2015), *A Canon of Empty Fathers: Paternity in Portuguese Narrative* (2007) e *A Postmodern Nationalist: Truth, Orality and Gender in the Work of Mia Couto* (2004).

ISBN: 978-972-36-1802-0



9 789723 618020

No presente volume, escrito a muitas mãos, pretende-se mostrar as novas fases do estado da crítica das habitualmente designadas literaturas africanas de língua portuguesa ou, num sentido mais lato, das literaturas lusófonas. Começa-se por traçar os **mapas** destas literaturas a partir de curtos ensaios de longo fôlego. A segunda parte é dedicada aos **recortes** temáticos ou de autor destas literaturas e a última parte aborda os **trânsitos** destas escritas a caminho de uma fase pós-nacional e, por isso, é dada uma atenção concertada às diásporas.

Ambicioso projeto sem dúvida, mas necessário, hoje, no contexto do que, para uns, se tem vindo a designar como literaturas de língua portuguesa e, para outros, literaturas lusófonas.

Ensaio de: Inocência Mata, Francisco Noa, Tania Macêdo, Ana Cordeiro, Moema Parente Augel, Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco, Rita Chaves, Sílvio Renato Jorge, Dorotheé Boulanger, José Luís Pires Laranjeira, Inês Nascimento Rodrigues, Sandra Inês Cruz, Alexandra Reza, Nazir Ahmed Can, Vincenzo Russo, Raquel Ribeiro, Roberto Vecchi, Fernanda Vilar, Margarida Calafate Ribeiro, Felipe Cammaert, Phillip Rothwell, António Pinto Ribeiro.



European Commission

Horizon 2020
European Union funding
for Research & Innovation

