

## ENTREVISTA FESTLIP

Conduzida por Leila Grimming

### *1. Como você vê o panorama teatral em Angola hoje em dia?*

R: O teatro em Angola encontra-se numa encruzilhada decisiva. Proliferam os grupos teatrais, tanto na capital como nas principais cidades do país, mas continua a faltar, a todos os níveis, uma mínima formação especializada. Não se ensina teatro nas escolas, institutos ou universidades nem há cursos vocacionados para formar dramaturgos, encenadores, actores, cenógrafos, técnicos de luz e de som, figurinistas, etc. Cada grupo, de acordo com a maior ou menor capacidade dos recursos humanos de que dispõe, improvisa e vai tentando fazer o melhor que pode, beneficiando ocasionalmente de 'workshops' aquando de deslocações ao exterior ou de estágios orientados por alguém mais informado de passagem por estas paragens. É certo que existe uma escola de actuação teatral de nível médio, tutelada pelo Ministério da Cultura, mas até onde chega o meu conhecimento poucos são os integrantes dos diversos grupos teatrais que passaram por ela. Assim, todo o mundo vai sendo formado no interior dos próprios grupos, aprendendo enquanto faz. A agravar a situação praticamente todos os grupos são amadores, quase sempre ligados a igrejas, escolas ou empresas, não dispendo de infra-estruturas, de meios técnicos ou de recursos financeiros e dependendo sempre de patrocínios e apoios pontuais. Não existe no país uma companhia que possa realmente ser considerada profissional, com uma

estrutura técnico-administrativa funcional e com espaço próprio e repertório regular, capaz de revelar e promover o teatro nacional e de nos dar a conhecer as grandes obras da dramaturgia universal. Não existem salas de teatro nem locais de representação com as mínimas condições técnicas, para quem representa, e de comodidade, para quem assiste. O panorama só não é desolador porque milhares de jovens se dedicam com afinco e entusiasmo a fazer teatro, passando por cima de todos os obstáculos referidos. Animador é também o facto de haver nas obras de quase todos eles (talvez por influência das instituições religiosas ou escolares a que estão ligados) uma preocupação sincera com a defesa dos valores morais e dos laços familiares; com o combate à delinquência juvenil, à violência doméstica, à droga e outros vícios e males sociais; com o alerta em relação aos perigos do sexo não protegido, desde a gravidez precoce à contracção da AIDS; com a denúncia de situações de injustiça e de manipulação da boa fé ou ignorância das populações ou do aproveitamento oportunista de certas tradições para proveito próprio. Na encruzilhada em que se encontra o teatro angolano, falta dar o salto qualitativo que só as autoridades do país podem proporcionar, criando as condições para o efeito.

*2. Qual a sua ligação com o teatro brasileiro e, de forma geral, com o Brasil?*

As minhas idas ao Brasil foram quase sempre por razões ligadas ao teatro. A primeira vez foi em 1996, para participar no Rio de Janeiro e no Recife na 2ª Estação da Cena Lusófona, associação de intercâmbio teatral com

sede em Coimbra. Aproveitei a oportunidade para depois me encontrar em Brasília com a actriz Paula Passos e o director André Amaro, que tinham acabado de vencer nessa cidade o prémio de melhor espectáculo do ano com um monólogo da minha autoria, *A órfã do Rei*, que viria anos depois a ganhar também o IX Concurso de Monólogos de Teresina. Em meados de 1998 participei no I Encontro Internacional de Dramaturgos, organizado pela Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) no Rio de Janeiro, com derivações para S. Paulo e Fortaleza. Na ocasião tive oportunidade de ser apresentado a grandes nomes do teatro brasileiro, como o presidente da SBAT, Renato José, e os directores e dramaturgos Francisco de Assis, Lauro César Muniz, Márcio Souza, João Bethencourt, César Vieira, Alcione Araújo, Dias Gomes e Plínio Marcos. Foi com este último que mais convivi, porque integrámos ambos o grupo de dramaturgos que se deslocou a Fortaleza, do qual faziam parte também o português Abel Neves e o cubano Alberto Pedro. Foi uma experiência única e muito enriquecedora, tanto mais que eu era o único representante do continente africano no encontro. Em Setembro desse mesmo ano regresssei ao Brasil com o meu grupo, o Elinga-Teatro, para apresentar no âmbito do Projecto 'Brasil-Portugal-África - Navegar é preciso', em S. Paulo, uma obra de minha autoria, *O mulato dos prodígios*, dirigida por Rogério de Carvalho. Em 2000 participei em Porto Alegre na 4ª Estação da Cena Lusófona, subordinada ao tema 'Teatro e integração: para onde os ventos sopram'. Posteriormente, num ano que não recordo, conheci casualmente numa bienal do livro em Salvador da Bahia a escritora e encenadora Adeline Souza, a quem ofereci as doze peças que até então escrevera, editadas em 1999 pela Cena Lusófona. Como ela era também professora na Universidade da Bahia, deu a conhecer os meus textos aos

seus alunos e desse modo acabei por ser contactado pela Outra Companhia de Teatro, ligada ao Teatro Vila Velha, e pela Companhia de Teatro Gente, com o pedido de liberação de direitos das peças que eles pretendiam representar. A primeira pôs em 2006 em cena *O contentor* (abrasileirado para 'container'), a cuja estreia assisti, e a segunda encenou *Amêsa, No outro lado do mar* e *A órfã do Rei*, todas com direcção da Suelma Costa. Esta última peça foi também encenada em 2009 na UniRio por Zeca Ligièro. Entretanto, a partir de 2008, o Elinga tinha começado a participar em festivais de teatro no Brasil: Curitiba (2008), FESTLIP (2009 e 2011), Encontros Culturais de Língua Portuguesa no Rio (2010) e Mostra de Teatro de Língua Portuguesa, na capital e em várias cidades do Estado de S. Paulo. Paralelamente, graças a uma maior divulgação, as minhas peças foram sendo objecto de várias teses de licenciatura, mestrado e doutoramento em universidades brasileiras. A minha mínima contrapartida até agora foi ter encenado algumas obras de autores brasileiros, nomeadamente *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, *As Grávidas*, de Adriano Marcena, e *As Bondosas*, de Ueliton Rocon. Não foi propositado, mas curiosamente todos eles são autores do Nordeste brasileiro, o que se pode talvez explicar pela maior proximidade entre a realidade nordestina e a realidade angolana, no modo de agir, nas crenças e nos problemas vividos. O Elinga, embora sem serem dirigidas por mim, também já levou à cena *Há vagas para moças de fino trato*, de Alcione Araújo, *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos, e *Pluft, o fantasminha*, de Maria Clara Machado.

*3. Como vê o FESTLIP, um festival brasileiro, e o que representa, a seu ver, para o teatro dos países lusófonos?*

O FESTLIP veio acrescentar uma mais-valia aos festivais no espaço da chamada lusofonia. Entre os principais e mais antigos há a referir o FITEI (Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica), que foi pioneiro na atracção de grupos de teatro dos países africanos de língua portuguesa, e o Festival de Teatro de Almada, ambos em Portugal. Fundamentais para a aproximação dos grupos de teatro dos países de língua portuguesa foram, no entanto, as várias Estações da Associação Cena Lusófona. O festival que mais se impôs a seguir, ganhando uma merecida projecção e já na sua 19ª edição, foi o MINDELACT, realizado pelo Centro Cultural Português do Mindelo, em Cabo Verde. Outros festivais foram sendo organizados de forma esporádica com a participação de países de língua portuguesa, e o meu próprio grupo já organizou, nestes últimos cinco anos, três edições do Festival Internacional de Teatro e Artes de Luanda. Até hoje, no entanto, o FESTLIP foi o único a conseguir congregar todos os países de língua portuguesa sem excepção, incluindo Timor-Leste, com a vantagem adicional de promover acções de formação e de concentrar todos os grupos no mesmo espaço e no período de tempo, facilitando assim o convívio e a troca de experiências.

#### *4. O que acha de ser homenageado pelo FESTLIP?*

Sempre considerei a questão dos prémios e homenagens com certa distância e relatividade. Cada caso é um caso e a importância de um prémio tem sobretudo a ver com o prestígio e projecção da entidade que o promove e com a seriedade e rigor de quem o atribui. Ganhei, por exemplo, por três vezes o Prémio Sonangol de Literatura (quando era o máximo prémio literário em Angola) com obras de teatro, ficção e poesia, e isso contribuiu de algum modo para lhes dar maior visibilidade e para elevar a minha confiança e auto-estima no domínio da criação literária. Também a um nível mais institucional a minha obra foi reconhecida em Angola, pois recebi um diploma de Mérito Teatral outorgado pelo Ministério da Cultura “pela significativa contribuição ao desenvolvimento da dramaturgia em Angola” e ganhei em 2012 o Prémio Nacional de Cultura e Artes, na categoria de Literatura. A nível internacional, o Elinga-Teatro foi no ano passado homenageado no XVIII MINDELACT, sob os auspícios do Presidente da República de Cabo Verde. O que confere um sabor muito especial à presente homenagem do FESTLIP, para além da grande importância já adquirida pelo festival e da idoneidade das suas organizadoras, é o facto de, através da minha pessoa, estar a ser confirmado o crescente reconhecimento internacional do valor do teatro que vai sendo produzido em Angola, já esboçado na eleição pública do Henrique Artes como grupo revelação na edição passada do FESTLIP.

##### *5. Conte um pouco sua trajetória no teatro.*

Eu comecei a fazer teatro em 1967 no grupo cénico da Associação Académica da Faculdade de Direito de Lisboa, onde tive como directores o luso-brasileiro Luís de Lima, discípulo do famoso mimo Marcel Marceau, o português Fernando Gusmão e o argentino Adolfo Gutkin. Sob a direcção deste último fiz na Fundação Calouste Gulbenkian cursos de direcção e de actuação teatral. Em 1970 fugi de Portugal, para evitar participar no exército colonial contra os movimentos de libertação em Angola, e radiquei-me em Frankfurt-Main, na Alemanha Federal, onde dirigi um grupo de estudantes e trabalhadores espanhóis, chamado La Busca, e onde fui assistente do argentino Augusto Fernandez no teatro municipal dessa cidade, que tinha como seu director um antigo discípulo de Brecht, Peter Palitzsch. Era a época em que estavam a começar a afirmar-se no teatro alemão autores como R.W. Fassbinder e Peter Stein, a cujos espectáculos tive a oportunidade de assistir. Durante um semestre, em 1971, fiz no Centro de Estudos Teatrais em Louvain, Bélgica, seminários de estudos dramaturgicos de textos do teatro contemporâneo e de estudos teóricos e práticos de cena, dirigidos respectivamente pelos teatrólogos franceses Bernard Dort e Denis Bablet. Em 1974, consumado o fim do regime fascista em Portugal, pude regressar a Angola, onde participei em 1975 na criação do primeiro grupo de teatro da Angola independente, o grupo Tchinganje, extinto no ano seguinte, e, ainda na década de 70, do grupo Xilenga-Teatro. De 1985 a 1987 dirigi o grupo de Teatro da Faculdade de Medicina de Luanda e, finalmente, em Maio de 1988, estive ligado à criação do Elinga-Teatro, que dirijo até hoje. Nestes últimos 25

anos o grupo produziu 43 espectáculos e participou em cerca de 20 encontros e festivais internacionais. Entre esses espectáculos contam-se, dirigidas por mim, 8 peças próprias, 3 de outros autores angolanos, 3 infantis e 9 de autores estrangeiros.

*6. Quais são suas expectativas para o futuro das artes cénicas em seu país? O que falta? O que se conquistou?*

Atendendo à entrega entusiasta da juventude angolana ao teatro, considero que as expectativas só podem ser as melhores desde que se cuide da superação de todos os entraves, de certo modo já identificados nas respostas anteriores, a uma prática teatral de maior qualidade. Muito recentemente o Ministério da Cultura anunciou que se encontra num estado avançado a execução de um subsistema de educação artística, nos níveis elementar, médio e superior, para a formação profissional especializada em todos os domínios artísticos, incluindo naturalmente o teatro. Esse subsistema integrará a lei de bases do sistema educativo angolano com vista ao ensino das artes em Angola. Parece ser uma das boas notícias a que o Ministério nos vem habituando ao longo dos 38 anos de país independente, todas elas infelizmente quase sem resultados palpáveis nem, acima de tudo, garantia de continuidade. Como dizem vocês aí no Brasil: ficamos no aguardo. No que diz respeito ao que falta, para além dos aspectos já referidos relacionados com a falta de formação, continua também a faltar um tratamento mais cuidadoso e profundo dos próprios textos dramáticos. As obras vivem muito do improvisado e ficam-se em geral pela superficialidade das situações e dos diálogos, sem uma



construção que explore a complexidade dos problemas abordados, despertando para eles a consciência activa dos espectadores, ou que faça recurso às imensas potencialidades expressivas das várias manifestações culturais do país. A maior conquista é a consciência que se vai criando que os artistas de teatro não são nenhuns indigentes sempre a chorar por um apoio paternalista, mas uma força viva capaz de transformar as mentalidades, de educar as sensibilidades e de dar um contributo válido à edificação de um património cultural comum.

*7. As diferenças na língua entre os países lusófonos já causaram confusão ou situações engraçadas? E o que acha do acordo ortográfico?*

Uma das minhas peças, *O contentor*, já sofreu uma tradução para brasileiro (o container) e das três peças brasileiras que montei só não precisei 'traduzir' a do João Cabral de Melo Neto. As do Marcena e do Rocon foram quase todas reescritas (com licença dos autores), para eliminação dos constantes vocês e gerúndios e para adaptação de gírias e expressões idiomáticas não imediatamente compreensíveis entre nós (apesar da crescente influência das telenovelas brasileiras). O contrário não tem sido feito e agradeço muito terem respeitado no Brasil os meus textos, dos quais sou particularmente cioso. Mas essa coisa de dizer "ponta cabeça" para quem está "de cabeça para baixo"; de dizer "pois não" quando se está a querer dizer "diga, por favor"; de chamar "ponto de ônibus" a uma "paragem de autocarro" ou "torta" a um "bolo" de pastelaria, só podia lembrar mesmo aos brasileiros. Mas as confusões e situações mais engraçadas dizem quase sempre respeito a palavras que

têm sentidos completamente diferentes, e por vezes delicados em termos de moral pública, para os vários falantes da língua. Por exemplo, quando alguém tenta passar à frente do outro numa "fila" brasileira e nós pedimos para ele não "furar a bicha"... Ou quando julgam que os nossos meninos e meninas, os "putos" e as "raparigas", são pessoas que se dedicam à prostituição. Também na obra citada de Marcena, nenhum de nós sonhava à partida que, ao falar de "angu" e de "pelancas", ele se estava a referir à nossa conhecida "mandioca" e às "peles" da galinha. Quanto ao acordo ortográfico, estou em total desacordo. Continuo a escrever como aprendi e não creio que as alterações propostas tenham qualquer base científica ou venham a facilitar o que quer que seja. Até me deprime ver, por exemplo, um bichinho simpático como o cágado começar a ser confundido na escrita proposta pelo acordo com algo menos próprio. Por outro lado, nunca deixei de ler e compreender qualquer obra escrita no português do Brasil ou de qualquer outro país de língua portuguesa, e é até salutar e enriquecedor estar a descobrir uma certa beleza na maneira de escrever de cada um.

*8. Tânia Pires me falou que você tem histórias sobre a temporada de 'A errância de Caim', do Saramago.*

Não foi nada de mais. Apenas a recusa de dois actores participarem no elenco, aduzindo razões de ordem moral e religiosa. A que mais me estranhou foi a do actor que sistematicamente representou no teatro, na televisão e no cinema os papéis mais negativos que podem existir, como ladrão, drogado ou assassino, mas que não quis assumir, enquanto

personagem, a suposta afronta feita por Caim a Deus, ao matar o seu irmão Abel. Tanto ele como o outro que, pelas mesmas razões, não quis entrar na peça reconheceram a posteriori que a obra final não chocava assim tanto com os seus princípios religiosos. Eu acho que, no fundo, eles receavam que no decorrer da actuação Deus os fulminasse com um raio vindo lá das alturas, até porque o Saramago tinha morrido poucos meses depois da publicação do livro. O que é facto é que logo a seguir à estreia o actor que fazia de Caim foi afastado do grupo, morreu o tio do actor que fazia de Deus e a actriz escalada para fazer de anjo partiu o pé. Podia ter sido pior. No fundo Deus foi misericordioso connosco. Mais curiosa foi a história da nossa primeira participação no FESTLIP, com uma peça sobre Kimpa Vita, uma profetisa negra que foi queimada pela Igreja no Reino do Congo, em princípios do século XVIII. Uma espectadora, senhora já de certa idade, assegurou-me depois do espectáculo que durante a representação vários espíritos se tinham materializado no meio do palco e na assistência... Nem disse nada aos actores, senão não entravam em cena no dia seguinte.

#### 9. *Que influência a guerra em Angola teve em sua dramaturgia?*

Nas 18 peças que até agora escrevi essa influência não é muito visível, com excepção da trilogia *O Pássaro e a morte*, sobretudo na peça intitulada *Vala Comum*, que relata o drama de uma mãe à procura do filho baleado por engano na chamada 'guerra dos três dias', travada em Outubro de 1992 em plena cidade de Luanda. Noutras obras essa influência é mais indirecta, como em *Nandyala, Amêsa, O mulato dos*

*prodígios* ou *O moribundo que não queria morrer*. Onde a influência da guerra é inegável e está omnipresente é na minha ficção, em especial no livro *Caminhos des-encantados*, que de algum modo me serviu de profunda catarse para superar a vivência de tantos dramas traumáticos.

10. *O que acha da iniciativa do FESTLIP de organizar um site com dramaturgia dos países de língua portuguesa, acessível online para todo o mundo?*

A ideia é ótima e de há muito que se impõe, porque com as crescentes dificuldades e custos no capítulo da edição e distribuição de livros, sobretudo peças de teatro, é quase impossível acompanhar o que se vai publicando nos diferentes países, o que nos permitiria aprofundar o conhecimento de realidades próximas mas ao mesmo tempo distintas. O importante é que os interesses dos diferentes autores fiquem salvaguardados, pelo menos quando essas obras forem eventualmente levadas à cena.

**José Mena Abrantes**

**Luanda, 17 de Julho de 2013**