

“Tens que ter cuidado para não fazeres um trabalho a-branco”:  
por uma descolonização do teatro cabo-verdiano.

Patricia Celeste Moreira Lopes e Silva

Mestre em Ciências Sociais/Universidade de Cabo Verde (UniCV)

[patricialsilva34@gmail.com](mailto:patricialsilva34@gmail.com)

### Resumo

Cabo Verde, ex-colônia portuguesa e país independente desde 1975, deve toda sua dinâmica teatral ao Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo (Ilha de São Vicente), residente no Camões Centro Cultural Português desde 1993. Etnografando as trajetórias dos fazedores e grupos de teatro da ilha de São Vicente, considerada o coração do teatro do país, questiono para quando uma descolonização do teatro cabo-verdiano. O artigo mostra como a agenda do meio teatral sanvicentino tem sido definida pela agenda do referido grupo de teatro, silenciando vozes, limitando espaços, oportunidades e apagando imagens. Esta monopolização de recursos tem colocado as restantes iniciativas teatrais num lugar marginal, periférico e de subalternidade, num processo contraditório que tem por base questões identitárias bipolarizadas entre África e Europa.

**Palavras-chave:** identidade; poder; teatro; (des)colonização; trajetórias artísticas profissionais.

### Abstract

Cabo Verde, an independent country and a former Portuguese colony since 1975, owes all its theatrical dynamics to the Theatre Group of the Portuguese Cultural Center of Mindelo, that has being resident in Camões Portuguese Cultural Center since 1993. Ethnographing the path of the makers and theatre groups of the island of São Vicente, considered the heart of the country's theatre, hereby questioning when a decolonization of Cape Verdean theatre shall occur. The article shows how the agenda of the theater community has been defined by the agenda of this Theatre Group, silencing the voices of others theatre groups,

limiting spaces, opportunities and erasing images. This monopolization of resources has placed the current remaining theatrical initiatives in a marginal, peripheral and subordinate place in the theatrical scene, in a contradictory process that is based on bipolarized identity issues between Africa and Europe.

**Keywords:** identity; power; theatre; (de)colonization; artistic professional trajectories.

## Introdução

Marcando a extremidade ocidental da faixa do Sahel, Cabo Verde, país situado cerca de “450-500 Km do promontório africano donde lhe veio o nome”, tem ainda muitas questões identitárias por resolver (Santos, Torrão & Soares 2007: 3). Pois mais do que pela proximidade física ao continente, é um país internacionalmente considerado africano. Contudo, a questão se o cabo-verdiano se considera um povo africano, tem sido historicamente problemática e, por vezes, incômoda, sobretudo nas ilhas situadas mais à norte do país, tornadas base do recrutamento de mediadores culturais e políticos de uma suposta identidade nacional (Anjos 2002).

O grande drama da cultura nestas paragens reside fundamentalmente na dificuldade que o cabo-verdiano tem em assumir a sua costela africana, resultando disso uma série de equívocos e preconceitos que ainda hoje caracterizam o comportamento destes (Lopes 1996: 583).

Na ilha de São Vicente esta é uma questão particularmente difícil, onde muitos assumem orgulhosamente a categoria de cabo-verdianos, como resultado do encontro entre África e Europa, mas demarcado daquilo que, no seu imaginário e memória, o continente africano representa.

Chega a ser eufemismo ressaltar a violência simbólica com que o destino de centenas de milhões de pessoas foi considerado, tratado, representado, inscrito no imaginário coletivo sob a égide do fracasso, do deficit, da carência, da deficiência e da tara congénita por parte dos meios de comunicação e de uma farta literatura (Sarr 2019: 9).

Os sanvicentinos, não fugindo à regra de “tão tenazes estereótipos, clichés e pseudocertezas” sobre África (Sarr 2019: 9), acabam assumindo uma proximidade à Europa e aos modos de vida ocidentais, afastando-se, assim, do continente africano por terem uma perceção negativa do mesmo.

O cabo-verdiano tem tendência para encapotar tudo aquilo que é realmente a sua cultura. (...) não assume a sua verdadeira psique, nomeadamente aquilo que veio da África. É por isso que o cabo-verdiano tem a permanente preocupação de dizer que é diferente do africano (Lopes 1996: 583).

Este posicionamento acaba afetando todas as dimensões e formas de organização social. Nesse sentido, se explica o porquê de uma das suas expressões artísticas mais libertadoras – o teatro – estar simbolicamente atada à figura do seu antigo colonizador – Portugal.

São Vicente é conhecida pelos seus fazedores e grupos de teatro que têm vindo a construir, ao longo dos últimos 45 anos de independência do país, trajetórias nos moldes de uma “art world” (Becker 2010; Silva 2015). Estes têm integrado tensas e ambíguas redes de cooperação e realizado um trabalho indispensável para a produção de espetáculos, contribuindo assim, para a dinâmica teatral do país (Silva 2015). Contudo, nos últimos 28 anos grande parte daquilo que tem sido produzido na ilha, considerada o coração do teatro do país, está institucionalizado e monopolizado por um dos grupos mais antigos, o Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo (GTCCPM), residente no Camões Centro Cultural Português Pólo do Mindelo (CCCPM).<sup>1</sup> Por tal, ironicamente era alertada na altura da pesquisa da minha dissertação de mestrado sobre as trajetórias dos fazedores e dos grupos de teatro sanvicentinos,<sup>2</sup> para ter o cuidado para não fazer um trabalho *a-branco*.<sup>3</sup> Pois esta voz tem sido considerada a oficial, que também gere a Associação Artística e Cultural *Mindelact*,<sup>4</sup> responsável pela dinamização do maior festival do país – o Festival Internacional de Teatro do Mindelo *Mindelact*.<sup>5</sup>

1 O CCCPM funciona dentro da rede externa dos centros culturais portugueses do Camões – Instituto da Cooperação e da Língua, I. P. criados junto das missões diplomáticas ou postos consulares portugueses no estrangeiro. O Pólo do Mindelo é um importante espaço cultural “quer como criador e divulgador de artistas portugueses e cabo-verdianos, quer pela organização de um número significativo de atividades”. Disponível em: [www.instituto-camoes.pt](http://www.instituto-camoes.pt). Acesso em: 12/02/2022.

2 A pesquisa decorreu entre 2012-2015, contudo, para o presente artigo procedeu-se à atualização de alguns dados. A minha pertença ao meio teatral faz com que “estar em campo” faça parte do meu dia-a-dia.

3 Um dos fazedores de teatro mais antigos do meio alertava-me no início da pesquisa, para não escrever mais uma dissertação sobre o teatro destacando a visão do João Branco, o diretor artístico e encenador do GTCCPM e atual diretor do CCCPM. Pois, até então, a prática de outros investigadores e dos meios de comunicação social tem sido destacar a visão do referido diretor acerca do meio. De salientar que, apesar de ter adquirido a nacionalidade cabo-verdiana, João Branco, é considerado ainda por alguns fazedores como sendo “aquele português”, figura representativa do “homem branco”.

4 Uma ONG, de carácter artístico e social, sem fins lucrativos e que visa essencialmente o desenvolvimento e a promoção das artes cénicas em Cabo Verde. Disponível em: [www.mindelact.org/associacao-mindelact](http://www.mindelact.org/associacao-mindelact). Acesso em: 12/02/2022.

5 Considerado o mais importante evento teatral de toda a África Lusófona e Ocidental. Disponível em: [www.mindelact.org](http://www.mindelact.org). Acesso em: 12/02/2022.

O poder oficial canaliza para si todos os recursos (humanos e materiais) existentes, o que faz com que a ex-colônia portuguesa, e país independente desde 1975, deva toda a sua dinâmica teatral ao referido grupo de teatro que funciona como uma espécie de “*pharmakon* – um medicamento que opera como antídoto e como veneno” (Mbembe 2017: 8). Escrever este artigo não foi uma tarefa fácil pois por um lado, como fazedora de teatro, sou fruto do reconhecido trabalho que o GTCCPM tem vindo a desenvolver no país. Ao adotar um “olhar de perto e de dentro, à partir dos arranjos dos próprios atores sociais” (Magnani 2009: 132) acabo dando voz à fazedores e grupos que contrariam o discurso oficial, trazendo à tona um debate há muito adiado. Por outro lado, produzir o nosso próprio espaço de conhecimento e pensamento crítico, proposta do presente Dossiê (Esperança negra e reescrita de si: o protagonismo africano no mundo contemporâneo), implica um exercício de imersão sobre nós mesmos e um ato de coragem em assumir as nossas próprias barreiras mentais. Pois estava tão habituada a necessitar da validação da episteme ocidental sobretudo, por causa do meu percurso académico em Portugal, que tem sido extremamente árdua a tarefa de sermos protagonistas do nosso próprio pensamento.

Utilizando os rumores e o diz-que-diz presentes no meio teatral como sendo a “nata do meu trabalho”<sup>6</sup>, estes acabaram por funcionar com uma via aberta para a análise das tensões e ambiguidades inerentes à própria organização teatral (Lobo 2007). Desta forma, foi possível aceder às múltiplas vozes que se insurgem no meio teatral, sendo que, algumas têm questionado até quando continuará, a já referida, monopolização de recursos e como este é um dos fatores explicativos do carácter constante de mutação do meio, marcado por momentos de (des)continuidades, avanços e recuos (Silva 2015). Os indivíduos, grupos, projetos teatrais e o próprio fazer teatral, alteram-se constantemente, o que tem criado uma instabilidade sobretudo, a nível da criação artística.

Este trabalho parte, assim, dos seguintes questionamentos: para quando uma descolonização do teatro cabo-verdiano? E como esta descolonização poderá contribuir para uma maior profissionalização das trajetórias dos fazedores e grupos de teatro? Descolonização entendida como o processo de descentralização dos recursos e da criação de movimentos teatrais a partir de dentro, dando assim, voz, espaço e imagem às restantes iniciativas teatrais nacionais. Pois até então, as que têm surgido no sentido de propor novas linguagens ao fazer artístico, ou novas agendas ao meio, não têm tido continuidade, por não terem as bases profissionais que o GTCCPM possui. Pois a lógica de concorrência tem sido totalmente distorcida (Bourdieu 2003; Silva 2015). Sendo o teatro um dos instrumentos artísticos usados na luta pela libertação nacional, pretendo demonstrar o

---

6 Expressão utilizada pelo meu orientador de mestrado, o antropólogo José Carlos dos Anjos.

quanto é contraditório este processo de toda a sua agenda estar simbolicamente atada e centrada na figura do seu colonizador. O artigo propõe assim, perceber estas contradições cujas raízes residem em questões identitárias bipolarizadas entre África e Europa, abrindo a possibilidade para o pensamento crítico e reflexivo proposto por Achille Mbembe (2014) e Felwine Sarr (2019).

O presente artigo encontra-se estruturado da seguinte forma: num primeiro momento propõe uma reflexão histórica em torno do projeto de identidade nacional. De seguida, mostra como estilhaços de uma espécie de identidade metamorfoseada acabam institucionalizando-se nas diferentes esferas da organização social do país e como o teatro não foge à regra. Destacando-se, assim, no terceiro momento o domínio do GTCCPM como reflexo desta institucionalização, seguido da localização das vozes que tem sido subalternizadas, silenciadas e apagadas ao longo deste complexo processo de colonização do teatro cabo-verdiano. Finaliza-se o artigo com uma proposta daquilo que poderia contribuir para a descolonização deste mundo artístico.

**“Profesora boce katem konveceme k mi é afrikana! Mi é kabo-verdiana!”<sup>7</sup>: *uma identidade nacional metamorfoseada*<sup>8</sup>**

Em 1998, com 18 anos, fui estudar em Lisboa onde tive o encontro com as minhas raízes africanas. A primeira vez que no transporte público uma senhora chamou-me de “preta” e mandou-me “para a minha terra”, estranhei e pensei inicialmente que se dirigia à outra pessoa. Pois até então, em Cabo Verde era chamada de “brancona” por causa da meu tom de pele mais claro. Confesso que por instantes fiquei feliz pois pensei: “afinal não sou tão branca assim”. Só depois percebi que tinha sido vítima do primeiro dos inúmeros incidentes de racismo que viria a sofrer durante os 6 anos em que vivi em Portugal.

Regressando dos estudos comecei a minha carreira no ensino em 2005. Por o meu encontro identitário ter sido traumático, aquilo que considero o meu lado africano se destacava. Por tal, a minha forma de estar, ideias, roupas, cabelo, etc. causavam um certo estranhamento por parte dos meus conterrâneos, tendo inclusive, escutado palavras negativas em relação aos meus “dreadlocks”: “se não teria medo de ter piolhos no mesmo”. Mas o que mais causou-me choque foi uma aluna chorar na sala por os chamar de africanos.

Nessa altura entendi que, apesar dela ter a pele clara, olhos verdes, cabelo crespo e traços faciais grossos, a questão identitária ultrapassava pressupostos biológicos. Desde

7 Tradução: “Professora, a senhora não me vai convencer que sou africana! Eu sou cabo-verdiana!” (em tom emocionado e aos prantos).

8 Um identidade que modifica, transforma, transmuta, alterando e disfarçando-se a sua natureza num jogo político com reflexos na memória coletiva.

a esta altura tenho ficado mais atenta e interiorizado as reações quando esta questão do ser ou não africano vem à tona. Estas têm sido quase sempre marcadas por um olhar desconfiado, tensão, postura discriminatória e muitas vezes, debate aceso. Com o povoamento das ilhas cabo-verdianas “incitava-se assim a colonização, ganhando vulto novas experiências de contacto cultural entre os portugueses, alguns outros europeus e os negros tomados como escravos” (Santos, Torrão & Soares 2007: 14).

O poder colonial utiliza, em diversos momentos, o argumento de que o cabo-verdiano é fruto da *síntese cultural perfeita* entre europeus e africanos não só para justificar internacionalmente a colonização das ilhas, mas também como estratégia de *colonização mental* do *caliban* no sentido de o *prosperizar* a seu serviço (Varela 2017: 273).

Esta narrativa de fusão cultural de europeus e africanos tem sido romantizada e mediada pelos intelectuais cabo-verdianos que acabam ignorando “a violência física e simbólica, que destruiu grande parte da memória étnica dos escravizados” (Anjos 2002: 9). Até hoje se tem implantado e consolidado a influência de uma classe de brancos crioulos que se apropriam da ideologia da mestiçagem para negar e desvalorizar a questão racial (Mbembe 2014). Situar o cabo-verdiano entre o *branco-europeu* e o *afro-negro* tem sido prática de “grande parte da intelectualidade cabo-verdiana na década de 50 – e ainda hoje” (Anjos 2002: 10). Uma dinâmica assente numa ideia biológica de raça onde o mestiço é visto numa *trajetória ascensional* que vai do negro ao branco, sendo o discurso da mestiçagem usado como “um poderoso artefacto instrumentalizado pela elite estatal para se manter no poder”. (Varela 2017: 273).

Em Cabo Verde “a identidade mestiça é uma bandeira carregada por atores que tendem a excluir outras possibilidades de definição identitária nacional” (Anjos 2002: 9). Para Anjos, a narrativa dominante tem sido:

(...) colonos portugueses e escravos originários de várias etnias africanas se misturaram ao longo de cinco séculos dando origem a uma raça e cultura específicas – a cultura crioula, e o mestiço como tipo humano *essencialmente* diferente tanto do europeu como do africano (Anjos 2002: 18).

Essa versão da identidade cabo-verdiana “constitui uma contraposição a duas formulações: a lusitana e a africana” (Anjos 2002: 19). Por um lado, as ilhas mais à norte do país apegam-se à este discurso, justificando que os habitantes das ilhas mais à sul têm um tom de pele mais escuro e modos de vida mais próximos daquilo que é a sua representação de África. Desta forma, o negro é:



(...) aquele que vemos quando nada se vê, quando nada compreendemos e, sobretudo, quando nada queremos compreender. Daí que ninguém – nem aqueles que o inventaram nem os que foram englobados neste nome – desejaria ser um negro, ou na prática ser tratado como tal (Mbembe 2019: 11).

Negam e silenciam a origem africana, tal e qual “o filho que nega a mãe”, por não se identificarem com a representação negativa que têm desta.

A partir dos anos de 1960, no alvorecer das independências africanas, a vulgata afropessimista, sem qualquer resistência, passou a qualificar a África como um continente mal encetado, à deriva; como um monstro agonizante cujos derradeiros estertores anunciavam o fim próximo (Sarr 2019: 9).

Por outro lado, as origens europeias têm sido historicamente nebulosas, não se assumindo também como sendo europeus devido a um complexo de inferioridade, tal e qual o “filho que não foi assumido pelo pai”. Um exemplo desta realidade são os inúmeros e tensos relatos de humilhação ocorridos no Centro Comum de Visto na Ilha de Santiago (projeto europeu), que sistematicamente vem recusando a entrada dos cabo-verdianos no espaço europeu. Outro discurso recorrente também é a narrativa negativa em relação ao homem *branco* que ocupa os espaços do poder, sobretudo, quando se dá a contratação da *expertise* de fora, ignorando-se a local.

Todo este processo tem sido historicamente bastante contraditório e maleável aos jogos e interesses políticos instituídos. No processo de luta pela libertação das colónias portuguesas o argumento de “povos africanos irmãos” foi veemente enaltecido ao serviço deste propósito, que permaneceu ainda durante o período pós-independência. Esta narrativa foi utilizada por uma elite intelectual e política em todos os sectores da organização social, sobretudo, a nível cultural (no plano da língua, música, literatura, poesia, teatro, etc.) visto como uma forma *clara de resistência cultural* (Lopes 1996). No caso do teatro se destaca na altura o trabalho do grupo “Korda Kaoberdi” dirigido pelo ator, encenador e dramaturgo cabo-verdiano Kwame Kondé<sup>9</sup> com o objetivo de desenvolver “um teatro genuinamente cabo-verdiano e autenticamente africano” (Kondé 2010: 68).

O teatro, esta forma cultural de importância capital para a emancipação dum povo, nem tão pouco numa perspectiva desviada não foi permitido durante o período colonial. Tal seria fornecer aos nossos povos uma arma altamente eficaz para o combate que esteve sempre latente no seu seio, visando a liquidação e abolição do fenómeno colonial vigente (Kondé 2010: 83).

9 Pseudónimo literário do médico Francisco Frágoso.

Portanto, todas as iniciativas culturais da época eram promovidas e apadrinhadas pelo PAIGC,<sup>10</sup> colocando todos os agentes culturais ao serviço da causa nacionalista e africanista (Lopes 1996). A filóloga Dulce Almada Duarte ao regressar a Cabo Verde em 1974:

(...) experimenta um certo espanto e satisfação ao constatar um novo ambiente cultural, muito mais próximo de África. A preocupação das pessoas era vestir roupas africanas, usar sùmbia, etc. Eram manifestações exteriores, é certo, mas, de qualquer modo, era uma forma de auto-afirmação em relação à África. Para todos os efeitos, foi a primeira vez que os cabo-verdianos se deram conta de que as suas raízes não estavam apenas na Europa, assumindo também a sua herança africana (Lopes 1996: 582-583).

Tentava-se afirmar traços daquilo que na altura se considerou “identidade cabo-verdiana” baseada numa posição africanista oposta à visão “europeísta”, sendo esse discurso usado como forma de consciencialização e mobilização políticas (Lopes 1996). Por outro lado, se instalava alguns opositores deste discurso e defensores da visão ocidentalista da identidade cabo-verdiana, a semelhança daquilo que se observa até hoje no quotidiano cabo-verdiano. Um dos exemplos mais marcantes foi o Movimento Claridoso<sup>11</sup> que buscou inspiração no argumento de que Cabo Verde não seria nem África nem Europa, apoiando-se no discurso “black and white make brown”<sup>12</sup> (Lopes 1996).

Lopes (1996: 581) destaca ainda que, todas estas narrativas “se referem a uma África que nenhum deles conhecia minimamente” e que após o Golpe de Estado de 14 de novembro em Bissau<sup>13</sup> deu-se um “novo virar de costas à África” pois:

(...) numa altura em que muita gente estava a tentar convencer-se da sua africanidade (...) Houve uma regressão (...). Seguiu-se uma nova fase em que o cabo-verdiano voltou a assumir-se como cabo-verdiano (...) o reacender de preconceitos em relação aos cidadãos oriundos do continente (Lopes 1996: 583).

Atualmente, quando se analisa a questão de como o cabo-verdiano trata os imigrantes da costa ocidental africana concebidos como “mandjakus”<sup>14</sup>, a contradição mantém-se. Pois, contrariamente à representação de Rocha (2009) acerca de um grupo

10 Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo Verde.

11 Este movimento desenvolveu-se “em torno da *Claridade*, revista literária mais consagrada em toda a história da literatura cabo-verdiana” (Anjos 2002: 21).

12 Tradução: Preto e branco origina o castanho.

13 Golpe ocorrido no ano de 1980 que levou a rutura da unidade Guiné – Cabo Verde (Anjos 2002).

14 Os imigrantes recebem esta denominação apenas por causa da sua cor da pele, mas que designa apenas uma etnia africana.



imaginário de proveniências distintas, carregando consigo diversas visões do mundo, estes são vistos pelos cabo-verdianos como sendo um grupo homogêneo, subentendendo-se assim, uma situação de racismo:

(...) dado que esses imigrantes discorrem que são visualizados como pretos, sujos, inferiores, etc. (...) O paradoxal neste caso é que lá fora não se distingue cabo-verdianos de africanos; todos são africanos, todos são negros. E o interessante aqui, é a possibilidade de um racismo em um país de africanos e de emigrantes que na Europa, por exemplo, são vítimas do mesmo jogo perverso que praticam em casa com os seus vizinhos (Rocha 2009: 34-36).

“Em qualquer lado onde apareça, o Negro liberta dinâmicas passionais e provoca uma exuberância irracional que tem abalado o próprio sistema racional” (Mbembe 2014: 11). Contudo, em sectores como o desporto, assumir a costela africana acaba por oportunamente fazer sentido pois o país participa regularmente nas competições desportivas organizadas no continente. Para além disso, tem sido regra, numa lógica comparativa e narcisística, um massagear de egos através de indicadores que supostamente determinam a superioridade do arquipélago face aos restantes países africanos, considerados “irmãos da luta e com um passado histórico comum”, mas com trajetórias que se faz questão que sejam demarcadas com sendo diferentes. “Parte da elite cabo-verdiana ostenta com orgulho o seu avanço em direção à modernidade se comparado com as demais nações africanas” (Anjos 2002: 9).

Portanto, “a África que se descobre depois da descolonização é um labirinto de contradições (...). O espectro do Ocidente paira por todo o lado” (Mbembe 2017: 209). Não é pretensão deste artigo responder a questão do cabo-verdiano ser ou não africano, mas trazer esta tensa reflexão e discussão. Como reflexo destas incoerências instalam-se, no plano quotidiano e institucional, um conjunto de poderes que têm sido historicamente instituídos “de fora para dentro”, resultado de uma identidade nacional que se altera num complexo jogo político. Estilhaços de uma identidade metamorfoseada institucionalizam-se no mais diversos setores da organização social.

### **Um país “soberano” de poderes instituídos de “fora para dentro”**

Até aos fins do século XIX, a sociedade colonizada cabo-verdiana se estruturava sob a dominação racial de uma minoria branca sobre a maioria negra (...); em fins do século XX Cabo Verde é uma sociedade estruturada sob a dominação das elites, que pela manipulação dos códigos político-culturais ocidentais, fazem a mediação entre o sistema internacional e a população local. Desaparecem internamente as contraposições assentes em critérios raciais e/ou étnicos, ao mesmo tempo em que se reforçam as distâncias culturais, não mais se diferenciando grupos étnicos, mas

criando-se elites destacadas pelo desempenho e manipulação dos códigos dominantes ocidentais (Anjos 2002: 15).

Cabo Verde, enquanto território historicamente colonizado, herdou o estatuto de Estado soberano com pressupostos normativos exclusivamente europeus, mais especificamente, a tipologia de Estado moderno, sob a conjectura da hegemonia europeia (Varela 2017). Por tal, prevalece uma forma de estatalidade marcada por uma arquitetura e densidade estatal que privilegia um perfil moderno e eurocêntrico, caracterizado por uma singularidade devido a reinvenção de:

(...) instituições estatais impostas pela colonização mediante a inclusão de práticas e conhecimentos provenientes da sua herança afro-negra, na qual se podem incluir os elementos de uma estatalidade moderna *afrocêntrica* ou de cariz *africano* (Varela 2017: 270).

Desta forma, se instala um Estado colonial marcado por um conjunto de componentes institucionais de origem ocidental e um conjunto de componentes humanos e geográficos genuinamente africanos (Silveira 2004). Com a independência, a lógica colonial não é rompida pela pequena elite burguesa e política que domina o Estado pois “tal como os seus antecessores, os novos *filhos da terra* continuaram a utilizar a estrutura oficial estatal para tentar manter outros grupos sociais à margem da partilha do poder” (Varela 2017: 271). Na lógica de um Estado neo-patrimonial constitui-se um centro político com fraca penetração nos espaços periféricos importando de forma inflacionária fórmulas e instituições estrangeiras (Anjos 2002).

Os poderes instituídos são assim, até hoje, direcionados de “fora para dentro”, sempre tendo por base a ideia de que: o que vem de fora é melhor do que aquilo que muitas vezes, já temos aqui dentro. Não se deu “prossecação ao legado revolucionário da luta de libertação, mas sim seguimento à lógica excludente do colonialismo” (Varela 2017: 284). Assim, as mesmas elites que:

(...) questionaram a superioridade racial e cultural europeia e que, em alguns casos, empreenderam uma longa luta armada contra o imperialismo europeu e pela libertação nacional, utilizam hoje o domínio dos códigos ocidentais como principal instrumento de dominação interna (Anjos 2002: 15).

O certo é que “a ocidentalização da África está em curso desde a colonização: línguas oficiais, sistema educacional, administração, organização económica e instituições assumiram no continente africano formas ocidentais” (Sarr 2019: 36). A língua é um

exemplo de como estas questões de poder e identitárias têm sido estabelecidas na base de relações de força entre o crioulo e o português (Duarte 2003). Pois, apesar do primeiro “ter surgido como resposta dinâmica, num contexto sociohistórico de dominação, à imposição feita aos escravos de se entenderem com o colonizador na língua deste”, esta forma comunicativa, a partir da qual a vida cotidiana decorre, continua sendo marginalizada (Duarte 2003: 15). Torna-se fundamental entender a diferença conceptual entre estas duas línguas, apesar de “mais de 90% do atual léxico do crioulo originar-se no português dos séculos XV e XVI” (Duarte 2003: 16). Tal reconhecimento é importante:

(...) na medida em que implica um outro reconhecimento de âmbito mais vasto: é o da permanência de um continuidade cultural no seio dos africanos, que possibilitou uma certa resistência à ação desculturativa do colonizador. A língua cabo-verdiana nasceu e evoluiu no quadro dessa resistência e, até aos nossos dias, ela continua a funcionar como elemento primordial da identidade cultural do cabo-verdiano (Duarte 2003: 16-17).

A língua portuguesa tem sido assim, institucionalizada à volta de um conjunto de arranjos com reflexos, sobretudo, no sistema educativo do país. Neste sector, o português é usado de forma dominante, sendo naturalizada a reprodução dos programas e currículos escolares portugueses, a contratação da *expertise* externa e o envio anual de milhares de estudantes cabo-verdianos para Portugal, vista como sendo a melhor escolha para dar seguimento aos estudos superiores. “Por detrás do poder simbólico do português, é o poder político que se esconde: aquele que, na realidade, atribuiu ao crioulo o estatuto de inferioridade que ainda é o seu na sociedade cabo-verdiana” (Duarte 2003: 18). Grande parte dos modelos políticos importados tem sido marcados pelo “deslocamento cultural, da maior parte da população (...) tornando-os incompreensíveis” para estes (Anjos 2002: 23).

Em termos económicos permanece até hoje “a herança colonial, medida em termos do grau de penetração económica da antiga metrópole, de dependência em relação a ela e de identidade institucional com a antiga potência colonial” (Sarr 2019: 54-55). Cabo Verde, a partir da “imagem de um país sem recursos, recebe ajudas das potências estrangeiras e as redistribui para a população garantindo a sobrevivência desta, edificando-se uma conceção global e personalizada do poder” (Anjos 2002: 24-25).

Se os dois termos – Cabo Verde como nação (cliente) e o Ocidente como potência (patrão) são constructos em grande parte dos imaginários, a atualização concreta dessas construções permite à elite político-intelectual cabo-verdiana se sustentar politicamente, como intermediária

dessas doações, financiamentos e investimentos. É através das estratégias de importação de modelos simbólicos do Ocidente para a configuração da nação que essa elite se constitui como cliente numa relação de patronagem internacional (Anjos 2002: 26).

Essas dinâmicas refletem-se, assim, nas mais diversas áreas onde a estratégia do grupo dominante é “guiada pela vontade de proteger essa aquisição e de se manter no poder” (Anjos 2002: 269). A nível cultural, especificamente no teatro, estas relações de poder têm sido tensas pois a existência de uma narrativa dominante, à partir de uma instituição portuguesa, dá continuidade a lógicas contraditórias.

O peso ocupado pelo GTCCPM no cenário teatral tem conduzido à reprodução do seu poder, assim como ao monopólio dos seus recursos, condicionando o acesso dos fazedores e grupos periféricos ao centro e influenciando a distribuição de bens materiais e simbólicos nos limites necessários que permitam ao grupo manter-se no centro de decisões (Anjos 2002).

### **O “monopólio”<sup>15</sup> do GTCCPM**

Em 2008 uma grande amiga inscreveu-me no 13º curso de iniciação teatral promovido pelo Camões Centro Cultural Português Pólo do Mindelo e, assim, descobria com 28 anos toda esta minha valência para o teatro, até o momento desconhecida. Desde então tenho vestido, para além da pele de diversas personagens, o papel de professora de iniciação teatral, encenadora, produtora de espetáculos e dinamizadora de projetos educativos e sociais à volta do teatro. O referido curso tem sido dinamizado no centro desde fevereiro de 1993 e já vai na sua 18ª edição<sup>16</sup>. A partir dos cursos de iniciação teatral os fazedores de teatro constroem fortes laços de sociabilidade e afetividade com elos de ligação próprios de contextos familiares, marcados por intensos momentos de convivência, fazendo com que a decisão de se fundar os grupos seja encarada como algo natural (Silva 2015).

O primeiro curso marcou, assim, a fundação do GTCCPM onde se acredita ter-se colocado “a semente para uma verdadeira escola de teatro” (Branco 2003: 49). A lembrança da passagem pelas turmas do curso de iniciação teatral é feita sempre com emoção e nostalgia pois representa para os fazedores a entrada no mundo do teatro.

Lembro-me que nas primeiras aulas achávamos aquilo tudo muito estranho, ele (João Branco) colocava-nos a fazer umas doidices (risos). Mas nós estávamos a gostar, não desistimos. O João era um autodidata e

15 Termo utilizado por alguns fazedores de teatro.

16 Ver: [www.teatro18.org](http://www.teatro18.org). Acesso em: 12/02/2022.

portanto, ia aprendendo e nos ensinando. O grupo do CCP era algo novo... uma descoberta, uma entrega! Era 'mut sabe!' (tradução: muito bom!) Éramos pessoas com 16, 17, 19 anos e enquanto durante os fins-de-semana o pessoal quer é sair, nós ficávamos a ensaiar (risos). A maioria eram jovens dos liceus, havia um pessoal que já fazia teatro nos salesianos (Entrevista, Silvia, 36 anos).

Nem todos os fazedores de teatro sanvicentinos iniciaram o seu percurso no referido curso. Anteriormente à esta formação, a Escola Salesiana de Artes e Ofícios<sup>17</sup> foi, também, uma das impulsionadoras do teatro, sendo que alguns dos nomes sonantes do teatro teriam iniciado aí o seu percurso. Para além disso, desde 2009 iniciei conjuntamente com o Grupo Teatral *Craq'Otchod*,<sup>18</sup> um projeto educativo de formação de teatro nas escolas básicas e secundárias da ilha. Este projeto tem sido responsável pela formação dos fazedores da nova geração do teatro caboverdiano, dando origem à vários grupos e projetos teatrais. Contudo, ao longo dos anos, estes têm vindo a enfrentar o problema da perda e/ou afastamento dos membros do seu elenco. Este caráter de constante mutação, devido à mobilidade, instabilidade, extinção e renascimento de alguns grupos de teatro, tem feito com que estes criem mecanismos para que possam manter-se ativos (Silva 2015). Contudo, a maioria encontra-se atualmente inativo ou extinto, prevalecendo a lógica das trajetórias individuais de alguns fazedores que continuam usando o nome dos respetivos grupos para dar continuidade ao seu percurso.

No caso do GTCCPM, o elenco foi sendo "realimentado" a partir das pessoas que participavam no curso, o que lhe dá o monopólio dos melhores talentos. Pois, até recentemente, receber o convite para fazer parte do grupo era considerado fundamental para a trajetória de alguns fazedores. "O convite para entrar no grupo era motivo de orgulho. Uma pessoa sentia-se grande (risos)... porque vais entrar no Grupo de Teatro do Centro Cultural Português!" (Entrevista, Zenaida, 36 anos). A atriz Zenaida recorda ainda, com emoção o primeiro espetáculo em que participou no Auditório do Centro Cultural do Mindelo,<sup>19</sup> ao contrário dos colegas que apresentavam no antigo espaço, no edifício do Clube Desportivo Amarante. Esta questão representou uma viragem no fazer teatral da época, na medida em que antes os espetáculos aconteciam numa sala sem mínimas condições técnicas em termos espaciais, de iluminação, sonoplastia etc.

17 A escola recebeu em 2001 o Prémio Mérito Teatral pela Associação *Mindelact*. O mesmo tem como objetivo principal servir de incentivo para aqueles que, de uma forma ou de outra, têm contribuído para o melhoramento do teatro cabo-verdiano. Fonte: <http://www.mindelact.org>. Acesso em: 12/02/2022.

18 O grupo resultou da formação ministrada em 2008, no âmbito do projeto sociocultural GrinheCim. La Casa delleArti e dei Mestieri. Disponível em: [www.luminanda.net](http://www.luminanda.net). Acesso em: 12/02/2022.

19 O referido centro encontra-se sob a tutela do Ministério da Cultura e das Indústrias Criativas. O seu auditório reúne as melhores condições para a apresentação de espetáculos na Ilha.

A primeira peça que eu fiz já foi no auditório do CCM na altura em que ia ser inaugurada. E era aquele impacto: 'agora é a minha vez!' (...) Todas aquelas pessoas que para mim eram uma referência daquilo que se fazia no teatro! Estar a contracenar com elas era uma responsabilidade! (...) E todo aquele processo criativo daquela peça, do figurino (...) aquela meta que tínhamos a nível de ensaios, chegar na hora marcada, cumprir o horário (...) Havia uma disciplina. Hora de trabalhar, era hora para trabalhar! (Entrevista, Zenaida, 36 anos).

O elenco do GTCCPM beneficiou-se, assim, de formas de socialização profissionais (Silva 2015). A consolidação das aprendizagens e legitimação das competências dos fazedores de teatro em São Vicente tem sido feita, sobretudo, no interior dos grupos de teatro (Silva 2015). Para os fazedores, trabalhar no início da carreira com intérpretes considerados referências no mundo artístico, foi fundamental para a adoção de uma postura de profissionalismo. Estes, ao assumirem-se como sendo profissionais de teatro, contrariam aquilo que tem sido o discurso oficial de uma trajetória não profissionalizada (Silva 2015).

A socialização profissional é indicio da passagem dos grupos de uma dimensão familiar marcada pelo amadorismo, para uma dinâmica mais profissionalizada graças à aquisição de técnicas próprias do fazer teatral (Silva 2015). O trabalho de montagem e produção dos espetáculos, de encenação, dramaturgia, sonoplastia, criação de figurinos e adereços por integrantes do próprio grupo, demonstra a evolução do GTCCPM no que diz respeito às condições de trabalho. A criação, promoção e dinamização do Festival Internacional de Teatro do Mindelo *Mindelact* que conduziu à fundação da Associação Artística e Cultural *Mindelact*, representou outro momento fundamental dessa profissionalização, conjuntamente com a conquista do público.

Nós é que fizemos o Mindelact. A ideia partiu do João Branco e do Elisângelo Ramos, mas nós é que organizamos. (...) O CCP contribuiu para a educação de um público pelo fato de sermos nós a organizar o festival. Habitávamos o público a ver coisas diferentes e assim, criamos um público (Entrevista, Silvia, 36 anos).

A conquista e educação de um público "disciplinado" (Mcmahon 2009) foi, assim, uma das apostas do grupo, assumindo também o seu papel na mudança de visão em relação ao teatro que era feito na altura do seu surgimento. Segundo a atriz Silvia, na primeira peça do grupo tiveram que levar os seus familiares e não houve sequer venda de bilhetes "e como era uma forma de teatro diferente, meio contemporâneo e havia aquela ideia de que o teatro é para as pessoas rirem, as pessoas recusavam ir. Então, tínhamos que convencer as pessoas para irem ao teatro!"



(...) as apresentações eram no antigo espaço do grupo. Havia apenas uma porta de entrada e apresentávamos a peça no meio e o público ficava à volta. Se as pessoas fossem entrar, automaticamente entravam e interrompiam o espetáculo. Então, foi nessa época que iniciamos essa história de 'quando se fecha a porta, ninguém entra.' (...). Naltura não iam muitas pessoas ao teatro então dávamos os bilhetes e dizíamos: 'Toma mais dois bilhetes e leva mais um amigo'. Oferecíamos bilhetes as pessoas (...) 'era pedida dismola' (tradução: implorávamos). (Entrevista, Elísio, 50 anos).

O GTCCPM, por ser o grupo mais antigo da ilha, conta com o maior número de espetáculos e com o percurso mais longo atravessando várias e diferentes gerações. Além de contribuir para a divulgação do teatro a nível nacional, detém o maior número de internacionalizações, pois monopoliza toda a rede de contactos e parcerias internacionais que vem sendo estabelecidas ao longo da sua trajetória. No que diz respeito à dramaturgia, o grupo orgulha-se da sua inovação. Para tal, têm vindo a trabalhar textos originais de dramaturgos do próprio grupo e nacionais, sendo que a aposta tem sido também na vertente de criouliização de obras teatrais consideradas universais. O reconhecimento do grupo e dos seusazedores levou à sua distinção ao Prémio Mérito Nacional em 2008. Atualmente o GTCCPM tem vindo a enfrentar constrangimentos ligados sobretudo, à questões internas. Apesar da dinâmica inicial de muito convívio, amizade e companheirismo, os atritos ter-se-ão iniciado alguns anos depois da sua criação.

Antigamente funcionávamos como um grupo. Eram companheiros, brincávamos, divertíamos e inclusivamente nos fins-de-semana íamos jogar futebol (...) Depois surgiram alguns atritos. Nós, nos tornamos adultos e tu sabes os adultos são 'confusentos' (tradução: conflituosos). As pessoas começaram a ver que era mais importante ficar em casa com a família. (...) o pessoal começou (...) a afastar-se. Atualmente se uma pessoa não entra na peça, já não há hipótese de alguém aparecer no ensaio para "dar uma coragem" ao pessoal. As vezes aparecem no dia do espetáculo! As vezes! Porque muitos já nem sequer vão assistir a um espetáculo (Entrevista, Elísio, 50 anos).

A atriz Zenaida complementa esta ideia afirmando que o acumular de alguns conflitos internos tem vindo a fazer as pessoas afastarem-se do grupo, deixando o mesmo nas mãos do seu diretor artístico, João Branco.

Posso caracterizar o contexto atual do grupo como sendo um tanto, ou quanto frio em termos de convivência, a nível de grupo. A nível de espetáculos continua a crescer, o trabalho do João... "Sim senhor!" "Mut bnitim" (tradução: muito bonitinho!) (pausa pensativa e num tom desolador) "Má..." (tradução: Mas) posso arriscar a dizer que neste

momento existe o João e o nome. Mas o grupo em si... eu digo existe o João e aquele nome. Eu sei o porquê disso e não sei ao mesmo tempo. A partir das 'coisinhas' que iam surgindo no grupo e que foram crescendo, crescendo... acabas por ficar magoado e por dar as costas (Entrevista, Zenaida, 36 anos).

Para mim, já não existe aquele grupo. Atualmente é o João Branco e qualquer pessoa que ele possa convidar para trabalhar com ele, é o GTCCPM (...). Se reparares as últimas peças têm contado com a participação de atores, projetos e grupos diferentes. (...) De fato, este fez um trabalho em que muitas pessoas começaram a fazer teatro por causa daquilo que foi feito. Graças ao trabalho iniciado pelo GTCCPM existem muitos grupos de teatro em São Vicente. O que é mais triste é que os grupos que existem, podem não fazer teatro porque fazer teatro não é fácil. Mas o GTCCPM tem possibilidade e vai continuar a fazer, ou como grupo, ou só usando o nome porque tem condições (Entrevista, Elísio, 50 anos).

A trajetória do GTCCPM sempre esteve associada à figura central do seu encenador e diretor artístico. Portanto, “o seu nome artístico acaba ‘engolido’ pelo nome do próprio grupo de teatro e pelo nome do encenador-diretor do grupo” (Borges 2007: 39). Segundo Borges (2007: 25) é muito comum nos meios artísticos surgirem “protagonistas no centro de uma rede de indivíduos que cooperam para o mesmo fim”.

Transferindo a lógica de funcionamento usada por Bourdieu (2003) nos espaços económico e científico para a dinâmica do “art world” (Becker 2010) sanvicentino é possível observar que, o peso do, referido encenador em campo e não a pessoa em si acaba distorcendo a lógica da concorrência como o fez Einstein no campo científico (Bourdieu 2003; Silva 2015). Por tal, não existirá fazedor de teatro que não se sentirá “tocado, perturbado, marginalizado” (Bourdieu 2003: 23) pela intervenção do encenador no meio. A par de toda a sua história de persistência, o fato de serem o grupo residente no Camões Centro Cultural Português foi fundamental para a construção do seu percurso.

(Como dimensionas a questão de pertenceres à um grupo que está ligado à uma instituição?) Com uma certa tristeza, vou dizer-te claramente! Porque já vivenciei um momento muito triste, em 2009 na Cidade da Praia. (...) Fomos 2 grupos da Ilha de São Vicente que foram representar Cabo Verde num festival de teatro no Brasil. Fizemos uma viagem ‘doida’. (...) No regresso saímos de Teresina (Brasil) no domingo de manhã e chegamos na Cidade da Praia segunda de manhã. Só que o voo para a Ilha do Sal era à tarde. (...) O nosso grupo, como pertencíamos a instituição tivemos a possibilidade de ir para a Embaixada de Portugal, onde eles têm uns quartos e conseguimos tomar um banho e dormir um pouco. E o pessoal do outro grupo, o *Solaris*? Coitados! Ficaram no aeroporto esperando. Isso deu-me um ‘nó no juízo’ porque afinal o nosso grupo e

o deles não somos todos cabo-verdianos! Eles são e nós não! Nós somos portugueses! E eu te digo sinceramente. Todo este sucesso que o grupo teve até agora (...) se deve sobretudo, àquela instituição. Porque fazer teatro em Cabo Verde é muito difícil! Não é fácil como se quer fazer passar. O nosso grupo sempre teve possibilidade de fazer teatro. Sempre tínhamos aquilo que solicitávamos para montar os nossos espetáculos. Sempre o Centro financiava tudo. Todos nossos espetáculos. Poderia não financiar o orçamento (...) na sua totalidade, mas sempre arcava com os custos daquilo que era necessário (Entrevista, Elísio, 50 anos).

Na altura da pesquisa o ator Elísio estava afastado da “comodidade que é fazer teatro ligado à uma instituição” e admitiu que só assim, conseguiu ter a percepção “do quanto é difícil fazer teatro em Cabo Verde”. O que o fez questionar até que ponto o seu antigo grupo poderá ser realmente considerado um grupo cabo-verdiano pelo fato estarem ligados à uma instituição portuguesa. Este questionamento tem sido um dos mais polémicos no meio teatral sanvicentino, inclusive na altura em que o, já referido, Francisco Fragoso afirmou que não havia teatro em Cabo Verde<sup>20</sup> e isto foi considerado uma ofensa ao meio<sup>21</sup>. Abrindo novamente esta ferida percebe-se como esta dependência do grupo teatro do Camões Centro Cultural Português, acaba afetando toda a dinâmica teatral da ilha de São Vicente. Isto é, a agenda do meio tem sido definida pela agenda do referido centro e grupo de teatro.

A monopolização dos recursos (humanos, técnicos, materiais e financeiros) por parte do GTCCPM tem colocado os restantes fazedores e grupos de teatro num lugar marginal, periférico e de subalternidade no cenário teatral. Este monopólio acaba determinando aquilo que deve ser a agenda dos fazedores e grupos, silenciando vozes, limitando os espaços e apagando imagens.

### **Vozes subalternizadas, silenciadas e apagadas**

Por altura da publicação da Coletânea de peças do dramaturgo Caplan Neves<sup>22</sup> percebi o porquê de, ao longo da minha trajetória no teatro, cruzar-me com inúmeras pessoas que passaram pelo, já referido, curso de iniciação teatral, mas que hoje se encontram afastadas deste mundo artístico. Pois, assim como a imagem do meu antigo

20 Ver: <http://lantuna.blogspot.com/2005/02/no-h-teatro-em-cabo-verde.html>. Acesso em: 12/02/2022.

21 Ironicamente este terá ofendido o mesmo meio que lhe destacou no Prémio Mérito Teatral em 2000.

22 Este fez parte da minha turma de iniciação teatral. A referida Coletânea foi publicada no âmbito da Coleção Dramaturgia Nacional da Associação *Mindelact*. Duas das peças que se encontram na mesma, resultaram do trabalho coletivo do (extinto) Grupo de Teatro do Centro Cultural do Mindelo (GTCCM) residente no mesmo centro. Contudo, a Coletânea não possui o histórico de como as peças foram criadas, apagando assim o contributo do referido grupo de teatro. Disponível em: <https://www.mindelact.org/centro-de-documentacao>. Acesso em: 12/02/2022.

grupo de teatro havia sido apagada na referida publicação, estes antigos fazedores de teatro também viram as suas vozes subalternizadas, silenciadas e extinguidas. O meio teatral sanvicentino esteve sempre envolto em muitas polémicas que acontecem sempre que um fazedor, ou grupo, resolve trazer à tona os debates que ocorrem normalmente nos bastidores do meio. A Companhia Teatral *Solaris*<sup>23</sup> teve o seu surgimento e percurso marcados por inúmeras dessas controvérsias ligadas, sobretudo, ao seu forte pendor ideológico propondo uma rutura nas convenções normatizadas pela voz oficial (Becker 2010).

O *Solaris* tinha uma linguagem específica. O nosso trabalho era elitista, ou se quisermos intelectual. Pensas naquilo que vais fazer para ser entendido por uma pessoa. Ficava assim a ideia de que não te interessa trabalhar para as massas. Vou fazer esse espetáculo e este fala sobre o canibalismo se aquela pessoa entende, olha estou a falar para ela. Se os outros não entenderem, espero que entendam um dia (Entrevista, Valódia, 32 anos).

O *Solaris* propôs uma linguagem artística que desafiava tudo aquilo que vinha sendo feito até então, desconstruindo também a ideia de que o público deveria ser *disciplinado*, mas sim *provocado*. No texto “Termómetro Teatral em São Vicente”,<sup>24</sup> a Companhia acusou o público de São Vicente de “possuir um termómetro rudimentar para avaliar a qualidade dos espetáculos”. No entender do grupo, a voz oficial não usou o seu conhecimento para “a confeção de um credível termómetro”.

Houve uma pessoa que assistiu à um dos nossos espetáculos, a peça ‘Putrefato’ e disse: ‘O *Solaris* é um muro no estômago!’ No sentido de acabar com a apatia nas pessoas em relação a outros espetáculos. (...) tirar-te aquilo que visualizavas antes, (...) determinados ‘clichés’ que eram comuns em muitos espetáculos anteriores (...). O ‘*Solaris*’ queria acabar com essa visão (Entrevista, Valódia, 32 anos).

A questão ideológica do grupo *Solaris* e a sua forma de trabalhar acabou gerando momentos de tensão e debate no meio teatral sanvicentino, pois suscitavam reações hostis quando apresentavam as suas inovações (Becker 2010). Estes momentos acabam revelando o posicionamento de cada fazedor e grupo de teatro, onde alguns apoiam-se no discurso oficial para sustentarem os seus argumentos na expectativa de serem localizados

23 O referido grupo resultou da 9ª edição do curso de iniciação teatral e a sua segmentação levou ao surgimento do *Sarrom.com* Companhia de Teatro, que não foi alvo de estudo da presente pesquisa. Os elementos integrantes do *Solaris* tiveram dificuldade na altura da pesquisa em definir o contexto atual do grupo recusando em falar na extinção do mesmo. Contudo, tem estado também inativo. Ver: <http://cteatrosolariscv.blogspot.com/>. Acesso em: 12/02/2022.

24 Disponível em <http://cteatrosolariscv.blogspot.com/2006/08/termometro-teatral-em-so-vicente.html>. Acesso em: 12/02/2022.

no centro do poder. Contudo, tal posicionamento apenas tem contribuído para desviar as atenções em direções contrárias às discussões sobre o monopólio da agenda do meio, ou o tem feito no sentido que a voz oficial determina. Este desviar de atenções tem sido negativo, pois as polémicas têm levantado questionamentos fundamentais para o desenvolvimento do meio teatral em São Vicente, nomeadamente: a liderança da Associação *Mindelact* e os apoios aos grupos de teatro; a organização dos dois eventos considerados fundamentais para a projeção dos grupos de teatro (Março, Mês do Teatro e Festival Mindelact); a qualidade dos espetáculos, entre outros.

É grande o novelo que pretendemos desfiar. Somos a Companhia de Teatro *Solaris*; aquela que fala, mas que, sistematicamente, se quer emudecer. Há dois anos que, infelizmente, estamos, somente, no teatro sanvicentino. Talvez por se pensar que sejamos filhos de um deus menor se nos queiram esmagar, porém, Golias há de cair. Não sabemos qual a razão, ou talvez saibamos, mas não nos compete dizer o porquê disto. Somos um alvo a abater. A Associação Mindelact propôs-nos o concurso para a entrada no Festival Mindelact. (...) as nossas propostas foram entregues (...) Até à presente data (...) não nos foi dada qualquer resposta. Fomos ignorados (...). Nós não estamos a queixar de nada. Nós só queremos o mínimo que nos pertence (Trecho retirado do blogue da Companhia).

SOBRE A ORGANIZAÇÃO DO 'MARÇO, MÊS DO TEATRO' (...). Então o que me dizem disto? Falta uma semana para o março, mês do teatro. Teremos teatro todos finais de semana na ilha, com várias estreias, com participação de todos os grupos de teatro do Mindelo e um grupo da ilha de Santo Antão. Até ainda nada temos e a organização 'O Mindelact' que deve apresentar condições para que durante este mês brinquemos o teatro, nada fez até agora (...) Refiro a nada no sentido de os grupos estarem sem verbas para montagem dos seus trabalhos, ainda não há sequer um cartaz nas ruas do Mindelo, não há bilhetes (...) Essa é a associação que fala pelos grupos em Cabo Verde e no exterior. Vejam só! As apresentações começam nos dias 1, 2, 3, de março, mas é uma pena. Não sei se é por falta de competência da parte da direção do Mindelact, ou se é porque o grupo que apresenta nesses dias não é o Grupo de Teatro do Centro Cultural Português, que é o grupo do Presidente da Associação (Retirado da rede social *Facebook* em fevereiro de 2012, Diário de Campo).

Estes trechos são ataques diretos à Associação *Mindelact* e ao seu Presidente, o também encenador do GTCCPM, João Branco. A publicação do ator Idaletson<sup>25</sup> gerou um intenso debate com muito diz-que-diz e, sobretudo, defesas em torno do visado, tendo o seu autor sido acusado de atacar aquele que lhe deu as ferramentas artísticas. João Branco

25 Idaletson fez parte do 12º Curso de Iniciação Teatral, mas integrou o elenco do, já referido, Grupo Teatral *Craq'Otchod* Prémio Mérito 2013 e atualmente inativo.

acaba, muitas vezes, sendo endeusado ou, então, diabolizado por alguns fazedores de teatro.

Já ando farto que aparecem uns mal nascidos para o teatro (...) a falar do João como se fossem coleguinhas. Já está na hora de começar a tratar o João, como Senhor João Branco porque não é o vosso coleguinha e se estas aí no teatro, muito se deve a ele (...). Já ando farto que aparecem por aí uns 'gajos' que acham que são de peso e medida para o João Branco. 'Never!' (tradução: Nunca!) Ides nascer duas vezes. Até quando??? (Retirado da rede social *Facebook*, Diário de campo).

Nessa época houve quem confidenciasse comigo que o ator cometeu o erro de “cutucar a onça com vara curta” e que este deveria ter-se preparado melhor antes de atacar aquele que é considerado “o pai do teatro em Cabo Verde”. Aqueles que o tenta questionar, ou confrontar acabam sendo massacrados ou descredibilizados pelo meio, seja sendo silenciados ou optando por silenciar-se e afastar-se.

Este jogo de forças, aliado ao caráter instável dos grupos, tem feito com que prevaleçam as trajetórias individuais de alguns fazedores que resistem numa corrente contrária, dando continuidade ao seu percurso. Contudo, estes continuam ocupando um lugar marginal, periférico e de subalternidade, o que dificulta o processo de autonomização das suas trajetórias enquanto profissionais do teatro.

### **Conclusão: uma proposta para a descolonização do teatro cabo-verdiano**

Somos o resultado daquilo que persistiu e das sínteses que se operaram em nós. Também se impõe a nós africanos que nos conheçamos novamente, que apresentemos novas respostas à questão de saber quem somos. Entretanto, mais do que quem somos, é o que queremos ser, o que queremos para nós mesmos e para mundo, são essas as interrogações primordiais que devem ser objeto do nosso esforço de reflexão (Sarr 2019: 148)

O caráter instável do contexto teatral em Mindelo é reflexo das várias crises que este setor tem passado, sendo sinal de que ele se encontra em trabalho de parto (Sarr 2019), com contrações ritmadas e frequentes, marcadas pelos seus avanços e recuos. Todas as vezes que um fazedor se afasta, um grupo ou uma iniciativa nacional se extinguem, permanecendo a lógica da dominação do Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo, é-se obrigado a realimentar o meio com sangue novo. Estes, enfeitiçados pelo intenso processo de socialização primária, não conseguem ter espírito crítico perante o novo, tal e qual “clientelas dóceis” (Bourdieu 2003) acabam cortejando o sistema imposto.



Tem havido um desvio das atenções em relação às polémicas e tensões que surgem no meio, o que tem feito com que os fazedores e grupos não deem continuidade as suas agendas, muitas vezes com medo de criarem divergência com o discurso oficial. Este, acaba sempre transferindo o debate e determinando aquilo que deve ser a agenda do meio, inviabilizando sobretudo, o debate à volta da questão da profissionalização artística (Silva 2015). Fazendo minhas as palavras de Sarr (2019: 11), “mais do que de um deficit de imagem, é de um deficit de pensamento e de produção de suas próprias metáforas do futuro que padece” o teatro cabo-verdiano.

Por um lado, o discurso oficial de uma trajetória não profissionalizada tem gerado contradições, pois, assim como o próprio GTCCPM beneficiou-se de formas de socialização profissionais, muitos fazedores também assumem-se como sendo profissionais, destacando nas suas narrativas o carácter contínuo da sua autonomização artística contrariando, assim, a narrativa dominante (Silva 2015). Por outro lado, a geração mais antiga, cansada de uma agenda exógena e da ausência de um real debate, acaba afastando-se, e impossibilitando consolidação das aprendizagens e a legitimação das competências por parte dos mais novos. Estes têm deixado de ter outras referências no mundo artístico que não seja à da voz oficial.

A encenação de uma imaginária “nação-teatro” a partir de uma estrutura colonial (Anjos 2002) espelha as contradições identitárias próprias da bipolarização África-Europa. Portanto, toda a problemática até aqui empreendida me faz questionar num sentido zborniano: para quando uma descolonização do teatro cabo-verdiano (Ki-Zerbo 2006)? A partir de uma “afrotopia”, ou “utopia ativa” (Sarr 2019) qual seria o caminho a percorrer? Se adotarmos a lógica do pensamento proposto por Achille Mbembe (2014) e Felwine Sarr (2019) onde “a Europa deixou de ser o centro de gravidade do mundo” (2014: 9), alguns experimentos poderão daí resultar. Tenho consciência dos perigos que esta desclassificação poderá acarretar (Mbembe 2014) contudo, só após a consumação desse “trabalho, é que uma presença nos outros, sob a forma da fraternidade, poderá se realizar” (Sarr 2019: 148).

Uma destas experiências passaria por refletir o perigo da prevalência das trajetórias individuais, sendo também norma a extinção dos grupos (Silva 2015). Alguns fazedores, devido às tensas relações no meio, têm optado por construir um percurso solitário numa arte que se faz a partir do coletivo. Existe um provérbio africano que nos faz refletir acerca da fragilidade desta decisão: “se quer ir rápido, vá sozinho. Se quer ir longe, vá em grupo”. Para além disso, o teatro cabo-verdiano tem sido condenado “a viver os espasmos da comparação e a nos conceber perpetuamente sob a égide do retardatário que precisa

recuperar o seu atraso e galgar posições nas diversas classificações que o interpelam” (Sarr 2019: 38). Temos ficado sujeitos ao complexo do bom aluno (Sarr 2019).

Numa espécie de “viés quantofrénico” (Sarr 2019) tem-se contabilizado o número de espetáculos montados, as formações e os festivais realizados, as parcerias e internacionalizações levadas à cabo, enaltecendo a quantidade em detrimento da qualidade. Pois este último implicaria um exercício profundo de autocrítica. Quando surgem críticas ao fazer artístico numa direção contrária à voz oficial, ocorrem momentos de tensão no meio, reveladoras dos posicionamentos existentes, segmentando o mesmo e criando um jogo de forças muito parecido a um *jogo de faz de contas* (Silva 2015).

Não conseguir aprofundar o debate e sarar as feridas, nada mais é do que um reflexo da nossa colonização mental espelhada na necessidade de sermos validados. “Essa obsessão por numerar, avaliar, quantificar, colocar tudo em equações, de resumir as dinâmicas sociais em indicadores” (Sarr 2019: 17), conjuntamente com as tensões no meio (Silva 2015), tem inviabilizado o debate à volta da qualidade do fazer artístico. Aparentemente o fato de fazermos muito, mostra que somos bons naquilo que fazemos, contudo, “a vida não se mede nos pratos da balança. Ela é uma experiência, não uma performance” (Sarr 2019: 19). Ainda numa lógica da comparação, mas em sentido contrário, tem-se colocado o teatro feito em Mindelo no mesmo patamar dos colegas de profissão europeus. Uma estratégia de mediação fundamental para criar uma aparente unidade no meio teatral. Contudo, questiono: “é possível realizar-se plenamente sob a égide da imitação?” (Sarr 2019: 23). Portanto, na esteira das proposições de Sarr (2019: 45), saliento a necessidade de “recusar a corrida, não há ninguém a ser alcançado (nem comparado), o que é preciso é dar o melhor de si”.

O discurso oficial tem pecado na tradução das reais condições de vida dos fazedores e grupos de teatro, pois, numa ditadura das urgências temos estado a cumprir uma agenda que não é nossa, não fazendo justiça às nossas potencialidades. O nosso teatro, à semelhança das outras esferas do país, continua colocando o ocidente como sendo a melhor versão de nós, visto que tem sido frequente privilegiar o conhecimento especializado estrangeiro neste campo onde, muitas vezes, “a *expertise* local é melhor” (Sarr 2019).

Diante da análise exposta até aqui, entendo que não precisamos “do especialista ocidental *branco* que vem *mostrar* como fazer melhor as coisas” (Sarr 2019: 90). Por tal, não precisamos ir “lá fora”<sup>26</sup> estudar o teatro europeu para depois regressarmos à terra e contribuirmos para o “desenvolvimento” do nosso teatro. Pois esta noção de

---

26 Expressão usada para comparar a realidade cabo-verdiana com os países europeus, colocando-nos numa posição inferior, ou pior.

desenvolvimento universalizada tem sido expressão “do empreendimento ocidental de expansão de sua episteme no mundo” (Sarr 2019: 20). Se assumimos isto como uma condição, terminamos por reproduzir:

(...) o mito destinado a fundamentar o poder do hemisfério ocidental, considerado o centro do globo, o país natal da razão, da vida universal e da verdade da Humanidade. Sendo o bairro mais civilizado do mundo (...) O Resto – figura, se for, do dissemelhante, da diferença e do poder puro do negativo – constituía a manifestação por excelência da existência objetual (Mbembe 2019: 27-28).

O teatro europeu não consegue responder as nossas dúvidas e inquietações, pois isto implicaria olhar para dentro, encerrando a descolonização por meio de um encontro fecundo consigo mesmo (Sarr 2019). Para tal, precisamos de iniciativas nacionais que contrariem a dinâmica oficial devolvendo, assim, a voz, os espaços de oportunidades e a imagem aos fazedores e grupos de teatro. Estes, precisam “sair da subalternidade” (Sarr 2019), ou da “posição de *informantes* ou subempreiteiros de questões e problemáticas” que não surgem das suas agendas (Sarr 2019: 120). Essas iniciativas precisam reconstituir-se a partir do seu próprio epicentro (Sarr 2019).

Para uma descolonização do teatro cabo-verdiano torna-se fundamental, por um lado, a autonomia das nossas “próprias escolhas: tomar o tempo para selecionar, experimentar, colher cuidadosamente flores provenientes de diferentes jardins, sentir suas fragrâncias e construir serenamente o próprio buquê por meio da arte do arranjo floral” (Sarr 2019: 44). Por outro, há que se “rejeitar a cadência imposta de fora, por meio do estabelecimento de um tempo próprio (...) o tempo da forja, o tempo necessário para a combustão (Sarr 2019: 44).

## Referências

- ANJOS, José. 2002. *Intelectuais, Literatura e Poder em Cabo Verde*. Lutas de definição da Identidade Nacional. Porto Alegre (Brasil): UFRGS/IFCH. Praia (Cabo Verde): INIPC.
- BECKER, Howard. 2010. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte.
- BOURDIEU, Pierre. 2003. *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. São Paulo: Editora UNESP.
- BORGES, Vera. 2007. *O mundo do teatro em Portugal: profissão de actor, organizações e mercado de trabalho*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- BRANCO, João (org.). 2003. *Dez anos de teatro*. São Vicente: Edição Instituto Camões / Centro Cultural Português – Pólo do Mindelo.

- DUARTE, Dulce. 2003. *Bilinguismo ou Diglossia?* Praia - Cabo Verde: Splenn-Edições.
- KI-ZERBO, Joseph. 2006. *Para quando África?* Entrevista de René Holenstein. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Porto: Campos das Letras.
- KONDÉ, Kwame. 2010. *Escritos sobre Teatro*. Praia: Artiletra.
- LOPES, José Vicente. 1996. *Cabo Verde. Os Bastidores da Independência*. Praia – Mindelo: Instituto Camões Centro Cultural Português.
- LOBO, Andréa. 2007. “Entre o familiar e o exótico: Compartilhando experiências de campo na Boa Vista, Cabo Verde”. In: B. Alinne & F. Soraya (ed.). *Entre Saias Justas e Jogos de Cintura*. Florianópolis: Ed. Mulheres, EDUNISC. pp. 209-229.
- MAGNANI, José. 2009. “Etnografia como prática e experiência”. *Horizontes Antropológicos*, 15(32): 129-156.
- MBEMBE, Achille. 2014. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Editora Antígona.
- MBEMBE, Achille. 2017. *Políticas da inimizade*. Lisboa: Editora Antígona.
- MCMAHON, Christina. 2009. *Theatre in Circulation: Performing National Identity on the Global Stage in Cape Verde, West Africa*. Tese de Doutorado. Northwestern University, Evanston, Illinois.
- ROCHA, Eufémia. 2009. “Mandjakus em Praia: etnografando trajetórias de imigrantes da costa ocidental de África”. *Ensaios Etnográficos na Ilha de Santiago de Cabo Verde*, 1: 09-139.
- SANTOS, Maria E.; TORRÃO, Maria M.; SOARES, Maria J. (org.). 2007. *História Concisa de Cabo Verde*. Resumo da História Geral de Cabo Verde (Volume I – 1991; Volume II – 1995; Volume III – 2002). Lisboa – Praia: Instituto de Investigação Científica Tropical, Instituto da Investigação e do Património Culturais.
- SARR, Felwine. 2019. *Afrotopia*. São Paulo: n-1 edições.
- SILVA, Patrícia. 2015. A construção das trajetórias dos fazedores de teatro sanvicentinos (Estudo sócioantropológico dos Bastidores do Teatro Sanvicentino). Dissertação de Mestrado. Universidade de Cabo Verde.
- SILVEIRA, Onésimo. 2004. *África ao Sul do Sahara. Sistemas de Partidos e Ideologias do Socialismo*. Lisboa: África Debate.
- VARELA, Odair. 2017. *Crítica da razão estatal. O Estado Moderno em África nas Relações Internacionais e Ciência Política. O Caso de Cabo Verde*. Praia: Edição da Livraria Pedro Cardoso.

Recebido em 20 de janeiro de 2021.

Aceito em 21 de setembro de 2021.