

CRIOLIZAÇÃO CÉNICA

Em Busca de uma Identidade para o Teatro Cabo-verdiano

João Guedes Branco

Tese

Doutoramento em Comunicação, Cultura e Artes

Orientadores

Professora Doutora Eugénia Vasques

Professor Doutor Pedro Ferré

Encenador Márcio Meirelles (Teatro Vila Velha / Brasil)

Janeiro, 2016

CRIOLIZAÇÃO CÉNICA

Em Busca de uma Identidade para o Teatro Cabo-verdiano

João Guedes Branco

Tese

Doutoramento em Comunicação, Cultura e Artes

Orientadores

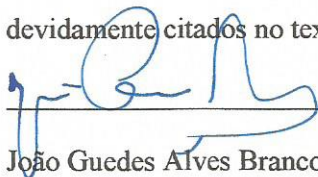
Professora Doutora Eugénia Vasques

Professor Doutor Pedro Ferré

Encenador Márcio Meirelles (Teatro Vila Velha / Brasil)

DECLARAÇÃO DE AUTORIA DO TRABALHO

Declaro ser o autor deste trabalho, que é original e inédito. Autores e trabalhos consultados estão devidamente citados no texto e constam da listagem de referências incluída.



João Guedes Alves Branco

Direitos de cópia ou Copyright © Copyright: João Guedes Alves Branco

A Universidade do Algarve tem o direito, perpétuo e sem limites geográficos, de arquivar e publicar este trabalho através de exemplares impressos reproduzidos em papel ou de forma digital, ou por qualquer outro meio conhecido ou que venha a ser inventado, de o divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição com objetivos educacionais ou de investigação, não comerciais, desde que seja dado crédito ao autor e editor.

Ao povo de Cabo Verde, a minha eterna gratidão

SIGLAS

ALAIM – Academia Livre de Artes Integradas do Mindelo

ARTA – Associação Regional de Teatro Amador

BO – Boletim Oficial

CCP – Centro Cultural Português

CPLP – Comunidade dos Países de Língua Portuguesa

EUA – Estados Unidos da América

GTCCPM – Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo

JAAC-CV – Juventude Africana Amílcar Cabral

OTACA – Oficina de Teatro e Comunicação de Assomada

PAIGC – Partido Africano para a Independência da Guiné-Bissau e Cabo Verde

TACV – Transportes Aéreos de Cabo Verde

TCT – Troupe Cénica Tropical

TERM – Teatro Experimental Rubom Manel

TPM – Troupe Pará Moss

AGRADECIMENTOS

À Fundação Calouste Gulbenkian, de quem fui orgulhoso bolsheiro, sem a qual este projeto de investigação teria sido impossível de colocar em prática.

Aos meus orientadores, pela paciência e o tempo que dispensaram para me apoiar.

Ao Jeff Hessney pela pertinência e atenta correção, sugestões e advertências.

Ao Instituto Camões, por permitir que o meu local de trabalho seja, desde sempre, um espaço de permanente liberdade criativa e intelectual.

Aos meus mestres, aqueles que conheço pessoalmente e com quem aprendi muito do ofício e aos que apenas conheço obra escrita, por serem minha inspiração e fonte de sabedoria.

A todos os fazedores de teatro cabo-verdianos, dos mais veteranos aos mais jovens, por me fazerem acreditar que é possível fazer quase tudo com quase nada.

Às companhias e grupos de teatro das ilhas de Cabo Verde, verdadeiros exemplos de fábricas de sonhos e impossibilidades.

Aos artistas de Cabo Verde, músicos, escritores, poetas, artistas plásticos, cineastas e loucos, por terem sido o tempero que cozinhou em lume brando a minha criouliização pessoal.

Aos meus amigos, do teatro e da vida, que acreditaram e deram alento a esta empreitada.

Ao meu pai, José Mário Branco, por ser um exemplo em vida, como artista e como cidadão.

Às minhas filhas Laura, Inês e Isabel, por serem fonte permanente de respiração e gosto de viver.

À Janaína, minha companheira de todos os dias, a quem devo uma eterna gratidão pelo suporte que representou nos momentos de maior cansaço e por partilhar comigo as mais doces, e as mais difíceis, conquistas da vida.

À memória de Isabel Alves Costa, sempre presente.

RESUMO

Importando o conceito de criouliização, da linguística para os estudos culturais, e mais concretamente para o domínio das artes cénicas, a presente tese descreve a metodologia da criouliização cénica, enquanto corolário identitário do teatro pós-moderno cabo-verdiano e síntese do percurso histórico do teatro em Cabo Verde. Tendo como ponto de partida uma reflexão sobre a problemática da criouliização nos mais recentes debates tidos em diversas disciplinas, como a Linguística, História, Antropologia e Sociologia, o presente estudo passa por uma análise do processo histórico cabo-verdiano, que parte de um território inabitado e, portanto, pode considerado um laboratório modelar que reflete como poucos o processo de criouliização cultural. Partindo desse pressuposto, faz-se uma descrição daqueles que são considerados os principais parâmetros da identidade cabo-verdiana. Ao fazer-se, de seguida, uma viagem pormenorizada pela história do teatro em Cabo Verde, desde os primeiros fenómenos parateatrais até à modernidade, procura-se comprovar que o teatro da Nação resulta fundamentalmente da História da Nação, e que graças a essa estrada de duplo sentido é possível entender melhor a identidade desta conhecendo a história do teatro cabo-verdiano, os seus protagonistas e principais características. A criouliização cénica, da qual se definem os parâmetros e se analisam quatro estudos de caso, torna-se, pela sua metodologia específica, um paradigma da identidade cénica cabo-verdiana, reflexo de múltiplas raízes, influências, ritmos, tradições e, ao mesmo tempo, resultado de um trabalho artístico contemporâneo, imbuído de um espírito multidisciplinar e colectivo.

Palavras-Chave: Criouliização, Cabo Verde, crioulo, teatro, criouliização cénica

ABSTRACT

Importing the concept of Creolization from Linguistics into Cultural Studies and, more precisely, into the field of the Performing Arts, the present thesis describes the methodology behind theatrical creolization as the corollary of the sense of national identity in post-modern caboverdean theater and a synthesis of the historical journey of theater in Cabo Verde. Beginning with a reflection on the issues related to creolization in the most recent debates in various different disciplines, such as Linguistics, History, Anthropology and Sociology, this study includes an analysis of Cabo Verde's historical process, which began with an uninhabited territory and, as such, may be considered a model laboratory that reflects the process of cultural creolization like few other places in the world. Using this assumption as a foundation, the study describes what are considered the main parameters of caboverdean identity. In subsequently embarking upon a detailed journey through the history of theater in Cabo Verde, from the first paratheatrical phenomena up to the modern era, it seeks to prove that the Nation's theater is fundamentally the result of the Nation's history, and that, thanks to this two-way road, it becomes easier to understand the Nation's identity through familiarity with caboverdean theater, its protagonists and its main characteristics. Theatrical creolization, the parameters of which are defined and four case studies of which are analyzed, becomes, through its specific methodology, a paradigm of caboverdean theatrical identity, a reflection of its multiplicity of roots, influences, rhythms and traditions and, at the same time, a result of contemporary artistic work imbued with a multidisciplinary and collective spirit.

Key words: Creolization, Cabo Verde, creole, theatre, theatrical creolization

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	p. 01
-------------------------	-------

PRIMEIRA PARTE – CABO VERDE, ESSA GRANDE PALCO

Capítulo 1: A CRIOLIZAÇÃO

1.1 Crioulização e a Relação com o todo possível	p. 08
1.2 A Crioulização Atlântica, o caso de Cabo Verde	p. 13
1.3 Mário Lúcio Sousa e os quatro Estados da Crioulização	p. 19

Capítulo 2: EU SOU CABO-VERDIANO

2.1 Um debate infundável	p. 25
2.2 A questão da língua, entre o bilinguismo e a diglossia	p. 32
2.3 A matriz identitária	p. 36
2.3.1 A condição de ilhéu	p. 38
2.3.2 O sentimento de pertença	p. 39
2.3.3 A importância da(s) diáspora(s)	p. 40
2.3.4 Heterogeneidade arquipelágica	p. 42
2.3.5 A língua materna cabo-verdiana	p. 43
2.3.6 A musicalidade e os ritmos nacionais	p. 43
2.3.7 Mitos e tradições	p. 51
2.3.7.1 Um poço de teatralidade	p. 51
2.3.7.2 Festa da Bandeira e os <i>Canizades</i>	p. 52
2.3.7.3 <i>Kola San Jon</i> , entre o sagrado e o profano	p. 54
2.3.7.4 As <i>Santaninhas</i> da ilha Brava	p. 55
2.3.7.5 O Carnaval, um evento crioulo	p. 56

SEGUNDA PARTE – TEATRO EM CABO VERDE, FONTES E ATUALIDADE

Capítulo 3: O TEATRO NO PERÍODO COLONIAL

3.1 As primeiras manifestações parateatrais	p. 62
3.2 <i>Tabanka Tradison</i>	p. 65
3.3 Um teatro de Salão e o lendário Teatro Africano	p. 68
3.4 O <i>Éden Park</i> e o nascimento da Comédia Urbana Crioula	p. 73
3.5 Um teatro da resistência?	p. 93

Capítulo 4: OS FILHOS DA INDEPENDÊNCIA

4.1 Ser ou não ser africano, eis a questão	p. 101
4.2 O despertar de uma cultura cénica <i>badia</i>	p. 111
4.3 <i>Raiz di Polon</i> , um grupo-fronteira	p. 122
4.4 Um neorrealismo cénico crioulo	p. 126
4.5 Juventude em Marcha o e teatro popular Santantonense	p. 130

Capítulo 5: A NOVA CENTRALIDADE TEATRAL

5.1 Centro Cultural Português: um centro de formação e produção teatral	p. 138
5.2 <i>Mindelact</i> : da ilha para o Mundo	p. 156

Capítulo 6: AS FRONTEIRAS DILUÍDAS

6.1 Panorama do teatro cabo-verdiano contemporâneo	p. 167
6.2 As grandes temáticas do teatro cabo-verdiano	p. 179

TERCEIRA PARTE – CRIOLIZAÇÃO CÉNICA

Capítulo 7: OS PARÂMETROS DA CRIOLIZAÇÃO CÉNICA

7.1 Crioulização Cénica: princípios gerais	p. 188
7.2 A Crioulização Cénica como processo colaborativo	p. 194
7.3 A Crioulização Cénica como tradução antropofágica	p. 198
7.4 A Crioulização Cénica como valorização linguística	p. 201
7.5 A Crioulização Cénica como discurso artístico pós-colonial	p. 207

Capítulo 8: CRIOLIZAÇÕES CÉNICAS – ESTUDO DE CASO

8.1 <i>As Três Irmãs</i> – À Procura de um Naturalismo crioulo	p. 210
8.2 <i>Bodas de Sangue</i> – As bodas em Cabo Verde	p. 218
8.3 <i>Escola de Mulheres</i> – Mindelo a preto e branco	p. 228
8.4 <i>Tempêstad</i> – um Shakespeariano crioulo	p. 237

CONCLUSÃO	p. 244
------------------------	--------

BIBLIOGRAFIA	p. 250
---------------------------	--------

ANEXOS	p. 272
---------------------	--------

INTRODUÇÃO

Cabo Verde é uma nação ancorada entre três continentes. Facilmente se entende, pois, que o debate interno relacionado com a problemática da identidade cabo-verdiana não mostre sinais de atenuar num futuro próximo. Antes pelo contrário, esta é uma problemática cada vez mais discutida, na comunicação social, nas redes sociais e nas universidades. Como veremos, neste contexto a autoestima do povo cabo-verdiano, um misto de orgulho e vaidade, tem provocado alguns exageros de análise e desvios da realidade que trespassam o debate, tornando-o mais cativante mas certamente menos rigoroso. A moderna sociologia cabo-verdiana tem funcionado como um eficaz antídoto para essa visão demasiado autocentrada, mas é um facto que a controvérsia em torno da identidade e das suas múltiplas facetas continua na ordem do dia, marcada por equívocos, engodos e falta de informação. Como escreveu o sociólogo Victor Barros (2009), "muitas vezes esquecemos que a singularidade é um traço transversal a todas as sociedades e culturas." (p.163) É na esteira desta constatação que "encontramos vivas ainda várias manifestações em torno do mito de Cabo Verde como uma espécie de África especial, como se as realidades socioculturais do continente fossem desprovidas das suas especificidades e como se o próprio continente constituísse um mundo uno, passível de ser reduzido a um quadro monolítico, cuja mera utilização da designação continental (África) fosse suficiente para descortinar e tornar inteligível as múltiplas composições sociais e históricas da própria África." (*idem*, p.158)

No que diz respeito às artes cénicas, foco da presente tese, não é possível entender o teatro produzido nas ilhas de Cabo Verde sem conhecer, em primeiro lugar, o processo histórico do qual resultou o que conhecemos por Nação cabo-verdiana. Da mesma forma, as artes cénicas contemporâneas são o corolário desse processo e um é indissociável do outro. Neste sentido, a criouliização cénica, conceito que será apresentado e desenvolvido no Capítulo 7, pretende ser um subsídio teórico-prático, enquanto metodologia de produção e criação teatral, para um entendimento da identidade cabo-verdiana. Refletindo e colocando em prática uma apropriação de textos teatrais conhecidos e encenados em todo o mundo, transformando histórias escritas e imaginadas há muito tempo em narrativas próprias e identificáveis, procuram-se novos caminhos de análise e ângulos de discussão na arena do debate sobre a identidade cabo-verdiana.

Castells dizia que o "nosso mundo, e a nossa vida, vêm sendo moldados pelas tendências conflituantes da globalização e da identidade" (2001:17), pelo que estamos perante um tema de hoje, inevitável, que resulta dessa circunstância de vivermos num mundo em rede e, principalmente, de uma necessidade de entender o que nos distingue do outro. Como lembrou

Calhoun (1994:9) “não temos conhecimento de um povo que não tenha nomes, idiomas ou culturas em que alguma forma de distinção entre o eu e o outro, nós e eles, não seja estabelecida.” O mesmo autor sublinha de seguida que “o autoconhecimento – invariavelmente uma construção, não importa o quanto possa parecer uma descoberta – nunca está totalmente dissociado de ser conhecido, de modos específicos, pelos outros.” (idem:10) Quando Bauman defende o postulado de que as pessoas em busca de identidade se veem invariavelmente na tarefa intimidadora de “alcançar o impossível” (2005:17), torna perceptível, uma vez mais, que a identidade é algo que urge ser inventado em vez de descoberto. Em Cabo Verde, em maior grau, encontramos-nos perante uma sociedade problemática, em que a discussão à volta das questões identitárias atravessa todas as camadas sociais, nos mais variados contextos, desde o quotidiano até ao universo da Academia, que é ainda recente no país.

O romancista e jornalista libanês Amin Maalouf (2002), radicado em França, lança para o centro do debate epistemológico o conceito de “identidade compósita” (p.29), inerente ao seu nomadismo – uma identidade constituída por múltiplas ligações que o fazem dizer-se simultaneamente árabe (libanês), cristão e francês com o que de complexo e contraditório estas referências carregam e marcam o seu modo de ser. “Cada pessoa é dotada de uma identidade compósita; bastaria colocar a si mesma algumas questões para revelar fracturas esquecidas, ramificações insuspeitadas e para se descobrir complexa, única, insubstituível.” (Maalouf, 2002:29). Esta natureza compósita das identidades pessoais resulta das múltiplas pertenças que nos definem, pois “cada um de nós não se estrutura apenas a partir de um laço mas de muitos laços que se cruzam, que se mestiçam, nos diferentes grupos e comunidades de que nos sentimos filhos, membros ou cúmplices. E é a consciência desta identidade compósita que nos permite ter uma relação rica e plural connosco e também com os outros em vez de uma relação tribal apenas a partir de uma das nossas presenças.” (André, 2012:50)

Neste amplo sentido, tentarei enumerar as circunstâncias que fizeram do cabo-verdiano um povo iminentemente dramático, histriónico e musical. O campo de pesquisa tem um interesse redobrado pelo facto de estarmos perante um autêntico laboratório antropológico e cultural. Os acontecimentos históricos dos quais resultaria a formação do povo de Cabo Verde e a definição dos elementos constituintes do seu *ethos* cultural, entre os quais se destaca o fenómeno da criouliização, permitem identificar as raízes do fazer teatral cabo-verdiano. A análise e o estudo das manifestações parateatrais, por sua vez, fornecem preciosas pistas para um entendimento dos múltiplos caminhos pelos quais o teatro cabo-verdiano se foi forjando. À luz desta análise, será

possível entender a complexidade do panorama teatral cabo-verdiano, constituído por múltiplas facetas que refletem de forma evidente a heterogeneidade social e cultural arquipelágica. Daqui decorre o objectivo nuclear do presente doutoramento: ligar o processo histórico do país às raízes das suas artes cénicas e, desta forma, entender que a criouliização cénica mais não é do que uma síntese e, em consequência, um caminho possível para um entendimento identitário do povo cabo-verdiano.

Neste pressuposto, procurei sustentar a pesquisa numa observação participante e numa reflexão que junta a teoria com a prática, o palco com a plateia, o artista com o público, a obra de arte com o consumidor dessa mesma obra. Na linha de uma prática artística que contempla uma aposta na reflexão – o que os anglo-saxónicos designam de *art practice-as-research* (Borgdorff, 2006) – construo um modelo que conjuga duas formas de conhecimento: conteúdos teóricos / documentais e conteúdos empíricos, que substanciam uma representação do objecto artístico em estudo, numa prática entendida como investigação. A adopção da *art practice-as-research* permite combinar teoria e prática, sem colocar em causa o valor científico exigível. Neste sentido, e embora a componente bibliográfica tenha sido importante, este estudo procurou ouvir os intervenientes nos processos criativos, de forma a elaborar um pensamento sobre o lugar do criador teatral cabo-verdiano num mundo globalizado, onde as identidades tendem a esboroar-se ou são resultantes de processos que dão origem a definições artificiais e fabricadas como mecanismos de defesa ou de sustentação de poder.

Este estudo parte do pressuposto de que não se consegue entender o nosso tempo sem um conhecimento do seu passado histórico, que é preciso olhar para o hoje colocando em perspectiva os acontecimentos. “O contemporâneo é alguém que fixa o olhar no seu tempo, para perceber não as suas luzes, mas o seu escuro”, escreveu Agamben (2010:19), e por isso é fundamental não temer as trevas, ou seja, olhar para o passado, entender o presente e encarar o futuro com intrepidez e criatividade - eis um desafio que é recorrente nas ciências sociais numa perspectiva pós-colonial. E neste palácio de espelhos e ambiguidades, o teatro é um conhecido anfitrião.

No que diz respeito ao que hoje as artes cénicas nos dão ou permitem, neste mundo fraccionado, por um lado e globalizado, por outro, as interrogações estão presentes em maior número que eventuais corolários definidos pela produção de conhecimento nesta área. O debate sobre o choque de culturas, o multiculturalismo ou as questões de identidade, torna-se cada vez mais complexo. A topografia, que por definição etimológica, devia dar-nos uma descrição clara

de um lugar, remete-nos para a procura de um teatro antropológico multifacetado, que pode ser multicultural, pós-colonial ou intercultural (transcultural, intracultural ou extracultural). No presente contexto, falamos de um teatro de afirmação identitária e de busca de origens, do ocidente para o oriente e vice-versa, do Norte para o Sul e vice-versa. De um diálogo, passamos para uma consciência do outro até ao ponto em que nos sentimos tentados a afirmar que a criouliização do mundo é irreversível.

Tendo a criouliização cénica como instrumento ou veículo, procura-se caracterizar, refletir e entender o que é o teatro cabo-verdiano hoje, um teatro crioulo que navega entre múltiplas águas e que, como é apanágio das artes cénicas, é um reflexo multifacetado da Nação. O objecto de análise pressupõe duas vertentes complementares. A primeira, emprestada das ciências sociais, pretende realizar uma abordagem à problemática identitária, sujeita em todos os períodos da história a debates, polémicas e indefinições, com destaque para o período pós-colonial, o que fez com que a reflexão identitária se tenha convertido num ponto central para o entendimento do Cabo Verde contemporâneo. A outra, relaciona-se com a análise e caracterização dos espetáculos de teatro locais, envolvendo teoria, produção, semiologia e pedagogia teatral, assim como uma descrição das condições de trabalho, constituição dos grupos e companhias, análise social dos seus constituintes e uma reflexão sobre a visibilidade que as artes cénicas hoje conquistaram em Cabo Verde, e que fizeram delas uma atividade apetecível, do ponto de vista mediático e promocional.

A tese está repartida em três grandes blocos. O primeiro é dominado pela problemática da criouliização e a sua aplicação no processo histórico cabo-verdiano. No Capítulo 1, procede-se à identificação e caracterização das especificidades da criouliização local, fazendo a ponte entre autores como Glissant e o pensamento de Mário Lúcio Sousa, com a sua perspectiva filosófica-cultural da criouliização. De seguida, no Capítulo 2, identificam-se os baluartes da identidade cabo-verdiana, analisando cada um deles em separado, com o cuidado de edificar pontes entre estes e as artes cénicas nas ilhas, a sua história, características e modelos de organização. Por isso o texto dedica uma atenção especial às tradições e mitos, importante fonte primária, corporal, rítmica e narrativa do teatro cabo-verdiano.

A segunda parte é dedicada à abordagem histórica do teatro em Cabo Verde, desde os primórdios da descoberta e ocupação do território até aos dias de hoje. Esta viagem pela história, pressupõe a construção de pontes analíticas que permitam chegar a um entendimento relativo às componentes identitárias do teatro que hoje se produz no arquipélago. Vai se ficar a perceber

que, embora influenciado pela colonização portuguesa, o teatro que se foi fazendo nas ilhas resulta de um processo de mestiçagem cujas fontes primárias tem múltiplas origens. Ligando estes dois blocos, facilmente se percebe que o **Teatro da Nação** é causa e consequência da **História da Nação**. Propondo-se desvendar as raízes do teatro cabo-verdiano, esta viagem servirá de matriz elementar para descodificar a sua identidade contemporânea. Assim, o Capítulo 3 é todo ele dedicado ao teatro no período colonial; o Capítulo 4 presta atenção particular ao desenvolvimento das artes cénicas nos primeiros anos após a Independência Nacional; no Capítulo 5 procede-se à análise do teatro contemporâneo cabo-verdiano, com destaque para o trabalho desenvolvido na cidade do Mindelo pelo Centro Cultural Português e pela Associação Mindelact; finalmente, no Capítulo 6, faz-se uma análise ao panorama do teatro cabo-verdiano contemporâneo, as suas principais temáticas, caracterizando os dramaturgos que mais se tem destacado.

Na terceira e última parte, estreita-se o campo de observação, que assume um carácter participante e de emersão artística. Entrando no campo epistemológico dos estudos culturais, serão explicados, no Capítulo 7, os parâmetros da criouliização cénica, numa aplicação teórica-prática de um conjunto de procedimentos claramente definidos. No Capítulo 8, serão dados exemplos de quatro produções cénicas cuja metodologia resultou da aplicação concreta desses parâmetros, o que permite a consumação de um produto artístico revelador de uma identidade cénica própria e idiossincrática.

Assim, do universo macro da criouliização, passando pelos antecedentes históricos do teatro em Cabo Verde, paulatinamente se chega à unidade nuclear de análise chamada criouliização cénica, instrumento metodológico e artístico através do qual compreenderemos um pouco melhor o que é o teatro cabo-verdiano contemporâneo – e a partir do qual poderemos retornar ao ponto de partida, testemunhando, através do teatro, como é imensa a paleta de cores, sensações, ritmos, energias, musicalidades, movimentos e estados de espírito que fazem do cabo-verdiano um povo que carrega em si, todas as dores e alegrias do mundo.

PRIMEIRA PARTE
CABO VERDE, ESSA GRANDE PALCO

"Reciclar, converter, reinventar é a nossa vocação espiritual e crioula."

Mário Lúcio Sousa – músico e dramaturgo

Capítulo 1

A CRIOLIZAÇÃO

1.1 A Crioulização e a Relação com o todo possível

No ano de 2007, o antropólogo inglês Charles Stewart coordena a edição de uma importante obra dedicada à crioulização, que inclui artigos de vários especialistas, entre os quais Françoise Vergès, que tem refletido sobre processos de crioulização em contexto arquipelágico, e nos deixa pistas para o entendimento de um conceito só há pouco importado da linguística para as ciências sociais e estudos culturais. Antes, a crioulização dizia sobretudo respeito ao processo de reestruturação da língua, envolvendo o nascimento das línguas crioulas (ou dos crioulos) nos domínios da gramática, fonologia, léxico e sintaxe. Nesta óptica, entende-se o postulado de Stewart que afirma ser o conceito de crioulização fascinante e fértil ainda que potencialmente confuso. (2007:2)

Para ilustrar essa indefinição, Richard Price refere-se a um “milagre da crioulização” e explica porquê:

Em última análise, os milagres dependem da fé, e o milagre da crioulização ainda não se mostrou uma exceção à regra. (...) é quase como se fôssemos testemunhas dos conflitos particulares, dos actos de solidariedade e imaginação envolvidos na passagem de um tipo de identidade para outro, ou de uma tradição do Mundo Antigo para uma nova tradição. No entanto, por mais que consigamos fazer retroceder no tempo os primórdios desses desdobramentos culturais, vemo-nos presos na situação paradoxal, como Aquiles no paradoxo de Zenão, de nunca poder propriamente alcançar a tartaruga. Tal como os físicos, com seu nascimento do universo surgido da Grande Explosão, podemos teorizar o evento (ou o processo), mas nunca parecemos aptos a observá-lo de fato. Assim, o milagre supremo da crioulização permanece, ao menos por enquanto, impenetrável. (2003:409)

Podemos afirmar que a crioulização continua a ser, como defendeu Trouillot (1998), “um milagre que implora por uma análise”?

As teorias da crioulização ou das sociedades crioulas, as avaliações do que significa ser “crioulo”, por sua vez, ainda são muito afetadas pela sensibilidade ideológica e política dos observadores. [...] Todos tomam a crioulização como uma totalidade, e portanto, distante demais das circunstâncias concretas enfrentadas pelos indivíduos engajados nesse processo. Todos esses modelos invocam a história. [...] No entanto, as condições históricas da produção cultural raramente se tornam uma parte fundamental e necessária das descrições ou análises geradas por esses modelos. (pp. 8-9)

Para Gabriel Fernandes, a criouliização produz-se quando se perde a fundação. “Decorrente de um encontro de povos e culturas, no bojo de um tipo de relações intrinsecamente assimétricas, ela não deve ser confundida com uma síntese, na medida em que, por um lado, processa-se a partir da perda, e não do supérfluo e, por outro, configura-se como algo sempre aberto.” (2005:78) Ou seja, a criouliização aparece no quadro de um sistema desigual e não emana de um encontro simples e espontâneo. Não há escolha em ter que partilhar o território com o Outro. Nem o território do Outro.

Vergès (2007:141) defende que a criouliização emerge da sociedade escravocrata, numa “primeira globalização”, produzida pelo tráfico de escravos durante a colonização europeia. Trata-se, pois, de um processo contínuo em que a difusão de elementos acompanha a apropriação e a adoção. Ainda assim, a criouliização desafia a “verdade” da identidade no sentido em que sugere que “perda” não significa necessariamente “falta” (*idem*). Neste sentido, embora a componente histórica preliminar ressalve que a criouliização ocorreu em situações de violência, desigualdade e sobrevivência, não obstante o sujeito criouliizado ter sido capaz de adaptar-se, o processo conflui no desenvolvimento de uma identidade coletiva nova, que substitui gradualmente as identidades de origem. (Knorr, 2010)

A poética de Glissant, na mesma linha do que havia defendido o sueco Ulf Hannerz, e outros depois dele, conduz a criouliização para um novo grau de análise, circunscrito que estava à linguística e à análise do percurso histórico das nações criouliizadas. No artigo *The World in Creolization*, Hannerz (1987) argumenta que o estudo das culturas do então chamado Terceiro Mundo não conseguia explicar com rigor epistemológico a diversidade existente nos universos culturais que, segundo ele, eram produto de uma complexa teia de relações entre o centro e a periferia do sistema mundial. Neste, culturas nacionais emergiam de uma interação histórica e contínua entre correntes culturais transnacionais e as culturas locais e regionais. Estamos perante um mundo de circulação e de mistura, logo “um mundo em criouliização” (p.551) e o que antes era conhecido como “culturas”, deveria passar a chamar-se “subculturas”. (*idem*)

Hannerz foi precursor ao propor a importação do conceito à linguística e a sua inclusão no domínio dos estudos culturais e antropologia. O uso desta metáfora numa série de trabalhos influentes que lida com a problemática da globalização e dos fluxos transnacionais, revelou-se decisiva para libertar a antropologia de uma suposição totalizadora que trata os sistemas culturais como necessariamente integrados. Abriu-se todo um inédito espaço de análise com destaque para a importância da fusão de horizontes culturais, revelando as interdependências entre o local e o

global. (Trajano, 2012:4) Como lembra Trajano, a proposta de Hannerz pode falar de um mundo em criouliização, mas não deve ser considerada a única metáfora-raiz em uso para pensar a contemporaneidade. “Juntamente com a criouliização, outros rótulos competem para melhor representar a condição do nosso tempo. Hibridização, mestiçagem e transnacionalismo são alguns deles.” (*idem*:24)

Se o conceito de mestiçagem tem sido usado em estudos sobre Cabo Verde, a concepção de criouliização desenvolvida por Édouard Glissant¹ – igualmente originário de uma realidade arquipelágica – é anunciada como sendo a mestiçagem “mais qualquer coisa”². A criouliização resulta do encontro e da mestiçagem, mas vai mais além: permite a cada um “estar ali e noutro lugar, enraizado e aberto, perdido na montanha e livre no mar, em acordo e em errância.” (2011:41)

Fazendo o paralelo entre criouliização e mestiçagem Glissant defende que se postulamos a segunda como um encontro e uma síntese entre dois mundos diferentes, a primeira surge-nos como uma “mestiçagem sem limites, cujos elementos são desmultiplicados e as resultantes imprevisíveis. A criouliização difrata, ao passo que certos modos de mestiçagem podem voltar a concentrar.” (2011:41) A ideia de criouliização, revista e transformada pela intelectualidade caribenha, passa de uma visão que a enquadra num suporte ideológico de luta contra a dominação colonial, para um nível mais vasto e ligado à chamada esfera global.

Vergès (2001:184) sustenta que a criouliização gira em torno da *bricolage*, absorvendo livremente o que está disponível, recriando com um novo conteúdo e novas formas uma cultura distinta, uma criação numa situação de dominação e conflito. “Não se trata de retenções mas de reinterpretaciones.” Por sua vez, Cohen (2011) defende que é mais complexo conseguir separar o entendimento contemporâneo de criouliização de outros conceitos a ele associados ou com ele confundidos, como hibridismo, sincretismo, transnacionalismo ou interculturalidade. Distingue-se pela ênfase especial que implica sobre a criatividade cultural, a partilha de transcendência e a capacidade inventiva dos povos, aproximando-se desta forma da visão poética, social, cultural e filosófica de Glissant e, como veremos, de Mário Lúcio Sousa.

¹ **Edouard Glissant** (1928 – 2011), nascido na Martinica, ensaísta, poeta, filósofo e romancista é internacionalmente reconhecido como um pensador humanista fundamental no que diz respeito à temática das migrações, da diversidade, da mestiçagem, da identidade e de nação diaspórizada.

² No documentário realizado por Frédérique Menant, *Kreol* (2010), Glissant afirma que “la différence entre la créolisation et le métissage c’est que la créolisation (qui intéresse une réalité plus complexe, par exemple un ensemble, un mélange de cultures) c’est le métissage plus autre chose, c’est ma définition de la créolisation (...) cette autre chose on ne peut pas la dire, parce que si on le dit ce n’est plus de la créolisation.”

Vale de Almeida (2004), por sua vez, faz uma interpretação dos pressupostos históricos que teriam provocado o aparecimento destas teorias no Caribe, afirmando que “no período pós-colonial, o cosmopolitismo crioulo surge com outras nuances, após a desilusão do pan-africanismo e dos processos independentistas na sua incapacidade de criar sociedades autónomas e desligadas da lógica (neo)colonial” (p.19). Glissant surge, assim, como o principal teórico no universo francófono, referindo-se ao crioulo como um modo de construção cultural original (1997:36), baseado no carácter imprevisível dos resultados do contacto num determinado território.

Com base nas teorias pós-estruturalistas, Glissant diz que a criouliização não é o mesmo que multiculturalismo ou uma expressão da fragmentação identitária pós-moderna. Ela produz identidades que não têm raízes mas que crescem, antes, como rizomas e que portanto não buscam um território onde se exprimir, buscando um projeto em que as identidades se baseiem na relação e não na filiação, no sangue, na ancestralidade ou na terra. (Vergès, 2001:179)

Tendo por base estas reflexões sobre a emergência do crioulo, enquanto sustentáculo linguístico e de comunicação, Glissant desenvolve uma teoria da criouliização enunciando as duas características centrais que enformam o processo: primeiro, constitui uma mútua penetração de elementos culturais constituída por choques, harmonias, deformações, refúgios, repulsas e afinidades; depois, a criouliização sustenta-se na sua imprevisibilidade, podendo ser entendida como um processo circular e contínuo de dissolução de diferenças mais ou menos sólidas, originando novas realidades inscritas no tempo e no espaço, manifestando-se em incontáveis versões e facetas. (Glissant, 1989:85)

O pensamento de Glissant não contraria a visão historicista, pelo contrário, serve-se dela. Sabe-se que, tendo em conta a diversidade linguística e cultural africana, os traficantes de escravos, com o objetivo de evitar motins, adotavam a política de não transportar os cativos de uma etnia no mesmo navio e evitavam agrupá-los à chegada. Assim, os escravos que eram capturados em partes distintas do continente africano falavam línguas ininteligíveis uns aos outros. Essa estratégia de separação impedia a concentração de património cultural africano, mas fez com que os escravos recriassem as línguas, culturas e expressões artísticas através do que Glissant designa de *rastro/resíduo*. Os escravos utilizavam a memória para restabelecer, de forma comum a todos, esses elementos que não puderam ser conservados:

Ora, o africano deportado não teve a possibilidade de manter, de conservar essa espécie de heranças pontuais. Mas criou algo imprevisível a partir unicamente dos poderes da memória, isto é, somente a partir dos pensamentos de rastro/resíduo, que lhe restavam: compôs linguagens crioulas e formas de arte válidas para todos, como a música de jazz, que

é reconstruída com a ajuda de instrumentos por eles adotados, mas a partir de rastros/resíduos de ritmos africanos fundamentais. (Glissant, 2005:20)

Glissant defende que o conceito de criouliização pode ser aplicado à atual situação mundial: “a minha intuição é que porventura não haverá mais cultura sem outras culturas, que não haverá mais civilizações que possam colonizar outras, que não haverá mais poetas que possam ignorar o movimento da História.” (cit. Britton, 1999:8) Numa das últimas entrevistas que deu afirma que “a criouliização do mundo é irreversível” e não esconde um otimismo invulgar:

Uma criouliização é uma mistura de artes e línguas que produz o inesperado. É uma maneira de transformar continuamente, sem se perder. É um espaço onde o disperso se pode reunir, onde o choque cultural, a desarmonia, a desordem da interferência, se transforma em criação. Isto está a provocar o aparecimento de uma cultura aberta e inextricável, que desafia a padronização imposta pelos grandes poderes dos média e das indústrias culturais. E está a acontecer em todas as áreas, na música, nas artes visuais, na literatura, no cinema, na culinária, a um ritmo vertiginoso.” (cit. Joignot, 2011)

Assim, uma efetiva descolonização passa pelo rompimento ou ultrapassagem dos limites da dialéctica, pela recusa dos universais, do monolinguismo, das identidades fixas e unitárias e desta forma dá-se a desconstrução do pensamento ocidental pós-colonial que sustenta o conceito identitário no de uma única identidade enraizada. Em seu lugar, somos convidados a pensar numa identidade em relação permanente com o mundo. Para Glissant, a criouliização só pode ser explicada a partir da ideia de rizoma, uma raiz múltipla, que se reproduz infinitamente, possibilitando estarmos ligados uns aos outros pela mesma raiz. Trata-se, na senda de Maalouf e do seu conceito de identidade compósita, de uma concepção em que a identidade assume facetas várias que se modelam entre conflitos, tensões produzidas no exílio ou na errância. (Corsini, 2008) Essa visão é enaltecida por Mário Lúcio, quando afirma que “a poética da relação torna-se o elemento mais valioso da sociedade do séc. XXI”. (2013:11)

É crucial refletir sobre o cosmopolitismo crioulo na época contemporânea. Nesse sentido podemos comparar a poética da Relação de Glissant “com as teorias de Bhabba sobre o cosmopolitismo vernáculo, as de Stuart Hall sobre identidades diaspóricas ou as de Paul Gilroy sobre humanismo cosmopolita.” (Vale de Almeida, 2004:317) A criouliização torna-se presente no mundo, é representada pela emergência das línguas crioulas – o seu símbolo mais evidente – fazendo emergir novas estéticas, personagens, linguagens, comportamentos, redes relacionais e subjetividades, já que toda a identidade se prolonga numa relação com o outro. Como sublinha Tolentino (2013), “se criouliização é criatividade, é-o pela possibilidade de abertura que

representa, e não porque seja um modelo cultural potencialmente mais apto a responder a inquietações humanas, pois afirmar isso seria uma nova essencialização, de algo que não pode ser universalizado.” (p. 46)

Considerar o aviso de Hall (2010:29), que enuncia que na crioulização “questões de poder, assim como problemas de emaranhamento, estão sempre em jogo”, pode-se afirmar que no contexto global de expressões ressurgentes de nacionalismo ou identidades monocromáticas, formas quotidianas de crioulização “podem subtilmente resistir a discursos dominantes fornecendo contranarrativas e práticas sociais.” (Cohen e Sheringham, 2014:123) O objetivo da crioulização é, então, substituir a dominação hierarquizante por uma coabitação ativa para que a diferença enquanto separação possa dar lugar à diversidade como inter-relação dinâmica.

Em suma, o conceito de crioulização refere-se “à mão humana, ao seu cérebro, à sua mente e à sua sensibilidade, engajados num processo de criação, invenção, crítica e resistência” (Cohen e Toninato, 2009:14), quatro pressupostos que são aplicados com veemência nos processos de crioulização cénica e que elucidam da utilização deste conceito, importado para o teatro da linguística, da antropologia, dos estudos culturais e da filosofia. Pois que de criação artística se trata, declaração de resistência rumo a coisa nova, embutida de um espírito crítico em relação a sistemas artísticos folclorizantes.

1.2 A Crioulização Atlântica, o caso de Cabo Verde

Quando Glissant escreve que o “Caribe foi o lugar do primeiro desembarque dos escravos vítimas do tráfico, dos africanos que o vivenciaram o tráfico” (2011:15) pecou por não considerar Cabo Verde e a sua Ribeira Grande de Santiago, que foi um importante interposto da escravatura. O historiador Ira Berlin, neste contexto, fala de crioulos atlânticos, quebrando a dicotomia característica destes estudos que considera apenas duas fontes primárias para a crioulização. Eram crioulos que “tinham em parte ou integralmente características culturais da África, Europa e Américas”, não pertencendo a nenhum destes lugares, e ao mesmo tempo sendo parte dos “três mundos que se integraram no litoral Atlântico. Familiarizados com o comércio Atlântico, fluentes com suas novas linguagens, e íntimos com suas culturas e finanças, eram cosmopolitas no sentido pleno da palavra.” (1996:254)

A similaridade com o caso cabo-verdiano não podia ser maior. No seguimento, Green defende que Cabo Verde foi a “primeira sociedade crioula no mundo Atlântico” e, devido à sua

posição geoestratégica entre a África, a Europa e as Américas, o arquipélago tornou-se “a capital do tráfico transatlântico de escravos para o primeiro século da existência deste tráfico na região.” (2009:157) Onésimo Silveira sublinha que “nem a escravatura, com o seu cortejo de horrores e violações, foi capaz de empalidecer esse primeiro abraço nos Trópicos de homens e mulheres que chegavam de terras longínquas, carregando pela mão de portugueses e africanos, o auto chamado Cabo Verde, que é fatalismo e determinismo feito drama” e designa as ilhas de Cabo Verde como “o berço da primeira sociedade crioula nos trópicos.” (2005:26-33) O investigador Almada Dias reforça essa ideia ao defender que Cabo Verde é o berço da criouliidade mundial: “foi o primeiro país fundado pelos europeus nos trópicos – para todos os efeitos somos o primeiro país crioulo e do Novo Mundo.” (2015:12)

Nem sempre é pacífico o contexto dado à criouliização, sobretudo desde o postulado de Hannerz. Quando se transpõe um conceito originário de uma realidade histórica brutal como foi a escravatura, a controvérsia é inevitável. Para alguns não é aceitável enaltecer uma fusão resultante de um processo ocorrido em condições extremas de migrações forçadas, exílio, deportação, desumanização e negação dos mais básicos direitos humanos, diferente das condições em que se desenrolam atualmente os fluxos culturais. Ainda assim, Cabo Verde, pela sua especificidade, teve no seu processo de criouliização um forte dispositivo de promoção para negros e mestiços. (Fernandes, 2006) No arquipélago cabo-verdiano, ao contrário do que se verificou em São Tomé e nas colónias francesas do Caribe, não houve o segundo momento da dinâmica de criouliização por não ter havido uma produção colonial em larga escala. Sem a afluência massiva de escravos boçais, nem a proeminência socioeconómica dos brancos metropolitanos, caminhou-se para uma relativa estabilização do “mundo crioulo”.

Nesse quadro de interação, em que a comunicação é direta e em que não existem propriamente condições para um excerto brutal dos aportes europeus e nem para uma reabilitação dos universos tradicionais africanos, a sociedade crioula configura-se a partir de um processo de trocas sociais e simbólicas, sob o signo da porosidade e da interpenetração de culturas. (Fernandes, 2006:68)

Em Cabo Verde, a criouliização é um processo que se inicia no povoamento do território (Vale de Almeida, 2004), situado a 500 km da costa do Senegal, constituído por 10 ilhas e alguns ilhéus. O arquipélago foi achado inabitado, entre 1460 e 1462, enquadrado no projeto de exploração do litoral africano levado a cabo pelos navegadores ao serviço de Portugal. Segundo Albuquerque (1991), um dos autores da *História Geral de Cabo Verde*, o achamento das ilhas orientais – Santiago, Fogo, Boavista, Maio e Sal – deu-se em 1460, por obra de duas caravelas

comandadas por António de Noli e por Fernão Gomes, ao serviço do Infante D. Henrique. Os relatos da época informam que as ilhas estavam desertas, não havendo qualquer indício de presença humana. O poeta Jorge Barbosa ³, no seu poema *Prelúdio*, faz alusão a esse facto:

*Quando o descobridor chegou à primeira ilha
nem homens nus
nem mulheres nuas
espreitando
inocentes e medrosos
de trás da vegetação.
(...)
nessa hora inicial
começou a cumprir-se
este destino ainda de todos nós. (in Ferreira, 1985:90-91)*

Apesar de alguma especulação sobre se, efetivamente, o território ora descoberto não teria sido antes explorado, ou habitado, por tribos ou navegantes de outras proveniências, existem três factos que não permitem sustentar tal posição: primeiro, todos os cronistas contemporâneos do início do povoamento são omissos em relação a alguma presença anterior; segundo, as especificidades climáticas e territoriais, com inexistência de plantas comestíveis, fauna ou flora autóctone, inviabilizariam qualquer presença humana; finalmente, até hoje não foram encontrados vestígios credíveis que indiquem que essa presença possa ter ocorrido no arquipélago antes do início do seu povoamento no século XV. Originalmente, esteve para ser povoado nos mesmos moldes que os Açores e Madeira, mas o clima revelou-se um forte dissuasor de fixação de europeus fazendo com que os novos planos passassem a incluir importação de escravos da costa africana. (Cardoso, 1998:35)

O povoamento de Cabo Verde tinha o objectivo duplo de apoiar a investida comercial na costa africana e de ser uma base avançada na navegação mais a sul em direção à Índia e ao Brasil. A exploração económica das ilhas, nos moldes feitos posteriormente em outras paragens, não estava nos planos dos recém-chegados portugueses. (idem)

As (difíceis) condições de vida nas ilhas dariam origem a uma série de circunstâncias concretas: a economia estava assente desde o início como um interposto comercial e usufruía de privilégios monopolistas; as atividades económicas como a agricultura, criação de gado ou a panaria eram marginalmente subsidiárias do comércio; a economia local estava condicionada pelo fraco, incerto e imprevisível regime de chuvas; as ilhas não tinham como se defender dos

³ **Jorge Barbosa** (1902 – 1971). Poeta. Um dos membros mais importantes do movimento literário *Claridade*.

ataques dos corsários e piratas; o isolamento do arquipélago e o dia-a-dia no limiar da sobrevivência foram causa de profundas transformações nas relações sociais originárias; a ocupação das terras, com exceção de Santiago e Fogo, realizou-se com gente das ilhas, tendo por base pequenas fazendas onde era raro o uso trabalho escravo; finalmente, as alforrias e fugas de escravos foram uma constante, já que o clima e a geografia do lugar facilitavam essas ocorrências. Não havia, nestas condições, esperança no surgimento de uma economia dinâmica, estava-se perante uma quase ausência do fluxo de europeus, nomeadamente mulheres. Todas juntas, essas condições foram geradoras de uma célere miscigenação, primeiro, e da derrocada da polarização social, depois, com o aparecimento de mestiços reconhecidos pelos progenitores que, em alguns casos, herdavam os bens dos pais. (*idem*:36-40)

*Da análise de documentos históricos sobre Cabo Verde o que salta à vista não é o facto de haver escravos (escravos havia por toda a parte) ou que se procurasse instalar um sistema escravocrata no arquipélago. O que chama atenção é precisamente o **falhanço** completo dessas tentativas e a emergência imediatamente a seguir de um novo ser cultural, vibrante de vida e armado de uma língua própria, cujo protagonismo para além das ilhas, mesmo no século XVI, deixou marcas ainda visíveis na língua falada em Casamansa, na Guiné-Bissau e, do outro lado do Atlântico, na ilha de Curaçao. (*idem*:41)*

Esta exaltação sem cerimónia do percurso histórico cabo-verdiano é comum no discurso intelectual e embora o objectivo não seja ignorar, esconder ou diminuir os horrores da escravatura e da colonização portuguesa, converteu-se numa estratégia de valorização do *ethos* crioulo local. Cabo Verde torna-se assim um espaço privilegiado de memória viva de todas as angústias, históricas e telúricas, e “um hino à tenacidade de quantos sobreviveram à fúria destruidora das fomes cíclicas, para que a voz crioula não fosse completamente esmagada pelo seu próprio jazz.” (Silveira, 2005:141).

*Do abraço entre o escravo e o seu senhor; do cristão missionário e do negro sem retaguarda; do governador e da concubina; do padre e do leigo, que acabou por nascer o cabo-verdiano, que iria resistir tenazmente às garras devoradoras das secas para se afirmar como senhor de uma língua, crente em um só Deus, atirado sobre uma pátria de pedra, no meio do mar, por obra e graça d'el-Rei. (*idem*:121-122)*

O antropólogo Lopes Filho sumaria o processo de formação da cultura cabo-verdiana: “são justamente cinco séculos de interpenetração no tecido social de modos de ser, de regras de convivência, tradições e costumes europeus e africanos, que constituem o substrato básico da cultura cabo-verdiana, cuja característica dominante será, conseqüentemente, a harmonização de elementos daquelas duas culturas.” (1983:27) Dessa base nasce uma identidade cultural própria cujas raízes estão à vista “nesse quotidiano exuberante, que é significativo em todos os patamares

do seu sistema sociocultural: da música à poesia, da literatura à atitude perante a ciência, da reflexão filosófica à vocação desportiva, da culinária à sua vocação democrática.” (*idem*)

Exemplo desta fusão genética, social e cultural entre elementos de várias proveniências que desde cedo caracterizou o povo cabo-verdiano, é o relato feito por Germano Almeida, na sua *Viagem pela História das Ilhas*: o cabo-verdiano cultiva o milho, uma planta americana, com métodos africanos, em terrenos preparados de acordo com técnicas portuguesas, e pila-o com instrumentos europeus e africanos, marca ritmos africanos com ferrinhos portugueses e nos seus contos populares, o lobo da lenda aparece com uma máscara semi-africana. (2003:57) No seguimento, Almeida defende que o cabo-verdiano não só é devedor de todos os tipos humanos que povoaram as ilhas como da penúria e da falta de riquezas naturais que o fariam germinar:

[as penúrias], mais do que qualquer outro elemento, acabaram possibilitando a formação de uma sociedade miscigenada, se não nos haveres, pelo menos na cor da pele, na língua, na música, na tradição oral, na religião, na sabedoria popular, no estilo de vida, nos costumes e nas regras de convivência. Nesse laboratório isolado pelo mar, em ilhas afastadas umas das outras (...) foi na verdade paulatinamente emergindo uma sociedade híbrida e sincrética, reconhecida por todos os estudiosos como sendo de interesse intelectual e histórico invulgar porque com uma cultura e identidade ímpares e que não a deixam confundir-se com nenhuma outra. (idem:50)

Unidas no seu destino, em condições geográficas e climáticas particulares, as populações desenvolveram uma cultura específica e distinta do conjunto de culturas crioulas que surgiram em consequência da escravatura e da colonização transatlântica. (Davidson, 1988:45) “O ‘mestiço’ de Cabo Verde, ao contrário dos seus congéneres do outro lado do Atlântico, nunca foi um homem entre duas culturas.” (*idem*:49) Colocados frente a frente, olhando-se através das barreiras do racismo, os escravos, antigos escravos e os senhores da escravatura tiveram que se entender, conforme puderam. “Surgiria a mestiçagem, a «convivência», uma comunidade de tolerância (...). Dessa convivência nasceria um sentido de lealdade (...) Desse sentimento de lealdade, aliado a uma cultura partilhada na língua, na música, nos costumes, na expressão literária, eclodiria uma nova identidade – a caboverdianidade.” (Peixeira, 2003:25) A nação cabo-verdiana é, pois, um modelo particular que resulta, como defende Silveira, “de um processo histórico, linear e transparente, que estimula a análise e desencoraja a especulação. É a moldura de uma civilização nova nos trópicos: o crioulo.” (2005:60)

Transformadas em mercado de descarregamento e carregamento de escravos, (...) às ilhas de Cabo Verde estava reservado, por motivos históricos, culturais, geoestratégicos e ecológicos, o papel de teatro e laboratório de uma das experiências raciais mais extraordinárias que assinala o encontro do Ocidente Cristão com a África Negra. (Silveira, 2005: 25-26)

O geógrafo português Ilídio Amaral, já em 1964, refere-se a Cabo Verde como um verdadeiro laboratório: “para a sua ocupação e povoamento foi preciso introduzir tudo: homens, animais, culturas alimentares de Portugal, da África, do Brasil e da Índia. Nela se experimentaram e cruzaram influências, se caldeou um novo tipo humano, um novo tipo de mentalidade e até de linguagem: o crioulo” (p.19). Gabriel Mariano reforça essa especificidade do homem cabo-verdiano: “Quem lançou os alicerces da sociedade crioula foi o homem crioulo, o próprio cabo-verdiano: o negro, o mulato e o branco, já adulterados.” (1991:67)

Esta fusão, núcleo gerador da identidade cabo-verdiana, dá-se em três momentos concretos (Alcobia, 2010:54-55): primeiro com *a arquitetura do individuo biológico*, através do concubinato que atingia tudo e todos, desde a casa dos clérigos, à residência do Governador e os altos funcionários régios⁴; depois, com *a ascensão do mulato*, que teve como base, não apenas a mestiçagem biológica, como a inferioridade numérica do europeu, o que possibilitou ao negro e ao mulato a apropriação da cultura portuguesa. Por fim, dá-se *uma apropriação das formas de poder e prestígio intelectual*, decorrentes do processo de mestiçagem cultural ou processo de aculturação. Essa apropriação dá-se através de elementos materiais e espirituais. No outro sentido, os europeus puderam assimilar elementos da cultura africana.

O antropólogo Mesquitela Lima defende que foi a interpenetração de valores africanos e europeus que predisuseram o homem cabo-verdiano, o crioulo, a uma atitude universalista perante o mundo e as outras culturas. “Mas quando falo de universalismo terei de acrescentar também regionalismo que leva a absorver e adaptar-se. O cabo-verdiano adapta e adapta-se. Se recebe no seu meio estranhos, estes integram-se, se emigra, molda-se.” (1984:20) E a sua vocação está relacionada com a atitude cultural de abertura perante situações diferentes, “tudo produto de estruturas mentais provindas de origens diversas e de uma indecisão étnica que, como é sabido, só beneficia o dinamismo de qualquer sociedade.” (*idem*) Germano Almeida, numa simples frase, sintetiza esta ideia: “Cabo Verde inventou a arte de modelar tudo à sua maneira”. (2003:24)

O trabalho de Gabriel Fernandes dedicado à crioulação aplicado ao caso cabo-verdiano, trouxe novas pistas e abriu todo um campo para a pesquisa e o debate, que permita uma reflexão sobre este processo histórico, livre das amarras de ideologias ou jogos de poder entre elites regionais e políticas. Fernandes preconiza justamente que “o caso cabo-verdiano conheceu

⁴ Eurídice Monteiro (2015), na sua tese doutoral defende que em termos funcionais, com a penetração colonial, “começou a delinear-se o desequilíbrio nas relações de poder de género, classe e raça” (p. 92). A autora lembra que tal como o racismo colonial, “também o sexismo colonial se concebia como mecanismo de dominação” (p.93). Ou seja, esse concubinato não só se revelava socialmente transversal, como era resultante de um violento sistema colonial e patriarcal.

soluções que não podem ser compreendidas e explicadas a partir dos modelos europeu e americano, nem nas experiências anti-colonialistas.” (2005:245) José Maria Semedo, professor universitário e investigador, corrobora com essa opinião:

A necessidade de sobrevivência num universo insular e saheliano teve forte influência na criação de uma estratégia comum de coabitação dos vários interesses em causa traduzindo-se na génese de uma nova cultura. A estratégia da continuidade e da sobrevivência da cultura cabo-verdiana nas ilhas foi o resultado do contributo de todas as classes sociais em presença no arquipélago. (2008:41)

Estamos perante um arquipélago – laboratório antropológico, social, cultural e genético – formado por populações de certa forma marginais às forças imperiais, tanto as do Sahel como da Península Ibérica. A criouliização da sociedade cabo-verdiana dá-se a partir de experiências, reais ou imaginadas, de expatriação. (Fernandes, 2006:264) Como afirma Onésimo Silveira (2005:60), “a nação cabo-verdiana (...) resulta de um processo histórico, linear e transparente, que estimula a análise e desencoraja a especulação. É a moldura de uma civilização nova nos trópicos: o crioulo.”

1.3 Mário Lúcio Sousa e os quatro Estados da Criouliização

Mário Lúcio Sousa⁵, nasceu no Tarrafal, na ilha de Santiago em Cabo Verde, a 21 de Outubro de 1964. O seu pai viria a falecer quando ele tinha doze anos, e já nessa altura vivia num quartel militar. Quando a mãe veio a falecer três anos depois, ela deixa 8 crianças órfãs. Ter convivido com os militares num período tão importante para a definição da sua personalidade, foi fundamental para o entendimento da especificidade crioula. Ali ele conviveu diariamente com gente de todos os cantos de Cabo Verde. Num arquipélago onde a circulação se realiza com dificuldade, foi-lhe possível vivenciar uma realidade onde todas as ilhas coabitavam debaixo do mesmo tecto: “É de se ver que Cabo Verde nessa altura era um universo: ninguém conhecia todas as ilhas ou todos os cantos das ilhas. Eu tive sorte porque todas as ilhas ou todos os cantos das ilhas vieram ter comigo! E aí começou o meu processo de misturas.” (cit. Branco, 2010:11)

⁵ **Mário Lúcio Sousa** (1964 -) Destaca-se na área musical enquanto fundador e líder dos *Simentera*, agrupamento que marcou o regresso da música cabo-verdiana às suas raízes acústicas em novos moldes, apostando em sonoridades e arranjos surpreendentes. Multi-instrumentista, inicia em 2003 uma carreira a solo bem-sucedida cantando nos seus discos com participações de importantes músicos de Cabo Verde, Portugal, Brasil, Cuba, Senegal, Angola, Mali, entre outros, e faz acompanhar o seu percurso artístico de uma reflexão sobre a criouliização cabo-verdiana. Poeta e romancista premiado, dentro e fora do país, e dramaturgo com várias peças encenadas, foi durante alguns anos diretor musical do grupo de dança *Raiz di Polon*. É nomeado em 2011 Ministro da Cultura de Cabo Verde, cargo que exerceu durante a última legislatura.

Quando edita o álbum *Kreol*, com o propósito de refletir sobre a identidade crioula, a sistematização dos seus postulados, embora dispersos em artigos e entrevistas, denotam solidez e uma aplicação inovadora no pensamento relacionado com a criouliização. Uma “kriol-as-mentality philosophy”, como lhe chamou a investigadora Sara Stranovsky. (2013:49) Durante as gravações, Mário Lúcio percorre a antiga rota da escravatura, cruza-se com intelectuais e artistas crioulos de todo o mundo, com quem partilha informação e pontos de vista, entre os quais Glissant, o principal filósofo da criouliização. “É um disco que quer simplesmente dizer que existe uma música, uma identidade crioula, que é nova e que precisa de ser reconhecida.”⁶

Num artigo publicado em 2013, Mário Lúcio expõe a sua visão sobre o nascimento da nação crioula cabo-verdiana: “Quando no séc. XV fomos chamados de Novo Mundo, alguém muito clarividente tinha percebido que, com aqueles encontros de culturas, às vezes violento, às vezes espantoso, um novo mundo estava a conformar-se.” Um novo mundo que não dependia do tempo, mas que era resultado direto de fenómenos socioculturais:

Somos crioulos, temos uma nova cultura. Somos a ponte entre um mundo de exclusão, de rancor, de desesperança, do velho demasiado velho, de sistemas em decadência, de guetos, e um mundo de esperança, de criatividade como valor, de rizomas identitários, de múltiplas raízes. Somos uma nova cultura, uma cultura síntese e aberta a todas as culturas. Somos um indicador de que o mundo novo é possível. (...) Em Cabo Verde nasceu um ser novo na história da Humanidade. Ele trazia em si a própria negação e as suas próprias contradições: filho de patrão e de escravos, trazia um sem fim de questões existenciais. Como conviver com a situação de ter a vítima e o verdugo na mesma pele? Como conjugar o nome de um continente com o apelido do outro? (p.4)

O futuro de Cabo Verde desenha-se, pois, quando o crioulo aprende as músicas e os instrumentos de todos os continentes, as línguas proibidas e a oficial, o servir a pátria e defender a nação – a recente, a sua – em suma, ouvir o velho e sentir o novo, pronunciar um santo e rezar pelo outro. Dez ilhas no meio de três continentes, uma língua materna cruzada por palavras de todas as línguas. “Um arquipélago seco, isto é, nem cabo nem verde”, lembra, onde a música tradicional pode ser tocada com violino, piano e guitarra de dez cordas, mas também com tambores e a *cimbôa*, instrumento tradicional africano bastante apreciado pelos músicos da ilha de Santiago. (2014:7)

Embora para Mário Lúcio, Cabo Verde seja o país que está na origem da criouliização do mundo, onde “o quase nada é convertido diariamente em quase tudo” (2014:7), a sua concepção

⁶ Mário Lúcio Sousa proferiu estas declarações numa entrevista à Rádio Voz América, a 14 de Janeiro de 2011. <http://www.voportugues.com/content/article-1-14-11-mario-lucio-cverde-voa-113619344/1259340.html> (Consultado no dia 17 de Agosto de 2015)

revela-se de uma abrangência maior. Para ele, ser-se crioulo não tem uma ligação espacial: “Pode-se ser crioulo em qualquer parte do mundo. Evidentemente que as vivências da criouliização dependem do estado evolutivo de cada sociedade.”⁷

Ele desenvolve a sua teoria da criouliização com pontos de contacto relativamente a Glissant, de quem se diz admirador e com quem conversou sobre o assunto. “A criouliização é uma tolerância, é uma abertura, é um estado de espírito. É uma inclusão. Aqui o Glissant definia muito bem. É uma relação. Está-se na Relação, com r maiúsculo. E esse estar na Relação com r maiúsculo acabou definindo o que seria hoje a criouliização.”

Mário Lúcio divide a criouliização em etapas que o próprio designa de *Estadium da Criouliização*. São quatro, esses estádios: primeiro, temos a *criouliização incipiente*. Depois, o processo passa para o *estado da diferença*, em que a divisão étnica é clara e socialmente organizada em guetos. De seguida, a criouliização atinge o *estado da indiferença*. Finalmente, a criouliização concretiza-se na plenitude quando alcança o *estado da “non difference”*⁸.

*E é neste sentido que o crioulo ultrapassa os estados de posicionamento religioso e racial, na medida em que podemos ter crioulos na Ásia, como por exemplo em Macau ou em Goa, ter crioulos em África, como é o nosso caso, e também de S. Tomé, da Guiné-Bissau ou da Guiné Equatorial. E temos crioulos na Europa como já existem em França ou em Portugal. E não estou a falar dos emigrantes mas sim dos crioulos, os que nunca saíram de Portugal, genuínos filhos de portugueses, que tem o estado mental de “o universo é o meu espaço”, que assumem essas múltiplas raízes e que funcionam na perspectiva do que podíamos chamar de uma identidade múltipla. Existem crioulos também na América, no Brasil, nos Estados Unidos e em quase todos os países da Latino América. Temos crioulos negros, crioulos índios, crioulos amarelos. E temos também crioulos budistas, crioulos hindus, crioulos cristãos ou crioulos muçulmanos. Portanto, a grande base do crioulo é que ultrapassa esses estados comumente conhecidos como estados de classificação*⁹.

São exemplos de países onde decorre a fase da criouliização incipiente, o Japão e a África do Sul, duas regiões opostas. Noutras nações, a criouliização alcança a fase da diferença, primeiro, superando a fase da indiferença, depois. São os casos dos Estados Unidos ou do Brasil:

Primeiro, havia a diferença, o negro de um lado, o branco do outro, o italiano, o hispânico, etc. Depois passou para a indiferença. Ninguém quer saber, o problema é seu, vai para a favela. De repente, juntam-se todos e começam a criouliização de cima para baixo. Com a eleição do Lula e depois do Obama. Está a entender o fenómeno? (...) Mas a criouliização é imprevisível. O que é que acontece? Nessas sociedades em que o poder económico é forte, normalmente detido por uma classe que também já foi classe colonizadora, há gente que sai dali, que rejeita esse status quo e encontra na rua gente sedenta de habitar um novo espaço. E como nesses países o poder económico é tão forte, a movimentação social tenta fazer o

⁷ As próximas citações referem-se à entrevista aberta com Mário Lúcio Sousa, realizada a 30/09/2014.

⁸ Segundo o próprio, a expressão torna-se mais clara e ampla se a mantivermos na língua inglesa.

⁹ Todos os exemplos dos países foram sugeridos pelo próprio Mário Lúcio Sousa, durante a entrevista.

inverso do que aconteceu nas ilhas, que é criouliizar de cima para baixo. Você liberta toda uma camada social, reconhece e legitima. É o caso dos Estados Unidos e do Brasil. Porque é que isto acontece, a criouliização como fenómeno social e político? Porque a criouliização cultural já está feita há muito tempo.

Conhecedor do contexto cabo-verdiano, não tem dúvidas em afirmar que a nação vive o último estágio do processo de criouliização.

Não conheço nenhum cabo-verdiano que não diga que é crioulo. É o que caracteriza exatamente esse tal estágio superior de non difference. Nós até sempre dizemos 'eu sou crioulo'. Quer dizer, sou mais do que um simples europeu ou africano, mais do que essa mistura, 'eu sou crioulo'. Uma entidade que não é supra, é terceira. É uma outra via que procura incluir tudo o que nós temos cá dentro. Quer seja europeu, africano, asiático, americano! E como é que tudo isso se conjuga? Numa identidade que não é uma mas múltipla em si. Então escolhemos o crioulo.

O que é que explica que a criouliização cabo-verdiana já tenha chegado a esse estado avançado? Terá ser sido o facto de estarmos perante um território que funcionou como um laboratório? Para Mário Lúcio, o facto de não ter sido um território invadido, com toda a violência que isso implicaria, contribuiu para que em Cabo Verde a criouliização tivesse chegado ao seu derradeiro estado. “Ninguém pode dizer ao outro: eu sou de cá e tu não. Todos nós viemos de alguma parte. Essa apropriação que fizemos do território é muito crioula.”

O importante é o fenómeno humano, que não separa mas junta, que tem várias fases, sendo uma delas de consolidação. Cabo Verde é um exemplo, onde o cabo-verdiano se assume como síntese e composição de todos os elementos em causa e não uma associação de elementos em si. Quando se dá a possibilidade de criouliização, algo acontece que se revelou decisivo, além da falta de população autóctone: os nascidos da miscigenação, por ser uma sociedade específica, cedo começaram a exercer o poder.

Isso é fundamental no processo de criouliização, o exercício do poder. Nós quebramos a linhagem do exercício do poder. Isto é, o poder era exercido pelos colonos brancos e os negros eram escravos e obedeciam. Mas e o filho do negro escravo ou da negra escrava com a branca ou o branco? Ele foi para o exército, depois foi administrador, foi funcionário público, alguns chegaram a Governador. E esse facto foi muito importante na criouliização. Porque não associou os crioulos a uma classe. Cria separações e leva à conforção para vivermos o poder dessa forma. Não há uma etnia que domina. Onde é que nós vamos caber? É nesse processo da criouliização.

Para Mário Lúcio nenhum processo faz do Homem um ser crioulo a não ser o mental. Muito menos a mistura genética e étnica. É preciso, pois, distinguir o mestiço do crioulo, sendo o

primeiro consequência genética de misturas e trocas, enquanto o segundo é o resultado de uma síntese e de um processo cultural:

Um individuo pode ser mestiço e não ser crioulo. E pode ser crioulo e não ser mestiço aparente. E pode ser as duas coisas em simultâneo, naturalmente. A origem da pessoa – e temos que utilizar este termo com alguma bondade – não é relevante. O relevante é você ter encontrado um espaço e ter dito “este espaço também é meu.” O crioulo é uma apropriação. Sem complexos nenhuns e sem confrontação do tipo possessivo.

Na mesma ordem de razão, como já haviam feito Cohen e Toninato (2010), Mário Lúcio preconiza, em síntese, que pessoas de todas as cores possam afirmar a sua identidade crioula, adquirida por diferentes vias ou processos: porque dominam uma língua crioula, através de amizades, vivências ou família, ou simplesmente porque se identificam com várias expressões da cultura popular crioula (música, arte, dança, comida, sincretismo religioso ou outras formas materiais de cultura), predominantes nas suas regiões.

Outra inovação no pensamento de Mário Lúcio é o seu desprendimento com um termo que é particularmente estimado pelos cabo-verdianos, em geral, e pela classe intelectual, em particular: a *caboverdianidade*¹⁰, acerca da qual profere uma declaração surpreendente:

Eu não gosto desse termo. Acho que é um gueto. Nós somos cabo-verdianos sim, mas há alguma coisa que a gente tenha que não haja em mais nenhuma parte do mundo? Se há alguma coisa forte que nós temos é sermos crioulos e a criouliização é um fenómeno planetário. Do qual nós fazemos parte. A minha experiência, ainda que parca, nesse intercâmbio de reflexões sobre a criouliização, mostrou-me exatamente o que diz Maalouf sobre a problemática das identidades.

Como Vítor Barros escreveu, criticando essa necessidade premente de amarrar a identidade a uma só palavra, esquecemos que a singularidade é um traço transversal a todas as sociedades e culturas: “A elevação de Cabo Verde à condição de cultura original e específica significa, simplesmente, desconsiderar e destituir os demais grupos das suas especificidades, reduzindo-os a uma representação simplista, colonial e monolítica, como se eles fossem desprovidos dessa aura legitimadora da própria originalidade cabo-verdiana.” (2009:179).

O povo cabo-verdiano é, pois, um perfeito paradigma desse mundo em criouliização de que falava Hannerz, com uma importante diferença: estamos aqui perante um povo crioulo, que o é desde o seu nascimento e que tem na sua criouliidade, no seu carácter insular e diaspórico e no

¹⁰ Gomes dos Anjos (2002), a propósito, sustenta que a caboverdianidade como referencial identitário, situado entre o europeu, o africano e o brasileiro, “se insere perfeitamente num discurso colonial português” (p.105).

seu sentido cosmopolita, os principais motores que impedem que o fluxo da criouliização alguma vez se extinga. (Tolentino, 2013:83)



Figura 1: Mário Lúcio Sousa
Fotografia de António Gomes

Capítulo 2

EU SOU CABO-VERDIANO

2.1 Um debate infundável

O tal milagre da criouliização, de que Cabo Verde é para alguns o representante ideal, não consegue diminuir as divisões identitárias sentidas no arquipélago, nas mais diversas ocasiões e enquadramentos. A discussão sobre identidade(s) continuará de ser um tema debatido, de forma transversal, em ambientes informais, em trabalhos académicos, sejam artigos ou dissertações, de mestrado e doutoramento. Nos jornais, blogs ou redes sociais, com frequência somos confrontados com artigos de opinião, comentários e debates sobre a identidade cabo-verdiana que, não poucas vezes, resvalam para o campo da irracionalidade.

Como definiu Boaventura de Sousa Santos (2003:29) “as identidades são o produto de jogos de espelhos entre entidades que, por razões contingentes, definem as relações entre si como relações de diferença e que lhes atribuem relevância. As identidades são sempre relacionais mas raramente são recíprocas.” Assim, admitir-se-á que a identidade, longe de ser uma categoria, é sobretudo uma dinâmica, uma construção permanente, que é fonte de ajustamentos e de contradições, assim como de conflitos, manipulações e disfuncionamentos (Abdallah-Pretceille, 1999:14), expressões que sumariam com acerto o debate cabo-verdiano em torno da sua própria identidade.

Pode-se dizer que uma das razões que tem provocado toda esta celeuma é a confusão epistemológica existente entre *identidade* e *identificação*, dois conceitos que podem ser complementares, mas que são distintos. De maneira simplificada, dir-se-á que enquanto a identidade se relaciona com um conjunto de caracteres próprios e exclusivos de uma certa comunidade do ponto vista étnico e/ou cultural, a identificação refere-se às confluências e semelhanças, com um sentimento de pertença e proximidade cultural, física ou geográfica com os outros povos e/ou locais. (Pereira, 2012:37)

Cabo Verde vive, sem o assumir inteiramente, uma *identidade-em-processo*, termo emprestado de Chamoiseau (2008), um dos precursores do pensamento crioulo. Quer isto dizer que estamos perante uma identidade composta, em parte, por recognições que se estabelecem de maneira transitória, para serem apagadas e suplementadas por outras.

Portanto, a viagem, a errância, a mobilidade é um elemento sumamente importante como também o é o seu contrário: a imobilidade, as raízes culturais, o lar. A arte da vida e a sobrevivência é juntar os dois, misturá-los sem exagerar nenhum lado para, neste processo, (re)criar as identidades culturais.” (Chamoiseau cit. Walter, 2008:104)

Essa dinâmica identitária, recorrente no percurso histórico cabo-verdiano, pode ser dividida em três períodos, correspondentes a outras tantas gerações fundadoras da intelectualidade cabo-verdiana (Anjos, 2002; Fernandes, 2005; Silveira, 2005; Brito-Semedo, 2006):

1. A *Geração de Eugénio Tavares* que, com a primeira crise sociopolítica vivida em Cabo Verde (1856-1932), provocou o aparecimento de um nativismo que exprimiu a percepção de os naturais das ilhas terem valores culturais que os identificavam singularmente, reclamando, em consequência, um estatuto jurídico e sociopolítico de igualdade, face aos portugueses da metrópole. É a geração que busca vincar as raízes culturais à capital, mas que, em simultâneo, reclama uma especificidade regional e mais atenção das autoridades centrais para o arquipélago¹¹.

2. A *Geração de Baltasar Lopes* viveu a segunda crise (1932-1958), o que provocou uma consciência regional expressa num interesse e amor pela sua região, reivindicando a especificidade de Cabo Verde. São conhecidos por *geração da Claridade*, numa alusão à revista literária fundada em 1936, na cidade do Mindelo. Assumem uma linha identitária mais europeia, reclamando uma especificidade mestiça.

3. A *Geração de Amílcar Cabral*, enfrentou uma terceira crise sociopolítica (1958-1975) que viria a desencadear uma consciência da Nação e uma afirmação nacionalista. Foi a única a compreender que a elite cabo-verdiana vinha, até então, a laborar num profundo mal-entendido. “Impunha-se impulsionar o renascimento cultural cabo-verdiano e exigir de Portugal uma autonomia enquanto ‘pessoa colectiva’, processo que veio a atingir a sua plenitude na Independência Nacional, a 5 de Julho de 1975.” (Brito-Semedo, 2006:377-8)

Em termos de construção da identidade nacional, as duas primeiras gerações pós-Seminário, Claridade e Certeza, inventam e consolidam a identidade mestiça do arquipélago, enquanto as gerações seguintes mais vinculadas à luta de libertação nacional, colocam acento numa reformulação revolucionária da identidade que vincula Cabo Verde à África. (Anjos, 2002:141)

¹¹ A dissertação de Ana Cordeiro (2009), dedicada à representação identitária cabo-verdiana nos textos literários do século XIX, tem como principal título a expressão “Nós, cabo-verdianos”, utilizada por Luís Loff de Vasconcelos em alguns artigos publicados nessa época. Este foi, juntamente com Eugénio Tavares e José Lopes, dos intelectuais mais influentes da sua geração.

Como defende Fernandes (2005), nos três casos expostos verifica-se que, no âmbito das lutas político-identitárias travadas acima de tudo em torno da afirmação/legitimação das nações, ao cabo-verdiano não foi dado o direito de ficar “com as suas mornas, os seus bailes, a sua cachupa”. Ou seja, parecia não haver espaço para um autocentramento crioulo, de que pudesse resultar uma autodeterminação, definida em torno de um novo país independente.

O resultado primeiro dessa sucessão de acontecimentos é o facto de se viver até hoje em Cabo Verde num estado de *esquizofrenia identitária*, termo utilizado pelo sociólogo Cláudio Furtado Alves (2013:625). Ainda que tenha como ponto de partida uma dicotomia entre a Europa e a África, esta tem-se mostrado insuficiente para um pleno entendimento do dinamismo identitário crioulo que explique, sem equívocos, as tensões que surgem em torno destes debates.

“As identidades”, diz-nos Victor Barros, “enquanto construções históricas e sociais nutrem e suscitam sempre uma dimensão fantásmica e alucinatória.” (2013:168) Essas tensões identitárias instalaram-se no arquipélago para nunca mais dele sair. Quase que poderíamos dizer que o próprio debate, interminável e inconclusivo, não poucas vezes manipulado por interesses políticos, regionais e jogos de poder à escala arquipelágica, sobre as diferentes matrizes a partir das quais se forja a identidade cabo-verdiana, faz por si só parte dessa mesma identidade. Não saber quem somos, sabendo *apenas* que somos crioulos, parece fazer parte do que somos. Tudo é produzido a partir da articulação de um lugar ou de uma temporalidade própria: “Algo se dá sempre num enquadramento: o lugar, o tempo e o contexto se ritualizam e se legitimam de forma pleonástica como coordenadas imanentes a todo e qualquer ato de produção discursiva.” (Barros, 2013:142) As ilhas constituem-se, deste modo, em espaços de ambiguidade, que tanto podem ser réplicas de territórios vizinhos como reflexos de espaços longínquos.

Apesar da incontestável natureza crioula de Cabo Verde e da sua população, a busca por uma identidade nacional tem sido marcada por contradições. O movimento cultural e literário *Claridade*, do período colonial tardio, procurou defender uma identidade cultural e linguística crioula única, mas com a mestiçagem a ser apresentada como uma expressão da “portuguesidade cultural do arquipélago”. (Vale de Almeida, 2007:10) Logo após a independência do país, ocorrida a 05 de Julho de 1975, as políticas do governo visaram a recuperação da então proclamada herança africana, em parte através de uma revalorização da cultura do interior da ilha de Santiago. Como veremos, são recorrentes os exemplos destas tentativas – da parte de elites culturais e instituições governamentais – de definir o que é “autenticamente cabo-verdiano” no sentido de determinar a força das diferentes componentes da criouliização nas ilhas.

Há também a tendência entre essas definições de cabo-verdianidade autêntica de observar o passado, de essencializar a identidade cabo-verdiana através de uma busca por raízes. Assim como ignoram a história dinâmica de Cabo Verde e sua ‘crioulização profunda’ (Spitzer, 2011:44), que na verdade implica uma ausência de raízes (Vergès, 2003). Tais discursos sobre autenticidade também desprezam a influência poderosa da diáspora cabo-verdiana, que, se incluídos emigrantes de segunda ou terceira geração, está quase em maior número que aqueles residentes das ilhas. (Cohen e Sheringham, 2014:125-6)

Se a linha entre o passado e o presente fosse traçada de outra forma, o que é entendido como “intrusões” na cultura cabo-verdiana poderia ser visto como contribuições aos processos em andamento de produção cultural. (Challinor, 2005) Assistimos nos últimos anos a uma inflexão paradigmática nos estudos sobre a construção da nação e a sua identidade, que foge da perspectiva até então homogeneizadora, essencialista, orgânica e hegemônica. Como tem sido realçado pela nova sociologia cabo-verdiana pós-colonial, representada por Gomes dos Anjos (2002) ou Gabriel Fernandes (2005), fica claro que além das versões “autênticas” de identidade cabo-verdiana patenteadas pelas elites culturais ou pela política oficial do Estado, há processos dinâmicos de mudança cultural em curso, que são visíveis, por exemplo, nas diferentes manifestações da criação artística contemporânea, nomeadamente: na literatura e na poesia, com Arménio Vieira ou José Luiz Tavares; na música erudita de Vasco Martins ou no movimento urbano de hip-hop crioulo; nas pinturas de Tchalé Figueira ou Mito; nas coreografias de Mano Preto e em muito do teatro que se produz na cidade do Mindelo.

Todos estes exemplos referem-se a artistas que, sendo fortemente ligados às ilhas, não renunciam a uma forma de estar cosmopolita e universalista. “Sou pós-moderno e faço parte de um círculo de escrita e de leitura pós-moderna, de uma sociabilidade a nível global”, disse-me uma vez o poeta Filinto Elísio, em entrevista (2010:11), um enunciado que sintetiza essa abertura para o mundo e uma libertação das amarras identitárias que procuram dominar o centro dos debates em Cabo Verde. Continua, no entanto, a ser patente a existência de dois lados, um acusando o outro de querer amputar à caboverdianidade a sua dimensão africana, e este contrapondo a denúncia de que a excessiva valorização africanista se deve a motivos políticos e regionalistas, dado que se atribui à ilha de Santiago o estatuto de herdeira da matriz africana inserida na identidade cabo-verdiana – um modelo linear que ignora, por um lado, as múltiplas influências atuais oriundas do Brasil, EUA e mesmo da Ásia e, por outro, esquece a importância da diáspora cabo-verdiana. Espalhada pelo globo e com praticamente o dobro de nacionais do que aqueles que vivem no arquipélago, esta é portadora dos mais variados ingredientes que contribuem para que se possa considerar o caso cabo-verdiano uma demonstração cabal do

quanto as identidades – sobretudo as nacionais – são fluidas, “de como se desmancham e se recompõe no tempo, do quanto mudam, retornam e desaparecem. (Anjos, 2002:273)

Ou seja, a história social e cultural, concebida como tráfico de identidades é, como bem lembra Canclini (2003), um labirinto de confusões em que cada lado escolhe as características que bem entende naquilo que o outro teatraliza como a sua identidade. Numa sociedade como a crioula é inevitável que se reflita sobre essas narrativas e metáforas identitárias, configuradas a partir de trocas sociais e simbólicas, sob o signo da porosidade e interpenetração de culturas. (Fernandes, 2005)

Quando Baltazar Lopes anuncia, num contexto concreto, em 1956, a sua famosa proposição “nem africano nem europeu; sou cabo-verdiano”, talvez não imaginasse que durante tanto tempo esta continuasse a ser utilizada como bandeira identitária. Ora, como sublinha o historiador Daniel Pereira, esta expressão tem sido “campo para muita ambiguidade, política, cultural e sociológica, cuja elasticidade tem, naturalmente, os seus limites, dificultando, e de que maneira, a nossa identificação enquanto africanos de parte inteira.” (2012:36) Na verdade, Baltazar Lopes lançou essa missiva como resposta ao sociólogo brasileiro Gilberto Freyre, que após uma curta visita por três ilhas do arquipélago, escreve na sua obra *Aventura e Rotina*, entre outras conclusões, não ter encontrado no território nenhum vestígio de “uma arte popular que seja própria do cabo-verdiano e marque, em sua cultura, uma sobrevivência africana cultivada com algum carinho” (Freyre, 1999:276), situação que classificou de “incharacterização cultural”. Dois dos principais indícios desse vazio seriam, ainda segundo o autor, “o uso generalizado, pelos ilhéus, de um dialecto; e a ausência de artes populares que exprimissem uma saudável interpenetração das culturas que neles se cruzam.” A língua cabo-verdiana, tão querida pela elite intelectual vigente, foi reprovada, sem qualquer espécie de reserva: “repugna-me o dialecto cabo-verdiano”, escreveu então o ilustre visitante. (*idem*: 274) E não se ficou por aqui:

Das origens africanas o cabo-verdiano já perdeu, talvez, o melhor; e quanto às sobrevivências africanas em sua cultura, a atitude do maior número tende a ser uma atitude de pudor que faz de muito cabo-verdiano mestiço um envergonhado daquela sua origem [...], uma gente que, procurando ser europeia, repudia suas origens africanas e encontra-se, em grande número, em estado ou situação precária de instabilidade cultural e não apenas económica (idem:276-277).

Foram, pois, estas as circunstâncias que provocariam a reação de Baltazar Lopes, dando origem a uma expressão – “não somos africanos nem europeus, somos cabo-verdianos” – que é

comummente utilizada no debate identitário, como uma síntese e conclusão. Daniel Pereira desmistifica esta utilização, colocando a nu a sua fragilidade epistemológica:

Desde logo, essa frase é, em si, redundante e tautológica. Trata-se, ao cabo e ao resto, de uma repetição inútil de uma mesma ideia em termos diferentes. O cabo-verdiano é cabo-verdiano, como o senegalês é senegalês, o sueco, sueco e o português, português. Nem por isso deixam de ser, simultaneamente, também africanos ou europeus. Depois, ela encerra no seu bojo uma tese isolacionista, agregando maiores dificuldades ao isolamento físico intrínseco que caracteriza o fator ilhéu; ela é, igualmente, excludente, já que parte da nossa identidade e autenticidade próprias para se excluir ou afastar-se das culturas de origem; parte, ainda, do princípio falacioso de que existe unicidade cultural na África ou na Europa, uma asserção desmentida pelos fatos e pela realidade. Aliás, para sermos mais sinceros e precisos, unicidade cultural é coisa que não existe. (2013:38-39)

A frase de Baltasar Lopes, não por culpa do autor, tem permitido todas as extrapolações possíveis e imaginárias, “a maioria delas ilegítimas e sem substância. (...) Para nossa melhor afirmação enquanto povo, melhor seria assumirmos a nossa História na sua integralidade, sem complexos de superioridade ou de inferioridade”. (*idem*:39)

*Faríamos bem melhor se, em vez de contestarmos a nossa maternidade, já que foram as mulheres africanas, na sua esmagadora maioria, que deram à luz as crianças crioulas, nos reconciliássemos com a nossa História e tivéssemos orgulho naquilo que os nossos antepassados negros, brancos e mestiços foram capazes de construir ao longo dos séculos, contrariando a natureza ignara. Faríamos bem melhor se, ao contrário de tentarmos, permanentemente, reescrever o nosso passado, ao sabor dos tempos e da conjuntura, o conhecêssemos mais e melhor, sem processos de intenção de julgar ou corrigir a própria História. (*idem*:40)*

Muito crítico da tentativa, velada ou assumida, de diluição de África da matriz identitária, Daniel Pereira defende que as ilhas não podem ser arrastadas ou deslocadas, qual “jangada de pedra”, mais para norte: “o código genético cabo-verdiano encerra marcas que não podem pura e simplesmente ser apagadas”. No entanto, na esteira destas representações, deparamo-nos com manifestos em torno do mito de Cabo Verde como uma espécie de África especial, o que aumenta a confusão. O debate resvala, não poucas vezes, para o campo do regionalismo, do oportunismo político, do bairrismo defensor de interesses locais, afastando-se do rigor científico que o tema exige. Continua-se, com isso, a alimentar uma dicotomia identitária pró-África versus pró-Europa, insuficiente como epítome da identidade crioula contemporânea.

O que parece inquestionável é que a modernidade fragmentou essa identidade. Basta ter consciência da diversidade arquipelágica ou da localização geográfica do arquipélago, entrelaçado entre três continentes. O antropólogo João Vasconcelos defende a existência de

“nove micro-sociedades insulares que constituem o arquipélago, e que resultam de processos de formação social bastante distintos e desfasados no tempo.” (2008:8).

Os debates acerca da cultura cabo-verdiana são quase sempre debates acerca de origens culturais. De onde veio a morna? E o machismo? E a família matrifocal? E o gosto pelo desporto? Não são apenas debates de intelectuais; são conversas que se ouvem nos cafés, nos botequins, nos mercados, nas esquinas da Rua de Lisboa e em casa. (idem)

Há quem defenda, por isso, que a identidade do ilhéu crioulo será, em síntese, uma identidade atlântica, embora esta afirmação seja encarada por outros como uma tentativa de apartar a componente africana do todo identitário. “Mas isso também se enquadra no contexto poético que nos diz que o Atlântico é todos os oceanos. Como escrevi algures, o Oceano Atlântico é o matrimónio da Humanidade. (...) Cabo Verde pertence a todos os continentes”, escreveu Mário Lúcio Sousa (2014:7), numa clara alusão a essa vocação atlântica, entendida por alguns como um voltar de costas ao continente africano. Germano Almeida lembra, com alguma ironia, que “em termos geográficos Cabo Verde é tido como fazendo parte de um conjunto denominado Macaronésia e que engloba os arquipélagos dos Açores e da Madeira, as ilhas Selvagens e as Canárias” e que o arquipélago se dispõe no espaço do mar em forma de uma ferradura com a abertura para o ocidente, “como se propositadamente tivesse sido feita de costas voltadas para uma África com a qual até hoje não aprendeu a conviver.” (2003:22)¹²

Cabo Verde será, em suma, como lhe chamou Luís Hoppfer Almada, um arquipélago africano, macaronésico, saheliano e atlântico. “O cabo-verdiano é, em todas as ilhas, portador de uma idêntica cultura crioula, miscigenada na sua substância e formas de expressão.” (2007:28) Urge, pois, como defende Gabriel Fernandes (2006), uma *desnacionalização estratégica*, seguido de um projeto de renacionalização, com uma base cosmopolita, em que deixaria de causar desconforto sustentar uma integração europeia e, ao mesmo tempo, reiterar o vínculo africano. Onde deixaria de fazer sentido negar as múltiplas influências e contribuições, oriundas de uma diáspora espalhada pelo mundo. Veríamos, então, um “Cabo Verde crioulo, insular, diaspórico e cosmopolita.” (p. 269)

¹² Na revista *Artiletra*, de Abril/Maio de 2015, encontra-se um extenso artigo de José Carlos Mucanga, intitulado “Subsídios para a caboverdianidade (2): Qual é a origem do Arquipélago? Faz parte de África?”, em que o articulista defende que, “o estudo da geologia, geoquímica e geofísica só tem comprovado que o arquipélago de Cabo Verde, como os arquipélagos da Madeira e das Canárias, faz parte do Oceano Atlântico, pertence à litosfera oceânica e não faz parte de continente nenhum. Está fora do continente africano e da sua estreita plataforma.” Deste exemplo, bem recente, se comprova que as discussões identitárias mantêm-se intensas e vão além das ciências sociais ou das discussões políticas.

2.2 A questão da língua, entre o bilinguismo e a diglossia

Sabemos afirmar, com desmesurado orgulho, que somos cabo-verdianos mas, como se viu, em cada um as razões dessa identidade variam. Outrossim, há uma matriz comum que passa, inquestionavelmente, pela língua cabo-verdiana, o *nosso crioulo*. No entanto, apesar de materna e indiscutível, a língua crioula navega entre uma oficialização adiada e uma gramática discutida e/ou recusada por sectores da intelectualidade cabo-verdiana. Segundo os críticos, estas regras tendem a conduzir a língua rumo a uma padronização inevitável, numa estratégia discriminatória em relação a certas identidades regionais desta ou daquela ilha.

Não há dúvida de que em Cabo Verde “a vida decorre em crioulo”, como referiu Jorge Amado aquando da sua visita ao arquipélago. (cit. Duarte, 1998:21). O crioulo, ou como formalmente é designado, a língua cabo-verdiana, é o que todos falam desde o berço, sendo utilizado em todos os contextos de interação social. É a língua materna. A língua *nacional*. Nos lares, nas ruas, nos cafés, nas conversas informais, nos namoros, nas festas, nas lutas, nas letras das músicas e em muito do teatro produzido, é a língua usada. É o principal instrumento da efetiva materialização da emoção crioula. É a língua da comunicação oral por excelência, o principal elo de ligação entre todos os cabo-verdianos e o seu melhor instrumento identitário. Como sublinha Onésimo Silveira "foi a língua crioula, como veículo essencial do conhecimento e da comunicação, que sedimentou a coesão nacional e a identidade cultural" (2005:101), uma opinião unânime entre os estudiosos da realidade sociocultural e linguística cabo-verdiana.

Foi o crioulo que tornou viável uma densa rede de relações que se desenvolveram nas ilhas a vários níveis constituindo em veículo de comunicação comum. (...) O crioulo transformou-se, assim, em instrumento de resistência cultural através do qual os cabo-verdianos se exprimem e transmitem seus pensamentos e sentimentos. (Moniz, 2009:83-84)

O português, ou a língua portuguesa, por sua vez, é a língua oficial, utilizada em todos os meios de comunicação escrita, nos jornais, na literatura (é rara a edição de livros em cabo-verdiano, em prosa ou poesia), no sistema de ensino, desde a alfabetização até ao ensino universitário, na administração pública, nas situações de maior formalidade, eventos de Estado ou debates políticos, em muitos programas de rádio e televisão, nas conferências, apresentações de livros, palestras e serviços religiosos. É também a língua que permite a abertura de Cabo Verde ao mundo, através da sua inserção na *Comunidade dos Países de Língua Portuguesa*, CPLP, e no universo lusófono, de uma forma geral.

O domínio fluente do português ao nível da expressão oral e escrita não é generalizado na população cabo-verdiana, ainda que a percentagem de alfabetização no país esteja acima dos 80% e esta seja feita na língua portuguesa (Sarmiento, 2012). Um dado que traduz uma das várias contradições instaladas no que diz respeito à situação linguística em Cabo Verde, onde a única língua com estatuto de *língua oficial* é por muitos encarada como uma língua estrangeira ou, no mínimo, uma língua segunda, e onde se aprende a ler e a escrever numa língua diferente daquela em que se aprendeu a falar. Há linguistas que utilizam o conceito de diglossia, o que pressupõe a coexistência de uma “língua forte”, associada às “formalidades e coisas sérias” e uma “língua fraca”, associada ao “quotidiano, à informalidade e à brincadeira” (Veiga, 1995:31). Outros, defendem a existência de um claro bilinguismo, com o crioulo e o português a coexistir, com problemas e tensões, é certo, mas sem que se possa dizer que uma prevalece sobre a outra.

Entre estes dois extremos, adopto a hipótese do linguista Carlos Delgado (2008), que defende estarmos perante uma condição de *diglossia sui generis*, dividida em duas componentes que sintetizam a situação linguística do arquipélago: uma *diglossia escrita*, com vantagens claras para a língua portuguesa, por ainda não estar definido e socializado um sistema de escrita para a língua cabo-verdiana; e uma *diglossia oral*, com claras vantagens para o crioulo, tendo em conta que estamos perante a língua materna, falada e entendida por todos os cabo-verdianos e utilizada em qualquer situação de comunicação informal. Alice Alcobia prefere utilizar o conceito de *bilinguismo social* (2010:92), que tende a evoluir para um bilinguismo funcional, uma vez as circunstâncias sociais e políticas o permitam. Segundo a autora, há uma tendência para que a língua portuguesa, oficial e utilizada em situações de comunicação formal, venha também a ser língua veicular e do quotidiano, assim como é claro que a língua cabo-verdiana, sendo a língua de todos os dias, tem o caminho aberto para a sua oficialização e vê reforçado o seu uso em situações formais, nomeadamente no sistema de ensino e nos debates políticos¹³.

Com o aprofundamento da investigação relacionada com a língua cabo-verdiana nas universidades e a sua utilização na escrita sem qualquer complexos pela juventude nas redes sociais, por um lado, e a consciência de que o estatuto formal do português é demasiado redutor para a importância que a língua portuguesa tem como valor civilizacional e poder instrumental

¹³ Na Assembleia Nacional, o parlamento cabo-verdiano, é comum as intervenções dos deputados serem feitas na língua materna. Os debates são transmitidos em direto pela Rádio Nacional de Cabo Verde, e os políticos têm plena consciência de que a eficácia da sua mensagem aumenta quando ela é proferida em cabo-verdiano. Outro importante exemplo foi o discurso proferido em crioulo pelo Primeiro-Ministro José Maria Neves na 66ª Assembleia-Geral das Nações Unidas, em Setembro de 2011, tendo sido esta a primeira vez que a língua cabo-verdiana foi escutada na sala magna da maior organização internacional do planeta.

(Veiga, 2003:85), por outro, a arena de disputa entre as duas línguas vai tendo as suas fronteiras mais diluídas, porque torna-se claro que se colocadas uma contra a outra, ambas ficam a perder e prejudicado será o próprio país ¹⁴.

Como defende Marilene Pereira (2015), diretora do *Centro Cultural Brasil – Cabo Verde*, o crioulo e o português, em Cabo Verde, não estão em disputa nem de costas viradas um para o outro. São ambos património da Nação. Para Mário Lúcio Sousa, por sua vez, as línguas portuguesa e cabo-verdiana coabitam de forma pacífica, podendo-se falar de uma relação de “namoro” e de “osmose” (cit. Dias, 2015:45).

Estamos a introduzir o crioulo no português e o português no crioulo todos os dias. É o período da descrioulização. Ouve-se alguém a falar em crioulo e, no fundo, só usam algumas palavras em crioulo. Os tempos verbais já são todos em português e o léxico é basicamente o português. (...) No mundo de hoje, ter diversidades e ter línguas é ter património e temos de cuidar das duas línguas, mas não existe tensão. O que existe são decessos nos defensores, entre os da oficialização e os da não oficialização. (idem)

A Constituição da República de Cabo Verde, no seu artigo 9º, estabelece que a língua oficial é o português e que o Estado deverá promover as condições para a oficialização da língua cabo-verdiana, em paridade com a portuguesa. Para quem não conhece a realidade sociocultural cabo-verdiana poder-se-á espantar pelo facto de a língua materna não ter adquirido ainda o estatuto de língua oficial, sendo esta um elemento nuclear da matriz identitária crioula e um elo que une todos os cabo-verdianos.

Mas a verdade é que o debate em torno da oficialização da língua nacional esbarra em obstáculos e ambiguidades, cuja solução não se prevê que possa surgir tão cedo: em primeiro lugar, o alfabeto aprovado oficialmente ¹⁵, rege-se pelo princípio fonológico em que a cada letra corresponde um som, o que se traduz numa representação uniforme de cada som da língua cabo-verdiana (Delgado, 2008). Ora, este modelo tem sido alvo de críticas e resistências. Por exemplo, a opção pelo sistema fonético que exclui a letra “C” do alfabeto cabo-verdiano, que torna a escrita económica e redutora, tem sido alvo de acesa polémica. E embora seja cada vez maior o número de pessoas a escrever em crioulo, ainda muitos se recusam prescindir da letra C, não respeitando as regras oficiais. A existência de duas variantes, uma da região de barlavento (usado

¹⁴ A Universidade de Cabo Verde anunciou a este propósito, em Fevereiro de 2011, a abertura de um *Mestrado em Crioulística e Língua Cabo-verdiana*, visando promover a formação de especialistas com conhecimentos linguísticos, didáticos e técnicos para operar em diversas áreas da língua cabo-verdiana.

¹⁵ Este alfabeto, também conhecido pela sigla ALUPEC (Alfabeto Unificado Para a Escrita do Crioulo), foi aprovado oficialmente pelo Decreto-Lei nº67/98, de 31 de Dezembro, como se pode ler no Boletim Oficial, 5º Suplemento, nº48, I Série.

nas ilhas de Santo Antão, São Vicente, São Nicolau, Sal e Boavista) e outra, de sotavento (Santiago, Maio, Fogo e Brava), complica a situação, até porque em cada um dos subgrupos, os crioulos também são diferentes. Há quem receie que a oficialização implique uma padronização que provoque o inevitável desaparecimento das variantes existentes, a favor daquela que é utilizada pela ilha mais populosa, a ilha de Santiago, o que é considerado uma tremenda perda cultural, já que é na variedade que reside uma das maiores riquezas do crioulo cabo-verdiano.

Este debate, fundamentado num jogo político e de interesses regionais, conflui quase sempre numa “reconfiguração das relações de poder” (Alcobia, 2010:93) O maior problema reside no facto de a adopção de uma língua única e padronizada, além de favorecer o aniquilamento da pluralidade existente, implica a escolha de um modelo que deverá sobrepor-se a todos os outros, beneficiando um grupo social em particular. “O novo crioulo recriado por um aparato estatal, passa a ser um crioulo domesticado. (...) O crioulo, antes associado ‘às massas cabo-verdianas’, é agora assimilado e subordinado pelas instituições do Estado e pelas ideologias da elite cabo-verdiana.” (Dias, 2002:20).

Finalmente, coloca-se a questão prática das implicações e dos custos que advém de uma oficialização formal da língua cabo-verdiana. Como refere Corsino Tolentino (2009), destacado intelectual cabo-verdiano:

Não faz sentido andar por aí a perguntar às pessoas se são por ou contra a oficialização da língua cabo-verdiana. O crioulo cabo-verdiano fez-se antes de nós e continuará depois de nós, não valendo a pena dar ares de estar a inventá-lo. Novidade seria prepará-lo para ser utilizado nas escolas, nas igrejas, na universidade, na administração e na comunicação oficial. A língua cabo-verdiana não está preparada para todas estas funções e prepará-la é uma tarefa gigantesca para várias gerações. O processo parece viciado e é contra este modo de ver e agir que muita gente estará. Ninguém está contra a língua cabo-verdiana. A mão invisível ou a conspiração não existem, mas, coisa diferente, a sociedade exige rigor e verdade, porque qualquer das duas línguas nacionais é assunto demasiadamente sério para ser deixado exclusivamente aos linguistas profissionais ou amadores, os quais são merecedores do meu respeito e admiração. (...) Somos analfabetos em cabo-verdiano e a meia dúzia de estudiosos e escritores nas variantes da língua materna são os pioneiros que constituem a exceção à regra geral. (idem)

Quer dizer, se, por um lado, a tensão que envolve o debate relacionado com a língua cabo-verdiana, a sua oficialização e padronização escrita é por demais evidente, por outro, esta não deixa de ser um inquestionável factor de unidade entre todos os cabo-verdianos. Na diáspora, o que os une é, justamente, a língua comum, pois cada um fala a língua do país de recepção e a sua língua materna. Como defendeu Baltasar Lopes há mais de meio século, “todo aquele que

tentasse e, por impossível, conseguisse a erradicação do crioulo, mutilaria irremediavelmente a alma do homem caboverdiano. Seria uma das formas de crime de genocídio" (1956:30)

Embora a língua portuguesa e a cabo-verdiana se mantenham numa arena de confronto entre uma escrita formal e uma oralidade popular, basta utilizar as redes sociais para se perceber que não faz sentido separar uma elite que escreva o português de uma massa populacional que fale o crioulo, porque a maioria dos jovens cabo-verdianos já se expressa na escrita fazendo uso da sua língua materna, mesmo que as regras não estejam definidas nem socializadas na sua plenitude. Também por isso, a chamada *Geração Polegar*¹⁶, tornou-se a maior representante da modernidade da língua crioula e a comunicação escrita deixou, por seu intermédio, de estar confinada ao uso da língua portuguesa. As elites crioulas, por outro lado, dão-se cada vez mais o direito de, mesmo em situações de formalidade, fazer uso da sua língua materna, que vai assim ganhando terreno nos restritos salões e circuitos políticos de poder.

Apesar das tensões instaladas em torno da problemática linguística em Cabo Verde, fica claro na presente dicotomia que a língua cabo-verdiana é na sua natureza, a essência “do mundo que o mulato criou” (Veiga, 1997:36) e que a língua portuguesa é, como bem lembrou Amílcar Cabral, “o melhor que os portugueses nos deixaram” (cit. Alcobia, 2010:102). As duas línguas contribuem, como escreveu Hopffer Almada, “para nos tornarmos cada vez mais nós próprios e universais.” (2004:3) Creio, pois, que Cabo Verde caminha de forma irreversível rumo a um efetivo bilinguismo em que mais cedo ou mais tarde seja permitido aos nacionais cabo-verdianos serem alfabetizados na sua língua materna, que esta possa atingir o seu estatuto pleno de língua oficial e que à língua portuguesa seja dada a devida importância no sentido da sua integração cultural, social e tecnológica, abrindo as portas de Cabo Verde ao Mundo.

2.3 A matriz identitária

Qualquer nacional de Cabo Verde adora falar acerca do que é ser-se cabo-verdiano. As tentativas para uma definição de uma especificidade cabo-verdiana existem muito antes da independência formal. A caboverdianidade, conceito utilizado para dar força epistemológica a uma autoproclamada matriz identitária, segue esse deleite do cabo-verdiano de falar de si mesmo.

¹⁶ A expressão *Geração Polegar* é utilizada por Mário Lúcio Sousa quando se refere à ampla utilização pelos jovens do crioulo escrito como meio de comunicação nas redes sociais, através dos telemóveis. Em Cabo Verde a taxa de utilização de comunicação móvel é maior que 90% e a taxa de penetração da Internet é de 37,5% (NOSI, 2014).

É o termo que traduz esse sentimento de unidade e de pertença. “Ideia e conceito de difícil definição, mas que, para os cabo-verdianos, condensa a *morabeza*, o ser ilhéu, o ser crioulo, o ter uma identidade própria capaz de nos diferenciar de tudo e de todos.” (Almada, 2006:76)¹⁷

Sendo perceptível que conforme a ilha ou região subsistem diferenças consideráveis entre as memórias colectivas, resultantes dos respectivos percursos históricos, o esforço para a construção de uma identidade comum tem sido uma constante por parte das várias gerações de intelectuais e pensadores crioulos. Na boca do povo, o que define o cabo-verdiano é igualmente um assunto de todos os dias, seja qual for a ocasião e o lugar onde se estiver.

Falam da emigração, ora como tragédia, ora como vocação da gente das ilhas; falam da pobreza, da pequenez do meio e das perspectivas de futuro limitadas; falam da fome, que ainda a há (...); dizem que, apesar da pobreza, o povo em Cabo Verde é mais evoluído do que na África, que não há cabo-verdiano que não tenha veia de músico ou de poeta, tal como não há um único, pobre ou rico, que não goste de cachupa; queixam-se as mulheres dos homens mais mulherengos e levianos que Deus pôs na terra. Ao mesmo tempo, as pessoas em Cabo Verde gostam muito de enumerar diferenças entre as ilhas no que diz respeito à maneira de viver e ao modo de ser dos seus habitantes. Consoante o tema e o propósito da conversa, o horizonte da identidade colectiva ora se alarga ao arquipélago, ora se confina à ilha de cada um. (Vasconcelos, 2003:186-87)

Para uma compreensão da historiografia teatral cabo-verdiana torna-se essencial uma revisão dos aspectos que presidem à fundação do *ethos* crioulo que passa pelas condições geográficas e climáticas, mas também pelo surgimento de uma cultura intelectual autóctone aliada à utilização do crioulo como veículo identitário. A consciência do que é ser cabo-verdiano passou por um recentrar cultural e até ideológico que colocou o próprio cabo-verdiano num lugar privilegiado.

Quais são, em suma, os elementos que constituem o *ethos* cultural do cabo-verdiano? Eu diria que a sua idiossincrasia, resultante do processo histórico analisado, é constituída pelas seguintes ramificações: a condição de ilhéu e a omnipresença do mar; um forte sentimento de pertença; a importância da(s) diáspora(s); a diversidade arquipelágica; a língua materna cabo-verdiana; a musicalidade constante, ligada aos ritmos nacionais; e, finalmente, a riqueza dos mitos, festas e tradições, fonte primária da teatralidade crioula. Pela sua importância no atual contexto, deixo algumas reflexões sobre cada uma destas ramificações.

¹⁷ A palavra crioula *morabeza* não tem tradução para o português e simboliza a arte de bem receber que é apanágio do cabo-verdiano, principalmente nos meios rurais.

2.3.1 A condição de ilhéu

Sejam as ilhas de Cabo Verde chamadas de Atlânticas, Macaronésicas, Afortunadas ou Hesperídeas, certo é que elas “nascem de uma explosão de forças da natureza que ora maltratam ora embalam” (Bettencourt, 1998:18) e é esta natureza que empurra o crioulo para o mar. Esse mar que, como escreveu o poeta Jorge Barbosa, nos dilata os sonhos, nos sufoca os desejos e insinua horizontes para lá dos horizontes. O mar, omnipresente na vida dos ilhéus, é um elemento determinante do imaginário cabo-verdiano, ainda que o seu corpo se sinta tantas vezes prisioneiro nos limites da ilha. “Daí que se torne contemplativo e se sinta por vezes subjugado pela imensidão infinita à sua volta. É o caminho natural do homem das ilhas, nele se fazendo marinheiro.” (*idem*) Da insularidade nasce essa angústia, o dilema central do povo esmagado pela seca e pela fome, de ter que escolher entre a necessidade de partir e o desejo de ficar. A emigração e a saudade são temas dominantes da literatura de Cabo Verde desde o século XIX tornando a *ora di bai*, a hora da partida ou despedida, uma das enunciações mais reconhecidas pelo povo crioulo, popularizada pela *morna*¹⁸ de Eugénio Tavares.

E é a morna dos que andam em cima do mar, navegando rumo à *terra longe*, outra expressão premente do imaginário cabo-verdiano. O homem e a mulher de Cabo Verde, tornam-se seres inquietos, atormentados pelo desejo e expectativa da partida, numa esperança ilusória da qual não podem furtar-se, dadas as difíceis condições de vida das ilhas, cimentando a ideia de que a emigração constitui a única solução válida para os seus problemas. Hoje, apesar das novas tecnologias de comunicação, do desenvolvimento económico e da implementação do ensino superior, continua a ser um sonho de qualquer jovem sair “para fora”.

A História deste Arquipélago confunde-se, pois, com a epopeia do mar que, em diferentes conjunturas desempenhou papel de relevo para a afirmação das Ilhas no Atlântico e no Mundo. Em cada uma delas, o mar assume papel particular, quer como porta de entrada aos forasteiros de diferentes paragens, como terá acontecido com os portos da Ribeira Grande e da Praia, ainda nos primeiros séculos de povoamento, quer, como poiso de abastecimento de carvão como foi o caso do Porto Grande de S. Vicente, cuja importância ao tempo da navegação a vapor é de todos reconhecida, quer ainda como a única via de ligação dos ilhéus, caso de todas as ilhas, sem esquecer, obviamente, a sua importância económica num espaço onde a condição insular e a inaptidão das terras para a exploração agrícola sempre favoreceram as atividades marítimas, estimulando a pesca, a navegação de cabotagem e em finais do século XIX, a indústria baleeira. O mar está tão vinculado na História das ilhas, que parece fazer parte da mundividência das suas gentes. Não é por acaso, que está sempre presente na música, no teatro, na literatura e naturalmente na produção historiográfica cabo-verdiana. (Évora, 2014:102)

¹⁸ Falaremos de forma mais pormenorizada sobre este género musical no subcapítulo 2.3.6.

O mar, deste modo, assume um duplo sentido, ora como entidade ligada à vivência, ao ambiente familiar e rotineiro, ora como sujeito que aprisiona os destinos da libertação espacial e/ou económica. O mar é uma prisão e uma ponte. Muito mar numas ilhas com pouca água. A prisão líquida que nos separa do mundo. Vontade de sair, necessidade de ficar. E vice-versa. Desta ligação ao mar, emergem dois outros pilares identitários: a diáspora e o amor à terra.

2.3.2 O sentimento de pertença

Apesar do difícil e tantas vezes trágico percurso histórico, o sentimento de pertença é uma importante componente da matriz identitária cabo-verdiana. O orgulho de afirmar-se “eu sou cabo-verdiano” revela, por um lado, um amor à terra, seja pela sua ilha em particular, seja por Cabo Verde no seu todo, e por outro, um orgulho de ser aquilo que é, cabo-verdiano. Na realidade, este nunca abandona o arquipélago, mantendo um contacto estreito com a terra natal – uma ligação que se herda e não se limita a quem tenha nascido nas ilhas, pois pode ser assumida pelos filhos nascidos no estrangeiro. Mesmo longe, esta é uma ligação que se mantém por diversas vias, através da língua materna ou das manifestações culturais que continuam a fazer parte do dia-a-dia de qualquer emigrante, como é o caso da música, das danças, da culinária ou do próprio modo de vida. Não será por acaso que a composição mais conhecida do universo musical cabo-verdiano seja *Sodade*, saudade em crioulo, popularizada a nível global por Cesária Évora. Neste sentido, a caboverdianidade pode ser vista como a expressão máxima de uma elevada autoestima de um povo espalhado pelos quatro cantos do mundo, em esforço contínuo pela afirmação de uma identidade em permanente construção. É um orgulho tal que há quem afirme ironicamente que o cabo-verdiano vê o arquipélago como o centro do mundo ou, como escreveu Germano Almeida, “com os olhos fixos no próprio umbigo.” (1998:13) É o que o poeta Corsino Fortes designa, na mesma linha de pensamento, de *bazófia grande*: “ele tem consciência da sua pequenez, mas é nessa consciência que vem a sua grandeza.” (cit. Santos, 2009:422) Este mesmo poeta escreveu num dos seus poemas que se as dez ilhas de Cabo Verde se juntassem dariam um *golpe de Estado no Paraíso*, o que simboliza o amor-próprio que o cabo-verdiano tem pelo seu arquipélago.

*Pedimos a Deus
Que não nos ajude a unir estes dez pedaços
Porque se unidos: amalgamados
Ossos com ossos rochas com rochas
Estes dez pedaços
Daríamos / Um golpe de estado no paraíso* (Fortes, 2001:213)

2.3.3 A importância da(s) diáspora(s)

Uma consequência bem visível das dificuldades sentidas ao longo do processo histórico cabo-verdiano foi o intenso fenómeno migratório, que é uma das componentes mais antigas e estáveis da história do arquipélago. (Pereira, 1998:81) A emigração espontânea dos ilhéus remonta aos finais do século XVII e início do século XVIII, tendo como destino a América do Norte, numa aventura ligada à atividade dos barcos baleeiros norte-americanos. Foi sobretudo nas ilhas do Fogo e Brava que foram contratados crioulos para trabalhar nesses navios, dando-se início a uma autêntica ponte migratória que culmina no surgimento de uma das maiores comunidades cabo-verdianas, com uma intensidade maior entre 1900 e 1920. Foi a forma quase providencial, que se encontrou para alguns fugirem dos efeitos nefastos das secas que assolavam as ilhas, que haviam de provocar enorme mortandade, de forma cíclica, durante vários séculos.

Além desta, é preciso ter-se em conta a corrente migratória para S. Tomé, iniciada no século XVIII, marcada por suplício, miséria, deficiente alimentação e condições de trabalho duríssimas. Na segunda fase migratória, que compreende o período entre 1927 e 1945, países como Brasil e Argentina começam a ser escolhidos por causa da dificuldade de entrar nos EUA. Na África, nações como Senegal, Guiné e Angola começam a receber muitos emigrantes, além de Portugal que nesta época se destaca como destino migratório. A partir da segunda metade do século XX, dá-se um êxodo marcado por uma mudança dos destinos dos emigrantes, voltado agora para os países da Europa. É interessante verificar que conforme o país considerado assim a origem dos emigrantes é diferente. Por exemplo, na Holanda, com destaque para Roterdão, e em Itália, a emigração dá-se sobretudo a partir da ilha de São Vicente; em Portugal, com epicentro em Lisboa, a maioria é oriunda de Santiago; no Luxemburgo, encontramos sobretudo crioulos de Santo Antão; e os EUA continuam a receber, em maior número, naturais do Fogo e Brava ¹⁹.

Como outras comunidades emigradas, a cabo-verdiana transporta o seu país de origem para todo o lado. Quem conhece ou visitou estas comunidades já vivenciou a impressão de que não se saiu do arquipélago, seja pela língua que ali se fala, pela comida que se come, pela música que se ouve ou pelos ritmos que se dançam.

¹⁹ Não se sabe ao certo quantos cabo-verdianos existem espalhados pelo mundo. Um estudo publicado em Setembro de 2010 pela OIM (Organização Internacional para as Migrações) apontou para a diminuição dos números da emigração desde a década de setenta. De 1970 a 1975 a taxa estava em torno de 19% da população cabo-verdiana; no período de 2005 a 2010, a mesma foi reduzida para 5,1%. Segundo dados da Organização, 700.000 cabo-verdianos viviam fora do país em 2010 (com 260.000 nos EUA e pelo menos 100.000 em Portugal). Estima-se que, em 2015, possam haver cerca do dobro de cabo-verdianos a viver fora do arquipélago, entre crioulos de primeira e segunda gerações, ou seja, o dobro da população residente, que em 2014 atingiu, segundo dados do Instituto Nacional de Estatística de Cabo Verde, a fasquia dos 500 mil habitantes.

Ao ponto de chegada, este homem cabo-verdiano, fruto dos séculos da sua própria história, que ele também desconhece, tem consigo uma arma – vontade de vencer, logo suportar clima, língua estranha, gente de outros modos, trabalhos difíceis, solidão. Essa vontade cimenta-se num dado, ele é cabo-verdiano. Assim, a língua perpetua-se no seu grupo a que se aferra para ter raízes e se sentir mais forte; acompanhado a sua música que serve de comparação entre todos os ritmos; mune-se da sua religião – uma existência difusa de crenças e fé, que ele afirma ser catolicismo, que expressa nos casamentos, batizados e mortes; a cozinha com os seus sabores específicos a perpetuar os ritos e festejos da nação. (Pereira, 1998:82)

Esta “interiorização” dos países de destino como se fossem parte do território é, segundo Grassi (2006), uma particularidade identificável da diáspora cabo-verdiana. Existe a percepção de que a nação não é limitada às ilhas do arquipélago mapeadas pelas suas fronteiras naturais. A pátria cabo-verdiana, tendo o mundo como território, é uma percepção que está ancorada na história do arquipélago e, portanto, vai muito além da perspectiva económica.

O investigador Rui Cidra defende que a experiência social da música, dança e poesia nos contextos da diáspora cabo-verdiana constitui um veículo central de relação emocional e intelectual com o território de origem:

A experiência social da música, poesia e dança no âmbito de redes comunitárias, de parentesco e de amizade nos contextos da diáspora cabo-verdiana, constituiu um veículo central de relação emocional e intelectual com o território de origem. Em destinos migratórios preferenciais como Buenos Aires, Rio de Janeiro, Boston, Dacar, Luanda, Bissau, Lisboa, Roterdão ou Paris, migrantes abordando instrumentos musicais e interpretando os repertórios do arquipélago, audiências participando activamente na performance através do canto, da dança ou da escuta silenciosa, mas subjectivamente significativa, constituíram a música e dança como práticas culturais centrais para as suas identidades e para a reconfiguração das suas memórias em contextos de separação e desestruturação ditados pela migração. (2008:106)

Cabo Verde encarna um espaço diaspórico desde sua origem. As suas ilhas inabitadas foram povoadas por povos deslocados das suas terras originais, de forma forçada ou voluntária. (Cohen e Sheringham, 2014). Por outro lado, seriam as ondas de emigração de cabo-verdianos a partir do começo do século XX que originariam esta *transnação desterritorializada* (Sieber, 2005:123), com uma grande maioria que mantém profundos laços efetivos com a sua terra natal. São laços para os que emigram e para os que ficam, o que faz da nostalgia uma expressão habitual do imaginário crioulo.

2.3.4 A heterogeneidade arquipelágica

Em Cabo Verde, quase que se pode dizer que encontramos um país diferente em cada ilha, e a disparidade não é apenas paisagística. As populações das ilhas mostram-se diferentes, nas suas múltiplas facetas, sociais, culturais e até psicológicas. Não cabe, no âmbito deste estudo, uma análise aprofundada da história de cada ilha e das suas respectivas matrizes identitárias, nem sequer aprofundar as suas singularidades geográficas. Mas é importante sublinhar que destas diferenças nasce a rivalidade entre a ilha de Santiago, historicamente mais ligada ao início do povoamento, ao fenómeno da escravatura e ao início da miscigenação, herdeira dos traços culturais oriundos do continente africano; e a ilha de São Vicente, a última ilha a ser povoada, muito mais tarde, já por nascidos no arquipélago e que, com a sua ampla baía, o seu Porto Grande e a indústria carvoeira, assume um carácter cosmopolita com ampla influência britânica.

São facilmente identificáveis, por exemplo, as diferenças existentes entre a ilha do Sal, com as suas extensas praias de areia branca, que fizeram dela o maior centro turístico de Cabo Verde, e a ilha de S. Nicolau, que viu nascer o Seminário Liceu, em 1866, transformando-a no berço da intelectualidade cabo-verdiana na primeira metade do século XIX, início do século XX. Consegue-se entender que falar da ilha Brava, é falar da mais pequena e isolada ilha de Cabo Verde, situada a sul do arquipélago, povoada a partir da violenta erupção da ilha do Fogo em 1680, por gente desta ilha vizinha, à qual se juntaram pescadores oriundos dos Açores, dando-se início a uma ligação à pesca que esteve na origem da corrente migratória dos habitantes desta ilha para os EUA. As ilhas de Santo Antão e Boavista, completamente diferentes na paisagem – a primeira tem as montanhas mais majestosas e a segunda é a detentora das mais belas praias – tem em comum o facto de terem acolhido vagas de migrantes chegados de Marrocos, parte da população judaica sefardita, que procuravam escapar à perseguição, sendo possível encontrar traços e vestígios deste facto histórico, mormente nos cemitérios locais, numa e noutra ilha.

Uma das maiores riquezas de Cabo Verde reside, pois, nesta heterogeneidade arquipelágica. Apesar de toda esta diversidade, a acrescentar à inexorável insularidade que confere a cada ilha características peculiares no folclore, nas tradições, nos modos de vida e no crioulo falado, o cabo-verdiano mantêm-se detentor de uma notável consciência nacional, apesar das rivalidades regionais, inevitáveis tendo em conta as imensas diferenças que se encontram em cada uma das ilhas. Por exemplo, apesar desta diversidade social e cultural, nunca houve nenhum movimento visando a independência ou autonomia de uma ilha ou de um determinado conjunto de ilhas, apesar dos apelos por uma maior regionalização estrutural no aparato administrativo.

2.3.5 A língua crioula

Depois de tudo o que já foi escrito sobre a língua cabo-verdiana, importa neste contexto reforçar o crioulo como um fascinante produto resultante do encontro de culturas: “Nós inventamos uma língua!”, constatava com emoção Gabriel Mariano, pensador e ensaísta do Cabo Verde moderno. (cit. Spínola, 2004:183). A fala crioula, nascida das bocas de negros e de mulatos, acabaria por se alastrar a todos os naturais do arquipélago, “impondo-se como o facto mais eloquente e mais decisivo da nossa especialização cultural” (Mariano, 1991:69) A língua crioula é um factor de unidade e tem presença capital nas manifestações culturais cabo-verdianas, na música, no teatro e nas tradições populares.

O crioulo é realmente o suporte insubstituível da identidade cabo-verdiana: na comunicação corrente, na vivência de hábitos e costumes rurais como cidadãos. Mas também numa aproximação aos ritmos tradicionais de texto, música e dança; para captação e expressão de emoções estéticas tanto no campo da poética como da narrativa (Peixeira, 2003:162)

Onde estiverem dois cabo-verdianos, certamente que se ouvirá a peculiar sonoridade do crioulo de Cabo Verde, e se há algo que o estrangeiro que se quer integrar tem de fazer é aprender a falá-lo rapidamente porque o certo é não aparecer ninguém a fazer qualquer esforço de tradução, mesmo em meios sociais amigáveis. Entender e saber falar o crioulo torna-se uma espécie de prova definitiva da vontade do forasteiro de se integrar na comunidade, seja nas ilhas ou na diáspora. Só assim poderá um dia ouvir de um cabo-verdiano que é “um dos nossos”. O crioulo é o espelho da alma do cabo-verdiano. Sendo língua materna, facilmente se compreende que seja a língua do amor, do debate, da emoção e da tristeza. Em crioulo se fazem as declarações de amor mais inflamadas – geralmente cantando uma morna – e em crioulo choram-se os mortos que partiram. É o principal instrumento de comunicação, de expressão artística e da oralidade. Sendo o pilar central da matriz identitária crioula compreende-se que o cabo-verdiano, que se diz *crioulo*, utilize o mesmo substantivo quando se refere à sua própria língua, o *crioulo*. Talvez a mais sintética definição do cabo-verdiano seja mesmo essa: um crioulo que fala crioulo.

2.3.6 Os ritmos e a musicalidade

Costuma-se dizer que em Cabo Verde levanta-se uma pedra do chão e por baixo dela se encontra um músico tocando algum instrumento com destreza. Por outro lado, se aprender a língua é condição *sine qua non* para uma admissão social como membro de pleno direito, saber dançar os principais ritmos de Cabo Verde é considerado uma etapa definitiva para que o

processo integração possa ser considerado um sucesso. A partilha das expressões musicais e da dança do arquipélago, bem como o domínio do crioulo, são hoje apontados como os principais elementos de pertença subjetiva à nação cabo-verdiana. (Cidra, 2008)

Não é estranho que assim seja. Cabo Verde é um país musical, em todos os sentidos. E foi pela música que se deu a conhecer ao mundo, primeiro com Cesária Évora, hoje com outros artistas, de várias gerações e múltiplos estilos. Este é um pequeno país que ao longo da sua história produziu música de surpreendente vitalidade, tradicional ou não, “recebendo, mesclando, transformando e recriando elementos de outras latitudes, que acabaram por dar origem a géneros fortemente caracterizados e enraizados no seu universo.” (Brito, 1998:13)

Os ritmos assim nascidos traduzem toda a idiosincrasia deste povo e constituem, antes de mais, verdadeiras crónicas vivas e expressivas da sua vida, como companheiros de trabalho, exprimindo a alegria, a nostalgia, a esperança, o amor, a jocosidade, o apego à terra, os problemas existenciais bem como a própria natureza. (idem)

O papel da música no processo de consolidação, preservação e extensão do que é cabo-verdiano, no arquipélago ou na diáspora, é de uma relevância que não pode ser desprezada. A música constitui parte importante nos projetos de construção nacional no arquipélago e na luta para determinar as contribuições da África e da Europa nas definições de caboverdianidade (Sieber, 2005). Enquanto as origens da maioria dos géneros musicais cabo-verdianos segue envolta em polémica, há uma aceitação geral entre os estudiosos quanto à sua natureza crioula. São géneros “enraizados num hibridismo transatlântico complexo de formas musicais euro-africanas, variando de ilha para ilha e dos grupos nórdicos e sulistas da ilha” (Arenas, 2011:45).

As músicas são a materialização dos pilares identitários referidos, não apenas porque são cantadas em crioulo, mas porque refletem essa condição de ilhéu. Canta-se a saudade, a autoestima, o amor à terra-mãe e a nostalgia assim como o sentido de humor, a coragem, a expressão amorosa e a abertura ao mundo. A variedade dos ritmos espelha essa heterogeneidade arquipelágica que é um dos atributos identitários e reflexo da riqueza humana e cultural de Cabo Verde. No dia-a-dia do cabo-verdiano, no campo ou na cidade, nos principais episódios sociais, laborais ou festivos, a música está presente. Existem, no cancionário tradicional cabo-verdiano, cantigas de trabalho, de monda, marítimas ou de ninar. Estão registadas cantigas de roda, lengalengas ou de carácter pastoril. Os desfiles fúnebres são acompanhados por músicos tocando os temas apropriados e os casamentos incluem um conjunto de canções de carácter festivo e jocoso, com referências diretas a acontecimentos previstos para o recanto secreto das núpcias.

Se viajarmos pelas ilhas, somos confrontados com diferentes ritmos e respectivas danças, algumas surpreendentes, tendo em conta o contexto geográfico do arquipélago. Por exemplo, numa zona de difícil acesso na ilha de Santo Antão, entre imponentes montanhas, podemos testemunhar a força da *Contradança*, género importado da França, que também se dança na ilha de S. Nicolau. Nesta ilha, a *Mazurca* polonesa, continua a ser tocada e dançada em casamentos e outras festas. Em Santo Antão e São Nicolau varia-se a *Mazurca* com a *Contradança*. Outro ritmo centenário peculiar é o canto-dança *Landu* que só se executa na ilha da Boavista. Consiste numa representação simbólica, de origem ritualista, através da qual os dançantes, a anteceder a primeira noite de núpcias, transportam-se sugestivamente para um jogo sexual, como que a provar a toda a comunidade a virilidade do homem e a fertilidade da mulher. (Lima, 2002)

Os ritmos tradicionais, espalhados por todos os recantos das ilhas, tocados pelo rufar frenético dos tambores, tem o seu apogeu nas festas de romaria e ecoam por vales, montanhas, periferias e principais artérias dos centros urbanos. Estes tambores, cuja forma e materiais são de origem portuguesa, são tocados com *baguetes* de madeira, produzindo ritmos variados, conforme a festividade e o local onde se encontrem. Nas festas de S. João, com maior expressão nas ilhas Brava, Santo Antão e São Vicente, na tradicional *Festa da Bandeira*, da ilha do Fogo ou nas *Tabancas* de Santiago, o som destes tambores e os seus ritmos característicos constituem uma sonoridade marcante da cultura cabo-verdiana.



Figura 2: Tocadores de tambor, ilha do Fogo
Fotografia de Abraão Vicente. Gentilmente cedida pelo autor

Outra toada rítmica particular crioula é produzida pelo som do *Batuque ou Batuko*, uma manifestação cultural de origem africana com expressão na ilha de Santiago, provavelmente o estilo musical mais antigo de Cabo Verde. (Gonçalves, 2006:17) Executado em cerimónias oficiais, ambientes familiares, festas de casamento e batizados, incorpora música, dança e literatura. Um grupo de mulheres percussionistas e cantoras, as *batucadeiras*, sentadas em semicírculo, prendem entre as coxas um pedaço de tecido enrolado, muitas vezes envolvido num saco de plástico para aumentar o seu potencial sonoro, e com as mãos batem nele com uma espantosa força de braços e em diferentes velocidades. As cantigas são executadas conforme a cantadeira solista, a *profeta*, e um coro que repete ou responde ao canto desta.

As letras falam de tudo: do quotidiano, das alegrias, das tristezas, da distância ou dos problemas sociais. O ritmo é acompanhado por palmas que segue a proposta da performance e ao som produzido pela percussão dá-se o nome de *txabeta*, que varia conforme o momento e a modalidade da expressão. Situada entre o género dos ritmos, das danças e da tradição oral, o batuque cabo-verdiano é tudo isso agrupado, a que se junta o elemento místico, uma espécie de ligação ao cosmos: no centro do círculo, uma das mulheres com um *pano terra* – pano tradicional cabo-verdiano – atado à cintura, move os quadris, primeiro suavemente e depois acelerando a rotação, com as mãos voltadas para o céu e os olhos fechados, numa espécie de transe que funde místico com sensualidade.

As circunstâncias de vida em Cabo Verde obrigaram os habitantes a serem pragmáticos. A sobrevivência exige criatividade, persistência e alegria de viver. Esta última manifesta-se, por exemplo, no surgimento da *Coladeira*, género musical que se desenvolveu em São Vicente, em meados do século XIX, por uma necessidade de se dançar ritmos mais acelerados. Na altura, desenvolveu-se numa música dançante, fazendo-se sentir influências da música brasileira, como o *Samba* e o *Chorinho*. As suas letras têm um carácter satírico: “esta forma de expressão musical, que funciona como sátira social e se entronca no processo de escárnio e maldizer da literatura medieval portuguesa, crítica, com sarcasmo e humor refinado, a sociedade mindelense.” (Brito-Semedo, 2006:93) Segundo Ferreira, “o jocoso, a crítica mordaz, a paródia doméstica, o veneno do ridículo, o reparo brincalhão, são na verdade o fecundo processo através do qual a coladeira exprime os conteúdos sociais e populares”²⁰. (1985:195)

²⁰ Como veremos, existiu uma forte ligação entre este género musical e a comédia popular crioula, também nascida na cidade do Mindelo. Não só os temas e o tom jocoso eram os mesmos como não poucas vezes as novas *coladeiras* eram dadas a conhecer nas estreias dos espetáculos de teatro.

O *Funaná*, originário da ilha de Santiago, é também dançado em todo o lado, em festas privadas, bailes populares ou nas discotecas. Neste género musical, o canto é acompanhado pela gaita (um acordeão diatónico) e o ferrinho (um ferro que se toca com uma faca, marcando o ritmo). Após a independência de Cabo Verde em 1975, tornou-se muito popular através da adição de instrumentos modernos tais como a guitarra eléctrica, sintetizadores, baixo e bateria, destacando-se, nesta fase, músicos como Carlos Alberto Martins, conhecido por *Catchás* e, mais recentemente, grupos como os *Ferro Gaita*, que modernizaram o ritmo com sons electrónicos, mantendo contudo presente o ferro e a gaita nas suas atuações.

Finalmente, a *Morna*, a canção rainha de Cabo Verde. O debate sobre as origens deste género musical é sintomático das questões identitárias que sempre vêm à baila. De ritmo lento, a morna tem sido associada, por um lado, ao fado português, havendo quem defenda uma procedência africana, do *landum*, de origem angolana. Há ainda quem se refira à influência do tango ou do *samba-canção* na fase posterior da evolução da morna, ocorrida em Mindelo, com os compositores Francisco Xavier da Cruz, conhecido por B'Leza, ou Luís Rendall. Esta controvérsia sobre a morna é, segundo Cohen e Sheringham, reminescente dos debates sobre a identidade cabo-verdiana e do complexo processo de criouliização: “Como uma forma musical criouliizada, as origens precisas da morna são entrancáveis, representando uma ‘reinterpretação’ singular de estilos musicais na nova situação. (2014:128)

A *Morna* é o mais representativo género musical de Cabo Verde, e ocupa um lugar especial no coração cabo-verdiano, pela sua antiguidade e permanência na memória colectiva e por ser cantada em todas as ilhas e na diáspora, ao contrário dos outros géneros musicais, que têm uma especificidade regional. É um género sentimental e lírico, que na sua construção rítmica é adoçado pelo sentimentalismo nostálgico próprio do cabo-verdiano:

A descontinuidade territorial cedo cravou no cabo-verdiano em formação o agulhão da saudade levando-o a ninar restos de velhos sons da sua origem distante, acabando por inventar uma toada nostálgica e dolente que se transformaria na Morna. Ainda que nas senzalas cantos e danças frenéticas animassem as noites, ele começava a dar certa preferência à música dolente que o acalentava enquanto sonhava com horizontes distantes e exercitava a língua com que se entendiam na senzala – o crioulo. (Bettencourt, 2006:28)

Uma canção que conta histórias, descreve estados de alma e satiriza condutas, num tom quase sempre melancólico – as suas letras falam de episódios quotidianos, do amor, da separação, das mães e das esposas, da partida e da solidão, da tristeza impregnada no coração do emigrante. Mas também podem cantar a alegria do reencontro ou a extrema pobreza referenciada

com ironia ou efeito catártico. Em todos os temas, alegres ou tristes, a insularidade aparece como denominador comum e o mar é personagem omnipresente, que separa e reúne, a prisão e a ponte, o senhor maior do destino crioulo ²¹.

É importante sublinhar, no presente contexto, que os géneros da *Coladeira* e da *Morna*, tanto as músicas quanto as letras, desempenharam um papel vital na aparição de um teatro nacional em Cabo Verde (Marqués, 2012), nas décadas de 40 a 60 do século XX, pela sua força conciliadora com o *ethos* cabo-verdiano e pelos registos do quotidiano que representam. Um papel que será reforçado no período imediato após a independência pelo *Funaná* e Bataque, nos grupos de teatro de Santiago, que utilizaram estes géneros musicais como forma de resgate de um folclore anteriormente reprimido e como reforço de afirmação de uma identidade nacional para o teatro cabo-verdiano.

Entretanto, novos tempos polarizaram o acesso às fontes de informação e de influência, e dois novos géneros musicais modernos surgiram nas ilhas e na diáspora. Ainda que se continue a discutir se estes músicos das novas gerações são ou não merecedores do título de *artistas cabo-verdianos*, a presença desta música moderna faz-se sentir em diversas circunstâncias. São os casos do *Zouk*, ou *Cabo Zouk*, e do *Hip-Hop Crioulo*.

O primeiro emergiu nos anos 1980 na diáspora, com destaque para as cidades de Roterdão e Paris, e é um género que deriva da música *zouk* antilhana. A sua popularidade nas novas gerações provocou uma proliferação de artistas, bandas, gravações e videoclips que tem dois aspectos em comum: a base rítmica importada e a utilização da língua cabo-verdiana. É um estilo de música tocado nas discotecas e nos festivais de música promovidos no arquipélago. A liberdade artística experienciada por esses músicos na diáspora mostra que eles têm sido capazes de “expandir os limites de sua música” e, no processo, desvalorizar em certa medida o que é considerado “autenticamente” cabo-verdiano. (Hoffman, 2008:211)

É interessante verificar que a apropriação de práticas expressivas associadas a contextos culturais exógenos desencadeia, não poucas vezes, um debate sobre as fronteiras e os limites do que é “cabo-verdiano” ou das manifestações que se podem incluir no quadro das “tradições

²¹ A 13 de dezembro de 2012, o Governo aprova uma resolução que classifica a *Morna* como Património Histórico e Cultural Nacional, primeiro passo para tornar o principal género musical cabo-verdiano candidato a Património Imaterial da Humanidade junto da UNESCO. O Ministério da Cultura cria uma Comissão de Honra e uma Comissão Técnica que tomam posse no Mindelo, no dia 16 de Dezembro de 2012, por ocasião do 1º aniversário do desaparecimento físico de Cesária Évora, a maior embaixadora deste género. O processo de candidatura encontra-se, neste momento, na sua fase final de execução.

culturais” de Cabo Verde. No caso do *Zouk*, como defende Cidra (2008), “a legitimidade cultural na prática de géneros como o *Zouk* por músicos cabo-verdianos revelaram [*sic*] construções de caboverdianidade divergentes e contestadas no território de origem e na diáspora.” (p.123) Independentemente desta contenda, a popularidade deste género musical permanece e é visível em múltiplas situações: é a música que mais se ouve nas rádios, os seus temas são aqueles que ao longo do ano se encontram nos lugares cimeiros das tabelas das músicas mais ouvidas, os intérpretes são os mais populares junto dos jovens e o *Zouk* é o ritmo dançado nos locais de diversão noturna, dentro e fora de Cabo Verde, neste último caso, nas chamadas *discotecas africanas*:

Nas discotecas ou em festas, canções marcadas por um ritmo sincopado lento, narrando impasses nas relações amorosas ou evocando a natureza romântica e sensual do encontro entre homens e mulheres, adequam-se à dança de pares. A intimidade física e sensorial proporcionada pela dança e sublinhada pelas características do seu estilo musical e poético, conotam socialmente o zouk com as relações entre géneros e com uma experiência da sexualidade, sobretudo entre os jovens. (idem, pp. 118-19)

O surgimento do *Cabo Zouk* é um exemplo da criouliização em andamento na música cabo-verdiana e da resistência a ser-se rotulado como apenas uma coisa. Como diz Guilbault “a música não só reflete a realidade das pessoas mas também constrói ou forma esta realidade (cit. Sieber, 2005:146).

Outra expressão musical que tem ganho terreno nos maiores centros urbanos, Praia e Mindelo, tem sido o *Hip-Hop Crioulo*. O sociólogo Redy Wilson Lima, que investiga o tema enquanto fenómeno pós-colonial, defende que o *Hip-Hop* fez emergir nos jovens das grandes cidades africanas, em geral, e em Cabo Verde, em particular, “identidades reflexivas”, ou seja, orientadas consoante a sua condição social e condicionadas por uma modernidade impositiva (2012:280). Tal como no *Zouk*, este género é considerado pelos tradicionalistas culturalmente estranho ao universo identitário cabo-verdiano ²².

²² No jornal *A Nação*, nº258, 09 de Agosto de 2012, o músico Kaká Barbosa instala a polémica ao comparar o *hip-hop crioulo* com a pastilha elástica (*xuinga*, em crioulo) e o papel higiénico: “É sim uma música “*xuinga*”, para não dizer que é como o papel higiénico, usa-se e deita-se fora, não há como ser aproveitada, não serve para nada, não tem nenhuma mensagem, esse tipo de música é uma poluição. Não recebo lição de ninguém, apenas da minha esposa. Música rap, é uma imitação, é uma macaquite da cultura americana.” Falando sobre as mensagens do rap e o hip-hop cabo-verdiano afirmou que são “respigadas, repetitivas e massacrantes”. Já Zeca di Nha Reinalda, compositor e intérprete do *funaná*, argumenta que “os jovens são livres para cantar o que quiserem” mas defende que “o facto de cantarem em crioulo não significa que estejam a fazer música cabo-verdiana”, lamentando a falta de interesse na música tradicional. Como seria de prever o debate não foi nem produtivo nem digno, com insultos de parte a parte, nas redes sociais, blogues e em vários órgãos de comunicação social. Com o objetivo de acabar com a polémica, no *Festival de Música da Gamboa* de 2013, Kaká Barbosa junta-se a Bachart, um dos mais conhecidos *rappers* cabo-verdianos, para cantar um dueto ao vivo e encerrar o episódio que iniciara com as suas polémicas declarações.

O certo é que nos últimos anos foi crescendo, e ainda que não possa ser considerado um movimento cultural consistente, a sua presença nos canais de divulgação e nos meios de comunicação social é cada vez maior e a popularidade dos jovens artistas e grupos cresce sem parar. O teor das letras, pode variar entre um retrato de episódios quotidianos, manifestação de frustrações pessoais, denúncia de problemas sociais, gritos de alerta contra a corrupção política ou uma provocação a outro *rapper*. O jornalista Odair Varela defende que ao *Hip-Hop Crioulo* está destinado a função que um dia foi da *Coladeira*, enquanto género musical que melhor descreve o viver do crioulo e os seus problemas:

Os MC's²³ conscientes estão a colocar o dedo na ferida e a remexer até doer, chamando os problemas pelos nomes, sem medo ou qualquer tipo de censura. Acredito que atualmente a melhor forma de se entender a realidade crioula através da música é ouvindo o hip-hop produzido pela sua juventude²⁴.

Todos estes estilos musicais são crioulizados e podem fornecer espaços para a crítica social, para a exposição das injustiças passadas e presentes, contribuindo, cada um à sua maneira, para a evolução em andamento de uma identidade cultural cabo-verdiana dinâmica e única:

A 'realidade' cabo-verdiana não está sendo construída meramente pelas práticas 'descendentes' de estados, elites culturais, ou processos homogeneizadores da globalização, mas, preferivelmente – ou talvez também – pelas práticas criativas e contra-hegemónicas do povo desta nação, tanto nas ilhas quanto além delas. (Cohen e Sheringham, 2014:131)

Compreende-se porque é que a música tem presença tão forte em quase todos os períodos da história das artes cénicas em Cabo Verde. A importância que assume na matriz cultural crioula e a sua omnipresença no quotidiano faz com que seja inevitável a sua utilização nas produções teatrais até hoje. Como veremos, o elemento musical e rítmico é um instrumento fundamental na transformação do texto dramático clássico em produto cénico idiossincrático crioulo. Seja com música tocada ao vivo ou gravada, com composições originais ou música tradicional, a componente sonora, rítmica e melódica assume um protagonismo sem o qual o teatro cabo-verdiano perderia parte substancial da sua própria identidade.

²³ *MC's* é um termo, importado dos Estados Unidos, muito utilizado para designar os artistas da área hip-hop.

²⁴ O artigo completo, foi publicado no blogue pessoal do jornalista, a 07 de Agosto de 2011.

<http://daiavarela.blogspot.com/2011/08/coladeira-ou-hip-hop-crioulo-qual.html>

(Consultado a 10 de outubro de 2015)

2.3.7 Festas, Tradições e Mitos

2.3.7.1 Um poço de teatralidade²⁵

Os mitos, tradições e festas do povo cabo-verdiano são uma rica e opulenta fonte de teatralidade. Seja na forma como lida com os seus fantasmas, festeja o nascimento de uma criança ou chora os seus mortos, tudo está envolvido numa construção social, com personagens, máscaras, ritmos, músicas, adereços, enredo e público. Os ingredientes das artes cénicas estão presentes no quotidiano crioulo em todo o lado, e não é de admirar que do cabo-verdiano se diga que tem um talento inato para a arte de representar. Qualquer acontecimento crucial da vida mostra uma propensão para uma ritualização mística. Sejam nas bodas, com os seus cerimoniais, danças e canções brejeiras, na celebração de nova vida com o *Guarda-Cabeça*²⁶ ou na forma como se chora a passagem de um ente querido para o mundo dos mortos, tudo é preparado, diria mesmo encenado, com componentes teatrais, dramaturgia própria e público participativo.

²⁵ No *Dicionário de Teatro* Pavis (1999) define teatralidade como “aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cénico)”, ressaltando que a noção teria a desvantagem de se revestir de um traço idealista, remetendo à velha questão da especificidade do teatro puro. Olhada por esse ângulo, estaria condenada a permanecer “não apenas abstracta e metafísica, mas inoperante”, tendo algo de “mítico, excessivamente genérico, e até mesmo idealista e etnocêntrico” (p. 372). Num estudo posterior, o mesmo autor sustenta que, para um espectador aberto às experiências da cena contemporânea, a teatralidade pode ser uma maneira de atenuar o real para torná-lo estético; ou um modo de sublinhar esse real com um traçado cénico obsessivo, a fim de reconhecê-lo e compreender o político; ou um embate de regimes ficcionais distintos que impede a encenação de construir-se a partir de um único ponto de vista, e abre múltiplos focos de olhar em disputa pela primazia de observação do mundo. (cit. Fernandes, 2011:12) Ou seja, a teatralidade é um termo polissémico, que inclui a performatividade e depende da leitura do espectador para se constituir. Para Josette Féral (2004), a teatralidade resulta da relação de duas dinâmicas: a dos elementos que constituem a linguagem teatral, e a da realidade daqueles que observam e atribuem sentido cénico ao que vêem. Dessa forma, ela considera que a teatralidade tanto pode ter origem no espectador quanto na intenção dos criadores desse fenómeno em produzir esse efeito em quem vê. As ciências sociais, nomeadamente a antropologia, utilizam este termo no estudo de comportamentos humanos e na análise de rituais e respectivas funções simbólicas, atrelando propriedades identificadas na arte teatral a fenómenos com nenhuma intenção teatral. (Koudela & Almeida Junior, 2015). No presente caso, a utilização do termo resulta tanto das propriedades dos eventos em análise, análogas com as das artes cénicas, como do facto de, em vários desses acontecimentos, a intenção de criar um evento espetacular ser consciente por parte dos seus intérpretes.

²⁶ A cerimónia do *Guarda-Cabeça* acontece na sétima noite após o nascimento do bebé, tem lugar em todas as ilhas, em ambientes rurais ou urbanos e marca o fim do isolamento da mãe e do recém-nascido, restabelecendo a ligação destes à comunidade. É uma mistura de festa com vigília, contra o “mau-olhado”. Assim, familiares e amigos sentam-se durante essa noite a tocar e a cantar para afugentar as bruxas e outras criaturas maléficas. Diz a tradição popular que é na sétima noite que as bruxas se preparam para o assalto final, com vista a comer a criança, especialmente apetitosa nesse momento. Então, para as afastar, aparecem – sem que seja necessário um convite expresso – os padrinhos, familiares e amigos, com comes e bebes e instrumentos musicais para que, à meia-noite, todos cantem à volta da criança a canção que irá afastar dela toda e qualquer entidade do mal. O poeta Eugénio Tavares (1867-1930) compôs a morna *Ná, Ó Menino ná*, para esconjurar o mal nessa noite de guarda-cabeça do recém-nascido, sendo de destacar o refrão: “Ná, ó menino ná / Sombra rum fugi de li! Ná, ó menino ná / Dixa nha fiijo dormi...” (Na, oh menino, na / Sombra ruim foge daqui / Na, oh menino, na / Deixa o meu filho dormir). Em algumas casas, os familiares ainda espalham sal pelos quatro cantos das divisões, colocam uma bolacha de trigo debaixo do colchão e uma tesoura sob a almofada do bebé, artimanhas conhecidas pela tradição para afastar as bruxas.

Não é apenas a ritualidade dos episódios de vida que tem uma presença assinalável no dia-a-dia crioulo. Este povo, apesar de católico na sua maioria, convive com os seus fantasmas, personagens telúricos fascinantes de lendas reconhecidas. Os conteúdos simbólicos contidos em figuras como a *Catxorrona*, a *Canelinha*, a *Capotona*, o *Mansongue* ou o *Gongon*²⁷, habitam os relatos do povo e, por inerência, tem aparições frequentes nas produções cénicas locais. São histórias preservadas pela tradição oral, transmitidas de boca em boca por várias gerações. Elementos que podem ser melhor entendidos se conhecermos a antropologia cultural de Cabo Verde, com as suas crenças e festividades, principais tradições e mitos.

Aqui reside a fonte primária que alimenta as artes cénicas crioulas desde os primórdios. É nos traços invisíveis das ruínas históricas re-imaginadas pela memória que se pode descobrir e entender os caminhos que nos trazem para onde estamos e atuamos no presente. A chave para o entendimento do teatro crioulo pode muito bem estar no estudo desta ampla matriz antropológica e cultural. Dada a imensa lista de festas tradicionais, rituais populares e eventos culturais com raízes na historiografia cultural das ilhas, selecionei quatro casos que melhor representam a riqueza destas tradições e o enquadramento no atual contexto: a *Festa da Bandeira*, da ilha do Fogo; o *Kola San Jon*, a norte; a *Santaninha*, da ilha Brava; e o *Carnaval*, do Mindelo.

2.3.7.2 A Festa da Bandeira e os *Canizades*

Num povo católico como o de Cabo Verde quase todas as festas tem um cunho religioso e obedecem a um calendário litúrgico. Têm em comum o facto de misturarem de forma natural o lado sagrado com o profano e de, em todas elas, o som dos tambores ecoar de maneira frenética e permanente. No Fogo, entre abril e junho, assiste-se a uma dinâmica cultural que se inicia com a *Festa da Bandeira*, havendo quem a considere o maior evento festivo do calendário anual. Culmina no dia primeiro de maio com a componente religiosa e atrai milhares de cidadãos, emigrantes e turistas.

²⁷ A *Catchorrona* é uma assombração com a forma de um cão pequeno que quando se enfurece cresce, até ficar gigante. Se for bem tratado, acompanha a pessoa a casa e não se transformará. Deve-se entrar em casa de costas, dizendo a frase: “já me trouxeste a casa, agora podes ir”. Depois deve-se fechar a porta e fazer o sinal da cruz. A *Canelinha*, cujo nome vem do português “canela”, é um esqueleto com uma perna, que sai de noite, aparece sem cabeça, caminha dando largas passadas em linha recta, assusta os desprevenidos e deixa-os mudos. A *Capotona* é um gigante com uma longa capa, com unhas enormes e sem rótula, o que limita os seus movimentos. O *Massongue* é um ser maligno associado à maçonaria, tradição com longo historial no arquipélago. E, finalmente, o *Gongom*, o rei da fealdade, ser maligno, que se pode apresentar como um monstro com várias cabeças ou como um pássaro noturno. Persegue os noctívagos aventureiros, principalmente aqueles em busca de proezas amorosas e aqueles que abandonam a casa paterna durante a noite. (Espírito Santo da Silva *cit.* Branco, 2004:377).

Por ocasião desta festa, à qual foi dado o nome do padroeiro desta ilha, São Filipe, a simbologia secular e eclesiástica unem-se na figura da Bandeira, o adereço protagonista, que é batizado no mar e abençoado durante uma missa especial na igreja. A bandeira serve de prémio nas corridas de cavalos e a família que a conquista organizará e pagará a próxima festa. O orgulhoso representante da família vencedora mostra a bandeira durante uma procissão que atravessa toda a cidade de São Filipe, maior centro urbano da ilha do Fogo, acompanhado pelo som dos tambores que passaram por um prolongado ritual de preparação. Durante este ritual, três mulheres pisam milho num pilão, acompanhadas por três ou quatro percussionistas que batem um ritmo parecido com o do batuque. Aqui se juntam os ingredientes básicos das artes cénicas: enredo, personagens, adereços, rituais, cerimónia e público.

O maior símbolo da teatralidade das festas foguenses são os *Canizades*, mascarados que criam um espetáculo cénico típico das festas de São João daquela ilha. Com máscaras de papel e longas saias de palha, dançam ao som da *coladeira*²⁸, com movimentos dramáticos, fazendo soar os chocalhos que carregam para anunciar a noite de antevéspera de São João. (Dias, 1015) Um grande mastro ornamental é levado em cortejo pelos populares e *Canizades*, que percorrem as casas dos festeiros, levando, já noite dentro, o mastro a batizar nas águas do mar. “Em todos os dias da festa, é constante o rufar dos tambores e os cânticos das coladeiras, que são quadras plenas de crítica social.” (p.41)



Figura 3: Os *Canizades*, da ilha do Fogo
Imagem Televisão de Cabo Verde

²⁸ Apesar de partilhar o nome, a coladeira do Fogo não é o mesmo género musical que a coladeira descrita acima e que é tocada, essencialmente, na ilha de São Vicente

2.3.7.3 *Kola San Jon*: entre o sagrado e o profano

Além da *Festa da Bandeira*, da ilha do Fogo e da *Tabanca*, de Santiago e Maio, as festas em honra a São João celebram-se a 24 de Junho, em São Vicente, Santo Antão, S. Nicolau, Maio, Boavista e na ilha mais a sul, a Brava. São rituais populares, resultantes de um sincretismo religioso, que incorporam missas católicas e ritmo de tambores, desfiles coreografados e cânticos sagrados, saltos a fogueiras e rosários no pescoço, jogos tradicionais e pedidos de proteção divina. Nas peregrinações caminham, ombro a ombro, devotos bebendo grogue e pagadores de promessas, gente que dança com outros que rezam, em torno de um santo adorado pelo povo cabo-verdiano. Os protagonistas destas festas são os tamboreiros, que tocam horas seguidas, embalando os capitães de navios de madeira em miniatura enfeitados com bandeiras e fitas coloridas. Numa coreografia cheia de simbolismo, que representa uma viagem marítima, o navio assume figura central, incorporado pelo dançarino, que atua como seu comandante (figura 4).

Nas ilhas do norte, utiliza-se a expressão *Kola San Jon* para designar a festa, embora a palavra *Kola* se refira à prática performativa que acompanha o rufar dos tambores: no ato da dança, os corpos movimentam-se para a frente e para trás, para a esquerda e para a direita e, concretizam a umbigada, um tipo de movimento que se caracteriza pelo “choque, ou toque, das zonas ventrais dos dois dançarinos [...] extremamente apreciado pelo público pela sua conotação sexual” (Ribeiro, 2012:114). Por vezes um dos elementos levanta os braços ao mesmo tempo que o seu par, coloca um dos braços por detrás da cabeça e o outro na anca, enquanto os ombros executam um movimento de rotação. Apesar do seu carácter profano e sensual, a festa era tolerada pelas autoridades coloniais desde que fosse realizada longe dos centros das cidades e das Igrejas.



Figura 4: Desfile de São João, em São Vicente (2015)
Fotografia de Janaina Alves. Gentilmente cedida pela autora

2.3.7.4 As *Santaninhas*, da ilha Brava

Na ilha da Brava, isolada a sul do arquipélago, durante o verão, tem lugar um evento cénico e popular cujo nome varia conforme a localidade: a *Santaninha de Mato Grande*, *Santaninha de Baleia* e a *Conakri da Furna*. Envolvem personagens, enredo e cenário definidos e assumidos pelas comunidades, transmitidos de geração em geração desde o século XIX. O centro da trama é a emigração. Todo o espetáculo – porque é disso que se trata – dramatiza a saída dos naturais rumo aos EUA. O clímax do acontecimento teatral acontece num belo cenário no alto de uma colina, um navio de cimento construído no local da representação, decorado com mastros, velas e outros artifícios de navegação e com a proa apontada ao mar (figura 5).

As personagens pertencem ao universo marítimo: comandante, tripulação, vendedores, polícia, enfermeiros e, por ironia, clandestinos tentando viajar ilegalmente. Entre os viajantes encontramos várias tipologias sociais: bêbados, loucos, emigrantes, doentes, saudosistas, medrosos, donzelas e cavaleiros.



Figura 5: *Santaninha* de Mato Grande, ilha Brava (2014)
Autor desconhecido

Trata-se de um evento teatral de rua que celebra a emigração, um dos pilares temáticos da literatura cabo-verdiana, incluindo a dramaturgia. São os mais velhos que assumem as personagens principais, as tarefas de maior responsabilidade, com destaque para o comandante do navio. O guião retrata uma viagem que começa no final da tarde, com todos os atores e figurantes vestidos de branco, desfilando ao som dos tambores. Os passageiros percorrem a aldeia, despedem-se da família e amigos, choram pela partida e pela pobreza que os impede de

ficar. Uma vez terminado o desfile, inicia-se a admissão dos passageiros para o navio. Outros são presos, só podendo ser libertados se contribuírem com algum dinheiro para a festa. Chegados ao local, os que viajam entram no navio, os restantes populares assistem de perto à aparatosa encenação, o apogeu do dia: içam-se as velas, recolhe-se a âncora e a viagem começa. Logo chegam os enjoos e vômitos, o mar alto e as tempestades. O naufrágio é o ponto alto da trama, o momento em que os viajantes entram em pânico, gritam frases sem muito sentido, enquanto outros incentivam os tambores a tocar mais forte produzindo um poderoso efeito dramático. Finalmente, conseguem “atracar” o barco em segurança e regressam todos à aldeia, dançando num novo desfile, em sentido contrário. Toda a cena da viagem dura, em média, cerca de duas horas e a festa no seu todo, um dia inteiro. Após o regresso dos naufragos, a teatralização continua: montam-se postos que simulam serviços públicos como o tribunal, a fronteira, a guarda, os correios e os restaurantes destinados a receber a colheita dos fundos destinados ao banquete final. Toda uma localidade brinca ao teatro.

Estas festividades contêm, em suma, um desfile, um enredo fixo, personagens bem definidos, cenografia elaborada, efeitos sonoros permanentes, figurinos concretos e um público cúmplice. É um teatro de rua, pouco conhecido dentro do próprio país, que vai resistindo à passagem do tempo e que continua a ser apresentado, no último domingo de cada mês de julho, em várias localidades da ilha Brava.

2.3.7.5 Carnaval, um evento crioulo

Entretanto, outro evento anual tem lugar do lado oposto do arquipélago e concorre com a *Festa da Bandeira* como maior acontecimento popular do ano: o *Carnaval*. Embora se festeje em todas as ilhas, é no norte, em São Vicente e São Nicolau, que se destaca enquanto manifestação cultural que constitui um rico manancial de exteriorização colectiva popular, em que participam pessoas de todas as idades e estratos sociais, residentes, emigrantes e turistas. Almada Dias não tem dúvidas em considerar o *Carnaval do Mindelo* “o maior momento de cultura popular de Cabo Verde” (2015:12) Há aqui dois aspectos a considerar: por um lado, a componente teatral e cénica das manifestações carnavalescas e por outro, a participação direta de grupos e agentes teatrais no evento. “O Carnaval do Mindelo sempre teve desde os seus primórdios uma íntima ligação ao teatro, aonde ia buscar os seus artistas.” (*idem*)

O carnaval das ilhas reflete a história da criouliização do país e, tal como aconteceu com o surgimento dos géneros musicais, pode ser visto como “um palco da identidade complexa de

Cabo Verde e de sua posição como uma encruzilhada entre a Europa, a África e as Américas.” (Cohen e Sheringham, 2014:135) O *Carnaval do Mindelo* pode assim, na senda de outras manifestações culturais cabo-verdianas, ser encarado como parte de um longo processo histórico de cruzamentos e trocas culturais entre três continentes e, na sua última fase, entre dois territórios crioulos, Cabo Verde e Brasil.

No Carnaval, em Cabo Verde, nada se mantém igual ao que era dantes. A mestiçagem dos elementos vindos do exterior (considerando os períodos da sua formação e povoamento; as épocas de tráfico de gentes; a passagem e a presença de estrangeiros; os comércios que se instalaram tanto nos períodos de desenvolvimento como de insucesso; os fluxos migratórios que levam muitos e trazem alguns de retorno) expressam a dinâmica da cultura que a população foi capaz de construir. (Rocha-Trindade, 2012:6)

Ainda que o *Carnaval do Mindelo* possa ser acusado de sofrer uma excessiva influência do Brasil, com escolas de samba locais, desfile oficial com carros alegóricos, instrumentos rítmicos brasileiros e vários adereços de fantasias importados daquele país, este não deixa de ser um acontecimento cabo-verdiano no seu âmago, nos ritmos tocados, nas canções compostas para os desfiles por músicos de craveira, na maioria dos materiais utilizados e no talento artístico colocado ao serviço quer da competição oficial quer da narcísica vontade de desfilar pelas ruas.

Estamos perante um gigantesco palco para a manifestação de uma criatividade sem par que abrange múltiplas formas de expressão artística – o teatro, a dança, a música, a performance, as artes plásticas, etc. – numa democrática festividade popular que se alimenta de uma paixão pelo Entrudo, que é transversal a todas as idades e camadas sociais.

As ruas do Mindelo, para todos esses atores e atrizes acidentais e de ocasião, são local de exorcismo. Fantasmas são libertos dos corpos sujos e suados e, mais do que nunca, fazem eles dessa forma e sem o saberem, a grande homenagem aos desfiles milenares que então tinham lugar em homenagem ao Dionísio, com a mesma loucura inusitada, com os mesmos espíritos transtornados, com a mesma energia orgiástica, mostrando-nos, afinal, que estamos muito mais próximos da Grécia Clássica do que alguma vez ousamos imaginar. (Branco, 2013:47)

No carnaval do Mindelo há ainda traços de africanidade e ecos diaspóricos, fazendo jus ao facto desta urbe se encontrar inserida num contexto de absoluta hegemonia crioula (Aigualusa, 2015). Os *Mandingas*, grupos constituídos por pessoas que pintam os seus corpos de preto, vestem saias de palha, utilizam adereços construídos com ossos de animais e que dançam balouçando um bastão com uma cabeça de boneca na ponta, são um caso emblemático. O seu aparecimento data do final da primeira metade do século passado, depois de uma atuação no

carnaval local de um grupo de dançarinos guineenses que estaria de passagem pelo Mindelo de regresso à Guiné, após participar em Lisboa na Exposição do Mundo Português. A figura dos *Mandingas*, que o investigador Moacyr Rodrigues (2011) assegura serem *Fulas*, acabou por ser adotada e recriada pelo povo, o que se percebe pela dança contagiante e pela indumentária fácil e barata de fazer, sobretudo para as camadas mais pobres da população. Um estranhamento de África em relação a si mesma, mais do que uma eventual busca das raízes africanas:

A essência do Carnaval é essa – imitar e satirizar tudo. Várias pessoas ficam desapontadas com essa explicação tão simples. Há quem me tenha dito que pensava que se tratava de uma homenagem a África! Outros julgavam que se tratava de reminiscências das culturas dos nossos antepassados africanos. Dificilmente se poderia arranjar explicação mais rebuscada. Mindelo seria o local menos provável para subsistir qualquer reminiscência africana – os cabo-verdianos livres vindos das ilhas e que fundaram esta cidade atlântica, eram crioulos cujas lembranças de África eram já inexistentes, porque a ligação com o continente tinha sido cortada havia séculos, devido em parte às proibições pelas autoridades de tudo o que fosse rito africano. (...) O crescimento deste fenómeno pode ser interpretado sim como uma homenagem às nossas raízes africanas. Afinal África não é o continente da música alegre, das danças empolgantes e sensuais, dos sorrisos rasgados?! (Almada, 2015:12)



Figura 6: Os *Mandingas* de Ribeira Bote, Mindelo (2013)
Fotografia de Cecílio Lima. Gentilmente cedida pelo autor

Os *Mandingas*, inicialmente, visavam acirrar o medo e pregar partidas. As memórias de quem se recorda dos primeiros que vestiram esta pele, testemunham o terror que sentiam em crianças, quando estas sinistras figuras passavam. Hoje, dançam e animam, num fortíssimo movimento colectivo, que anuncia a chegada do carnaval um mês antes, organiza vários desfiles aos domingos e promove o enterro do mesmo, no final. Sempre em festa, com um número crescente de seguidores, uma multidão de gente de todas as idades, sexos, crenças religiosas e

classes sociais. Unidos e contagiados por uma energia que resulta num frenesim indescritível, provocada por uma batucada tocada em instrumentos improvisados e por uma dança tribal de inspiração africana, com passos próprios e um ritmo identificável.

Pode-se afirmar que a evolução desta figura carnavalesca simboliza parte do processo de construção identitário em curso, expressão da mudança na formação demográfica do arquipélago – incluindo uma migração crescente de países africanos continentais – e da mudança de práticas quotidianas, levantando pertinentes questões sobre a identidade, a relação com África e o poder elusivo que cresce através do jogo criativo dessa personagem crioualizada. (Cohen e Sheringham, *idem*) Os *Mandingas*, reavivados num dos bairros mais típicos da cidade do Mindelo, Ribeira Bote²⁹, têm assumido um protagonismo e conduzido multidões, num fenómeno social e cultural que justifica um estatuto especial. Tudo o que envolve a construção desta personagem permite reinventar por algumas horas uma identidade colectiva e incorporar o papel de guerreiro que conquista um território, não sendo de estranhar que o percurso seja feito da periferia, onde se encontram os mais desfavorecidos, para o centro, onde estão os mais abastados, o que se afigura como uma brincadeira transformada em metáfora social.

Concluindo, o *Carnaval do Mindelo* reflete um património cultural que incorpora elementos novos todos os anos, reciclados e integrados: “Uma festa de bufões e loucos, de inversões, que deve ser interpretada como um mecanismo de libertação social.” (Rodrigues, 2013:25). As ruas e avenidas tornam-se arenas de espontaneidade, de resistência e as regras quotidianas são subvertidas. É um espaço-tempo onde tudo acontece: são centenas de grupos com inusitadas dramaturgias, vestimentas, maquilhagens, máscaras, adereços e cenografias ambulantes. É um espaço criativo onde se torna possível desenvolver novas formas e práticas culturais, novos ritmos, novas plasticidades, novos jogos performativos que combinam dança, teatro e música, todo um campo artístico, cultural e social que aponta o carnaval como um exemplo de crioualização, criatividade cultural em processo. (Baron e Cara, 2011:3) O carnaval é, em suma, “uma apresentação, um tornar visível, uma performance criativa e ainda espontânea dos processos contínuos de crioualização no ‘fazer’ da cultura dinâmica de Cabo Verde.” (Cohen e Sheringham, 2013:137)

²⁹ Ribeira Bote, é conhecido pelo povo como *Zona Libertada*, dado ter sido o primeiro bairro da cidade a opor-se à entrada de tropas portuguesas após o 25 de Abril, no dia 23 de Setembro de 1974, bloqueando as entradas do bairro e defendendo-se com cocktails Molotov. O termo é uma alusão às regiões da Guiné-Bissau libertadas pelo exército comandado por Amílcar Cabral, no período da guerra colonial. Este episódio histórico reforça o estatuto do bairro, de gente corajosa e criativa, de onde saíram algumas conhecidas figuras do carnaval da cidade, além dos *Mandingas*, que hoje existem espalhados por vários outros bairros periféricos.

SEGUNDA PARTE

TEATRO EM CABO VERDE, RAÍZES E ATUALIDADE

"As pegadas na areia do tempo não são deixadas por quem fica sentado."

Provérbio Africano

Capítulo 3

O TEATRO NO PERÍODO COLONIAL

3.1 As primeiras manifestações parateatrais

Pode-se afirmar que a proto-história do teatro em Cabo Verde começa pouco depois do início do povoamento, na ilha de Santiago. O historiador Correia e Silva, por exemplo, defende que entre os séculos XVI e XVIII a sociedade estava imbuída de uma imensa dose de teatralidade:

A antiga sociedade cabo-verdiana (que definiríamos simultaneamente de escravocrata, mercantil, crioula e católica) é, sob muitos aspectos, teatralizadora dos momentos centrais da vida. Nela, o teatro e a vida social se confundem e se interpenetram. Há um gosto – exagerado aos olhos de hoje – de encenação pública e ritual. A Ribeira Grande, e atual Cidade Velha, foi um grande palco. Imperava na urbe um catolicismo, mas também uma vida civil e militar, barrocos. A tomada de posse dos governadores e ouvidores vindos do Reyno, aguardada sempre com ansiedade, requeria um protocolo que envolvia a encenação de pessoas, de indumentária, dos gestos e dos lugares. (2005:6)

Sendo certo que em todos os povos se encontram resquícios de atividade dramática, quando esta se torna mais complexa é de esperar que essa mudança se tenha dado como consequência de modificações sociais e políticas. Assim, em todo o processo de formação do povo cabo-verdiano o teatro foi estando presente e terá tido alguma influência na sua progressiva caracterização identitária, com a consolidação de manifestações culturais parateatrais – quer dizer, fenómenos que, não sendo teatro, evocam e contém neles uma elevada teatralidade. Estão nesta categoria as tradições populares, as festas e os mitos, já referenciados no capítulo anterior.

No período entre o século XV e XVIII, na cidade da Ribeira Grande de Santiago, não havia dimensão da vida que fosse objeto de maior teatralização do que a morte. “A morte na velha Ribeira Grande era uma ópera encenada” (Correia e Silva, 2005:6). No planeamento do funeral tudo era tratado ao pormenor pelos morgados ou grandes comerciantes: atores principais ou secundários, figurantes, canções, choros, preces e novenas. Os percursos eram previamente delineados e o guarda-roupa definido. Tudo era espetacular e ostentatório; “O teatro da morte era a arma contra a ideia absurda da morte. (...) A teatralização da morte visa perpetuar a memória da vida dos grandes «enquanto o mundo durar». Isso era o que se pode chamar de teatro «par le haut.»” (*idem*)

Se havia esse tal teatro *par le haut*, ou seja, o teatro do poder feito pelas classes situadas na parte superior da pirâmide social da época, encenado pelos poderosos para deleite dos seus

semelhantes, com o objetivo de serem admirados e, sobretudo, lembrados pela ralé plebeia, também havia o outro teatro, o *par le bas*, o teatro social dos pobres e dos espoliados de ocasião. Estão dentro desta categoria, os *Reynados*, com as suas hierarquias, personagens, indumentárias e desfiles e as *Zambunas*.

O historiador Daniel Pereira enumera quatro acontecimentos que podem ser vistos como práticas performativas: a *Esteira*, ligada ao culto dos mortos, transversal a todo o tecido social; o *Reynado*, que o autor considera ser um provável antecedente da *Tabanca*; o *Foro ou Mel*, conhecida como festa das Cinzas e que hoje tem forte presença na ilha de Santiago; e as *Zambunas*, conhecidas pelos antigos como “brincadeiras” (2005:335). Estas manifestações, antepassadas de tradições populares com expressão contemporânea, são analisadas à luz de documentos datados entre 1762 e 1772 e vem comprovar a existência desde os tempos mais remotos de um sincretismo religioso e cultural, de carácter espetacular.

A *Esteira*, prática comum que se mantém, é uma manifestação ligada ao culto funerário e terá chegado às ilhas de Cabo Verde com os escravos negros do continente africano. Pereira (2005) sublinha que o *Tchôru* da Guiné-Bissau, região natural da maioria dos escravos comercializados na época, é semelhante ao que as carpideiras cabo-verdianas produzem. É, pois, um hábito que vem de longe, esse de chorar os mortos conversando com eles. Fazem-se perguntas, rogam-se pragas pelo abandono repentino, contam-se com detalhes minuciosos episódios de vida em comum, recordando as virtudes do defunto, enviando, por seu intermédio, mensagens a outros finados. Ou seja, chora-se, falando. Um falar chorado, dramático, teatral, sentido e autêntico que tem as suas raízes na *Esteira* renascentista. O nome vem do utensílio. A esteira é um tapete artesanal feito com palha e muito utilizado no meio rural, de norte a sul do arquipélago. Na ilha de Santiago ainda existe a tradição de estender a esteira durante oito dias após a confirmação oficial do óbito de um familiar, sendo por isso um objecto intimamente ligado ao culto dos mortos.

O *Reynado*, antiga festa de Ribeira Grande de Santiago é considerado pelos historiadores Correia e Silva e Daniel Pereira como um antepassado da *Tabanca* (Silva, 2005; Pereira, 2005). Ocorria por ocasião do dia de S. João, e podia prolongar-se pelo período das festas Juninas. Uma festividade anual, com reis, Irmandades e os Santos padroeiros, em que os primeiros eram coroados pelos párocos das freguesias, fazendo-se presente, de novo, o sincretismo religioso já habitual neste povo:

(...) *O Reynado, que he annuo, em todas as freguesias desta ilha segundo a sua extenção se illeigem tantos homens, a tantas mulheres para naquele anno servirem de Reis e Rainhas, os quaes todos os Domingos, e dias Santos do anno saem pela Freguezia com hum tamboril, e gaita a pedir para o Reynado, e a estas se agregão muitos homens, e mulheres, que os Acompanhão, sem curaram do preceito de ouvir missa, e à noite, com o que tirarão e com o que de suas cazas tem dam hum banquete, em que se consuma inteiramente o pecado da gula tanto em comer, como em beber, e deste paixão ao da luxuria* (Andrade, cit. Pereira, 2005:338).

O *foro ou mel* é uma prática que corresponde às atuais *Cinzas*, socialmente relevante na ilha de Santiago. Ao contrário do que indicam os cânones da Igreja católica, que apregoa um rigoroso jejum a começar na quarta-feira de cinzas e durante todo o período da Quaresma, em Santiago dá-se uma inversão dos preceitos: é este o dia em que mais se come, ou como se diz no crioulo santiaguense, *kumi pá ratxa kósta*³⁰. Atualmente, as *Cinzas* são celebradas logo após o Carnaval: no dia concebido para o jejum e a abstinência, está reservado um almoço farto com comida regional, pratos típicos, como peixe seco ou cuscuz com mel, onde famílias se juntam, o que não deixa de ser curioso num país onde a maioria da população é católica.

As *Zanbunas*, ou *brincadeiras*, são folguedos populares contidos no batuque, confundindo-se com este, sendo um termo que hoje caiu em desuso. A literatura etnográfica define o conceito *folgado popular* como “todo o fato folclórico, dramático, colectivo e com estruturação. Dramático não só no sentido de ser uma representação teatral, mas também por apresentar um elemento especificamente espetacular” (Lima, 1962:11), definição que se enquadra no batuque cabo-verdiano. Câmara Cascudo (2000), folclorista brasileiro, define folguedo popular como uma manifestação folclórica que reúne as seguintes características: letra, música, coreografia e uma temática. As *Zambunas* podem, portanto, ser consideradas antecessoras do batuque cabo-verdiano, manifestação cultural que tem forte expressão no teatro cabo-verdiano.

Como bem lembra Maria João Soares (2005), a manifestação da resistência e da alteridade social dos habitantes oriundos do continente africano, fazia-se sobretudo pela via lúdica-cultural e das práticas religiosas, impossíveis de proibir por decreto. Bailes noturnos e ruidosos como as *zambunas*, práticas funerárias como a *esteira*, cerimónias de batismo e casamento ou rituais crioulos sobrepostos às festividades solenes do calendário litúrgico como os carnavais, os *Reynados* ou as cortes, eram as manifestações mais ostensivas contra o modo colonial:

³⁰ Em português, comer até rebentar.

Os pouco e empobrecidos escravocratas remanescentes nada faziam para proibir estas afirmações de diferença, até porque muitos deles, também já distanciados do antigo ethos cultural escravocrata, começam a participar em algumas delas, mesmo que o fizessem dos seus sobrados. (p.9)

Estas práticas lúdicas e religiosas de diferenciação cultural, cujo controlo pelas autoridades vigentes se mostrava inviável, “construíram, imperceptivelmente uma memória e historicidade que se revelaria fundamental para a construção identitária de Cabo Verde moderno e pós-colonial” (Ribeiro, 2011). Essa é razão para que as consideremos precursoras cénicas, ou dito de uma outra forma, as primeiras manifestações parateatrais cabo-verdianas.

3.2 *Tabanca Tradison*³¹

Com raízes nas festas do calendário Juliano da Igreja Católica, a *Tabanca* reúne fé, alegria e música, animada por tambores e búzios. Era a festa dos escravos que, a 3 de Maio, dia de Santa Cruz, ganhavam folga e comemoravam a liberdade de cantar, dançar e imitar a Corte de Portugal. Félix Monteiro (1948), no seu ensaio sobre a *Tabanca de Achada Grande*, faz uma descrição da sua organização, sublinhando que, apesar das regras de carácter jurisdicional, civil ou militar, tudo, à exceção das cerimónias religiosas, “é tomado como simples carnavalada” (p.15), destacando os personagens cómicos, “que provocam o riso à assistência, com as suas constantes palhaçadas.” E descreve personagens como o *bazage* e o *falcão* (pai e filho, que se dedicam ao roubo de comida), a *criada*; o *carrasco* (mascarado e com chifres de bode), o *doido*, a *besta*, etc (*idem*). São exemplos as seguintes personagens das tabancas: o *Rei da Tabanca*, o *Governador da Tabanca*, o *Rei da Corte* ou *2º Comandante*, a *Rainha*, *Comandante Militar*, o *Maestro*, as *Pombinhas*, a *Filha de Santo*, várias figuras cómicas como o *Carrasco*, o *Ladrão*, o *Gato*, e ainda enfermeiras, prisioneiros e loucos da mais variada espécie, num naipe de personagens dignos de uma qualquer peça de Shakespeare (Almada, 1997; Branco, 2004).

A *Tabanca* é, no seu aspeto formal, uma instituição que funciona como uma Irmandade ou Confraria, cujos objectivos são fomentar o auxílio mútuo entre os seus membros em situações de crise como morte, doença, bem como a devoção aos santos mais populares do catolicismo (São Pedro, São João ou Santo António). Félix Monteiro realça que os seus sócios vivem em boa harmonia, “prestam uns aos outros assistência moral e material em caso de doença ou morte, e

³¹ Em português, *Tabanca Tradição*.

auxiliam-se mutuamente na construção das suas casas.” (Monteiro, 1948:15) A estrutura da *Tabanca* imita uma sociedade, o que faz dela um sistema social em miniatura, com chefes, agentes da ordem, contraventores, nobres, loucos, com valores e símbolos próprios.

Com o seu sincretismo religioso e o seu carácter festivo e teatral, a *Tabanca* representa um forte traço de mestiçagem cultural. Um produto idiossincrático, “resultante de uma operação intelectual própria do pensamento crioulo em que nada se perde e tudo se incorpora.” (*idem*, p. 18) De ressaltar que na imitação que fazem da ordem colonial a ênfase deve ser colocada “mais nas qualidades da jocosidade e da troça e não tanto na acção mimética.” (*ibidem*) Durante os festejos, vários elementos, personagens e práticas próprias da situação colonial são imitados e apropriados. “Porém, as intenções são variadas. Imita-se para criticar, aprender, incorporar, ordenar, divertir, brincar, rir e chorar.” (*ibidem*).

Tal como já havia acontecido com os *Reinados*, seu antecessor cultural, nem sempre as *Tabancas* foram vistas com bons olhos pelas autoridades se bem que por vezes houvesse alguma confusão nas ordens oficiais. Por exemplo, na Portaria nº439 de 1920, a *Tabanca* é oficialmente autorizada, pois implicava “ainda que rudimentarmente, o princípio de socorros mútuos”. Menos de três anos depois, uma nova Portaria, nº52, de 26 de Abril de 1923, revoga as ordens anteriores, sem disfarçar um tom crítico à leveza da decisão precedente: “se tivesse havido sequência no procedimento das autoridades, pois que sendo o povo dócil, fácil é guiá-lo com justiça.» Esta portaria acusa as tabancas de serem motivo de “frequentes e por vezes graves desordens e bem assim motivo para que o povo se mantenha afastado do trabalho durante períodos longos de orgia.” Algum tempo depois, pela pena do Governador António Alvares Guedes Vaz, uma nova Portaria de 25 de Junho de 1927 publicava que “se prova não ser coisa fácil extinguir tão radicalmente tradições populares”, voltando a permitir a mostra da *Tabanca*, com algumas restrições.

Parece haver aqui um jogo de gato e rato, entre um conservadorismo e uma tendência para, por um lado, diminuir um pouco a pressão do quase sempre apertado laço da repressão colonial, e por outro, até se aproveitar dessa atividade para colorir visitas de altas figuras da Metrópole. A *Tabanca* chegou a ser incluída pelo governo local como representação de uma tradição popular “domesticada” e que bem “exemplificava a grandeza e a tolerância nobre do Império Colonial Português perante o chefe da Nação”, durante duas visitas do Presidente da República a Cabo Verde, nos anos 50 e 60 (Trajano Filho, 2006:25).

Apesar das regras, custos e restrições, os festejos relacionados com a *Tabanca* nunca mais seriam oficialmente proibidos desde a Portaria de 1927, e esta ocorria, com ou sem pedidos formais de licença, com ou sem a anuência das autoridades coloniais. A comprová-lo estão os inúmeros pedidos e concessões de licença para “brincar” à *Tabanca* no acervo documental do Arquivo Histórico de Cabo Verde, em que todos eles fazem alusão à regulamentação de 1927.

E quanto ao teatro? Onde se encontra e como se caracteriza a teatralidade na *Tabanca* cabo-verdiana? Ela é visível na incorporação das personagens, com funções precisas e um texto fixo. O enredo básico da *Tabanca* resume-se da seguinte forma: um ladrão que reza antes de roubar um santo, vende o roubo e, quando crime é resolvido, tudo acaba numa grande festa com música, comidas e bebidas para os fiéis. A teatralidade torna-se evidente no cortejo, a componente mais festiva e pública. Um cortejo constituído por três ações ritualizadas dramáticas, marcadas pelo roubo do símbolo do Santo, a procura e o encontro, nesta ordem. “Produzem-se, desta maneira, três unidades dramáticas: a perda (do símbolo), isto é, a quebra dum equilíbrio; a procura, isto é, a tentativa de retomar e recuperar a ordem violada e o equilíbrio perdido (a transgressão); e o encontro, isto é, a resolução final com a recomposição da ordem violada.” (Semedo e Turano, 1997:104) A *Tabanca* é o encontro dramatizado entre a vida possível e o caos (Mercedez, 2002). Ou seja, incorpora em si os elementos estruturais das artes cénicas e mostra sinais claros de um pensamento artístico crioulo, resistente e antropofágico.



Figura 07: o cortejo da Tabanca (2009)
Fotografia de Abraão Vicente. Gentilmente cedida pelo autor

3.3 Um teatro de Salão e o lendário Teatro Africano

Na segunda metade do século XIX, uma quantidade assinalável de clubes e agremiações de elite, de carácter recreativo e cultural, nasceram em Cabo Verde. Só na Praia, fundaram-se entre 1853 e 1892 treze associações desta natureza, e no Mindelo pelo menos cinco. Três dessas agremiações dedicaram-se em exclusivo à promoção das artes cénica: a *Sociedade Dramática do Teatro Africano*, fundada em 1867; no mesmo ano nascia a *Sociedade Igualdade*, estabelecida com o fim de promover e animar o estudo da arte dramática; e em 1868, a *Sociedade Dramática de Teatro D. Maria Pia de Sabóia* ³².

Num curto espaço de tempo, dois teatros foram construídos de raiz na cidade da Praia. O *Teatro D. Maria Pia de Saboia*, uma homenagem à esposa do Rei D. Luís I, foi inaugurado no dia 21 de Fevereiro de 1863, num edifício improvisado. No Boletim Oficial (BO) desse ano é dado à estampa um texto que rejubila com o acontecimento, e onde os promotores do novo teatro justificam as razões de tão arriscada empreitada: “se nos países mais cultos se conheceu a necessidade d’um Theatro que deleite e instrua (...) não só porque a civilização mal começa a desabrochar, mas porque esse passatempo mitiga as saudades da Mãe Pátria, e no indemniza em parte dos sofrimentos que não poucas vezes nos acarretam a insalubridade d’este país.” O artigo termina com uma frase de efeito: “de todos os modos de enganar o tempo é a prática do Theatro que melhor preenche as condições mais desejadas, a combinação do útil com o agradável.”

A partir dessa data, e durante cerca de um mês, organizaram-se récitas, para que no dia 21 de março de 1863 tivesse lugar, com toda a pompa e circunstância, o lançamento da primeira pedra de um novo edifício que viria albergar durante pouco mais de dez anos, o *Teatro D. Maria Pia de Saboia*, o primeiro teatro edificado de Cabo Verde:

Foi então que sua excelência desceu ao cavouco, e pegando na colher e trolha que lhe haviam sido oferecidas, assentou a primeira pedra do edifício, debaixo da qual, ficou para a posteridade uma cópia autêntica do auto de inauguração, junto com uma moeda de prata com o retrato d’El Rei D. Luís I. Nesse preciso momento, sua Excelência disse em voz alta e inteligível, para que todos ouvissem: “Esta é a primeira pedra lançada nos fundamentos sobre os quais se deverá continuar a erigir o Teatro denominado D. Maria Pia Rainha de Portugal e seus domínios.” (Branco, 2004:81)

Quatro meses depois do lançamento da primeira pedra, no dia 25 de julho de 1863, o teatro seria inaugurado, o que deixa adivinhar um tipo de edificação pouco consistente. A forma

³² O livro de José Nobre de Oliveira (1998), *A Imprensa Cabo-verdiana / 1820-1975*, inclui um levantamento sobre estas sociedades recreativas de elite cabo-verdianas, do final séc. XIX e início do séc. XX. (pp.87-101)

como foi depois abandonado, indicia que este não seria mais do que um barracão com uma estrutura mínima para a realização de noites culturais e apresentação de modestas peças de teatro.

Quatro anos depois desses acontecimentos, no BO de Cabo Verde nº27, de 1867, foram publicados o anúncio da fundação e os estatutos da *Sociedade Igualdade*, no sentido de promover o estudo da arte dramática e apoiar este *Teatro D. Maria Pia de Saboia*, com objetivo de “contribuir para que se conclua o teatro”. Esta sociedade promoveu diversos saraus com peças de teatro em que apenas participavam homens.

No BO de Cabo Verde nº29 do mesmo ano, anuncia-se que, para maior comodidade, os bilhetes passariam a ser numerados, que custariam 300 reis para assinantes e 360 reis para os outros espetadores sendo que os primeiros tinham o direito de assistir a 10 récitas. São pistas interessantes que indiciam a popularidade do teatro e uma razoável frequência nas apresentações. Em abril de 1868, a *Sociedade Igualdade* passa a chamar-se *Sociedade Dramática de Teatro D. Maria Pia de Saboia*, com a publicação de novos estatutos, na Portaria nº61 do BO nº14. Lá podemos constatar que o edifício ainda não estava pronto, pois é anunciado o objetivo de “continuar, com o produto das récitas, as obras do mesmo teatro, tanto quanto o permitirem os fundos da sociedade em ministrar ao público o maior número de divertimentos dramáticos compatíveis com as posses da sociedade.”

Todo esse entusiasmo não terá sido suficiente para garantir a sustentabilidade do projeto. Apesar das duas Sociedades dedicadas a esta empreitada, de todo um aparato com o lançamento da primeira pedra, a inauguração e os anúncios de espetáculos vários, o *Teatro D. Maria Pia de Saboia* teve uma vida efémera. Em 1873 já era apenas um pardieiro, o que atesta a sua simples arquitetura. Dois anos depois a Câmara Municipal deu de aforamento o terreno onde tinha sido edificado, ordenando a sua demolição, como se pode ler no BO nº30, de 1875: “no domingo 8 de agosto de 1875, será adjudicado, a quem maior lanço oferecer, o foro do terreno do extinto Teatro D. Maria Pia, medindo uma área de 683 metros quadrados.” À morte prematura do primeiro edifício teatral construído de raiz em Cabo Verde, com um tempo de vida de 10 anos, não será alheio o sucesso do *Teatro Africano*, edificado no mesmo quarteirão³³.

³³ Um artigo de Henrique Santa Rita Vieira, “Teatros e cineteatros na cidade da Praia”, publicado no *Novo Jornal de Cabo Verde* nº281, de 11 de Maio de 1995, tem incluso um esquema gráfico que mostra a localização dos dois teatros e aí se comprova que estavam situados no mesmo quarteirão da zona nobre da Capital da então *Província de Cabo Verde*.

No batismo, não podiam ser mais diferentes. O primeiro homenageia uma figura real, o segundo marca uma posição, não sabemos se geográfica, se política. Como refere Oliveira (1988), o nome pode indicar um posicionamento político para vincar que era um grupo da terra, um grupo *africano*, no sentido de ser constituído por pessoas residentes em África. “Fosse porque fosse, o Africano teve mais êxito do que o D. Maria Pia de Saboia.” (p.88) Foi inaugurado no dia 01 de janeiro de 1868 e, como se pode ler no programa da abertura oficial publicado no BO, com o drama em dois atos *Nobreza de Alma*, a comédia em um ato, *O Diabo atrás da Porta* e a cena cômica ornada de música, *O Amor e o Dinheiro*.

No Suplemento do *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* nº179, de 1888, um artigo de Arteaga Souto Maior considera o *Teatro Africano* um “pequeno e elegante teatro. (...) O melhor e mais elegante das províncias ultramarinas.” O articulista faz ainda uma descrição pormenorizada da arquitetura do edifício:

A sala de espectáculo é em forma oval, cortada na parte do proscénio. Tem oito frizas do lado esquerdo, a geral do lado direito e uma só ordem de 14 camarotes. A plateia acomoda 110 pessoas. O panno de boca representa a praça Luís de Camões em Lisboa, e foi pintado por Rambois e Cinati. O tecto é pintado a óleo e o resto da sala a branco com frizos e figuras douradas (2012:200).

Para se ter uma ideia de como eram esses espetáculos basta uma consulta aos números do BO de Cabo Verde, veículo principal de anúncio de récitas e programas recreativos, em que a maioria dos intervenientes eram funcionários públicos e militares da província, tanto portugueses como cabo-verdianos (Oliveira, 1988:89). Por exemplo, em 1871, o Boletim Oficial de Cabo Verde nº19 anuncia para o dia 15 de maio uma récita cuja receita reverteu para os expedicionários da Guiné, com três peças: *Não subam as escadas às escuras*, *Um bom general* e *Izidoro o Vaqueiro*. Num dos intervalos, os srs. Sousa Paula e Lima Pereira executaram no *harmonium* e na flauta um *potpourri* do Baile de Máscaras. Num outro programa cultural, pode-se ver que foi promovida uma récita com três peças: *Um Primo Inesperado*, *O Casamento de Alto Vareta* e *A Experiência*. Como se pode ler no BO de Cabo Verde nº20 de 1871, o desempenho dos artistas foi “muito regular” o que “deixou satisfeito o público que totalmente enchia a elegante sala d’espectáculo”.

João Nobre de Oliveira descreve estes saraus culturais do final do século XIX no *Teatro Africano*, e aí podemos entender o enquadramento social, as características principais e o perfil dos participantes:

Recuperado e sem rival, no dia 6 de Janeiro de 1877 eram reassentadas quatro comédias pelos sargentos dos Caçadores n.º1 e, neste mesmo mês de Janeiro, realizava-se um Baile de Máscaras. Em 1881, o Teatro Africano realiza uma récita, cujas receitas se destinavam às vítimas das cheias de Santo Antão. Para esse espectáculo Guilherme Dantas escreveu o poema Depois da Tempestade, que foi recitado. E não foram só os amadores locais que ali actuaram. Segundo o Jornal das Colónias ficamos a saber que uma companhia lírica vinda da Austrália a bordo de um barco inglês, escalou na praia e que esta companhia, composta por uma família, representou no Teatro Africano, tendo-se registado uma enchente, de gente entusiasmada. (1988:89)

É provável que a partir de determinada altura o *Teatro Africano* e a sociedade que o sustentava tenham entrado numa crise, pois só se encontra registo de um espectáculo no ano de 1897, 20 anos após a última referência, com o anúncio de uma récita beneficente a favor das vítimas de uma explosão num rebocador, na Praia. A situação insustentável fez com que o *Teatro Africano*, penhorado pelo Banco Nacional Ultramarino, fosse colocado em hasta pública, tendo sido adquirido pela firma Mello & Irmãos, que por sua vez abriu falência em 1904.

Esta sucessão de acontecimentos não é alheia à tragédia que assolou o arquipélago, que entre 1901 e 1903 sofreu uma estiagem implacável e fomes avassaladoras, que causariam cerca de 20.000 mortos, 13% da população total do arquipélago (Medina, 2009). O tempo não estava para festas e o *Teatro Africano* era utilizado de forma recorrente para ações beneméritas. Andrade de Melo publica excertos de uma troca de correspondência entre as autoridades locais e António Joaquim Ribeiro, uma figura pública com certa importância na época, que se mostrou disponível para adquirir a sala “para manter as funções dramáticas” (2011:100). Numa carta de 10 de maio de 1904 insurge-se contra uma reforma do edifício exigida pelas autoridades, considerando que essa obra não só era irrealizável e desnecessária, como poderia condenar definitivamente o imóvel:

(...) o que realmente é uma pena n'um país como este, aonde o teatro faz muita falta, não só como meio recreativo, mas ainda para ser, como é, um elemento de instrução, não metendo em linha de conta o serviço que tem prestado e continuará a prestar aos infelizes por meio de receitas de beneficência que ali se tem dado frequentes vezes e de certa continuarão a dar-se. (idem)

Neste período, a cidade da Praia foi o centro do fomento teatral no país. Uma notícia do jornal *Futuro de Cabo Verde*, n.º12, de 17 de julho de 1913, ao comentar a vinda de uma companhia de teatro portuguesa a Cabo Verde – que não nomeia – refere que estando o grupo em Mindelo, este não se pôde apresentar por lá não haver qualquer espaço adequado. “E o que é

– e é mesmo para se estranhar – é que não exista ainda nesta cidade um teatro – uma casa para esse fim, como há uma na Praia, muito regular e reunindo boas condições para o cenário” (p.3)

Em 1938, 70 anos após a sua inauguração, o *Teatro Africano* seria adquirido com todo o seu recheio depois de ser avaliado em 80.000\$00. No período salazarista, passou a chamar-se *Cine-Teatro Virgínia Vitorino*. A época das sociedades recreativas e filantrópicas sem fins lucrativos tinha chegado ao fim. No que diz respeito a este período histórico, pode-se afirmar que o *Teatro Africano* protagonizou uma incrível história de resistência. Foi, segundo Tristão (1995) o primeiro teatro que existiu “em terras portuguesas africanas”³⁴. (cit. Vieira:13)

Em 1909, acompanhando o progresso, o BO local anuncia a abertura, no *Teatro Africano* de um *Cinematógrafo*, com sessões todos os domingos e quintas-feiras, às 9 horas da noite, tornando-se desta forma no primeiro cinema de Cabo Verde. O teatro passou a conviver de perto com o cinema, algo que teria uma expressão (ainda) maior, na cidade do Mindelo, com o nascimento, em 1922, do *Cine Teatro Éden Park*, que será, como veremos, a mais emblemática sala de espetáculos da história cultural cabo-verdiana.

José Leitão da Graça (1991) recorda alguns acontecimentos que marcaram o *Teatro Africano* como a participação do poeta Pedro Cardoso em atividades teatrais, fazendo referência a Prazeres Pires, um português cujo talento é confirmado por outras fontes. Loja Neves refere o “quase mitológico *senhor Pires dos Monólogos*, especialista nos ditos, que empolgava a assistência até às lágrimas ou o riso e que falava o crioulo, empregando-o como ao português nas suas chalaças”. (1998:64) O poeta Gabriel Mariano classifica o trabalho de Pires como “um exemplo de apropriação medular do crioulo por parte de metropolitanos” (1991:60):

Poderia alguém que não conhecesse Cabo Verde, objectar que este facto se deve mais à capacidade intelectual do autor, melhor dizendo, à “plasticidade” do Sr. Prazeres Pires (...) Houve realmente uma substância psíquica e cultural que se impôs ao talento do autor e que o levou a realizar, com instrumento linguístico e com material psicossocial cabo-verdianos, uma obra de arte radicalmente cabo-verdiana e não europeia. (p.58)

Este fenómeno de apropriação protagonizado pelo português Prazeres Pires, tão característico no processo cultural próprio da criouliização, estará presente ao longo de toda a

³⁴ O articulista, neste caso, estava equivocado. Como vimos, em Cabo Verde houve um edifício teatral anterior ao *Teatro Africano*, o *Teatro D. Maria de Pina Saboia*. Tendo em conta que tudo aponta para uma arquitetura bastante modesta deste último, ou mesmo a hipótese de não ter terminado a sua construção, é em vários documentos e artigos o *Teatro Africano* é considerado o primeiro.

história do teatro cabo-verdiano e será um dos impulsores na criação de um edifício identitário cénico que, dada a sua natureza, permanece mutável, fluido e diversificado.

Uma característica comum no teatro dessa época era a apetência do público pela comédia. Como diz Cordeiro, “pelos anúncios publicados no BO, verificamos que o gosto pela comédia é uma constante, o que revela da parte do público um gosto pela crítica social que se manteve durante o séc. XIX e sobreviveu até os dias de hoje.” (2009:63)

Ainda assim, mais ou menos popular, o teatro era uma atividade da elite. Isso não impediu que se começassem desde cedo a moldar algumas das bases do que viria a ser mais tarde o fazer teatral cabo-verdiano. O gosto pela comédia e pela crítica social, serão dois pilares que ganharão corpo e importância maior, na segunda metade do século XX, na cidade do Mindelo.

Não se encontram relatos que confirmem se as sociedades recreativas das outras ilhas, nomeadamente no Mindelo ou S. Nicolau, chegaram a desenvolver ações que incluíssem algum tipo de expressão dramática. No final do século XIX, Mindelo era um importante ponto de passagem multinacional, com o seu Porto Grande a funcionar em pleno e em S. Nicolau já se faziam sentir os resultados da implementação do Seminário-Liceu que, fundado em 1866, seria o berço da intelectualidade da primeira metade do século seguinte. O Mindelo, tornava-se numa cidade onde o lazer era “uma das forças da cultura local.” (Silva, 2000:133) As elites criaram os seus espaços reservados à diversão “com a preocupação evidente de se demarcar do povo”, assumindo protagonismo nas atividades a música e a dança (*idem*). Com toda essa efervescência económica e social, estranho seria se a cidade do Mindelo não tivesse sido tomada por essa febre de criação de clubes e sociedades de elite tão característica da época. Uma delas foi a *Sociedade Recreativa Fraternidade*, cujos estatutos foram publicados no Boletim Oficial nº28 de 10 de Julho de 1888, e onde os objectivos não diferiam muito dos das suas congéneres nas outras ilhas. O artigo 3º sublinha que a adesão pode ser feita, “sem distinção, de nacionalidade ou sexo”, sendo este um exemplo do espírito aberto, tolerante e cosmopolita que sempre caracterizou o Mindelo. No entanto, o interesse pelo teatro era diminuto e só viria a aparecer mais tarde, com a invasão das artes cénicas nos espaços sociais dos clubes desportivos.

3.4 O Éden Park e o nascimento da Comédia Urbana Crioula

A inauguração, em 1922, do *Cinetatro Éden Park*, situado na principal praça da cidade do Mindelo, foi um acontecimento histórico que ainda hoje é lembrado com saudade. A ideia

partiu de César Marques da Silva, funcionário do telégrafo inglês, homem empreendedor e de raras qualidades. Quando foi aberto ao público era um barracão e o cinema a sua principal atividade, embora lá se organizassem concorridos bailes de carnaval. Só na década de trinta é que se encontram testemunhos de peças apresentadas no recinto. Mário Matos, investigador autodidata, deixou pistas sobre o teatro no período colonial em vários artigos dispersos. Num deles pode-se ler que “cerca dos anos trinta inúmeras peças teatrais foram levadas à cena no Édén Park” (1997:32). O adjetivo “inúmeras” pode ser um pouco exagerado numa época em que quase todos os espetáculos eram anunciados no Boletim Oficial de Cabo Verde, ou mesmo na imprensa que nas primeiras duas décadas do século XX tinha uma pujança e liberdade de expressão assinaláveis no arquipélago ³⁵. No entanto são raras as menções relacionadas com o teatro nesse período.

O *Cineteatro Édén Park* teve, na verdade, dois períodos distintos, do ponto de vista funcional e arquitectónico. Numa primeira fase, e segundo a descrição que dele fez Mário Matos, “era um enorme edifício com um grande salão contendo um palco relativamente desafogado, com cabines para artistas, ribalta, incluindo espaço para uma orquestra e a inevitável abertura para o ponto, abertura essa camuflada com uma espécie de cúpula arredondada.” (*idem*) Nos anos 50, na segunda metade da década, o Édén Park inicia obras, que demoraram mais do que o previsto e, no que à sétima arte diz respeito, ganha um concorrente com a abertura, em 1954, do segundo cinema da cidade, o *Parque Miramar* (Machado cit Brito-Semedo, 2014:203).

Na sua última versão, datada dos anos 1960, o edifício, recuado em relação à praça, tem “uma imagem *Art-déco* algo tardia, mas sóbria e elegante” (Bandeirinha, 1998:51). A sua fachada, da autoria de um técnico português chamado Leonel de Mendonça Pinto, viria a sofrer posteriores modificações introduzidas por outros engenheiros, entre os quais Fernando Fonseca, que orientou a versão mais recente, finalizada em 1964 (Pinheiro, 2006:17) ³⁶.

Não se encontram dados sobre esta mudança na arquitetura do teatro. Sabe-se que foram sendo apresentados espetáculos de teatro, pelo menos até 1954. Manuel Nascimento Ramos, mais conhecido no meio por Sr. Néna, informa que “quando me casei, em 1953, aquilo já estava

³⁵ Segundo Brito-Semedo (2006), com a implementação da República e uma efetiva liberdade de imprensa, vive-se em Cabo Verde um período de proliferação de periódicos. Em apenas 17 anos (entre 1910 e 1926) há registos da publicação de dezassete periódicos, sendo três exclusivos de São Vicente: *O Mindelense* (1913), *O Popular* (1914-1915) e *Cabo Verde* (1920-1921). (p.169-170)

³⁶ Maria Luísa Marques, a última gestora do Édén Park, confirmou-me, em entrevista realizada a 12 de outubro de 2015, estes dados.

em obras. Mas era uma obra de Santa Engrácia! Nunca mais acabava!” (cit. Branco, 2004:96) Alberto Machado, um investigador autodidata, confessa não se lembrar de obras nos anos 1950: “a informação de que disponho é que durante a II Guerra Mundial, estimulado pela assiduidade da tropa expedicionária estacionada em São Vicente – 4.000 entre soldados e seus superiores – o proprietário resolveu ampliar o cinema e dar-lhe a forma que tem atualmente.”³⁷ O facto é que a II Guerra Mundial terminou em 1945 e continua a haver relatos de atuações de grupos de teatro, ainda no teatro com o formato antigo:

*O Éden Park, onde ia por volta dos meus 12/13 anos com a família (um camarote), era sensivelmente o do mesmo estado quando lá fui com os dois Clandestinos e os teatros do Amarante e da Académica. Os trabalhos de que fala o Nena só foram feitos depois de eu ter saído para Dakar, no mês de Agosto do ano em que dei a última colaboração, na Académica, portanto em 1954. Lembro-me de ter ouvido do meu Pai que as atividades do Éden começaram no quintalão mas foram melhorando sempre as condições, a ponto de ser casa de espetáculo decente com a geral, a bancada, as cadeiras, camarotes, frisa e um bar moderníssimo, com cadeiras de verga, que ficava à direita da entrada. Ruína? Talvez, mas depois de eu ter saído em Agosto de 1954. É possível que nunca tenha parado de funcionar. Só quando regresssei, 30 anos depois, e fui visitar a Maria Luiza é que reparei que estava tudo diferente, possivelmente no estado em que estava quando o venderam*³⁸.

Tudo indica, pois, que o edifício tenha sempre funcionado e que ao longo dos anos tenha recebido várias obras de melhoria, dando essa impressão de estar “sempre em obras”. A fachada que hoje se conhece foi efetivamente terminada nos anos sessenta. Quando o Éden Park fechou, a 31 de Julho de 2006, a cidade do Mindelo ficou sem qualquer cinema³⁹. A cidade testemunha atualmente a transformação de um dos seus maiores patrimónios construídos numa triste ruína à espera de urgente intervenção para não derrocar por si só. O cinema foi à falência, mantém-se fechado desde 2006 e foi vendido a um privado que o deixou ao abandono até hoje⁴⁰.

³⁷ Depoimento de Alberto Machado, recebido a 12 de novembro de 2014.

³⁸ Depoimento de Valdemar Pereira, recebido a 14 de novembro de 2014.

³⁹ O outro cinema, o *Parque Miramar*, já estava fechado há muito, e depois de alguns anos alugado à Igreja Universal, foi abandonado e hoje encontra-se em ruínas.

⁴⁰ A sequência de episódios relacionados com o Éden Park desde que o cinema fechou portas ao público é longa. Inclui abaixo assinados, apelos públicos, artigos em jornais e blogues, com polémica à mistura. Em 2014, foi apresentado por um arquiteto e um advogado, representantes oficiais da empresa que adquiriu o imóvel, um projeto para um “novo Éden Park”, que foi socializado com a apresentação de alguns painéis e esboços. A nova versão prevê, mantendo a fachada original, a construção de um complexo turístico de oito pisos, algo que, na opinião de um outro grupo de arquitetos e urbanistas, descaracterizaria por completo a principal praça da cidade do Mindelo. (Para mais detalhes, ler nos artigos: “Obras de remodelação já começaram: Éden Park renasce das cinzas”, no jornal *A Semana* nº1135, de 21 de março de 2014 e “Éden Park: a inevitabilidade de pensar uma nova cultura arquitetónica”, no jornal *Expresso das Ilhas* nº644, de 02 de abril de 2014.) Acontece que a 31 de Janeiro de 2012, o Governo de Cabo Verde tinha publicado no BO uma resolução (nº6/2012) que classifica como “património histórico e cultural nacional todo o Centro Histórico do Mindelo” o que obriga, no quadro da lei de salvaguarda do património vigente no país, que toda e qualquer intervenção urbanística tenha uma aprovação prévia e formal do *Instituto da Investigação e do Património Culturais*. As obras, de facto,



Figura 08: as duas fases da vida do Éden Park. Primeiro, uma arquitetura simples e depois da última intervenção, mais elaborada. Na segunda imagem, o Éden Park, de 2011, já se encontrava encerrado, com sinais evidentes de degradação física.

Os testemunhos do que foi a época gloriosa do *Cinetatro Éden Park* são inúmeros. Foi o espaço cultural responsável pela paixão que o mindelense granjeou pelo cinema. Por exemplo, um dos acontecimentos que marcou esse período foi a projeção do filme *A Severa*, realizado em 1936 “no meio de uma grande apoteose” (Machado, cit. Brito-Semedo, 2014:202). O *Éden-Park* foi um espaço que, paulatinamente, se tornou numa sala mítica situada no coração da cidade. Músicos, bailarinos, atores e atrizes, sonhavam com o dia em que pisariam nas tábuas do teatro. Essa entrada pela porta dos artistas na maior sala de espetáculos do Mindelo, significava quase um prémio de carreira. Era um lugar que tinha uma importância social imensa, que promovia a realização de bailes de carnaval, desfiles de moda, conferências com influentes intelectuais e até combates de boxe. Era um espaço utilizado por todas as camadas sociais: há relatos que nos bailes populares, os da classe mais alta iam ao *Éden Park* de máscara para não serem reconhecidos, sendo que algumas vezes eram apanhados em flagrante delito pelas esposas, que lá iam, também de máscara, à procura dos maridos⁴¹.

começaram. Mas de imediato houve reações de agentes culturais e outros cidadãos em protesto. A polícia foi chamada a intervir, porque se comprovou que os empreiteiros não teriam a autorização formal que a lei exigia, e até à presente data, nenhum outro facto veio alterar o rumo dos acontecimentos. Ou seja, tudo está parado e o edifício da que foi a mais emblemática sala de espetáculos de Cabo Verde, está na mais completa ruína, na principal praça da cidade do Mindelo.

⁴¹ O filme *Éden*, de Daniel Blaufuks (2011), cujo tema central é a influência do cinema e do *Éden Park* na sociedade e no imaginário contemporâneo do mindelense, tem vários relatos de episódios como este.

É o relato Artur Boxe, um antigo lutador – que deve o seu nome à habilidade que tinha para a luta – e ativista cultural da época, que nos elucida sobre esse orgulho que era para o artista amador do Mindelo, representar no *Éden Park*:

Havia um barco americano e nós demos um espectáculo lá no Castil. E o comandante disse-me: “o senhor pode continuar o seu trabalho, que tem condições”. E eu disse, “mas o senhor administrador não quer deixar fazer teatro no cinema”. “Porquê”, perguntou o homem. “Ele disse-nos que a peça não tem condições para ser apresentada no cinema.” Bom, ele foi falar com o administrador e lá acabou por aceitar. Apresentamos a peça no Éden Park e toda a gente ficou contente. Toda a gente gostou. (Boxe cit. Branco, 2004:96)

Valdemar Pereira, protagonista do teatro local durante as décadas de 1940 e 1950, confirma que a ida para o *Éden Park* era encarada como um prémio, depois das produções cénicas serem apresentadas nos quintalões ou nos salões dos clubes desportivos. Diz ele, referindo-se a um dos seus espetáculos, que “o que começou a ser timidamente um sarau concebido apenas para três apresentações na sede do Castilho galgou um patamar superior ao ser apresentado no *Éden Park*, alcançando crescente visibilidade e o justo reconhecimento social.” (2010:54). E não era só para essas gerações da primeira metade do século XX que pisar aquelas tábuas era considerado uma honra. Manuel Estevão, por exemplo, ator no ativo, salienta que “pisar o palco do *Éden Park* era sempre um marco para qualquer artista.” (cit. Branco, 2004:96). Luís Silva, emigrante cabo-verdiano e investigador, entende o *Éden Park* como “a instituição cultural mais importante de S. Vicente e de Cabo Verde”, considerando que esta “deu ao mindelense a consciência das injustiças, dos combates pela dignidade e uma certa coragem para enfrentar a vida. A música e o teatro devem muito ao *Éden Park*.” (cit. Monteiro, 2003:84).

Para além da descoberta e da paixão pela sétima arte, a primeira metade do século XX assistiu no Mindelo a um fenómeno cultural que teve o teatro como protagonista: a promoção de grupos de teatro e respectivas produções cénicas enquadrados nas atividades regulares dos clubes desportivos da cidade. A evolução do teatro entre 1930 e 1970 daria origem a um novo estilo teatral que teve a sua fonte primária na Revista à Portuguesa, inaugurando uma nova era na história do teatro cabo-verdiano: a era da comédia popular crioula.

O primeiro desses grupos, intitulado *Grupo Cénico dos Sokol's*⁴² estreou-se em 1934, segundo Mário Matos (1996) com um “espectáculo alegre e bem esquematizado” (p.19). Numa

⁴² Os *Sokol's*, também conhecidos como *Falcões de Cabo Verde*, foram uma organização inspirada numa congénere checa – *sokol* é um termo eslavo que significa *falcão* – que praticava um conjunto de ações de índole social, cultural e desportivo, com destaque para o meio juvenil. Tiveram uma importância histórica inquestionável na dinamização da cidade nessa época

entrevista realizada com o já referido senhor Néna⁴³, este recordava com um brilho nos olhos e riqueza de detalhes, como eram os espetáculos, apresentados no Éden Park.

As noites de teatro eram preenchidas com rábulas e piadas, em português, com intermezzos musicais (mornas tangos ou sambas). No cenário, uma grande tela pintada com um motivo paisagístico ou arquitectónico ao fundo, à imagem da Revista à Portuguesa. Entre 1934 e 1938 o grupo teria apresentado quatro ou cinco espetáculos do género. “Pode parecer pouco, mas foram peças que ficam na memória para toda a vida”. (Néna cit. Branco, 2014:99).

Na primeira metade dos anos 1940, dois grupos deixaram marcas no panorama teatral do Mindelo: a *Troupe Cénica Tropical*, que segundo Matos (1996), “fez vibrar o público mindelense com apresentações de bom nível, dentro dos princípios estritamente amadores, tendo apresentado um esplendoroso espectáculo teatral tipo music-hall que obteve imenso sucesso”; e o *Grupo Cénico Os Sempre Fixes*, dirigido por Raul de Carvalho, um cabeleireiro português.



Figuras 09 e 10: frente e verso do Programa da Revista *Tudo Trocado*, atuação do *Grupo Cénico Os Sempre Fixes*, apresentada no Éden Park, em 29 e 30 de Novembro de 1943

O caso paradigmático de Raul de Carvalho comprova essa característica da cidade do Mindelo de tornar seus cidadãos estrangeiros, impregnados da natureza do que constitui o

⁴³ O senhor Néna viria a falecer no dia 25 de agosto de 2013, na cidade do Mindelo, com 85 anos de idade.

apanágio do mindelense. Num artigo do blogue de *Praia de Bote*, “*Tudo Trocado*, uma grande revista no Éden Park, em 29 e 30 de Novembro de 1943”, podemos ver a folha de sala de uma das apresentações do grupo *Os Sempre Fixes* (figuras 9 e 10), entender como eram estes espetáculos estruturados, e ter acesso a testemunhos de conterrâneos que acompanharam o acontecimento, publicados na forma de comentários⁴⁴.

Do programa impresso podemos apurar alguns dados: o Administrador do Concelho, capitão Mota Carmo, homem temido nalguns meios do Mindelo, ajudava afinal com afinco a *Associação de Caridade* de São Vicente, para a qual reverteu a receita dos dois espetáculos. Este facto indicia que as apresentações teriam que ter autorização das autoridades locais para que se pudessem fazer ou anunciar; os bilhetes podiam ser adquiridos na *Barbaria Mindelo*, de Raul Carvalho, o dinamizador do grupo; naquela noite estava prevista a apresentação de 30 músicas, 75 personagens em cena, que corresponderiam “75 cenários e guarda-roupa a rigor, feitos expressamente”; a música, tocada ao vivo, estava a cargo de uma “jazz-band” com sete executantes; a direção musical estava a cargo de Jorge Monteiro, conhecido por Jotamont, único maestro da cidade, que se tornaria numa figura da cena musical de Cabo Verde, sobretudo do Mindelo, compondo mornas que todos conhecem, autênticos hinos da cidade.

Com este exemplo pode-se entender a estrutura dos espetáculos: vários quadros cénicos de curtas histórias cómicas, intermediadas por momentos musicais tocados ao vivo e, em alguns casos, números de dança. O investimento em cenários e figurinos era grande e o número de intervenientes também.

Sobre o português cabeleireiro, Zito Azevedo, seu conterrâneo, deixa um relato:

O “compère” Raul de Carvalho era um barbeiro mandrongo de profissão, homem amigo das artes teatrais, e de muita paródia, figura pitoresca dada a gestos inesperados, como, por exemplo, o de fazer serenatas com uma grafonola de dar à corda tocando discos de vinil com canções de amor interpretadas por cantores da época... A trupe era iluminada por um petromax na ponta de um varapau...⁴⁵ Bons tempos, com o Liceu Gil Eanes ainda novinho...⁴⁶

⁴⁴ A blogosfera tem sido um meio utilizado por vários autodidatas para publicar, e dessa forma, socializar, os resultados das suas investigações, o que aumentou, de forma substancial, as fontes e informações relacionadas com esse e outros períodos, com a publicação de documentos que dificilmente se conseguiriam encontrar nos arquivos oficiais. É o caso do blogue *Praia de Bote*, de Joaquim Saial, português, mestre em História da Arte, que tem focado a sua investigação e escritos sobre Vila Viçosa, sua terra natal, e Cabo Verde, onde viveu nos anos 60 do século XX, e deixou muitos amigos, da mesma geração, que sempre comentam os vários artigos, deixando alguns testemunhos que são uma mais-valia para os investigadores do teatro deste período histórico.

⁴⁵ *Mandrongo*, é o termo popular como são designados os portugueses; *petromax* é um candeeiro a petróleo; *varapau* um pau de madeira, comprido, que servia para pendurar vários objetos nas casas mais pobres.

⁴⁶ “Tudo Trocado, uma grande revista no Éden Park, em 29 e 30 de Novembro de 1943”
<http://mindelosempre.blogspot.com/2013/10/0595-tudo-trocado-uma-grande-revista-no.html>
(Consultado a 06 de agosto de 2014)

Em 1944, a estreia da *Troupe Cénica Tropical* viria a causar um grande furor na cidade e tanto assim foi que se diz que foi por causa do seu posterior desaparecimento que outros grupos acabariam por se formar no seio dos clubes desportivos, para colmatar o vazio deixado pela companhia também conhecida pelas suas iniciais: T.C.T.

Zizim Figueira, nome pelo qual era conhecido o senhor José Figueira Júnior⁴⁷, é autor de uma crónica que faz uma descrição tão detalhada quanto pitoresca de uma apresentação do grupo, narração comprovada comentários publicados. Por ser o único testemunho escrito de uma apresentação desta companhia de teatro amador, que deu cartas no Mindelo durante alguns anos, optei por transcrever parte substancial do texto (traduzido por mim para o português)⁴⁸:

O teatro que mais me ficou fixado na memória para recordar, foi o T.C.T. (Troupe Cénica Tropical) que na época marcou muita gente com as suas peças bem representadas por bons atores e sua espontaneidade, de gente que nunca tinha estudado arte dramática.

É de se lembrar uma representação da T.C.T. numa noite ventosa do mês de Março de 1946, no pátio do Liceu Gil Eanes⁴⁹, sobretudo porque era a primeira peça de teatro que eu via.

A abertura foi estrondosa. Cortina subiu, a música fez a sua abertura, como um apito de um vapor, para depois acompanhar todo aquele grupo de teatro que cantava aquela canção como se fosse um hino: «A TCT, a TCT, a camin de Hollywood!»⁵⁰.

Ao contínuo, no meio daquela ventania, o povo ficou realmente encantado com Manilim Kips (grande ator espontâneo) e os seus improvisos que salvaram aquela noite de teatro. Quando a cortina subiu, o vento começou a rasgar todo aquele belo cenário (pintado pelo Manin de Nhô Jony Sena) e a própria armação do palco!

Então, foi aí que o Kips fez uma entrada a matar, improvisando e demonstrando a sua capacidade de ator, dizendo para o seu companheiro de cena, Chiquim Martins:

- Então meu caro amigo, você não tem vergonha de habitar uma casa de paredes movediças?! E Chiquim que também era bom a improvisar deu-lhe a resposta. A assistência que de imediato entendeu a situação, ficou delirante e no meio de risos e palmas, ouviram-se gritos de “Bravo!” E assim a peça pôde continuar até ao fim, com as pessoas sem notar o que estava a provocar aquela ventania, pois muita malta de boa vontade, pegou naquele cenário e no palco, para que eles não voassem até ao final da apresentação.

Havia uma grande rivalidade entre a Troupe Cénico Tropical e um grupo de teatro da tropa da Companhia dos Caçadores que ficava lá para cima da Praça Nova, mas a T.C.T. era sem igual e foi um grupo que viveu a glória no Mindelo, em S. Vicente de Cabo Verde, numa

⁴⁷ Cronista mindelense que se notabilizou pela sua escrita em crioulo de São Vicente, mas sobretudo pelas histórias mindelenses do antigamente, recuperando memórias esquecidas, com único propósito de manter viva as tradições da sua ilha natal, que fez questão de enaltecendo e engrandecer ao longo da sua vida. Morreu a 22 de Julho de 2012.

⁴⁸ A crónica original, escrita e publicada em crioulo, pode ser encontrada em:

http://www.islasdecaboverde.com.ar/san_vicente/historias_mindlenses/139_tiatre_na_mindelo_pa_recordacon_ones_1930_1960.htm

(Consultado a 18 de novembro de 2013)

⁴⁹ O edifício onde funcionou o *Liceu Gil Eanes*, mais tarde, a *Escola Preparatória Jorge Barbosa* é, no momento presente, a Reitoria da *Universidade de Cabo Verde*, no Mindelo. Tem um pátio interior espaçoso e eu próprio já participei em várias produções teatrais encenadas para aquele espaço

⁵⁰ A TCT, a TCT, a caminho de Hollywood!”

época em que havia bastante influência cultural americana, por causa do cinema, algo a que ninguém daquela época conseguiu escapar.

As peças de teatro da T.C.T. tinham sempre como temas, ora algo popular, com críticas a aspectos que pudessem estar na moda, ou então, eram baseadas naqueles últimos grandes filmes musicais da época de Fred Astaire, Ginger Roger, Gene Kelly que já tinham passado no cinema Éden Park.

Nesse grupo de artistas, além daqueles já mencionados, tinha Teobaldo, filho de nha Bleca Joia, Gabriel Borges, Manuela e Augusto, as sobrinhas de nhô Djunga fotógrafo, que tinham muita categoria na arte de representar. E o Funfa, grande bailarino, que sapateava imitando sobretudo Gene Kelly e Fred Astaire. Todos estes artistas da T.C.T., que durante muitos anos fizeram a alegria do povo, ficaram eternamente gravados nos nossos corações, e merecidamente.

No final do texto, o cronista faz alusão ao capitão Mota do Carmo, administrador colonial, insinuando que a *Troupe Cénica Tropical* teria sido dissolvida por influência deste, tendo passado o monopólio cénico da cidade para o grupo do português Raul de Carvalho. O artigo comprova o cuidado que o poder colonial local tinha com o que era apresentado no teatro. Tendo por certo que havia críticas sociais mais ou menos veladas nos textos das peças da *Troupe Cénica Tropical*, o seu súbito desaparecimento pode estar relacionado com uma tomada de posição das autoridades, ainda que não oficial e, portanto, não registada. Por outro lado, Mário Matos (1997) confirma que a T.C.T. não só teve grande sucesso no Mindelo como se apresentou nas cidades da Praia e Bissau, algo surpreendente para a época. Estamos perante o registo da primeira digressão internacional de uma companhia de teatro fundada no arquipélago.

Sendo certo que ainda não tinha começado a forjar-se o teatro popular mindelense, estávamos já na antecâmara de um fascinante período. A segunda metade da década de 1940 seria marcada por um episódio inédito que viria a revelar-se decisivo para a evolução do teatro mindelense nas três décadas seguintes: a fundação e estreia do *Conjunto Cénico Castilhano*, grupo de teatro ligado ao *Grémio Sportivo Castilho*, cuja atividade se encontra documentada na obra biográfica de Valdemar Pereira, seu principal impulsionador.

Ficamos a saber com algum pormenor sobre os principais envolvidos, os ensaios, as dificuldades, os estilos de interpretação, onde ocorriam as estreias, as estruturas dos espetáculos e as datas em que foram apresentados. Nesse tempo, como quase sempre aconteceu em Cabo Verde até à última década do século XX, a exibição de uma produção cénica era considerado um acontecimento, mais pela raridade do que pela qualidade ou ineditismo da obra. Nem todos apreciavam este género de espetáculos, sendo o exemplo mais conhecido o de Manuel Ferreira: autor da primeira antologia da literatura cabo-verdiana, *Aventura Crioula*, viveu no Mindelo

entre 1941 e 1947 e escreveu ser este “um teatrozinho muito amador, mas era do tipo europeu Houve outros casos posteriores, de carácter local, mas poucos.” (cit em AAVV, 1995)

O *Conjunto Cénico Castilhano* estreou a sua revista *Clandestinos do Céu* no dia 02 de outubro de 1948, na sede do clube, no mesmo salão onde a rapaziada jogava o seu bilhar, o que obrigou a duras negociações para conseguir o espaço. Nesta produção encontramos três particularidades dignas de realce: o espetáculo, com produção local, continua sendo classificado pelos próprios promotores como sendo uma *revista*, em vez de *récita*, sarau cultural, espetáculo de music-hall ou de variedades. Depois, verifica-se o envolvimento de influentes intelectuais e escritores não só na componente dramatúrgica, como na própria encenação. Finalmente, a grande novidade, é que esta será a primeira vez que uma peça de teatro é produzida no seio de um clube desportivo da cidade, iniciando uma tendência que viria a marcar toda uma época.

“Desde a extinção da *Trupe Cénica Tropical* que o teatro estava praticamente adormecido em S. Vicente” (Pereira, 2010:33) e esta foi uma motivação para avançar. Em relação aos autores dos textos pode-se dizer que o novo projeto cénico foi bafejado pela sorte, já que contou como ativos colaboradores duas importantes figuras das letras cabo-verdianas, Gabriel Mariano⁵¹ e Sérgio Frusoni⁵².

O texto que daria origem à primeira revista do grupo foi escrito por Mariano, uma peça “repleta de visões populares, ricas e originais, fundamentadas no quotidiano do nosso povo. O Gabriel interveio com a citada obra e viria ainda a entregar-nos posteriormente outra, *Clandestinos na Terra*, que encenámos tempos depois.” (*idem*) A participação destas duas personalidades ilustres nas produções teatrais reveste-se de curiosos detalhes que são contados na biografia de Valdemar Pereira. Por exemplo, Gabriel Mariano não só escreveu a revista *Clandestinos do Céu*, como fez retoques no guião e dirigiu alguns ensaios, atividade que ficou subitamente interrompida por motivos de doença:

Importa esclarecer que não dispúnhamos de um verdadeiro encenador, tarefa que era exercida pelo Gabriel Mariano que, não sendo propriamente encenador de teatro, era o autor da revista e dispunha dos recursos da sua notável cultura literária, para além da experiência que, estou certo, terá adquirido no teatro juvenil e através de leituras

⁵¹ **Gabriel Mariano** (1928 – 2002), nasceu na ilha de S. Nicolau, e foi poeta, contista, ensaísta de mérito e jurista. Autor de obras de renome. O seu poema *Capitão Ambrósio* continua a ser um dos maiores símbolos de resistência da história de Cabo Verde.

⁵² **Sérgio Frusoni** (1901 – 1975), filho de pais italianos, foi um importantíssimo poeta e contista do seu tempo, principalmente porque foi dos primeiros a escrever os seus poemas em crioulo de São Vicente, numa grafia que ainda hoje muitos seguem, recusando-se a optar pelas regras oficiais. Foi o autor também de uma versão resumida da Bíblia, *Vangel Contod d'nos Moda* (traduzindo literalmente para o português, *O Evangelho contado à nossa Moda*).

específicas. Entregues os papéis aos principais intérpretes, começámos os ensaios com a leitura e explicação dos textos, na medida em que antes do treino da expressão era preciso explicar o que cada um ia fazer. E de seguida vinha o posicionamento em cena, as entradas, as pausas, a colocação da voz, e tudo o resto, trabalho que cabia ao Gabriel Mariano, de quem esperávamos mundos e fundos. Estávamos totalmente dependentes do autor porque a ele competia dar vida à escrita, mostrando-nos, com exemplificações, como cada intérprete devia proceder (ibidem: 42).

Quando o autor / encenador ficou doente, no terceiro dia de ensaio, o grupo teve que meter mãos à obra e continuar o que começado estava. A estreia da revista teve lugar no dia 02 de outubro de 1948, com três sessões realizadas com bastante sucesso.

O conceito original da revista *Clandestinos do Céu* parece inspirado no *Auto da Barca do Inferno* de Gil Vicente, pois o enredo gira todo à volta de personagens que, tendo perdido a vida, tentavam convencer o S. Pedro e o Arcanjo Gabriel, de que mereciam entrar no reino dos céus. Mas a revista não foi a única atração da noite. Como se pode ler no programa oficial, o espetáculo é composto de mais duas partes: a segunda, com a “comédia relâmpago em um acto” *Mindelense – Académica*; e a terceira, com apresentação de um “fenomenal acto de variedades, onde figuram entre outros deslumbrantes números de *Music-Hall*”.

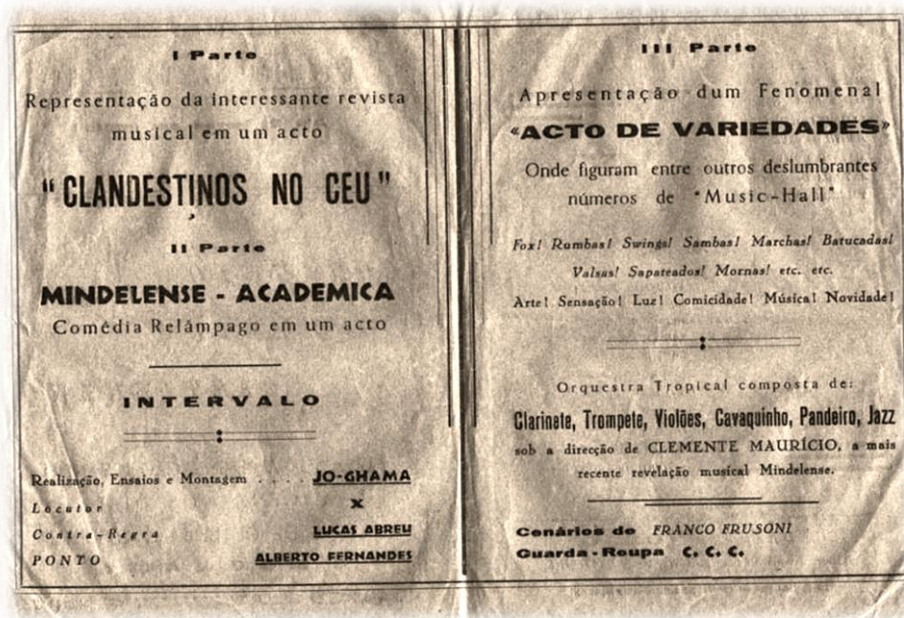


Figura 11: Programa da Revista *Clandestinos no Céu*, atuação do *Conjunto Cénico Castilhano*, apresentada nos dias 2, 3 e 5 de outubro de 1948, nas instalações do *Grémio Sportivo Castilho*

Assim, a revista *Clandestinos no Céu*, da autoria de Gabriel Mariano, foi apresentada nos dias 2, 3 e 5 de outubro de 1948, no salão de jogos do Grémio Castilho, sendo depois repetida

por mais três vezes, desta feita no Cineteatro *Éden Park*, em 30 de setembro de 1949, 31 de outubro de 1951 e a 7 de novembro desse mesmo ano. Mariano cria um enredo baseado num fictício acidente trágico de que resulta a morte de alguns cabo-verdianos que se vêm na obrigação de prestar contas da sua vida terrena a S. Pedro.

Os mais afeitos à malandrice e ao arдил apresentam-se e, sabendo dos pecados que tinham cometido na Terra, procuram passar um pau⁵³ ao Senhor São Pedro, fazendo-se passar por estrangeiros de nacionalidades várias. Essa posição condição dá azo a uma policromia de comportamentos e atitudes, consoante as diversas nacionalidades. (...) É interessante a dialéctica verbal e gestual que se instala entre os intervenientes, ponto alto da cena que desperta a hilaridade dos espectadores. Os pseudo brasileiros, argentinos ou americanos, dançando, cantando e sapateando, são mandados para a sala de espera. (...) (idem, p.60)

Esta descrição de Valdemar Pereira contém detalhes que permitem fazer a ponte para o teatro mindelense contemporâneo. O primeiro, é a presença da ironia, ainda que acompanhada de um certo moralismo humanista, em que os maus são condenados e os bons santificados. O segundo, é a utilização do estrangeirismo, uma técnica humorística de efeito imediato no público atual: a situação cômica é criada quando uma personagem cabo-verdiana tenta falar alguma língua estrangeira, fazendo-o quase sempre mal e utilizando palavras crioulas, numa espécie de tradução fajuta que arranca gargalhadas na plateia⁵⁴. Pereira refere a este propósito que esta é uma peça rica de conteúdo e “bem condimentada com o humor tipicamente mindelense.” (p.60)

Começa a ficar claro que ao artista de teatro mindelense, amador, autodidata, entusiasta e com uma certa dose de *basofaria*⁵⁵ não lhe basta imitar. Ele entranha, assimila e faz de novo, à sua maneira. O historiador António Correia e Silva (2000) utiliza o termo *omnívoros cultural*, para explicar esta característica de absorver tudo o que lhe vai chegando, primeiro pelo Porto Grande, depois por via do cinema e dos emigrantes.

Uma das características destes espetáculos era o envolvimento da música, com os seus compositores e executantes. A estreia de uma nova morna de algum compositor conhecido era realçada pelos envolvidos e pelo público. Foi o caso da revista *Clandestinos do Céu*, que serviu para estreiar a morna de Sérgio Frusoni *Temp de Caniquinha*, interpretada no espetáculo pelo seu filho Franco Frusoni, uma composição que hoje é bem conhecida. O poeta haveria de oferecer

⁵³ Ultrajar, enganar.

⁵⁴ Seremos confrontados com esta ferramenta cômica em outros momentos, como na crioulação cénica da peça *Escola de Mulheres*, de Molière, uma das produções cénicas que analisarei com maior detalhe.

⁵⁵ Vaidade, fanfarronice, mas com um tempero crioulo, mais bem-disposto.

alguns textos que foram inseridos, entre os quais um monólogo intitulado *Na Tribunal*⁵⁶, em que o único personagem explica desesperado o que o levou a cometer um homicídio por ciúmes.

Estas duas colaborações do Frusoni na estreia do grupo são importantes não apenas pelo prestígio do escritor, mas também pelo que representam, de facto: em primeiro lugar, no caso da morna, estamos a falar de uma canção que denuncia a epopeia dolorosa do povo cabo-verdiano nos anos quarenta, anos de fome seguidos das emigrações forçadas para Angola e São Tomé e Príncipe. Segundo Luiz Silva (2014), esta é uma morna épica que viaja pela tradição cultural, pelos atos de solidariedade humana e pelo tempo áureo do Porto Grande e que denuncia o seu declínio. “Conhecedor profundo da importância da tradição oral em Cabo Verde, Sérgio Frusoni serve-se da morna para exprimir o drama das fomes, das secas e da emigração.”⁵⁷

Qual a importância desta morna ser apresentada, em estreia, num espetáculo de teatro? Estamos em 1948, em plena ditadura salazarista, o Campo do Tarrafal tinha sido aberto em 1936. Alguns meses antes, Cabo Verde sofria uma das crises de fome mais arrasadoras de sempre, a tristemente célebre Fome de 47. Apresentar um espetáculo, com críticas disfarçadas sob o manto da ironia, com componentes interpretadas em crioulo e com uma morna composta por uma figura ilustre da terra, permitiu denunciar uma situação de penúria e fez das artes cénicas um instrumento de valorização do *ethos* cultural local, tendo a língua como motor principal. Ainda que não houvesse uma completa consciência do que se estava a fazer, e o teatro fosse visto mais como uma diversão do que como um ato de resistência ou de denúncia *per si*, a verdade é que os conteúdos destes espetáculos traziam sinais de consciencialização cultural, social e política.

Sérgio Frusoni e Gabriel Mariano continuaram a colaborar com o *Conjunto Cénico Castilhana* durante a primeira fase da vida do grupo, que durou até agosto de 1954. O espetáculo *Clandestinos no Céu* voltaria a ser apresentado mais três ocasiões, desta vez no Cineteatro *Éden Park*, um sinal claro do prestígio social granjeado pelo grupo. Encenaram um outro texto de Gabriel Mariano, *Clandestinos na Terra*, também no *Éden Park*, estreado a 4 de novembro de 1953, com as mesmas personagens centrais mas a inversão da situação, ou seja, para confirmar o que fora a vida desses clandestinos, S. Pedro e o seu arcanjo resolvem descer à terra. Teve direito a duas *reprises* nos dias 6 e 13 do mesmo mês.

⁵⁶ Em português, *No Tribunal*.

⁵⁷ O depoimento completo de Luiz Silva pode ser lido no blogue do antropólogo Brito-Semedo. <http://brito-semedo.blogs.sapo.cv/464348.html> (Consultado em 13 de fevereiro de 2014)

Na terceira colaboração de Frusoni, do formato de revista passamos à opereta, como foi classificada *Cuscujada*, uma criação original do poeta, que tem na base um diálogo aceso entre um homem e uma mulher. Foi apresentado na segunda parte da revista *Clandestinos no Céu*, potenciando dessa forma o sucesso desta última, pois o tema da opereta era bem popular. O texto versava sobre a chamada *riola*, termo cabo-verdiano que designa a má-língua, o *diz que disse* popular. O texto, todo ele em crioulo, é de uma brejeirice que surpreende tendo em conta a época em que foi apresentado. Veja-se o caso de alguns dos versos que de memória foram deixados por Valdemar Pereira (2010), um dos atores que interpretou a personagem masculina ⁵⁸:

<i>Quond'm t'oiá nha cmd tá plá</i>	Quando vejo minha comadre a pilar
<i>Toc, toc, toc, nha coração</i>	Toc, toc, toc, meu coração
<i>Tá spancá, tá torna spancá</i>	Bate, torna a bater
<i>Moda pau tá cutchi na plom</i>	Como um pau de bater no pilão
<i>Cê tcham pô nha pau também</i>	Deixa-me meter o meu pau também
<i>Cê tcham plá fazê nha gête</i>	Deixe-me pilar, faz-me este jeito
<i>Cumpade</i>	Compadre?
<i>Cmade?</i>	Comadre?
<i>Bocê tchá d'intintaçon (bis)</i>	Deixa de provocação (bis)
(...)	(...)
<i>Q'zê q'fazê s'nô dôs cutchi</i>	Se nós os dois pilarmos
<i>Mas d'pressa nô tá tem farel</i>	Mais depressa temos o farelo
<i>Cmade ê sim c'ma chicra d'cafê</i>	A comadre é assim, como chávena de café
<i>Margoze por cima, doce por boxe</i>	Amarga por cima, doce por baixo
<i>S'aquel cent d'cafê</i>	Se o fundo do café
<i>É doce c'ma mel</i>	É doce como o mel
<i>Aquel fund d'cê plom</i>	O fundo do pilão
<i>É dure c'ma tchom</i>	É duro como o chão
<i>Bocê tcham metê nha pau</i>	Deixe-me meter o meu pau
<i>Pa quê na funde</i>	Porque o fundo
<i>É qu'ê mas doce</i>	É mais doce

Na supracitada crónica de Zizim Figueira, confirma-se o papel que o clube Castilho teve na vida teatral do Mindelo no início dos anos 1950. “É de lembrar aquela célebre representação do Teatro Castilho no Éden Park que surpreendeu toda a gente e deixou o povo alvoroçado, quando Zinha de Diamantino, bonita que só ela, aparece a dançar, vestida de havaiana, num show fantástico!” Mais uma vez se comprova a adopção de estilos vindos de fora,

⁵⁸ Optei por respeitar a forma de escrita em crioulo do autor e a tradução feita pelo próprio. Os versos podem ser encontrados na obra biográfica de Valdemar Pereira.

o entusiasmo do público e o facto de não se mencionar o nome das peças, um hábito que se mantém, em muito do teatro produzido nas ilhas mais periféricas.



Figura 12: *Conjunto Cénico Castilhano*, na primeira apresentação pública, em 1948
Cortesia de Valdemar Pereira

O *Conjunto Cénico Castilhano* foi um projeto teatral iniciado em 1948 por um grupo de jovens dinâmicos que veio acabar com o marasmo que se vivia na cidade desde a extinção da *Troupe Cénica Tropical* quatro anos antes e acabou por criar uma dinâmica no Mindelo, que gerou o aparecimento de projetos teatrais ligados a outros clubes desportivos. Foi o caso do teatro produzido no *Grémio Desportivo Amarante*, que começou a dar cartas em 1952, e que veio dinamizar ainda mais a cena teatral mindelense. O recém-formado grupo viria a produzir algumas peças emblemáticas, sendo duas as que se destacaram: *O Criado de Tavares*, de André Brun e *Mindelo à Tona*, uma revista de Mário Macedo Barbosa, versando temas locais.

Os atores, como no caso do Castilho, não tinham qualquer formação e o seu estilo de interpretação era inspirado nas estrelas de cinema norte-americano, celebrizadas pelos filmes que eram vistos no *Éden Park* ou no *Parque Miramar*. Para conseguir atrizes, a tarefa complicava-se. “As meninas eram difíceis, mas sempre aparecia uma ou outra”, testemunha Gabriel Borges (cit. AAVV, 2003), um dos fundadores do grupo de teatro do clube Amarante. Alguns dos nomes já citados, como o Sr. Néna, ou Mário Matos, fizeram parte desta empreitada, tendo o segundo sido protagonista em *O Criado do Tavares*, comédia escrita pelo português André Brun. Matos fazia o papel de criado num espetáculo todo ele interpretado em língua portuguesa e apresentada em 1952, no já habitual *Éden Park*.

Onde este coletivo deixou marcas foi na revista de Macedo Barbosa, *Mindelo à Tona*, apresentada no ano seguinte, e que foi, segundo Mário Matos, “um êxito retumbante e uma excelente revista focando temas e cenas locais” (cit. Branco, 2004:313). O senhor Néna vai mais longe ao afirmar que o Barbosa “deu em tudo e em todos naquela peça!” (*idem*), realçando o espírito crítico e o foco local dos textos mindelenses. Mário Matos (1998) recorda os dias que antecederam a grande estreia do seguinte modo:

O ensaio geral, realizado dois dias antes foi bastante promissor e permitiu tirar conclusões positivas depois de tantos meses de trabalho insano e produtivo. (...) Alguns dos actores estavam apreensivos, para não dizer que tinham algum medo, pois era a primeira vez que se atreviam a aparecer em público, a pisar o tablado de uma casa de espectáculos e jogar a sua sorte. Para os encorajar não faltou uma garrafa com um ponche de limão (p.25)⁵⁹.

Gabriel Borges testemunha que a apresentação teve tal sucesso que foi apresentada cinco vezes, sempre com casa cheia, algo raríssimo no teatro mindelense, ainda hoje. O Sr. Néna, não disfarçou o entusiasmo quando, na entrevista que lhe fiz, recordou as incidências deste espetáculo:

Foi retumbante. Tínhamos em cena um outro palco, um estrado, onde tínhamos instalado um banjo gigantesco, de onde saía uma atriz, rebentando com aquilo, provocando uma enorme salva de palmas! Quem fazia essa cena era a Zinha, filha da Matinha, que era uma senhora atriz e bela dançarina! Logo depois entravam de rompante quatro bailarinos, todos com chapéu à mexicana, calças largas e cintilantes, mangas cheias de folhos, uma categoria! A malta não resistiu, invadiu os camarins no intervalo, elogiado o nosso trabalho. Não é por nada, mas na realidade aquele espetáculo foi marcante na época.

Mário Matos confirma o sucesso desta produção cénica: “foi uma noite de glórias, que deixou em todo o grupo uma belíssima recordação e aquela alegria interior que só sente quem cumpriu cabalmente o seu dever.” (1998:26) A última apresentação, a 13 de junho de 1953, teve honras de presença do Governador de Cabo Verde, Tenente Coronel Alves Roçadas que, no final da noite, foi pessoalmente felicitar o grupo pelo desempenho. “Dias mais tarde, o administrador do Concelho, Dr. Júlio Monteiro, entregou à direção do Amarante um cheque de cinco mil escudos – que na altura era dinheiro – subsídio oferecido pelo Governador como prenda pelo trabalho levado a cabo e incentivo para futuros empreendimentos do género” (*idem*). Na verdade, esta é a primeira vez que há notícia de um subsídio de uma autoridade colonial dado a um projeto teatral local, ainda para mais uma quantia bastante choruda, que “dava para pagar o ordenado de um médico de primeira classe e ainda sobrava dinheiro” (Matos cit, Branco, 2004:105)

⁵⁹ *Ponche* é uma bebida feita com o tradicional grogue cabo-verdiano, aguardente de cana-de-açúcar, adicionado com mel de cana e limão.

É num terceiro clube desportivo, a Académica do Mindelo, que dois líderes dos grupos de teatro nos grêmios desportivos do Castilho e Amarante, Valdemar Pereira e Mário Matos, respetivamente, se juntam para uma nova revista e nela são apresentados com destaque no programa impresso, que os designam *comperes*. Embora de grêmios diferentes, a circunstância não era impeditiva de uma franca colaboração, “pois relativamente ao teatro havia um *gentlemen’s agreement*” (Pereira, 2010) A facilidade com que atores e atrizes trabalham em diferentes grupos e projetos teatrais, sem complexo ou espírito de competitividade que impeça colaborações mútuas, é uma característica que se mantém no teatro mindelense contemporâneo.

A revista, da autoria de António Bandeira, intitulava-se *Viva Cabo Verde*, e estreou no *Éden Park* no dia 30 de março e 3 de abril de 1954, tendo cabido ao poeta Mário Macedo Barbosa a tarefa de coordenar os ensaios e as apresentações. A análise do programa (figura 13) permite entender a sua estrutura. Incorporava a encenação da revista, apresentada na primeira parte, que era o destaque da noite; incluía um número de comédia ligeira na segunda parte – o termo *comédia relâmpago* continuou a ser utilizado durante muitos anos; e, no final da noite, um programa de variedades, com música, dança e alguns monólogos onde sobressaía a capacidade de improvisação dos atores em temas que normalmente incluíam alguma crítica e sátira sobre vida social do Mindelo, uma espécie de *Stand Up Comedy* local.

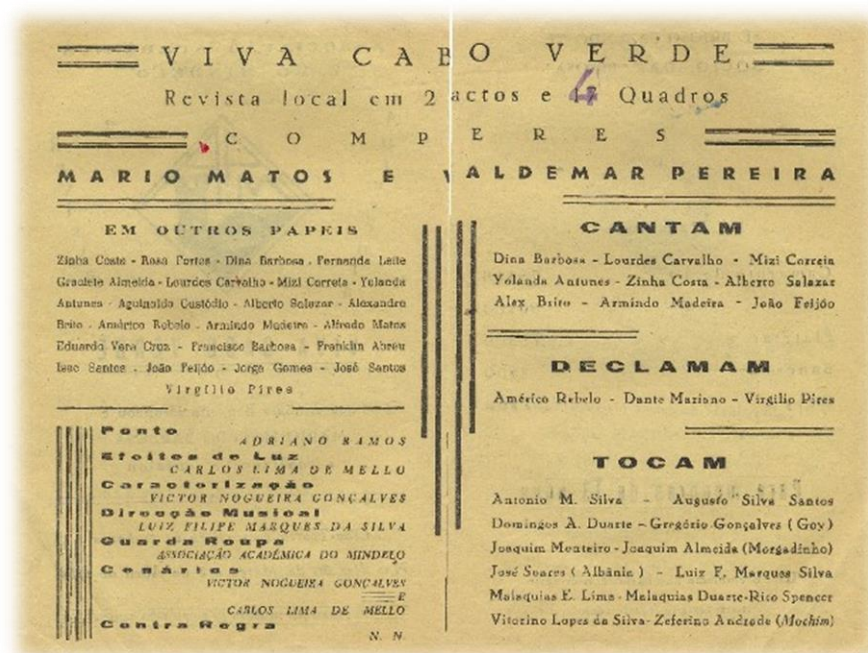


Figura 13: Interior do programa da Revista *Viva Cabo Verde!*, da Associação Académica do Mindelo

A influência da revista à portuguesa é admitida por todos os que testemunharam esta época de ouro do teatro mindelense, mas não era a única fonte de inspiração. Era notória a presença do toque brasileiro, ou sul-americano em geral, assim como do norte-americano, nomeadamente no estilo de interpretação que, como já foi referido, tinha origem nos filmes que chegavam, visionados com a paixão pelo cinema que foi apanágio do cidadão mindelense. Estas montagens envolviam muitas pessoas, quase sempre com uma orquestra musical substancial a tocar ao vivo e figurantes em número considerável. Ou seja, a mobilização que estes grupos conseguiam alcançar para levar avante os seus intentos era notória numa época em que o arquipélago passava por grandes dificuldades económicas e sociais.

No entanto, a evolução destes espetáculos, da imitação da revista à portuguesa até à comédia urbana crioula, não foi imediata. Pelo contrário, foi um processo longo, iniciado nos anos 1930, com as produções teatrais dos *Sokol's* e do grupo *Os Sempre Fixes*, integralmente apresentadas em português. Mário Matos é perentório ao defender que “o que nós fazíamos era imitação do teatro estrangeiro, não só do teatro português como também do teatro francês e do teatro brasileiro” (Matos cit. Branco, 2004:111).

Com o aumento da popularidade do teatro no Mindelo e a sua inclusão nas atividades culturais dos clubes desportivos da cidade, menos elitistas que as agremiações lúdico-culturais do início de mil novecentos; com a abertura do *Éden Park*, a chegada do cinema e a sua forte aderência popular; com a participação de escritores, poetas, intelectuais e músicos da terra; com a inclusão dos temas locais e do crioulo como língua de comunicação cénica; tudo agregado acabou por fazer com que o teatro fosse adquirindo uma identidade própria, uma identidade crioula. A forma, por vezes atabalhoada, como se copiavam modas estrangeiras, nos interlúdios de dança, fossem boleros ou números de sapateado, tem algo de crioulo, essa característica muito própria que faz com que o artista local diga tantas vezes *não sei como se faz, mas vou fazer como eu acho que sei fazer*. É um espírito aventureiro, de curiosidade, um certo gosto pela fama, uma vaidade e um orgulho, tudo misturado, um querer se mostrar e um gostar de experimentar, que se mantêm e é apanágio do espírito mindelense. Talvez por isso mesmo, após um número de *chá chá chá* improvisado podia-se apresentar uma coladeira interpretada em crioulo ou depois de um monólogo satírico desmascarando alguma anomalia social se podia assistir a uma declamação de um poema em língua portuguesa. Neste sentido pode-se afirmar que trinta anos depois, ou seja, nos anos 1960, já os elementos culturais cabo-verdianos dominavam estas produções cénicas, na

língua utilizada e nas temáticas abordadas nas cenas curtas, revistas, comédias relâmpago ou como lhe quisermos chamar.

Em 1954 Valdemar Pereira emigra para Dakar⁶⁰ e o teatro no Castilho sofre um hiato de alguns anos que se repercutirá por toda a cidade. Durante bastante tempo não se encontram notícias de espetáculos apresentados, quer pelo Grémio Amarante, pelo Castilho, Académica ou em qualquer outro clube do Mindelo. Isso levanta, pela primeira vez, a questão da influência das lideranças no teatro cabo-verdiano, algo que será recorrente em todo o seu percurso histórico. Grupos, companhias ou projetos teatrais vigorosos, orientados por alguém com personalidade forte e influente, acabam de uma hora para a outra, bastando para isso que o líder se tenha que ausentar, na maioria das vezes, para emigrar e não mais voltar às ilhas.

Nos anos 1960 uma nova geração reanima o teatro popular na cidade do Mindelo, tendo outra vez como centro nevrálgico o Grémio Castilho, com um conjunto de ativistas conhecidos pelo seu papel na dinamização do carnaval do Mindelo. Foram os casos de Artur Boxe, Ti Goy ou Sérgio Gomes. Dos novos grupos surgidos nesse período destacam-se o *Grupo Cénico Mar d'Canal*, dinamizado por Artur Boxe, que se designava a si próprio como empresário e organizador, e o *Conjunto Cénico Lombiano*, assim batizado por ter nascido na zona do Lombo, bairro emblemático do Mindelo, conhecido por ser uma concorrida área de prostituição, muito procurada pelos marinheiros. Este último grupo liderado por Ti Goy contou com a colaboração direta de Manuel d'Novas, compositor marcante da história da música cabo-verdiana. Depois de Sérgio Frusoni compor uma morna para o teatro, de Jorge Monteiro dirigir toda a componente musical de produções cénicas, de vários tocadores famosos como Morgadinho, no trompete, Frank Cavaquim, no cavaquinho ou Malaquias, no violino, participarem nas orquestras destas revistas ou de um cantor como Bana integrar os espetáculos de teatro promovidos por cabo-verdianos em Dakar, mais uma vez somos confrontados com a profunda ligação que a música sempre teve com o teatro local. Algo que se manterá, como veremos, quer no teatro mais engajado do período pós-independência quer na era moderna, comprovando que aquilo que faz o teatro cabo-verdiano ser o que é no presente, está ligado de forma inequívoca ao que foi no passado.

Nesta fase *carnavalesca*, as temáticas tornaram-se corriqueiras, com as histórias a serem produzidas sem pretensões literárias, muitas vezes envolvendo um marido cornudo e ausente,

⁶⁰ Instalado em Dakar, Valdemar Pereira logo regressa às lides teatrais e chega a produzir vários espetáculos de teatro, entre os quais uma remontagem de *Clandestinos no Céu* e de *Cuscujada*. Nessas produções chegou a participar Bana, que se tornaria conhecido como o Rei da morna.

uma mulher desatinada ou crianças com paternidade incerta. Por exemplo, Artur Boxe lembra-se de peças com os seguintes títulos: *Fidje Enviado pa Telegrama*, *Garota Endiabrada* ou *Marido cinco anos ausente*⁶¹. Sérgio Gomes, que retomaria a atividade teatral no Castilho, continuou a utilizar o termo *comédias relâmpago*, dando como exemplo as peças *Marido Problemático* ou *Falso Testamento* (cit. Branco, 2004:109). Os quintais, pátios, cercados, barracões e outros espaços alternativos da cidade passaram a ser os locais onde estes espetáculos, que dificilmente chegavam até ao *Éden Park*, eram apresentados. Estamos perante uma comédia de gosto duvidoso, que fez sucesso durante muitos anos. Era um “teatro de revista e brejeiro que reinava entre nós, pôr uns tipos no palco a contar anedotas, rábulas, toda a gente a rir, uma coisa francamente pobre”, assim classificou estes espetáculos o jornalista José Vicente Lopes⁶².

A temática não fugia ao que se pode encontrar nas letras das coladeiras do mesmo período. Mindelo vivia um ambiente condicionado por uma forte presença estrangeira, que favorecia certos negócios ilícitos e, por outro lado, dá-se um aumento exponencial do fluxo migratório, direcionado preferencialmente para a Holanda. A ligação à música mantinha-se presente, pois estes espetáculos incluíam canções inéditas de populares compositores, só que desta vez eram coladeiras, o ritmo tradicional mais condizente com o espírito brejeiro dos textos. Nesta fase, outros nomes conhecidos da música de Cabo Verde, posteriormente consagrados, participaram nestas produções cénicas. São os casos de Djosinha, Jack Monteiro ou Titina, tendo esta última, depois de emigrar para Lisboa, participado em algumas produções cénicas da companhia *A Barraca*, de Portugal.

Ti Goy, como era conhecido Gregório Gonçalves, foi um dos autores que se destacou, e os seus textos para teatro eram muito populares nessa época. Músico, compositor e um homem do povo, faleceu com 71 anos, em 1991. Nas suas peças continua a identificar-se uma matriz estrutural que vem de longe, com espetáculos compostos por histórias cómicas de curta duração, a tal comédia relâmpago, entremeados por números de música e de dança. É neste teatro de *fralda*⁶³, descendente de um teatro mais elitista, enquanto tentativa de imitação do teatro da metrópole que depois passaria para os clubes desportivos, adquirindo elementos idiossincráticos, que está a génese do gosto do cabo-verdiano pela comédia e a sua forma peculiar de rir da própria desgraça. Leão Lopes (1997) defendeu que esta prática do teatro por grupos de jovens

⁶¹ Em português, *Filho enviado por telegrama*, *Garota endiabrada* ou *Marido cinco anos ausente*.

⁶² Depoimento de José Vicente Lopes, entregue por escrito, em novembro de 2014. Foi autor da obra de *Nos Bastidores da Independência*, sendo um jornalista que conhece bem a história de Cabo Verde do século XX.

⁶³ *Fralda*, é um termo utilizado pelos mindelenses para designar as zonas periféricas das cidades.

orientados por populares animadores do Mindelo “esteve sempre ligada a uma ideia de teatro de revista onde o humor, às vezes forçado, era seu prato forte em pequenos quadros cénicos, entremeado de presença de músicos e de grupos de dança, normalmente imitando coreografias estranhas ao contexto cultural” (p.29) Será assim? Não tanto. Nesta abordagem histórica, sou da mesma opinião de Moacyr Rodrigues (1988) que preconiza ser este é um género dramático que nasce da necessidade pedagógica da mimésis das sociedades da oralidade, como é a cabo-verdiana. Dessa necessidade nasce esta peça “ligeira, que educa, mas diverte, que não cansa e deixa em nós esse desejo de mais querer ser, de mais querer fazer.”⁶⁴

Estamos perante um teatro de quadros quotidianos com um objetivo certo e destinatário definido: “criticar brincando para educar melhor. Por isso a comédia foi sempre o nosso género preferido” (*idem*). A comédia continuou a ser o género teatral eleito dos cabo-verdianos. As peças mais vistas, os grupos mais populares, sustentam o êxito na produção de comédias. Essa preferência tem, pois, raízes profundas e seculares ligadas ao teatro que se fez no arquipélago nos últimos duzentos anos.

3.5 Um teatro de resistência?

Por vezes, para valorizar uma época ou fase do teatro cabo-verdiano, incorre-se no risco de minorar a importância de outros períodos. Por isso é essencial enquadrar as análises dos factos na época em que eles tiveram lugar, procurando contextualizar não só as ocorrências como as reflexões que se deixaram sobre estas. Assim, no período após a independência de Cabo Verde, em 1975, o surgimento de um teatro de índole nacionalista, que recorreu a parte substancial do caldo antropológico e cultural disponível num discurso ideológico justificável para a época de afirmação que então se vivia, caiu-se no erro de subvalorizar tudo o que se fez no passado.

Luís Romano⁶⁵, por exemplo, num artigo publicado no jornal *Terra Nova*⁶⁶, enfatizou esse deserto teatral cabo-verdiano do período colonial onde, segundo ele, o teatro não teve o desenvolvimento merecido, pois o teatro “representava uma arma de cultura em posição de resistência, que certamente teria consciencializado a massa popular oprimida de então e esclarecida sua situação dependente.” (1979:2) Para Romano, não havia qualquer dúvida: “não

⁶⁴ Excertos do texto «A Grande Festa do Teatro», do programa da *Festa do Teatro Marginal*.

⁶⁵ **Luís Romano** (1910 – 2010) poeta, romancista e estudioso do folclore cabo-verdiano, com trabalhos publicados em português e em crioulo, que ele preferia designar por “língua cabo-verdiana.”

⁶⁶ O jornal *Terra Nova*, fundado em 1975, é editado pelos Capuchinhos de Cabo Verde e que foi das poucas vozes discordantes ao regime de partido único instalado no país durante a chamada Primeira República.

se registaram notícias de encenações genuinamente cabo-verdianas, utilizando a linguagem e os motivos da terra plenamente” (*idem*) Se tomarmos ao pé da letra o advérbio “plenamente” utilizado no final da sua frase, é provável que ele tenha razão. O encenador Francisco Fragoso (2003), reafirma esta ideia ao defender que num país vivendo sob o domínio colonial, o teatro, e outras formas culturais e artísticas, “nunca poderia(m) ser permitida(s) ou, pior ainda, fomentada(s)” (p.14). Ambas as opiniões sustentam uma inexistência de produção dramática em crioulo, o que não corresponde à realidade. Nas duas principais cidades, Praia e Mindelo, muito teatro se fez na língua materna sem que haja comprovativo de qualquer proibição oficial e o próprio Fragoso foi testemunha dos trabalhos de Prazeres Pires, já referido, ou de Bonaparte de Meneses, um intelectual praiense que realizou algumas tentativas cénicas “já um pouco próximas da realidade cabo-verdiana” (Fragoso cit. Branco, 2004:115).

O teatro em crioulo não só era tolerado como granjeou franca popularidade. As peças eram livremente anunciadas chegando a ser programadas exibições em homenagem às mais altas instâncias oficiais, incluindo governadores. Além do que, por muito impacto que essas produções possam ter tido, estamos a falar de um número reduzido de espetáculos num espaço de tempo considerável, pelo que me parece que o teatro não tinha expressão suficiente para que as autoridades se preocupassem em demasia com essa *rapaziada do teatro*.

É evidente, por outro lado, que as circunstâncias deixam adivinhar uma pressão informal, velada ou escondida, para que um determinado tipo de discurso não tomasse lugar no proscénio. Mesmo que não se encontre um único documento oficial que comprove ter havido algum ato de censura direto numa produção cénica no arquipélago cabo-verdiano, a verdade é que o teatro não tinha a projeção social e cultural que justificasse uma atenção particular por parte das autoridades coloniais que, com o recrudescimento das lutas pela independência, tinham mais com que se preocupar. Como defendeu Sandra Cruz (2009), que estudou o papel da censura no processo de criação literária cabo-verdiana, “no interesse de manter consigo essa missão denunciante, a ficção tornada pública em solo colonial apostou numa atitude inteligentemente serena, sem panfletarismos, mas com astuciosa crítica velada ao poder colonial” (p.122) O teatro, como veremos, trilhou um caminho semelhante. Entre a provocação direta e a crítica disfarçada numa dramaturgia aparentemente inócua, opta pela segunda possibilidade.

Valdemar Pereira (2010) fala de “uma censura moldada à pacatez em que se vivia e dimensionada aos problemas que a sociedade local da altura poderia suscitar aos curadores do regime político então vigente. Era uma «censura» de trazer por casa.” (p.281) Os espetáculos de

teatro incluíam uma componente de variedades com crítica social, o dito pitoresco dirigido a alguma autoridade ou figura pública conhecida, manifestada de forma ambígua ou insinuada. Mas as tesouradas nos textos eram consumadas “mais com a intenção de evitar melindres às pessoas visadas do que por precaução política” (p.282). A censura ou, eufemisticamente, a verificação prévia dos textos dos espetáculos teatrais, era uma função inerente às competências das autoridades administrativas, como o Administrador do Concelho ou o Presidente da Câmara Municipal. Naquela época era uma censura que tinha mais a preocupação de “zelar pelos bons costumes” do que algo com fins políticos (*idem*).

Com a guerra colonial dá-se o aumento generalizado da repressão e um incremento da tensão política no arquipélago, com todos a desconfiarem de todos, sem ninguém saber bem de onde poderia vir uma denúncia privada. É este o período em que se assiste à fundação do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde, em 1956, ou à reativação do Campo de Concentração do Tarrafal, em 1961. Desta fase, encontram-se referências de peças que denunciavam a situação colonial, ainda que na maioria dos casos, de forma indireta. É o caso de uma peça do poeta Dante Mariano intitulada *Julgamento Sumário* (Almada, 2001) ou das peças escritas e encenadas por Felisberto Lopes⁶⁷ – *Tustumunha, E si e N Sunha*⁶⁸, que cumpriram o seu papel enquanto ferramenta de comunicação contestatária, numa altura em que todas as formas de divulgação nacionalista eram não apenas válidas, mas sobretudo perigosas.

No entanto, estas peças nunca foram proibidas pelas autoridades, embora tivessem que passar pelo crivo da administração local. Lopes testemunha que Antero Barbosa, responsável indicado pelo administrador para tratar dos assuntos culturais em Santa Catarina, na ilha de Santiago, lia as peças antecipadamente e nunca cortou nada, ainda que a maioria do texto estivesse escrito em crioulo. “Também é verdade que eu escrevia de forma que as críticas estivessem disfarçadas na própria história. Nós fintávamos a censura.”⁶⁹

No Mindelo, a estratégia era a mesma: aos obstáculos criados pela censura prévia de textos respondia-se com alguma forma de tornear subtilmente a ação castradora, que podia nem ser respeitada na hora da apresentação dos espetáculos. Ainda assim, Valdemar Pereira garante que os monólogos de Gabriel Mariano, criados para as encenações de *Clandestinos no Céu* e

⁶⁷ **Felisberto Vieira Lopes**, jurista cabo-verdiano nascido em 1937 na ilha de Santiago, ficou conhecido por ser um poeta contestatário e anticolonialista, assinando os seus poemas com o pseudónimo de *Kaoberdiano Dambará*, numa linha independentista. Escreveu os seus poemas na língua cabo-verdiana. Hoje, dedica-se exclusivamente ao Direito.

⁶⁸ Os títulos das peças traduzidos para o português: *Testemunha, É Assim e Eu Sonhei*.

⁶⁹ Depoimento de Felisberto Vieira Lopes, recebido a 05 de dezembro de 2014.

Clandestinos na Terra, assim como alguns textos do poeta Sérgio Frusoni, não terão sido apresentados integralmente, pelo receio de represálias das autoridades.

Naquele contexto, o teatro era usado para passar mensagens de uma forma subliminar. “Era do meu interesse que o teatro combatesse o discurso colonialista de que o badio, o homem do povo da ilha de Santiago, não podia ser um homem pensante, com os seus sentimentos”, testemunha Vieira Lopes. Sob o manto de um aparente humanismo, aproveitava-se para criticar o regime. O jurista utiliza uma expressão curiosa para explicar como funcionava a sua visão do teatro na época: “Aquilo era uma refeição que servia a toda a gente, mas só na sobremesa é que vinha a pimenta!” Na mesma conversa, refere-se ao amigo Gil Querido Varela, como sendo alguém que já fazia teatro em Santa Catarina: “Ele já tinha preparado o terreno, com um teatro do género revista.” Mais uma vez, estamos na presença de um teatro popular, feito na língua materna, que não tendo sido proibido pelas autoridades, servia de veículo de transmissão de mensagens críticas, ainda que explanadas de forma indireta.

A peça *Tustumunha* foi, no dizer do seu autor, um “exercício de teatro clássico na língua crioula, pois era uma verdadeira tragédia, uma história de amor que acabava em desgraça. Era um comprovativo de que a nossa língua tinha uma dimensão trágica.” Aqui está uma opinião que outorga à língua cabo-verdiana um estatuto capaz de a transformar num instrumento de definição de uma teatralidade plena, não apenas pelos traços cómicos e brejeiros tão em voga no teatro de revista crioulo, mas também pela sua plasticidade dramática e inquestionável versatilidade. Este é um ponto fundamental, porque reflete uma das conclusões deste estudo, a da dramaticidade da língua cabo-verdiana e as múltiplas possibilidades que esta permite no âmbito do processo de criouliização cénica.

Narciso Freire, fundador do grupo OTACA, de que falaremos no próximo capítulo, relata um caso em que um grupo de jovens escreveu uma peça sobre a situação que se vivia em Santa Catarina. “Conseguida a permissão do administrador da altura, representaram. Foram logo todos presos e mandados para o Tarrafal” (Freire cit. Baptista, 2009:32). Foi o único relato em que alguém testemunha uma prisão relacionada com apresentação de uma peça de teatro.

Em Mindelo, a oposição velada ao regime através do teatro ganhava corpo por duas vias: disfarçada na comédia popular, que não dispensava críticas e referências aos problemas vividos pela população, e pelo teatro radiofónico que contou com dois protagonistas: Sérgio Frusoni e João Cleofas Martins, mais conhecido por Nhô Djunga. Com efeito, estas duas personalidades da historiografia intelectual cabo-verdiana utilizaram a rádio para, através da interpretação de textos

dramatizados plenos de hábil ironia, pôr a nu, artificiosa e veladamente, o despotismo e a prepotência do regime político vigente.

Por um lado, Frusoni resgata o dia-a-dia, mexendo e remexendo no quotidiano da cidadezinha do Mindelo: coisas miúdas, jocosas, pedaços de zombarias, falécias, troça, pilhéria, bisbilhotando, satirizando, rindo, farfalhando, parodiando na linha humorística de uma tradição velha como a do próprio homem social: por outro lado, Nhô Djunga flecte para zonas mais complexas e que implicavam com problemas de carácter geral, interessando à política, à administração, à vida do cidadão, ao arquipélago inteiro. (Ferreira, 1984:133)

Djunga utilizava com habilidade o eufemismo nos seus diálogos de *Roupa de Pipi e Bom Senso* e outras peças transmitidas pela *Rádio Barlavento*, como no exemplo que segue:

ROUPA – Amor à casa, Bom Senso. Amor à casa. E também um pouquinho de diplomacia. Mas... cá entre nós, Bom Senso. Não digas nada porque o nosso Cabo é muito bom rapazinho... muito inteligente... mas ele é um tanto... um tanto chaleira, como se diz cá no Povoado. Com duas palmadinhas nas costas e um pãozinho de mistura tem-se tudo dele. (Lima, 2004:32)

Nestes diálogos, que tinham audiência e popularidade, defendeu-se a independência dos *Cinco* – referência às colónias -, aconselhando a *madrasta* a agir com bom senso, pois com o estado de revolta em que se encontrava o *Gui* – Guiné Bissau – era já irremediável o desfecho: a independência. Mas a *madrasta*, guiada pelo *senhor Rei de Lisboa*, numa clara referência a Salazar, nomeado como “quel outro pateta que stá lá”⁷⁰, apoiado pelo famigerado *Piduca* – referência à PIDE, pensava apenas na defesa dum império “já apodrecido de raiz”⁷¹. Daqui se pode verificar a falta de perspicácia de quem tinha como missão não deixar passar textos que pudessem comprometer o poder colonial, pois as metáforas de Djunga eram tão evidentes que é de admirar que tenha sido o Sérgio Frusoni, com o seu humor popular e menos político quem, dos dois, mais problemas teve com a censura da época.

Ao contrário de Frusoni, que escrevia em crioulo, Nhô Djunga utilizava uma espécie de português mal falado, misturado com expressões oriundas do crioulo, vestindo a pele do homem do povo, analfabeto, que apenas se desembaraça falando o português: “Senhor Presidente, eu não

⁷⁰ Em português, “esse outro pateta que está lá”.

⁷¹ A descrição destes textos pode ser lida no artigo “Nhô Djunga: uma singela homenagem”, publicado na revista *Ponto & Vírgula*, nº8, Março/Abril 1984, p.14.

pode pagar nenhuma despesa daquele degrau de scada, pamode eu passo a vida a galinhar para pôr um café na lume e para comprar uma lasca de cuscus.” (1979:IV)⁷²

Sérgio Frusoni, no seu programa radiofónico intitulado *Mosaico Mindelense*, destacava uma personagem, *Ti Caranga*, um refinado mentiroso cheio de bazófia. Transmitido pela *Rádio Barlavento*, o povo ia para a principal praça da cidade escutar de forma quase religiosa estes textos, escritos e interpretados por Frusoni, com um toque inconfundível de mordacidade e irreverência, próprio do mindelense: “as tropelias e o humor de *Ti Caranga* atraíam multidões para junto do coreto da Praça Nova, onde estavam instalados os altifalantes da estação emissora.” (Lopes da Silva, 1991:15)

Ambos nascidos em 1901 em São Vicente, com 17 dias de diferença – Frusoni nasceu a 10 de agosto e Djunga a 27 de agosto – foram amigos inseparáveis e as suas crónicas radiofónicas marcaram uma época entre 1957 e 1960. Uma das testemunhas da repercussão destas crónicas foi Baltasar Lopes, que as classificou como uma “extensa campanha de rádio” (1979:III):

Djunga serviu-se com perícia do disfarce revestido de humor. (...) Conhecido como era o seu sentido de humor, a PIDE só tardiamente se apercebeu do explosivo daquelas matérias que sempre etiquetava com um sorridente «coisas do Djunga». Pois foram essas «coisas do Djunga» um dos factores fundamentais da luta de retaguarda que caracterizava a vida quotidiana do arquipélago. (idem)

Concluindo, pode-se afirmar que durante o período colonial a comédia foi o género que prevaleceu e mais fincou pé no chão das ilhas. Uma comédia popular que foi ao longo dos anos criando uma identidade própria e que funcionou como uma força libertadora em face da opressão e da terrível realidade, como um escape, muitas vezes como um desafio às autoridades e uma resposta a uma conformidade social rígida de alienação emocional. Foi também pelo riso, e sobretudo pela ironia, que as crónicas radiofónicas destes dois intelectuais mindelenses fizeram história e deixaram a sua marca.

Não se pode afirmar que tenha existido em Cabo Verde um teatro de (ou da) resistência. Muito menos se podem juntar elementos os bastantes que permitam elaborar uma história da censura no teatro crioulo, como é o caso de Portugal, durante o período do Estado Novo. O teatro da época, por ser pouco frequente, foi tolerada pelas autoridades coloniais com relativa

⁷² Este é um efeito cómico que continuou a fazer escola no teatro cabo-verdiano e, por exemplo, o grupo mais popular da história de Cabo Verde, ainda em atividade, o *Grupo de Teatro Juventude em Marcha*, utiliza em quase todas as suas peças esta ferramenta dramática que faz do homem do povo um mal falante da língua portuguesa para provocar efeitos cómicos que resultam numa forte reação nas plateias.

benevolência. Não deixou de ser um período interessante para a história do teatro cabo-verdiano. Foi uma época que contribuiu de forma decisiva para se entender o que ele é hoje, os gostos do público atual e as razões que explicam os maiores sucessos de bilheteira. A preferência pela comédia, a língua materna como pilar do teatro local, a utilização da ironia, a capacidade de aproveitar outras expressões artísticas, principalmente a música e a dança, na montagem dos espetáculos, tudo isso tem raízes claras e identificáveis durante o período agora analisado.

Assim, discordo com quem desvaloriza este período da história do teatro crioulo, pelo facto de Cabo Verde ter vivido sob domínio colonial. Tal como aconteceu no âmbito da música, que assistiu nesta época a uma definição dos principais géneros musicais identitários, como a morna e a coladeira, ou da literatura, que viu nascer neste período não só algumas das obras fundadoras da caboverdianidade como toda uma geração de poetas e escritores de importância histórica inquestionável, também no teatro este foi um período que viria a lançar algumas das bases que contribuirão para compreender e consagrar uma identidade cénica cabo-verdiana.

Dizer-se, por outro lado, que foi devido a uma pesada mão censória resultante do jugo colonial que a expressão teatral não se pôde manifestar na sua plenitude, pressupõe sermos levados a pensar que assim que caiu a ditadura salazarista e se proclamou a independência de Cabo Verde, logo dezenas de grupos de teatro e centenas de agentes teatrais, antes obrigados a desenvolver a sua atividade na mais profunda clandestinidade, de imediato se dariam a conhecer numa explosão de teatro nunca antes vista no país, comemorando, através do teatro, uma liberdade dura e finalmente conquistada. Ora, como veremos, a realidade histórica não demoraria a desmentir uma retórica que é mais resultante de um oportunismo ideológico do que de uma objetividade comprovada.

Tem razão o investigador Andrade de Melo quando defende que o desenvolvimento de atividades dramáticas no arquipélago “é mais um dos indicadores que expressava tanto os impactos do contexto internacional em Cabo Verde quanto a configuração de uma sociedade que se pretendia distinta” (2011:98), lembrando a figura de Eugénio Tavares, nascido em 1867. A obra teatral de Eugénio Tavares editada pelo extinto *Instituto Cabo-verdiano do Livro*, em 1996, contém um excerto da peça *A Peçonha*, drama de 2 atos escrito em verso, para oito personagens, e duas outras pequenas peças. Segundo Isabel Lobo, “a denúncia da injustiça social, o desejo de irrupção da República de Cabo Verde, remete *ipso facto*, para as questões de um contexto político vivido por alguns cabo-verdianos de então.” (1996:6) Os outros textos referidos são *A Ceia da*

Parelha, que é uma paródia à peça *A Ceia dos Cardeais*, de Júlio Dantas, visando a classe eclesiástica que então exercia um certo poder nas ilhas, e *Filhos que Traem e Filhos que Salvam*⁷³.

“Sabe-se que Eugénio teria compilado um grande número dessas peças teatrais, num volume encadernado.” Esse volume, chamado de "A bíblia do Teatro", servia em vida do poeta para consulta e busca de peças teatrais que eram representadas na Brava. Após a sua morte, esse volume foi entregue ao "discípulo amado" João José Nunes, pela viúva. Este deu semelhante uso, durante o período em que viveu na ilha, onde se fazia muito teatro até aos anos cinquenta do século XX. O volume, que segundo informações teria dezenas de peças de Eugénio Tavares, está até agora tragicamente "desaparecido" deixando um vazio na obra daquele que pode ser considerado o primeiro dramaturgo da história do teatro cabo-verdiano⁷⁴.



Figura 14: As ruínas do Cinetatro *Éden Park*, Mindelo (2013)

⁷³ Para reforçar a importância desta figura histórica, o dia do seu nascimento, 18 de outubro, foi instituído em 2005 por decreto executivo como o *Dia da Cultura Cabo-verdiana*, sendo desde então celebrado em todo o país e na diáspora.

⁷⁴ Depoimento publicado no portal da Fundação Eugénio Tavares.

<http://www.eugeniotavares.org/docs/pt/obra/teatro.html>

(Consultado em 12 de dezembro de 2014)

Capítulo 4

OS FILHOS DA INDEPENDÊNCIA

4.1 Ser ou não ser africano, eis a questão

A classe política cabo-verdiana sempre gostou de enfatizar a importância da cultura para o desenvolvimento do país e a sua afirmação no mundo. A asserção do ser-se cabo-verdiano passa muito pelas suas manifestações culturais, pelo que seria previsível que, com o advento da Independência Nacional, a 05 de julho de 1975, a política cultural assumisse de imediato um nível prioritário. No entanto, a realidade foi bem diferente. Se por um lado certas manifestações culturais, mais ou menos reprimidas durante o período colonial, passaram a ser usadas como bandeiras nacionalistas, de vigor identitário e expressão de uma liberdade conquistada, por outro, os meios ao dispor dos primeiros responsáveis pela área da cultura eram poucos ou inexistentes. “Eu não podia deixar de pagar aos professores para investir na cultura”, confessou Carlos Reis, Ministro da Educação, Cultura e Juventude, o primeiro responsável pela área no governo central recém-empossado (cit. Vicente Lopes, 2002:581).

Sendo certo que a revolução de Abril e o derrube do Estado Novo em Portugal abriu espaço à livre expressão dos ideais da Independência e da identidade cabo-verdiana, conduzindo para a boca de cena aspectos vários da tradição popular, o certo é que a cultura se revelaria como o parente pobre das políticas orçamentais da nova Nação. Rui Araújo, um dos que tentou dinamizar o teatro na cidade do Mindelo nessa época, fala de “um período de desencanto, de desorientação” (2002:39). A questão que se coloca é se terá sido fatal para o teatro que a independência surgisse como uma espécie de meta atingida, para uma arte que funciona com aquilo que está *por atingir*. Nos primeiros tempos de independência, as artes cénicas tiveram pouca expressão, apesar dos saraus culturais, organizados por estruturas do partido único vigente, com destaque para a Juventude Africana Amílcar Cabral (JAAC), cujo objetivo central era massificar a mensagem nacionalista e revolucionária.

Foi graças a um cirurgião que precisava de aliviar o *stress* do exercício da sua profissão que o teatro voltaria a ser considerado como expressão artística válida e que, para seguir os cânones vigentes, se tornou uma ferramenta ideológica. Esse médico era Francisco Frago e, numa entrevista dada aquando do seu regresso a Cabo Verde depois de quase vinte anos de ausência, conta na primeira pessoa como se deu a sua entrada no mundo do teatro:

Um dia, ao conversar com o meu irmão mais novo, o Manuel, ele disse-me; «tu, se continuares com este ritmo, vais-te matar. Tens que fazer qualquer coisa». (...) o meu irmão tinha um grupo de rapazes, com quem de vez em quando se reunia e conversava. Apresentou-me a malta e desafiou-me a organizar um grupo de teatro. (cit. Tolentino, 2000:6)

Francisco Fragoso avançou então para a criação do *Grupo Cênico Korda Kaoberdi*, cuja tradução para o português é *Acorda Cabo Verde*, numa alusão aos objetivos imediatos do grupo, entre os quais resgatar tradições reprimidas durante o período colonial. Carlos Reis, já aqui citado, refere-se ao coletivo como sendo “um grupo de música, canto e teatro, que soube tão bem assumir o seu nome de batismo, acordando o povo das ilhas através da sua própria cultura” (2003: XII), o que, como veremos, é um pouco exagerado já que a dramaturgia da companhia se limitou a trazer para a cena manifestações culturais da ilha de Santiago, ignorando as restantes ilhas do arquipélago, omitidas pelo encenador nas suas intervenções.

Em alguns estudos mais recentes sobre o teatro cabo-verdiano, a abordagem ao trabalho desenvolvido pelo *Korda Kaoberdi* foi variando, sendo de destacar a que foi feita por Eunice Ferreira (2009), mais política; por Micaela Barbosa (2009), centrada na dramaturgia e a de Hernandez Marqués (2012), centrada em questões de encenação. Todas estas perspetivas são partes de um todo que permite entender melhor o teatro implementado pelo grupo no período 1976-1982, as suas mais-valias artísticas e performativas assim como as suas insuficiências e as contradições do seu discurso. “O Fragoso tinha vivido em França, conhecia e falava de Brecht, de Augusto Boal, entre outros e o trabalho dele era, sem dúvida, pioneiro, desde logo porque fugia do teatro revista e brejeiro que reinava entre nós”⁷⁵.

O grupo nasce oficialmente em setembro de 1975, em Achada de Santo António, um dos emblemáticos bairros da cidade capital, Praia. Teve a sua primeira apresentação pública no dia 25 de abril de 1976 com um primeiro esboço da produção *Preto Toma Tom*, num sarau cultural que decorreu no Liceu da Praia, organizado por ocasião da visita do então Primeiro-Ministro de S. Tomé e Príncipe, Miguel Trovoada. Fragoso designava como “exercícios dramáticos” as apresentações do *Korda Kaoberdi* e raramente utilizava os termos encenação, produção cénica ou espetáculo.

Pela formação inicial se pode perceber o peso da componente etnográfica e folclórica que se pretendia implementar nas encenações do grupo: além de Fragoso – assinava os seus textos

⁷⁵ Depoimento de José Vicente Lopes, recebido a 18 de novembro de 2014.

com o pseudónimo de Kwame Kondé –, faziam parte do coletivo Tchim Tabari⁷⁶ conhecida pela sua arte do batuque, o músico Djirga⁷⁷ e Daniel Rocha, jovem coreógrafo local⁷⁸.

Formado o núcleo duro e artístico de um grupo que chegou a ter mais de cinquenta integrantes, Fragoso aposta numa vertente pedagógica e doutrinária que resultou na publicação de três cadernos com textos seus onde são explanados os objetivos do grupo, em geral, e de cada exercício dramático, em particular, artigos de outros autores e pequenas peças. O folclore, com a música e os ritmos tradicionais de Santiago, com a respectiva componente coreográfica faziam parte da identidade deste grupo que marcou os primeiros anos do pós-independência com as suas propostas artísticas. Os objetivos primordiais eram claros: valorizar

um património cultural válido suscetível de fornecer todo o arsenal de base para o arrancar dum teatro genuinamente popular, autenticamente cabo-verdiano, na perspectiva dos caminhos trilhados sociologicamente tanto pelo teatro universal como pelo teatro negro-africano a que contextualmente nos inserimos. (Kondé, 1980: 32)

Do ponto de vista estritamente cénico o *Korda Kaoberdi* apostou forte no elemento etnográfica se bem que não haja qualquer registo audiovisual que permita entender que teatro era este, de facto. Os três cadernos que o grupo deixou publicados, num esforço notável de edição, dão-nos conta de uma produção cénica, diversificada e intensa, entre as quais se destacam: em 1976, *Preto Toma Tom*, uma encenação de poemas revolucionários e *Stória dum Pobu*⁷⁹, de Kwame Kondé; em 1977, *A Lua muito pequena e a caminhada perigosa*, de Augusto Boal; em 1978, *Duas Caras de Patrão* e *O Soldado Raso*, duas peças do teatro campesino, tradição teatral oriunda da América Latina e *Anansegoro, Prestarás Julgamento*, peça retirada do folclore ganense; em 1980, *O Julgamento de Lúculo*, de Brecht e *Rai di Tabanca*⁸⁰, a mais conhecida das produções do grupo, uma espécie de ato apoteótico do aproveitamento telúrico das virtualidades folclóricas da ilha de Santiago; em 1981, levariam à cena *O Descarado*, peça de Donald Macedo, emigrante nos Estados Unidos, uma comédia de costumes escrita na língua materna, na variante da ilha Brava. Antes do grupo findar as suas atividades (embora esse fim nunca tenha sido oficial ou informalmente anunciado), levariam à cena, em 1982, uma adaptação de *As Troianas*, de Eurípedes.

⁷⁶ *Tchim Tabari*, nome artístico de Cipriana Tavares (1922 – 2003), conhecida batucadeira da ilha de Santiago.

⁷⁷ *Djirga*, nome artístico de Gregório Xavier Pinto, músico de Santiago, especializado em ritmos tradicionais da ilha.

⁷⁸ Daniel Rocha viria alguns anos mais tarde a frequentar uma escola artística do Senegal, sob direção de Germaine Acogny. Em 1998, foi selecionado pela coreógrafa portuguesa Clara Andermatt para o projeto *Uma História da Dúvida*. Regressou a Cabo Verde e integra o projeto do Cabo Verde Ballet.

⁷⁹ *História de um Povo*.

⁸⁰ *Rei da Tabanca*.

O caminho mais lógico que se nos afigurou foi, com efeito, o da prospecção e da valorização de tudo quanto adentro do nosso património cultural poderia servir positiva e artisticamente o teatro. (...) A dramatização de textos de poetas cabo-verdianos fundamentava-se na carência de textos dramáticos e no valor estético, bem como no conteúdo político e ideológico desses mesmos textos. (...) Visava a exumação de mitos populares, a ressurreição de heróis e valores nacionais e a desmistificação de superstições e tabus religiosos. (Kondé, 1980: 15)

A síntese dos argumentos que Fragoso utiliza nos seus textos para caracterizar o teatro do grupo encontra-se resumida nesta frase de Hopffer de Almada (2001): “O grupo Korda Kaoberdi empreendeu um louvável trabalho de experimentação, tendo como fito a criação de um teatro nacional, autenticamente cabo-verdiano, genuinamente africano e de características ecuménicas e universais.” Ou seja, como sublinhou Barbosa (2009), Fragoso coloca nas suas raízes culturais a matriz da sua dramaturgia, sem negar, no entanto, as influências externas, pelo menos numa primeira fase. Ainda assim, “o grupo privilegiou mais a música e a poesia em detrimento do texto dramático.” (p.87)

As explanações teóricas do trabalho nem sempre foram consistentes: “Porque assim como defendo que em Cabo Verde haja um teatro universal, ou seja, teatro no sentido lato, também defendo que haja um teatro genuinamente cabo-verdiano” (Fragoso, 2000:47) O termo “genuinamente cabo-verdiano”, presente no discurso, é entendível à luz de uma necessidade premente de afirmação nacionalista. Pode-se dizer que o encenador procurou que o seu teatro fosse um meio para o reforço de uma identidade nacional tal como ele a entendia na altura. Rejeita publicamente os valores europeus, do continente onde viveu grande parte da vida, mas não os deixar de adotar no seu trabalho, ainda que não o admita. A sua paixão por Brecht, influenciado pelo panorama teatral português de então; o treino dos integrantes do seu grupo com uma pedagogia teatral que seguia as regras e trâmites do teatro ocidental; o facto da principal referência na área da encenação ser António Pedro que, apesar de nascido na cidade da Praia, tem todo um percurso teatral e pedagógico estribado nos cânones cénicos ocidentais; ou até o próprio estilo de escrita de Fragoso, rebuscado e recorrendo a expressões em latim, desmentem essa aparente objeção de tudo o que fosse influência europeia. Ou seja, defende publicamente o seu teatro como sendo “africano” e, ao mesmo tempo, escolhe para a cena textos que estão a ser representados na Europa e, sobretudo, em Portugal. A questão é, pois, mais política do que artística. Fragoso assumia-se como africanista, o que era congénito à classe política instalada na capital pós-independência. Em Cabo Verde, a forte incorporação de aspectos marcantes da cultura africana, antes negada, atravancada ou mesmo proibida, transformava-se em bandeira de reivindicação de uma herança africana como matriz da cultura popular, principalmente na ilha de

Santiago. Com o debate identitário presente na sociedade de uma forma transversal, estranho seria que o teatro, numa altura em que as novas autoridades tomavam um partido claro por África, tivesse ficado alheia de toda essa azáfama ideológica.

O teatro do *Korda Kaoberdi* não pode ser enquadrado no contexto de um então designado “teatro africano” dado que, dependendo das encenações, podemos encontrar ou não características definidoras dessa estética, cujos pressupostos são até bastante discutíveis⁸¹. Quais as componentes africanas no discurso cénico de Fragoso? Estarão elas no destaque dado a certas manifestações folclóricas da sua ilha ou à inclusão de movimentos coreografados? Na verdade, não é o teatro de Fragoso que é “africanizado”, até porque a inclusão desses elementos na cena como efeito espetacular segue os preceitos do teatro ocidental. Foi uma certa tradição santiaguense, com intrínsecas raízes africanas embora de natureza sincrética, que foi aproveitada para o teatro através da encenação. África estava presente no teatro porque já existia nas manifestações culturais de Cabo Verde levadas ao palco. Mas a sua execução cénica seguia os princípios e as técnicas do teatro que então se fazia na Europa.

Marqués (2012) fala de uma “leitura manipulada ao serviço de uma determinada posição política” (p.134). Como salienta Gabriel Fernandes,

Em Cabo Verde, é notório o uso ostensivo dos elementos culturais para potenciar ou frear as oportunidades políticas de indivíduos e grupos posicionados na arena de interação. De igual modo, e como não podia deixar de ser, a política funcionou frequentemente como esteio de peso aos interesses e projetos culturais das partes. (Fernandes, 205:122)

Um dos textos publicados nos cadernos do *Korda Kaoberdi* é da autoria Piscator para quem o teatro não se podia “contentar de produzir no espectador um efeito puramente artístico, isto é estético e fortemente coroadado de sentimentalismo” (1979/80:68). Pelo contrário, ele teria

⁸¹ No primeiro número do *Caderno Korda Kaoberdi*, vem publicado um artigo de Harris Memel-Fote (1930 – 2008), antropólogo costa-marfinense, que procura definir uma “antropologia do teatro negro-africano tradicional”. Tendo em conta que a gestão dos conteúdos destes cadernos era da responsabilidade do próprio Fragoso, pode-se entender a que se referia o encenador quando falava de um teatro “autenticamente africano”. Memel-Fote começa por identificar as três características que distinguem o teatro tradicional instituído pelos “povos negros”: (1) é um teatro de civilização rural geralmente; (2) é um teatro de síntese artística, técnica e poética; (3) é um teatro popular. Síntese artística, porque fala de uma estrutura ligada a outras “funções culturais”, como os ritos, a música, a dança e a literatura. Síntese técnica porque envolve o *griot* – poeta e músico ambulante africano, que é classificado como um ator “total” pelo articulista. Defende que este é um teatro “popular a quatro títulos”: pela fonte dos temas (que provém quer da literatura coletiva, quer da vida quotidiana); pela origem social dos atores; pelo público-alvo (são obras que se destinam ao povo); e finalmente, pela participação do povo nos espetáculos: o público que assiste participa na criação das obras, isto é, na encenação, nos cantos, nas danças, de tal forma que se pode dizer que estas obras coletivas foram “recriadas pelo povo para o povo.” (Memel-Fote, 1980: 62-67) Mais recentemente, em 2004, Martin Banham editou para a Universidade de Cambridge *A History of Theatre in África*. A obra não tenta, em nenhum momento, definir ou delimitar o conceito do que poderia ser o “teatro africano”.

como missão intervir de maneira ativa no curso dos acontecimentos. “Fornecer ao público uma filosofia da história precisa, fundada sobre a estrita verdade histórica, é para mim tão importante como satisfazer as exigências artísticas mais elevadas” (*idem*). Para dar azo a esta missão, Fragoso socorreu-se da estética de Bertold Brecht, numa tentativa de conseguir concretizar um teatro revolucionário e político, tendo chegado a encenar uma peça do dramaturgo alemão, *O Julgamento de Lúculo*, em 1980. Mais uma vez, uma opção que pouco tem a ver com uma estética teatral supostamente africana.

Com um discurso ajustado ao período que então se vivia, esperava-se que fosse dado à língua cabo-verdiana um estatuto especial no percurso do *Korda Kaoberdi*. Em certa medida, assim foi. O próprio nome de batismo do grupo é em cabo-verdiano e em vários textos do encenador se encontram inflamadas declarações de amor ao crioulo de Cabo Verde. “A língua nacional é indiscutivelmente a substância e a alma dum povo, por isso, arma eficaz neste engajamento na senda da edificação dum novo caminho”, podia-se ler num artigo da autoria de Fragoso publicado no jornal *Voz di Povo*, em abril de 1978. Barbosa (2009) refere que Fragoso recusa mesmo o português como língua identitária do povo cabo-verdiano, defendendo este estatuto apenas para o crioulo. No entanto, cerca de metade dos seus “exercícios dramáticos” foram encenados integralmente na língua portuguesa. Como explicar esta aparente contradição entre a ideologia e a prática?

Marqués (2012) não deixa escapar esta realidade:

*Muitos textos foram apresentados em português o que contradiz de certa forma os seus postulados cénicos e ideológicos. Mas o que mais chama atenção é a falta de adaptação ao contexto cabo-verdiano, como defendia nas suas teorizações e que, como veremos mais adiante, será a base estética das dramaturgias sanvicentinas a partir dos anos 90 e que o próprio Fragoso rechaça.(...) Fragoso limitou-se à introdução da música e da dança tradicional de Cabo Verde com a intenção, podemos dizer, “frágil” de transmitir a caboverdianidade através do teatro. Não encontramos em Fragoso uma adaptação rigorosa das obras no contexto cabo-verdiano, como veremos nas dramaturgias de ilhas do Barlavento. Fragoso reivindica uma universalidade que não deixa de ser uma introdução de temas e heróis dentro da luta pela libertação dos povos terceiro-mundistas oprimidos da década dos anos 70 do século XX. Fiel ao tema e ao texto original revolucionário, não criou as bases para um processo de adaptação e de assimilação com o fim de obter um novo produto cultural, agora sim, cabo-verdiano.” (*idem*:139-140)*

E de facto, Francisco Fragoso chegou a defender esta adaptabilidade das obras universais ao contexto nacional, um posicionamento que, mais tarde, viria a contrariar:

(...) Iniciamos um trabalho de preparação de actores e o lançamento das bases para a criação de um Teatro verdadeiramente cabo-verdiano. Mas note-se que isto não quer dizer

que renunciemos às experiências que nos possam ser úteis, simplesmente, têm que ser adaptadas à nossa realidade (Kondé, 1980: 25).

A maior dificuldade numa análise desta natureza é que dos exercícios dramáticos da companhia restam apenas uns poucos registos fotográficos. Nos cadernos *Korda Kaoberdi* podemos ver imagens de espetáculos do grupo, de onde ressalta uma vertente iconográfica e folclórica forte (figura 15). Mas se virmos a imagem da versão que foi produzida da peça de Eurípedes, *As Troianas*, podemos verificar, pelo menos nos figurinos, uma tentativa clara de adopção de um estilo próximo do teatro clássico grego (figura 16).

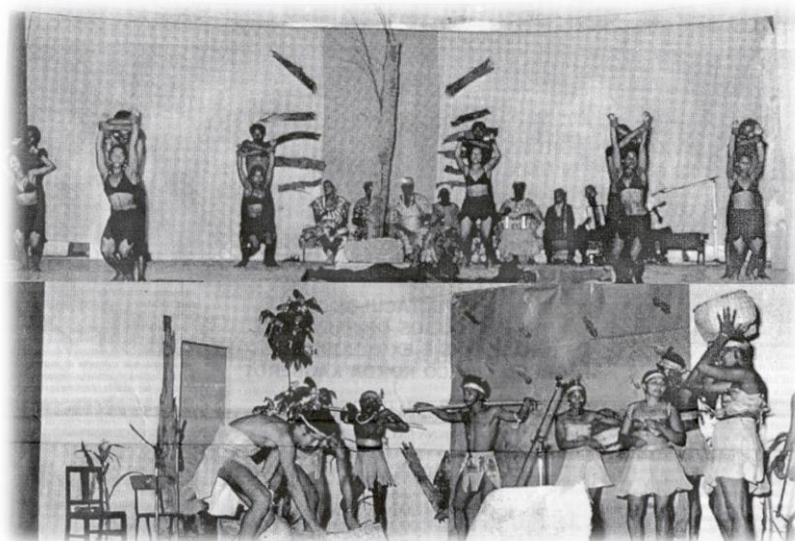


Figura 15: *Rai di Tabanca*, Grupo *Korda Kaoberdi*



Figura 16: *As Troianas*, Grupo *Korda Kaoberdi*

De todos os trabalhos do grupo, aquele que se encontra melhor documentado é *Rei di Tabanka* já que além de ter sido apresentado na Praia e no Mindelo, com resultados bastante diferentes e razoável divulgação na comunicação social, esteve presente no *FITEI – Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica*, em 1981, naquela que seria a primeira participação internacional de um grupo cénico cabo-verdiano num festival de teatro fora de Cabo Verde. O espetáculo estreou de forma triunfal na cidade da Praia com o jornal *Voz di Povo* a fazer uma manchete ocupando quase metade da sua primeira página de 28 de setembro de 1980, com o título *Korda Kaoberdi na apoteose de Tabanca*.

O texto base da peça é um poema, construído a partir de tradições orais santiagueses, entre elas o *Finaçon*⁸² e, denunciando a repressão colonial, apresenta um fio condutor inspirado no ritual da tabanca. O texto de Luís Romano sobre o espetáculo, inclui uma descrição dos quadros que o compõem, e podemos perceber uma quase ausência de enredo dialogado, onde a expressão coreográfica ocupa lugar de destaque, com o recurso a movimentos sincronizados em câmara lenta e ritmos sincopados, um estilo que viria a ser adoptado por outros grupos da ilha.

Além de recorrer às origens étnicas de um povo, chama a atenção pelo seu roteiro histórico, social e protestatário. Sua virtude está na simplicidade do enredo, na denúncia dos factos, na riqueza da fonte africana em que foi beber tanta virtude cénica, sem ornamentos sofisticados. (Romano, 1980:2)

Barbosa (2009) identifica no texto a que teve acesso na sua versão integral, “uma forte inspiração nas teorias brechtianas ao serviço duma ideologia marxista com objetivos políticos” (p.107) – um comprometimento mais com uma interpretação social do que com o teatro. A história, narra a vida de um nativo africano, escravo, que luta pela sua liberdade e as referências à encenação voltam a trazer à tona várias características do teatro preconizado por Bertold Brecht, a começar pelo herói épico, construído nas circunstâncias históricas e sociais, sendo que o seu caráter advém do contexto e não da sua alma interior. Como afirma Barbosa,

Rai di tabanca, é um poema narrado na voz da personagem Rei do ritual da tabanca, numa não identificação do individual, mas sim do colectivo social. A fábula não é construída a partir de uma história da vida comum dos homens, ela é feita através de processos que exprimem a concepção que Fragoso tem da sociedade cabo-verdiana num determinado período histórico. Vivia-se o fulgor da independência, um período de exaltação da nacionalidade, o que poderá ter inspirado o trabalho deste autor. (idem)

⁸² “O *Finaçon* é uma melopeia que consiste “num encadeamento de provérbios ou assuntos do quotidiano, declamados, com inflexões vocais, no ritmo de batuque, quase sempre improvisados no momento e normalmente cantado por uma mulher. Esses improvisos podem arrastar-se durante horas.” (Brito, 1999:19)

Podem-se reconhecer outras duas particularidades neste espetáculo que confirmam o seu carácter épico: o texto apresenta uma estrutura de narração sem réplicas entre as personagens, ou seja, o diálogo, havendo, ocorre unicamente com a plateia. Somos testemunhas do relato do Rei, feito na primeira pessoa, que com a sua devida distanciamento não procura a empatia do público mas sim provocar uma reflexão sobre aquilo que se vê e que o autor procura mostrar como sendo passível de ser modificado. A outra singularidade é que, com a colocação de um grupo de batucadeiras em palco a executar ritmos e música tradicional de Santiago, podemos inferir ser este um modelo cabo-verdiano adaptado das *songs* brechtianas.

Barbosa revela, já no final da sua análise, a ligação que Fragoso teria com o Cendrev, companhia de teatro de Évora, a partir da qual conseguiria a tradução em língua portuguesa da peça *Julgamento de Lúculo*, do mesmo Brecht, que viria a ser encenada em Cabo Verde no mesmo ano da estreia de *Rai di Tabanca* (2009:85). Estou convencido, analisando a cronologia dos factos, que a encenação desse texto terá funcionado como motivação para a montagem do “exercício dramático” seguinte, *Rai di Tabanca*. Não terá sido, pois, por acaso, que esta segunda encenação tenha tido tantos elementos que se podem identificar como característicos do teatro épico brechtiano.

Carlos Porto, o crítico de serviço do FITEI, dá conta da apresentação desse espetáculo na cidade do Porto, deixando um relato do acontecido:

Não me atreverei a julgar a genuinidade dos elementos tradicionais do espetáculo, tanto no que se refere à música como à dança mas não posso deixar de sublinhar as relações que o espetáculo cria com o público, relações que atingem, no final, a fusão entre espectadores e artistas, numa breve amostra de Carnaval. Um bom momento do FITEI. (cit. Branco, 2004:283)

Animados com o sucesso, preparam a apresentação de *Rai di Tabanca* na ilha de São Vicente, da qual resultaria uma experiência negativa, que se encontra registada pela imprensa. Este episódio é sintomático, e não é só por estar relacionado com o facto dum público do mesmo país, ainda que de uma outra região, rejeitar um produto estético e artístico que tinha acabado de ter tanto sucesso na cidade capital e no estrangeiro. Neste caso, Fragoso só colheu o que plantou. Em toda a sua doutrina, sempre exaltou a matriz cultural de Cabo Verde reduzindo esta apenas às manifestações tradicionais de uma ilha. Com esta postura, exclui de forma deliberada e consciente a maior parte do território nacional, desprezando tradições e formas de vida, distintas das existentes em Santiago. Ao defender uma cultura cabo-verdiana que prescindia do elemento europeu, ignora ou rejeita a sua importância na formação sociocultural do *ethos* crioulo. Fragoso

nunca aceitou que é nessa diversidade inata ao ser-se cabo-verdiano que se encontra a maior fonte de teatralidade e de inspiração artística. Ele não isola a cultura cabo-verdiana numa postura de quem atêm-se mais no local do que no global, algo que seria aceitável. Faz outra coisa, bem diferente. Ele fragmenta a cultura cabo-verdiana e amputa-a de todos os elementos exteriores à ilha de Santiago e define esse pedaço resultante como a única fonte da cultura cabo-verdiana. A sua visão é, pois, resultado de uma amputação ideológica.

No Mindelo, a expectativa era grande, como me confessou José Vicente Lopes, que fez a cobertura jornalística das duas apresentações de *Rai di Tabanca* no Éden Park:

*Eu vi essa peça do Mindelo, a tal elogiada pelo FITEI. Na altura aquilo foi como ganhar a Copa do Mundo, estávamos bem precisados desses “esfregos” no Ego, para todos os efeitos, estávamos nos primeiros anos da independência e alguém de Cabo Verde tinha ido lá fora de onde regressou consagrado. Tinha acontecido, ou estava para acontecer, algo semelhante com os Tubarões na Festa do Avante. É como diz o poema do Oliveira Barros, “o reconhecimento vem de Lisboa”! Ainda hoje há gente à espera de Lisboa para ser artista consagrado*⁸³.

Enquadrado nas comemorações oficiais da Independência Nacional, foram feitas duas apresentações, nos dias 02 e 05 de julho de 1982, no Éden Park. Como relata a notícia do jornal *Terra Nova*, as sessões foram interrompidas por “agitadores”, tendo saído muita gente antes e durante o intervalo. A sala acabaria por ficar com um número restrito de espetadores. (1982:1)

Vicente Lopes questionava na crónica do jornal *Voz di Povo*, se a rejeição do público não teria sido o resultado da estrutura do espetáculo, onde as incidências particulares da ilha de Santiago ocupavam quase toda a peça. “Os responsáveis deviam optar por uma diversificação, dando-nos uma imagem mais exata do que são”, enfatizou o jornalista (Lopes, 1982:8). Passados todos estes anos mantém a mesma impressão: “Lembro-me que esse espetáculo girava em torno de um pelourinho, atores a dançarem, umas declamações. Uma coisa, diria, muito básica, sequer digo minimalista, para o que sei hoje de teatro.”

Porque rejeitou o Mindelo um produto oriundo do seu próprio país? Quem conhece as rivalidades entre as duas cidades não se espanta com estes acontecimentos, mais ainda se considerarmos a postura regionalista de Fragoso. Era inevitável que ideólogos e regionalistas “do outro lado”, não deixassem passar a oportunidade de rejeitar publicamente um produto cénico como *Rai di Tabanca*.

⁸³ Depoimento de José Vicente Lopes, recebido a 18 de novembro de 2014.

Vários grupos da região inspiraram-se nesta capacidade de experimentação, talvez a maior virtude do percurso do *Korda Kaoberdi*. Com um encenador que não se cansou de defender uma protelada “autenticidade”, foi a diversidade do repertório o seu maior legado. Um colectivo que se lançou para o teatro quase sem experiência e que em sete anos passou do teatro declamativo para o campesino, de experimentos de natureza épica para uma linguagem clássica, de textos revolucionários para comédias de costumes, da aposta na língua materna ao uso da língua portuguesa, e até francesa, tem que ser considerado precursor, e foi-o de facto, em vários aspectos. As contradições do discurso do seu diretor artístico não retiram valor histórico ao percurso do grupo. Compreende-se a atração de Fragozo pelas abordagens teóricas de Brecht ou Boal. Mas será possível, para este encenador, a edificação desse tal teatro “genuinamente cabo-verdiano” e “autenticamente africano” tendo por base modelos externos e privilegiando a cultura de uma só ilha, desprezando as outras formas performativas cabo-verdianas?

Eunice Ferreira (2009) debate-se com um questionamento análogo: “é enigmático que um percurso tão dedicado à «autenticidade», na persecução de uma nova identidade nacional, tenha atuado em pelo menos metade das suas peças em português, nos anos imediatamente após a independência.” (p.62) Talvez o modelo preconizado pelo *Grupo Cénico Korda Kaoberdi* não nos conduza a um teatro nacional tal como Fragozo defendeu, mas “seja bastante mais próximo de um modelo internacional de teatro, que em última análise reflita o melhor do que significa ser-se crioulo.” (*idem*). Uma conclusão válida que não deixa de ser surpreendente.

4.2 O despertar de uma cultura cénica *badia*

Em 2002, o festival *Mindelact* convida o músico da ilha de Santiago Princezito para uma oficina de *Cultura Badia*. No final da ação formou-se uma roda de batuque composta por cabo-verdianos de várias ilhas e integrantes de outras nacionalidades. Marcando o ritmo tripartido característico – a *tchabeta* – cada um à sua vez tomou o centro da roda para a dança *do torno* tradicional, perante a euforia de quem assistia. Essa aposta foi bem recebida numa altura em que a rivalidade entre Praia e Mindelo, entre os *badios*, habitantes de Santiago, e os *sampadjudos*, todos os outros habitantes com especial incidência para os mindelenses, se encontrava no auge⁸⁴.

⁸⁴ O *badiu* designa o camponês do interior da ilha de Santiago. Sobre a origem do termo, na maioria dos casos defende-se que ela vem da palavra *vadio*, que servia para designar os escravos que conseguiam fugir e deambulavam pelas montanhas e vales recônditos de Santiago. *Sampadjudo* é um termo que se refere a todos os habitantes de Cabo Verde que não são da ilha de Santiago e terá tido origem na expressão, *aquele que sempre ajuda*. Hoje, o ser-se *badio* é mais uma questão de atitude e de pertença a Santiago, sendo na linguagem comum ainda utilizada a palavra *badio* para designar a variante da língua cabo-verdiana falada pelos santiaguenses.

Este antagonismo bairrista continua patente e é um dos principais responsáveis para que a confusão e a contenda identitária não só permaneça como até se amplie. Uma rivalidade sentida na questão da língua cabo-verdiana e numa eventual oficialização que tarda. Uma animosidade entre irmãos que se sente no dia-a-dia, na classe política, no fenómeno desportivo e, claro, na criação artística, em particular. No caso dos agentes teatrais, embora haja um grupo significativo de artistas que lute contra um regionalismo que só promove o preconceito dentro da classe, não se evita uma certa animosidade entre companhias da Praia e do Mindelo. Nos trabalhos académicos dedicados ao teatro cabo-verdiano entretanto produzidos, vários protagonistas das duas cidades não disfarçam algum mal-estar até na forma como desvalorizam o trabalho dos grupos da cidade oponente, sendo que artistas da Praia contestam a forma como o teatro do Mindelo é favorecido na programação do festival *Mindelact* por ser mais “europeu” ou “ocidentalizado” e agentes teatrais do Mindelo ou o público do festival reagem mal aos espetáculos dos grupos da Praia, por serem “repetitivos”, “não terem qualidade” ou por estes não fazerem qualquer esforço para comunicar com um público que tem dificuldades em entender o crioulo da ilha ou o *badio*. (Ferreira, 2009; Barbosa, 2009; McMahon, 2014; Marqués, 2014). A promoção de uma oficina de cultura badia em pleno festival *Mindelact*, ministrada por um dos seus maiores representantes, tem adjacente uma declaração política contra o bairrismo no seio dos artistas. O teatro volta a ser reflexo da sociedade onde está inserido e o que importa retirar desta contenda é a especificidade cénica de cada lugar. E no que ao teatro da ilha de Santiago diz respeito, graças ao trabalho árduo dos grupos e seus integrantes, foi-se cimentando uma *cultura cénica badia*, que tem características claras e identificáveis.

Apesar de ter sido convidado para algumas cerimónias oficiais após a Independência de Cabo Verde, a 05 de julho de 1975, o *Grupo Cénico Korda Kaoberdi* não estava ligado às estruturas do Estado que, num regime de partido único, tinha uma tendência centralizadora que em certas áreas chegou a ser castrante. No caso do teatro foi sobretudo através da *Juventude Africana Amílcar Cabral* (JAAC-CV) que se promoveu a criação de grupos teatrais em diversos pontos do país, sendo de destacar dois: o *Teatro Experimental Rubom Manel* (TERM), na cidade da Praia, e a *Oficina de Teatro e Comunicação de Assomada* (OTACA), na cidade Assomada, no interior de Santiago, ambos criados em 1979. Nesse mesmo ano, durante o II Congresso da JAAC-CV, Jorge Lima especifica os objetivos da organização para as artes cénicas: “fazer um teatro de massas é o nosso principal trabalho no grupo, que decerto irá funcionar como um veículo para a transmissão e interpretação genuína da cultura de Cabo Verde junto do nosso povo.” (cit. D.S.,1979:4). Um pouco antes da independência, em 1974, é fundado na Praia o

Grupo Teatral Kwame Nkrumah que sob a direção do escritor e musicólogo Pedro Delgado, levou à cena uma série de *sketches* que marcaram pela introdução pioneira do batuque, expressão rítmica e telúrica tradicional santiaguense.

O TERM era dirigido por um trio constituído por uma brasileira, Margareth Gomes, uma portuguesa, Maria João e um cabo-verdiano, Horácio Santos, este último conhecido contador de história radicado em Portugal e que era o rosto da companhia. No âmbito das atividades do grupo foi dramatizado o poema *Capitão Ambrósio*, de Gabriel Mariano e outras peças “em que o teatro representado é fundamentalmente o teatro de rua e o teatro-julgamento” (Almada, 2001:203), tendo Horácio Santos desenvolvido experiências de teatro radiofónico na Rádio Nacional de Cabo Verde. O *Teatro Julgamento* implementado pelo grupo implicava a apresentação de peças curtas, num bairro popular ou numa escola e posterior discussão com o público presente, num modelo importado do Brasil a partir do trabalho de Augusto Boal. No jornal *Voz di Povo*, de 1983, o grupo é apresentado por Luís Romano como “o pioneiro de teatro de rua em Cabo Verde” (p.5). Nessa mesma notícia, é relatada uma apresentação no Liceu Domingos Ramos, na cidade da Praia, que dá conta de como se organizavam estas atividades: primeiro, a apresentação de uma curta peça, depois o “julgamento” da plateia. A esposa traída, que repudiava os ensinamentos da escola e os combatia publicamente, é “castigada pela ignorância” ao ignorar uma carta da amante do marido, por não saber ler. “Mensagem edificante: a Alfabetização contribui para o progresso e felicidade de todos!” (*idem*). De seguida promovia-se um debate sobre o tema, entre os atores, responsáveis do grupo, professores e alunos.

O grupo não teve muito tempo de vida, o que confirma uma tendência dos ciclos de vida nas companhias de teatro em Cabo Verde, inalterada até à data: o fim chega pouco tempo depois do seu líder, por alguma razão, sair do país. Ou seja, a principal causa de morte súbita dos grupos cénicos cabo-verdianos é a orfandade. Aconteceu com o *Korda Kaoberdi*, que não resistiu à saída do seu mentor. Aconteceu com o *Teatro Experimental Rubom Manel* que, apesar do suporte de uma organização política com bastante poder na época, desaparece do panorama local pouco tempo depois Horácio Santos emigrar para Portugal.

O OTACA, por sua vez, foi fundado por Narciso Freire, à época responsável pelo departamento de cultura da JAAC-CV em Santa Catarina, no interior de Santiago e por um angolano de origem cabo-verdiana, Luís Paiva Garção, que na altura já havia frequentado o Conservatório em Lisboa e contava com uma experiência de três anos de teatro em Portugal.

Terá sido dele que partiu a sugestão para o nome do grupo, OTACA, *Oficina de Teatro e Comunicação da Assomada*, fundado oficialmente no ano de 1979.

As peças desta primeira fase do grupo incidiram sobre as lutas sociais e políticas ocorridas no período colonial, como foram os casos de *Tchom di Morgado* ou *Revolta de Rubom Manel*⁸⁵. Também montou espetáculos inspirados na vivência do seu povo, como foi o caso de *Casamento à Moda Antiga*. *Revolta de Rubom Manel* foi a primeira produção cênica a ser apresentada no palco do auditório da Assembleia Nacional, em setembro de 1986, naquela que é ainda hoje a maior sala de espetáculos do país. Nesse mesmo ano o grupo é desativado, o sintoma que faltava para a crise por que passava o teatro na região. “O teatro na ilha de Santiago passou por uma enorme crise e nós não fugimos à regra.” (Freire, cit. Branco, 2004: 177)

A companhia renasce das cinzas cerca de catorze anos depois, graças a diligências do músico Orlando Pantera⁸⁶, e em 2000 apresenta-se no palco do Festival *Mindelact*, com energias e ânimos renovados. Mantém-se até hoje vivo e pode ser considerado o mais antigo grupo cabo-verdiano em atividade. As características cênicas nesta fase moderna não diferem muito do teatro feito durante os primeiros anos. As três primeiras peças montadas pelo grupo, seriam repostas e apresentadas em múltiplas ocasiões na sua ilha e em São Vicente, podendo-se afirmar que o teatro do OTACA apresenta evidentes deficiências técnicas que são superadas por uma energia e generosidade excepcionais, com narrativas em que episódios históricos do período colonial são dramatizados a partir de relatos colhidos no meio rural ou de textos históricos publicados. Quase sempre atuando no crioulo da região, são peças que trazem para a cena o folclore da ilha de Santiago. As cenas dramáticas, geralmente envolvendo violência física, são retratadas sem texto, recorrendo a uma mímica executada em câmara lenta, com movimentos sincopados e que podem ser acompanhados por música tradicional, raramente tocada ao vivo, ao contrário do batuque que, quando introduzido na encenação, é executado ao vivo pelo elenco / pelas personagens, num determinado contexto narrativo criado para o efeito.

A última produção do grupo, *Prisão do Tarrafal*, de 2007, resulta de uma residência da investigadora norte-americana Christina McMahon, que viveu algum tempo nas ilhas no âmbito

⁸⁵ Essas duas peças descrevem episódios históricos do período colonial em Santa Catarina, envolvendo revoltas populares num ambiente rural.

⁸⁶ **Orlando Pantera** (1967 – 2001), natural de São Lourenço dos Órgãos, na ilha de Santiago, foi precursor de um novo movimento musical tendo recuperado vários géneros tradicionais da ilha de Santiago esquecidos pelas gerações posteriores ao pós-independência e, sem os reproduzir mas respeitando-os, criou o seu estilo próprio, admirado por consagrados e jovens. Além de motivar o renascimento do OTACA compôs várias músicas originais para as remontagens da companhia, como o tema *Raboita di Rubon Manel*.

de uma pesquisa que desenvolveu sobre o teatro local (figura 17)⁸⁷. O espetáculo foi classificado pela encenadora com o epíteto de “teatro documentário”, onde “se junta a imaginação com as histórias contadas por ex-prisioneiros sobre os tempos que passaram na antiga prisão do Tarrafal”⁸⁸, um dos símbolos mais brutais do passado colonial. Algumas dessas testemunhas aparecem no final numa projeção vídeo a relatar o que o público tinha acabado de ver no palco. Ainda assim, este espetáculo não foi muito bem recebido pelo público do Mindelo. Neu Lopes, um ativista cultural que habitualmente escreve sobre o que vê, refere que essa produção foi “o mais fraco dos espectáculos que tive a oportunidade de assistir, assombrando melhores actuações que anteriormente a troupe apresentara.”⁸⁹



Figura 17: *Prisão de Tarrafal*, Grupo OTACA
Fotografia de João Barbosa. Arquivo Mindelact

Em 1986, ou seja, pouco tempo depois dos dois mais importantes grupos de teatro da Praia terem desaparecido sem deixar rastro, a estrutura juvenil ligada ao partido único, JAAC-CV volta à carga com um ambicioso projeto: montar uma *Escola de Dança, Teatro e Música*.

Uma reportagem de duas páginas publicadas no jornal oficial, o *Voz di Povo*, mostra o entusiasmo com que foram recebidos os primeiros resultados desse projeto de formação. O

⁸⁷ **Christina McMahon** publica em 2014 a sua tese, *Recasting transnationalism Through Performance. Theatre Festivals in Cape Verde, Mozambique and Brazil*, editada pela Palgrave MacMillan, nos Estados Unidos da América. Um dos subcapítulos é dedicado à montagem de *Tchom di Morgado*, do OTACA, grupo com quem viria a trabalhar em 2007, como encenadora.

⁸⁸ Excerto do texto alusivo à peça *Prisão do Tarrafal*, do programa do Festival Internacional de Teatro do Mindelo – Mindelact 2007.

⁸⁹ Texto publicado no blogue *Sarron Teatro*

<http://sarronteatro.blogspot.com/2007/10/mais-espectculos-no-mindelact-2007.html>

(Consultado a 12 de outubro de 2013)

grosso dos alunos era constituído por trabalhadores e estudantes, e as aulas eram ministradas em período pré-laboral, a partir das cinco e meia da manhã. Mas apesar da excitação, no que ao teatro diz respeito, os métodos e resultados soavam muito a *déjà vu*.

Durante quatro meses Manuel Brito, um discípulo de Horácio Santos, ministra a formação durante a qual se debruça “sobre a técnica de expressão corporal, dramatização e estudo dos autores e actores de teatro” (Delgado, 1986:4). O objetivo primeiro era dotar os aprendizes de conhecimentos suficientes para “dinamizar outros grupos nas várias comunidades em quase todas as zonas da Praia” (*idem*). O resultado final desta primeira fase foi a montagem de uma dramatização do poema de Gabriel Mariano, *Capitão Ambrósio*, que já sido tinha levada à cena pelo *Teatro Experimental Rubom Manel*, de que o formador tinha feito parte. A iniciativa não teve continuidade, nunca mais se ouviu falar dela, nem se consegue encontrar o mais pequeno sinal em algum órgão de comunicação social da época, além da referida reportagem. Horácio Santos, numa entrevista à *Rádio Nacional de Cabo Verde* nesse mesmo ano, não só não faz qualquer referência a essa iniciativa, como se mostra bastante crítico perante o panorama teatral do país:

Ninguém mais se lembrou do teatro. Pura e simplesmente passou a ser um elemento de circunstância. Aí começou a desmobilização e nós hoje estamos como estamos. Desde 1983 nada mais se fez de teatro. E o que é mais doloroso é que sabemos que todo o Cabo Verde tem uma propensão natural para o teatro. O cabo-verdiano é, por natureza, um belíssimo ator. O teatro neste momento precisa que seja revista toda a sua estrutura e convidar pessoas para que o teatro avance. (Santos cit. Branco, 2004:172)

Esta nova largada do teatro cabo-verdiano pós-colonial, que teve como principal motor os grupos de teatro de Santiago, teve o mérito, entre outros, de contribuir para uma clarificação identitária das artes cénicas na região, que se mantém praticamente inalterada na ilha, cidade da Praia incluído. Uma característica que pode ser encarada como um defeito, ou seja, o resultado de uma incapacidade de renovação.

Talvez a falta de informação relativa a outras linguagens e às múltiplas possibilidades que o teatro permite, passando pela evidente carência de formação de base, possa justificar essa aparente estagnação artística e conceptual. O teatro tem-se mantido com um formato simples que pode se caracterizar como sendo tecnicamente pobre, quer no que diz respeito ao trabalho dos

atores e atrizes como no que concerne às opções de encenação. Um estilo que pode ser resumido numa só expressão: “calça rolada, enxada na mão, *kunbersu sabi*”⁹⁰.

É um teatro cuja dramaturgia se sustenta em três pilares: o primeiro é a utilização de textos ancorados ou inspirados em processos históricos, o que é compreensível pois esta foi a primeira ilha a ser habitada, onde foi edificada a primeira cidade, Ribeira Grande de Santiago, e onde os episódios marcantes do período escravocrata tiveram lugar assim, como os da época da afirmação da Independência, com o poder político e económico instalado na cidade da Praia. O segundo pilar, de natureza folclórica, é entendível à luz de uma forte presença da tradição de origem africana sentida na ilha, uma vontade de valorização dessas raízes culturais etnográficas, um orgulho do ser-se *badio* que transparece a cada gesto e que sempre foi apanágio da forma como o teatro é vivido por estes grupos cénicos. Uma tradição popular e folclórica que é rica e variada, o que torna apetecível a sua transferência para a cena, se bem que na maior parte dos casos esta operação seja feita sem um esforço visível de estilização plástica, corporal ou rítmica. O terceiro pilar diz respeito à utilização da língua cabo-verdiana, feita quase em exclusivo na variante de Santiago, sendo o português reservado às falas de alguma personagem ligada ao poder colonial ou eclesiástico. A exceção a este último atributo vem do *Korda Kaoberdi* que, como vimos, apresentou uma parte dos seus exercícios dramáticos em língua portuguesa.

É um teatro limitado no uso de outras linguagens artísticas em prol da proposta cénica, nos domínios técnicos da cenografia, figurinos e iluminação. Para compensar estas deficiências, apresenta-se com uma energia fascinante, uma capacidade performativa conectada com o chão da ilha e uma humildade em cena que, nalguns casos, emociona o espetador.

Estas características continuam válidas em relação a agrupamentos mais recentes criados na cidade da Praia. É o caso da *Associação Santa Kultura*, fundada em 1997, cujo derradeiro espetáculo, *Caminho da Independência*, data de 2001. Tem um enredo que faz um percurso resumido de uma leitura da história de Cabo Verde, desde a descoberta do território, passando pelo período escravocrata, até à luta anticolonial com referência ao legado de Amílcar Cabral e a conquista da Independência. Outro caso conhecido é a *Associação Teatral Fladu Fla*, fundada

⁹⁰ A “calça rolada” diz respeito à ruralidade do meio e sugere a simplicidade dos figurinos utilizados; o termo “enxada na mão” mostra que as temáticas e os ambientes retratados são sobretudo rurais. No que diz respeito ao termo *Kunbersu Sabi* é uma expressão que corresponde a um desafio poético entre dois contendores, ou poetas populares, que tem como objectivo insultar, rebaixar, maldizer o outro, de forma subtil, utilizando uma linguagem figurada e simbólica, num encadeamento rítmico, estético e algumas vezes rimado, de forma improvisada, a fim de se ver quem se desenhencia melhor no discurso e, consequentemente, quem é o melhor poeta (Gil Moreira, 2013). Além deste enquadramento tradicional, a expressão *konbersu sabi* é usado também na linguagem corrente de Santiago como conversa agradável, sobre tudo e nada.

em 2002, no seio de um grupo de jovens católicos, com uma filosofia baseada “na identificação, investigação e análise dos aspectos tradicionais da cultura cabo-verdiana, promovendo deste modo, o seu contacto com a nova geração” (Baessa, 2002). No caso deste último grupo, volta-se àquela tendência de subtrair do extrato cultural cabo-verdiano tudo o que está relacionado com as tradições das outras ilhas, havendo uma contradição entre o discurso e a sua concretização na cena. Uma das peças deste grupo, intitulada *Profisia di Kriolu*⁹¹, exibida no festival *Mindelact*, em 2006, repete o já conhecido roteiro histórico para Cabo Verde, como se pode ler na sinopse do espetáculo:

*Conta a história do povo Cabo-verdiano, desde a chegada dos escravos na Ribeira Grande até à sociedade contemporânea. Com maior relevância à revolta dos escravos, à luta pela independência e ao processo da identidade cultural*⁹².

Importante sublinhar que estes temas, quando abordados pelos grupos de teatro cabo-verdianos, fazem-no de forma superficial, sendo este género de teatro social o único desenvolvido por inúmeros pequenos grupos e coletivos teatrais espalhados não apenas pela ilha de Santiago mas por todo o arquipélago⁹³. Se bem que em muitos desses casos os grupos estejam, direta ou indiretamente, ligados à Igreja Católica ou a outras igrejas instaladas no país, como a Igreja Nazareno, noutros casos as apresentações são feitas por via de contratos estabelecidos com Câmaras Municipais ou serviços de organismos estatais ligados à saúde pública, no âmbito de alguma data efeméride⁹⁴ ou enquadrado em festas de município.

Ainda assim, nem todos estão dispostos a entender ou desculpabilizar esta falta de qualidade técnica que caracteriza o trabalho de muitos grupos de Santiago, principalmente os da cidade da Praia. “Temos tido múltiplas e variadas ações de formação aqui na capital que não têm sido aproveitadas”⁹⁵, afirma Jeff Hessney, produtor da companhia de dança *Raiz di Polon*⁹⁶ e conhecedor da realidade cultural da ilha de Santiago e da cidade da Praia:

⁹¹ Em português, *Profecia de Crioulo*.

⁹² Excerto do texto alusivo à peça *Profisia di Kriolu*, do programa do *Mindelact* 2006.

⁹³ No documento de candidatura do grupo ao Festival *Mindelact*, arquivado no CEDIT, podemos tomar conhecimento do conjunto das produções cénicas montadas pelo grupo. Neste momento, quer a *Associação Santa Kultura* quer a *Associação Teatral Fladu Fla* se encontram inativas, não se sabendo se esta é uma situação permanente ou temporária.

⁹⁴ É o caso do dia 01 de dezembro, dia internacional da luta contra o vírus HIV-SIDA, por exemplo.

⁹⁵ Depoimento de Jeff Hessney, recebido a 12 de dezembro de 2014.

⁹⁶ Sobre a companhia de dança *Raiz de Polon* falarei no próximo capítulo.

Eu tenho a impressão, embora não tenha nenhuma prova, de que essa simplicidade ou se quisermos essa «simplificação exagerada da linguagem para facilitar o que o encenador talvez interprete como a reduzida capacidade de apreensão do público potencial» se deve, em parte pelo menos, ao preconceito que alguns dos encenadores de uma classe mais «instruída» tem em relação àqueles que pretendem ser o seu público, que ele «precisa» «educar». Isto também poderia explicar a relativa pobreza de signos e significados do imaginário popular badio que ultrapasse os limites do óbvio, como as calças roladas e outros.⁹⁷

Crítico do panorama teatral da maior ilha do arquipélago, Jeff Hessney acompanha de perto a produção cultural santiaguense, nas áreas da dança, do teatro e da música.

Sinto uma riqueza imaginária muito maior vendo, por exemplo, um quadro "naif" pintado por um rabelado⁹⁸ quase sem formação plástica, do que vendo essas peças porque, muitas vezes, o encenador, querendo ou não, olha o seu público de cima para baixo, como algo que precisa ser "educado", seja para o que ele mesmo imagina ser o "nacionalismo", seja para questões mais banais, como prevenção de VBG, SIDA, quase sempre tratadas de uma forma que acabam por alimentar ainda mais o preconceito e não ajudam a combater o mal, objectivo primeiro destas modestas produções teatrais.

Tive a oportunidade de me deslocar variadas vezes à ilha de Santiago e de presenciar o trabalho de alguns destes grupos e, de facto, as características indicadas por Hessney confirmam-se. Nos municípios do interior de Santiago a dinâmica teatral é interessante e o que não falta são pessoas de todas as idades com vontade de ou a fazer teatro.

Essa é uma realidade de todo o país, e a ela voltaremos: o teatro é hoje em Cabo Verde uma atividade com “valor” social. Dizer-se a alguém, “eu fiz teatro quando estava na escola” ou “eu já fiz teatro na Igreja” é motivo de orgulho. Mas como já foi referido, falta formação de base, faltam as noções básicas do que implica montar um exercício cénico, falta organização aos coletivos teatrais e faltam condições de trabalho, de ensaios, de produção e para as apresentações. Ou seja, falta quase tudo.

Um paradigma do cenário teatral da ilha de Santiago é o festival que a Câmara Municipal de Santa Catarina começou a organizar em 2013, ano em que foi eleito para o cargo de vereador

⁹⁷ Depoimento de Jeff Hessney, recebido a 12 de dezembro de 2014.

⁹⁸ Os *Rabelados* (do português, rebelados) são uma comunidade religiosa que se encontra principalmente no interior da ilha de Santiago, nas regiões montanhosas de Espinho Branco, nas proximidades de Tarrafal. Formaram-se a partir de grupos que se revoltaram contra as reformas da Igreja Católica introduzidas na década de 40 pela Igreja, com o respaldo do governo colonial. Pela sua resistência às reformas as autoridades coloniais desterraram-nos para outras ilhas e muitos chegaram a ser presos. O isolamento durante muito tempo da sociedade cabo-verdiana permitiu que desenvolvessem práticas culturais e religiosas muito peculiares e distantes dos dogmas católicos. Hoje, os jovens da comunidade dos *Rabelados de Espinho Branco* têm um projeto de arte, coordenado pela artista Mizá, onde realizam cerâmica e pinturas em telas. É destes trabalhos a que se refere Jeff Hessney

da Cultura um popular ator da região, chamado João Pereira mas conhecido pela alcunha de Tikai (figura 18)⁹⁹. Esta aposta comprova a importância social do teatro, com um investimento político em alguém que é uma conhecida figura pública do teatro regional, que se faz eleger ao cargo de vereador e organiza durante o seu mandato um festival de teatro com uma designação, *Assomadact*, que nos remete de imediato ao maior evento teatral de Cabo Verde, que ocorre na ilha de São Vicente, a norte do arquipélago.



Figura 18: imagem de promoção de telefilme de Tikai e seu grupo
Arquivo Mindelact

Para se ter uma ideia da natureza dos grupos de teatro da região, basta consultar o programa do evento em 2015. São grupos de teatro de jovens católicos, de zonas rurais, alguns deles ligados a estabelecimentos de ensino públicos. Na maioria dos casos, os títulos das peças referem-se a problemas sociais (droga, alcoolismo ou violência baseada no género), outros estão ligados a questões religiosas e em nenhum dos casos vem referido o nome dos autores dos textos, sendo o mais provável que estas peças resultem de processos coletivos de improvisação, onde o texto não é fixo, nem antes nem após as apresentações.

Tive oportunidade de assistir à última edição deste festival, em março de 2015. Nos dois dias que permaneci em Assomada e me deslocuei ao teatro da cidade, encontrei algum público na sala, o palco vazio, sem cenário nem luzes montadas, um técnico de som colocando música

⁹⁹ Antes de se ter aventurado na política, João Pereira foi fundador, ainda criança, do *Grupo de Teatro Boa Esperança*, também ligado à Igreja Católica. Estudou em Portugal e foi lá que criou a personagem *Tikai*, protagonista de vários filmes de produção doméstica, depois comercializados em DVD junto da comunidade cabo-verdiana.

ambiente para animar os presentes e os grupos que se deviam ter apresentado no âmbito do programa oficial, não aparecerem, por razões de vária ordem: uma vez, foi um enterro de um elemento da comunidade; no dia seguinte, uma festa “arrastou” os principais atores do grupo. Perguntado se aquilo era normal, o vereador João Pereira, com algum embaraço, contou-me que a situação era normal e que um dia houve um grupo que não apareceu, sem que conseguissem saber a razão da ausência. Em ambas as noites, o público – a entrada era gratuita – foi ao teatro, sentou-se, esperou, conversou e quando foram avisados de que “o grupo não iria comparecer e que não havia peça”, levantou-se e foi para casa. Tranquilamente. Sem contestar nada, como se o facto de um grupo cultural faltar a uma chamada de um evento organizado pela mais importante instituição pública da cidade, fosse algo costumeiro e natural.

Estes acontecimentos recentes demonstram que é grande a distância entre uma aparente abundância teatral que o poder político local gosta de passar para a opinião pública e a pobreza do que realmente se nos apresenta diante dos olhos. Neste caso parece que nem tudo o que parece é e se formos a qualquer município de Cabo Verde é provável que haja uma lista considerável de grupos de teatro, contados os existentes nos liceus, escolas, instituições oficiais ou congregações religiosas.

Como reconhecimento do seu longo historial, o OTACA foi distinguido no dia 27 de março de 2015 com o *Prémio de Mérito Teatral*¹⁰⁰, numa decisão aprovada por unanimidade na Assembleia Extraordinária da Associação Mindelact, realizada alguns dias antes, como reconhecimento do importante e meritório trabalho de promoção no domínio das artes cénicas, algo reconhecido pelo Presidente da Câmara Municipal de S. Catarina. Para Francisco Tavares, este prémio “é prova inequívoca de que há teatro em Santa Catarina e que a OTACA, um dos grupos de teatro mais antigos de Cabo Verde não parou no tempo. Temos agora sim de debater o futuro do teatro e do festival de teatro de Assomada”¹⁰¹.

¹⁰⁰ O *Prémio de Mérito Teatral* foi instituído pela Associação *Mindelact* em 1999, e tem sido considerado um importante momento de reconhecimento público anual, no domínio das artes cénicas. Já foram homenageados neste contexto atores e atrizes, encenadores, grupos e companhias de teatro, artistas plásticos, dramaturgos, técnicos de iluminação, mecenas empresariais, órgãos de comunicação social e parceiros institucionais.

¹⁰¹ A reação foi publicada no sítio oficial da Câmara Municipal <http://cmscst.cv/index.php/saneamento/item/198-festival-de-teatro.html> (Consultado a 14 de abril de 2015)

4.3 *Raiz di Polon*, um grupo-fronteira

Fundada em 1991, a *Companhia de Dança Raiz di Polon* é o mais importante colectivo de dança da história cultural do país, fundamental para um entendimento da dança contemporânea cabo-verdiana. A sua inclusão neste contexto explica-se pelo facto do seu trabalho não poucas vezes extravasar fronteiras artísticas, e não terá sido por acaso que dois dos prémios internacionais que recebeu, foram-no no âmbito de festivais de teatro. No caso da homenagem que teve lugar no Brasil, foram designados pela organização como um grupo de “dança-teatro”. O diretor artístico da companhia, coreógrafo e bailarino Mano Preto confessa que recebeu essas distinções com alguma surpresa:

Foi com algum espanto. E ainda não percebi muito bem o porquê da homenagem. Podia ter sido outra pessoa ou outro grupo a ser homenageado. Por outro lado, se pensarmos no que foi o nosso percurso ao longo destes anos todos, penso que foi merecido. Eu percebo que isso revela de alguma forma o nosso percurso, na fronteira do teatro, na dramaturgia, nessa composição. Quase que temos usado a dança como um canal de divulgação do teatro. (Branco, 2011: E2)

Os prémios foram entregues, em primeiro lugar, no *Festival Internacional de Teatro do Mindelo - Mindelact 2007*, onde foram homenageados pelos seus compatriotas, pelo contributo dado para a promoção do festival cabo-verdiano. Em 2011, seriam agraciados no Rio de Janeiro, pelo *FESTLIP – Festival de Teatro da Língua Portuguesa*, pela “expressiva contribuição ao teatro da Língua Portuguesa através da dança, e projeção internacional da arte cabo-verdiana”, segundo se pode ler no documento distribuído pelo festival nessa edição. Como se deu esse percurso até uma linguagem artística fronteiriça, onde a música, a expressão, a dramaturgia assumem com o movimento uma importância basililar nas criações que hoje conhecemos?

Na verdade, nos primeiros anos, o trabalho desenvolvido pela *Raiz di Polon* não era diferente de outros grupos do arquipélago, limitando-se a uma estilização das danças tradicionais cabo-verdianas, como o *funaná*, a *coladeira*, o *Kola Sanjon* ou a *mazurca*. Em 1994 entraram em contacto com a dança contemporânea europeia, através do projeto e espetáculo *Dançar Cabo Verde*, com os coreógrafos portugueses Clara Andermatt e Paulo Ribeiro. Alguns dos bailarinos da companhia continuaram a dançar nas peças *cabo-verdianas* de Andermatt, com destaque para a obra *Uma História da Dívida*, que envolveu uma residência artística no Mindelo de vários meses de duração, com bailarinos e músicos cabo-verdianos, entre os quais Orlando Pantera, que viria a ser, nos anos seguintes, o diretor musical do grupo. Esse espetáculo concebido no âmbito da Expo 98 de Lisboa, seria apresentado em outras cidades europeias, nos Estados Unidos da

América, no Brasil e em Cabo Verde, na Praia e no Mindelo. A maioria dos músicos regressaria a casa, mas quase todos os bailarinos acabariam por ficar em Portugal, alguns deles enquadrados em projetos mais modestos com a coreógrafa até que acabaram por seguir os seus próprios caminhos artísticos. Mano Preto regressou. E a dança cabo-verdiana nunca mais foi a mesma¹⁰².

A partir daí, o núcleo artístico da companhia embarca por um caminho inédito na procura de novos rumos para a dança cabo-verdiana. Criaram *Até ao Fim*, em 1997 e *Pêtu* por encomenda das *Danças na Cidade*, em Lisboa, dois anos depois. Estreando novas coreografias, viajando por inúmeros países do mundo, tornaram-se conhecidos na Europa e na região oeste africana. A questão identitária deste grupo tem sido debatida não poucas vezes, quer no que diz respeito às fronteiras artísticas como às geográficas e culturais. O interesse na inclusão desta companhia de dança neste enquadramento reside no facto deste ser um colectivo que espelha as idiosincrasias locais e, ao mesmo tempo, as contradições nas leituras que são feitas pelos diferentes públicos, em relação ao seu trabalho. Conforme o local de apresentação, dependendo do país, ou até da ilha onde se mostrem, ele é classificado de mais ou menos cabo-verdiano, mais ou menos africano, mais ou menos europeizado, deixando a nu, como tem acontecido ao longo da historiografia cultural de Cabo Verde, uma profunda esquizofrenia identitária.

Mano Preto revela que desde cedo a linguagem e técnica teatrais foram utilizadas para “completar o que só o corpo, mudo e sem voz, não conseguia fazer passar de forma clara. A nossa linguagem pode, sim, ser considerada teatral”¹⁰³. São afirmações que não se estranham dado que a sua formação de base na dança contemporânea foi feita com Clara Andermatt e que a sua coreógrafa de referência é a alemã Pina Bausch (Stranovsky, 2013:188). Com frequência se coloca uma questão neste contexto: pode o trabalho artístico resultante de influência exógena ser considerado cabo-verdiano? E se a resposta for positiva, como se explica que nalgumas outras ilhas sejam vistos como representantes de uma cultura badia, quando os próprios defendem que são uma “companhia agregadora de identidades regionais” (*idem*: 67-70)?

A dança protagonizada nos *Raiz di Polon* não é, certamente, resultado de uma mera transferência da dança euro-americana para Cabo Verde. Ela é um veículo para que a tradição folclórica ligada ao movimento e à música passe a ser explorada e sirva de base a novas ideias e caminhos na criação artística. “Para se entender o estilo único deles, é preciso conhecer duas coisas: a música de Orlando Pantera e a árvore *polon*.” (cit. Bento Oliveira, Stranovsky,

¹⁰² O jornal *A Semana* de 11 de abril de 1994, na reportagem sobre o espetáculo *Dançar Cabo Verde* escolhe como título “Novos gestos para a dança das ilhas”, o que reflete a importância do mesmo no panorama de então.

¹⁰³ Depoimento de Mano Preto, recebido a 15 de dezembro de 2014.

2013:100-101)¹⁰⁴. Ou seja, embora utilize como ferramentas de elaboração coreográfica, técnicas oriundas do ballet clássico e da dança contemporânea, as criações da companhia *respiram* Cabo Verde por todos os poros, nos movimentos, na musicalidade, nos materiais utilizados, na cenografia, nos textos falados, nas opções de encenação e nos figurinos mais ou menos estilizados.

A companhia *Raiz di Polon* torna-se assim um *case study* e as considerações variam conforme a origem do observador e a circunstância em que este se cruza com as criações do grupo. Por exemplo, Angélica Feitosa, relata que os *Raiz di Polon*, começaram com as danças tradicionais tendo conseguido alcançar a sua própria contemporaneidade “assim que foram ‘contaminados’ pela dança europeia contemporânea” (2011: 90), numa alusão à experiência de alguns dos seus bailarinos com coreógrafos estrangeiros, com destaque para Clara Andermatt. Não deixa de ser curiosa a utilização do verbo *contaminar* como se a dança contemporânea representasse alguma reação química venenosa que colocasse em causa uma suposta e esperada autenticidade *africana*.

Assim, pode-se afirmar que o paradigma da *Companhia de Dança Raiz di Polon* corresponde, de certa forma, a uma representação fidedigna do paradigma identitário crioulo. Definir o seu trabalho requer, pois, uma negociação e uma consciência da dificuldade que existe em explicar certas opções artísticas e os seus resultantes, similar às que encontramos na própria história de Cabo Verde. As mesmas questões identitárias são permanentemente lembradas: quem começou o quê e onde, como começou e porquê. Como se a assunção de uma identidade una e imutável fosse realmente importante num grupo que está, e sempre esteve, de forma clara e inequívoca, com os pés bem assentes no chão das ilhas.

As estratégias coreográficas de Mano Preto, tais como as estruturas narrativas e a construção de ícones enquadrados nas suas criações, restabelecem histórias que haviam caído no esquecimento e contribuem para a imagem utópica da Nação crioula. (Stranovsky, 2013:176) A utilização de metáforas, de objetos visuais híbridos, a introdução de texto, gravado ou falado na cena, a omnipresença musical e rítmica executada pelos próprios bailarinos ou os movimentos nascidos da emoção, permitiram ao grupo criar um novo léxico corporal crioulo como resposta à crise identitária da Nação (*idem*: 140). Existe uma desconstrução assumida dos símbolos nacionais, através de linguagens artísticas inovadoras na busca de uma contemporaneidade. Num

¹⁰⁴ **Bento Oliveira** (1973 -), artista plástico natural de Santo Antão que tem trabalhado como cenógrafo em produções teatrais, nomeadamente, com o *Grupo de Teatro do Centro Cultural Português*, com *Auto da Compadecida* (2005), *Naque*, *Piolhos e Actores* (2011) e *Tempêstad* (2013).

país onde as linhas que separam o que constitui “ocidental” do que é “não ocidental” são tão obscuras, a dança contemporânea torna-se menos uma questão de tomada de poder e mais um dispositivo através do qual se negocia um equilíbrio de múltiplas tendências. Algo que, como veremos, é comum com o que acontece nas artes cénicas cabo-verdianas.

Para Jeff Hessney foi a companhia *Raiz di Polon* quem definiu a sua identidade cénica, o que, por sua vez, “contribuiu para a definição, ou melhor, para o reforço, de uma identidade imaginária cabo-verdiana, e não apenas santiaguense”. Ainda assim, por força do inconsciente e do imaginário de Mano Preto e companheiros, mantém-se a predominância de signos e morfemas que podem ser mais associados à cultura badia, no âmbito do universo imaginário crioulo. Em várias ocasiões Mano Preto, nas suas intervenções públicas, defendeu que a técnica do ballet clássico constitui a base para a dança em todo o mundo e, naturalmente, para o seu próprio trabalho. É através de um processo de “crioulização corporal”, criado a partir de diversas linguagens, que o trabalho de Mano Preto pode ser visto como uma tentativa de alterar a linguagem da dança, “de uma diglossia para um bilinguismo corporal”. (*idem*:249)

*A dança contemporânea, para mim, é uma maneira de aplicar conceitos sobre o relacionamento do corpo com os outros corpos, com o seu entorno, com o seu ambiente, com o chão, a um repertório de movimentos que existe, para dele extrair uma expressividade cénica ou pessoal, ou para torna-lo mais expressivo. Neste sentido, eu diria que a dança contemporânea, na verdade, faz com que a nossa dança seja ainda mais “tradicional” ou enraizada (na terra, na paisagem, nas pessoas, etc.) do que a assim-chamada dança tradicional, pois as suas ligações, a sua conexão direta, com o “chão da terra” são mais explícitas e conscientes, levando a um enriquecimento do imaginário inconsciente possível de ser vislumbrado*¹⁰⁵.

“O que acontece com o *Raiz di Polon*, acontece praticamente no mundo inteiro”, defende, por sua vez, Mano Preto. “A dança contemporânea não tem nacionalidade. Aliás, a contemporaneidade na dança sustenta-se na criouliização e não o contrário.”¹⁰⁶ A companhia tem sido convidada para festivais internacionais, de dança ou de teatro, como representantes do continente africano, dando-se a necessidade de uma explicação por parte de Mano Preto que tem defendido em várias ocasiões que o seu trabalho “não se enquadra no que o senso comum espera da dança africana.” (cit *in* Stranovsky, 2013:328). A companhia tem por isso participado em eventos cujas programações se centram em questões relacionadas com fronteiras artísticas e identidade transcultural.

¹⁰⁵ Depoimento de Jeff Hessney, recebido a 15 de dezembro de 2014.

¹⁰⁶ Depoimento de Mano Preto, recebido a 15 de dezembro de 2014.

O percurso artístico da *Companhia de Dança Raiz di Polon* torna-se um instrumento da refabulação permanente do arquipélago, onde o carácter folclórico e o expectável, assim como os parâmetros identitários alimentados e defendidos por mediadores culturais com agendas próprias, são substituídos por uma ousadia coreográfica e um carácter guerreiro que tem permitido que a dança cabo-verdiana se liberte de uma redoma conceptual paralisante, do ponto de vista criativo e identitário. Tal como o pintor Tchalé Figueira, cujos traços são identificáveis em qualquer parte do mundo, dado o seu estilo peculiar e único, também as criações do colectivo de Mano Preto alcançaram uma identidade própria que extravasa as fronteiras regionais, as disciplinas artísticas e os dogmas culturais impostos, embaixadoras da riqueza cultural crioula.



Figura 19: *Cidade Velha*, Companhia de Dança Raiz di Polon
Fotografia de Hélder Doca. Arquivo Mindelact

4.4 O neorealismo cénico crioulo

O teatro tem sido utilizado pela Igreja Católica em Cabo Verde como veículo para a transmissão de mensagens doutrinárias. Ainda hoje encontramos grupos de teatro formados por jovens católicos, mais ou menos ligados a párocos locais ou a estruturas católicas oficiais, e em praticamente todas as ilhas do arquipélago. Destas instituições religiosas, a que se destacou pelo papel desempenhado no despertar de um amor pelas artes cénicas – e que viria a ser o garante da existência de atividade teatral na cidade do Mindelo no período pós-independência – foi a *Escola Salesiana de Artes e Ofícios*, que privilegiou nas suas atividades pedagógicas regulares, a componente artística. Nessa escola dezenas de jovens tiveram os primeiros contactos com a música, o teatro e a poesia.

Fundada em 1955, a *Escola Salesiana* do Mindelo transformou-se num estabelecimento de ensino que, a par do ensino oficial e da doutrina católica ministrada, com um corpo docente constituído por padres de diversas nacionalidades, incluindo cabo-verdianos, “dava muitíssima importância ao trinómio Música – Dança – Teatro. (...) A *Escola Salesiana* sempre foi um foco de cultura.” (Valente, 2001:50) Para o teatro eram escolhidos aqueles considerados mais dotados na arte declamatória, ao contrário das aulas de música que eram obrigatórias. “Fazia gosto naquela época ser-se aluno dos Salesianos”, recorda o dramaturgo mindelense Espírito Santo Silva (cit. Branco, 2004:182). É deste embrião que nasce o grupo de teatro *Os Alegres*, principal agrupamento cénico dos anos 80 no Mindelo.

Manuel Estevão, conhecido ator cabo-verdiano da sua geração, testemunha que a formação desse colectivo foi corolário duma espécie de “rebeldia em relação ao poder decisório paroquial. Nós, dum ponto de vista teatral, sentimos a necessidade de afirmar a nossa própria personalidade, fazer vincar as nossas características.” (cit. Branco, 2004:184). A verdade é que já havia na época um número razoável de jovens iniciantes de artes cénicas que, após os primeiros passos num teatro de cariz religioso, sentiu a necessidade de outros voos. Eram conhecidos como “kej menin de Salesian” (ou seja, “aqueles meninos dos Salesianos”), numa época em que o teatro já tinha algum impacto social e mediático na cidade da Praia. Esta é a segunda razão que explica o aparecimento de *Os Alegres*, uma necessidade de afirmação regional, tendo em conta que esta foi uma época em que a rivalidade entre a Praia e o Mindelo atingia uma irracionalidade tal que, por exemplo, nos dias de jogos de futebol entre equipas de uma e outra cidade, as cenas de provocação e pancadaria eram praticamente certas.

A 25 de março de 1982 *Os Alegres* apresentam-se pela primeira vez fora do casulo da Escola Salesiana, e logo no *Éden Park*, com o espetáculo *Mataram um Actor* que, à semelhança de outros textos do repertório inicial da companhia, era originário de publicações dos Salesianos de Portugal, que incluíam peças de teatro. Não é de estranhar que nestes textos se destacava mais a imposição de uma moral do que a possibilidade de inclusão de elementos da cultura local. Um facto que explica a vontade do grupo de “apresentar também obras de autores cabo-verdianos” (Estevão, cit. Terra Nova, 1982:8) Tendo a cidade da Praia marcado terreno com o seu teatro de cariz folclorizante, politizado e, em alguns casos, experimental, seria natural que o principal grupo de teatro do Mindelo, uma urbe orgulhosa do seu carácter cosmopolita e cultural, visse como essencial uma saída da redoma educativa, moralista e eclesiástica em que estava enredada

desde a independência do país. Era fundamental ousar e procurar, também no Mindelo, ir à fonte com vista uma produção dramaturgicamente, nacionalmente válida.

Dois anos depois o anunciado tornou-se realidade com a apresentação de *Morte e Vida Braba*, cuja dramaturgia original foi inspirada em dois romances distintos: *Chuva Brava*, de Manuel Lopes e *Morte e Vida Severina* do brasileiro João Cabral de Melo e Neto. Segundo Manuel Estevão foi a primeira peça original montada pelos *Os Alegres*, classificada pelo jornal *Terra Nova* como “uma prova de criatividade, fantasia e talento artísticos.”¹⁰⁷ O grupo viria a apresentar-se no palco do Éden Park mais duas ocasiões: primeiro, com *Fanny*, um texto original da autoria de Emanuel Ribeiro, dramaturgo e ator, outro destacado elemento oriundo da escola Salesiana; e com *As Virgens Loucas*, adaptação cénica da novela de António Aurélio Gonçalves.

Três novidades estão implícitas nestes acontecimentos no que diz respeito ao teatro da época: a escrita de um texto original, a fusão de um romance nacional com um outro estrangeiro e a adaptação de uma novela cabo-verdiana para o teatro. São produções cénicas que dariam origem a um estilo novo, um neorealismo cénico tardio e crioulo, com a temática centrada nas dificuldades de vida do ilhéu, nessa incessante ânsia de querer ficar e ter que partir ou de querer partir e ter que ficar, curtindo fome e sede, sem nunca perder a esperança. Tardio, dado que estas temáticas já haviam sido lançadas muito antes por outras expressões artísticas em Cabo Verde, nomeadamente na literatura, com o movimento da *Claridade*, iniciado nos anos 30, e na música, com as letras das mornas e coladeiras, que na segunda metade do século vinte já denunciavam as dificuldades do povo cabo-verdiano. Terá sido essa a razão por que, num encontro sobre artes cénicas no final dos anos noventa, Leão Lopes afirmaria que “o Teatro em Cabo Verde, para responder à sede social e cultural que se tem dele, tem pelo menos de recuperar 60 anos de atraso em relação à literatura cabo-verdiana, o que só por isso e sob o ponto de vista da criação artística é estimulante.” (Lopes, 1997:28)

Sobre *Morte e Vida Braba*, pode-se ler num artigo do jornal Terra Nova:

O autor desta adaptação não deve ter feito ‘saltos mortais’ para conseguir fundir os dois dramas (o do homem cabo-verdiano e o do nordestino brasileiro) na sua luta interminável mas sempre esperançosa por um lugar ao Sol. E o que resultou dessa fusão, não forçada, mas natural, foi ao fim ao cabo, a problemática do homem universal (cabo-verdiano, brasileiro, chileno, russo, afegão), do homem cujo destino é sempre o mesmo: alforriar-se da carga opressora, lutar contra o desespero e procurar ainda que seja entre as pedras, a razão da sua própria existência. (Terra Nova, 1986:4)

¹⁰⁷ Sendo o grupo de teatro *Os Alegres* originário da Escola Salesiana, é natural que o *Jornal Terra Nova*, produzido pelos missionários capuchinhos e editado em São Vicente, estivesse atento às atividades do mesmo, o que não acontecia com os jornais estatais.

No caso de *As Virgens Loucas*, de Aurélio Gonçalves, a escolha do texto para adaptação cénica resulta do facto de esta novela ter como pano de fundo a sua muito amada cidade do Mindelo, com temas locais e um retrato fiel de personagens locais, quase todas femininas. Detentor de uma escrita tão sóbria quanto rica de aspectos recolhidos do quotidiano que tão bem adopta, Aurélio Gonçalves revela-se uma fonte para o teatro mindelense e espanta o facto de ser tão pouco explorado. A propósito, Loja Neves, comentando a escolha desse texto numa outra montagem¹⁰⁸ considera que, à falta de dramaturgos, estes e outros autores da Claridade tem “quase todos uma propensão para uma abordagem do quotidiano o mais das vezes reflectindo profundo conhecimento dos hábitos, sensibilidades, personalidades e gestos sócias da comunidade. (1996:80)

Esta geração de atores daria origem a mais três grupos de teatro: *Arquipélago Teatro Experimental*, *Renascença* e *Mar’Av’Ilha*, sendo que apenas este último resistiu, tendo entrado a década de noventa como o grupo cénico mais influente do Mindelo. Na crise aguda por que passou o teatro mindelense na década de oitenta, caracterizada por uma letargia generalizada a que apenas as apresentações pontuais do grupo *Os Alegres* conseguia por cobro, a falta de apoios financeiros, de espaços para ensaios e para apresentação dos espetáculos, eram os argumentos utilizados para explicar um marasmo instalado na cidade sem dia de desaparecer.

Neste contexto, entende-se a realização em Abril de 1988, de uma mesa redonda sobre a situação do teatro no país, cujo resultado visível foi um documento que apresenta o diagnóstico de um realismo surpreendente. Um dos sintomas vividos pelo teatro cabo-verdiano nos primeiros vinte anos de independência foi, lê-se, a vida efémera dos agrupamentos teatrais, afirmando sem pejo que os sobreviventes não conseguiram consolidar “um movimento teatral próprio ou para falar em linguagem teatral, a busca de uma corrente, sobretudo de autoexigência”, nem assumir uma “maturidade estética e social.”¹⁰⁹

O texto acusa ainda os agentes teatrais de uma certa acomodação temática, com fórmulas dramáticas sem sinal de evolução – ou seja, o teatro estaria imobilizado e mecanizado na repetição de conteúdos. Para ultrapassar essa crise de criatividade e produtividade, o documento aconselha uma maior tenacidade de atores, técnicos e encenadores; sublinha a necessidade de revitalizar as expressões populares e tradicionais sem excluir um repertório “contemporâneo e

¹⁰⁸ Em 1996, o *Grupo de Teatro do Centro Cultural Português* do Mindelo, em coprodução com a *Associação Cena Lusófona*, de Portugal, viria a apresentar uma outra versão de *As Virgens Loucas*, encenada por Cândido Ferreira.

¹⁰⁹ O documento, intitulado «Mesa Redonda sobre “Teatro em Cabo Verde” – Recomendações Finais», foi publicado na íntegra, na revista *Mindelact Teatro em Revista*, nº11, de Julho/Dezembro de 2002.

universal”; preconiza uma busca por um teatro “épico e popular”; aconselha uma maior atenção à formação de grupos e de novas formas estéticas; defende a criação de uma atmosfera que permita a viabilidade de uma dramaturgia nacional que transcenda fronteiras; indica como possibilidade a adaptação de obras estrangeiras “a partir de uma análise lúcida e não colonizada”.

O diagnóstico é de uma lucidez desarmante e aponta caminhos concretos e pertinentes para a época em causa. No entanto, depois de todo o alvoroço inicial, que incluiu a fundação de uma *Associação Regional de Teatro Amador*¹¹⁰, ARTA, cujo período de vida foi de pouco mais de um ano, e a organização de dois festivais regionais de teatro, o espectro da apatia teatral de novo pairou sobre a cidade do Mindelo.

O que importa realçar deste período do teatro em São Vicente foi o esforço real de procura de novas estéticas e linguagens, ainda que a dada altura se tenha assumido o falhanço deste objectivo. No entanto, pela primeira vez se tentou aproveitar, por um lado, a riqueza do espólio literário cabo-verdiano, e por outro, se apostou numa dramaturgia própria. Também foi nesta altura que outras linguagens artísticas, como o audiovisual, casariam com as artes cénicas, num experimentalismo consciente e assumido, numa busca de espaços alternativos de apresentação, assumindo riscos com propostas que não provocavam o riso fácil de uma plateia até então pouco habituada a ir ao teatro para outra coisa que não fosse divertir-se.

Ainda que nascidos de fonte religiosa, a assim chamada geração dos Salesianos conseguiu libertar-se de uma clausura temática castrante e moralizadora e abriu caminhos que outros iriam explorar num futuro não muito longínquo. Ainda que possamos considerar os anos noventa como o período de uma arrancada decisiva para o teatro cabo-verdiano, é de mais elementar justiça realçar o percurso realizado por esta estirpe do teatro mindelense, sem a qual a história contada nestas linhas seria, certamente, diferente e previsivelmente mais pobre.

4.5 *Juventude em Marcha*: o teatro popular Santantonense

Fundado em 1984 em Santo Antão, ilha a norte do arquipélago, conhecida pelas suas majestosas montanhas, o *Grupo de Teatro Juventude em Marcha* conseguiu ao longo dos seus mais de trinta anos de história, além de resistir a todas as dificuldades comuns a qualquer outro grupo de teatro em Cabo Verde, definir um estilo próprio inconfundível. É um teatro que bebe na

¹¹⁰ Fizeram parte da *Comissão Instaladora* representantes de grupos de teatro, da televisão estatal e do próprio governo.

cultura popular da ilha, nos sotaques, nas vestes, nos costumes, nas histórias contadas pelos vales e ribeiras, resultado de uma recolha persistente e, claro, de muitas horas de ensaio. Um estilo que vive sobretudo da comédia, mesmo quando a história é trágica, com personagens fortes, reconhecidos nas ruas e com os bordões na boca do povo. São o grupo de teatro mais popular de Cabo Verde, amados por uma grande faixa da população e idolatrados na diáspora, que vêm neles uma possibilidade de reviver a terra adorada através das gargalhadas que se soltam desde a entrada do primeiro ator em cena. Outro factor que contribui para alimentar esta popularidade é a produção de adaptações para televisão das peças de maior sucesso, em cenários naturais e posterior comercialização em formato DVD¹¹¹, que foi sendo cimentada à custa de algumas obras que se tornaram ícones do teatro cabo-verdiano. É o caso dos espetáculos *Rabo de Bruxa* (1987), *Canjana* (1993), *O Preço de Um Contrabando* (1996), *Destino Cruel* (1997), *Órfãos do Penedo* (1999) ou *A Herança* (2002), todas peças da autoria de Jorge Martins, que também é ator e o encenador da companhia. Martins forma com César Lélis uma dupla cômica cujo sucesso não tem paralelo em Cabo Verde e nos remete aos tradicionais *palhaço rico* e *palhaço pobre* do circo tradicional. Fui testemunha vezes sem conta do efeito hilariante que provoca uma entrada de César Lélis em cena. Não precisa nem de falar. E quando fala, a plateia treme de tanto riso e gargalhada.

Em contraste com o percurso do grupo *Korda Kaoberdi*, que promoveu uma tentativa de afunilamento cultural, sobrepondo a sua região e ignorando tacitamente todas as outras ilhas, o nascimento do *Grupo Juventude em Marcha*, dois anos depois daquele ter desaparecido, acabaria por funcionar como um produto de resistência e uma resposta a uma excessiva promoção do teatro da ilha de Santiago que teve um claro suporte mediático e político, nos primeiros anos após a Independência. (Ferreira, 2009:72) Martins nunca escondeu nas suas intervenções a intenção de fazer da cultura Santantonense uma presença forte no imaginário crioulo, através do teatro, o que tem conseguido com êxito absoluto. Sendo o principal mentor do grupo, escreve e encena a maioria das peças, ou seja, é uma espécie de Molière cabo-verdiano, pois tal como o célebre dramaturgo francês, além de dirigir e escrever, reserva para si um dos papéis principais das histórias que compõem.

Natural de Ponta do Sol, concelho da Ribeira Grande, Jorge Martins fez um percurso teatral inicial similar ao de outros cabo-verdianos da região norte: inicialmente, com um grupo de

¹¹¹ A televisão cabo-verdiana continua a anunciar a passagem destes filmes na antena como sendo “peças de teatro” quando na realidade são telefilmes. Esse facto tem provocado alguma confusão conceptual que permanece até hoje, alimentando a confusão entre o que é espetáculo teatral e o que é produto televisivo.

jovens católicos ligados à Igreja, foi estudar para o Mindelo e lá testemunhou a movimentação teatral provocada pelas atividades dos salesianos: “Em S. Vicente ia muito aos salesianos ver peças de teatro e ver grupos a ensaiar.” (Martins cit. Baptista, 2009:20) Conheceu César Lélis ao ver uma peça religiosa na paróquia e, com outros jovens, fundou o *Grupo de Teatro Juventude em Marcha*, nome que simboliza uma vontade de ultrapassar dificuldades previsíveis para quem se aventura nestas lides, uma capacidade de superação, um nome bandeira.

Se Jorge Martins é o mentor, o cérebro e o líder do grupo, César Lélis é a sua alma (Branco, 2004), um ator que nem precisa de falar para provocar múltiplas reações, risadas histéricas, palmas, júbilo generalizado. “É um intérprete de recursos inesgotáveis, em cujo corpo tomam vida figuras da *Comédia dell’arte*, a malícia e a cobardia, a hipocrisia e a alegria de viver”, pode-se ler num texto publicado no jornal local *A Semana* (1993: 12).



Figura 20: *Preto no Branco*, Grupo de Teatro Juventude em Marcha
O ator César Lélis, fotografado por João Barbosa. Arquivo Mindelact

Definindo um estilo próprio, este é um grupo que busca a sua inspiração no seu povo, que por sua vez, vive o quotidiano de uma forma teatral, expressiva e com um crioulo peculiar cuja audição faz muitos cabo-verdianos rirem com gosto. Em qualquer parte e seja qual for a circunstância, o cabo-verdiano falado com o sotaque típico e carregado da ilha de Santo Antão provoca, de imediato o riso de quem o ouça. O mistério consiste em saber se foi o teatro do *Juventude em Marcha* que provocou esse fenómeno social ou se, pelo contrário, este já existindo, foi aproveitado pela companhia como ferramenta cômica das suas produções. Acredito que o riso que provoca o sotaque da ilha é uma estrada com dois sentidos: já tem um carácter cômico

primário, resultante do facto do crioulo de Santo Antão ser marcadamente diferente do das restantes ilhas, que se tornou ainda mais presente com o retumbante sucesso do grupo de teatro.

Há no discurso do seu líder uma necessidade de sublinhar uma consciência social e um resgatar de tradições, costumes ou rituais que, segundo ele, não fosse o teatro, se poderiam perder para sempre. “Nós vamos à fonte. Nós vamos pesquisar, saber da vivência das pessoas e transportar essas mesmas vivências para o palco.” (Martins cit. Batista, 2009:20) E apesar do seu cunho marcadamente regional, com histórias e personagens oriundas sobretudo da ilha de Santo Antão, Martins assume a sua companhia como um “porta-voz do povo das ilhas.” (*idem*)

Uma das imagens de marca, como acontece com quase todo o teatro contemporâneo nas ilhas, reflete-se na utilização da língua cabo-verdiana, mas neste caso particular do crioulo local, muitas vezes até de forma exagerada para potenciar o seu efeito cómico. Os palcos são as arenas certas para se brincar com as palavras, não só a partir do crioulo de Santo Antão, mas também com a mistura de um português, inglês ou francês mal falados, algo que se veio a comprovar ter um efeito cómico infalível nas plateias onde haja cabo-verdianos. As personagens construídas a partir de observação do quotidiano da ilha apresentam uma marcante expressão corporal, que acompanha a forma exagerada como se manifestam oralmente. São bufões edificadas de forma engenhosa, que se vestem, movimentam e comunicam de uma forma tão peculiar que hoje é possível definir um “estilo *Juventude em Marcha* de atuação”, que viria a provocar alguns efeitos perversos e danos colaterais no panorama teatral das ilhas.

*Na era moderna do teatro Barlaventino, deu-se um fenómeno de avalanche na exploração do rústico e típico Santantonense, num processo muito semelhante àquele que ocorreu na música dos anos 60 depois do sucesso dos Beatles: tudo o que vinha de Liverpool, tinha cabelos largos e fazia dois acordes de guitarra, tinha o caminho aberto para os hit's. Assim, também por estas bandas do Arquipélago (sobretudo em S. Vicente), bazar um profundo crioulo de Santo Antão, adoptar um humor cáustico e um determinado calão corporal, passou a ser condição sine qua non para atrair as boas graças populares, não deixando espaço para a comédia sem esse tipo de crioulo e não permitindo a esse tipo de idioma outro espaço dramático que não seja o da grotesca comédia*¹¹².

Num período em que o teatro recuperava alguma popularidade em Cabo Verde, na primeira metade dos anos noventa, vários grupos da região norte ou do Barlavento, adoptaram este estilo exagerado, histriónico, tendo no sotaque peculiar do crioulo de Santo Antão o seu principal suporte de comicidade. Em São Vicente, grupos de periferia, como *Novos Amigos* ou

¹¹² «Teatro de Expressão Santantonense», separata Especial Cultura, *Novo Jornal de Cabo Verde*, 12 de Outubro de 1996, dedicada ao Festival Mindelact 96, p. IV

Grupo de Teatro Baltazar Lopes; na ilha de Santo Antão, *Nova Juventude* ou *Oriundos do Vale*; e na ilha do Sal, onde até o nome do grupo era o mesmo, *Juventude em Marcha*, da ilha do Sal, adotaram um estilo copiado ou inspirado no *Juventude em Marcha* original. Jorge Martins confessou que via essas imitações com algum orgulho, “porque no fundo essas pessoas estão a valorizar o nosso trabalho.” (cit. Branco, 2004:30) Deste modo, sem instrumentos capazes de atingir uma autenticidade sustentada num estilo próprio, que permitisse reconhecimento público, estes grupos acabaram por desaparecer do panorama teatral crioulo com a mesma rapidez e naturalidade com que tinham surgido. Neste caso pode-se dizer que só o original sobreviveu.



Figura 21: *Cabo Verde Terra Sabe*, Grupo de Teatro Juventude em Marcha
Fotografia de Aleida Vieira. Arquivo Mindelact

Num processo que é comum noutras companhias de teatro locais, Jorge Martins escreve originalmente em português e só depois faz a tradução para o cabo-verdiano. Na verdade, essa tradução é assumida pelo elenco, na montagem das cenas, em ação. Como se fosse necessário que o corpo interviesse, que o instrumento da tradução de uma língua que não sendo estrangeira também não é a língua materna, não pudesse ser apenas baseada nas regras gramaticais, mas numa vivência de facto da palavra falada. O elenco apodera-se do texto escrito em português e a tradução acaba sendo feita durante os ensaios. Ferreira (2009) refere, em análise do texto original que daria origem ao espetáculo *A Deus o que é de Deus e ao Diabo o que é do Diabo*, que o “guião” é indicativo da relevância da improvisação no processo deste grupo, sugerindo uma estrutura similar à *Commedia dell’Arte*, com a descrição das cenas sem as falas das personagens.

Nas peças do *Juventude em Marcha*, as principais cenas são protagonizadas pela dupla Jorge Martins / César Lélis, numa estratégia assumida sem pejo pelo autor dos textos: “o César encarna sempre o homem de Santo Antão, duvidoso, que se interroga constantemente. Aí teria de surgir uma outra personagem que esclarece e tira as dúvidas.” (cit. Branco, 2004:233) Por exemplo, em *O Preço de um Contrabando*, a história gira em torno de Lolita, interpretado por César Lélis, que devido à seca e escassez de alimento, durante o período colonial, vive uma situação complicada no seio familiar, decidindo por isso recorrer ao contrabando de aguardente de cana-de-açúcar, popularmente conhecida por grogue, para São Vicente. É denunciado e desaparece subitamente durante uma travessia entre as ilhas, levando toda a gente a pensar que ele teria perecido naquele mar feroz. A família chora o seu desaparecimento, e outros homens poderosos da região, tentam aproveitar-se da tristeza da suposta viúva e da inocência da filha adolescente, ambas deixadas no desamparo, ao Deus dará. Vem-se a saber que afinal Lolita está vivo, que havia fugido para São Vicente e posteriormente para S. Tomé, onde assinara um contrato de trabalho. Quando volta, sem que nada mais o fizesse esperar, vinga a honra da família e a história acaba com todos a dançarem um frenético *Kola Son Jon*. Quase todas as peças da companhia mantêm esta estrutura: alicerçada num episódio de vida recolhido junto da população mais idosa da ilha, e feito o devido enquadramento histórico e social, Jorge Martins desenvolve uma narrativa em que o bem triunfa sobre o mal, culminando com um final em festa que envolve tambores tradicionais, danças, comida e muita alegria.

Ferreira (2009) alude, mais uma vez, à *Commedia dell'Arte*, fazendo um paralelo entre esta tradição teatral centenária e o espírito do *Juventude em Marcha*, com o recurso à comédia e à improvisação, além da necessidade de uma adaptação rápida aos efeitos de emigração, dada a necessidade de substituição de atores e atrizes que saem do país para estudar ou em busca de uma vida melhor. Esta comparação sai reforçada quando se tem a possibilidade de assistir aos ensaios do grupo no seu ambiente natural, assim como aos seus espetáculos. Há alguns personagens-tipo que se mantêm de peça para peça, há uma estilização na expressão corporal e na fala, uma tipificação de um estilo teatral que é reconhecido por qualquer cabo-verdiano, seja qual for a idade, estrato social, ilha ou país onde possa viver, fazendo do grupo de teatro *Juventude em Marcha* um caso único de sucesso na história do teatro cabo-verdiano. As pessoas referem-se à ida ao teatro com um “vou ver o *Juventude em Marcha*”, sem necessidade de especificar o nome da peça em cartaz, porque no final das contas isso é o que menos interessa. Assistir a um espetáculo do grupo torna-se, por isso, uma experiência social inédita, tanto pelo que acontece na cena, como pelas manifestações da plateia: com gargalhadas, palmas no final de

cada cena e comentários em voz alta sem qualquer pudor. Essa relação de proximidade entre o povo e o teatro torna-se extensivo na forma como os atores são tratados na rua:

O meu nome próprio nem todos sabem: conhecem-me pelo nome das personagens que nós pintamos. Urbino (da peça Problemas de Família), Menel Repa (de Rabo de Bruxa), Tony (de Dilema), Resmaninho (de Destino Cruel), Girolde (de O Preço de um Contrabando). Isto acontece também no estrangeiro. A admiração agora é muito mais profícua, mais intensa e isto nos motiva. (Martins, cit. Batista, 2009:23)

Será isto o que define um verdadeiro teatro popular? É popular porque é um teatro feito para o povo, como defende o seu mentor? Ou essa aceção pode se justificar pelo êxito que comporta, em todas as ilhas e na diáspora? Como não cair numa armadilha epistemológica sabendo-se que as tentativas de definição de teatro popular nunca foram pacíficas? Mais uma vez nos cruzamos com a tradição da *Commedia dell'Arte* que, em contraste com o teatro burguês destinado às classes dominantes, era definido como um teatro popular, seja pelos espaços onde o espetáculo se realizava, seja pelo público-alvo a que se destinava ou pelas temáticas abordadas. (Koudela & Almeida Junior, 2015) Três parâmetros que se aplicam ao *Grupo de Teatro Juventude em Marcha*, cujos espetáculos se realizam em espaços variados, desde um polivalente desportivo ao ar livre para três mil pessoas num vale de Ribeira de Paúl, em Santo Antão, uma sala improvisada de uma associação de emigrantes em New Bedford nos Estados Unidos da América ou no bem equipado auditório da Assembleia Nacional, na capital do país.

A evolução do teatro em Cabo Verde, que permitiu o acesso a todo o tipo de espetáculos, aumentou de forma exponencial a possibilidade de formação e o acesso à informação, viabilizou o aparecimento de um público que já não se deixa impressionar com os espetáculos do grupo de Santo Antão, tornando implícita uma crítica à repetição de um estilo e de fórmulas sempre iguais. Jorge Martins defende-se destas observações referindo que o seu grupo não tem um, mas vários estilos. “Os dramas que temos apresentado, as comédias, farsas, temos um género teatral cultivado, mas somos um grupo multifacetado” (cit. Batista, 2009:24). Inovando ou não, a verdade é que de uma produção para a outra mantém as suas principais características e, nalguns casos, os enredos se confundem. Com temáticas ligadas a aspectos particulares da ilha e das suas gentes, o estilo adoptado recai sempre na comédia, mesmo que no enredo haja cenas dramáticas.

Ainda assim, ou por causa disso mesmo, a popularidade da companhia permanece intocável, com um público que continua a revelar-se transversal a toda a sociedade cabo-

verdiana. Talvez seja essa a razão que explica ser este o grupo cujos ingressos são, de longe, os mais caros do panorama teatral cabo-verdiano ¹¹³.

É desta forma que o jornalista Odair Varela comenta essa propensão da companhia santantonense para a comédia popular:

Sou fã das peças humorísticas deles desde os primeiros tempos, mas sou fã das peças de humor. Quando resolvem entrar pela área do drama as coisas já não são tão boas e por duas razões: Primeiro porque as pessoas associam Juventude em Marcha com gargalhadas. Não conheço ninguém que compre um bilhete de um espectáculo do grupo com a intenção de apreciar a parte “dramática” ou aquilo que o brasileiro chama de “papo cabeça”.

Eles sabem disto e o próprio César Lélis (um dos actores principais) tem dificuldade em despir-se do comediante mesmo nas cenas pesadas.

Segundo, e mais importante, eles não são tão bons assim nas partes “dramáticas”. Quero dizer, a interpretação em si não é... (falta-me palavras). Mas se quiseres dar umas boas gargalhadas eles ainda são os melhores de Cabo Verde ¹¹⁴.

Na primeira edição do *Prémio de Mérito Teatral*, o *Grupo de Teatro Juventude em Marcha* foi o escolhido para ser a primeira companhia homenageada pelos seus pares. Dez anos depois, em 2009, este mesmo prémio de reconhecimento seria atribuído a César Lélis, que se tornou, por essa via, no primeiro ator a recebê-lo. Nada mais justo. Mais de trinta anos após a sua fundação, no dia 25 de março de 1984, o grupo resiste à passagem do tempo e não se prevê que venha a parar as suas atividades regulares. Trouxe, entre muitas outras coisas, um estilo próprio de comédia que conquistou milhares de adeptos às salas de teatro, aos espaços alternativos, em polivalentes desportivos, enfim, nas dezenas de locais em que este grupo já se apresentou por todo o país e na diáspora.

¹¹³ Em média, um bilhete de teatro custa entre três a quatro euros (300\$00 a 400\$00, escudos cabo-verdianos). Os espetáculos do *Juventude em Marcha* raramente custam menos de 7 euros, podendo chegar mesmo aos 10 euros, o que, para a realidade das ilhas, pode ser considerado muito caro.

¹¹⁴ Odair Varela publicou esta opinião no seu blogue pessoal, num artigo intitulado «Juventude em Marcha: não são bons mas fazem rir», que pode ser consultado no seguinte endereço electrónico: <http://daiivarela.blogspot.com/2011/12/juventude-em-marcha-nao-sao-bons-mas.html> (Consultado a 14 de novembro de 2014)

Capítulo 5

A NOVA CENTRALIDADE

5.1 Centro Cultural Português: um centro de produção e formação teatral

Quando cheguei à cidade do Mindelo, em Outubro de 1992, o panorama das artes cénicas locais era desolador. Motivado por esta constatação entreguei ao Centro Cultural Português (CCP)¹¹⁵ no Mindelo uma proposta para dinamizar um Curso de Expressão Corporal e Teatro, aceite de imediato pela então diretora do centro, Dra. Ana Cordeiro. O que fez com que este episódio se tornasse um acontecimento digno de registo foi o facto do conjunto de alunos desta oficina teatral, composta sobretudo por estudantes do ensino secundário, ter decidido pela formação de um grupo de teatro que, com o acordo da tutela, passaria a chamar-se oficialmente *Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo* (GTCCPM).

Em poucos anos este colectivo, que se mantém ativo, transformou-se no mais produtivo da história cénica cabo-verdiana, tendo assinalado, em março de 2014, a sua 50ª produção teatral com uma exposição de fotografias e um livro, ambos intitulados, justamente, *Palco 50*. O que fez deste grupo um caso especial de produtividade e resistência? É importante sublinhar que as atividades ligadas ao teatro promovidas pelo CCP produziram, *ab initio*, todo um alvoroço, não só em relação a outros agentes teatrais já instalados e conhecidos, como foi epicentro de decisões fundamentais da história do teatro em Cabo Verde como, por exemplo, a invenção do festival de teatro *Mindelact* e a posterior fundação da Associação Artística e Cultural, com o mesmo nome.

Mais do que fazer um levantamento exaustivo de produções teatrais do grupo e das numerosas participações internacionais ou descrever ao pormenor os cursos de iniciação teatral, importa compreender o que de novo trouxe este trabalho ao panorama artístico do arquipélago. Em primeiro lugar é um projeto que faz caminhar lado a lado a formação artística de base e a produção de espetáculos de teatro e/ou exercícios cénicos, o que num país com as características sociais e económicas de Cabo Verde, faz toda a diferença tendo em conta que a mobilidade social tem sido um factor de instabilidade em inúmeros projetos artísticos, não só no teatro.

¹¹⁵ O Centro Cultural Português no Mindelo foi inaugurado no dia 6 de Maio de 1985 pelo Sr. Secretário de Estado da Cooperação, Dr. Eduardo Âmbar, dando seguimento ao despacho do Ministro dos Negócios Estrangeiros, Dr. Jaime Gama. Em 1995, passou para a tutela do Instituto Camões, como Polo do Centro Cultural Português da Praia. (Despacho conjunto nº A-29/95-XII, publicado na II Série do DR nº 155, de 07 de julho). Em 2012, passou para a tutela do Camões – Instituto da Cooperação e da Língua, I.P., mantendo-se como Polo do Centro Cultural Português da Praia (Decreto-Lei nº21/2012, de 30 de janeiro).



Figura 22: Presidente da República de Cabo Verde, Dr. Jorge Carlos Fonseca e esposa Dra. Lígia Fonseca visitam a exposição *Palco 50*, em junho de 2014. Fotografia de Janaina Alves. Arquivo CCP Mindelo

Graças à manutenção desses cursos como uma atividade regular do Centro Cultural Português, o GTCCPM tem conseguido substituir os elementos que emigram, captando em sua substituição os formandos considerados mais versáteis ¹¹⁶. Por outro lado, a partir de determinada altura, dos cursos de iniciação teatral começaram a surgir outros grupos de teatro autónomos. Hoje, assiste-se ao surgimento de outros projetos de formação teatral de base, de segunda e terceira gerações, ou seja, promovidos por antigos formandos dos cursos do Centro Cultural Português, oficinas que, por sua vez, provocaram o aparecimento de novos grupos de teatro. Esta extraordinária dinâmica em cadeia tem permitido que o Mindelo seja considerado a capital do teatro cabo-verdiano. Um título que lhe é atribuído não só pelo facto de ser esta urbe a acolher e dinamizar o Festival *Mindelact*, referência incontornável da história do teatro crioulo, assim como pela intensa atividade teatral que desenvolve ao longo do ano.

Todos os atores e atrizes do GTCCPM passaram por um processo de aprendizagem que tem a duração média de 8 a 10 meses, acompanhando o ano escolar oficial. À medida que o tempo foi passando, estes cursos foram sendo aperfeiçoados, não só pela experiência entretanto adquirida pelos formadores mas também porque esta nova dinâmica fez com que o Mindelo se

¹¹⁶ Por questões relacionadas com empregabilidade e com o acesso ao ensino superior, não restava a muitos cabo-verdianos outra possibilidade que não fosse emigrar e daí a inevitabilidade de abandonar os grupos com os quais estivessem envolvidos. Segundo o Anuário Estatístico 2010/11 do Ministério do Ensino Superior, Ciência e Inovação (MESCI), de Cabo Verde, assistiu-se, na última década, a uma expansão do acesso e frequência ao mesmo, com o crescimento médio anual das matrículas de 32,3%. A *Universidade Jean Piaget* (Uni-Piaget) foi a primeira universidade privada criada no país, em 2001 na cidade da Praia. Em 2006 foi institucionalizada a Universidade Pública de Cabo Verde, a *Uni-CV*. Até essa data, com exceção de alguns institutos, públicos ou privados, e do *Instituto Superior de Educação*, dedicado à formação de professores, quem quisesse continuar os estudos uma vez terminado o Ensino Secundário, teria que o fazer fora do país.

transformasse numa espécie de interposto de agentes teatrais, com a passagem de encenadores, técnicos, coreógrafos, intérpretes e outros criadores estrangeiros que se disponibilizaram, paralelamente aos seus projetos pessoais, para ministrar oficinas nas suas especialidades, permitindo a estes cursos a aplicação de um cronograma cada vez mais interdisciplinar, integrado e direcionado para a produção de exercícios cénicos públicos ¹¹⁷.



Figura 23: Performance na cidade do Mindelo, *Movimento e Texto Performativo* (2015)
Fotografia de João Branco. Arquivo CCP Mindelo

Assim, por exemplo, durante o 1º ano do 15º curso, que decorreu entre outubro de 2014 e julho de 2015, os aprendizes tiveram oficinas e/ou cursos livres nas seguintes disciplinas: teatro de grupo, máscara neutra, expressão corporal, expressão vocal, dramaturgia e escrita para teatro, personagem conflito, *stand-up comedy*, história de arte, história do teatro, movimento e texto performativo, teatro invisível e encenação. Algumas destas oficinas tiveram como corolário apresentações públicas em forma de exercício, performance ou espetáculo de teatro no seu formato mais tradicional. Graças a uma evolução contínua que lhe permitiu chegar ao que se pode considerar um razoável programa de formação teatral de base, este curso afirmou-se, durante mais de duas décadas, como um pilar da estrutura teatral cabo-verdiana tal como a conhecemos hoje e constitui a principal iniciativa de formação no domínio das artes cénicas em Cabo Verde, permitindo uma renovação permanente do panorama cénico local, a formação de um público novo e (in)formado para o teatro e tem contribuído de forma decisiva para o

¹¹⁷ Por três ocasiões, o curso foi alongado por mais um ano. Neste momento, o seu cronograma pedagógico prevê uma formação com dois anos de duração.

nascimento de novos projetos e grupos teatrais. Embora esteja localizado no Mindelo, toda esta atividade extravasa a cidade e a ilha de São Vicente, pois vários antigos alunos, tendo que se fixar em outras localidades, acabam por desenvolver projetos autônomos também nesses locais, com destaque para a cidade da Praia, maior centro de emprego do País.

Tendo como principais características a interdisciplinaridade, os cursos de teatro do CCP assumem a preocupação em manter um olhar crítico sobre o microcosmos local, procurando em simultâneo estar atento a questões universais ou metafísicas. Graças a um espírito prático, com uma forte ligação à comunidade, e a uma produção artística visível, apreciada por um público cada vez mais vasto, este programa de formação em artes cénicas conflui para um terreno fértil de onde germinará uma futura escola de teatro, estruturalmente falando. Neste contexto, o que nasceu como uma modesta oficina de iniciação teatral, transformou-se num amplo movimento artístico multigeracional que converge para o que poderemos considerar uma escola, no seu sentido mais lato. O resultado prático, concreto e visível desta reação em cadeia materializa-se numa intensa produção teatral de grupos e companhias de teatro que tem no *Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo* uma espécie de irmão mais velho.

Dez anos após o seu nascimento já era possível ter-se uma ideia da importância que a esta formação de base teve para o sucesso do projeto teatral do Centro Cultural Português, como testemunha Ana Cordeiro (2003): “não tenho qualquer dúvida em afirmar que o progresso e crescimento do grupo se deve, em grande parte, à vertente da formação” (p.12). Em 2003, com os seus 10 anos de atividades e as suas 30 produções cénicas, o GTCCPM já era recordista em termos de produção teatral: nunca nenhum outro grupo havia levado à cena tantas produções em tão pouco tempo.

Mas não foi apenas pela quantidade que a companhia marcou a diferença. Este foi um trabalho que se destacou pela qualidade, o que teve como consequência mais visível a conquista de um público que antes não ia ao teatro. O trabalho artístico cénico distinguia-se graças a uma concepção de encenação mais abrangente do que era normal na época, que se refletia numa aposta na componente plástica dos espetáculos, abrangendo a cenografia, os figurinos, os adereços e o desenho de luz, mesmo que as condições de produção fossem então, como ainda são hoje, bastante difíceis e com poucos meios ao dispor. Por outro lado, o grupo assumiu uma política de repertório que se pode dividir em três eixos: a criação de textos próprios resultantes de processos coletivos de escrita teatral; a adaptação para a cena de textos não teatrais, sobretudo de escritores cabo-verdianos; e a adoção de uma metodologia de apropriação de clássicos do teatro

universal, envolvendo uma multifacetada metodologia de criação, designada crioulização cénica, que permitiu um conhecimento e uma aproximação do público cabo-verdiano a obras de dramaturgos como Shakespeare, Molière ou Garcia Lorca.

Tem este grupo recusado os caminhos mais fáceis, preferindo o risco da experimentação ao conforto e sucesso que advêm de uma receita com garantias dadas. Esta coragem tem estado igualmente presente na luta por pequenas coisas e na imposição de determinadas regras, necessárias à dignificação do teatro e do trabalho dos actores e técnicos. Estou a referir-me ao hábito de divulgar a ficha técnica de cada espectáculo em desdobráveis ou programas mas também a algo tão simples e tão difícil como disciplinar o trabalho dos actores ou habituar o público a chegar a horas e não interromper o espetáculo depois de iniciado. (Cordeiro, 2003:13)¹¹⁸

Muita coisa mudou no teatro cabo-verdiano dos anos oitenta até hoje. Este depoimento é revelador para se entender até que ponto essa transformação abrangiu numerosos pormenores, alguns tão básicos como a pontualidade, a utilização dos meios técnicos ao dispor, a qualidade gráfica dos materiais de promoção ou a impressão de um programa com uma ficha artística e um texto sobre as opções de encenação.

Quando as atividades teatrais arrancaram no início dos anos noventa, os grupos de teatro da cidade tinham ao dispor para a apresentação dos seus espetáculos, os seguintes espaços: o cineteatro *Éden Park*, que ainda era a principal sala da ilha e que funcionava normalmente como cinema; um pequeno auditório nas instalações da Televisão Nacional de Cabo Verde que, na época, estava ocupado por um grupo local¹¹⁹; alguns salões com palcos exíguos, sem bastidores nem condições técnicas mínimas, utilizados na apresentação de peças de teatro escolares, como os da *Escola Salesiana* ou do *Centro Juvenil Nho Djunga*¹²⁰. Não havia material apropriado de

¹¹⁸ Por exemplo, a falta de pontualidade em geral, e os atrasos dos eventos culturais, em particular, estão de tal forma enraizados nos hábitos cabo-verdianos que se utiliza na gíria popular a expressão “hora de crioulo”, para justificar algo que, normalmente, seria encarado como socialmente desajustado. O teatro foi, precisamente, a primeira atividade regular que foi tentando combater esse mal e, pelo menos na cidade do Mindelo, muitos reconhecem que é a exceção que confirma uma regra que torna quase normal um atraso de duas horas num acontecimento marcado para um determinado horário. Para se ter uma noção de como esta particularidade, digamos assim, se tornou apanágio de uma certa forma de estar, na noite de 4 de julho de 2015, o grande espetáculo cultural das comemorações oficiais do 40º aniversário da Independência de Cabo Verde, ocorrido no Estádio da Várzea, na capital Praia, marcado para as 21h00, teve o seu início às 23h05, num evento que foi apresentado como um dos pontos altos destas celebrações. Os espetáculos de teatro na cidade do Mindelo tornaram-se, a partir de determinada altura, conhecidos pela sua pontualidade, uma regra que foi seguida pelos organizadores do festival *Mindelact*.

¹¹⁹ O grupo designado *Grupo de Teatro Frank Cavaquim*, já não existe. O auditório, que chegou a ser utilizado pelo GTCCPM numa das suas primeiras produções, é hoje um espaço abandonado, que serve de armazém de material danificado e entulho, e ainda pertence à delegação da televisão pública cabo-verdiana.

¹²⁰ O *Centro Juvenil Nho Djunga* é uma instituição pública sediado no Mindelo que tem como função o acolhimento de crianças em situação de risco.

iluminação para teatro, na maioria dos casos a cenografia limitava-se a um painel pintado no fundo da cena e a função do encenador era quase desconhecida.

Tudo isso soava estranho, porque Mindelo foi-me apresentada deste o início como “uma cidade de cultura”, cheia de artistas, músicos, poetas, talento para dar e vender em cada esquina da cidade. Foi por isso que, depois das primeiras produções terem sido apresentadas em alguns desses locais alternativos, se optou nessa primeira fase pela utilização da biblioteca do Centro Cultural Português, que se transformou num pequeno auditório em algumas ocasiões. “Do susto das velas e outras luminárias à primeira mesa de luz, ainda que feita artesanalmente, ou do milagre da transfiguração de espaços ínfimos ou improvisados” (Cordeiro:12), esse foi um período alimentado por um entusiasmo contagiante que as dificuldades e a falta de condições, não conseguiram esmorecer.

No desdobrável dedicado ao primeiro ano de atividade, com quatro produções cénicas e já um número considerável de apresentações, era referida a possibilidade de estarmos perante uma semente de uma futura escola de teatro. “Uma escola onde se cultive o teatro como arte universal, moderno, experimental, ousado e provocador, porque só assim se poderá tirar o teatro do marasmo em que se encontra” (Branco, 1994). Palavras que denotavam um entusiasmo porventura exagerado mas que provocaram uma onda de choque em parte da classe artística teatral instalada, que se sentiu ameaçada e até ofendida com esta entrada pungente no panorama cénico da cidade. Sendo uma atividade promovida por uma instituição estrangeira, apesar da postura exemplar na forma como sempre integrou a classe artística cabo-verdiana na sua programação, e tendo como impulsionador um recém-chegado jovem português, foi inevitável que uma tensão se instalasse. Pode-se dizer que este espírito de competição por um terreno antes socialmente ignorado não deixa de ser um sintoma da importância que o teatro estava a conquistar. Uma arena apetecível, cujo público crescia, com um maior número de espetáculos promovidos e notícias publicadas nos jornais locais. Em suma, mais visibilidade social.

A propósito desta evolução, o romancista Germano Almeida sublinhava que os mindelenses “reaprenderam a contar com o teatro como uma actividade cultural a agendar e o João Branco é já um homem completamente caboverdianizado” (2003:18), uma declaração que procurava responder a essa desconfiança inicial resultante do facto do mentor desta agitação não ser natural de Cabo Verde. Nos primeiros anos de atividade do GTCCPM essa discussão, pública ou em conversas privadas, relacionada com a natureza identitária das suas produções cénicas, era frequente. Neste contexto surge a expressão “teatro genuinamente cabo-verdiano”, que viria a ser

utilizada como forma de contestação em alguma comunicação social. Por exemplo, no programa de *As Virgens Loucas*, coprodução do GTCCPM com a *Associação Cena Lusófona*¹²¹ em 1996, percebe-se a tensão latente e o tipo de questões que estavam em cima da mesa:

Alguns dias antes da estreia do espectáculo, ouvi uma pessoa que tem um cargo de responsabilidade na área cultural em S. Vicente, declarações públicas feitas numa estação emissora sobre o que é, ou melhor, o que deveria ser, o teatro cabo-verdiano. Dizia ele, mais ou menos com estas palavras, que o teatro cabo-verdiano, para o ser genuinamente, teria de ser produzido, encenado, interpretado, dramatizado por cabo-verdianos. (...) Se assim não for, já não estamos perante um genuíno e verdadeiro teatro das ilhas! Esta ideia é tão disparatada e desprovida de sentido, primeiro porque vai contra a própria génese sob a qual este povo foi formado, depois porque conduz a arte teatral num perigoso caminho que, em última análise pode conduzir ao xenofobismo e à estagnação. (Branco, 1996)

Compreende-se para onde a polémica estava a ser conduzida. Os questionamentos identitários pareciam levar a melhor sobre o debate artístico. O cenário é fácil de entender: um território onde um grupo restrito domina e é reconhecido como autoridade perante os outros é “invadido” por um grupo de jovens desconhecidos, sem experiência, na maioria estudantes de liceu, liderados por um estrangeiro recém-chegado à cidade e apoiados por um centro cultural português. A discussão sobre uma suposta autenticidade do teatro cabo-verdiano encontra neste contexto todos os ingredientes para ser cozinhado em lume brando e provocar uma tensão que só não durou mais porque a passagem do tempo, a conquista de público, acompanhada da produtividade de um coletivo que nunca se deixou abater por estas questões, acabou por contribuir para que a dinâmica então conquistada não fosse interrompida, contrariando o carácter sazonal do teatro cabo-verdiano em vigor até então, em que após alguns períodos de vigor se viviam outros de absoluto marasmo.

O Mindelo, a sua classe artística e o público em geral acabariam por se render ao trabalho do GTCCPM e, de um ponto de vista regional, esses debates não mais tiveram lugar. Mas a tensão identitária manteve-se em diferentes arenas como uma inevitabilidade crónica, alimentando, no que aos atributos das criações cénicas do grupo diz respeito, equívocos e alguns engodos. Continua-se a ouvir, embora com menos frequência, que o teatro do GTCCPM não é consentâneo com a realidade nacional, sem que nunca se tenha assistido a um espetáculo do grupo. Por exemplo, João Pereira, atual vereador da Cultura da Câmara Municipal de Santa Catarina, numa entrevista em 2013, afirmou o seguinte: “Posso estar errado, mas o teatro que eu, o grupo *Juventude em Marcha* e Gil Moreira faz, é esse o teatro típico cabo-verdiano. Agora,

¹²¹ A *Cena Lusófona*, Associação Portuguesa para o Intercâmbio Teatral, sediada em Coimbra, existe desde 1995, com o objectivo de dinamizar a comunicação teatral entre os países de língua oficial portuguesa.

quando se pega numa peça cabo-verdiana e introduz-se muitas técnicas do teatro da Grécia Antiga e outras, foge-se um pouco da realidade nacional.”¹²² Como entender uma declaração destas, de um responsável político municipal que é, ao mesmo tempo, um conhecido agente teatral na sua região? Além de revelar um desconhecimento do trabalho realizado no Mindelo, mistura e confunde conceitos. Em simultâneo, revela uma necessidade de se colocar no conjunto daqueles que fazem o teatro “típico” cabo-verdiano, em oposição àqueles que não o fazem porque usam muitas “técnicas da Grécia Antiga e outras”. Continua, pois, a existir em alguns meios, uma dificuldade tácita em nomear o GTCCPM como um legítimo representante do teatro cabo-verdiano, mesmo sendo este o grupo que mais vezes carregou a bandeira de Cabo Verde em eventos internacionais e se afirme com uma capacidade de produção que não tem paralelo.

Não é só no meio teatral que esta disputa acontece. Na música – com as intermináveis discussões entre “tradicionalistas” e músicos de hip-hop, por exemplo – ou na dança – como se percebeu da análise do trabalho da *Companhia de Dança Raiz di Polon* – o debate sobre o que é ou não é “genuinamente” cabo-verdiano retorna, quase sempre com os mesmos argumentos. Está instalada a tal esquizofrenia identitária e torna-se evidente que mais do que uma questão cultural, é uma luta pelo poder que motiva este tipo de discussão. O poder de ser *mais genuíno*, logo melhor representante de uma nação ou da arte do país. O poder de vincular, pela sua estética *genuína* ou opção artística *tradicional*, todos os outros ao seu diapasão. O poder de dizer *eu sou Cabo Verde*. O poder de ser mais visível, mais comentado, mais convidado, mais (re)conhecido. São posturas que roçam a artificialidade epistemológica e até um certo xenofobismo, reveladas pela forma como o debate é despoletado e mantido.

Poder-se-ia pensar, sendo o Centro Cultural Português uma instituição estrangeira, que um grupo de teatro a ele veiculado não poderia almejar produzir um teatro crioulo, com identidade reconhecida e validada pelo público. Ora, basta conhecer-se um pouco a realidade do Mindelo e o trabalho que este centro desenvolveu desde o início das suas atividades, nos anos 80, para se entender que não é o caso. Ana Cordeiro, que foi diretora do Centro Cultural Português até finais de 2013, não hesita em definir a instituição como “um espaço de liberdade que tem mantido o grupo de teatro longe de pressões e de tentações de gestão cultural, que sempre existem.” (2003:15) Que tentações são essas de que fala Cordeiro? Por um lado, a pressão da

¹²² A entrevista encontra-se transcrita no blogue *Bakana*, num artigo intitulado “Entrevista com João Pereira “Tikai”, ator e Vereador da Cultura em St^a. Catarina de Santiago”.

<http://bakana.blogs.sapo.cv/2379.html>

(Consultado a 23 de abril de 2015).

sociedade cabo-verdiana que fizesse da criouliização uma condição para não ser visto como um corpo estranho. Por outro lado, a pressão da parte portuguesa para que o grupo se transformasse numa espécie de agente de divulgação da língua e cultura portuguesas. A verdade é que nunca, em nenhuma ocasião, se sentiu qualquer tipo de pressão que induzisse uma vontade de interferência programática – incluindo na questão da língua a utilizar em cada produção, a portuguesa ou a cabo-verdiana. Num campo onde se podia prever alguma pressão da tutela, a liberdade de escolha, entendida como uma opção artística, foi sempre total.

João Nuno Alçada, Conselheiro Cultural da Embaixada de Portugal em Cabo Verde e, por inerência, diretor do Centro Cultural Português, na Praia, durante a década de noventa, por ocasião da estreia da primeira criouliização shakespeariana do GTCCPM, com *Romeu e Julieta*, enviou ao grupo um telegrama que foi colocado nos camarins na noite de estreia, e que dizia o seguinte: “Merda. Com muitos aplausos. Shakespeare *di terra*”¹²³ Ao colocar a expressão “*di terra*” na sua curta missiva, numa alusão à utilização do crioulo de Cabo Verde, Alçada estava a deixar implícito o apoio institucional a uma opção que, à partida, se poderia considerar polémica, num grupo que respondia perante um centro cultural português. Sobre o projeto teatral no seu todo, que arrancou durante a sua missão no arquipélago e com o seu acordo, Alçada diria que não havendo modelos idênticos que se possam aplicar a realidades diferentes, “este foi um caminho possível que escolhemos e que, dentro do contexto cultural da própria cidade, tem criado uma dinamização enorme nesta área.” (1995:25)

Luís Machado, que sucedeu a Alçada no mesmo posto, refere no seu depoimento que, embora algumas vezes tenha sentido alguma “intolerância” pelo facto de “um funcionário do Polo do Mindelo, de origem portuguesa e com uma posição privilegiada”, ser autor e produtor de peças “maioritariamente em língua crioula”, considera que “isso deverá ser compreendido no limite de um artista/criador ter direito ao seu espaço de criação/produção que lhe é mais próximo (neste caso a criouliidade)”¹²⁴, não especificando de onde viria essa intolerância. O facto é que durante todo este período nunca foi formalizado, nem por escrito nem verbalmente, qualquer sinal de desconforto ou uma vontade tutelar de intervir nas opções artísticas do GTCCPM.

Como se pode constatar, a possibilidade de tensões era bipolar: poderia ter origem na comunidade artística e no público local ou na tutela de uma instituição que era estrangeira. Em alguns momentos instalava-se um certo *stress* de cunho político e/ou identitário que podia ter

¹²³ O telegrama foi enviado no dia 29 de maio de 1998, no dia de estreia do espetáculo, no auditório do Centro Cultural do Mindelo. O original encontra-se no arquivo do GTCCPM, no Mindelo.

¹²⁴ Depoimento de Luís Machado, recebido a 12 de dezembro de 2014.

origem em qualquer uma das partes, mas nada que colocasse em causa o projeto artístico das artes cénicas no Centro Cultural Português, sustentado no pilar da formação artística de base e na produção de espetáculos. O percurso do GTCCPM e a evolução dos cursos de iniciação teatral, demonstram que, quando necessário, foi possível ultrapassar as questões que se iam colocando dos dois lados da barricada. O projeto artístico resistiu a essas tensões e hoje é inquestionável a importância histórica do grupo de teatro, a sua popularidade atual e a influência dos cursos de formação no panorama cénico cabo-verdiano. Como defende Abraão Vicente ¹²⁵

Percorrer as 50 peças do GTCCPM num olhar veloz e muitas vezes superficial pela distância temporal que nos separa da «cena» do crime e olhar o teatro que se faz em Cabo Verde é muito rapidamente concluir que o melhor que se fez na cena artística cabo-verdiana do ponto de vista conceptual, criativo e de invento artístico mora nesse antro de experimentação e ousadia. (2014:5)

O poeta cabo-verdiano João Vário ¹²⁶, num extenso artigo publicado em 2000, defende, perante o que conhecia do percurso biográfico que “não era evidente que, sem uma preparação formal, fosse capaz de criar e dinamizar um grupo de teatro da maneira como o fez ou faz. E, sobretudo, encenar peças com a eficiência, a argúcia e a técnica testemunhadas.” (p.84) Vário alude no seu texto sobre o trabalho do GTCCPM a uma direção de atores, um apuramento na escrita dos textos, um domínio da cenografia, sonoplastia e iluminação que “se tem traduzido em textos de teatro satisfatórios, em espetáculos relativamente cuidados e alguns excelentes.” (p.85)

Germano Almeida afina pelo mesmo diapasão, ao considerar que “é consolador ver um grupo sempre de juventude renovada crescendo em qualidade, rigor e perícia, usando com sabedoria esse viveiro da arte cénica que é o Mindelo” (2003:18) O percurso do grupo tem acumulado elogios, louvores e reconhecimento público, não apenas de outros artistas, mas também através de textos publicados nos jornais locais. João Faria (2003:27), que foi presidente da Câmara Municipal de São Vicente, escreve, por exemplo, que “o grupo do Centro Cultural

¹²⁵ **Abraão Vicente** (1980 -) é artista plástico, cronista e escritor. Natural de Santa Catarina, ilha de Santiago, licenciou-se em Sociologia em Lisboa. Deputado do Parlamento cabo-verdiano, é um influente e bem-sucedido intelectual da sua geração.

¹²⁶ **João Vário** (1937 - 2007), principal pseudónimo de João Manuel Varela, que também assinou como Timóteo Tio Tiofe e G. T. Didial. Foi um escritor, cientista e professor. Deixou uma obra poética extensa, pouco conhecida do grande público. Nos últimos anos da sua vida, passados no Mindelo, dedicou-se ao ensino universitário e ao exercício da crítica artística, que englobou textos sobre livros de poesia ou romances, espetáculos de teatro ou de dança e sobre a obra de alguns artistas plásticos cabo-verdianos. A maioria destes textos de reflexão, estão publicados no Anais da *Academia de Estudos de Culturas Comparadas*, fundada pelo próprio no Mindelo e cuja atividade cessaria após a sua morte.

Português do Mindelo conquistou o público de São Vicente e de Cabo Verde, no geral, transformando-se numa referência inquestionável do teatro que se faz no nosso País.”

O que explica este sucesso? O que se fez de diferente este grupo de teatro para que, após um período de alguma tensão, se tenha tornado uma referência em Cabo Verde e no estrangeiro? A explicação está no facto do trabalho do GTCCPM ter alterado os paradigmas do teatro cabo-verdiano, em cinco aspectos: a importância dada à encenação; o carácter experimental das suas montagens; a colaboração de artistas de outras áreas; a diversidade dramática nas escolhas de repertório; e a promoção do teatro cabo-verdiano além-fronteiras. Por fim, importa sublinhar que nada disto teria importância se no momento em que a concretização cénica tem lugar, ou seja, no encontro da obra com o *seu* público, não ocorressem fenómenos de identificação inequívocos e um reconhecimento de que o que está a ser mostrado tem uma ligação direta com o povo para o qual a criação artística foi concebida.

Com a concepção global do espetáculo teatral sustentada numa aplicação da arte de encenação, o teatro cabo-verdiano deixou de se poder reduzir a um proclamado ‘talento inato do crioulo para a representação’, que é inegável, e passou a somar a esse talento intrínseco e enraizado, uma componente técnica, plástica e artística que raramente teve no passado. Aqui importa não apenas o espírito autodidata inicial mas também a efetivação de colaborações artísticas com outros encenadores mais experientes, que nos seus primeiros dez anos de vida foram passando pelo GTCCPM outorgando à companhia um carácter transnacional, se bem que centrado nas idiosincrasias locais. O italiano Lamberto Carozzi (*As Lágrimas de Lafcádio*, 1995 e 2014; *Inocência*, 2015), o angolano José Mena Abrantes (*Os Velhos Não Devem Namorar*, 1998) ou os portugueses Cândido Ferreira (*As Virgens Loucas*, 1996) e Miguel Seabra (*Clown Creolus Dei*, 1999) assinaram encenações em produções do grupo e foram fundamentais para o crescimento artístico e a sua implantação num terreno complexo. Por outro lado, o acesso que o festival *Mindelact* foi proporcionando a inúmeros espetáculos com as mais diversas linguagens artísticas e estilos teatrais, com múltiplas soluções cénicas e opções estéticas, serviu também como complemento formativo que enriqueceu de forma substancial a capacidade criativa dos agentes teatrais cabo-verdianos, em geral, e o trabalho do GTCCPM, em particular.



Figura 24: *As Lágrimas de Lafcádio* (1995)
Fotografia de Mano Preto. Arquivo CCP Mindelo

Considerando a atenção que o grupo deu às componentes artísticas nas suas produções, um outro aspecto que tem marcado as opções de encenação, tem sido a participação de artistas cabo-verdianos nas vertentes da cenografia, figurinos, iluminação e design gráfico, assim como, é claro, na componente musical. Sendo Cabo Verde conhecido como um país de músicos, surpreende que as artes cénicas andem quase sempre divorciadas de tantos compositores e instrumentistas de qualidade que o país tem e produz com uma rapidez impressionante. Como exceção das produções do GTCCPM, a presença de músicos a tocar ao vivo nos espetáculos é rara, e são escassas as que contemplem composições originalmente concebidas por autores locais.

Na componente plástica, por sua vez, com o talento existente – basta acompanhar o carnaval das ilhas de São Vicente ou São Nicolau – espanta que a evolução da cenografia no teatro seja tão diminuta e que as colaborações desses multifacetados artistas com os grupos cénicos locais se mostrem tão escassas. Só para dar alguns exemplos, refira-se a colaboração na cenografia nas produções do grupo de artistas plásticos cabo-verdianos consagrados como Manuel Figueira (*As Virgens Loucas*, 1996), Fernando Morais (*Salon*, 2002; *Bodas de Sangue*, 2011; *Escola de Mulheres*, 2013) ou Bento Oliveira (*Auto da Compadecida*, 2005; *Máscaras*, 2008; *Tempestãd*, 2013). O trabalho destes artistas, cada um à sua maneira, elevou a arte da cenografia para níveis de exigência, criatividade e sentido de plasticidade nunca antes vistos no teatro cabo-verdiano.



Figura 25: *Auto da Compadecida* (2005)
Fotografia de João Barbosa. Arquivo CCP Mindelo

No campo da música, a colaboração com artistas locais começou com a *O Fantasma de S. Filipe* (1996), adaptação de um conto de Óscar Wilde, que teve a percussão executada ao vivo por Mick Lima, o criador da batucada crioula do Carnaval mindelense. No mesmo ano, a coprodução *As Virgens Loucas* teve na direção musical o lendário Luís Morais, considerado o maior tocador de clarinete da história de Cabo Verde, e que nesse espetáculo dirigia um conjunto de cinco músicos, que tocaram ao vivo em todas as apresentações. Dar-se-ia início a uma série de contributos de músicos que teve o seu maior apogeu nas crioualizações cénicas.

Sendo a musicalidade, os ritmos, os sons, os instrumentos e as linhas melódicas componentes basilares da identidade cultural cabo-verdiana, acabou por ser com naturalidade que a estes elementos se tenha dado uma atenção especial, na produção das adaptações crioulas do GTCCPM. Assim, *À Espera da Chuva* (2002), contou com dois jovens instrumentistas, um na guitarra e outro no clarinete, além da direção musical de Vamar Martins, que compôs alguns temas originais para o espetáculo. *A Caderneta* (2007), adaptação do conto de Baltasar Lopes da Silva, contou com a participação do guitarrista Nuno Tavares. Em *Bodas de Sangue* (2011), tocou aquele que é hoje o único violoncelista nacional, Di Fortes, e o clarinetista Dani Monteiro. Todo o espetáculo *Escola de Mulheres* (2013), foi acompanhado ao piano por Khali, jovem prodígio da música nacional que aos vinte anos já era chefe de orquestra da Cesária Évora. No mesmo ano, *Tempestãd*, adaptação crioula da obra-prima de Shakespeare, contou com uma pequena orquestra, que executou ao vivo uma complexa partitura melódica e rítmica, composta por seis músicos, um no violoncelo, outro no clarinete e quatro na percussão.



Figura 26: *Bodas de Sangue* (2011), os músicos Dani Monteiro e Di Fortes
Fotografia de João Barbosa. Arquivo CCP Mindelo

O que se estranha é que este espírito colaborativo entre o teatro e a música seja, num país como Cabo Verde, exceção em vez de regra. Pode-se explicar esse distanciamento pelo facto de a música ser hoje uma indústria e que, ao contrário do teatro, ter um carácter profissionalizante? Embora seja verdade que a realidade das duas expressões artísticas não é comparável, isso não constitui impedimento para que músicos em início de carreira se mostrem disponíveis para desenvolver projetos com grupos de teatro ou que artistas ligados à música, mesmo já consagrados, possam ajustar as suas agendas profissionais para colaborar, tocando ou compondo em produções cénicas. A distância entre a música e o teatro é mais da responsabilidade deste do que daquela, e o historial do GTCCPM serve para comprovar isso mesmo.

Ora, pegando nestes dois exemplos, tanto no caso da música como na cenografia, as produções do GTCCPM tem contado com colaborações e parcerias de artistas destacados do panorama cultural cabo-verdiano, e essa associação tem permitido não apenas enriquecer as suas criações, como reforçar de forma indelével a identidade cabo-verdiana do produto artístico final.

Além da forte presença da encenação e do espírito colaborativo com artistas de outras áreas, o experimentalismo tem sido outra das marcas distintivas do trabalho artístico do GTCCPM – experimental enquanto vanguarda, um teatro de laboratório e de pesquisa, um teatro moderno (Pavis, 1999). Experimental no sentido de nunca ter caído na tentação de repetir fórmulas, explorando diferentes possibilidades dramáticas, ocupando espaços alternativos, conquistando novos públicos, inovando com a utilização de tecnologia e alimentando uma atitude autorreflexiva, crítica e alternativa. Uma atitude perante a criação artística que surge no

contexto do pós-guerra, ganha uma importância crescente no panorama teatral global nos anos 60 e 70 do século passado e chega a Cabo Verde com alguns anos de atraso. Quando do balanço dos primeiros dez anos de atividade, esta vertente experimental seria sublinhada:

Considero que a cada produção teatral o nosso projecto se tem renovado, e tem mostrado ousadia, universalismo e capacidade de assumir riscos. A versatilidade da sua acção pode ser considerada outra característica do nosso trabalho, pois o grupo não está nem nunca esteve fechado numa determinada e imposta política de repertório, mas antes aberta a outras linguagens, a outros textos, a outros desafios. (...) Quando uma espectadora nos diz que não se vai surpreender nas nossas estreias porque já sabe que se vai surpreender está a sublinhar o carácter experimental do nosso trabalho cénico. Que se reflecte não só na escolha dos textos, como também nas opções de encenação, de movimento, de interpretação e também na componente plástica e técnica. (Branco, 2013: 24-25)

Um teatro experimental no que diz respeito ao trabalho com os atores e atrizes, à relação da cena com o público, à concepção da encenação e à releitura dos textos, fornecendo ao teatro cabo-verdiano um olhar novo e uma recepção renovada do acontecimento cénico. Tal como defendeu Pavis, o *experimental* pressupõe que a “arte aceita fazer tentativas, até mesmo errar, visando a pesquisa do que ainda não existe ou uma verdade oculta.” (1999:389) Diria que a marca experimental nasce com o grupo e faz parte do seu ADN. Com um tempo de ensaios e de pesquisa mais extenso que o das apresentações ¹²⁷, este colectivo sempre assumiu riscos próprios da recepção, sustentados em três pilares essenciais: uma atitude técnica e estética inovadora; uma postura política e social perante o meio onde está inserido; e uma atitude autorreflexiva, que através das produções cénicas não se cansa de colocar a sociedade perante os seus fantasmas, medos ou defeitos. A figura do encenador torna-se central no processo criativo e o teatro aparece como uma voz de liberdade contra qualquer ordem estabelecida ou preconceito.

Esta capacidade de inovação é notória na escolha dos textos a partir dos quais nasceram as cinquenta produções cénicas do grupo. Os primeiros espetáculos, sustentados em textos originais e colectivos, destacaram-se pelo trabalho de investigação e criação cénica, mas em contrapartida, sofriam de alguma fragilidade em termos literários. Depois o grupo começou a explorar o filão das adaptações de autores estrangeiros que, com o tempo, viria a resultar numa definição metodológica que confluiria na crioulização cénica. A sustentação artística desta opção

¹²⁷ O GTCCPM ensaia, para colocar um espetáculo em cena, de um a três meses, em horário pós-laboral, 3 a 5 horas por dia. Já houve produções em que os ensaios se prolongaram por mais tempo. No que tange às apresentações, só raramente elas ultrapassam as 3 a 5 repetições, na cidade do Mindelo. Há casos em que produções ultrapassam a dezena de apresentações, contando com as feitas nas outras ilhas e no estrangeiro.

ficou vincada numa declaração de 1996, publicada no desdobrável alusivo ao 3º aniversário do GTCCPM:

*Mais uma tentativa de demonstrar que o teatro cabo-verdiano não é impossibilitado de abraçar outros autores contemporâneos que são universais e que pode ir beber toda a magnificência das suas obras, para que o Teatro cresça como arte, sem nunca desvirtuar as verdadeiras raízes destas ilhas*¹²⁸.

Dessas experiências iniciais, destaco duas: a adaptação de um conto de Óscar Wilde onde de uma narrativa original passada num castelo nas ilhas britânicas se passou para uma história num sobrado da ilha do Fogo, na cidade de S. Filipe, que se passou a chamar *O Fantasma de S. Filipe*; a partir do monólogo de Victor Hugo, *O Último Dia de Um Condenado*, surgem frente a frente um condenado do século XVIII, falando português e prisioneiros de delito comum, cabo-verdianos e contemporâneos, falando crioulo, em situações construídas a partir de entrevistas realizadas na cadeia Civil de São Vicente.

No primeiro caso, as referências a fantasmas e assombrações típicos cabo-verdianos são uma constante. No segundo, as personagens da atualidade intercalam com a ação do protagonista clássico, sem perderem a oportunidade para tecer duras críticas a certas realidades sociais do Mindelo. Estão reveladas duas importantes componentes na dramaturgia do GTCCPM, a saber, uma apropriação permanente da idiosincrasia local com a sua aplicação em situações que, no original, são histórica e culturalmente estranhas, e a presença do ingrediente contestatário, crítico e provocador nas narrativas daí resultantes. Nesta fase foram selecionados contos ou romances. A primeira peça de teatro a passar pelo processo de criouliização cénica foi *A Casa de Bernarda Alba*, conhecida peça de Garcia Lorca, que na versão crioula estreada em 1997, passaria a chamar-se *A Casa de nha Bernarda*. Um ano depois, seria a vez de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare e, em 2000, *Médico à Força*, de Molière.

Esta opção, como veremos, nunca excluiu a vasta tradição oral cabo-verdiana. Antes pelo contrário, ela é agregada ao corpo narrativo, estético e interpretativo, e daí a sua especificidade. Esse é um aspecto identificável em todas as criouliizações cénicas produzidas e é justamente um dos parâmetros que as diferenciam de outros processos de tradução e encenação.

Essas primeiras propostas dariam origem a tensões identitárias e pequenos jogos de poder já mencionados, com uma tentação velada de colocar em oposição numa arena de disputa um teatro dito *tradicional*, supostamente ligado à tradição oral e ao folclore cabo-verdiano e o

¹²⁸ Excerto do texto do espetáculo *O Fantasma de S. Filipe*, do desdobrável do 3º aniversário do GTCCPM.

teatro dito *ocidentalizado*, de autores clássicos. Essa tendência de rejeitar a proposta da criouliização, por vezes sem a conhecer, taxando esse produto artístico de *estrangeirado* em oposição a um teatro *genuinamente cabo-verdiano*, surgiu com vigor após estas primeiras encenações, talvez como consequência do seu sucesso e popularidade junto do público.

Quando numa entrevista de 1991, o poeta João Varela afirma que havendo géneros literários que não estão contemplados na atividade dos escritores cabo-verdianos “o teatro é justamente um dos cantos desta escrita que ainda não foi ocupado” (p.11), ele está de certa forma a justificar o terceiro caminho adotado pelo GTCCPM na sua política de repertório, depois das criações coletivas e das adaptações de textos estrangeiros: a utilização de textos não dramáticos da literatura cabo-verdiana. Aqui destacam-se as três adaptações de obras de Germano Almeida, a saber, *Os Dois Irmãos* (1999), *Agravos de um Artista* (2000) e *Mulheres na Lajinha* (2006), tendo sido esta companhia a primeira a aproveitar a obra do escritor e a transportá-la para a cena¹²⁹. O GTCCPM produziu, ainda neste âmbito, uma encenação de *A Caderneta* (2007), de Baltazar Lopes, utilizou textos de Eugénio Tavares na sua versão de *Mar Alto* (2005), de Mrosec, e em 2009, encenou a obra-prima de Arménio Vieira, *No Inferno*, numa produção apresentada em Cabo Verde, Portugal e Brasil.

Com a evolução que o teatro conheceu nas últimas décadas em Cabo Verde a realidade descrita por João Vário alterou-se e a dramaturgia passou a ter presença no campo editorial¹³⁰. Várias companhias passaram a apostar em textos originais de dramaturgos integrados nos seus grupos ou que escreveram para estes por convite. No caso do GTCCPM destaca-se o trabalho desenvolvido junto de Mário Lúcio Sousa, com *Salon* (2002) e com Caplan Neves, que em 2012 escreveu a peça *Teorema do Silêncio* num processo que só ficou concluído na estreia, tendo o dramaturgo acompanhado a montagem, escrevendo o texto à medida que os ensaios decorriam.

Em 2014, o grupo arrisca-se num projeto dramático inovador, ao convidar quatro autores de quatro países para escrever um texto em sequência. A redação de *Quotidiano – Esta Não É Uma História de Amor* foi iniciada por Rui Zink, em Portugal, seguida por José Mena Abrantes, em Angola, continuada por Abraão Vicente, em Cabo Verde e terminada por Ivam Cabral, no Brasil. Os autores, de diferentes gerações, não se conheciam e nunca falaram durante o processo. Os ensaios daquela que foi a 50ª produção do GTCCPM tiveram início só com a

¹²⁹ Sara Estrela, em 2011, encenou com o *Grupo de Teatro Nova Casa*, da Boavista, uma versão de *A Ilha Fantástica*, a partir de um romance de Germano Almeida.

¹³⁰ Destaca-se, nesta área, o trabalho editorial da *Associação Mindelact* que com a coleção *Dramaturgia Nacional* já lançou três volumes de peças de Espírito Santo Silva, de São Vicente, Mário Lúcio Sousa, de Santiago e Caplan Neves, de Santo Antão.

primeira parte do texto pronta, numa história desenvolvida em (des)continuidade. Residiu aí a sua principal novidade: com a exclusão óbvia do primeiro, cada escritor teve de continuar a história a partir do ponto deixado pelo antecessor. Mais uma vez, questões relacionadas com a identidade do objeto cénico se colocaram, num projeto que viveu de uma prática transnacional. É possível ser-se contemporâneo e portador de uma linguagem cénica construída a partir de práticas e técnicas globais, sem se perder a possibilidade de se representar um núcleo cultural e identitário específico, chamado Cabo Verde?

Para responder a esta pergunta, houve a necessidade de deixar vincada uma declaração de princípio que conferisse ao objeto artístico uma legitimidade identitária crioula:

Não tenho qualquer dúvida em afirmar que 'Quotidiamo' é uma obra de teatro cabo-verdiano, puro e duro, apesar da diversidade na origem das diversas colaborações artísticas que lhe deram corpo. Porque nasce aqui. Neste chão. (...) Veio do mundo mas nasce em nós. E para o mundo há de voltar. (Branco, 2015:10)

Esta produção, estreada 2014, vem confirmar três pilares do trabalho do GTCCPM: a capacidade de produção, sustentadas em meia centena de peças encenadas em vinte anos de existência; o experimentalismo, revelado num processo dramatúrgico, inovador e transnacional, e nas soluções cénicas que propõe; e, finalmente, uma permanente ligação ao chão das ilhas, com colaborações de artistas de outras disciplinas criativas. Não é por acaso que já em 1999, Manuel João Gomes, crítico português do diário *Público*, classifica o GTCCPM como “um dos mais importantes grupos de teatro dos países africanos de expressão portuguesa.”



Figura 27: *Quotidiamo, Esta Não É Uma História de Amor* (2014)
Fotografia de Hélder Doca. Arquivo CCP Mindelo

Este teatro, que dá voz ao outro, que se apropria sem receio de uma idiossincrasia crioula, que promove leituras renovadas de realidades estabelecidas, que baseia a sua prática na inovação e reciclagem, que abarca e recria expressões artísticas como a música, o audiovisual, as artes plásticas, a literatura, a música ou a expressão corporal, nasce e renasce com potencialidades ilimitadas e tem sido nestes anos uma das locomotivas do teatro feito em Cabo Verde.

Ultimamente sem um elenco fixo, o grupo vem funcionando como estrutura de produção e estabelece a ficha artística para os espetáculos por convite direto aos intérpretes-criadores e restantes colaboradores – uma política que tem provocado um efeito multiplicador, pois os elementos experientes do grupo deixaram de se sentir amarrados ao coletivo e têm apostado em projetos pessoais, nalguns casos fundando novas companhias. Nos períodos do ano em que a produção teatral é acentuada, pode-se testemunhar, nas instalações do Centro Cultural Português, a uma azáfama fora do comum nos diferentes espaços disponíveis, com vários ensaios a decorrer em simultâneo por vários grupos ou projetos cénicos que solicitam apoio estrutural, por não terem onde trabalhar. Estas companhias, que tiveram o Centro Cultural Português como casa mãe, têm a particularidade de não ostentarem repertórios, estéticas ou particularidades artísticas similares às do GTCCPM, ou seja, cada um seguiu o seu caminho sem imposições de ordem artística ou moldados por um programa de formação rígido e fechado a diversas interpretações. As diferentes vozes que se escutam nos corredores são o corolário de um trabalho de base que tem contribuído para que uma multiplicação de correntes teatrais tenha lugar, e hoje podemos dizer que no Mindelo, o teatro está presente como nunca, nos hábitos e gostos da cidade ¹³¹.

5.2 Mindelact: da ilha para o Mundo

Mas setembro é particularmente especial porque é o mês do teatro. A cidade ficou a dever isso a uma associação que se encarrega de trazer para Mindelo pessoas e grupos de teatro de variadas partes do mundo e durante esse mês ela vive em cada noite as alegrias da representação. (...) Com toda a franqueza - diz Pepe - sobretudo agora que não temos sequer uma sala de cinema nesta cidade, nada é tão importante como o mês do teatro, a gente lava a alma em termos culturais.

Germano Almeida, *Do Monte Cara Vê-se o Mundo*, 2015

¹³¹ Na atividade *Março – Mês do Teatro* organizada pela Associação *Mindelact* em conjunto com os grupos de teatro da cidade do Mindelo, em 2014, participaram 18 grupos e projetos teatrais, com 33 apresentações de espetáculos de teatro, durante todo esse mês. É uma realidade que não tem comparação com mais nenhuma ilha em Cabo Verde.

Na cerimónia de abertura do Festival *Mindelact*, em 1999, António Jorge Delgado, então Ministro da Cultura de Cabo Verde, declararia que “no dia em que se fizer a história do teatro em Cabo Verde, teremos que considerar dois períodos: o antes *Mindelact* e o pós *Mindelact*” (cit. Branco, 2004:244). Daí para cá, o teatro evoluiu mas essa é uma afirmação que continua a fazer todo o sentido, e reflete a importância não do festival e da associação que lhe dá corpo, que tem a designação formal *Associação Artística e Cultural Mindelact*. “Não existe outro evento ligado à produção teatral com o mesmo impacto ou durabilidade em todo o arquipélago”, defende Martins (2014:12) na sua dissertação de mestrado dedicada ao festival *Mindelact*, que contempla a década 2002 - 2012. Este festival, nascido em 1995 por iniciativa do núcleo cénico que começava a dar cartas do Centro Cultural Português do Mindelo, é hoje, passados vinte anos da sua primeira edição, o principal evento teatral de Cabo Verde e o mais importante acontecimento cénico dos países africanos de língua oficial portuguesa e da costa oeste africana. Decorre no mês de setembro, na cidade do Mindelo e noutras localidades da ilha de São Vicente e, além da sua programação regular, o evento promove o intercâmbio entre todos os participantes e ações de formação em diversas áreas artísticas.

Com uma duração média de nove dias, o festival tem procurado responder a uma necessidade de reinvenção, com áreas de programação que atualmente se dividem nas seguintes componentes: *Palco Principal*, dedicado às grandes produções e cabeças de cartaz; *Festival Off*, para espetáculos de pequeno formato apresentados em espaços alternativos; *Teatrolândia*, com um programa dedicado aos mais novos onde se inclui um *Encontro Internacional de Contadores de Histórias*; *Teatro Performance*, com apresentações performativas em espaços públicos; *Teatro Periferia*, com uma programação paralela em zonas limítrofes e vilas afastadas da cidade do Mindelo; e um conjunto de ações de formação. A 20ª edição, de 2014, contou ainda com um *Ciclo de Monólogos*.

Esta programação, que nas derradeiras edições contou com uma média de quatro dezenas de espetáculos de vinte companhias, dez países e três continentes, continua a espantar pelas verbas que envolve, que são mínimas tendo em conta a sua dimensão¹³², e por acontecer num

¹³² Os orçamentos para a realização do Festival *Mindelact* rondaram, nas últimas edições, os 50 mil euros, considerando os custos diretos, ou seja, este valor não contabiliza apoios indiretos conseguidos, quer pelas companhias participantes, que conseguem financiamentos para as suas viagens e/ou abdicam dos cachet's, quer por empresas que oferecem apoios sob a forma de prestação de serviços ou redução de preços.

pequeno país insular, que sofre múltiplos constrangimentos e que só recentemente foi colocado pelas Nações Unidas no grupo dos *Países de Desenvolvimento Médio*¹³³.

A primeira explicação encontra-se no lugar em que acontece. Uma das razões que fez do festival *Mindelact* aquilo que ele é e representa hoje para o país, foi o facto de ter sido concebido numa cidade como o Mindelo, epicentro geográfico entre a Europa do Sul, a África Ocidental e a América Latina, histórica e culturalmente vocacionada para alimentar encontros interculturais e ser terreno de onde germinem múltiplas ações que vivem de uma mistura entre ousadia, coragem e uma profunda ligação a tudo o que seja cultural.

No artigo de João Rosário (2015) alusivo aos vinte anos de festival, intitulado *O Futuro é todos os dias*, a pergunta básica é feita e a resposta é dada. O que é que Cabo Verde já ganhou com duas décadas de *Mindelact*?

Ganhou dezenas de grupos de teatro que reúnem centenas de pessoas. Ganhou públicos com sentido crítico. É que, nos vinte anos que já conta, cerca de 120 mil pessoas assistiram a perto de 500 espetáculos nas edições do festival. E ganhou uma associação de artistas e amantes das artes, que não exclusivamente do teatro, unidos na promoção artística cabo-verdiana. E não se pense que é coisa pouca sobretudo num país onde a música se impõe como a principal manifestação artística e canibaliza quase todas as outras formas de expressão. (p.10)

A *Associação Artística e Cultural Mindelact* surge um ano após a 1ª edição do festival, em 1996, “de forma a tornar mais funcional a organização do festival e institucionalizar a sua estrutura organizativa” (Branco, 2004: 245). No dia 24 de março de 1996, no mesmo edifício onde foram ministradas as primeiras aulas de teatro do Centro Cultural Português do Mindelo, nascia oficialmente, uma organização não-governamental, de carácter artístico e social, sem fins lucrativos e que instituíra no primeiro artigo dos seus estatutos o objetivo central de ser agente de desenvolvimento e promoção das artes cénicas em Cabo Verde.

Foi reconhecida como pessoa jurídica em 27 de fevereiro de 1997 e foi-lhe atribuído o Estatuto de Utilidade Pública, em despacho foi publicado na II série do Boletim Oficial nº 59, de 13 de Dezembro de 2013.

¹³³ Segundo o relatório do Banco Mundial, foi em Dezembro de 2007, que Cabo Verde saiu da lista das Nações Unidas de Países Menos Desenvolvidos. A boa governação, uma gestão macroeconómica sólida, a abertura comercial, a maior integração na economia global e a adopção de políticas de desenvolvimento social eficazes sustentaram essa trajetória de desenvolvimento. O crescimento *per capita* do PIB real situou-se numa média de 7,1% entre 2005 e 2008, valor acima da média da África Subsariana e dos pequenos estados insulares.

Figura 28: logótipo da Associação Artística e Cultural Mindelact
Autoria da artista plástica Luísa Queirós Arquivo CEDIT



O reconhecimento, oficial ou popular, do trabalho e da importância da associação Mindelact, dentro ou fora de Cabo Verde, tem sido uma constante e transversal a toda sociedade cabo-verdiana. Em discursos políticos, intervenções de artistas ou na boca do povo, a Mindelact tem sido dado como um exemplo a seguir e apresentada como um orgulho para Cabo Verde. Não é por acaso. Além do festival internacional de teatro, a associação edita uma revista dedicada às artes cénicas, caso único no campo editorial nacional. Tem sido a principal promotora da dramaturgia, com destaque para a coleção de obras de autores cabo-verdianos que tem editado. Instituiu em 1999 o *Prémio de Mérito Teatral*, maior galardão do teatro em Cabo Verde, tendo sido a primeira vez no país que artistas de uma determinada área eram reconhecidos e premiados formalmente pelos seus colegas. Lançou o conceito de *Março – Mês do Teatro*, com uma programação de espetáculos de grupos locais, palestras e oficinas, devido à constatação de que em Cabo Verde ainda não se produzia teatro o suficiente (Branco, 2004:263). Em pouco tempo este formato seria adoptado pelos municípios em todo o país, o que faz com que a celebração do Dia Mundial do Teatro em Cabo Verde se estenda por todo o mês, e seja extensível a todas as ilhas. Inaugura em 2005, o Centro de Documentação e Investigação Teatral (CEDIT), que conta com cerca de dois mil documentos registados e digitalizados sobre o teatro em Cabo Verde, desde notícias de jornais, cartazes, bilhetes, programas, fotografias, registo em vídeo de produções cénicas, monografias e filmes, um espaço de estudo e arquivo documental que é um caso único em Cabo Verde e raro no contexto africano.

Por aqui que se compreende a importância que o aparecimento desta associação teve no contexto histórico do teatro em Cabo Verde, já que foi precursora em diversas áreas de intervenção, na produção de eventos, na promoção das artes cénicas no país, na edição e documentação e na internacionalização. Tem desbravado caminhos e afirma-se como entidade que, pelo teatro e no teatro, congregou saberes, potencializou valores e se afirmou como promotora das artes cénicas cabo-verdianas, lançando raízes no Mindelo, e arrastando com ela

toda uma potencialidade nacional, que jazia latente e desorganizada. Não se estranha que Mário Lúcio Sousa, num artigo publicado em 2005, escreva: “eu já reivindico o Mindelact como Património Nacional, porque o feito já não pertence aos casmurros que o semearam.” (p. 15)

O trabalho desenvolvido ao longo de duas décadas pela Associação Mindelact tem funcionado como um potente catalisador para o teatro crioulo, já que cria motivação, incentiva a produção e gere expectativas, principalmente relacionadas com a possibilidade de participação no Festival *Mindelact*. Sendo o teatro na maioria das localidades, vilas, cidades ou ilhas de Cabo Verde uma atividade que requer um esforço imenso, sem qualquer retorno financeiro e realizado sem condições mínimas para ensaiar ou apresentar produções teatrais, o factor motivacional assume uma importância nuclear. Fazer parte da programação oficial do festival *Mindelact* tornou-se, para esses grupos periféricos, uma meta, uma ambição, até um sonho, porque permite, por um lado, ter acesso a um conjunto de espetáculos de diferentes países e linguagens diversas e, por outro, dá uma visibilidade ao trabalho dos grupos, com um público diferente daquele que existe nos outros meses do ano, constituído não só por agentes teatrais de outros países como também programadores de diferentes festivais que têm assistido ao evento ao longo dos anos.

Jorge Carlos Fonseca, Presidente da República de Cabo Verde, sublinha este aspecto motivacional de forma inequívoca na intervenção que faz no encerramento da 19ª edição, no dia 14 de Setembro de 2013: “A possibilidade de participar no festival constitui um grande incentivo para as companhias cabo-verdianas, pois o evento transformou-se numa excelente mostra do teatro mundial e num espaço de formação nas diferentes áreas das artes cénicas.”¹³⁴

João Paulo Brito (2014), Diretor Nacional das Artes, do Ministério da Cultura de Cabo Verde, define o festival Mindelact como o principal acontecimento teatral de Cabo Verde e “um dos momentos mais marcantes do calendário cultural cabo-verdiano” (cit. Martins:37), uma afirmação que pode ser comprovada nos guias turísticos, em que o festival aparece como uma das referências culturais de São Vicente e do Mindelo, e nos discursos solenes dos políticos, municipais, governamentais ou presidenciais, que o referenciam como um comprovativo de dinâmica na ilha, um orgulho da cidade e de Cabo Verde.

Como explicar a longevidade e o sucesso de um festival de teatro nascido num país periférico, insular e arquipelágico, com uma economia frágil, um orçamento estatal para a cultura insignificante e numa época em que o teatro era uma atividade pouco mais que residual na

¹³⁴ *Expresso das Ilhas*, nº616, de 18 de Setembro de 2013, p.28.

calendarização cultural do arquipélago cabo-verdiano? Considerado exemplar no contexto artístico do continente africano, o festival causa, à partida, alguma perplexidade. Como conseguir fazer tanto com tão pouco? Pode a resposta a estas questões ser encontrada na história da cidade do Mindelo, aberta para o mundo, com o seu ambiente peculiar, a sua natureza social que induz a confraternização, ou percebendo a sua localização, ponto de encontro entre a Europa do Sul, a África Ocidental e a América do Sul? Pode. Mas há outros parâmetros que ajudam a explicar esta realidade.

Em primeiro lugar, foi o primeiro grande evento artístico no pós-independência organizado em exclusivo por uma associação privada, sem ligação direta aos poderes públicos, municipais ou governamentais. Não é um pormenor de somenos para quem conhece a realidade cultural de Cabo Verde, onde os eventos de maior envergadura, como os festivais de música ou o Carnaval, são suportados por orçamentos municipais e patrocínios de grandes empresas nacionais, sendo os responsáveis pela programação os respetivos vereadores da Cultura.

No mandato de Mário Lúcio Sousa como ministro da tutela, a cultura enquanto pasta governamental conquistou visibilidade e peso político. Sendo músico, compositor, dramaturgo e escritor, logo conhecedor dos anseios e das necessidades dos artistas, conseguiu colocar em documentos oficiais a Cultura como um dos eixos fundamentais de Governação, facilitando a captação de ajuda financeira externa junto de organizações internacionais e na cooperação institucional com países amigos. Por alguns acusado de centralizador, as iniciativas da política pública cultural passaram a ter uma visibilidade crescente, com destaque para a sua área de eleição, a música, e o artesanato.

Quer isto dizer que o (pouco) dinheiro disponível para a aplicação efetiva de políticas públicas na área cultural tem sido gasto em iniciativas dos poderes locais ou centrais, restando uma diminuta margem de manobra para quem se atreve a entrar neste jogo de produção de eventos culturais e artísticos. Ao demonstrar uma sábia capacidade de negociação e uma habilidade para “vender” o festival nessas duas esferas do poder, foi a primeira iniciativa do género a conseguir anular uma tendência que continua a revelar-se castradora. Além disso, numa sociedade partidarizada ao extremo entre duas forças políticas antagónicas, colocava-se muitas vezes a questão da existência de pressões de um lado ou de outro no sentido de assumir posturas para recolha de dividendos, uma armadilha na qual nenhum dirigente da Mindelact caiu. Este tem sido um dos factores que explicam a permanência e solidez das suas atividades, pois tornou a implementação dos projetos independentes de ciclos políticos eleitorais.

Mas o financiamento não se restringe às instituições ligadas ao Estado ¹³⁵. Ao contrário, uma parte substancial do bolo orçamental tem sido garantida por patrocínios de empresas privadas e instituições internacionais. Por outro lado, há grupos e artistas que conseguem, na origem, parceiros para cobrir os custos das passagens aéreas, e para consumir esta participação não são pagos cachets na maioria dos espetáculos. Finalmente, a equipa de produção do festival é composta por agentes teatrais locais que trabalham em regime de voluntariado, o que baixa substancialmente os custos com pessoal, que pesam bastante no total dos custos em eventos do género. Revela-se, ano após ano, um verdadeiro amor à camisola, expressão que pode ser aqui encarada com duplo sentido, porque esse exército de voluntários apenas recebe em troca uma camisola do evento, um crachá identificador e o direito a ver os espetáculos programados. Só a congregação de todas estas condições, vontades e entusiasmos torna possível a realização de um festival com uma programação como aquela que o Mindelact tem conseguido apresentar.

Há, pois, toda uma engenharia criativa, dividida em sete componentes: parcerias públicas sustentadas em protocolos com tempo determinado; financiamentos privados sob a forma de patrocínios; acordos de parceria com instituições internacionais, privadas ou ligadas a serviços de Cooperação; apoios de empresas locais com oferta de prestação de serviços ou redução de preços; receitas com a bilheteira do Palco Principal ¹³⁶; equipa de voluntariados que é transversal a toda a organização; e, finalmente, a cumplicidade dos grupos convidados que doam espetáculos e ações de formação, procurando nos seus países financiamento para as suas passagens aéreas. Só assim se explica como é possível sustentar financeiramente um evento cultural tão rico, com tantas produções de qualidade e que tem conseguido levar o nome de Cabo Verde e do seu teatro aos quatro cantos do mundo, trazendo o teatro do mundo até ao arquipélago cabo-verdiano.

Parte da organização deste festival passa por uma estratégia, com ramificações várias: é preciso convencer os decisores públicos da importância do festival; é preciso negociar, ano após ano, com departamentos de marketing de empresas nacionais e com os serviços de cooperação; é fundamental convencer as companhias e os agentes teatrais que o esforço despendido por estes para participar é superado pela experiência vivenciada; é determinante explicar aos voluntários

¹³⁵ Segundo se pode verificar dos balancetes anuais apresentados todos os anos pela Associação Mindelact, em sede de Assembleia-Geral, arquivados no CEDIT, a percentagem média das contribuições de verbas públicas para o Festival Mindelact ronda os 20% do valor total angariado.

¹³⁶ De todas as componentes da programação apenas os espetáculos do Palco Principal são pagos, uma forma de socializar o evento e democratizar o acesso. Isso inclui, por exemplo, toda a programação mais experimental, o Festival Off, ou o conjunto dos espetáculos infantis. O angariado na bilheteira corresponde, em média, segundo dados recolhidos nos balancetes anuais da Associação Mindelact, a menos de 20% do total das receitas.

porque não são pagos e quais os benefícios que podem retirar pelo facto de estarem ligados a uma organização que permite estar no epicentro do maior evento teatral do ano. Para ilustrar a conjugação destas circunstâncias, foi lançado o conceito de *economia de afetos*, que procura descrever uma metodologia de trabalho que tem permitido alavancar um evento desta natureza, apesar das inúmeras dificuldades.

As equipas que trabalham no festival representam uma componente humana incrível: nós temos gente que se levanta às cinco e meia da manhã, sai do trabalho às cinco e meia da tarde e às seis está no Centro Cultural do Mindelo, pronta para trabalhar para o festival, de graça. Eu digo sempre a esse pessoal, não temos muita coisa, mas temos a possibilidade de receber bem. Temos a possibilidade de fazer os artistas sentirem-se acarinhados. Eu já fui a muitos festivais com a minha companhia e não há nenhum que trate o artista como o Mindelact trata. E a economia de afetos parte daí. Depois as pessoas chegam aqui, vêm e perguntam como é possível que uma cidade como o Mindelo, num país como Cabo Verde tenha um festival assim? (da Luz, cit. Branco, 2014)

Esta *economia de afetos* passa pelo convite que é feito aos grupos e participantes para se manterem na cidade durante uma semana. Não existe a obrigatoriedade que se conhece noutros eventos de a companhia chegar, fazer o seu espetáculo e abalar no dia seguinte, para poupar nos custos. O que se pede com uma mão, dá-se com a outra, e embora se possa questionar que uma organização que passa por tantas contrariedades mantenha a seu cargo um razoável número de artistas durante uma semana, é essa oportunidade de convívio, intercâmbio, troca, conversa e conhecimento mútuo, num ambiente de grande festa e confraternização, que tem feito do festival *Mindelact* um evento tão apetecível. Uma vivência que acontece nos locais de convívio e nos espaços de apresentação, com um público especial, conhecedor, que vai ao teatro para apreciar, que sabe reconhecer e aplaudir o esforço dos artistas. Um público que reage, aplaude, ri e se emociona ruidosamente. Em suma, uma permuta entre a cena e a plateia que não deixa ninguém indiferente.



Figura 29: Companhia Os Satyros no Festival Mindelact 2013

Fotografia de Hélder Doca.
Arquivo CEDIT

A arte do receber, a experiência humana vivida durante o festival, em que todos almoçam e jantam juntos, numa espécie de grande ceia, e a vontade de fazer o teatro na sua mais pura expressão artística, cria e mantém o que já se denomina “espírito do Mindelact”. Os que cá vem são convidados a despedirem dos seus automatismos, de partilharem as suas experiências e estabelecer amizades sinceras. Da próxima já serão recebidos de abraços e beijinhos, como parte da família. Essa fraternidade é um dos segredos do festival. (Cardoso, 2010:16)

O festival *Mindelact* é um fenómeno de resistência cultural. De que forma um evento desta natureza contribuiu para a evolução do teatro local? Ao permitir aos agentes teatrais cabo-verdianos o acesso a espetáculos de teatro de múltiplas origens, de diferentes géneros e correntes, numa programação que aposta na diversidade em termos geográficos, linguísticos, estéticos, plásticos, técnicos e dramaturgicos, a possibilidade de evolução dos grupos nacionais aumenta de forma exponencial. Por ter uma programação que congrega espetáculos de teatro, em auditório ou nas ruas, nas praças, escolas, bairros periféricos, em autocarros ou até dentro de um vulcão, sem fazer qualquer distinção no trato e na promoção entre profissionais e amadores, passa uma mensagem de valorização do produto artístico e do artista que o concebe. Por apostar numa programação para adultos ou crianças, com ações de formação em áreas artísticas diversificadas como expressão dramática, dramaturgia, técnica vocal, técnica de *cloun*, *comédia dell’arte*, manipulação de marionetas, oficina de máscaras, sombras chinesas, produção, contadores de história, expressão corporal, teatro radiofónico, mímica, teatro gestual, iluminação, cenografia, quietude artística, concepção gráfica ou ilusionismo, tem aumentado a oferta formativa e provido com múltiplas ferramentas os fazedores do teatro nacional. Por promover o encontro entre agentes teatrais cabo-verdianos e de países de diferentes comunidades linguísticas internacionais, intercâmbios entre programadores, produtores, atores e público para troca de experiências e aprofundamento de conhecimentos sobre o teatro, tem aberto portas para a internacionalização do teatro cabo-verdiano. Por dar uma importância central à multidisciplinaridade artística com performances em espaços públicos, projeção de filmes, exposições de fotografia ou artes plásticas, concertos e gastronomia local, possibilita uma vivência única e enriquecedora.

Em suma, a estrutura da programação tem vindo a ampliar-se de acordo com a evolução do festival e nas derradeiras edições tem permitido uma oferta cultural de valor inestimável. A evolução do teatro nas ilhas não é, de todo, indiferente a este grande encontro anual do teatro. O Festival *Mindelact* é um bom exemplo de teatro em circulação (McMahon, 2005), considerando as vertentes definidas por Appadurai (2004): *etnopaisagem*, com a ampla circulação de pessoas entre três continentes; *financiopaisagem*, pela circulação de dinheiro, apoios conseguidos pelos

grupos, participantes e doações da cooperação internacional; *mediopaisagem*, dada a ampla disseminação de informação que promove através de órgãos da comunicação social de vários países, em diversas línguas; *ideopaisagem*, pela transmissão de ideologias e identidades culturais; e *tecnopaisagem*, pelo facto de grupos trazerem a Cabo Verde técnicas para a cena que antes eram desconhecidas.

Graças a este veemente espírito de troca de experiências, abre-se todo um campo de novas oportunidades para atores e técnicos cabo-verdianos que podem encetar contatos, forjar alianças, promover os seus trabalhos. “Dois encenadores de grupos de teatro cabo-verdianos disseram-me que o Mindelact é como uma porta: ‘tens que passar por lá antes de poder fazer teatro no resto do mundo’.” (McMahon, 2005:28). Várias participações de grupos de teatro cabo-verdianos em festivais internacionais, com destaque para o emergente mercado dos eventos de teatro de língua oficial portuguesa, aconteceram após contactos iniciados durante o festival *Mindelact* ou após a apresentação das suas produções nos palcos da cidade do Mindelo. Quer isto dizer que para muitos agentes teatrais este é um acontecimento que surge como um campo aberto rumo a novas aventuras, um trampolim para voos mais altos.



Figura 30: *Playing Landscape*, Point View Art Association, (Macau)
Festival Mindelact 2013 Fotografia de Diogo Bento Arquivo CEDIT

A investigadora Ângela Coutinho (2009), especialista em temáticas africanas, defende que este é um espaço de trocas, de confronto de realidades diversas, de vivências, de experiências, de leituras do mundo, com europeus, africanos e latino-americanos, todos em pé de igualdade. Apesar das diferenças, todos têm uma experiência comum, que permite iniciar o diálogo. Todos estão envolvidos em movimentos ou atividades artísticas, tanto os jovens que

seguiram um curso de iniciação teatral, como os atores de experiência e renome que o Festival tem recebido. O Mindelact é uma janela aberta que permite ao agente teatral cabo-verdiano um contacto direto com o mundo e em pé de igualdade: dando tanto quanto recebendo.

O festival *Mindelact* trouxe o teatro do mundo ao arquipélago e deu uma contribuição decisiva para que o teatro cabo-verdiano passasse a ser não só considerado como procurado pelo mercado dos festivais internacionais, sendo inegável a sua influência na melhoria da qualidade técnica e artística das produções cénicas locais. Como escreveu a jornalista Matilde Dias, “parecia ser um daqueles fenómenos improváveis que, à nascença, já têm a morte anunciada.” (2014:72). Pode-se dizer que todo o eco que vai tendo pelo mundo mais não é do que corolário de uma declaração de amor às artes cénicas com epicentro num ponto quase invisível do Atlântico, chamado Cabo Verde.



Figura 31: *Sazwe Banzi est Mort*, Théâtre Bouffes du Nord, (França) . Encenação Peter Brook
Festival Mindelact 2009 Arquivo CEDIT

Capítulo 6

AS FRONTEIRAS DILUÍDAS

6.1 Panorama do teatro cabo-verdiano contemporâneo

Que importância tem as artes cénicas no panorama cultural do arquipélago? Qual a sua presença efetiva no dia-a-dia do povo das ilhas? Para começar, sabemos que a cidade do Mindelo tem-se afirmado como a capital do teatro cabo-verdiano¹³⁷. Na última edição da revista *Fragata*, distribuída nos aviões da companhia área cabo-verdiana TACV, Mindelo é apresentado como “a segunda maior cidade, a mais cultural de Cabo Verde, também conhecida como capital do teatro.”¹³⁸ É a cidade que, desde os anos 1990, apresenta uma crescente dinâmica, grupos de teatro com produção regular e novas criações durante todo o ano.

Dois factores explicam esse ascendente da ilha do Porto Grande em relação ao resto do país: a existência de formação de base permanente, no Centro Cultural Português, e a presença da Associação Mindelact, que desenvolve a maioria das suas atividades no Mindelo. Estes dois baluartes, não sendo os únicos que permitem manter o edifício cénico mindelense, foram os alicerces fundamentais para o seu surgimento. As oficinas de artes cénicas multiplicaram-se, com epicentros nos cinco Liceus da cidade. Além disso, a Associação Mindelact tem feito uma aposta em desenvolver atividades de formação nos dois polos de animação teatral que promove em São Vicente, o *Março – Mês do Teatro* e o *Festival Mindelact*.

Graças a essa dinâmica, outros indícios comprovam o crescente dinamismo do teatro cabo-verdiano, em geral, e da consolidação da cidade do Mindelo como centro nevrálgico das artes cénicas crioulas. O teatro passou a ser visto como uma possibilidade académica e profissional, algo impensável nos primeiros anos após a Independência. Hoje há cabo-verdianos que apostam numa carreira artística fora do país. Flávio Hamilton é ator residente da companhia *Art’Imagem*, do Porto e Paulo Miranda desenvolve a sua atividade profissional em Barcelona, depois de ter coordenado durante anos o programa de formação teatral no Teatro das Beiras, na Guarda.

¹³⁷ No mês de Março de 2015, o Ministério da Cultura promoveu um encontro no sentido de lançar os primeiros alicerces de um futuro Teatro Nacional de Cabo Verde. Uma das decisões que se mostrou consensual foi que a sede dessa instituição, que terá como principal função ser o instrumento do Governo de Cabo Verde para a implementação no terreno da política estatal para as artes cénicas, seria na cidade do Mindelo.

¹³⁸ *Fragata*, Junho – Julho 2015, p.23.

Hélder Antunes é professor e encenador em Florianópolis, no Brasil, onde se licenciou em Artes Cênicas, e Sara Estrela estudou no Rio de Janeiro e fez mestrado em Barcelona, dando aulas numa escola privada em Lisboa. Vários cabo-verdianos têm estudado artes cênicas, em Portugal e no Brasil. No primeiro caso, destaca-se a *Academia Contemporânea de Espetáculos*, da cidade do Porto, ou a *Escola Superior de Teatro e Cinema*, em Lisboa, onde vários nacionais se formaram, completando cursos, licenciaturas ou mestrados. Com o Brasil começa a ser construída uma ponte entre o arquipélago e a SP Escola de Teatro, considerado o maior centro de formação em artes cênicas da América Latina, tendo sido assinado, em 2013, um convénio com a Associação Mindelact que se traduziu na atribuição de duas bolsas de estudo para estudantes cabo-verdianos. Os selecionados, ambos oriundos do Mindelo, uma vez regressados, provocaram no imediato uma agitação adicional na vertente formativa, promovendo nos seus núcleos de criação oficinas resultantes da aprendizagem obtida, originando um retorno imediato e assinalável na aposta realizada pelas duas instituições envolvidas.



Figura 32: Flávio Hamilton em *Por Um Punhado de Terra*, Art'Imagem
Fotografia de João Barbosa. Arquivo CEDIT

Um segundo aspeto que resulta do crescimento do teatro cabo-verdiano e da importância que vem adquirindo no tecido cultural e social do arquipélago, é a escolha de investigadores e académicos oriundos de Portugal, Brasil, Espanha ou EUA para nas suas teses de mestrado ou doutoramento escrever sobre o teatro de Cabo Verde. Seja centrando a análise na dramaturgia (Barbosa, 2009; Mosso, 2013); sobre questões identitárias (Ferreira, 2009); relacionadas com circulação de espetáculos (MacMahon, 2009); dedicadas à crioulização cénica (Marquês, 2012); ou centradas no Festival Mindelact (Martins, 2014). Outros investigadores desenvolvem

pesquisa específica sobre alguma problemática relacionada com o teatro feito em Cabo Verde e várias teses e dissertações sobre o tema encontram-se na fase final de escrita e defesa. Revistas científicas, artigos de jornais, revistas ou relatórios oficiais sobre questões culturais raramente deixam as artes cénicas fora do leque de temáticas abordadas, o que é notável se pensarmos que nos anos oitenta do século passado, ou seja, há pouco mais de 30 anos atrás, cada espetáculo de teatro era apresentado como uma raridade e o teatro quase nunca era referenciado nos discursos oficiais, guias turísticos ou estudos culturais. O teatro cabo-verdiano, pode-se dizer, conquistou paulatinamente o seu direito de ter lugar no mundo.

Mas nem tudo são rosas no teatro em Cabo Verde. Há gravíssimas lacunas, não existe qualquer aposta na formação por parte do Estado, o projeto do Ministério da Cultura da *Rede Nacional de Salas*, que permitiria uma circulação pelas ilhas de espetáculos de pequeno formato, não seguiu em frente e as infraestruturas, quando existem, são inadequadas, com poucas ou nenhuma condições técnicas, faltando por vezes até uma simples teia técnica ou um conjunto de cortinas que consigam formar uma caixa preta nos palcos. Estes, por sua vez, são exíguos, na maioria em cimento, sem bastidores nem possibilidades de entradas ou saídas de cena. Assim, quando em Cabo Verde se anuncia a inauguração de um “auditório”, está-se a falar de espaços onde a plateia pode estar ocupada por confortáveis e luxuosas cadeiras, mas do outro lado a estrutura do palco nem justifica a designação, com um tecto falso a dois metros e meio de altura, uma profundidade de três metros ou menos e uma largura que permite a colocação de uma mesa comprida, cadeiras para palestrantes e um videoprojector com uma tela branca pendurada na parede. São estruturas pensadas para palestras, conferências, lançamentos de livros, debates e até para projeções, mas nunca para as artes cénicas.

Tirando o caso do *Auditório Nacional Jorge Barbosa*, raramente utilizado para teatro, do *Auditório da Assembleia Nacional*, cedido apenas para espetáculos musicais ou galas de solidariedade, do pequeno auditório do *Centro Cultural Português*, todos na cidade da Praia, e do auditório do *Centro Cultural do Mindelo*, cuja utilização pelos grupos de teatro depende de um pagamento de aluguer que nem sempre conseguem angariar com a bilheteira, estamos perante um arquipélago que não tem infraestruturas concebidas, nem equipadas e preparadas para receber criações de teatro com um mínimo de exigência técnica e cenográfica.

O mítico e histórico *Éden Park*, que foi durante muitos anos a mais importante sala de espetáculos de Cabo Verde, está em ruínas e num estado irreversível de degradação. Ainda na cidade do Mindelo, a *Academia de Música Jotamont* tem um auditório generoso e, embora a

plateia tenha todo o conforto, apresenta um palco exíguo que não permite aventuras cénicas. Sendo património municipal, o último investimento efectuado, em 2014, foi para a construção de um balcão, para colocar mais cadeiras, sendo que o maior problema da sala estava do outro lado, com um palco inadequado, sem bastidores, péssima ligação aos camarins e uma área de atuação insuficiente. Ou seja, quem tem o poder de decisão e aprova os projetos dos centros culturais ou auditórios, não possui qualquer conhecimento de arquitetura cénica tradicional – muito menos um pensamento espacial abrangente que permita uma aposta em espaços multifuncionais, amplos, com bancadas amovíveis, sem palco fixo, adaptável a todo o tipo de intervenção artística.

É neste contexto que na cidade do Mindelo surge em 2015 a ALAIM, *Academia Livre de Artes Integradas do Mindelo*, uma iniciativa de artistas locais, de teatro e dança que, numa tentativa de cimentar um novo conceito de espaço de criação e formação artística em Cabo Verde, avançaram para um projeto com o objetivo de ajudar a colmatar o problema estrutural que é a falta de espaços adequados para ensaios, criação artística e apresentação. (figura 33)



Figura 33: Projeto da ALAIM *Academia Livre de Artes Integradas*, vista de cima

Se na Praia e Mindelo, as maiores cidades de Cabo Verde, os grupos de teatro sentem dificuldades para ensaiar e apresentar os seus espetáculos, o que dizer das outras ilhas? O panorama é mais desolador, o que torna extraordinário o facto de continuarem a existir tantos grupos e pessoas com vontade de fazer, de aprender e de partilhar. Em ilhas como a Brava, o Fogo, Boavista, São Nicolau e Sal, ou no interior de Santiago, as condições de trabalho dos grupos locais são miseráveis. Em escolas, pátios, salões paroquiais, ruínas, terraços ou até em

casa de família, se ensaia e se preparam as apresentações. Augusto Baptista, jornalista que viajou por algumas ilhas para uma reportagem sobre o teatro cabo-verdiano, relata uma visita que fez a um grupo de teatro numa zona afastada na periférica ilha da Brava, que é bem elucidativo da paixão que o ilhéu tem pelo teatro:

A Brava é um punho de chão arrancado do mar, suspenso no céu. Uma ilha que dói descer, subi-la é penitência. Entre estremeções, sacudido, lá vou rumo a Braga, povoação suspensa na encosta vertical a dois quilómetros de Nova Sintra, distância que, numa estrada assim, é infinitude. (...) Espera-me uma mãe e os seus filhos e mais uma malta que se lhes junta, tudo gente do lugar, uma trupe pobre que dá pelo nome de “Grupo Cultural Eugénio Tavares”. Perguntados sobre o que mais querem, que lhes faz falta, dizem: teatro. (...) Expostos ao risco, almejam o palco, elegem o teatro como suprema paixão. Fome principal. Destino, objectivo de vida, de suas vidas. (2009:31)

O OTACA em Assomada, ensaia numa pequena sala de um centro social à luz das velas quando falta a luz na cidade; o mais antigo grupo da ilha de São Nicolau, *Grupo de Teatro B. Leza*, trabalha numas ruínas na localidade do Caleijão; O *Grupo de Teatro Nova Casa*, nas Furnas, ilha da Boavista, confunde-se com uma única família, com os ensaios a decorrer no quintal da casa, e a matriarca a sair de cena para ir à cozinha mexer panelas e da cozinha voltar para o seu papel. Os ensaios dos grupos podem decorrer em escolas, edifícios abandonados, pátios interiores ou terraços ao ar livre.

Para estes coletivos, que vivem e sobrevivem nas ilhas periféricas, a manutenção dos elencos é ainda mais complicada do que na cidade grande. A necessidade de emigração é maior, as dificuldades sociais mais prementes, as razias são habituais e há casos em que determinam o fim das companhias. Outras vão-se mantendo com uma renovação geracional que não só é inevitável como vital. “Neste momento o grupo está mais ou menos paralisado: éramos quinze, agora os elementos que estão cá são só cinco”, queixa-se José Domingos, do *Grupo Cultural Nova Sintra*, da ilha Brava (cit Baptista, 2009). De momento estão parados. Enquanto a liderança se mantiver, é provável que assim continuem mas que resistam. Até que apareçam outros jovens, sedentos, a quem a vontade de fazer teatro, provavelmente transmitida pelas muitas notícias veiculadas ao longo do ano pela rádio e televisão nacionais, se transforme em ação concreta e o grupo renasça das cinzas para mais um ou dois anos de atividade. Outros grupos não têm essa sorte e vêem o seu líder emigrar para outra ilha ou para o estrangeiro, e o coletivo desaparece do panorama cultural, sendo que o mais provável é que, pouco tempo depois, apareça logo uma nova companhia para ocupar o lugar deixado vago pelo antecessor.

Luís Pires (2009), que foi responsável pelo *Grupo de Teatro Canizade* e hoje é Presidente da Câmara de S. Filipe, na ilha do Fogo, confirma a emigração como um dos principais factores responsáveis pela suspensão do que ele designou de “actividades de palco” do seu agrupamento. No terreno fértil das ilhas, pleno de humanidade e espírito criativo, os grupos culturais e as companhias de teatro nascem e morrem com uma naturalidade que surpreende, e se há algo que se pode afirmar com ampla certeza é que o teatro está presente em todos os cantos de Cabo Verde, onde o que falta em engenho sobra em paixão. O que peca em capacidade técnica, sobeja em autenticidade.

Por outro lado, o comprometimento com um esforço de criação e um maior empenho nos ensaios, não fazem parte dos hábitos de trabalho destes coletivos cujos ensaios demoram pouco mais do que uma hora, duas no máximo. Não há hábitos de leitura nem de escrita e as cenas são montadas tendo por base a improvisação. “Geralmente, nós não escrevemos as peças. Tiramos uma ideia, sentamos, conversamos, cada um dá a sua opinião e vamos ensaiar. No desenrolar dos ensaios vão aparecendo mais coisas” (Domingos cit. Baptista, 2009:39). Este testemunho descreve de forma exemplar o processo de criação da maioria dos grupos de teatro em Cabo Verde, onde a figura de encenador inexistente. Com esses hábitos de criação, quando confrontados com uma produção exigente, com um encenador formado e mentalidade profissional, o panorama tende a complicar-se.

Um dos projetos desenvolvidos pela Associação Mindelact nos últimos anos tem sido o envio de encenadores preparados às ilhas periféricas para ministrar formação aos agentes locais e montar um espetáculo que depois é apresentado no Palco Principal do festival *Mindelact*. Antes, esses grupos eram convidados a participar no evento para a mostra alternativa, o *Festival Off*. A vinda ao Mindelo permitia o acesso às ações de formação previstas e a possibilidade de ver grupos profissionais, de outros países ou continentes, com linguagens, dramaturgias e propostas estéticas nunca vistas antes. Nos anos seguintes, se o grupo continuasse o trabalho no seu local de origem, com uma produção que indiciasse uma evolução resultante da vivência tida no festival ou outra adquirida por meios próprios, seria então desafiado para preparar um espetáculo para a mostra principal, com outras exigências e melhores condições técnicas. Apesar deste esforço, não se sentiu uma efetiva evolução artística e técnica nesses grupos e a aposta foi para um outro patamar: convidar encenadores com formação e currículo para nessas localidades trabalhar com os agentes teatrais de cada região, com o objetivo principal de descentralizar a formação teatral e incentivar a produção local.

A primeira experiência foi da encenadora Sara Estrela que, em 2010, esteve durante dois meses na ilha da Boavista, desenvolvendo um trabalho que culminaria com o espetáculo *A Ilha Fantástica*, adaptação livre do romance de Germano Almeida (figura 34). O êxito foi assinalável e a produção foi um dos destaques do ano, tendo sido apresentada depois na cidade da Praia e em Luanda, na primeira, e até agora única vez, que o *Grupo de Teatro Nova Casa* se apresentou fora de Cabo Verde.



Figura 34: *A Ilha Fantástica*, Grupo de Teatro Nova Casa
Fotografia de João Barbosa. Arquivo CEDIT Mindelact

Em 2011 seria a vez do encenador brasileiro Luciano Brandão, do Piauí, a desenvolver um trabalho junto do *Grupo de Teatro Dja d'Sal*, na vila de Santa Maria, na ilha do Sal, dando origem ao espetáculo *Água* (figura 35). O grupo viajaria no ano seguinte até ao Brasil, para participar num festival internacional. Em 2012, Paulo Miranda esteve no Maio, trabalhando com os grupos da ilha e trouxe ao palco principal do Mindelact desse ano a produção *Bidéias com Z*. Em 2013, foi o encenador Hélder Antunes quem esteve na ilha do Fogo com a recém-formada *Companhia Sem-Nexo*, e em resultado deste trabalho, apresentou *Dissimulações Obscênicas* ao público do Mindelo. A estratégia consistiu em aproveitar os conhecimentos e a experiência de encenadores que se encontram a desenvolver a sua atividade profissional noutros países e, no caso dos nacionais, promover o seu retorno à terra-mãe como forma de apoiar o esforço dos grupos de teatro das periferias e, dessa forma, tentar compensar as condições precárias em que desenvolvem as suas ações no terreno.



Figura 35: *Água*, Grupo de Teatro Dja d’Sal
Fotografia de João Barbosa. Arquivo CEDIT Mindelact

Sem espaços, nem condições, estes grupos de teatro persistem neste objectivo primeiro de manter o teatro vivo nos seus locais de implementação. Em 2010, o jornal *A Nação* publica uma extensa reportagem dedicada ao teatro nas periferias, com o título “Onde o teatro pode ser (ainda) aquilo que é”. Nesta, vários protagonistas deixam o testemunho que confirma que é, sobretudo, uma grande paixão pelo teatro que mantém tanta gente a insistir numa atividade desenvolvida sem qualquer condição material ou apoio institucional.

Narciso Freire, do OTACA, queixa-se da falta de locais de trabalho e do miserável apoio financeiro das instituições. “Não temos lugares para ensaiar, muito menos para apresentar os nossos espectáculos.” Na ilha das dunas, o *Grupo de Teatro Nova Casa* tem os mesmos problemas, como confirmam Henrique Ribeiro e Rodolfo Gonçalves: “as maiores dificuldades que enfrentamos no nosso dia-a-dia são a falta de espaço para realizar os ensaios e a falta de oportunidades para mostrar o nosso trabalho.” Continua a faltar na ilha um espaço apropriado para apresentação de espetáculos, já que o único anfiteatro fechou. A infraestruturação cultural encontra-se no grau zero, quando existe é inadequada para a prática das artes cénicas e quem sofre são os grupos que não tem onde se apresentar e o público que não tem onde e o que ver. “Pelas condições que temos, pelas dificuldades e pela falta de incentivo, realmente não faz sentido nenhum fazer teatro aqui. Mas como o teatro é algo que gostamos de fazer tentamos superar essas dificuldades e fazê-lo por gosto. O nosso teatro é feito por amor”, referem os elementos do *Nova Casa*.

Sílvia Lima, atriz cabo-verdiana formada na *Academia Contemporânea de Espetáculos* do Porto, testemunha, na mesma reportagem, as dificuldades sentidas quando foi convidada a se deslocar à Boavista para ministrar uma formação em artes cénicas: “tivemos que mudar de espaço por três vezes mas mesmo assim estamos longe do ideal, porque é muito pequeno e tenho uma média de 25 a 30 pessoas a participar nas formações.”

Ney Tavares, responsável do *Grupo de Teatro Salinas*, da ilha do Maio, apresenta um rol de queixas semelhante: falta de apoio financeiro e de incentivo. Mas o que justifica que se continue a insistir em fazer teatro sendo esta uma das ilhas mais abandonadas de Cabo Verde? “Realmente, não faz sentido fazer teatro nas condições que temos, mas nem por isso vamos deixar de fazer”. E é com este discurso, atribulado e esperançoso, que os agentes teatrais da ilha do Maio vão fazendo o seu caminho ¹³⁹.



Figura 36: Paulo Miranda no ensaio com o Grupo Cultural Salinas
Fotografia de Patrícia Garrido. Arquivo CEDIT Mindelact

O problema destes grupos não reside apenas na falta de local apropriado ou apoio institucional. A mentalidade de trabalho dos intervenientes, muitas vezes, não ajuda. Chegar atrasado ou faltar a um ensaio ou um grupo não comparecer no dia da apresentação, é encarado com a maior naturalidade. Neste sentido, no âmbito desta experiência de descentralização da oferta formativa, os encenadores convidados sentiram dificuldades em organizar as sessões nos locais e tiveram uma permanente necessidade de lembrar que estavam ali a desenvolver um

¹³⁹ Estes depoimentos podem ser lidos na reportagem “Teatro nas Periferias de Cabo Verde. Onde o teatro pode ser (ainda) aquilo que é” (2012). *A Nação*, 25 de Março, pp. 3-5.

trabalho que exigia empenho e seriedade de todos. São dificuldades como estas que se encontram patentes no relato de Paulo Miranda sobre a sua estada na ilha do Maio:

Um dos elementos do elenco foi para Cidade da Praia e outro tinha problema de vista, não podia ler e sempre trabalhou com improviso. Ney Tavares, responsável do grupo, teve um personagem, mas não aparecia nos ensaios e nem olhava para o texto. Outros dois do elenco vendiam num negócio de família e não se podiam ausentar por muito tempo. Não havia leitor de cd para os ensaios, não havia material para o cenário e nem ferramentas para a construção. (Miranda, 2012:10)

O aumento da visibilidade mediática das artes cénicas em Cabo Verde tem provocado uma maior aposta dos poderes municipais na execução de iniciativas válidas no sentido de dar palco, no sentido literal do termo, aos grupos locais. O mês de Março, com a apropriação do conceito de *mês do teatro* pelas Câmaras Municipais tornou essa vontade política evidente e é notório o esforço de promover uma programação válida nesse período. Por outro lado, tem surgido alguns festivais de teatro mais modestos, com destaque para o *Sal enCena – Festival Nacional de Teatro*, em Santa Maria, produzido pelo *Grupo de Teatro Dja d’Sal*, com três edições concretizadas. Em Santa Catarina, na ilha de Santiago, o município tenta com alguma dificuldade organizar um festival, a que deu o nome de *Assomadact – Festival de Teatro de Santa Catarina*. Em 2013, a ilha de São Nicolau foi palco de um festival de teatro com grupos locais, organizado pela Câmara Municipal, num evento que contou com a participação de dez grupos de toda a ilha. A ambição do vereador da Cultura, Carlos Barbosa, era grande: “o nosso sonho é transformar a Ribeira Brava numa referência também a nível das artes cénicas em Cabo Verde.” (cit David, 2013:6) Apesar de esta iniciativa não ter tido continuidade, importa realçar a multiplicação de iniciativas ligadas ao teatro, mesmo nas ilhas isoladas, apesar de todas as dificuldades logísticas e estruturais já aqui explanadas.

O que o futuro reserva a este teatro cabo-verdiano da periferia? É previsível que se mantenha a adopção pelo todo arquipelágico da dinâmica sentida desde a década de noventa, com grupos a acabar, outros a nascer, novas iniciativas camarárias, porque o que importa hoje é que as artes cénicas se tornaram um bem de primeira necessidade no país. As sementes vêm sendo plantadas de há muito tempo para cá. A aposta nas formações com os grupos das ilhas tem sido uma constante. A preocupação de trazer agentes teatrais de outras ilhas ao Mindelo, para ver, beber, informarem-se do universo teatral e das suas potencialidades, esteve sempre presente. E hoje os resultados estão à vista.

Os municípios orgulham-se e promovem o teatro local, vereadores da cultura são conhecidos agentes teatrais, o Diretor Nacional das Artes é um homem de teatro e encenador da *Companhia Sikinada*, da cidade da Praia. O Ministro da Cultura é dramaturgo. O teatro em Cabo Verde é hoje não apenas contrapoder, mas também poder. E estando nessa posição, torna-se apetecível. Existe uma atração pelo sucesso, pela possibilidade de visibilidade e pelo alcance de realização pessoal e colectiva. O “pessoal do teatro” deixou de ser marginal, passando a indispensável. Daí alguma precipitação e vontade em mostrar serviço, geradora de alguma confusão conceptual, falta de preparação para fazer o que se pretende fazer, inexistência de rigor nas declarações públicas ou uma gritante falta de informação e de formação que poderia tornar o teatro uma ferramenta ainda mais poderosa para a manifestação de uma cidadania ativa, desafiadora e participante.

A chamada capital do teatro cabo-verdiano padece dos mesmos males relatados para as periferias. Nas instalações do Centro Cultural Português – Polo do Mindelo, que são exíguas, ensaiam vários grupos e companhias de teatro da cidade, de forma igualmente precária, por não haver alternativa. O grupo da casa ensaia numa biblioteca que tem que ser desmontada todos os dias e montada de novo, no final de cada ensaio. Já casos houve em que grupos ensaiaram na rua, em plena praça pública. Sobre o entusiasmo e a vontade de fazer que, no que diz respeito ao teatro no Mindelo, está a provocar um novo debate em torno da qualidade, ou da falta dela, dos trabalhos levados até ao público devido à pressa dos grupos locais em apresentar as suas criações. Estamos perante uma mistura de vontade de experimentar, evidente falta de preparação, inquietação em demasia, ausência de espírito crítico e uma vontade de aparecer.

Mas o Mindelo é uma cidade de contrastes que festeja o seu dia mundial do teatro com um mês inteiro de intensas atividades que passam pela estreia de novas peças; pela apresentação pela *Trupe Pará Moss* de várias micropeças em simultâneo num dos edifícios mais nobres da cidade, arriscando, inovando, provocando um público cada dia mais sedento por novas propostas teatrais, conseguindo realizar setenta apresentações em quatro dias; pela homenagem feita ao *Grupo de Teatro Craq’Otchod* que trabalha na periferia para uma comunidade carente de oferta cultural e que construiu o seu teatro improvisado no terraço de um centro social; onde um dos mais criativos diretores é também nadador-salvador na praia da Lajinha, a preferida da cidade. É este mesmo diretor que escreveu na folha de sala da peça *Esquizofrenia*, uma declaração inflamada, dedicando o seu trabalho “a quem faz teatro bebendo dos erros alheios. Muitos de nós fazemos teatro vivendo os erros. Ajudando os que erram porque o caminho é a perfeição. Para o

esgoto da história os silenciosos.” Para o esgoto da história os silenciosos. Esta é uma poderosa metáfora, numa sociedade hipócrita que critica pelas costas, porque o elogio pode ser entendido como vontade de tirar proveito e o apontar de erros sinónimo de inveja alheia.



Figura 37: *Esquizofrenia*, Grupo de Teatro Craq’Otchod
Fotografia de João Barbosa. Arquivo CEDIT Mindelact

Mindelo é, pois, uma cidade que tem um teatro todo ele feito por “amadoristas”, aqueles que amam o que fazem e por isso o fazem. Uma cidade que conta com quase duas dezenas de grupos e projetos de teatro ativos, que já não se limitam a montar novos espetáculos mas também se organizam em festivais de dramaturgia ou mostras de artes cénica ¹⁴⁰. Apesar de na sua vida quotidiana serem estudantes, desempregados, professores, economistas, vendedores, militares, mecânicos, animadores sociais, educadores de infância, vagabundos, pequenos comerciantes, carpinteiros ou eletricitas, estes artesões do teatro crioulo não desistem, competem, zangam-se, debatem nas redes sociais e disputam territórios de visibilidade mediática. Por isso se levantam cedo para trabalhar ou estudar e, por via dos ensaios e de um amor pela arte que a cidade tanto acarinha, se deitam tarde, abdicando dos tempos livres que podiam ter com a família, o futebol, a

¹⁴⁰ Nesse contexto, o ano de 2015 foi especialmente rico. O *Centro Cultural Português – Pólo do Mindelo* promove, pela primeira vez, o *MarDrama* Encontro Internacional de Dramaturgia em Língua Portuguesa, em Maio; poucas semanas depois a *Trupe Pará Moss* lança o *Motim* – Mostra de Teatro Infantil do Mindelo, com espetáculos, de grupos nacionais e internacionais, oficinas e jogos tradicionais; em Agosto, o *Grupo de Teatro Somá Cambá*, organiza o *Somá Teatro*, designada pelos próprios como um festival de dramaturgia e teatro; finalmente, o *Grupo de Teatro 50 Pessoa*, com pouco tempo de existência, lança o seu *MAF Mindel Art Fest*, com espetáculos do próprio grupo, debates e outras atividades. Tudo antes de mais um festival internacional de teatro *Mindelact* que como é habitual decorreu no mês de Setembro e permitiu o pico anual na movimentação teatral da cidade.

novela, a(o) namorada(o) ou as mil e uma possibilidades de entretenimento que a urbe, com a sua inimaginável criatividade, inventa a cada momento.

6.2 As grandes temáticas do teatro cabo-verdiano

Na obra *Nação Teatro – História do Teatro em Cabo Verde* (2004), defendi a existência não de um teatro nacional mas de vários teatros nacionais, tendo chamado atenção para a dificuldade de colocar no mesmo saco o teatro popular dos grupos de Santo Antão, o teatro mais experimental e cosmopolita da cidade do Mindelo e o teatro da ilha de Santiago, mais engajado com as tradições culturais da ilha. Identifiquei, então, os três principais polos de desenvolvimento teatral – Praia, Santo Antão e Mindelo – sem desprimor das outras ilhas, onde em cada local encontramos um teatro ligado de forma umbilical à manta social, cultural e política em que se insere, dando mostras de uma identidade própria, com um ritmo, uma linguagem, um conjunto de expressões e códigos próprios que conferem ao teatro do lugar características singulares sem nunca deixar de ser teatro cabo-verdiano.

Dez anos depois desta análise, a realidade alterou-se um pouco, ainda que não de forma radical. A cidade do Mindelo continua a ser o maior centro produtor, motivacional, experimental e diversificado do teatro cabo-verdiano. Santo Antão mantém-se no mapa cénico crioulo às custas do *Grupo Juventude em Marcha*, único que resiste na ilha. O teatro de Santiago, a maior ilha do arquipélago, caminha vacilante, entre uma modernidade conceptual e um tradicionalismo sem fulgor cénico, sendo que se assiste hoje na cidade capital a um esforço, ainda sem resultados visíveis, por parte de um núcleo de artistas para que uma viragem se faça no teatro semelhante à que a companhia *Raiz di Polon* protagonizou na dança. Já não é tão clara essa divisão tripartida no teatro das ilhas, e graças à mobilidade social arquipelágica, as fronteiras começam a diluir-se.

Enquanto Eunice Ferreira (2009:13) defende que no processo performativo, os artistas do teatro crioulo refletem, criam, desafiam e subvertem posições dominantes relativas a linguagem, memória cultural, identidade diaspórica, Lusofonia, África e globalização, Mercedes Marqués (2012:25), sugere que o teatro cabo-verdiano se desenvolve em três direções: a denúncia do colonialismo, feita muitas vezes de forma indireta através da interpretação de peças históricas que restauram e valorizam, de alguma maneira, a dignidade identitária do povo de Cabo Verde; a presença de um conflito geracional, ligado às problemáticas da emigração, raça e maternidade; e a crítica política:

Estas três direções respondem à necessidade deste teatro de revelar ao povo a sua verdadeira identidade, de exortá-lo a reencontra-se consigo mesmo, os seus valores e fazê-lo participar na reconstrução, rumo ao futuro. Pretende, em suma, acabar com essa amnésia cultural de que padece.” (idem)

No que diz respeito às grandes temáticas do teatro crioulo, de um certo desenraizamento inicial, o texto dramático passou a encerrar com o tempo um carácter social e interventivo. Na cena crioula o teor nacionalista, a reivindicação identitária e a construção de uma epopeia histórica, passou a ter o seu lugar. A comédia popular de costumes que, como vimos, tem raízes profundas, continuou a retratar aspetos particulares do quotidiano, com as vivências do cidadão comum, mas quase sempre imbuído de uma ironia crítica, por vezes corrosiva. O teatro social passou a ter um lugar próprio, e muito presente, a partir do momento em que as artes cénicas ganham visibilidade e decisores intermédios começam a entender o poder dessa ferramenta de comunicação como veículo de transmissão de mensagens social e pedagogicamente válidas. Finalmente, nos últimos anos, a dramaturgia crioula ganha uma dimensão telúrica e metafísica, onde o advento do texto mais absurdo e menos óbvio conquista espaço, onde o sonho, o onírico e a poesia revelam na dramaturgia crioula uma dimensão que ainda não tinha sido explorada.

Arménio Vieira, graças ao qual a dramaturgia cabo-verdiana viria a atingir um patamar de rara eloquência, com a adaptação do seu romance *No Inferno*, em 2009, pelo *Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo* (figura 38), defendia depois da independência que

uma arte cénica que se guinde ao plano de uma representação dramática a sério, só será possível quando os nossos escritores e artistas se decidirem a criar e encenar peças verdadeiramente teatrais. As tradições culturais do nosso povo, a sua experiência social e histórica fornecerão motivos e temas aos que a tal se dedicarem. (Vieira, 1976:3)



Figura 38: *No Inferno*, Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo
Fotografia de Kizó Oliveira. Arquivo GTCCPM

No que diz respeito ao edifício dramaturgico cabo-verdiano, considero existirem quatro caminhos distintos na sua edificação e crescimento:

Em primeiro lugar, a adaptação de obras de escritores cabo-verdianos, recorrente nas duas últimas décadas. São exemplos, Germano Almeida (*Os Dois Irmãos*, 1998, *Agravos de um Artista*, 2000 e *Mulheres na Lajinha*, 2010, com o *Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo* e *A Ilha Fantástica*, pelo *Grupo Cultural Nova Casa*, 2010); António Aurélio Gonçalves (com as duas adaptações que foram feitas de *As Virgens Loucas*, em 1989, pelo *Grupo de Teatro Os Alegres*, e em 1996, pelo *Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo*); Teixeira de Sousa (*A Família de Aniceto Brazão*, 1998 e *Na Corte de El Rei D. Pedro*, 1999, pelo *Grupo de Teatro Canizade*); Baltasar Lopes (*A Caderneta*, 2000, interpretada pela atriz Mirita Veríssimo, e *As Águas*, 2002, uma adaptação de *Chiquinho*, pela *Associação Burbur*); Manuel Lopes (*O Jamaica Zarpou*, 2000, pelo *Grupo de Teatro Dionísio*, e duas adaptações de *Chuva Brava*, pelo *Grupo de Teatro Juventude em Marcha*); ou Arménio Vieira (*No Inferno*, 2009, com o *Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo*).

Uma segunda via é composta pelas criações colectivas a partir de um guião mínimo que será, outrossim, a metodologia de trabalho narrativo dominante no universo dos grupos das ilhas. Os textos não são fixos no papel. Combina-se o tema, personagens e cenas e segue-se para os ensaios acrescentando ou retirando elementos conforme a dinâmica em cada momento. São textos que sofrem de alguma fragilidade literária e por vezes extravasam para um campo sensível quando, por exemplo, são abordados problemas sociais sem preparação ou conhecimento, como acontece com frequência.

Sobre terceira via, da adaptação dos chamados clássicos, falarei com detalhe na terceira parte, sendo que é importante sublinhar que, embora tenha sido esse o caminho que levaria à definição da metodologia da crioulização cénica, também é verdade que antes disso outros grupos já se tinham aventurado nessa linha de recorrer à prateleira da literatura universal como fonte primária para a criação dos seus espetáculos, com uma maior ou menor preocupação de introduzir elementos cabo-verdianos e tornar a obra final mais ligada à terra que a viu nascer.

Por último, a quarta via é aquela dos que escrevem para teatro, os dramaturgos nacionais, em alguns casos, ligados às companhias, ou seja, são criativos que pertencem aos grupos e a quem é entregue a função da escrita das peças. Outros casos há em que se escreve sem pertencer a nenhuma companhia mas em que esse trabalho é realizado por algum convite expresso. Darei neste contexto seis exemplos que representam o que de mais rico existe na moderna dramaturgia

nacional: Jorge Martins (Santo Antão), Ano Nobo (Santiago), Mário Lúcio Sousa (Santiago), Valódia Monteiro (São Vicente), Espírito Santo Silva (São Vicente) e Caplan Neves (Santo Antão). São seis autores que levaram a dramaturgia de Cabo Verde para um outro patamar e cada um deles à sua maneira, no estilo e nas temáticas, contribuiu para trazer algo de novo ao teatro cabo-verdiano.

Jorge Martins carrega nos seus textos a sua ilha, Santo Antão, a ilha das montanhas. Segundo ele, fazer teatro cabo-verdiano é “retratar temas de índole nacional: as secas, o sofrimento dos ilhéus, também as crises cíclicas, a fome dos anos 40”, ou seja, estamos perante uma *dramaturgia épica*, que abraça problemáticas como a emigração ou os jogos de poder na ilha, tendo o povo como protagonista, mas que o faz recorrendo ao poder do riso e da comédia. É uma dramaturgia que resulta de um trabalho de pesquisa e recolha de dados, de observação no terreno dos comportamentos quotidianos, nos seus diversos estratos sociais. O investigador Moacyr Rodrigues sublinha como imagem de marca do autor, o jogo de confronto linguístico, que tira proveito do cómico das situações: “do ponto de vista da linguagem é um caso interessante da sociologia e psicologia da língua cabo-verdiana” (2004). Os seus textos podem ser caracterizados como comédias de costumes, com marcas de realismo e um tom moralizador e crítico, que retrata episódios marcantes da sua ilha e das suas gentes.

Ano Nobo (1933 – 2004)¹⁴¹, músico e compositor do concelho de S. Domingos, apresenta uma escrita teatral singular no panorama nacional que nos remete a outros universos dramaturgícos, pois encontra-se, na maioria das peças, escrita em verso, em crioulo ou bilingue português e crioulo, aborda temáticas populares, utilizando a ironia com uma mestria assinalável, tornando inevitável a comparação com Gil Vicente. Outra faceta deste dramaturgo é a utilização da música tradicional no seu teatro, composta pelo próprio, colocada geralmente na última cena da peça, como síntese ou moral da mesma.

Mário Lúcio Sousa é um dramaturgo que joga com as palavras, num corrupio frenético de metáforas e subentendidos. É uma dramaturgia que não tem pouso certo, no sentido de que tanto pode escrever sobre um crioulo emigrado no Porto (*Adão e as Sete Pretas de Fuligem*, 2001), escolher um salão de cabeleireiro para a sua narrativa (*Salon*, 2002), centrar a trama nos costumes populares enraizados à volta dos enterros e o culto dos mortos (*24 horas na Vida de um Morto*, 2006) ou colocar em cena Adão e Eva expulsos do Paraíso, numa linguagem poética e

¹⁴¹ Odete Mósso, cabo-verdiana que vive em Portugal, defendeu em 2013, na Faculdade de Letras do Porto, uma dissertação de mestrado dedicada a este autor, sob o título *O teatro do músico cabo-verdiano Ano Nobo (1933-2004)*.

metafísica (*Adão e Eva*, 2013). “No teatro tenho que aceitar que não estou a criar personagens para me servir, como é o caso da poesia ou da prosa, mas que realmente eu estou a deitar fora vários personagens que me habitam.” (Sousa cit. Soares, 2001:22)



Figura 39: *Salon*, Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo
Fotografia de João Branco. Arquivo GTCCPM

Valódia Monteiro é um jovem que iniciou carreira como dramaturgo com a companhia *Solaris*, de São Vicente. Professor de língua portuguesa, tem uma escrita caracterizada por diálogos curtos e frenéticos, num estilo próximo do teatro do absurdo, podendo escrever em crioulo ou em português. É autor de peças que marcaram uma época pela forma corajosa como aborda temas tão diversos como a sexualidade e as fobias da mulher cabo-verdiana (*Psycho*, 2006), o pensamento de uma bombista (*Marthur*, 2007), a metafísica da memória (*Glória*, 2014) ou o síndrome e o desejo de evasão do ilhéu (*Sim ou Não?*, 2014).

Espírito Santo da Silva, militar na reforma, tem dedicado os últimos anos à escrita para o teatro e tem uma vasta produção, sendo que três das suas peças estão publicadas num volume editado pela Associação *Mindelact*. São peças extensas, em língua portuguesa, se bem que de forma recorrente utiliza expressões do crioulo cabo-verdiano. Burlesco e universalista, a sua obra consubstancia uma mistura declarada de géneros: tragédia, comédia e drama, tendo como pano de fundo as vivências mindelenses, sejam eles mendigos na porta da igreja, utilizadores do mercado de peixe ou os loucos da cidade.

Por último, Caplan Neves adota uma metodologia particular na escrita para o teatro. Longe de ser um ato solitário, narrativa e personagens são criadas a partir da interação com o elenco com quem está a desenvolver cada projeto de criação. Dessa forma, a escrita faz parte do processo de montagem do espetáculo cénico. Os textos deste autor, de uma grande profundidade, retratam aspectos sociais com uma acutilância e uma qualidade literária que não tem paralelo no teatro das ilhas. Como psicólogo de formação, Caplan Neves, tem conseguido, utilizando as ferramentas da escrita teatral, questionar, perturbar, invocar questões e, sobretudo, quebrar silêncios. É uma escrita complexa, densa, irónica e nada convencional. Pode-se dizer que Caplan Neves é o fundador do existencialismo crioulo no teatro cabo-verdiano. Destacam-se nas suas obras, as peças *A Casa dos Bonecos*, de 2011 (figura 40) e *Teorema do Silêncio*, escrita e levada à cena em 2012.



Figura 40: *Casa dos Bonecos*, Grupo de Teatro do Centro Cultural do Mindelo
Fotografia de Diogo Bento. Arquivo Mindelact

O teatro cabo-verdiano tem abraçado várias fontes às quais vai beber e a partir das quais se pode entender o leque de temas abordados – um leque diversificado ligado ao húmus cultural do crioulo das ilhas, que inclui a presença do mar, a emigração, a saudade, o querer partir e o ter que ficar, as secas e as fomes, mas também as crenças, as tradições seculares, os costumes honrados, o clima de festa quase permanente apesar das agruras da vida, seja em ambiente urbano ou rural. Podem-se encontrar nos palcos crioulos temas envoltos em crítica social, acutilante, atrevida, humorística e irónica. Deste modo, a natureza política do teatro, com o

advento da sua contemporaneidade, tem vindo a cimentar esta forma de expressão artística como instrumento de reivindicação, protesto e de esperança.

O teatrólogo e dramaturgo brasileiro Sebastião Milaré, numa viagem que fez ao Mindelo no âmbito de um projeto cénico, escreveu a esse propósito um texto elucidativo sobre as temáticas abordadas nos exercícios de improvisação a que assistiu:

Uma constante nas improvisações e nos depoimentos é a emigração. Quase todos têm um parente próximo – pai, irmão, tio – imigrante. Dos imigrantes (ou do dinheiro que os imigrantes enviam para o sustento da família) vem boa parte da receita do país. O produto em oferta, neste caso, é a força do trabalho. Mas todo o imigrante tem história, tem laços efectivos na sua terra. Fortes laços, para os que imigram e para os que ficam, que transformam a nostalgia numa das expressões mais enérgicas do cabo-verdiano – um homem sempre olhando o horizonte por sobre o mar, prisioneiro do Oceano. Na própria raiz da nação a ideia de trânsito de uma para outra terra está presente. (Milaré, 1999:24)

Catarina Alves Costa, antropóloga visual portuguesa, que já realizou dois documentários sobre artes performativas cabo-verdianas, *Teatro em Festa* (1999) e *Mais Alma* (2001), comenta a este propósito:

A sensação que temos quando vemos este teatro aqui nas ilhas, é a de que a vida é assim, a representação é credível, verosímil, há um efeito de realidade que nos leva a tomar a personagem e a história como reais e universais (amor, ódio, ira, vingança e riso). O realismo facilita a empatia, acentua a atenção na história, e não na peça em si. Para mim, que decidi começar a olhar para tudo isto através da lente da câmara de vídeo, os ensaios das peças são um lugar importante para perceber situações muito específicas da vida cabo-verdiana, mas também captar representações do amor, da amizade e da tristeza. Sendo alguns dos textos a partir dos quais se pensa o espectáculo de origem cabo-verdiana, pais que tem bastante produção literária e ensaísta, as peças são um retrato da realidade social. (...) Num país em que a maioria dos jovens emigra, encontrei nestes grupos de teatro aqueles que ficaram, pessoas de todas as idades, homens e mulheres que, quase sempre, parecem partilhar de uma forte ligação à cultura e identidade da ilha ou grupos de ilhas a que pertencem. (Alves Costa, 2000:31)

A realidade alterou-se desde que esses depoimentos foram escritos. Com as novas tecnologias, Cabo Verde abriu-se ao mundo e foi por este descoberto. As temáticas possíveis multiplicaram-se, e ao onírico e tradicional, juntou-se o metafísico e existencial. À comédia popular, de sátira apontada ao microcosmos das relações interpessoais, acrescentou-se um teatro experimental mais abstracto, estranho e poético. Ainda assim, todas estas vertentes estão profundamente ligadas à terra que as viu nascer. Todas elas dizem respeito ao homem e mulher das ilhas, à sua história, às suas vivências, frustrações, alegrias, expectativas e ao seu olhar para o mundo, para o universo inteiro.

TERCEIRA PARTE
CRIOLIZAÇÃO CÉNICA

"A crioulização cénica é o próprio mito em ação."

Mercedes Hernández Marqués – doutorada em filologia

Capítulo 7

OS PARÂMETROS DA CRIOLIZAÇÃO CÉNICA

7.1 Crioulização Cénica: princípios gerais

A crioulização cénica é uma apropriação. Pela sua natureza, e tendo a encenação como instrumento criativo, é um processo que sintetiza o que pode ser um teatro no cruzamento de culturas. Como vimos, Cabo Verde é um povo forjado por encontros de pessoas oriundas de diversos continentes e, por inerência, as suas artes cénicas acabam por ser um espelho dessas múltiplas encruzilhadas. Ao fazer uma análise histórica e antropológica, quer do nascimento da nação cabo-verdiana como da sua historiografia teatral, fica claro que esta abordagem antropofágica aos chamados clássicos da dramaturgia universal acaba por ser o resultado natural da conjugação desses dois processos históricos, o da Nação e o do (seu) Teatro. Revisitamos, neste contexto, os pressupostos implicados nas crioulizações cénicas: trata-se de uma criação (artística), que resulta em coisa nova, que pressupõe uma crítica a um sistema folclorizante e resulta numa declaração política de resistência e afirmação de um teatro nacional através de novos modelos de aplicação de elementos identitários.

Enquanto apropriação, a crioulização cénica explora distintos caminhos, ainda que se afirme numa vontade de conservação do espírito das obras e dos seus autores originais. Da mesma forma que a crioulização é mestiçagem *mais qualquer coisa*, a crioulização cénica pode ser definida através de um paradigma similar: é adaptação *mais qualquer coisa*. Neste sentido, está mais próxima de uma apropriação do que de uma adaptação ou de uma tradução. Numa adaptação, a montagem teatral, ainda que possa não seguir à risca a estrutura dramática original, pode suprimir cenas, retirar falas ou até prescindir de personagens, sem alterar o enredo de forma radical. “A ideia de apropriação, ainda que envolvendo, necessariamente, tanto interpretação quanto adaptação, sugere uma prática interpretativa e artística radical.” (O’Shea, 1990:50) A apropriação vem a ser uma reescritura e acarreta “um amplo e diversificado conjunto de estratégias envolvendo, a um só tempo, acomodação e concessão, cujo sentido político dependerá, em grande parte, das circunstâncias históricas específicas.” (Mishra e Hodge, 1994:278)

Neste sentido, a encenação talvez seja, como defendeu Pavis, o derradeiro refúgio desse cruzamento de culturas e, por consequência, o seu mais rigoroso laboratório. Ela, a encenação,

“interroga todas essas representações culturais, as dá a ver e entender, avalia-as e apropria-se delas por meio da interpretação do palco e do público.” (2008:1) Tendo presente este enunciado, o conceito de crioulização, emprestado do campo linguístico e antropológico, pode ser extrapolado para o dramaturgico, primeiro, e para a cena, depois, sendo entendido como resultado de uma dinâmica cultural em que se misturam, chocam e interpenetram forças, processos, valores e símbolos provenientes de duas civilizações que estiveram na base da construção identitária cabo-verdiana, a africana e a europeia, originando uma terceira entidade. A crioulização cénica resulta, enquanto método de trabalho e produto de reflexão, não só do encontro de culturas, como também, de uma prática sistematizada, num cruzamento entre a antropologia, a sociologia, a história e as práticas artísticas.

Um método que se alimenta, pois, do princípio de que, transposto para a cena, qualquer elemento do espetáculo resulta da possibilidade que a encenação dá de ser cultivado e inserido num (novo) conjunto significativo, algo que tem sido estudado pelas teorias de recepção espetacular. Há neste âmbito uma relação direta entre os códigos culturais e os códigos artísticos. Os primeiros permitem a definição e elaboração dos segundos, como resultado da crioulização cénica, e o comprovativo da eficácia deste processo criativo ocorre no momento em que o objeto cénico se apresenta perante a plateia para a qual foi concebido. O teatro consegue traduzir os elementos abstratos de uma cultura como um sistema de valores, crenças ou mitos, utilizando-se de meios concretos. Em vez de explicar um ritual, a cena permite a sua concretização efetiva, dando-lhe vida. Por isso a crioulização cénica é “o próprio mito em ação” (Marques, 2012: 336).

É verdade: um ritual perde o seu sentido assim que for extraído do seu contexto e transposto para o palco; porém nada impede o teatro de se autodeclarar como o lugar de uma outra cerimónia, na qual o ritual procurará a sua validade. A encenação e a representação teatral são sempre uma tradução cénica (graças ao ator e a todos os elementos do espetáculo) de um conjunto cultural distinto (um texto, uma adaptação, um corpo). (Pavis, 2008:15)

Realizar uma radiografia da crioulização cénica, pressupõe uma distinção, na linha de pensamento de Pavis, entre a representação como objeto empírico e a encenação como objeto do conhecimento, ou seja, entre uma estética de produção e uma estética de recepção: “a encenação não existe no que tange ao sistema estrutural senão quando recebida e reconstituída por um espectador a partir da produção, pela equipa artística, da colocação dos sistemas significantes.” (2008:23) Estamos perante uma análise que combina a semiótica teatral com uma perspectiva cultural e antropológica. A encenação deixa de ser apenas um processo criativo para se transformar numa prática social, com cariz político, que reflete uma certa realidade histórica.

A crioulização cénica pressupõe três etapas principais: uma adaptação dramaturgica, que Marqués designa de *micro-crioulização*, com a definição de um enquadramento histórico, geográfico e cultural; a adopção de estratégias de encenação e códigos linguísticos; e, por fim, a estruturação de um quadro performativo que é também resultado dos percursos de vida dos intérpretes e das suas peculiaridades sociais e culturais, psicológicas e corporais. Neste sentido, a crioulização cénica pode ser encarada como um “contrato de influências” (Marqués, 2012):

As crioulizações são adaptações dos clássicos da literatura dramática universal encenados através de um processo de assimilação, dando lugar a um novo texto que favorece a identificação com o público, através do uso do crioulo e de referências socioculturais de Cabo Verde. O autor (diretor, atores e atrizes) distancia-se do original na medida em que prevalece a reatualização da própria cultura receptora na cena, revitalizando e reescrevendo a sua própria história. (idem:178)

Um exemplo concreto: em 1998 foi possível testemunhar, pela primeira vez, uma encenação de uma peça de Shakespeare em Cabo Verde. Interpretada em crioulo, ou na língua cabo-verdiana, a peça foi *Romeu e Julieta*, levada à cena pelo GTCCPM. Esta apropriação teve várias particularidades: não houve uma preocupação de manter uma fidelidade ao texto original, tendo-se transposto a história para a atualidade, através de uma linguagem, quer dramaturgica quer cénica, que as novas gerações pudessem reconhecer mais facilmente. Deu-se um maior ritmo e pulsar à peça, ao estilo da época que se pretendeu retratar. O contexto geográfico foi alterado e esta acabou por ser uma imagem de marca da produção teatral, já que as famílias rivais foram localizadas em dois bairros do Mindelo, Monte Sossego e Ribeira Bote, para dessa forma melhor enquadrar a impossibilidade de amor entre os dois jovens.

Esta peça comprova como, apesar do texto dramático original não ser cabo-verdiano, pode, no entanto, ser adaptado à realidade local e espelhar a identidade cabo-verdiana, e assim levar a que o público se identifique com ela. A peça passa assim a fazer parte da dramaturgia cabo-verdiana. (Barbosa, 2009:140)

Não tendo sido a primeira experiência de apropriação de um texto estrangeiro, esta encenação merece o destaque, pela relevância histórica que se reveste a obra do bardo inglês, encenado desde sempre em todo o mundo. A temporada de seis espetáculos, apresentados em dois fins de semana consecutivos, foi um sucesso, todos os dias com lotação esgotada. Numa cidade em que as produções teatrais só tinham um ou, no máximo, dois dias de exibição, ter uma produção durante seis noites em cartaz é, já de si, um facto digno de registo.

Germano Almeida, num depoimento publicado após as primeiras crioulizações cénicas, resume em poucas palavras o que o GTCCPM, na sua perspectiva, estaria a inculcar ao panorama cultural das ilhas: “teve o mérito de trazer pelo menos duas coisas, não apenas ao teatro cabo-verdiano, mas também à sociedade em geral. Primeiro, a humildade, a seguir, a percepção de que o mundo não se esgota em nós mesmos.” (1998:13) O texto do escritor, com a sua ironia peculiar, acentua a quase ausência de contacto com o exterior, que não permitia bases de comparação, gerando um fecho das ilhas sobre si mesmas, o que alimentava uma espécie de “basofaria nacional” e, ao mesmo tempo, “atrasos a muitos e diversos níveis”. Com o título genérico “O mundo do teatro em Cabo Verde”, Almeida defende que as adaptações de obras literárias de grandes autores que a Humanidade conheceu, “interpretadas à luz da realidade destas ilhas e usando como instrumento o crioulo, nada perdem da sua graça e magia, mas pelo contrário como que ganham um fôlego renovado”, referindo as duas que especialmente o marcaram: *A Casa de nha Bernarda*¹⁴² e *Romeu e Julieta*. (*idem*)

Destas experiências iniciais de apropriação, nasce o conceito de crioulização cénica: uma adaptação ao contexto nacional crioulo, ou seja, cabo-verdiano, numa qualquer época definida pela equipa criativa, utilizando como referencial a matriz social, cultural e histórica do país, com os seus alicerces identitários, os seus ritmos, tradições, temáticas e a língua cabo-verdiana. Servindo-se das mesmas personagens, situações e conflitos criados pelo dramaturgo original, a metodologia pressupõe uma redefinição do tempo (o quando), do espaço (o onde) e de outros pormenores relacionados com a história que se quer contar. Dessa forma, a peça, inicialmente estranha ao contexto local e ao público, consegue conquistar um significado cultural próprio e distinto do original. Dito por outras palavras: a peça torna-se cabo-verdiana.

O processo de crioulização cénica remete-nos a um território ambíguo que não se identifica nem com o teatro tradicional nem com o vanguardista. “Sem dúvida, está relacionado com o descobrimento, ligado à subjugação e à perda, de uma nova relação entre diferentes línguas, entre o homem e a sociedade.” (Marqués, 2012:186) Assim, a prática teatral, no sentido geral do termo inglês da *performance*, obriga a que se deva considerar a crioulização cénica numa perspectiva antropológica, e não apenas artística. Tal contexto abarca tanto a sua origem, a preparação do espetáculo, as reações do público como as práticas socioculturais que sustentam a encenação, onde a identidade cultural crioula se expressa através da técnica corporal, do ritmo e

¹⁴² *A Casa de nha Bernarda*, foi o título dado à adaptação crioula de *A Casa de Bernarda Alba*, de Garcia Lorca, estreada em 1997, um ano antes de *Romeu e Julieta*, pelo GTCCPM. Viria a ser produzida uma segunda versão desta crioulização, em 2007, celebrando os 10 anos sobre essa primeira experiência.

da forma de pensar ou narrar: a língua, as temáticas, os tempos e os lugares constituem a base e a força motriz do ritual cénico.

A análise antropológica das crioulizações deve ser constantemente atualizada dada a sua complexidade cultural, o que nos conduz a procurar uma metodologia que seja capaz de adaptar a semiologia ocidental às tradições não ocidentais e às criações interculturais. (...) A análise antropológica, como sucessor do semiológico seria, então, a única resposta a esta mudança de paradigmas, porque esta análise nos ajuda a abordar um espetáculo que necessariamente coloca várias culturas diferentes em diálogo. (idem:190)

A perspectiva antropológica corrobora a análise das crioulizações enquanto resposta cultural de um país que desde a sua origem é sincrético e intercultural. “Uma abordagem plural que ajuda a apreender a complicada rede de intercâmbios culturais inserida na prática teatral cabo-verdiana.” (*idem*). O espetáculo transforma-se em narração, o elemento sociocultural inscreve-se no texto e este destina-se unicamente a ser colocado em cena, onde a capacidade do “fazer” se sublima, dando vida a um corpo que antes era estranho.

O trabalho de Branco nas crioulizações cria um discurso que atua como motor dinamizador da identidade cultural enquanto nação pós-colonial e inscreve, em cada encenação, a força dramática da palavra, do silêncio, da música, da língua crioula e do corpo.” (idem)

O ponto de partida é o entendimento de que existe um vasto manancial dramaturgico onde o teatro cabo-verdiano pode ir beber, inspirar-se, observar, procurar referências outras, em suma, miscigenar-se, como sempre aconteceu desde que o arquipélago se viu na posição de um imenso laboratório humano e social, onde diversas raças e culturas se viram a forçado e estreito contacto.

Neste sentido, quando se fala em crioulização enquanto apropriação, tem-se nas suas premissas a ideia de um texto para levar ao palco (ou à cena), ou seja, uma tradução cénica para o espetáculo, em oposição à tradução literária. Uma adaptação desta natureza pode reatualizar o texto original, traduzindo apenas algumas partes dele, enquanto outras partes desaparecem ou são alteradas. Esta crioulização pode ser entendida como uma tradução, do ponto de vista do encenador e da equipa artística, de um texto teatral, escrito com vista a sua execução cénica, e que contém distintas características estruturais que o tornam realizáveis, em palco. É uma leitura conduzida numa direção concreta: na de uma identificação dentro do cerimonial cénico. Estamos perante uma narrativa que o público adota como sua, reconhecendo o universo que nela é retratada, ainda que isso não aconteça com a dramaturgia original. A crioulização cénica utiliza a arte da encenação como condutor para que a identificação da história pelo público possa ter lugar, o que implica toda uma concepção cénica que envolve uma componente plástica, visual,

sonora, espetacular. Os ambientes passam a ser identificáveis, assim como os objetos concretos; as paisagens são reconhecíveis, mesmo que pareçam terra de ninguém.

Assim, estamos perante estratégias de identificação que pressupõem a inclusão de um sem número de elementos narrativos, visuais e sonoros. O lugar deserto, um desolador cenário de seca, como os que podemos encontrar nas peças de Beckett, ou um bairro de uma cidade pacata, com vizinhas a “falar na vida de gente”, como na *Sapateira Prodigiosa*, de Garcia Lorca, são identificáveis e colocam-nos perante contextos históricos e sociais cabo-verdianos concretos. Os figurinos utilizados, sinais de modas presentes ou passadas, tornam-se elementos de uma cultura crioula que não estranha o objecto cénico que lhe é dado a apreciar. Os sons que se escutam, como o bater do mar nas rochas, o sopro do vento Leste que invade as ilhas ou os cães a latir num dos becos da capital do arquipélago, fazem parte do quotidiano popular. O desfile do *Kolá Son Jon*, dividido entre o religioso da devoção ao Santo e o pagão das danças com corpos suados que se chocam eroticamente ao ritmo dos tambores, é o mesmo que passou pelo auditório na versão cabo-verdiana de *A Casa de Bernarda Alba*. A mesma casa onde ecoa na primeira cena o choro de carpideiras cabo-verdianas, o pranto doce e triste das mulheres abandonadas. As intervenções do Bobo, em *Rei Lear*, expressas em verso e ao ritmo do hip-hop, são referenciais da cultura urbana contemporânea local. O enquadramento histórico e geográfico escolhido para *As Três Irmãs*, em que três jovens mulheres só pensam em escapar da clausura que representa a cidade do Mindelo durante a 2ª Guerra Mundial, fantasiando com Lisboa, a metrópole cobiçada, é reconhecido pelo público. A estrutura vicentina de *Auto da Índia* é recriada e transposta para o Mindelo dos anos 60 do século XX, época em que a Índia se chamava Holanda, para os cabo-verdianos. A diglossia do falso médico de Molière, que fala crioulo quando se assume camponês, forçando um português cheio de termos alegadamente científicos quando veste o papel de mestre da medicina, em *Médico à Força*, representa uma estratégia social comumente utilizada em diversas ocasiões, nas ilhas de Cabo Verde. Os nomes dos lugares, das famílias, dos animais, das plantas, das canções, das festas e do calão de cada ilha e época são adoptados. São infundáveis os elementos alterados ou introduzidos no texto original, que contribuem para que o produto cénico final se transforme numa criação artística idiossincrática.

O teatro passa a ser teatralidade, ou seja, uma representação estética e artística que se realiza com o corpo através de elementos que põe em relevo um carácter ritual e artístico e que engloba muito mais do que o texto original: montagem, dança, máscara, mitos, tradições e imagens. O teatro transforma-se em teatralidade contribuindo para a inclusão de formas que

antes não tinham lugar. (Marqués, 2012:179) A crioulização cénica é, em suma, uma proposta cénica que condensa um expressar artístico do *ethos* cabo-verdiano



Figura 41: *Casa de nha Bernarda*, Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo
Fotografia de João Barbosa. Arquivo GTCCPM

7.2 A Crioulização Cénica como processo colaborativo

A aproximação ao conceito de crioulização cénica encerra um pressuposto que é estrutural: não existe apenas um autor, mas vários. Resulta de um processo visceralmente colaborativo, onde todos os intervenientes têm uma palavra a dizer. Desde as primeiras reuniões, passando pelos ensaios de mesa, onde se redesenha toda a dramaturgia, à montagem em que cada um dos integrantes representa uma força motriz de codificações sociais e antropológicas, até se chegar na execução criativa da cena, com as componentes plásticas, visuais e sonoras a serem executadas por uma equipa de artistas locais, tudo é resultado de inúmeras contribuições, pessoais e artísticas, que a encenação trata de aproveitar, combinar e empregar ao serviço do produto final. Estamos perante um conjunto de enunciados cénicos que, reunidos e organizados pela encenação, produzem um novo texto espetacular, uma estrutura concebida para comunicar.

É neste ponto fulcral que o espetador, derradeiro interveniente nesta cadeia de montagem artística, assume o seu papel. Como sublinha Danièle Sallenave, “no teatro, o ator verdadeiro é o espetador. O ator *representa a peça*, porém o espetador *representa a representação*.” (cit. Pavis, 2008:41) A crioulização cénica culmina neste fenómeno de identificação, em que o espetador se vê na (e em) cena, a si e ao seu meio social e cultural, através da narração, das personagens, das

músicas, dos corpos, da língua falada e, sobretudo, da energia emanada do espaço cénico. Todo o processo é colaborativo. Ainda que possa não ser consciente no próprio, é o papel do espetador enquanto destinatário final da crioulização cénica que sustenta a sua existência.

E para que a narrativa original se torne identificável ao público, tem de o ser, em primeira instância, para os mensageiros, os efetivos portadores da assimilação, aqueles que dão o corpo ao manifesto: os atores e atrizes, com os seus corpos, vozes, histórias de vida e almas. Neste contexto, interessa-me o trabalho nos ensaios, a espontaneidade que continua a surpreender após mais de duas décadas de experiência, a língua falada e ouvida, o corpo que mexe de certa forma e com determinada energia, a forma como se comunica transportando as idiossincrasias do seu povo e as suas experiências de vida, em suma, a forma como se carrega uma profunda ligação à terra, pilar central da identidade crioula.

Ducha Faria, atriz que interpretou uma das personagens de *À Espera da Chuva*, versão cabo-verdiana de *À Espera de Godot*, de Beckett, testemunha como foi crucial trabalhar na “forma de andar, de movimentar-se e de falar das pessoas do campo, cansadas e sofridas, indecisas e ao mesmo tempo confiantes, que nem o cabo-verdiano, que todos os anos faz a sementeira baseada na esperança da chuva que raramente chega.”¹⁴³ Há todo um trabalho de pesquisa individual, na construção das personagens que, sendo estranhos *ab initio*, com o trabalho, a pesquisa e os ensaios, se tornam cabo-verdianos, já serão *um de nós*.

Fonseca Soares, que interpretou *Rei Lear*, refere que antes da memorização de textos, procurou fazer uma observação do mundo real e uma experimentação de posturas, gestos, formas de olhar, de observar, de andar, “sempre procurando o meu (crioulo) rei. Uma construção lenta, experimentada, tentada... com o encenador como ‘pedreiro.’”¹⁴⁴ Esse é um dos aspetos basilares do processo: uma liberdade de criação que não se limita à possibilidade de construir as personagens de forma individual. O que se procura, exige e motiva é que todos cheguem com contributos pessoais, resultantes de uma experiência de vida, ou resultantes de pesquisas que possam ser mais-valias em cada circunstância e em determinado momento dos ensaios. O foco mantém-se: *tornar nosso*. Reflete um procedimento que facilita que a cultura de cada intérprete se manifeste.

Na realidade, é uma autonomia mais aparente do que real, porque os intervenientes, embora coautores do produto final, são conduzidos para uma direção concreta, que conflui na

¹⁴³ Depoimento de Duchá Faria, no questionário a propósito da encenação de *À Espera da Chuva*.

¹⁴⁴ Depoimento de Fonseca Soares, no questionário a propósito da encenação de *Rei Lear*.

crioulização cénica. Decorre do processo de criação intercultural que, por sua vez, emerge da passagem de um texto estranho para o contexto cabo-verdiano. Colocá-lo em cena com estas pessoas, faz com que adquira nova significação, o que seria improvável se houvesse uma tendência centralizadora na direção de atores, uma postura que acabaria por castrar possíveis contribuições que em muitos casos se mostraram decisivas. É o que nos testemunha Emanuel Ribeiro, que interpretou Próspero, na montagem crioula de *Tempestade*:



Figura 42: *Rei Lear*, Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo
Fotografia de Luís Couto. Arquivo GTCCPM

*O ponto de partida foi a pesquisa de cada ator, partimos da recolha de expressões lúdicas, bem crioulas e cabo-verdianas, situadas num tempo mais antigo pois a peça estaria situada no povoamento e no nascimento do próprio crioulo. O processo foi pessoal e, posteriormente, de mesa, onde o coletivo se reunia e opinava sobre a proposta de cada ator. Foi também o momento de encontrar a personagem do ponto de vista de tiques da linguagem e de toda uma idiossincrasia linguística. Procuramos na poesia de Shakespeare aquele espírito das ilhas*¹⁴⁵.

“Foi em conjunto que se fez grande parte da adaptação do original à realidade cabo-verdiana”, certifica a atriz Francisca Lima que foi convidada para interpretar o papel de Noiva em *Bodas de Sangue*, de Garcia Lorca. “Para mim, como única estrangeira no grupo foi muito importante porque o contacto direto com os colegas deu-me o que nenhum livro pode dar, a essência da alma do povo cabo-verdiano. Essa vivência é que me permitiu trabalhar esta

¹⁴⁵ Depoimento de Emanuel Ribeiro, no questionário a propósito da encenação de *Tempêstad*.

personagem que carrega em si (na nossa versão), as duas culturas: portuguesa e cabo-verdiana.”¹⁴⁶

Estamos perante uma tradução que passa pelo corpo dos atores e pelos cinco sentidos do espetador. O corpo é o símbolo maior da encenação, que se diferencia pela sua capacidade de fornecer um conjunto de significados múltiplos. Neste enquadramento, os corpos, carregados de vida social, tornam-se “uma espécie de banco de dados para a cultura.” (Wulf cit. Pavis, 2010:145) Interatuam com os outros significantes cénicos – música, figurino, cenografia – e com o público, pelo que não é de estranhar que seja um elemento preponderante para as crioulizações cénicas. São corpos que representam através das suas aparências e das suas ações. Categorias como raça, género, gesto e/ou movimento podem expressar lugar ou narração e, dessa forma, os corpos contribuem para unificar a comunidade, ao reatualizá-la enquanto comunidade cultural.

Ainda que conduzidos pela encenação, os intérpretes assumem a criação da sua partitura cénica, que inclui o corporal, o vocal, a gestão de energia e dos ritmos implicados na sequência de ações que estão a seu cargo. Partem de uma investigação autónoma, cujo cuidado varia em cada caso, que passa pela observação quotidiana de pormenores que interessem à personagem em concreto e por entrevistas a familiares e conhecidos com o objetivo de recolha de elementos de construção social, física e psicológica. Tudo culmina na definição dessa partitura cénica de atuação, que transforma cada interveniente num coautor, realçando o seu carácter colaborativo. Neste sentido, a apropriação não está apenas nas palavras, mas também no gesto; não está na letra, mas no espírito de uma cultura, infável mas omnipresente.

Deste modo, o espírito colectivo faz-se presente em todos os momentos. Primeiro na dramaturgia, onde os ensaios de mesa ganham protagonismo, numa fase que não apenas permite uma melhor compreensão do texto de partida mas sobretudo funciona como uma arena de debate e descoberta. É o momento em que cada um leva a sua proposta de tradução para a língua cabo-verdiana, a partir de pressupostos históricos e sociais previamente estabelecidos. Decide-se a introdução dos elementos locais, que podem ser nomes de lugares, plantas, animais, canções, piadas, apartes ou enquadramento social das personagens. Uma metodologia em que todos os integrantes da equipa artística têm a sua quota-parte na autoria da tradução linguística, participam na apropriação narrativa e propõem elementos da adaptação cultural. Estamos perante o que Susan Bassnett designou de *tradução cooperativa*. (1991:156)

¹⁴⁶ Depoimento de Francisca Lima, no questionário a propósito da encenação de *Bodas de Sangue*.



Figura 43: *Romeu e Julieta*, Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo
Fotografia de Cristina Peres. Arquivo GTCCPM

Finalmente, as outras áreas artísticas envolvidas, que definem a componente visual, plástica e sonora do espetáculo, são indissociáveis para a concretização cénica desta translação: os artistas envolvidos, cenógrafos, pintores, músicos, iluminadores ou instrumentistas fazem parte integrante da equipa de *adaptadores* (Pavis, 2008). Todos eles assumem uma função de mediação, ou seja, adaptam, transformam, modificam, apropriam-se da cultura fonte e tornam-se instrumentos de assimilação e posterior exteriorização cénica, tendo em vista um público e uma cultura alvo. O foco mantém-se: crioulizar. Sejam os cenários, as sonoridades, as temperaturas definidas pela iluminação, os adereços ou os figurinos, todas as decisões e práticas artísticas contribuem para a definição de elementos mediadores e de novos significantes.

7.3 A Crioulização Cénica como tradução antropofágica

Esta apropriação de textos originários de culturas fontes com realidades sociais, históricas e geográficas muito diferentes é tão profunda, que faz sentido relacionar o conceito de crioulização cénica com o da antropofagia cultural, de Oswald de Andrade (Marqués, 2012:173). O modernista brasileiro construiu uma ideia de canibalismo cultural em que é feita a apologia da diferença – *só me interessa o que não é meu* – ou seja, a antropofagia cultural pressupõe uma ruptura, com a assimilação pelo outro, valorizando os valores do eu, do canibal. O antropófago é

capaz de engolir formas culturais importadas e com elas criar algo local, um eu melhorado pelo fenómeno antropofágico¹⁴⁷.

Podemos dizer que João Branco é um antropófago dos clássicos, pois “devora-os” para apropriar-se da sua força e convertê-la em cabo-verdianidade como processo estratégico ligado a uma dimensão pragmática da encenação. As criouliizações são o resultado de um canibalismo onde os valores culturais cabo-verdianos se reactualizam com maior veemência. (idem)

É, de facto, um processo que vai muito além da tradução linguística. A criouliização cénica, fazendo uso de variados instrumentos de apropriação, cria um novo texto espetacular, cabo-verdiano, com uma identidade crioula, identificável e, portanto, gerador de um público cúmplice e, ao mesmo tempo, avalizador deste ritual de transformação cénica.

Pelo menos por duas vezes, e sem que os seus autores tenham feito qualquer ligação ao poeta Oswald de Andrade, foram publicados comentários sobre as criouliizações cénicas que fizeram referência a esta natureza antropofágica. Primeiro, a propósito da criouliização de *Rei Lear*¹⁴⁸, pelo GTCCPM, o jornalista Eduíno Santos manda perguntar ao próprio Shakespeare, se “o nosso Rei Lear é o seu Lear.” (2005:25). O título da crónica – “Mindelo ‘comeu’ João Branco” – não deixa margem para dúvidas quanto à natureza antropofágica do cabo-verdiano, em geral, e do mindelense, em particular, e enfatiza o processo de criouliização do encenador, frequente no ambiente social e cultural da cidade do Mindelo.

Todas estas peças de teatro, que João nos trouxe, são um produto cabo-verdiano; é a síntese. Não apenas porque é feita por actores cabo-verdianos. Mas sim porque ‘comemos’ Shakespeare via João Branco. Mindelo come tudo o que é bom e transforma, sintetiza, faz um produto novo. Um produto único, no Mundo, um produto genuinamente cabo-verdiano. (idem)

Uma apropriação como a que foi feita com *Rei Lear* poderia revelar-se contraditória, sabendo-se, por exemplo, que Cabo Verde nunca foi um Reino. Não houve neste caso uma preocupação de modificar o contexto e mantiveram-se as figuras centrais da história, como o Rei, o Bobo, as três filhas herdeiras e os respetivos Duques. Assumiu-se, neste caso particular, a narrativa como uma lenda crioula, na mesma linha do património oral cabo-verdiano que em

¹⁴⁷ **Oswald de Andrade** (1890 – 1954). Poeta, ensaísta e dramaturgo da vanguarda brasileira. Autor de poesias e romances, teatrólogo e crítico literário, escreve em 1928 o *Manifesto Antropofágico*, numa tentativa de teorizar a partir da psicanálise da criação na cultura brasileira, em oposição à portuguesa / europeia. Como consequência da globalização cultural, as suas ideias têm sido recuperadas para explicar os intercâmbios culturais entre os chamados Primeiro e Terceiro Mundos, sobretudo em países descolonizados. (Marqués, 2012:173)

¹⁴⁸ A versão crioula tinha como subtítulo, *Nhô Rei Ja Ba Kabesa*, (*O Senhor Rei já endoideceu*).

vários contos tradicionais inclui o Rei como figura central ¹⁴⁹. O testemunho de Fonseca Soares, que além de interpretar a personagem principal foi coautor da criouliização textual, é elucidativo quanto ao objetivo de “enquadrar a história no tecido social e cultural cabo-verdiano”:

Via a ‘estória’ a decorrer em qualquer das ilhas mais agrícolas do país, onde o emaranhado de relacionamentos e ordens de poder se podem ‘confundir’ com o drama «O Rei Lear». A título de exemplo, os proprietários, rendeiros, detentores de terras e de ‘homens de trabalho’ mais as tais Famílias que se eternizam através das heranças, mais os que merecem ou não serem deserdados ¹⁵⁰.

O segundo caso onde a natureza antropofágica foi realçada, refere-se à crónica de Brito-Semedo (2013) a propósito da criouliização cénica de *Escola de Mulheres*, de Molière. Aqui o autor utiliza a expressão crioula *cangôd*, que no campo semântico do espiritismo cultivado em São Vicente, significa *estar possuído por*. O antropólogo defende, a propósito desse espetáculo: “é caso para se dizer, Molière está em Mindelo *Cangôd* em João Branco!” Aqui não se trata de comer ou ser comido, mas de um nível superior, espiritual, o estar possuído. Molière teria entrado dentro do espírito e alma do encenador e, por essa via, se fez ouvir e ver, numa nova demonstração do poder de apropriação do povo cabo-verdiano.

Esta adaptação tem uma forte marca de identidade local, procurada e aperfeiçoada até à exaustão. Identificam-se os hábitos sociais como o golfe, com o seu ritual, vestes e aparato próprio, onde não falta o gin and tonic no final da partida; a fala local, num crioulo castiço sanvicentino, com a presença facilmente identificada do italiano, do inglês, do francês e do português, claro; a música local, como as mornas e as coladeiras, exemplarmente executadas por Khali Angel, o último pianista de Cesária Évora ¹⁵¹.

Glissant, que considerou a tradução uma arte do futuro, relacionando-a com o fenómeno da criouliização, defendeu que o tradutor “inventa uma linguagem necessária” (1996:45), que vai de uma linguagem a outra, como um poeta que inventa uma linguagem nova na sua língua. “A linguagem do tradutor opera como a criouliização e como a Relação no mundo, ou seja, é uma linguagem que produz o imprevisível.” (*idem*).

¹⁴⁹ É o caso da história tradicional *Blimund*, que cruza um boi selvagem, um Rei mimado e despótico e uma bela princesa. O conto termina com a morte do animal, encantado por um rapaz que toca cavaquinho e canta uma música tradicional, que qualquer cabo-verdiano, criança ou adulto, da cidade ou do campo, reconhece e canta: “Oh Blimund, senhor Rei mandam bem buxkob pa ba kaza ma vakinha de Praia.” (Em português, “Oh Blimund, o senhor Rei mandou-me vir buscar-te, para casares com a vaquinha da Praia”).

¹⁵⁰ Depoimento de Fonseca Soares, no questionário a propósito da encenação de *Rei Lear*.

¹⁵¹ Crónica publicada no blogue *Esquina do Tempo*.

<http://brito-semedo.blogs.sapo.cv/363111.html>

(Consultada a 12 de Abril de 2014)

Neste sentido, a tradução, a arte do imaginário, é uma verdadeira operação de crioulização, “uma nova e imparável prática de preciosa mestiçagem cultural.” (*ibidem*) A apropriação antropofágica resulta desta ideia de que a tradução é, como defendeu Glissant, um dos baluartes do novo pensamento arquipelágico. Estamos perante uma arte de fuga de uma língua para outra que transforma símbolos maiores de culturas estranhas em consistentes produtos identitários, hinos da cultura crioula que ganham vida através do teatro. A própria crioulização, entendida como uma tradução do ponto de vista do encenador, preza, como defendeu Susan Bassnett, a eficácia cénica:

Se o tradutor de teatro é confrontado com o critério adicional de jogabilidade como um pré-requisito, ele está claramente sendo solicitado a fazer algo diferente do tradutor de outro tipo de texto. Além disso, a noção de uma dimensão extra ao texto escrito que o tradutor deve de alguma forma ser capaz de compreender ainda implica uma distinção entre a ideia do texto e a da performance, entre o escrito e o físico. (1991:122)

Na mesma linha de pensamento de Antoine Berman, considero que este processo de apropriação torna visível o âmago da tradução: “[...] a essência da tradução é ser abertura, diálogo, mestiçagem, descentralização. Ela é relação, ou não é nada” (2002:17) A crioulização cénica traduz, mas vai mais longe. Apropria-se, assimila, regurgita e assume a sua nova identidade sem, no entanto, perder a natureza universalista que faz com que estes textos continuem a fazer sentido, em qualquer parte do mundo.

7.4 A Crioulização Cénica como valorização linguística

A língua cabo-verdiana é a força motriz das crioulizações cénicas. Melhor, a complexa relação entre as línguas cabo-verdiana e portuguesa são o ponto de partida, a partir do qual a metodologia da crioulização cénica se desenvolve. Nesta, há personagens que falam o crioulo ou o português conforme a situação em que se encontram. Outras há, que só falam uma ou outra língua, dependente do seu enquadramento social. E como é perceptível, o teatro torna-se, de novo, um espelho fiel da relação social e cultural entre estas duas línguas. Neste contexto, a língua cabo-verdiana é a dominante na cena, dada a condição de diglossia oral existente no arquipélago, onde a língua materna impera na complexa rede de comunicação oral quotidiana.

Quando as palavras escritas por Shakespeare, Garcia Lorca ou Molière ecoam no crioulo de Cabo Verde, algo de fascinante acontece, uma nova musicalidade linguística reverbera no

espaço cénico, e uma poética inusitada se anuncia. Estamos perante uma demonstração cabal da aptidão da língua cabo-verdiana para dar voz aos maiores autores da dramaturgia mundial.

*Traduzir para crioulo peças do bardo inglês sintetiza “a constatação (como se fosse necessária...!) da universalidade e transtemporalidade [sic] de Shakespeare e, (como, também, se fosse necessário...!) o reconhecimento das virtualidades da língua cabo-verdiana, como qualquer outra língua, podendo alcançar esse “nível” que alguns lhe negam de poder ser língua de Cultura*¹⁵².

Assim, mais do que um jogo de sedução voltado para uma proclamada lusofonia, as crioulizações cénicas tem sido um reflexo da diglossia existente em Cabo Verde. Ainda que a crioulização cénica não se possa resumir a uma tradução linguística, a força do crioulo na vida do cabo-verdiano, a sua condição de língua oral e a especificidade do texto dramático, fazem do seu uso um dado essencial, ainda mais quando o processo tem como objetivo uma eficácia dramática na cena. O uso da língua nacional, outorga, por ela mesmo, força cultural ao texto.

A língua portuguesa, também ela componente da matriz cultural cabo-verdiana, é utilizada em situações concretas e identificáveis, relacionadas com relações sociais e jogos de poder. No caso da língua cabo-verdiana, ela é validada enquanto língua *dramática*, a língua da cena por excelência, como resultado do seu poder de comunicação oral. Mais, por ser a língua da emoção, coloca-se a questão da qualidade da interpretação: quando utiliza a língua materna esta é mais autêntica, visceral, forte e vivaz. O uso do português em situações quotidianas – no caso de a encenação optar pela utilização apenas do português – torna essa interpretação menos verosímil e, por vezes, até caricata, dada a dificuldade existente no intérprete cabo-verdiano, de uma forma geral, em expressar-se oralmente em português.

Nas crioulizações cénicas das peças de Garcia Lorca, esta relação entre as duas línguas é bem patente. Por duas vezes, atrizes portuguesas protagonizaram as crioulizações *lorquianas*: primeiro, com Guida Maria, em 1997, que interpretou a personagem Bernarda, em *Casa de nha Bernarda*; depois com Francisca Lima em 2011, a quem foi entregue a personagem de Noiva, em *Bodas de Sangue*. Nos dois casos o texto destas personagens foi dito em português mas ambas as atrizes tiveram que aprender expressões em crioulo. Além disso, as histórias foram recriadas num contexto local específico que tornou verosímil e socialmente justificável o facto das

¹⁵² Comentário de **Mário Matos** (1954 -), sociólogo~ na página do Facebook *Shakespeare em Crioulo*, criada em Março de 2013, com o objetivo de socializar o processo de adaptação de *Tempestade*, estreou em Setembro. <https://www.facebook.com/Shakespeare-em-Crioulo-271731509629637> (Consultada a 03 de outubro de 2014)

personagens se exprimirem quase sempre na língua portuguesa. A Bernarda cabo-verdiana, matriarca, severa e símbolo da autoridade familiar, simbolizada pelas portas e janelas cerradas do luto, utiliza o português como instrumento de domínio e poder. Além de quem, enquanto líder de uma família da alta burguesia da cidade do Mindelo, exigia às suas filhas a utilização da língua colonial, ainda que entre elas utilizassem o crioulo nas conversas. A Noiva mindelense, fruto de um relacionamento entre uma mãe portuguesa, do Minho, e um pai cabo-verdiano, de São Vicente, vê-se obrigada a viver em Cabo Verde devido à morte da primeira, num clima e país estranhos, aos quais se começa a adaptar quando se consome a boda, mais ou menos forçada, e se dá a tragédia. A própria forma como é acusada pelas outras mulheres na cena final, sublinha a sua condição de *estrangeira*, ainda que de sangue crioulo.

Quer num caso quer noutro, a lusitanidade das protagonistas reflete o panorama social e cultural adoptado, e os momentos em que ambas falam crioulo reforça a empatia com o público, por duas razões: eram cenas de maior descontração que permitiam que personagens que se exprimem em português o fizessem em crioulo; pelo reconhecimento da plateia ao presenciar duas atrizes portuguesas a realizar um esforço para se transformarem em personagens crioulas, não apenas pelo gesticular mas também pelo falar. Francisca Lima testemunha que a crioulição cénica de *Bodas de Sangue* “implicou apreender a sonoridade melódica da língua cabo-verdiana.” (2011:51) O texto é dito em português e pontualmente há palavras ou expressões que são ditas em crioulo. Em *Casa de nha Bernarda*, a utilização da língua cabo-verdiana causa um efeito na alteração rítmica do texto original, como é referido no programa do espetáculo:

A tradução para o crioulo tornou o texto mais aberto, mais musical, mais próximo da realidade local, um pouco mais moderno. A ambiguidade, tal como na obra original, está presente, mas é nossa convicção que a tradução feita, num trabalho que procurámos fosse o mais rigoroso possível, deu ao ambiente geral da peça um toque de ironia típico da cidade do Mindelo e dos seus cidadãos. (Branco, 1997)

Através da língua, mas não só, nasce um *novo* Garcia Lorca, próximo da realidade urbana mindelense, onde musicalidade, ironia e drama se entrelaçam. O ator brasileiro José Mauro Brant, que interpretou Garcia Lorca no espetáculo *Pequenos Poemas Infinitos*, presenciou a versão crioula de *Bodas de Sangue*, confirmando a aderência da plateia: “Logo no começo do espetáculo já se via que o público estava se vendo no palco. E isso gerou uma reação muito interessante e muito viva. As pessoas riam, comentavam, julgavam as situações. Era a sociedade se vendo, se comentando e se identificando automaticamente.” (cit. Branco, 2011:13)

Coloca-se, pois, a questão da eficácia dramática. O cabo-verdiano escreve e reescreve a sua identidade cultural em crioulo, atualizando valores conscientes e inconscientes que o fazem pertencer a uma comunidade cultural. Em primeiro lugar, ao optar-se pela língua cabo-verdiana, a ação é automaticamente transportada para Cabo Verde, seja nas ilhas, seja numa das muitas comunidades espalhadas pelo mundo, o chamado Cabo Verde global e diaspórico. Sendo um dos objetivos da criouliização cénica provocar um efeito de identificação no público, “nada melhor do que a língua em que o cabo-verdiano se emociona e pensa.” (Marqués, 2012:216)

Como já foi referido, Hernandes Marqués utiliza o termo *micro-criouliização* para definir esta tradução para o crioulo. “Daqui resulta uma identificação imediata com a realidade cabo-verdiana que pode adotar várias formas: o bilinguismo das classes mais altas, a situação de diglossia do crioulo e as diferenças entre as variantes dos crioulos falados nas ilhas.” (*Idem*) Para qualquer uma destas três formas de utilização do crioulo, personagens, tempo, espaço e ação são, no imediato, identificados pelo público, contribuindo para a revitalização das marcas culturais inerentes ao ser-se cabo-verdiano, o que alguns designam por caboverdianidade. Um exemplo concreto da *micro-criouliização* encontra-se bem explícito nas opções linguísticas de *À Espera da Chuva*, explicadas no texto do programa:

Em seguida, temos a questão linguística, que será um dos pontos mais polémicos e marcantes desta produção. Inicialmente, haveria duas hipóteses: o português e o crioulo de S. Vicente. Acabamos por optar por uma terceira via que nos apareceu bem mais ajustada ao contexto que queríamos dar a esta peça, mas que nos colocou perante um desafio incomensurável: o homem fala crioulo de Santiago, a mulher responde com o crioulo de Santo Antão. (...) E desta forma, na nossa opinião a peça ganha uma outra dimensão: em primeiro lugar porque fixa o contexto dos personagens num universo marcadamente rural, em segundo, porque dá uma maior amplitude ao drama nacional, que se repete todos os anos, materializado no facto de muitos e muitos camponeses cabo-verdianos, com enorme esforço, se dedicarem à sementeira, cujo resultado depende dos caprichos de uma natureza, que na maioria dos casos, se tem revelado madrasta (Branco, 2003: 275-276).

A atriz cabo-verdiana Maria da Luz Faria, que interpretou a mulher camponesa nesta produção, fala de “uma linda melodia entre dois crioulos tão diferentes”¹⁵³. Foi um desafio, para atores e público, montar (e ouvir) um texto que vive de réplicas curtas e rápidas, em que duas personagens comunicam entre si com duas variantes da língua cabo-verdiana tão diferentes:

É interessante ver como Branco, através da língua, multiplica as possibilidades de identificação cultural, servindo-se como marco de referência para introduzir um dos grandes dramas cabo-verdianos que formam parte do imaginário colectivo: a seca. Através do crioulo de Santiago e de Santo Antão, o espetador de À Espera da Chuva está automaticamente

¹⁵³ Depoimento de Maria da Luz Faria, no questionário a propósito da encenação de *À Espera da Chuva*.

situado num contexto diferente do cidadão mindelense, mas ao mesmo tempo reconhece e referencia a proposta no seu imaginário colectivo. As características fonéticas, lexicais e prosódicas de uma e outra variante do crioulo apresentam-se como ferramentas de identificação cénica e cultural.” (Marqués, 2012:221)

Pela importância da sua obra e dada a complexidade dos textos originais, a utilização da língua cabo-verdiana a partir de Shakespeare elevou o desafio a uma outra dimensão. A primeira experiência neste domínio ocorreu em 1998 com o referenciado *Romeu e Julieta*, e no programa do espetáculo já se enfatizava essa aposta: “e como ficam belos muitos excertos de Shakespeare traduzidos e falados em crioulo!” (Branco, 1998) O ator Manuel Estevão, sublinha que essa era uma versão que enaltece o cabo-verdiano como língua de comunicação entre povos, “podendo transmitir sentimentos tão profundos como o amor e o ódio (Estevão cit. Branco, 2003:152).

Em diversas ocasiões se fez referência a um *crioulo shakespeareano*. “Inventamos um novo crioulo que consegue absorver a poética do texto original”, testemunha Fonseca Soares, um dos responsáveis pela tradução para o crioulo de *Rei Lear*. (cit. Ferreira, 2009:131) Não era já o crioulo quotidiano, antes algo novo, com uma poética que surpreende e eleva a língua nacional a outros patamares. “É um crioulo reinventado, procurando seguir – e servir – a poética do texto original. O crioulo que se ouve tem uma estrutura nas suas frases diferente daquela que ouvimos na nossa vida quotidiana, uma sonoridade diferente, uma poética mais acentuada.” (Branco, 2004:362-3) Emanuel Ribeiro, que interpretou Próspero em *Tempêstad*, desenvolveu um trabalho específico na tradução do texto da sua personagem, mantendo a rima presente na versão original. A natureza musical da língua cabo-verdiana é realçada: “fiz uma procura generalizada de expressões idiomáticas do crioulo, e no processo de adaptação rimei exaustivamente os meus textos, impregnando o texto de Shakespeare da musicalidade do crioulo.”¹⁵⁴

Concluindo, é inegável que o uso do crioulo no teatro favorece e alimenta o seu estatuto de língua nacional cabo-verdiana. Essa condição sai reforçada quando autores como Lorca, Molière ou Shakespeare são traduzidos e as suas falas ecoam nos palcos das ilhas através de personagens assimilados pela idiossincrasia cabo-verdiana. Ainda que nas várias etapas que compõem a metodologia, haja outros aspectos a considerar, a nobreza que as crioulições cénicas conferem à língua nacional é um dos mais relevantes, não apenas do ponto de vista linguístico e cultural, mas também político.

¹⁵⁴ Depoimento de Emanuel Ribeiro, no questionário a propósito da encenação de *Tempêstad*.

Cabo Verde não é, aliás, um caso único nesta matéria no continente africano. Na Tanzânia, por exemplo, Julius Nyerere, traduz para a língua nacional kiswahili *Júlio César*, de Shakespeare, numa combinação de nacionalismo linguístico e dependência literária, como frisou o historiador Ali A. Mazrui:

Mas o que fez ele senão pedir ao kiswahili para carregar o peso da cultura mundial, sem no entanto recuar ante a grandeza de Shakespeare? Em certo sentido, Nyerere dava assim um golpe em benefício do desenvolvimento, linguístico, neste caso. Se no plano literário, preocupar-se com Shakespeare correspondia, aparentemente, a virar as costas à libertação, traduzir um génio ocidental para uma língua africana pode ser considerado uma afirmação do desenvolvimento. A tradução por Nyerere do Mercador de Veneza pode igualmente assemelhar-se a algo que caminha em sentido contrário à libertação. Mas, ela pertence, à sua maneira, ao teatro do desenvolvimento, por duas razões. Primeiramente, a empreitada equivalia a promover a língua nacional da Tanzânia à condição de língua internacional. Em segundo lugar, a escolha do Mercador de Veneza inscrevia-se no quadro do esforço pela educação económica da Tanzânia, dirigido contra a exploração. (2010:3)

Outro exemplo é-nos dado pelo estudo da linguista Roshni Mooneeram (2009), dedicado ao crioulo nas Maurícias, que em vários aspectos nos remete para a situação cabo-verdiana: um arquipélago africano com um passado colonial, um crioulo que se tenta estandardizar e impor como língua oficial e um teatro que se revela essencial durante o processo. Em ambos os países, assiste-se ao paradoxo sociolinguístico da língua nacional, apesar de materna, não atingir ainda o estatuto de língua oficial ou um hábito consolidado de escrita. Tanto nas Maurícias como em Cabo Verde, a maioria da população é alfabetizada em línguas segundas (inglês e francês, no primeiro caso, português, no segundo). Tendo como foco as “adaptações e translações” de Shakespeare levadas a cabo por Dev Virahsawmy¹⁵⁵, a autora conclui que estas representam uma “ferramenta de legitimação e elaboração linguística.” (2009:5). Trata-se de um posicionamento que corresponde ao que é sustentado em defesa das crioulições cénicas cabo-verdianas. A similitude com a metodologia adoptada em Cabo Verde é evidente, a começar pela preocupação em encontrar paralelos entre a situação do texto original escolhido e o contexto histórico local.

O que importa realçar é que a tradução de textos canónicos universais para o crioulo não é apenas uma forma de dar a conhecer textos estrangeiros ao público cabo-verdiano, mas representa um contributo para a construção de pontes entre várias culturas. Estas translações são instrumentos de mediação e influência que ajudam a criar estradas de dois sentidos, uma relação

¹⁵⁵ **Dev Virahsawmy (1942 -)**, é uma importante personalidade do seu país, a Maurícia. Político, dramaturgo, poeta e defensor do crioulo local, deu uma especial atenção a Shakespeare, mas não se limitou a este autor, tendo traduzido para a sua língua obras de Molière, Victor Hugo, Irmãos Grimm e partes do épico indiano *Mahabharata*. Também aqui as semelhanças com a experiência cabo-verdiana são notáveis.

entre culturas mais igualitária. A utilização da língua cabo-verdiana não é feita enquanto método subversivo contra a língua portuguesa, mas como ferramenta de identificação e de transformação cultural do espectador. Ela ganha em cena o estatuto de língua maior. Deste modo, as crioulizações cénicas comprovam que o crioulo cabo-verdiano não é, de todo, incapaz de expressar ideias abstractas ou pensamentos mais elaborados e que pode, com eficácia dramática, colocar as suas personagens num contexto metafísico, poético ou universalista. São, em suma, testemunhas locais e concretas do génio de dramaturgos essenciais para a história do teatro.

7.5 A Crioulização Cénica como discurso artístico pós-colonial

A teoria pós-colonial situa a discussão teórica na base de experiências várias: migrações, escravatura, resistências e lutas de libertação. Pode ser definida, como preconiza Toro (1997:28), como uma atitude intelectual, social e cultural pluralista dialogante entre a periferia e o centro, ainda que seja discutível a divisão de regiões do globo nestas duas categorias. O termo pós-colonial, embora abarque e se refira a um tempo cronológico, também é utilizado referenciando práticas discursivas contra-hegemónicas que conseguiram romper com a referência ao antigo colonizador. Estes estudos nascem de uma consciência – e sobretudo de uma necessidade – de os países que foram colonizados durante séculos estudarem a sua própria História, refletirem e debaterem sobre ela e contá-la à sua maneira. É neste sentido que entendo que as crioulizações cénicas se enquadram num discurso artístico pós-colonial pois têm subjacente a elas essa prerrogativa: contar histórias cabo-verdianas.

Esta mudança de atitude reflete uma alteração que radica na própria natureza do processo: a encenação torna-se o elemento principal do discurso pós-colonial, pois dá primazia à subversão de cânones estabelecidos: “a teatralidade desperta em conflito com o paradigma tradicional aristotélico e realista, com uma estrutura híbrida que afecta mais o significante do que o significado.” (Marqués, 2012:179) As crioulizações cénicas respondem a uma perspectiva social de significados.

O contexto pós-colonial alimenta um nacionalismo que reclama um lugar na arena do teatro – um lugar que atenda a um lado reivindicativo, de afirmação identitária, cultural e singular, que tem um conteúdo de ideal e de utopia. Desta forma, a identidade crioula cabo-verdiana constrói-se e alimenta-se de uma prática teatral que satisfaz a colectividade e onde se leva a cabo um intercâmbio de culturas entre indivíduos ou grupos, sem obedecer a fronteiras nacionais. Um intercâmbio que se assume a partir de uma prática intercultural:

O trabalho de Branco constitui uma aproximação sociológica e antropológica à prática performativa, fortalecendo assim a convicção da importância de modelos não ocidentais e desprezando o monopólio do modelo semiológico clássico. As crioulizações excedem a ideia da transmissão de significados e o âmbito estritamente semiológico, integrando-se no âmbito do social a fim de ressaltar o carácter híbrido da sociedade cabo-verdiana e a sua complexidade cultural e estética. (Marqués, 2012:186)

Na mesma linha de Lin Lan Yong (2005), mais do que subversão ao cânone ocidental, adaptar um texto clássico num contexto pós-colonial responde a uma necessidade de colocar em cena identidades nacionais. Desta forma, através de uma profusa incursão nos parâmetros identitários, obtém-se um texto novo, diferente do original, atualizando-se e validando-se num outro espaço cultural (Cabo Verde) e num outro tempo de anunciação. Como defende Pavis:

Adaptar é sempre, também, arranjar uma significação que não está evidente, facilitando-lhe a sua recepção e compreensão, interferindo-lhe na mediação e na colocação em contato das culturas. O adaptador é capaz de perceber a diferença, e em primeiro lugar, a diferença entre a sua (nossa) cultura e a cultura estrangeira, sem tentar hierarquizá-las ou reduzi-las uma a outra. (2008:186-187)

Importa sublinhar, porém, a insuficiência inerente a essa percepção da alteridade: o adaptador deve decidir quanto a uma estratégia, no sentido de que todas as escolhas são táticas, e portanto, em última análise, ideológicas e políticas. Nesta óptica, é o poder do texto clássico e universal que permite a existência das crioulizações cénicas e que sustenta o seu sucesso, pois essa apropriação e atualização são feitas ao serviço de uma assunção nacionalista, transnacional e pós-colonial. Neste sentido, as crioulizações cénicas são evidentes declarações políticas e identitárias.

Há, na origem deste processo, um compromisso teatral, pois a cena passa a ter com o público local um diálogo existencialista e cultural, que alimenta uma consciência identitária, seja através de uma comédia de costumes, de dramas familiares ou levantando as bandeiras da Independência. As crioulizações cénicas correspondem à dramatização da identidade cabo-verdiana que se alimenta, por um lado, da relação intimista do “eu” – o universo micro – e, por outro, da idiossincrasia do povo cabo-verdiano, o “nós”- o universo macro – sustentada em parâmetros identitários como os grandes temas (emigração, seca, mar, viagens, diáspora), os ritmos e músicas e/ou as festas populares.

Cabo Verde passa a ter, através do teatro, essa capacidade de encarar as suas entranhas e, ao mesmo tempo, posicionar-se em relação ao outro, reconciliando-se com a sua história. Nada

melhor do que colocar em cena a liberdade individual, o pulsar do instinto crioulo com o seu amor incondicional à terra e o inevitável destino errante e paradoxal de quem se viu nascido entre três continentes. As crioulizações cénicas contribuem para que essa revelação catártica das emoções do público tenha lugar, tal como acontece noutras manifestações populares, como a *Tabanca*, o *Batuque* ou o *Kolá Son Jon*. Ao texto clássico, mescla-se, funde-se, incorpora-se o ritmo frenético dos tambores e as vicissitudes do sacrifício. Dá-se protagonismo ao papel da cultura na construção da vida coletiva, das suas práticas ritualizadas, dos seus ritmos, musicalidade e energia ligadas à terra. E desta forma o teatro cabo-verdiano volta a ser ritual.

Considero que o sucesso destas produções junto do público cabo-verdiano – que é incontestável – reside na função legitimadora da memória e das suas ferramentas culturais e sociais, através do encontro com os mitos – universais e locais – que são colocados em cena. O espetador cria a sua própria dramaturgia e reformula com essa vivência, enquanto espetador, o mito da caboverdianidade. Poderia afirmar-se, não sem alguma ironia, dadas as tensões que esta metodologia criou em alguns sectores culturais e intelectuais mais ortodoxos, que a crioulização cénica, enquanto discurso artístico pós-colonial, dá corpo a um teatro tipicamente cabo-verdiano, genuinamente universal e tradicionalmente contemporâneo.

A reflexão sobre o que significará ser *crioulo* ou cabo-verdiano é naturalmente afectada pela sensibilidade ideológica de quem analisa. Nos resultados finais destas encenações não se reconhece uma cultura cabo-verdiana subsumida e amalgamada face a uma suposta hegemonia das influências europeias. Pelo contrário, no nível fundamental do comportamento expressivo dos atores em palco, nas opções dramatúrgicas, no desenho de cena, nas escolhas que definem a plástica visual do espetáculo ou nas bandas sonoras seleccionadas, é identificável o carácter cabo-verdiano, num discurso paralelo e entrecruzado entre a dimensão paradigmática e dinâmica dos textos de partida, que confere vida às letras mortas da fonte e enriquece a cultura de chegada. (Branco, 2012) Neste sentido, as crioulizações cénicas encontram-se visceralmente ligadas a um discurso artístico e estético, pós-colonial, politicamente engajado e culturalmente consciente da sua potencialidade enquanto ferramenta de valorização identitária.

Capítulo 8

CRIOLIZAÇÕES CÉNICAS – ESTUDO DE CASO

8.1 *As Três Irmãs*: à procura de um naturalismo crioulo

A vontade do grupo em executar com intérpretes cabo-verdianos a técnica resultante do designado teatro naturalista foi consumada com a crioulização cénica de *As Três Irmãs*, de Tchecov. Foi convidado para encenar João Paulo Brito, na época regressado a Cabo Verde após terminar o curso de teatro da *Academia Contemporânea de Espetáculos*, na cidade do Porto, que nessa formação havia participado num projeto teatral dirigido pela atriz portuguesa Natália Luíza, dedicado ao teatro naturalista, com incidência especial na peça *A Gaiivota*, do mesmo dramaturgo russo. O exercício foi sustentado, na sua prática, numa preparação especial dedicada à técnica de interpretação naturalista que, posteriormente, se tentou importar para o ambiente de ensaios da produção cabo-verdiana. O desafio foi aceite por Brito com entusiasmo:

Cheguei cá, sabendo que espetáculo queria montar. Apercebi-me ao longo destes meses que este teria de ser um espetáculo crioulo, não necessariamente na língua, mas no espírito, no ambiente, no ritmo e na relação entre as personagens. (Brito, 2004)

A história originalmente localizada na Rússia em 1901 é transferida para o Mindelo dos anos 1940, um período em que presença militar portuguesa se fazia sentir. As decisões a partir das quais se alicerçou a encenação tiveram na base pesquisas sobre a época selecionada.

Na adaptação do texto também tive essa preocupação: uma pequena cidade russa do final do século XIX foi transformada num Mindelo dos anos quarenta – durante a presença da força expedicionária portuguesa nesta cidade; Moscovo cedeu o lugar a Lisboa; e uma série de outros dados tiveram os seus correspondentes crioulos. (idem)

Como é habitual nas crioulizações cénicas, estamos perante uma nova contextualização de pessoas e lugares, com as dimensões sociais e culturais subjacentes. As opções relacionadas com a língua portuguesa e cabo-verdiana, e a caracterização das personagens refletem um período concreto na história de Cabo Verde. Olga, Macha e Irina mantêm os primeiros nomes, mas os nomes familiares são substituídos. Prozorev passa a Prado, uma variação portuguesa com parencas semânticas, opção que foi aplicada a todas as personagens por Brito, que assinou a adaptação dramaturgica. A família Prado é, pois, uma família cabo-verdiana (e portuguesa), da

alta burguesia mindelense, que o pai militar, entretanto falecido, havia levado para a cidade do Mindelo oriundo de Lisboa, onze anos antes do tempo iniciado pela narrativa.

Na peça original, as personagens, retidas numa província russa, longínqua e íngreme, sonham com um regresso a Moscovo, à civilidade. Em Mindelo, somos testemunhas da mesma ânsia de regresso, mas desta vez, para Lisboa, o sonho da evasão presente no espírito do ilhéu cabo-verdiano. “Embora não seja a sua intenção, ao localizar Portugal e Cabo Verde como locais opostos, Brito introduz uma tensão colonial – cultural binária, que não está presente na versão original.” (Ferreira, 2005:35) A expressão “Para Lisboa!” é utilizada ao longo da narrativa múltiplas vezes. “A invocação de Lisboa pelas irmãs leva os espectadores a questionar o significado de Lisboa para os personagens e para si próprios.” (*idem*) Irina, a filha mais nova, exterioriza o seu anseio de sair de Cabo Verde: “Partir para Lisboa! Vender a casa, acabar com tudo aqui e partir para Lisboa!”¹⁵⁶ No final do ato II, repete o apelo, cada vez mais desesperado, implorando à irmã mais velha para partirem para Lisboa: “Mas vamos para Lisboa! Vamos, peço-te! Não há no mundo melhor que Lisboa. Vamos Olga, vamos!” A este propósito, testemunha Arlindo Rocha, ator cabo-verdiano que interpretou a personagem André:

*O cabo-verdiano, sempre conviveu com a situação do “querer partir e ter que ficar, e do ficar e querer partir”. A partida é sinónimo de salvação de mudança de vida. Porém, ficar às vezes é uma imposição ou uma impossibilidade. Contudo, quando se parte, a vontade de voltar é um imperativo, a nossa ligação telúrica acaba por ser mais forte...*¹⁵⁷



Figura 44: *As Três Irmãs*, Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo
Fotografia de João Barbosa. Arquivo GTCCPM

¹⁵⁶ As citações referem-se à versão dramatúrgica final, de João Paulo Brito.

¹⁵⁷ Depoimento de Arlindo Rocha, no questionário a propósito da encenação de *As Três Irmãs*.

Para uma das personagens secundárias, um militar de alta patente e amigo próximo da família, o nome escolhido para substituir o do tenente-coronel Vershinin foi Vera-Cruz, apelido influente na história cultural e social do Mindelo, pelo que a sua introdução na narrativa crioula, está carregada de um forte simbolismo ¹⁵⁸.

Ao contrário de outros casos relatados, quase todas as personagens falam português, algo que resulta do contexto social escolhido para a narrativa crioula. Compreende-se que uma família como a Prado, pertencente à alta burguesia mindelense, trazida por um militar na reforma de Lisboa para a pacata cidade do Mindelo, optasse pela língua portuguesa como veículo prioritário de comunicação. Assim, as filhas, os familiares e os militares de altas patentes falam entre si sobretudo em português. São três as personagens que se expressam em crioulo: Marcelina, velha ama, natural da ilha de Santo Antão; Natália, esposa de André, e Sousa, capitão do exército, nascido em São Vicente. Fica claro, com este quadro, a tensão linguística presente no território.

Natália, cunhada das três irmãs, é desde o início identificada como uma “m’ nininha de Soncent”, rapariga de São Vicente, sendo natural da ilha. Para esta personagem, interpretada pela atriz Zenaida Alfama, a decisão de falar alternadamente português, crioulo ou francês, conforme a situação, retrata uma mulher local que utiliza as línguas para tentar melhorar a sua posição social, já que é tratada com algum desdém pelas irmãs do marido.

Quando as duas naturais da ilha, Natália e Marcelina, partilham a cena, de imediato se revelam as tensões sociais (Ferreira, 2005:36), tendo a língua como veículo de evidência de uma autoproclamada superioridade: a irmã mais velha, Olga, ao ver a velha ama cansada, convida-a para se sentar na sala e descansar um pouco, algo pouco comum numa servente, ainda que seja considerada da família. Quando Natália entra e vê a velha sentada na mesma divisão da casa onde se recebem as visitas, de imediato a repreende, e em crioulo: “N ka kre oyob sentod!” – Não te quero ver sentada! Logo depois, volta-se para Olga e fala com ela em português, fazendo

¹⁵⁸ **Augusto Vera-Cruz** (1862 – 1933), mais conhecido como Senador Vera-Cruz, foi um conceituado empresário de São Vicente, ilha para onde se mudou definitivamente em 1890. Foi nomeado, pelo Governador Lacerda, presidente da Câmara Municipal de São Vicente, substituindo Sena Barcelos, e exerceu o cargo entre 1898 e 1901. Após a proclamação da República em Portugal foi eleito deputado às Constituintes de 1911. Em 1912, foi eleito senador pelo círculo de Cabo Verde, cargo em que manteve até ao derrube do novo regime em 1926, totalizando, assim, quinze anos como representante de Cabo Verde no parlamento português. O Senador Vera-Cruz não foi um parlamentar passivo, devendo-se à sua iniciativa e persistente ação no parlamento a fundação do Liceu Nacional de Cabo Verde. (Oliveira, 1998) Cedeu a sua casa para a instalação do primeiro Liceu cabo-verdiano. Situada na principal praça da cidade do Mindelo, e após a passagem do Liceu para um edifício próprio, a casa do Senador Vera-Cruz foi sede do elitista Grémio do Mindelo, depois da Rádio Barlavento, a partir da qual eram transmitidas as famosas crónicas de Nho Djunga. Hoje, alberga o *Centro Nacional de Artesanato e Design*.

da utilização da língua portuguesa um instrumento que veicule e legitime a diferença social entre as duas. Natália impõe a sua autoridade no controlo da casa e dos empregados, uma tarefa que lhe é delegada de bom gosto pelas três irmãs burguesas. A sua frustração perante a recusa de Olga em mandar a velha ama de volta para a vizinha ilha de Santo Antão é tão grande que o português deixa de ser suficiente para expressar a sua frustração e eis que o crioulo volta a assumir o seu lugar na arena como a língua da emoção. Estamos perante o que é definido por Ferreira de “acrobacias linguísticas” (*idem*), que demonstram a eficácia do crioulo no palco cabo-verdiano.



Figura 45: *As Três Irmãs*, Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo
Fotografia de João Barbosa. Arquivo GTCCPM

Esta enunciação sobre quem fala e quem não fala o crioulo ou o português, quando, onde e em que situações, transforma o teatro num instrumento que clarifica a situação de dupla diglossia que se vive no arquipélago. A língua cabo-verdiana é dominante na comunicação oral, a língua portuguesa na escrita. No campo da oralidade, esta última é, sobretudo, associada a situações de solenidade enquanto o crioulo é usado em conversas informais, convívios e na exteriorização de sentimentos. Na escrita, a língua portuguesa domina por completo as vertentes do romance, crónicas, entrevistas e textos técnicos, e a cabo-verdiana é utilizada sobretudo na poesia. No caso da época retratada em *As Três Irmãs*, a estratificação social é clara e às classes altas a utilização do português era de bom-tom, quase uma obrigação, em famílias cujos principais membros não eram naturais do arquipélago.

As marcas de criouldade estão presentes em toda a encenação. O início do espetáculo, os entreatos e o final são protagonizados pela velha ama Marcelina (figura 46), curvada pelo tempo, portadora das superstições e energia mítica da sua ilha. Encarna a sabedoria crioula, é testemunha da passagem de várias gerações da família, e portadora das memórias do casarão onde esta se encontra confinada. Tendo as três irmãs nascido em Lisboa, é a velha ama quem lhes lembra das raízes familiares, ligadas às ilhas secas e isoladas, como quem diz: “você querem partir, não gostam de aqui estar, mas não é abandonando este lugar que ele sairá de dentro de cada uma de vocês. As ilhas permanecerão impregnadas na vossa alma, seja qual for o vosso destino.” É única personagem que não mostra interesse em conhecer Lisboa, e percebe-se que ela se sente feliz e confortável na sua pele de mulher crioula.



Figura 46: *As Três Irmãs*, Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo
Fotografia de João Barbosa. Arquivo GTCCPM

Na cena final, vêem-se as três irmãs juntas, paradas no proscénio, desejosas de voltar ao agitado mundo da metrópole. Ouve-se o apito do navio que partia do Mindelo para Lisboa, sem elas a bordo. É o som do vapor, característico da época, tantas vezes anunciado na literatura cabo-verdiana como um símbolo desse desejo de evasão. Um som que é, em simultâneo, sinal de esperança e anúncio de porta fechada na prisão da ilha. Esse é o momento em que a velha ama, visível apenas aos olhos da plateia, se questiona sobre o futuro das três irmãs, falando as últimas palavras, em crioulo:

- MACHA* *Oiçam...! Estão a deixar-nos. Ficámos...*
- IRINA* (põe a cabeça no peito de Olga) *Temos de viver... Temos de trabalhar, trabalhar apenas! Amanhã partirei sozinha e irei dar a minha vida inteira àqueles que talvez mais precisem.*
- OLGA* (abraça as duas irmãs) *Oh, meu Deus! O tempo passará e nós partiremos para sempre, seremos esquecidos; esquecerão as nossas caras, as nossas vozes e até quantos somos...*
- IRINA* *Viveremos... Em breve saberemos porque estamos a viver...*
- MARCELINA* (entrando sem ser vista) - *S'usis sbése, s'usis sbése...*¹⁵⁹

A presença das duas línguas, do ponto de vista dramático, realça os conflitos contidos no texto original, fornecendo-lhe novas camadas de exteriorização. Já não se trata apenas e só de um drama psicológico, de conflitos pessoais latentes e ambíguos. Das tensões implícitas nesses universos individuais, que Tchecov retrata com plena mestria, passamos a um retrato mais amplo onde ficam evidentes dissonâncias culturais típicas da sociedade cabo-verdiana. A adaptação coloca questões políticas que continuam relevantes, como o diferente trato de quem vem de fora, o português como instrumento de poder ou a tensão inerente à clausura arquipelágica.

Por outro lado, a narrativa é plena de elementos locais. São introduzidas referências ao *grogue*, *pontche*, *pastel d'midj*¹⁶⁰ e à gemada, mornas são cantadas, os cânticos do carnaval crioulo ouvem-se ao fundo e as alusões aos navios do Porto Grande do Mindelo são uma constante. As interjeições, os ditados populares ou tratamentos carinhosos são crioulos¹⁶¹. A presença militar, a época carnavalesca e o emprego de Irina no telégrafo, que existe no original de Tchecov, encaixam-se no contexto histórico, social e cultural escolhido para esta apropriação crioula. Maria Auxilia Cruz, atriz que participou em vários destes processos, salienta a importância destas pequenas alterações, discutidas e assentes pelo colectivo nos ensaios de mesa:

*Penso que um dos segredos dos êxitos das apresentações do grupo GTCCMP, é esse trabalho de criouliização das peças, os enquadramentos nos bairros, nos costumes da gente da terra (objetos típicos de casa de gente rica de outrora, como nesta produção, a cadeira de baloiço, o carrinho de bebe); na linguagem (a criada/protetora, trata a menina da sua guarda como “nha menininha”); o vestuário e os adereços são procurados até serem encontrados ou confeccionados, para serem reais*¹⁶².

¹⁵⁹ “Se soubessem, se soubessem...”, em crioulo da ilha de Santo Antão.

¹⁶⁰ *Grogue*: aguardente de cana-de-açúcar, popular em Cabo Verde e na diáspora crioula. *Pontche*: licor de grogue e mel de cana. *Pastel d midj*: pastel de milho, bastante apreciados localmente.

¹⁶¹ Natália trata várias vezes o filho dela com André, com quem está casada a partir do Ato II, de “nha txukim”, diminutivo carinhoso habitual entre mãe e filho, no Mindelo.

¹⁶² Depoimento de Maria Auxilia Cruz, no questionário a propósito da encenação de *As Três Irmãs*.

Como é característico neste autor não se encontram na peça instrumentos narrativos que descrevam o que está a acontecer a cada momento. Cada elemento do público é alguém que observa pela janela o que se passa dentro daquela casa. Não sabemos o passado, e tampouco se manifestam sobre o futuro e o que entendemos é mais devido aos silêncios entre as frases do que pelo que é dito. É o fluxo da vida, com as frustrações e insatisfações de cada um, numa arena familiar com várias ramificações. Temos apenas personagens que falam e calam, o que elas relatam e o que admitem que estão a sentir em cada momento. Não sabemos de segundas nem terceiras intenções mas sabemos que o texto está repleto delas. Não temos a descrição física das personagens, nem informações sobre como andam, tiques ou sotaques. Essa matriz original torna-se ideal para receber os intérpretes cabo-verdianos, com a sua corporalidade, a sua energia própria, a sua forma especial de se deixarem invadir pela nostalgia do ilhéu.



Figura 47: *As Três Irmãs*, Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo
Fotografia de João Barbosa. Arquivo GTCCPM

Em todo o espetáculo se sente a presença dessa natureza crioula. Mas onde ela se torna mais evidente, os momentos em que esta crioula se assume na sua plenitude, são aqueles em que a personagem Macha, sozinha em cena, fumando um cigarro, canta a morna *Brada Maria*, uma das mais antigas da história de Cabo Verde, para exteriorizar as suas frustrações. É um cântico sofrido pela vida sem graça, pela clausura, pelo marido insuportável que lhe coube em sorte, pelo amor secreto e impossível que vive. Esta é, pois, uma personagem *tchecoviana*, que no auge da sua angústia e solidão, canta uma morna cabo-verdiana e que, pela musicalidade e poesia, é inundada por uma alma crioula (figura 47).

Apesar do investimento, dos ensaios e da vontade, esta produção seria apresentada apenas uma vez, durante o festival Mindelact, em 2004. A recepção do público foi mais fria e contida do que aconteceu em outras crioulizações cénicas. O espetáculo não teve tempo de encontrar a sua própria dinâmica, a pulsação distinta do naturalismo crioulo que se buscava. Brito (2004) refere-se no seu texto de apresentação a “um espetáculo humano, sujo, sem protagonistas, cheio de pequenos conflitos e com um turbilhão de emoções”. O encenador sublinha, ainda que de forma implícita, a necessidade de um seguimento, que nunca aconteceu:

Cada personagem já tinha uma história antes de a peça começar e elas continuarão, misturando-se com as outras e criando novos conflitos, depois do espetáculo acabar; o espaço, os objetos não se esgotam no visível, continuam para além do que os nossos olhos podem alcançar, mais uma vez porque “a vida é assim”. Juntos, tentámos aqui descobrir o nosso naturalismo, o naturalismo crioulo. (Brito, 2004)

Eunice Ferreira, que testemunhou esta apresentação, relata que “uma vez que a maior parte dos personagens são cabo-verdianos e falam português, foi difícil para mim sentir o ‘naturalismo crioulo’ que esta produção tentou transmitir (...) especialmente com uma família que detestava viver em Cabo Verde.” (*idem*, p.37) A observação é pertinente: Tchecov constrói uma obra ambígua, em que além do tédio que repassa por diversas vidas frustradas, revela as vias de fuga a que estas recorrem como antídoto para uma realidade que as aprisiona. É fácil apreender nestas personagens um estado de espírito de desencanto, um desânimo espiritual, uma opressiva sensação de descrença em relação a si mesmas. Como é que um povo conhecido como alegre e festivo reflete esta condição? Terá sido esta uma empreitada que ficou “a meio caminho”, como defende o ator Fonseca Soares?¹⁶³

A resposta é sim. Faltou um entendimento que só mais apresentações poderiam ajudar a alcançar. O enredo histórico cabo-verdiano foi ajustado mas este é pouco conhecido da maioria da população. A conjuntura social e económica durante a II Guerra Mundial em Cabo Verde e o descaso das autoridades coloniais perante o arquipélago, que viveria no ano de 1947 uma terrível mortandade provocada pela fome, fez deste período um dos mais negros da sua história. O retrato de uma família burguesa que detesta a sua condição de deserdada é verosímil e as marcas crioulas desta adaptação estão presentes em cada instante do espetáculo.

O naturalismo crioulo é como a morna, nostálgico e musical, canta o amor e a saudade, a dor dos que partiram e a condição do ilhéu, enclausurado, cercado pelo mar, forçado a partir à procura de uma vida melhor. Ele exterioriza-se através de uma ironia triste em tempos que foram

¹⁶³ Depoimento de Fonseca Soares, no questionário a propósito da encenação de *As Três Irmãs*.

tristes. Apesar da fuga para a frente, simbolizada nas atividades lúdicas, como os tão apreciados bailes, – e também há um momento em que se dança no salão desta família burguesa crioula de *As Três Irmãs* – esta foi uma época em que os ilhéus cabo-verdianos eram gente feliz com lágrimas. Ninguém melhor do que Tchecov para nos ajudar a descobrir essa áurea oculta.



Figura 48: *As Três Irmãs*, Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo
Fotografia de João Barbosa. Arquivo GTCCPM

8.2 *Bodas de Sangue*: as bodas em Cabo Verde

A trilogia *lorquiana* do GTCCPM começa em 1997 com a encenação de *A Casa de nha Bernarda*, primeira adaptação cabo-verdiana de uma peça do dramaturgo espanhol; continua em 2002, com a comédia *A Sapateira Prodigiosa*; e culmina, em 2011, na encenação crioula da tragédia *Bodas de Sangue*.

A primeira questão que se coloca é o porquê de Garcia Lorca. A resposta é imediata: os textos *lorquianos* são permeáveis à realidade social cabo-verdiana porque os espaços de maior simbolismo crioulo, ligados à idiossincrasia do cabo-verdiano, não só estão presentes nas peças de Lorca, como estes textos dramáticos encontram-se impregnados por temáticas que são cruciais na definição identitária do crioulo, como a morte, a sexualidade, a maternidade ou o

poder do matriarcado. São textos que encaixam nos pressupostos históricos e identitários locais, marcados por realidades tão complexas como as secas, as fomes, a emigração, a maternidade precoce ou um machismo endógeno. Acresce-se outro dado que explica o porquê destes textos poderem ser tão crioulos, na sua raiz: a presença da dança e da música é uma constante, quer nas obras de Garcia Lorca, quer no quotidiano cabo-verdiano. Por fim, pode-se afirmar que a poesia de Lorca, procedente de uma geografia íngreme e seca, testemunha do percurso de um povo sofredor, reflete muito da poesia do povo de Cabo Verde. Um enlace que é potenciado pelas canções e pelas danças, escapes de um dia a dia que, muitas vezes, se resume a uma intrincada luta pela sobrevivência.



Figura 49: *Bodas de Sangue*, Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo
Fotografia de João Barbosa. Arquivo GTCCPM

A criouliização cénica de *Bodas de Sangue* segue a metodologia já descrita: começa com um estudo da peça original, das situações descritas, do seu contexto social e cultural, das características das personagens e de um debate envolvendo a equipa artística sobre a melhor forma de moldar a história à realidade cabo-verdiana. O texto utilizado resulta de um intenso e aturado trabalho de mesa envolvendo encenador, atores, assistente de encenação, músicos, cenógrafo, figurinista e outros membros do grupo que participaram no processo. Foram sendo descobertas as situações que melhor se enquadrariam à realidade que se pretendia perfilhar e o texto original foi sendo alterado com a inclusão de referências específicas a lugares, plantas, animais, músicas, tradições e outras. A língua cabo-verdiana foi introduzida, pela necessidade de inserir expressões peculiares de Cabo Verde que enriqueceram e, em alguns casos, sustentaram, a

versão apresentada, como no caso das músicas, tocadas e cantadas ao vivo, pertencentes ao repertório tradicional cabo-verdiano, ligadas ao cancionero do matrimónio popular.

No texto original existem vários pontos de contacto com a realidade cabo-verdiana, que se podem identificar com facilidade. O mais óbvio é a possibilidade de aproveitar o rico filão das tradições matrimoniais, com os pedidos de casamento, as cerimónias e as bodas. Colocava-se a questão se o cunho violento desta história, que termina com um duelo de facas e a morte dos dois pretendentes, faria sentido em Cabo Verde. Infelizmente, a realidade comprova esta triste verosimilhança, onde crimes de sangue passionários são frequentes.

A estrutura da peça, dividida em três atos, não só foi mantida pela encenação, como foram reforçadas as suas fronteiras. O que as distinguiu ficou evidenciado pelo enredo e pelas opções cénicas. Como se fossem espetáculos diferentes, as três sucessivas partes da narrativa brotavam na cena com energia, plástica e registos de interpretação diversos: o primeiro ato é “calmo, introspectivo, humano, sedutor e comovente, mesmo que discretamente premonitório.” (Branco, 2012:54). É nesta fase que o público conhece as personagens e as suas angústias – principalmente as da Mãe do Noivo, condutora do enredo e suas implicações. É nesta fase que ficam definidos os enquadramentos social, geográfico e temporal da história crioula. No segundo ato, somos testemunhas do clima de festa, que tem um ascendente sobre a formalidade do casamento. São introduzidos os cânticos do cancionero cabo-verdiano ligado às bodas, e por alguns momentos a plateia é conduzida para um ambiente de êxtase, sensualidade e alegria. Por fim, no derradeiro ato, tudo se altera de novo, com uma ruptura no estilo, no pulsar e até nas personagens que assumem a vez e a voz na cena. De um ritual festivo, típico do cerimonial casamenteiro, passamos para outro tipo de ritual, mais “simbólico, concentrado e alegórico.”

Alimenta-se neste último ato uma tensão tremenda, quer pelas suas particularidades metafóricas, quer pela estranheza que provoca a intervenção de algumas personagens (como a Lua e a Morte), quer ainda pela marcação e movimentação dos corpos no espaço cénico, marcadamente ritualista e que foi, neste contexto, levada ao extremo, conduzindo as duas protagonistas da história – a Noiva e a Mãe do Noivo – até ao confronto derradeiro, no admirável diálogo da cena final. (Branco, 2012, 54-55)

No âmbito da análise feita desta encenação, utilizei pela primeira vez o conceito de *parâmetros da criouliização* (Branco, 2012). O primeiro a ser mencionado foi o *contexto linguístico*, o que atesta a importância das opções que se tomam neste domínio, em que a língua que se fala é, quase sempre, causa ou efeito de um enquadramento definido, sujeito a leituras de índole sociológica, política e até ideológica. O convite feito à atriz portuguesa Francisca Lima

para interpretar a Noiva (figura 50), fez com que a história de vida de algumas personagens refletisse de forma evidente as tensões culturais e identitárias pós-coloniais de um povo que sempre esteve na bissetriz de múltiplas influências.



Figura 50: *Bodas de Sangue*, Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo
Fotografia de João Barbosa. Arquivo GTCCPM

Esta personagem, moça de boas famílias, filha única de vinte e dois anos de idade é, na presente crioulização, filha de mãe portuguesa e pai cabo-verdiano. Por causa da morte da mãe vê-se obrigada a viver em Cabo Verde junto do progenitor. Fica aberto um extenso campo de possibilidades narrativas que contribuem para tornar evidentes as habituais tensões de uma realidade social e histórica pós-colonial, quer através da língua falada quer através da situação ambígua em que a personagem se encontra, desenraizada do seu passado português, em processo de adaptação a uma nova realidade cultural, tendo o seu pai como guia.

Ao longo do espetáculo são utilizadas as línguas, cabo-verdiana e portuguesa, trazendo à tona, uma vez mais, as questões que resultam de um presumido bilinguismo social que, como vimos, ainda está longe de o ser na sua plenitude. O crioulo aparece nos momentos informais, nas emoções, nas músicas e nos coros. O português é a língua utilizada nas cerimónias e há muitas a considerar neste enredo. Ora, acontece que a Noiva não domina a língua crioula por ser recém-chegada ao arquipélago, fazendo com que outras personagens que com ela interagem, ou tentam ensinar-lhe expressões no crioulo, ou falam em português para se fazerem entender. Chegamos a um texto que, embora maioritariamente português, pode ser considerado bilingue, já que a introdução dessas expressões em crioulo acaba por apoiar e justificar essa classificação: ao

longo de toda a peça podemos encontrar dezenas de expressões, interjeições, curtos diálogos ou palavras em crioulo misturadas com naturalidade ao português.

A história destas bodas cabo-verdianas tem lugar na ilha de São Vicente, e deste facto resulta o segundo parâmetro considerado: o *contexto geográfico, social e histórico*. Embora não seja uma ilha rural, o território contempla um par de aldeias piscatórias e, pelo menos, duas zonas agrícolas. A população ronda, segundo os últimos dados do Instituto Nacional de Estatística de Cabo Verde, os oitenta mil habitantes, sendo que a grande maioria vive no Mindelo. Tal como na história original, o clima é quente e seco. Neste enquadramento, foi mantida, sem com isso perder a ligação à realidade social da ilha, o carácter rural dos três núcleos familiares do enredo: a do Noivo, a da Noiva e a do futuro amante. A alusão ao valor patrimonial e simbólico da terra foi conservada. Esta ruralidade das personagens fica clarificada na cena do pedido de casamento, no primeiro ato (figura 51). Os comentários à qualidade das terras e o desejo do Pai da Noiva em juntar o património das duas famílias comprovam este facto: “Lamento muito que as terras... Percebes? Estejam separadas. Eu gosto de tudo bem junto. Tenho uma espinha no coração, e é essa horta metida entre as minhas terras, *nha sonho é juntá es moross*,¹⁶⁴ que não querem vender por nenhum o ouro do mundo.”¹⁶⁵



Figura 51: *Bodas de Sangue*, Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo
Fotografia de João Barbosa. Arquivo GTCCPM

¹⁶⁴ “O meu sonho é juntar esses pedaços de terra”.

¹⁶⁵ Ato I, Quadro Terceiro.

No início da trama fica claro que um dos propósitos do casamento é aumentar a riqueza das famílias envolvidas, num negócio que não é estranho à realidade das ilhas, mormente dos meios rurais. Estamos perante dois núcleos familiares que vivem bem, da classe média alta, possuidora de terras, tradicionais e conservadoras. As dificuldades de adaptação da Noiva ao clima e à condição de ilhéu ficam patentes no diálogo com a criada, a sua maior confidente: “Todas nos consumimos. O mar parece que nos quer engolir e as paredes deitam fogo.”¹⁶⁶

Quanto ao contexto histórico, não houve necessidade de o situar com precisão. O conservadorismo e o carácter tradicional do enredo pode ser estranho ao jovem que hoje vive nas cidades de Cabo Verde e tem acesso à Internet, mas não são desconhecidos a muitos outros que vivem em zonas menos abastadas, nomeadamente nas zonas rurais. Maria da Luz Faria, atriz que interpretou a Mãe da Noiva, confirma que “em Cabo Verde a disputa pelas terras ou então o casamento por interesse de acumulação de terras era muito frequente e, quando havia qualquer desentendimento, a honra era ‘lavada’ com sangue.”¹⁶⁷

Para reforçar o traço local, foram utilizadas estratégias narrativas como a introdução da cena com o pedido de bênção que, por tradição, os filhos pedem à mãe e as filhas ao pai antes da ida para a Igreja, ajoelhados à porta de casa, com a vizinhança a testemunhar. O texto utilizado para o Noivo neste cerimonial foi o mesmo que o ator que interpretou a personagem havia usado no seu próprio casamento, na ilha de Santo Antão, quando pediu a bênção à mãe.

Antes da saída da casa dos respectivos pais, os noivos, em observância à tradição, recebem a bênção e pedem perdão ao pai e à mãe pelas faltas cometidas durante a vida de solteiro. Este ritual realiza-se na soleira da porta de frente, com os noivos ajoelhados e de costas voltadas para rua. É um momento emocionante e contagiante para toda a comunidade. (Branco, 2012:46)

Os dois aspetos omnipresentes na peça original foram devidamente enquadrados no contexto local: o casamento e a violência passional. No primeiro caso, pode-se dizer que a componente tradicional ligada ao cerimonial do casamento é onde o público mais se identifica. Durante os ensaios, testemunhamos por diversas vezes de cânticos e desfiles casamenteiros, que decorreram durante o Verão, a época alta dos casamentos em Cabo Verde. Este é o período em que emigrantes aproveitam as férias para se casar ou assistir, participar e testemunhar a casamentos de familiares ou amigos que lhe são próximos. No que diz respeito à problemática da violência inerente à peça, onde a morte ronda e tem presença constante, esta foi debatida pelo

¹⁶⁶ Ato I, Quadro Terceiro.

¹⁶⁷ Depoimento de Maria da Luz Faria, no questionário a propósito da encenação de *Bodas de Sangue*.

colectivo e a realidade viria a comprovar a verosimilhança das ocorrências. Por exemplo, durante os ensaios, foi notícia no Mindelo a morte violenta de um jovem casal, em que o rapaz assassinou uma ex-namorada por ciúmes e depois se matou com várias facadas desferidas no próprio corpo. Além disso, a utilização da faca é tida como normal e até exigível, numa rixa entre homens em algumas ilhas.

Definido o local, deixando em aberto a época e mantendo os padrões socioeconómicos originais das personagens, foi explorado o maior filão que esta peça permite: a musicalidade e os rituais ligados ao casamento. Aqui entra o terceiro parâmetro da crioulização cénica: aquele que diz respeito às tradições, músicas e ritmos ligadas ao casamento, ou seja, o *contexto cultural*. Com efeito, é na tradição do casamento e em tudo o que lhe está subjacente que esta adaptação crioula ganha fôlego e identificação com o seu público. A celebração matrimonial é uma festa, e o orgulho cabo-verdiano faz com que este não se poupe a esforços para materializar em pomposa comemoração à vista de todos, não só o casamento, mas outros acontecimentos nucleares da sua vida, sejam eles o nascimento, a festa do *guarda cabeça*, os batizados, os aniversários, as datas especiais ou até os funerais.

Assim, a primeira cerimónia a que assistimos em *Bodas de Sangue*, é o pedido de casamento, que é minuciosamente preparado, do lado de ambas as famílias. Uma formalidade que, segundo Geraldo Almeida, era um procedimento cerimonioso, “como aliás acontecia na maioria das ilhas de Cabo Verde.” (cit. Branco, 2012:44) Geralmente era o pai ou, na falta deste, o padrinho ou tio mais velho do noivo, quem pedia aos pais da noiva a mão desta em casamento para o seu filho, afilhado ou sobrinho. Durante o pedido, a noiva não podia estar presente, ainda que estivesse informada. Ficava numa outra divisão da casa e era chamada depois de consumado o pedido. Para que o pai desse o seu consentimento ao casamento da filha não bastava fazer-se o pedido. Era preciso atender às qualidades morais e às posses do pretendente. É justamente o que acontece nesta encenação.

Finalmente, a maior imagem de marca desta produção crioula são as canções e músicas tradicionais, referentes ao casamento cabo-verdiano, respeitando aqueles que eram os momentos musicais e/ou poéticos da peça original. Nalguns casos, misturamos canções locais com textos poéticos incluídos no texto de Lorca. Quer após o anúncio do casamento, como no copo-d’água, os convivas cantam e dançam a música tradicional do casamento crioulo, com uma energia que vai crescendo à medida que cada quadra vai sendo cantada, o que origina cenas de grande cor, movimento, alegria e êxtase. As quadras sublinham, primeiro, o desejo de felicidade para os

noivos, mas depois, ganham um cunho erótico, sugestivo e brejeiro, com alusões sexuais aos acontecimentos previstos para a noite de núpcias (figura 52). Os convidados já beberam quanto baste, a festa aquece os corpos e as almas e a língua acaba por se soltar. Estes cânticos, apesar da sua natureza erótica e sexual, são não só socialmente tolerados como recebidos com agrado e boa disposição, mesmo nas famílias conservadoras, como é o caso destas, em *Bodas de Sangue*.



Figura 52: *Bodas de Sangue*, Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo
Fotografia de João Barbosa. Arquivo GTCCPM

Com o consumir da tragédia e a morte dos rivais, o ambiente de festa é brutalmente prostrado, e de uma alegria contagiante somos transportados para uma energia fúnebre e pesada. Neste particular, as opções cénicas e interpretativas foram sustentadas na forma como os cabo-verdianos choram os seus mortos, adoptando essa realidade concreta para algumas cenas. Uma morte chorada, com destaque para as mulheres que se deslocam de funeral em funeral para juntar ao seu o lamento ao dos familiares queridos que choram os seus mortos. É um choro cantando, falado, sentido – um choro onde se contam episódios da vida do defunto, se enaltecem as suas qualidades e se gritam as dores naturais de quem acabou de perder um ente querido.

Normalmente, estas manifestações espetaculares aparecem quase sempre acompanhadas de encenações espalhafatosas e de ações explosivas, gestos violentos, dispersos e caóticos, expressões verbais aparentemente sem nexos, gritos, corridas sem direção definida, tentativas de passar precipícios, acenos com lenços, batimentos com os pés no chão, envio de cumprimentos - mantilhas - aos que já partiram antes, bem como o abanar da cabeça, fazer caretas, agitar os braços, desmaios e outras agitações efectuadas de várias formas e com as diversas partes do corpo. (Mendes, 2003:81)



Figura 53: *Bodas de Sangue*, Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo
Fotografia de João Barbosa. Arquivo GTCCPM

Na crioulização cénica de *Bodas de Sangue*, os movimentos, sons, gestos e formas de falar do coro de mulheres na trágica e derradeira cena, é inspirada nesta forma peculiar de encarar a morte dos outros de frente e para cima, o que conferiu uma riqueza suplementar a um acontecimento, já de si, poderosamente ritualista, dorido e imerso numa enorme raiva e tristeza, e que contribuiu, de forma decisiva, para o cunho catártico do final do espetáculo.

Ritualizado, tocado e cantado ao vivo, dançado e chorado, o *Bodas de Sangue* cabo-verdiano faz jus à riqueza da fonte dramática primária e potencia aspectos da idiossincrasia cabo-verdiana. “Este espetáculo, é um retrato vivo da nossa sociedade”, defende a atriz Elba Lima ¹⁶⁸. A crioulização cénica funciona como um espelho onde o público se vê, reconhece e se emociona:

O Bodas de Sangue me ofereceu exatamente isso: as pessoas encontrando, o teatro encontrando na obra universal de Garcia Lorca, esse encontro com a sua própria identidade, com a sua própria terra. Fiquei impressionado com isso. (Brant cit. Branco, 2011:13)

Os últimos minutos do espetáculo são conduzidos pelo som de uma única nota musical, tocada ao vivo pelo violoncelo, num ritmo lento e inalterável como a respiração de um momento de tensão inolvidável. O coro de mulheres jaz num círculo em cena, ajoelhadas no chão, estáticas e amparadas pelos bancos, único elemento móvel da cenografia. A figura da Morte, ao fundo, assiste à cena final, em que pela última vez a faca é exaltada como instrumento da tragédia. Sete

¹⁶⁸ Depoimento de Elba Lima, no questionário a propósito da encenação de *Bodas de Sangue*.

mulheres erguem lentamente as mãos, apontando o fio das navalhas para o céu, como quem procura um culpado maior, como quem pretende furar o destino (figuras 53 e 54).

Essa é uma tarefa recorrente da mulher cabo-verdiana: graças a uma espantosa coragem, tenacidade e espírito de sacrifício, a incrível história de Cabo Verde, essa Nação improvável, é sobretudo a história das suas mulheres, ainda que os seus heróis oficiais sejam todos homens. Este *Bodas de Sangue* é um espetáculo que epiloga e simboliza o feminino crioulo, algo que já havia acontecido com as outras crioulições *lorquianas*, *A Casa de Nha Bernarda* e *Sapateira Prodigiosa*. O lado menos reconhecido da história oficial, aquele que educa os seus filhos ou os filhos dos outros; o que luta pela sobrevivência ou que carrega baldes de água na cabeça caminhando quilómetros por íngremes caminhos nas montanhas; o que entoa cantigas de ninar ou de trabalho; o que aguenta o peso da emigração forçada dos seus ou o que dança para exorcizar tristezas; o que chora falando com os seus mortos. Este é o lado da Lua, aquele que tem, no seu âmago, o entendimento maior do que é a alma cabo-verdiana. Talvez esta tenha sido a melhor homenagem que o teatro cabo-verdiano podia fazer a um dramaturgo que tão bem soube celebrar o universo feminino, como foi Federico Garcia Lorca.



Figura 54: *Bodas de Sangue*, Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo
Fotografia de João Barbosa. Arquivo GTCCPM

8.3 A *Escola de Mulheres*: Mindelo a preto e branco

Se na primeira crioulização cénica de um texto de Molière, *Médico à Força*, estreada em 2000, sobressai o jogo social entre personagens, sustentado nas diferentes línguas que cada uma falava conforme a sua conveniência, em *A Escola de Mulheres*, do mesmo autor, o foco primário residiu na evocação da natureza cosmopolita do Mindelo, no primeiro quartel do século passado. Em ambos os casos, a dramaturgia de Molière, procura nivelar por cima um género teatral muito acarinhado pelos mindelenses: a comédia.

O dramaturgo francês, o criador da comédia de riso difícil – em contraponto ao chamado riso fácil da piada brejeira pejada de clichés – seria, pois, o autor ideal para visitar um género tão popular, mas em simultâneo, tão maltratado, no sentido de que a tendência geral tem sido a sua desvalorização artística, transformando-o numa sequência de quadros com piadas de mau gosto, interpretações carregadas de preconceitos e cenários de uma pobreza confrangedora, como se a comédia não exigisse, da mesma forma que o drama, uma aposta na qualidade do produto final. Como sublinhei no texto alusivo à encenação de *Escola de Mulheres*,

O maior desafio de encenar um texto de Molière é essa premente necessidade de reinventar a comédia, esse género teatral tão apreciado no Mindelo e ao mesmo tempo tão difícil e complexo de colocar em cena sem recorrer a truques vezeiros e useiros ou a piscadelas de olho ao público que acabam por se transformar em sinais de fraqueza. (Branco, 2013)

Decidimos sustentar a encenação em três pressupostos criativos: o primeiro, assumindo a homenagem ao já referido espírito cosmopolita da urbe mindelense, simbolizado nos tiques e pronúncias adotados pelas personagens, identificáveis de determinado país e/ou cultura. O segundo, celebrar o cinema do início do século XX, transportando para o palco uma plástica em tons de cinza e para o corpo dos atores um estilo de representação burlesco. O terceiro, colocar em cena um piano acústico que, tocado ao vivo, acompanha as cenas e agrega a partitura musical do espetáculo, dando a esta produção um timbre especial. Nascia dessa forma uma comédia mindelense, *a preto e branco*, com a musicalidade inerente a uma cidade aberta ao mundo, numa mistura de mornas, coladeiras, rumbas e sambas, que teve em Molière o seu inspirador catártico inicial e o Mindelo como cenário ideal.

O método pelo qual Molière produzia as comédias era seguro e límpido, conseguindo resultados onde a ironia e a crítica social eram o mote nas narrativas. Apesar disso, mantinha um “estilo lúdico, mesmo nos momentos mais tensos; e era contido, mesmo nos momentos mais lúdicos; pois a sua risada estava, no melhor dos casos, sem deixar de ser uma risada, mais

próxima de um sorriso.” (Grassner, 1974:322) Foi um autor que “declarou guerra aos hipócritas, fanáticos e invejosos, ou a quem mais a carapuça servisse” (Berthold, 2001:347) Inspirado na *Comédia dell’arte*, onde foi buscar linhagem e tipos para as suas personagens, Molière “deu forma literária a personagens derivados de tipos da peça de improviso.” (*idem*, p.352) Quando traduzida para o crioulo, a ironia da comédia francesa adquire uma natureza melódica e musical característica das ilhas. A esse propósito, na montagem de *Médico à Força*, se referenciava “o espanto pela beleza quase musical do texto de Molière.” (Branco, 2000)



Figura 55: *Escola de Mulheres*, Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo
Fotografia de Nelson Ribeiro. Arquivo GTCCPM

A língua cabo-verdiana, ao assumir o lugar cimeiro na divulgação de um dramaturgo tão emblemático, reforça através do teatro o estatuto de língua maior. No caso concreto da escolha do francês para as crioulizações cénicas, o que mais interessou e atraiu, de facto, foi o carácter dos seus textos, a fina ironia, a crítica social e um sorrir para a realidade que sempre foi apanágio do cidadão do Mindelo.

O universo da sua dramaturgia facilmente se adapta ao universo cabo-verdiano, especialmente o mindelense. A fina ironia de Molière não deixa de ter vários pontos de contacto com o nosso dia-a-dia, e as situações e peripécias relatadas nas suas peças poderiam perfeitamente ter acontecido, hoje, numa cidade como o Mindelo (...) Assim, a montagem de um novo espetáculo deve ser visto como um processo de conquista que deve ser feito utilizando as mais poderosas armas do espetáculo teatral: a energia, a verdade, a emotividade, o rigor, o respeito pelo público, a limpeza e a simplicidade nos recursos. (Branco, 2000)

O enquadramento histórico em *Escola de Mulheres* veio no seguimento desse desejo de homenagear o Mindelo e a sua história, plena de episódios de coragem e criatividade, situada em

São Vicente, a última ilha a ser povoada no arquipélago de Cabo Verde e que, por isso mesmo, pode ser considerada uma espécie de síntese do povo de todas as ilhas. “Ela tem dentro o arquipélago todo”, confirma o historiador Correia e Silva (2000:128) O administrador do concelho Joaquim Botelho da Costa valida esse cosmopolitismo à escala arquipelágica: “Na ilha de São Vicente não há uma linguagem ou, como se diz, crioulo próprio. Fala-se o crioulo de todas as ilhas.” (cit. Correia e Silva, 2000:128) O escritor Manuel Lopes resume o universo sociológico dessa época, no Mindelo, da seguinte forma:

Porque a Baía de S. Vicente é considerada sala de visitas do arquipélago crioulo. Nas relações com os outros povos – negros, brancos, amarelos – que frequentam aquele porto, alguma coisa fica gravada no espírito da “gente do Mindelo”, que é uma amálgama de gentes, num vaivém contínuo entre as ilhas. Os vapores que entram trazem sempre alguma esperança; os que zarpam levam a possibilidade de evasão, a possibilidade de melhoria ou de uma aventura gratuita e fascinante. (Lopes, 1959:10)

Conhecida por ilha do Porto Grande, devido ao seu porto calmo de águas profundas que transformou a cidade num ponto estratégico internacional no transporte de navios carvoeiros, o seu primeiro depósito de carvão é inaugurado no Mindelo em 1852 e a imagem de ilha abastada e paradisíaca, centro de múltiplas possibilidades de negócio e enriquecimento devido ao impulso do seu porto, é mais aparente do que real: “A história desmente essa crença de abundância com alguma crueldade” (Almeida, 2003:254).

Apesar dessa dura realidade, que era extensível a todo o arquipélago, nos anos 80 do século XIX a cidade era uma autêntica babel cabo-verdiana. Além da presença e da importância da comunidade inglesa, devido às empresas carvoeiras, cidadãos de outras nacionalidades acabaram por se instalar na (então) vila. “Em 1879, o Mindelo alberga nos seus limites a maior comunidade de estrangeiros existente no arquipélago.” (Correia e Silva, 2000:129) Nesse período tinham aí representação consular ou vice-consular países como Alemanha, Bélgica, Brasil, Dinamarca, Estados Unidos, Inglaterra, Itália, Noruega, Países Baixos, Rússia, Suécia, Turquia e Uruguai.

São, pois, profundas as raízes multiculturais da urbe que cedo se evidenciou como um espaço social mais aberto, tolerante e cosmopolita do que o restante território. Foi este espírito, sempre latente, que a versão crioula de *Escola de Mulheres* pretendeu evocar. Daí a escolha de colocar a história a decorrer no Mindelo, nos anos 20 do século XX.

Por essa razão cada uma das seis personagens da peça, foi construída a partir de uma inspiração cultural de base e diferenciada: foram pesquisadas formas de andar, gestualidade peculiar e escolhidos os sotaques de cada um, conforme a região do globo escolhida ¹⁶⁹.

Para o velho e ciumento Arnolfo, o protagonista, escolheu-se um sotaque castelhano, uma espécie de *portunhol*, numa sonoridade que se mantinha, falasse ele em crioulo ou em português. No meio de uma frase, podia começar a cantar de forma dramática e inesperada um excerto de alguma morna conhecida, utilizando para a letra, excertos retirados do texto da sua personagem. Estes interlúdios musicais ocorriam com frequência ao longo do espetáculo (figura 56). O sotaque e a gestualidade indiciavam um estrangeirismo que as mornas cantadas faziam por anular. E assim acontece com as outras personagens: um estrangeirismo impregnado de criouldade, ou vice-versa. Acima de tudo, cidadãos de um Mindelo multicultural.



Figura 56: *Escola de Mulheres*, Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo
Fotografia de Nelson Ribeiro. Arquivo GTCCPM

Inês, a jovem esposa do velho, apresenta-se com um sotaque oriental e caminha com passos curtos, numa postura submissa e encolhida, inspirada no comportamento das gueixas e resultado primeiro da sua educação talhada para obedecer. Crisaldo, amigo próximo de Arnolfo, com quem joga o típico golfe de São Vicente, carrega consigo o espírito e o sotaque anglófono. Horácio, futuro apaixonado de Inês, fala um crioulo afrancesado, numa mistura entre o falar de um crioulo emigrado em Paris e a de um parisiense desterrado nas ilhas. O seu gosto refinado, os

¹⁶⁹ A peça tem nove personagens no texto original. Na versão crioula foram mantidas seis. O texto das personagens “dispensadas” foi suprimido ou colocado na boca das outras personagens.

gestos cuidados e a forma poética de se exprimir ajudam a compor a personagem (figuras 57 e 58). A dupla de criados, Georgette e Alain, simbolizam duas outras nacionalidades, brasileira, ela, italiana, ele. Em ambos, um gingar malicioso alimentado pela coscuvilhice e a ausência de servilismo faz-se presente no modo de falar, movimentar e de ser destes dois bufões (figura 59).



Figuras 57 e 58: *Escola de Mulheres*, Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo
Fotografia de Nelson Ribeiro. Arquivo GTCCPM



Figuras 59: *Escola de Mulheres*, Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo
Fotografia de Nelson Ribeiro. Arquivo GTCCPM

A construção das personagens, no falar e no movimentar, foi pedra de toque para que as diferentes notas culturais se evidenciassem, num todo ligado, do ponto de vista cénico, pela plástica do cenário, figurinos, adereços e maquilhagem. “A minha personagem apesar de ter um sotaque brasileiro era completamente cabo-verdiana pois se movia com tal, estava por dentro de

tudo, havia uma energia no falar que só encontramos aqui, nas nossas mulheres”¹⁷⁰, sintetiza Janaina Alves, que interpretou a criada, Georgette.

Escola de Mulheres coloca a plateia perante o Mindelo, com a sua arquitetura colonial britânica, as suas múltiplas sonoridades, a sua capacidade de assimilação de influências externas, o seu carácter festivo, as suas pequenas hipocrisias, o seu humor refinado, os seus desportos importados e as suas palavras jogadas ao vento. Este é um espetáculo que faz um retrato da cidade, do seu povo e das suas fachadas, do que se quer mostrar e do que se esconde por debaixo do tapete. Uma cidade que *assimila* um dramaturgo como Molière com a mesma naturalidade com que transforma em um dos seus, um cidadão que antes era um estrangeiro.

A presença do ADN da urbe mindelense na encenação é confirmada pelo antropólogo Brito-Semedo que, sendo natural da cidade, a conhece como poucos. No seu entender, esta produção “é, antes de mais, uma homenagem à cidade do Mindelo do primeiro quartel do século XX e ao seu carácter cosmopolita de uma cidade pequena mas não acanhada.”¹⁷¹ Um carácter reforçado pelas opções cénicas, que passaram pela construção das personagens e pela introdução de elementos locais. Por exemplo, durante toda a primeira cena, bastante longa, Arnolfo e Crinaldo jogam o golfe, herança deixada na ilha pelos ingleses, com o criado Alain a fazer de *caddie*, ouvindo a conversa alheia e fazendo os seus comentários cómicos.

O trabalho dos atores contribuiu para manter o ritmo frenético do espetáculo, no que foi coadjuvado pela omnipresença musical, sustentada por um pianista de raros recursos. A opção de convidar o instrumentista Khaly Angel¹⁷² para tocar ao vivo um piano acústico deu o mote à encenação e, por seu intermédio, à musicalidade da obra cénica. Os ritmos cabo-verdianos impregnaram todo o espetáculo, e além de músicas de Cabo Verde, com destaque para conhecidas mornas e coladeiras de compositores locais, a orquestração incluiu sonoridades que acompanharam a caracterização multicultural das personagens e do tecido social urbano do período retratado. O jazz típico da época, importado pelos ingleses, o samba-canção da América do Sul ou as cantigas parisienses eram tocadas conforme os intervenientes. Excertos de temas

¹⁷⁰ Depoimento de Janaina Alves, no questionário a propósito da encenação de *Escola de Mulheres*.

¹⁷¹ Crónica publicada no blogue *Esquina do Tempo*.

<http://brito-semedo.blogs.sapo.cv/363111.html>

(Consultada a 12 de Abril de 2014)

¹⁷² **Khaly Angel** (1992 -), é o nome artístico de Carlos Alberto Silva, jovem prodígio da música de Cabo Verde que, com menos de 20 anos de idade, é convidado para chefe de orquestra de Cesária Évora, na última digressão mundial que esta viria a fazer antes da sua morte. Compositor e intérprete, o seu talento destaca-se no piano, tendo sido convidado para acompanhar alguns reputados nomes da música cabo-verdiana atual.

como *Ne Me Quite Pas*, de Jacque Breel ou *Quizás Quizás Quizás*, popularizado pelo cantor Nat King Cole, foram tocados e cantados ao vivo.

A presença não era apenas sonora. Colocado na cena, à vista, o músico fazia parte do que estava a acontecer. O público testemunhava e reagia aos gestos e aos pequenos comentários que fazia, quando tocava ou nos momentos de silêncio. A sua postura foi inspirada nos pianistas que acompanhavam a projeção dos filmes mudos, executando ao vivo a banda sonora. Assim, Khaly Angel tinha um figurino e maquilhagem na mesma linha dos outros seis intérpretes (figura 60), reforçando o visual do cenário, adereços e iluminação. Em tons de cinza, passava ao público a sensação que se estava a vivenciar uma tridimensional viagem no tempo, um reviver do Mindelo dos tempos áureos do Porto Grande.



Figuras 60: *Escola de Mulheres*
Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo
Fotografia de Nelson Ribeiro. Arquivo GTCCPM

Personagens inspiradas em universos culturais diversos como forma de celebrar o cosmopolitismo da cidade do Mindelo, nos anos 20 do século passado; uma estética visual em tons de cinza e um estilo de interpretação que nos remete para os filmes mudos; um pianista tocando ao vivo como complemento sonoro e dramático das situações criadas: com estes três pilares cénicos foi concebido um discurso artístico apropriado para esta visita à obra de Molière. Com um grau elevado de exigência corporal, obrigando a uma atenção redobrada de todos os

intervenientes dada a paleta de sotaques diferentes colocada em cena, o processo de montagem implicou um treino exaustivo, tanto do ponto de vista técnico vocal, como de audição do que se ouvia e entendia na cena. Num mesmo diálogo podia-se ouvir um crioulo com sotaque francês, um português com sotaque castelhano e uma mistura das duas línguas com sotaque inglês, tudo acompanhado por um pianista que, ao vivo, interpreta uma morna ou uma coladeira.



Figura 61: *Escola de Mulheres*, Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo
Fotografia de Nelson Ribeiro. Arquivo GTCCPM

A recepção ao espetáculo foi excelente, com as lotações esgotadas e textos elogiosos das opções de encenação e interpretações. João Faria, antigo Presidente da Câmara de São Vicente e confesso aficionado das artes cénicas, foi um desses casos:

Confesso ter-me deliciado imenso com esta comédia, bem ao estilo e gosto Mindelense, e presto homenagem ao elenco de atores e atrizes pelo trabalho de grande nível cénico. Rendimento completamente às personagens, sobretudo ao Horace e ao Alain, interpretados pelo Jair Estêvão e pelo Renato Lopes. Com um figurino e uma cenografia muito sóbrios e a condizer, “Escola de mulheres” fez-me viajar ao Mindelo de outrora com a sua mística, a sua identidade própria, seus personagens típicos, a sua apetência para a boémia, sua abertura e apropriação das várias tendências culturais trazidas pelos estrangeiros. A ideia de colocar no palco, durante todo o espetáculo, um piano magistralmente tocado pelo Jovem e muito talentoso músico Kali, foi uma aposta ganha em todos os sentidos, de certeza transportou os espectadores às noites quentes e musicais impregnadas de sensualidade, que se vivia nos bares de Mindelo, naquela época ¹⁷³.

¹⁷³ Comentário publicado no Facebook.
<https://www.facebook.com/JoaoBranco68/posts/501561469880266>
(Consultado a 23 de Maio de 2014)

O jornal electrónico regional *Notícias do Norte*, dá como título na notícia que publica sobre a estreia de *Escola de Mulheres*, “JB ‘comeu’ Molière e trouxe de Paris uma *Escola de Mulheres* mindelense q.b”, sublinhando, de novo, o carácter antropofágico destas apropriações cénicas ¹⁷⁴. Na mesma direção, o semanário *Expresso das Ilhas* escreve que “Molière também fala crioulo”, referindo no corpo da notícia que a

versão sanvicentina de Escola de Mulheres é Molière, sem pôr em causa o legado do dramaturgo, mas é muito mais do que isso, para ser também, como acontece com tantas outras produções do GTCCPM, um retrato do nosso Mindelo, com ironia e crítica social numa mistura que, além de provocar o riso na plateia que reage a cada elemento identificador, faz pensar – ou deveria fazer.” (Ferreira, 2013:33)

Neste sentido, pode-se dizer que a presente versão de *Escola de Mulheres*, de Molière, foi uma bem-sucedida viagem ao turbulento mar da comédia burlesca e, porque não dizê-lo, da comédia popular crioula, cujas raízes no contexto da história do teatro em Cabo Verde são inquestionáveis.



Figura 62: *Escola de Mulheres*, Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo
Fotografia de Nelson Ribeiro. Arquivo GTCCPM

¹⁷⁴ Notícia publicada no portal de *Notícias do Norte*.
<http://noticiasdonorte.publ.cv/12431/jb-comeu-moliere-e-trouxe-de-paris-uma-escola-de-mulheres-minelense-q-b/>
(Consultado a 27 de Maio de 2014)

8.4 *Tempêstad*: um crioulo Shakespeariano

A *Tempêstade* tem reunido o consenso da crítica shakespeariana como sendo uma espécie de sumário retrospectivo do autor, “uma reavaliação filosófica de toda a sua obra.” (Hughes, 1998:462). É um texto síntese que conjectura um carácter testamentário simbolizado no Epílogo de Próspero que “apela à imaginação poética do público e pede a indulgência deste na determinação do seu destino.” (Vieira, 2001:11) Da mesma forma que a peça representa um epítome da obra de William Shakespeare, pode-se dizer que esta derradeira apropriação, que deu origem ao espetáculo *Tempêstad*, representa uma síntese artística, plástica, musical e cultural da metodologia a que se deu o nome de criouliização cénica.

Essa peça de Shakespeare foi, a partir da segunda metade do século XX, no contexto de um colonialismo europeu desacreditado, alvo de diversas apropriações com o objetivo de ampliar reivindicações de alguns pensadores da descolonização diante de culturas dominantes. O debate, as posições e os entendimentos que esta obra provoca, não podiam, no entanto, ser mais diversos. A interpretação colonialista de *A Tempêstade*, alicerçada nos estudos pioneiros de Octave Mannoni e Franz Fanon, transforma Próspero, com os seus livros, a língua e a magia, num representante máximo do colonialismo britânico, invasor da ilha do bom selvagem Caliban, que se transformou num ícone cultural do indígena oprimido por uma Europa colonial ¹⁷⁵.

As leituras pós-coloniais de A Tempêstade têm por ponto de partida a concepção de que esta peça é uma espécie de discurso que participa da controvérsia colonial à época de Shakespeare. Elas também procuram desvendar as posições ideológicas que a obra transmite. De acordo com esta interpretação, considera-se Próspero o colonizador, enquanto Caliban representaria o colonizado explorado. (Rodrigues, 2008:6)

A questão nem está em saber se a categorização das diversas relações entre a peça e o discurso colonialista são válidas ou não. Em primeiro lugar, coloca-se a questão da falta de paradigmas: “uma vez que se trata de um encontro com um ‘nativo’ do Novo Mundo, *A Tempêstade* seria a primeira obra ficcional a fazê-lo.” (O’Shea, 1996:52) Shakespeare seria o primeiro contador de histórias a mostrar um nativo a ser maltratado por um colonizador, logo o primeiro a problematizar uma invasão colonial. É uma interpretação que tem sido contrariada por outros especialistas que chamam atenção para as limitações da interpretação pós-colonial da

¹⁷⁵ Na mesma linha, o português Manuel Ferreira, utiliza a personagem Caliban como metáfora ao intitular a sua colectânea referente à “poesia africana de expressão portuguesa”, *No Reino de Caliban* (1975/76). No texto introdutório da antologia, *Uma Aventura Desconhecida*, quando afirma que «Caliban vai tomando consciência dessa cultura. E será através da língua de Próspero, já que outra não conhece», privilegia uma apropriação da língua portuguesa, minimizando a importância e o peso das línguas nacionais, que no caso de Angola e Moçambique são várias, e no caso particular de Cabo Verde tem um peso enorme na sua definição identitária.

peça. É o caso de David Lindley, na introdução à obra, publicada na série *The New Cambridge Shakespeare*:

Mas se é uma peça sobre o colonialismo, Próspero é realmente um colonizador muito estranho. Ele não escolheu viajar até sua ilha, não tem interesse em fundar uma colônia de Milão, nem qualquer vontade de transformar em produtos comercializáveis as riquezas da ilha, que conheceu graças a Caliban – objetivos absolutamente centrais para a propaganda da Virgínia.” (Lindley, 2013:36)

Daí que vários estudos sigam uma interpretação enraizada no momento histórico e no espaço performativo para os quais a peça foi concebida. Por exemplo, David Kastan (1999) reconhecendo que “a afirmação crítica da relação da peça com o empreendimento colonial nas Américas é hoje em dia aparentemente inevitável” (p.271), argumenta em seguida que “é possível sugerir outros contextos, inclusive mais evidentes.” (p.274) O contexto no qual *A Tempestade* estaria situada é outro: “A peça é muito mais obviamente uma peça sobre questões dinásticas europeias do que sobre atividades coloniais europeias.” (*idem*) Leo Salinger, num ensaio com o sugestivo título “The New World in The Tempest”, defende que “apesar do Novo Mundo estar bem presente na peça, a crítica ao colonialismo não está ali.” (cit. Vieira, 2001:20) Um exemplo interessante, parece-me ser o de Peter Brook, que evita a interpretação colonialista, tendo colocado em palco, na sua versão da peça, um Próspero negro, um Caliban branco de olhos azuis, um Ariel negro, uma Miranda indiana e um Gonçalo japonês. (Serôdio, 1996:261)

Para a sua plena compreensão, socorri-me da leitura que Jan Kott (2003) faz da peça, na obra *Shakespeare nosso contemporâneo*:

O desfecho de A tempestade é o mais inquietante de todos os desfechos dos dramas de Shakespeare. Talvez por isso nenhum dos comentadores tenha se detido no fato de que a ação dá meia volta para recomençar desde o início. Talvez, simplesmente, isso parecesse demasiado evidente. Ou então esse fato destruiu toda a interpretação romântica e edílica de A tempestade, considerado até então o drama do perdão e da reconciliação com o mundo. No entanto, a análise da construção dramática de A tempestade deve constituir, se não a chave, pelo menos o início da sua interpretação. (p.260)

O que parece interessante reter – e essa foi a motivação de crioulizar este extraordinário texto dramático – é que *A Tempestade* revela-se inquietante e severa, lírica e grotesca, que expressa uma consciência premente e sofisticada das relações entre linguagem e poder. “Na ilha de Próspero, desenrola-se, extremamente abreviada, a história shakespeariana do mundo. Ela é luta pelo poder, crime, revolta e violência.” (*idem*, 272) É um texto político, humano, poético e barroco. Envolve um navio, mar revolteado, magia, espíritos, naufragos, praias desertas,

montanhas inóspitas e uma narrativa que revela, em pouco mais de duas horas, a percepção da miséria e da grandeza do ser humano. E foi por aí que entrou Cabo Verde e nasceu *Tempêstad*.



Figura 63: *Tempêstad*, Coprodução Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo / Grupo de Teatro Craq'Otchod
Fotografia de Diogo Bento. Arquivo GTCCPM

Em *Tempêstad*, todas as personagens são crioulas. Próspero é um nobre de Ribeira Grande de Santiago, no início do povoamento de Cabo Verde. A ilha para onde o destino carrega o naufrago, a sua filha Miranda e os seus livros, é um território mágico, montanhoso, de mil e um mistérios, que hoje conhecemos como sendo Santo Antão, a ilha mais a norte do arquipélago. Caliban e Ariel, os outros dois protagonistas da história, são criaturas forjadas na natureza mítica desse território, reconhecido pelos seus contos fantásticos, bruxas, encontros secretos e outras criaturas horrendas e espetaculares. O universo da peça liga-se de forma perfeita ao espírito da ilha de Santo Antão e a concepção narrativa, musical e plástica de *Tempêstad* tem nela incrustado o seu ADN.

O processo teve o seu início com um trabalho intenso, de pensamento, pesquisa e busca do que seria essa *Tempêstad* crioula, e a componente visual do espetáculo ficou clarificada quando foi escolhido o local onde a história iria se desenrolar. Para dar vida ao cenário e adereços, foi convidado Bento Oliveira, artista plástico natural da ilha, cujo trabalho se funda na utilização de materiais, cores, energia e poética do seu torrão natal, que transpôs, através das suas propostas cenográficas e plásticas, para a cena crioula de *Tempêstad*.

Toda a montagem durou cerca de 45 dias, um terço dos quais dedicados ao trabalho de mesa. O ponto de partida ocorreu com a pesquisa de cada interveniente, numa recolha de expressões telúricas, crioulas e cabo-verdianas, situadas num tempo mais antigo, tendo em conta o contexto histórico, o início do povoamento, no nascimento do próprio crioulo. Esses primeiros dias foram dedicados à tradução – toda a peça foi interpretada na língua cabo-verdiana – o que pressupôs um entendimento da história, das personagens, das circunstâncias, no fundo, da complexidade da obra, cuja densidade e força procuramos que não se perdesse na nova versão. Assim, decidiu-se que Próspero e Caliban diriam o seu texto em verso, já que o segundo teria aprendido a falar graças ao primeiro e todas as outras personagens, o fariam em prosa.

Para interpretar Próspero foi feito o convite a Emanuel Ribeiro, um ator que não pisava o palco há quase duas décadas, que tinha sido figura cimeira do teatro mindelense nos finais de oitenta e início de noventa, que é dramaturgo e que, por essa via, apresenta um domínio pleno das potencialidades da língua cabo-verdiana. No palco, ele foi um protagonista, no verdadeiro sentido da palavra, que se apropriou do texto sem pudor, concretizando uma proposta em que todo o texto se manteve em verso, tal como no original, o que atribuiu às palavras de Próspero, que fala muito mais que todas as outras personagens, uma musicalidade extraordinária. Ribeiro criou uma personagem com uma identidade crioula inegável, que marcou todo o espetáculo, num processo que se iniciou de forma solitária e, posteriormente, nos ensaios de mesa:

*Foi o momento de encontrar a personagem, do ponto de vista dos tiques de linguagem, de toda uma idiosincrasia linguística. Construindo o texto, começamos a construir a personagem. Foi um processo interativo que só ficou concluído na estreia. No meu caso, procurei manter a semântica original do texto de Shakespeare, mas também a forma rimada e trazer toda uma riqueza de imagens, de sons, próprios do crioulo, para emprestar esse lado exótico ao Shakespeare, passe alguma pretensão. Penso que conseguimos um texto que, tendo o sentido do original, obtido a partir de três versões diferentes, uma inglesa e duas em português, acabamos por chegar a um texto que mantém todo o conteúdo semântico, mas também tem a musicalidade da nossa língua, com expressões bem telúricas que acabaram por criar uma empatia com o público*¹⁷⁶.

Esta produção teve algumas características singulares: nela participaram dois grupos de teatro importantes da cidade, o *Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo* e o *Grupo de Teatro Craq' Otchod*, que não podiam ser mais diferentes. O primeiro tem a sua sede no centro da cidade, o segundo trabalha na periferia. No primeiro, o texto assume um papel primordial na dramaturgia dos espetáculos, no segundo caso, é à expressão corporal que é dado o maior destaque.

¹⁷⁶ Depoimento de Emanuel Ribeiro, no questionário a propósito da encenação de *Tempêstad*.

O convite surge, precisamente, da vontade de juntar dois universos criativos e comprovar a sua complementaridade. A componente corporal da *Tempêstãd* foi fundamental, pela forma como foram concebidas as cenas com a Ariel e os restantes espíritos da ilha, que passavam por uma comunicação envolvendo intensa fisicalidade e um forte elemento coral, já que as quatro atrizes que interpretaram as ninfas cantavam ao vivo, em diversas situações (figuras 64 e 65).



Figura 64 e 65: *Tempêstãd*, Coprodução Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo / Grupo de Teatro Craç'Otchod
Fotografia de Diogo Bento. Arquivo GTCCPM

A componente musical assume uma importância central em todo o espetáculo. Os ritmos e as melodias marcam os inícios e finais de cada cena, assumem-se como separadores simbólicos dos três grupos que se espalham pela ilha – os nobres, o casal apaixonado e os bufões –, revelam e reforçam momentos de tensão, festa, romance, exaltação ou revolta. Assim, toda a cena inicial da tempestade é acompanhada por uma versão do ritmo *Kola San Jon*, tocada com quatro surdos, especialmente criada para o espetáculo. As cenas dos bufões nascem ao som do *Funaná*. O Caliban entra com o toque do ritmo próprio dos *mandingas*. A celebração do amor de Fernando e Miranda acontece ao som de uma *Mazurca*. Um dos maiores monólogos de Próspero acontece com o violoncelo tocando uma *morna*. Foi, pois, com uma pequena orquestra a tocar ao vivo, composta por um violoncelista, um clarinetista e quatro percussionistas, acrescentado de um grupo coral a cantar ao vivo, que se construiu uma complexa partitura sonora e melódica que foi uma das componentes fundamentais da crioulização cénica e que contemplou quase todos os principais géneros musicais cabo-verdianos.

O facto de Caliban ter sido interpretado pelo próprio encenador, o único elemento da vasta equipa artística que tem origens europeias, pode substanciar uma declaração que recusa a leitura colonialista da obra. No entanto, é importante sublinhar que a escolha não teve esse objetivo, intrínseco, de recusar uma determinada interpretação do texto shakespeariano. A história tornou-se cabo-verdiana, com uma conjuntura local e preocupações políticas, e estas últimas foram importadas do texto de partida, com a presença de duas dicotomias ao longo de toda a peça: por um lado, a autoridade e o seu questionamento, com um desejo assumido de liberdade; por outro, o poder legítimo e a sua usurpação, sendo claro de que na narrativa, por três vezes, somos confrontados com conspirações: a que levou Próspero à ilha, a tentativa de homicídio de Alonso e a maquinação que Caliban lidera contra o seu amo. Como sublinha Kott, na ilha de Próspero “são as leis do mundo verdadeiro que governam. Mal Gonçalo terminou de contar a sua história e deitou-se ao lado do rei para a sesta, António e Sebastião já estão em pé acima deles, com a espada desembainhada. Começa um espetáculo tão cruel quanto o mundo.” (2003:276)



Figura 66: *Tempêstad*, Coprodução Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo / Grupo de Teatro Craq’Otchod
Fotografia de Hélder Dóca. Arquivo GTCCPM

A peça tem inerente uma capacidade de regeneração, que Próspero alcança recorrendo às artes mágicas e Emanuel Ribeiro, o ator que lhe veste a pele crioula, conquista com este regresso triunfante à cena cabo-verdiana. Essa mesma regeneração foi sentida na primeira pessoa, quando na pele de Caliban, o invadido, incorpora a metáfora da monstruosidade. Algo “completamente diferente da realidade concreta do gesto, da máscara e do disfarce do ator. Caliban é um homem

e não um monstro.” (Kott: 2003:289) Caliban fala o seu crioulo em versos. E no universo shakespeariano, só falam em prosa os personagens grotescos. Em *A Tempestade*, só Caliban, e apenas Caliban, foi dotado por Shakespeare de paixão e de uma biografia completa (figura 66).

Mário Lúcio Sousa, que assistiu ao espetáculo, considera que não é pelo facto de se fazer uma tradução de Shakespeare para o crioulo que se faz uma criouliização. “O que me interessou foi a apropriação. Que é mesmo do crioulo. Isto é, o crioulo pode dizer – Shakespeare? É nosso! Porque o universo é um pouco nosso! É uma mentalidade.”¹⁷⁷ Trata-se, segundo o dramaturgo, de uma opção artística pela liberdade. A liberdade da

encenação, das interpretações e outras liberdades que não sejam as do dito clássico teatro europeu, com o conceito aristotélico e as escolas europeias de teatro. O que Cabo Verde conseguiu nestes tempos foi dar visibilidade à arte cénica crioula, mas também corpo estético para uma cena clássica de um teatro que não está restrito às normas clássicas. (...) Na criouliização das peças o importante é ter pegado de toda uma tradição crioula de teatro, utilizar as regras académicas para tirá-las do gueto mas sem aprisioná-las num salão. Essa é que é a criouliização. É dizer, “diziam que Shakespeare é isso. Assim dizem eles. O meu mundo diz-me que é de outro modo.” Isso já se deu, isso se dá todos os dias. É pela forma como nós construímos um teatro hoje em dia, como vocês construíram esse teatro. E isso já é reconhecido mundialmente. A criouliização passa também pela rotura de conceitos tidos como consagrados. Que num festival de teatro se assista à magia, dança e rituais, isto é crioulo. Porque o crioulo é inclusão. Onde tudo cabe, porque o espaço é a mente, a atitude.

É precisamente o que celebra *Tempêstad*: a liberdade de ser crioulo. Trazer Shakespeare para as ilhas de Cabo Verde, incrustar no seu texto a alma, o sentir, a maneira de falar, gesticular, perdoar e amar cabo-verdiano. A capa de Próspero, metáfora visual desta produção cénica, é concebida com pano velho, ramos e pedaços de búzios, que emite sons quando este se move, como se ele tivesse recolhido estes resquícios da natureza nos seus passeios solitários pelas praias negras da ilha, até construir num recanto das montanhas a sua túnica sonora. Essa é uma atitude crioula e humanista, que cria novos universos a partir do mundo antigo. É um Shakespeare crioulo que não deixa de ser, em nenhum momento, Shakespeare por inteiro, que continua atual, sendo forma e conteúdo ao mesmo tempo, que fala de nós e para nós, que criou a humanidade e um mundo que nos confronta e inquieta. Com *Tempêstad*, pegamos no coração da peça, renovamos a sua pulsação com os ritmos de Cabo Verde e a sonoridade da língua crioula, num contexto estético que dialoga com a história, o tempo e o povo para o qual foi concebida.

¹⁷⁷ Entrevista aberta com Mário Lúcio Sousa, realizada no dia 30 de Setembro de 2014.

CONCLUSÃO

*Em ti há um marinheiro demandando uma ilha onde ninguém ainda esteve.
Também em ti encontrarás o mapa, a bússola e o navio.
Há coisas a que não debes atribuir nomes.
A tua ilha não tem nome.»*

Arménio Vieira - poeta

As identidades culturais encontram-se hoje tomadas por tensões entre uma necessidade ideológica de utilização de ferrolhos conceptuais e um entendimento do mundo aberto, que tem na mestiçagem e na criouliização, a matriz central de pensamento e ação, que por sua vez conflui em diferentes formas de polimorfismo cultural. A condição do mestiço e, por inerência, do crioulo, seja ele pessoa, pensamento, cultura ou expressão artística, é sempre uma condição de algo em movimento.

Tendo presente este estado de inquietação permanente, a identidade, enquanto símbolo e representação, pode ser visualizada e definida através de uma praxis artística consistente. O teatro é também símbolo e representação. Sendo assim, pode ser encarado como uma objetivação corpórea, concreta, visível e passível de análise, de pressupostos identitários num determinado contexto. Até porque nas artes cénicas e na dinâmica identitária de uma Nação, o que prevalece é a lei da metamorfose.

Cabo Verde encontra-se, como vimos, imerso num processo de afirmação identitária através da cultura, e o teatro assume atualmente um papel que não pode ser negligenciado. Ancorado numa tendência esquizofrénica que se agarra a um mito fundador bipartido, entre uma África que não conhece e uma Europa que envergonha, o discurso identitário nega a si mesmo essa possibilidade de ser rizoma em vez de raiz. Com a evolução da investigação na sociologia, história, antropologia e nos estudos culturais, pode-se entender hoje, melhor do que ontem, o quanto a identidade se encontra em permanente atualização e o quanto esse postulado faz sentido para Cabo Verde. O termo caboverdianidade deixa de poder ser entendido à luz de um axioma rígido e imutável, mas antes uma metáfora que navega por mares cujas correntes são tão variáveis quanto é o espírito crioulo. A criouliização cénica é um corolário desse fenómeno e representa um novo paradigma para uma jornada identitária, vivenciada através do teatro.

Neste sentido, a partir da análise da pós-modernidade teatral cabo-verdiana, que se reflete a diversos níveis – linguístico, narrativo, artístico, visual ou poético – pode-se concluir que as criouliizações cénicas suportam um sublimar ritualístico, onde recodificações, hibridismo, dança, música, mitos e tradições assumem protagonismo na cena. Esta é, pois, uma metodologia que se

apresenta como resultado de um processo em que um discurso crítico elimina as imposições dos cânones do teatro clássico, outorgando novos códigos, importados da antropologia cultural.

As crioulizações cénicas, enquanto manifesto intercultural, propõem uma reescritura e uma reapropriação de pressupostos identitários crioulos, através de estratégias que não implicam uma ruptura conceptual mas remetem-nos para um processo de desmitologização. É fundada em três mecanismos complementares: apropriação, memória e discurso. Coloca o teatro a contar uma história cabo-verdiana, o que lhe certifica um carácter pós-colonial. As artes cénicas tornam-se, assim, uma ferramenta de identificação e conseqüente transformação cultural do espectador, onde a alteridade melhor se manifesta. E cada elemento do fazer cénico – texto, atores, encenação, cenografia, objetos – carrega consigo uma significação que dá ao observador a possibilidade de se confrontar consigo mesmo. Será este, com a sua energia peculiar, o tal teatro do Quarto Mundo a que se referia Walcott (2002:179), dando corpo a um modelo de sincretismo cultural? Acredito que sim.

A crioulização liberta o crioulo do mundo antigo. Nesta linha de pensamento, uma obra é crioula quando, celebrada na coerência de uma pluralidade de significados, consegue preservar a marca que justifica a sua pertinência, independentemente da forma como é entendida pelo olhar do outro. É neste sentido que as crioulizações cénicas são contributos artísticos, intelectuais, culturais e políticos para um entendimento do passado e das vicissitudes do presente, construído a partir de um olhar concreto de interpretações históricas, que contribui para a edificação de um constructo teórico-prático, chamado *ethos* teatral crioulo.

A identidade cénica cabo-verdiana resulta, portanto, de uma mistura entre fontes diversas e múltiplas tradições. É como consequência do contacto entre diferentes culturas do enclave atlântico que germina o teatro cabo-verdiano, suportado nessa tendência de estar sempre a reinventar esquemas culturais. Ele carrega consigo as temáticas historicamente validadas, com os episódios relevantes, a seca, as fomes, a emigração, o mar ou a saudade mas também o lado metafísico e filosófico, que se questiona sobre o sentido da vida. É um teatro que pulsa ao ritmo dos tambores que ecoam por todas as ilhas, que canta e se faz ouvir, no palco e na plateia, que comunica verdadeiramente. Um teatro que, com uma facilidade surpreendente, assimila técnicas exógenas e as torna suas. Abraça uma forte componente telúrica e é, por natureza, musical, mesmo que não seja cantado. Move-se com um gingar sensual e espontâneo, ainda que não seja dançado. Consegue juntar no mesmo palco, inovação tecnológica e a mais enraizada tradição

popular. É um teatro que esculpe em cada cena, a força dramática da palavra e o poder comunicacional da língua materna, força motriz e identitária de Cabo Verde.

Haver quem ponha em causa a existência de um teatro cabo-verdiano não é motivo de preocupação especial. O conjunto das obras cénicas encenadas nas ilhas ao longo de vários séculos, desmente essa insanidade de querer negar o que está à vista de todos. Olhares externos que não conhecem nem têm qualquer contacto direto com a vivência dos artistas e intervenientes do fazer teatral cabo-verdiano nem com as obras de arte produzidas, não podem ter a pretensão de querer definir quais as formas de expressão cultural a colocar na cena que são mais ou menos abalizadas para poderem ser consideradas representantes identitários de um povo.

Essa tendência de se fechar em si mesmo, continuará a ser um obstáculo à expressão artística crioula, que precisa de se libertar dessas formas que, embora possam cumprir uma função num contexto específico, representam óbices à descoberta de novos caminhos. Ao teatro crioulo pede-se que continue a ser crioulo. E aceitar o pensamento crioulo significa, na senda de Glissant, rejeitar verdades absolutas e considerar qualquer teoria como relativa e transitória.

“É nos traços invisíveis das ruínas históricas reimaginadas pela memória que se pode descobrir e entender os caminhos que nos trazem para onde estamos e atuamos no presente”, enfatizou Maryse Condé (cit. Walter, 2008:90). Eis uma ideia que legitima e reforça a estrutura do presente trabalho de investigação, que pretende, acima de qualquer outra pretensão académica ou conceptual, ser um produto sincero de reflexão artística.

Esta análise permitiu compreender que a partir da cena crioula se pode voltar ao ponto de partida, num percurso que se vai afunilando: começa no mundo, passa pelo atlântico, estaciona nas ilhas cabo-verdianas até se centrar nas suas artes cénicas. Confluiu no entendimento de que é possível, através do teatro, epilogar essa extraordinária jornada que concebeu o orgulho que representa ser-se cabo-verdiano. Um teatro que, fazendo jus à sua história e ao seu percurso e honrando os seus protagonistas, se escusa a ser fechado numa redoma identitária, o que faz dele um organismo sempre em movimento, diaspórico, cosmopolita, aberto e pleno de vivacidade.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE REFERÊNCIA

AAVV (2012) *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro – Presença cabo-verdiana*. Volume 1, Mindelo: Edições Ponto & Vírgula.

Abdallah-Preteuille, Martine (1999) *L'éducation interculturelle*: Paris, PUF.

Abrantes, José Mena & Cabral, Ivam & Abraão Vicente & Zink, Rui (2015) *Quotidiano. Esta Não É Uma História de Amor*. Luanda: Mayamba Editora.

Agamben, Giorgio (2010), *Nudez*. Lisboa: Relógio d'Água.

Ahmed, Sara, Castaneda, Claudia, Fortier, Anne-Marie (2003) *Uprooting's/Regroundings. Questions of home and migration*. Oxford: Berg.

Albuquerque, Luís de; Santos, Maria Emília M. (coord.) (1991) *História Geral de Cabo Verde*, Vol I. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical (IICT) & Praia: Instituto Nacional de Investigação Cultural (INIC)

Alcobia, Alice (2010) *Papia, Lé y Skrebe na Skóla Kauberdianu. A Emergência de Práticas Identitárias*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Almeida, Geraldo (2015) *O casamento tradicional da Boavista*. Por publicar, cedido pelo próprio autor

Almeida, Germano (2003) *Viagem pela História das Ilhas*. Mindelo: Ilhéu Editora.

Amaral, Ilídio do (1964) *Santiago de Cabo Verde: a Terra e os Homens*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, Coleção Memórias, vol. 48.

André, João Maria (2012) *Multiculturalidade, Identidades e Mestiçagem: o diálogo intercultural nas ideias, na política, nas artes e na religião*. Coimbra: Palimage Ed.

Anjos, José Carlos Gomes dos (2002) *Intelectuais, Literatura e Poder em Cabo Verde*: Praia: INIPC.

Appadurai, Arjun (2004) *Dimensões Culturais da Globalização*. Lisboa: Teorema.

Arenas, Fernando (2011) *Lusophone Africa Beyond Independence*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Banham, Martin (2004) *A History of Theatre in Africa*. Cambridge: Cambridge University Press.

Batalha, L & Carling, L. (ed.) (2008) *Transnational Archipelago: Perspectives on Cape Verdean Migration and Diáspora*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Bassnett, Susan (1991) *Translations studies*. London: Routledge Editions.

- Bauman, Z. (2005) *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- Berman, Antoine (2002) *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. S. Paulo: Editora EDUSC.
- Berthold, Margot (2001) *História Mundial do Teatro*. S. Paulo: editora Perspectiva.
- Bonnici, Thomas (2012) *O Pós-colonialismo e a Literatura: estratégias de leitura*. 2ª edição. Maringá: Eduem.
- Branco, João (2003) *Dez anos de Teatro*. Praia e Mindelo: Camões Centro Cultural Português.
- Branco, João (2004) *Nação Teatro – História do Teatro em Cabo Verde*. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- Branco, João & Bento, Diogo (2014) *Palco 50. 1993 – 2014. Uma viagem pelo historial do Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo em 50 peças*. Mindelo: Camões Centro Cultural Português Polo do Mindelo.
- Brito, Margarida (1998) *Os Instrumentos Musicais em Cabo Verde*. Praia – Mindelo: Camões Centro Cultural Português.
- Brito-Semedo, Manuel (2006) *A Construção da Identidade Nacional, Análise da Imprensa entre 1877 e 1975*. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- Brito-Semedo, Manuel (2014) *Na Esquina do Tempo Crônicas do Mindelo*. Mindelo: Edições Ponto & Vírgula.
- Briton, Célia M (1999) *Edouard Glissant and Postcolonial Theory. Strategies of Language and Resistance*. Charlottesville: University Press of Virginia.
- Brook, Peter (1999) *A Porta Aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Brook, Peter (2011) *O Espaço Vazio*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Cabral, Iva e Furtado, Cláudio (ed.) (2008) *Os Estados-nações e o desafio de integração regional da África do Oeste. O caso de Cabo Verde*. Praia: Gráfica da Praia.
- Calhoun, Craig (org) (1994) *Social Theory and the Politics of Identity*. Oxford: Blackwell.
- Canclini, N. G. (1999) *Culturas Híbridas*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.
- Canclini, N. G. (2003). *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP.
- Cascudo. Luís da Câmara (2000) *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global.
- Castell, Manuel (2001) *O Poder da Identidade*. Volume 2, 3a Edição. S. Paulo: ed. Paz e Terra.
- Centeno, Yvette K. (2007) *Teatro e Sociedade*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.

- Clima, Rossini Tavares (1962) *Folgedos populares do Brasil*. São Paulo: Recorde.
- Cohen, Robin; Toninato, Paola (2009) *Creolization Reader. Studies in Mixed Identities and Cultures*. London and New York: Routledge.
- Davidson, Basil (1988) *As Ilhas Afortunadas*. Lisboa: Editora Caminho.
- Delgado, Carlos Alberto (2008) *Crioulo de Cabo Verde. Situação Linguística da Zona do Barlavento*. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- Duarte, Dulce (1998) *Bilinguismo ou diglossia: as relações de força entre o crioulo e o português na sociedade cabo-verdiana*. Praia: Spleen edições.
- Duarte, Dulce (2003) *Bilinguismo ou diglossia?* Praia: Spleen edições.
- Duvignaud, Jean (1972) *Sociologia do Comediante*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Fernandes, Gabriel (2002) *A diluição da África: uma interpretação da saga identitária cabo-verdiana no panorama político (pós) colonial*. Florianópolis: UFSC.
- Fernandes, Gabriel (2006) *Em busca da nação: notas para uma reinterpretação do Cabo Verde crioulo*. Florianópolis/Praia: Editora da UFSC/Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- Ferreira, Manuel (1984) *Aventura Crioula*. Lisboa: Plátano Editora.
- Ferreira, Manuel (1985) *No reino de Caliban: antologia panorâmica da poesia africana de expressão portuguesa I*. Lisboa: Seara Nova.
- Ferreira, Manuel (1997) *No Reino de Caliban I*. Lisboa: Plátano Editora, 4ª edição.
- Fortes, Corsino (2001) *A Cabeça Calva de Deus*. Lisboa: edições D. Quixote.
- Freire, Paulo (2010) *À Sombra desta mangueira*. São Paulo: Olho d'Água.
- Freyre, Gilberto (1999) *Aventura e rotina*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- Gassner, John (1974) *Mestres do Teatro I*. S. Paulo: Editora Perspetiva.
- Glissant, Édouard (1989) *Caribbean discourse: selected essays*. transl. and introd. J. Michael Dash. Charlottesville and London: University Press of Virginia.
- Glissant, Édouard (1989) *Caribbean Discourse*. Virginia: University Press of Virginia.
- Glissant, Édouard (1997) *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard.
- Glissant, Édouard (2005) *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: UFJF.
- Glissant, Édouard (2011) *Poética da Relação*. Porto: Porto Editora.
- Góis, Pedro (org) (2008) *Comunidade(s) cabo-verdiana(s): as múltiplas faces da imigração cabo-verdiana*. Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural.

- Gonçalves, C. F. (2006) *Kab Verd Band*. Praia, Cape Verde: Instituto do Arquivo Histórico Nacional.
- Guiddens, Anthony (2003) *Sociologia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Hall, Stuart (2003) *Da Diáspora. Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG. Brasília: Representante da Unesco no Brasil.
- Hodgdon, Barbara (2005) *A Companion to Shakespeare and Performance*. Malden: Blackwell.
- Hughes, Ted. (1998) *Shakespeare and the Goodness of Complete Being*. London: Faber and Faber.
- Kastan, David Scott (1999) *Shakespeare After Theory*. New York: Routledge.
- Koudela, I. & Almeida Júnior, J.S., (coord.) (2015) *Léxico de Pedagogia do Teatro*. S. Paulo: Perspectiva – SP Escola de Teatro.
- Laplantine, de François & Nouss, Alexis (2001) *Métissages*, Paris: Éditions Pauvert.
- Lima, António Germano (2002) *Boavista, ilha da Morna e do Landú*. Praia: Instituto Superior de Educação.
- Lima, Mesquitela (2004) *Vai-te treinando desde já – peça de teatro de João Cleofas Martins (Nhô Djunga)*. Lisboa: Nova Vega.
- Lobban, Richard A. (1995) *Cape Verde: Crioulo Colony to Independent Nation*. Boulder: Westview Press.
- Lopes, Baltasar (1956) *Cabo Verde visto por Gilberto Freyre: apontamentos lidos ao microfone da rádio Barlavento*. Praia: Imprensa Nacional.
- Lopes Filho, João (1983) *Contribuição para o Estudo da Cultura Cabo-verdiana*. Lisboa: Ed. Ulmeiro.
- Lopes Filho, João (2003) *Introdução à Cultura Cabo-verdiana*. Praia: Instituto de Educação de Cabo Verde.
- Lopes, José Vicente (2002) *Bastidores da Independência*. Praia: Spleen Edições, 2ª edição.
- Lorca, Federico Garcia (1999) *Bodas de Sangre*. Madrid: Castalia Editora.
- Lorca, Federico Garcia (2004) *Teatro Completo*. Barcelona: Edición y prólogo de Miguel Garcia-Posada, Contemporânea.
- Maalouf, Amin (2002) *As identidades assassina*. Lisboa: Ed. Difel.
- Maalouf, Amin (2004) *Origens*. Lisboa: Ed. Difel
- Mariano, Gabriel (1991) *Cultura Caboverdeana – Ensaios*. Lisboa: Edição Veja.

- Mazrui, Ali A. & Wondji, Christophe (ed.) (2010) *História Geral de África VIII: África desde 1935*. Brasília: UNESCO.
- Melo, Andrade de (2011) *Jogos de Identidade, o esporte em Cabo Verde*. Rio de Janeiro: Edições Apicuri.
- Molière (2007) *Escola de Mulheres*. Trad. Millor Fernandes. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Moniz, Elias Alfama Vaz (2009) *Africanidades versus europeísmos pelejas culturais e educacionais em Cabo Verde*. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- Monteiro, César Augusto (2003) *Música, Vida e Cabo-verdianidade*. Cabo Verde: edição de autor.
- Mooneerman, Roshni (2009) *From Creole to Standard, Shakespeare, Language, and Literature in a Postcolonial Context*. Amsterdam – New York: Rodopi, Cross Cultures Collection.
- Nelson, Robin, (ed.) (2013) *Practice as Research in Arts. Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. London: Palgrave MacMillan.
- Núñez, Carlinda Fragale *et all* (1994) *O teatro através da história*. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil.
- Oliveira, João Nobre de (1988) *A Imprensa Cabo-verdiana/1820-1975*. Macau: Fundação Macau e Direção dos Serviços de Educação e Juventude.
- Pavis, Patrice (1999) *Dicionário de Teatro*. S. Paulo: Perspectiva.
- Pavis, Patrice (2008) *O teatro no cruzamento de culturas*. S. Paulo: Perspectiva.
- Pavis, Patrice (2010) *A Encenação Contemporânea*. S. Paulo: Perspectiva.
- Pereira, Daniel A. (2005) *Estudos da História de Cabo Verde*. Praia: Alfa Comunicações.
- Pereira, Valdemar (2010) *O teatro é uma Paixão, A Vida é uma Emoção*. Lisboa: edição de autor.
- Peixeira, Luís Manuel de Sousa (2003) *Da mestiçagem à Caboverdianidade*. Lisboa: Edições Colibri.
- Ramos, Manuel Nascimento (2003) *Mindelo d'Outrora*. Mindelo: edição de autor.
- Rocha-Trindade, Maria Beatriz (2015) *Das Migrações às Interculturalidades*. Porto: Edições Afrontamento.
- Rodrigues, Moacyr (1988) *Carnaval. Mindelo de Cabo Verde. O Porto Grande. Os Bairros e as Zonas. Os Grupos Ontem e Hoje*. São Vicente: Edições Calabetide.
- Rodrigues, Moacyr (1997) *Cabo Verde. Festas de Romaria. Festas Juninas*. Mindelo: edição de autor.

- Rodrigues, Moacyr (2011) *Carnaval. O Carnaval do Mindelo. Formas de Reinvenção da Festa e da Sociedade. Representações Mentais e Materiais da Cultura Mindelense*. Sintra: edição de autor.
- Roubine, Jean-Jacques (1982) *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar.
- Roubine, Jean-Jacques (2003) *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar.
- Santos, Boaventura de Sousa & Meneses, Maria Paula (2010) *Epistemologias do Sul*, 2ª edição. Coimbra: Almedina.
- Sarmiento, Cristina Montalvão & Cota, Suzano (org.) (2013) *Entre África e a Europa. Nação, Estado e Democracia em Cabo Verde*. Coimbra: Almedina.
- Sarmiento, Tânia (2012) *Cabo Verde*. Lisboa: Lua de Papel.
- Scolnicov, Hanna e Holland, Peter (ed.) (1989) *The Play Out Context: Transferring Plays from Culture to Culture*. Cambridge: University Press.
- Semedo, José Maria e Turano, M.R. (1997) *Cabo Verde – o ciclo ritual das festividades da Tabanca*. Praia: Spleen Edições.
- Shakespeare, William (2001) *A Tempestade*. Introdução, tradução e notas de Fátima Vieira. Porto: Campo das Letras.
- Shakespeare, William (2013) *The Tempest. Update Edition*. Edited by David Lindley. Cambridge: University Press.
- Silva, António Leão Correia e (1995) *História de um Sahel insular*. Praia: Spleen – Edições.
- Silva, António Leão Correia e (2000) *Nos Tempos do Porto Grande do Mindelo*. Praia: Camões Centro Cultural Português Praia/Mindelo.
- Silva, António Leão Correia e (2013) *Dilemas de poder na História de Cabo Verde* Praia: Rosa de Porcelana Editora.
- Silveira, Onésimo (2005) *A Democracia em Cabo Verde*. Lisboa: Edições Colibri.
- Smith, Anthony D., (1997) *A Identidade Nacional*. Lisboa: Gradiva.
- Solmer, Antonino (1999) *Manual de Teatro*. Lisboa: Instituto Português de Artes do Espectáculo.
- Spínola, Danny (2004) *Evocações*. Praia: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- Stewart, Charles (2007) *Creolization: History, Ethnography, Theory*. Walnut Creek CA: Left Coast Press.

- Tavares, Eugéno (1996) *Poesia, Contos, Teatro*. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco ICLD, Documentos.
- Toninato, Paola and Cohen, Robin, eds. (2010) *The creolization reader: studies in mixed identities and cultures*. London and New York: Routledge
- Vale de Almeida, Miguel (2004) *Outros destinos: ensaios de antropologia e cidadania*. Porto: Campo das Letras.
- Valente, António e Lopes, Leão (2006) *A Partilha do Indivisível*. Lisboa: Edição ACEP – Associação para a Cooperação Entre os Povos.
- Vasques, Eugénia (2005) *O Que é o Teatro?* Lisboa: Quimera.
- Veiga, Manuel (1995) *O Crioulo de Cabo Verde. Introdução à Gramática*. Praia: Instituto Caboverdiano do Livro e do Disco.
- Versiani, Cláudia (2010) *Bodas de Sangue, a construção e o espectáculo de Amir Haddad*. Rio de Janeiro: Booklink Editora.
- Walcott, Derek (2002): *Estudios de Teatro Actual en Lengua Inglesa*. Madrid: Herga y Fierro editores.
- Williams, Patrick & Chrisman, Laura (eds.) (1994) *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*. New York: Columbia University Press.
- Zurbach, Christine & Ferreira, José Alberto (2014) *Tradução Dramaturgia Encenação (II)*. Lisboa: Editora Licorne.

TESES, MONOGRAFIAS E ARTIGOS CIENTÍFICOS

AAVV (2003) *Amarante, uma vida de teatro*. Monografia elaborada por alunos do IX Curso de Teatro do Centro Cultural Português. Mindelo.

Agamben, Giorgio (2010), «O Que É o Contemporâneo?». *Nudez*, Lisboa: Relógio d'Água, pp. 19-29.

Albuquerque, Luís de (1991) “O Descobrimento das ilhas de Cabo Verde”. *História Geral de Cabo Verde*, Vol I. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical (IICT) & Praia: Instituto Nacional de Investigação Cultural (INIC), pp.23-39.

Almada, José Luís Hopffer (2007), "Homogeneidade e heterogeneidade da cabo-verdianidade". *Fragmentos*, nº 11/15, p. 28.

Alves, Amanda Silva (2011) “A Crioulização em Glissant e a Presença de Africanismos na Língua Portuguesa do Brasil”. *Revista Philologus*, Ano 17, no 51, set./dez – Suplemento. Rio de Janeiro: CiFEFiL, pp. 174 -181.

Amante da Rosa, Manuel (2008) “A problemática da livre circulação de pessoas e bens e o papel de Cabo Verde na segurança da Costa Ocidental e da fronteira Sul da União Europeia”. Cabral, Iva & Furtado, C. (ed.) *Os Estados-Nações e o desafio da integração regional da África do Oeste. O caso de Cabo Verde*. Praia, pp. 129-145.

Barbosa, Micaela Ribeiro (2009) *A Identidade Caboverdiana na Dramaturgia. Tradição africana e cânone ocidental no Korda Kaoberdi e Grupo de Teatro do CCP do Mindelo*. Dissertação de Mestrado em Texto Dramático. Porto: Faculdade de Letras.

Baron, Robert & Cara, Ana C. (2003) “Introduction: creolization and folklore: cultural creativity in process”. *Journal of American Folklore*, 116 (459), pp. 4-8.

Barros, Victor (2009) "Sob o signo da celebração do Império: o discurso colonial e o mito da especificidade caboverdiana". *Sociedades Desiguais: Género, Cidadania e Identidades*. São Leopoldo: Editora Nova Harmonia.

Barros, Victor (2013) “Cabo Verde. Os avatares dos discursos identitários e a imaginação dos espaços de pertença”. Sarmento, Cristina Montalvão & Cota, Suzano (org.) *Entre África e a Europa. Nação. Estado e Democracia em Cabo Verde*. Coimbra: Almedina, pp.141-169.

Bennett, Dawn; Wright, David; and Blom, Diana M. (2010) “The Artistic practice-Research-Teaching (ART)” *Nexus: Translating the Information Flow*, Journal of University Teaching & Learning Practice, (2).

<http://ro.uow.edu.au/jutlp/vol7/iss2/3>

(Consultado a 17 de abril de 2012)

Berlin, Ira (1996) "From Creole to African: Atlantic Creoles and the Origins of African American Society in Mainland North America". *William and Mary Quarterly*, vol. 53, n.º2. Virginia: Omohundro Institute, pp. 251 - 288.

Bettencourt, Fátima (2006) "Letra após Letra". Valente, António e Lopes, Leão (ed.) *A Partilha do Indivisível*. Lisboa: Edição ACEP – Associação para a Cooperação Entre os Povos, pp.28-31.

Biggs, Michael A.R. (2003) *The Role of 'the Work' in Research*. Bristol.

<http://www.bris.ac.uk/parip/biggs.htm>

(Consultado a 4 de fevereiro de 2012)

Biggs, Michael A.R. (2004). "Learning from experience: approaches to the experiential component of practice-based research." *Forskning, Reflektion, Utveckling*. Stockholm: Vetenskapsrådet, pp. 6-21.

Borgdorff, Henk (2006) *The Debate on Research in the Arts*. Sensuous Knowledge 2. Bergen: Bergen National Academy of the Arts.

Branco, João (2012) *Bodas de Sangue. Um exemplo prático de Crioulização Cénica*. Dissertação de Mestrado em Teatro, especialidade Encenação. Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema.

Cardoso, Humberto (1998) "O erro de António Carreira". *Revista Cultura*, n.º 2, Julho, pp. 33-43.

Challinor, Elizabeth (2005) "A history of Cape Verde: center/periphery relations and transnational cultural flows". *International Conference on Cape Verdean Migration and Diaspora*. Lisboa: Centro de Estudos de Antropologia Social (ISCTE).

Chamoiseau, Patrick; Bernabé, Jean; Confiant, Raphael (1990) *Éloge de la créolité*. Paris: Gallimard.

Cidra, Rui (2008) "Produzindo a música de Cabo Verde na diáspora: redes transnacionais, World Music e múltiplas formações crioulas". Góis, Pedro (org.) *Comunidade(s) cabo-verdiana(s): as múltiplas faces da imigração cabo-verdiana*. Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural.

Cohen, Robin & Sheringham, Olívia (2014) "Crioulização cotidiana e ecos diaspóricos: resistência e cooptação em Cabo Verde e Luisiana." *Esferas – Revista Interprogramas de Pós-graduação em Comunicação do Centro Oeste*, ano 2, n.º3, julho a dezembro. Brasília: Universidade Católica, pp.121-143.

Cohen, Robin (2011) "Creolization". Ritzer, George (ed) *The Blackwell Encyclopedia of Sociology*. Malden, MA: Blackwell.

<http://www.sociologyencyclopedia.com>

(Consultado a 20 de maio de 2011)

Cordeiro, Ana (2009) *Nós, Caboverdianos. A Representação da Identidade nos Textos Literários do Séc. XIX*. Dissertação de Mestrado em Estudos Africanos. Porto: Faculdade de Letras.

Corsini, Leonora (2008) “A potência da hibridação – Édouard Glissant e a criouliização”. *Lugar Comum – Estudos de Mídia, Cultura e Democracia*, vol. 1, nº1, maio-dez. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, n. 25-26, pp. 211-221.

Coutinho, Ângela Sofia Benoliel (2009) *Nos bastidores do Festival: o Mindelact e os jovens mindelenses no Cabo Verde de hoje*. Mindelo: Arquivo CEDIT.

Cruz, Sandra Inês (2009) *A quase-informação na Literatura de Cabo Verde em tempo de censura (1926-1975)*. Dissertação de Mestrado em Literaturas e Culturas Africanas e da Diáspora. Coimbra: Faculdade de Letras.

Dias, Juliana Braz (2002) “Língua e poder: transcrevendo a questão nacional”. *Mana*, 8(1), pp.7-27.

Évora, José Silva (2014) “Cabo Verde, «Pousada» nos Caminhos do Atlântico. Interinfluências culturais num arquipélago miscigenado”. *Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e História*, 14, pp. 101-116.

Fernandes, Fátima (2011) “Teatralidade e Performatividade na Cena Contemporânea”. *Repertório. Teatro e Dança*, nº 16, Salvador, pp.11-23.

Fernandes, Gabriel (2005) *CABO VERDE: Formações discursivas (trans)nacionalistas de uma sociedade crioula politicamente sitiada*. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Sociologia Política da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Sociologia Política. Florianópolis: UFSC.

Fernandes, Gabriel (2008). “Cabo Verde e CEDEAO: uma questão identitária.” Cabral, Iva & Furtado, Cláudio (Coords.). *Os Estados-Nações e o desafio da integração regional da África do Oeste: Caso de Cabo Verde*. Praia: Gráfica da Praia, pp. 53-67.

Ferreira, Eunice (2009) *Theatre in Cape Verde: Resisting, Reclaiming, and Recreating National and Cultural Identity in Postcolonial Lusophone Africa*. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy. Massachusetts: Tufts University.

Furtado, Cláudio Alves (2013) “Cabo Verde e a Integração Regional na África do Oeste: Dissonâncias discursivas e identitárias”. Sarmento, Cristina Montalvão & Costa, Suzano (org.) *Entre África e a Europa. Nação, Estado e Democracia em Cabo Verde*. Coimbra: Almedina, pp. 623-652.

Flores, Diego do Nascimento R. (2006) “Tradução, Crioulização e suas possíveis relações”. REEL – Revista Electrónica de Estudos Literários, Vitória, nº 2.
<http://periodicos.ufes.br/reel/article/view/3431/2686>
(Consultado a 03/10/2014)

Gómez-Peña, Guillermo, *In defense of performance*
http://www.pochanostra.com/antes/jazz_pocha2/mainpages/in_defense.htm
(Consultado a 10 Dezembro 2013)

Grassi, Marzia (2006) “Cabo Verde pelo Mundo: o género e a diáspora”. Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa.

http://www.ics.ul.pt/publicacoes/workingpapers/wp2006/wp2006_6.pdf

(Consultado a 11/09/2015)

Green, Tobias (2009) “The evolution of creole identity in Cape Verde”. Robin Cohen and Paola Toninato (eds) *The Creolization Reader: Studies in Mixed Identities and Cultures*. London and New York: Routledge, pp. 157-166.

Hall, Stuart (2009) “Créolite and the process of Creolization”. Robin Cohen and Paola Toninato (eds), *The Creolization Reader: Studies in Mixed Identities and Cultures*. London and New York: Routledge, pp. 26–38.

Knorr, Jaqueline (2009) “Creolization and Nation – Building in Indonesia”. Robin Cohen and Paola Toninato (eds), *The Creolization Reader-studies in Mixed Identities and Cultures*. London and New York: Routledge, pp. 553-563.

Levy, Miriam de Andrade (2009) *Palavras ao vento: Os novos ares da Crioulidade diante do turbilhão da Negritude*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Letras Neolatinas. Rio de Janeiro: Universidade Federal.

Lima, Francisca (2012) *Relatório de Estágio. Bodas de Sangue – uma criouliização cénica*. Dissertação de Mestrado em Teatro, especialidade Interpretação. Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema.

Lima, R.W. (2012). “Rappers cabo-verdianos e participação política juvenil”. Marcon, F.; Bordonaro, L. (Orgs.), *Tomo Dossiê: Juventudes, expressividades e poder em perspectivas cruzadas*, nº 21, pp. 263-294. São Cristóvão (SE): EdUFS.

Hannerz, Ulf (1987) “The World in Creolization”. *Africa: Journal of the International African Institute*, 57 (4). London: IAI, pp. 546 – 559.

Hoffman, JoAnne (2008) “Diasporic networks, political change, and the growth of cabo-zouk music”, in L. Batalha & J. Carling (eds) *Transnational Archipelago: Perspectives on Cape Verdean Migration and Diáspora*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 205–20.

Marqués, Mercedes Hernández (2012) *Lorca Criollo: El Teatro Emergente Caboverdiano*. Tesis Doctoral en Traducción i Comunicación de Facultad de Filología. Valencia: Universidad de Valencia.

Martins, Sandra Luísa (2014) *MINDELACT – FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO Dimensão, alcance, longevidade e reconhecimento do Festival Internacional de Teatro no Mindelo. Programação e Gestão Cultural – 10 anos de programação (2002-2012)*. Dissertação de Mestrado em Programação e Gestão Cultural. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

McMahon, Christina S. (2009) “From adaptation to Transformation: Shakespeare creolized on Cape Verde’s festival stage”. *Theatre Survey*, 50, pp.35-66.

Mendes, Arlindo (2003) *A atitude do Santiaguense perante a morte: rituais fúnebres*. Dissertação Mestrado em Estudos Africanos, Centro de Estudos Africanos. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Miguel, Ana Flávia e Sardo, Susana (2014) “Classificar o património (re)classificando as identidades. A inscrição do Kola San Jon na lista portuguesa do PCI”, *E-Cadernos CES* n°21 | colocado online no dia 01 Junho 2014.

<http://eces.revues.org/1756>

(Consultado a 16 Julho 2015)

Miranda, Paulo (2012), *Relatório do Projecto Sombra*. Mindelo: CEDIT, Mindelact.

Mishra, Vijay & Hodge, Bob (1994) “What is post(-)colonialism?” in Williams, Patrick & Chrisman, Laura (eds.) *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*. New York: Columbia University Press. pp. 276-290

Montenegro, Teresa (2006) “Viagens Perigosas”. Valente, António e Lopes, Leão (ed.) *A Partilha do Indivisível*. Lisboa: Edição ACEP – Associação para a Cooperação Entre os Povos, pp.58-60.

Moreira, Bernaldino Borges (2009) *Qualidade de Vida e Lazer: o caso dos Rabelados de Espinho Branco*. Trabalho Científico para obtenção do grau de Bacharelato em Educação Física. Praia: Universidade de Cabo Verde.

Neves, Baltazar Soares (2008) *O Seminário-Liceu de S. Nicolau, Contributo para a História do Ensino em Cabo Verde*. Porto: Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto.

<http://www.africanos.eu/ceaup/uploads/EB010.pdf>

(Consultado a 24 de setembro de 2013)

Oliveira, Maria Clara Castellões de (2003) *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Tradterm, Vol. 9, p. 253-260, dez.

<http://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/49099>

(Consultado a 16 novembro 2015)

O’Shea, José Roberto (1996) “Shakespeare além do estético. *A tempestade* e o pós(-) colonial.” *Crop. Revista da Área de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês*. Departamento de Letras Modernas da Universidade de S. Paulo, Edição 3, pp. 48-57.

<http://www.200.144.182.130/revistacrop/imagens/edicao03/v03a06.pdf>

(Consultado a 02 de março 2014)

Pavis, Patrice (1989) “Problems of Translation for Stage: Intercultural and Post-Modern Theatre”. *The Play Out Context: Transferring Plays from Culture to Culture*. Cambridge Univ. Press., pp. 25-44.

Pereira, Daniel António (2012) “Aventura e Rotina e Baltasar Lopes ou a adiada identificação africana de Cabo Verde”. *Via Atlântica*, n°22, pp. 27-42.

Pinheiro, Astrigilda Maria Delgado (2006) *O Éden Park e a Dinamização Socio-cultural em S. Vicente (1922-2005)*. Monografia para obtenção de Licenciatura. Praia: Instituto Superior de Educação.

Price, Richard (2003) “O Milagre da Crioulização: Retrospectiva”. *Estudos Afro-Asiáticos*, Ano 25, nº3. Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, pp. 383-419.

Ramos, António Manuel (2009) *Conflitos de Identidades em Cabo Verde: Análises dos casos de Santiago e São Vicente*. Dissertação de mestrado em Estudos Africanos. Porto: Universidade do Porto.

Ramos, Rita de Cássia Silva dos Santos (2009) *Património e Memória. Estudo de Caso – a ilha de Santiago Cabo Verde*. Tese de Mestrado. Lisboa: Faculdade de Letras.

Ribeiro, Jorge Castro (2011) *Entre o pudor e o rubor: práticas performativas, tensões sociais e histórias do batuque no contexto atlântico lusófono*. Comunicação apresentada no Performa 11 – Encontros de Investigação em Performance. Aveiro: Universidade de Aveiro.

Ribeiro, Jorge Castro (2012) *Inquietação, memória e afirmação no batuque: música e dança cabo-verdiana em Portugal*. Tese de Doutoramento. Aveiro: Universidade de Aveiro.

Rios, Sebastião (2006) “Os cantos da Festa do Reinado de Nossa Senhora do Rosário e da Folia de Reis”. *Sociedade e Cultura*, vol.9, nº1, janeiro-julho. Goiás: Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal, pp. 65-76.

Rocha-Trindade, Maria Beatriz (2012) “Uma Celebração Catalisadora de uma Relação Intercontinental no Espaço da Diáspora Cabo-Verdiana - O Carnaval do Mindelo”. *8º Congresso Ibérico de Estudos Africanos: A ponte atlântica entre a Europa, a África e a América do Sul na época da globalização*. Gentilmente cedido pela autora.

Rodrigues, Fernando (2008) “A *Tempestade* e a questão colonial”. *Viso – Cadernos de Estética Aplicada*, nº5, Julho – Dezembro.

http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso_5_FernandoRodrigues.pdf

(Consultado a 17 de novembro de 2014)

Santos, Boaventura de Sousa (2003) “Entre Próspero e Caliban. Colonialismo, Pós-colonialismo e inter-identidade”. *Revista Novos Estudos*, nº66, Julho. S. Paulo: CEBRAP, pp. 24-29.

Santos, Vanda (2009) *La cultura postcolonial en Cabo Verde como aporte a una cultura de paz*. Tese Doctoral. Castellón: Universidad Jaume I. Departamento de Filosofía, Sociología i Comunicación Audiovisual i Publicita.

Semedo, José Maria (2008). “A especificidade de um Estado insular e diaporizado”. Cabral, Iva & Furtado, Cláudio (Coords.). *Os Estados-Nações e o desafio da integração regional da África do Oeste: Caso de Cabo Verde*. Praia: Gráfica da Praia, pp. 37-51.

Sieber, Timothy (2005) “Popular music and cultural identity in the Cape Verdean post-colonial diaspora”. *Etnográfica*, nº9 (1), pp. 123-48.

Soares, Maria João (2005) “‘Crioulos Indómitos’ e Vadios: Identidade e Crioulização em Cabo Verde – Séculos XVII-XVIII”. *Actas do Congresso Internacional Espaço Atlântico de Antigo Regime: poderes e sociedades*. Lisboa: FCSH – UNL.

http://cvc.instituto-camoes.pt/ear/coloquio/comunicacoes/maria_joao_soares.pdf

(Consultado a 4 de outubro de 2014)

Stranovsky, Sara (2013) *Dancing at the Crossroads with Raiz di Polon: Contemporary Dance, Seas of Sodadi and Corporeal Creolization*. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in Culture & Performance. California: University of California.

Tolentino, Valdívia Delgado Silva dos Santos (2013) *Criar no Deserto das Ilhas. A Crioulidade Cabo-verdiana em Crioulização*. Dissertação de Mestrado em Estudos Artísticos. Porto: Faculdade de Belas Artes.

Trajano Filho, Wilson (2003): “Uma experiencia singular de crioulização”. *Série Antropologia*, vol.343, Brasília: Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, pp. 1-32.

Trajano Filho, Wilson (2006) “Por Uma Etnografia da Resistência: o caso das *tabancas* de Cabo Verde”. *Série Antropologia*, vol. 408. Brasília: Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, pp. 6-34.

Trajano Filho, Wilson (2012) “A África e o Movimento: reflexões sobre os usos e abusos dos fluxos”. Dias, Juliana Braz & Lobo, Andréa de Souza (org.), *África em Movimento*. Brasília: ABA Publicações, pp. 23-45.

Trouillot, Michel-Rolph (1998) “Culture on the edges: creolization in the plantation context”. *Plantation Society in the Americas*, n. 5. London: Library of Congress, pp. 8-28.

Vale de Almeida, Miguel (2004) “Crioulização e fantasmagoria”. *Anuário antropológico*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, pp. 33-49.

Vale de Almeida, Miguel (2004) “O projeto crioulo. Cabo Verde, colonialismo e crioulidade”. *Outros destinos: ensaios de antropologia e cidadania*. Porto: Campo das Letras, pp. 255-319.

Vasconcelos, João (2004) “Espíritos lusófonos numa ilha crioula: língua, poder e identidade em São Vicente de Cabo Verde”. Carvalho, Clara & Cabral, João de Pina (orgs.), *A persistência da história: passado e contemporaneidade em África*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, pp. 149-190.

Vasconcelos, João (2006) “Filhos da terra, ou Lamarck em Cabo Verde”. Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa.

http://www.ics.ul.pt/publicacoes/workingpapers/wp2006/wp2006_7.pdf

(Consultado a 23/04/2014)

Vergès, Françoise (2001). “Vertigo and emancipation, creole cosmopolitanism and cultural politics”. S. Lash, & M. Featherstone (Eds.), *Theory, Culture & Society: Recognition and difference*. (pp. 169-185). London: SAGE Publications Ltd

Vergès, Françoise (2007) “Indian-Oceanic Creolization: Processes and Practices of Creolization on Reunion Island”. *Creolization: History, Ethnography, Theory*, ed. Charles Stewart. Walnut Creek: Left Coast Press, pp. 133-152.

Walter, Roland (2008) “Memória, História e Identidade Cultural: Maryse Conde, Édouard Glissant, Gisèle Pineau e Patrick Chamoiseau”. *Revista Brasileira do Caribe*, vol. IX, nº 17, julho-dezembro, pp. 85-116, Universidade Federal de Goiás.

Yong, Lin Lan (2005) “Shakespeare and the Fiction of the Intercultural”, in Hodgdon, Barbara & Worthen, W.B. (ed.) *A Companion to Shakespeare and Performance*. Malden: Blackwell Publishing.

ARTIGOS DE JORNAIS, REVISTAS E PROGRAMAS

Aguilusa, José Eduardo (2015) “Beijando o Ditador”. *Jornal O Globo*, 23 de fevereiro. <http://oglobo.globo.com/cultura/beijando-ditador-1-15407287>

(Consultado a 02 de outubro de 2015)

Alçada, João Nuno (1995) “Opinião”. *Sete Palcos*, nº0, Setembro. Coimbra: Cena Lusófona, p.25.

Almada, José Luís Hopffer (1997) “A organização da Tabanca”. *Kultura*, nº1, Setembro. Praia: Ministério da Cultura, pp. 84-88.

Almada, José Luís Hopffer (2001) “O Teatro em Cabo Verde – breve historial”. *Kultura Especial*, Setembro. Praia: Ministério da Cultura, pp. 201-206.

Almeida, Germano (1998) “O mundo do teatro em Cabo Verde”. *Mindelact – Teatro em Revista*, nº2, Janeiro/Junho. Mindelo: Associação Mindelact, p.13.

Alves Costa, Catarina (2000) “Artes Performativas em documentário”. *Mindelact - Teatro em Revista*, nº6, Janeiro/Junho. Mindelo: Associação Mindelact, p.31.

Amaral, André (2014) “Éden Park: a inevitabilidade de pensar uma nova cultura arquitectónica”. *Expresso das Ilhas*, nº644, de 02 de abril, p.30.

Baessa, Sabino (2002) *Apresentação da Associação Teatral Fladu Fla*. Mindelo: Centro de Documentação e Investigação Teatral.

Barbosa, Micaela Ribeiro (2005) “A poética Crioula. À procura duma especificidade do texto dramático cabo-verdiano”. *Mindelact – Teatro em Revista*, nº 14/15, Janeiro/Dezembro. Mindelo: Associação Mindelact, pp. 29-30.

Baptista, Augusto (2009) “Juventude em Marcha Contra Ventos e Marés”. *Revista Sete Palcos*, nº6, Dezembro. Coimbra: Cena Lusófona, pp. 18-27.

Baptista, Augusto (2009) “Viagem à Brava pela rota do Fogo”. *Revista Sete Palcos*, nº6, Dezembro. Coimbra: Cena Lusófona, pp. 28-33.

Baptista, Augusto (2009) “Gente de Palco”. *Revista Sete Palcos*, nº6, Dezembro. Coimbra: Cena Lusófona, pp. 38-42.

Bettencourt, Fátima (1998) “A idiosincrasia cabo-verdiana”. *Revista Cultura*, nº2, Julho, pp. 17-21.

Branco, João (1996) “Sobre o espetáculo *O Fantasma de S. Filipe*”, *desdobrável alusivo ao 3º aniversário do Grupo de Teatro do CCP Mindelo*. Mindelo. Arquivo do Camões Centro Cultural Português.

- Branco, João (2000) “O Médico à Força – A Insustentável Leveza do Sorriso”. *Mindelact – Teatro em Revista*, n.º 7/8, Julho 2000/Junho 2001. Mindelo: Associação Mindelact, pp. 15-16.
- Branco, João (2000) “Uma conversa sobre teatro cabo-verdiano – diálogo entre gerações”. *Mindelact – Teatro em Revista*, n.º 6, Janeiro/Junho 2000. Mindelo: Associação Mindelact, pp. 45-55.
- Branco, João (2010) “Dôs com Filinto Elisio”. *A Nação*, n.º 125, 27 de Janeiro, p.11.
- Branco, João (2010) “Dôs com Mário Lúcio Sousa”. *A Nação*, n.º 153, 05 de Agosto, p.11.
- Branco, João (2011) “Dôs com José Mauro Brant”. *A Nação*, n.º 211, 15 de Setembro, p.13.
- Branco, João (2011) “Dôs com Mano Preto”. *A Nação*, n.º 213, 29 de Setembro, E2-E3.
- Branco, João (1996) “Sobre o espetáculo *Escola de Mulheres*”, *desdobrável alusivo à 48ª Produção do Grupo de Teatro do CCP Mindelo*. Mindelo. Arquivo do Camões Centro Cultural Português.
- Branco, João (2013) “O grande palco do Mindelo. Homenagem a Dionísio”. *Revista do Carnaval do Mindelo.*, nº0, Abril, pp. 44-47.
- Branco, João (2014) “Cinquenta”. *Palco 50 – Uma viagem pelo historial do Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo em 50 peças*, Junho. Mindelo: Camões Centro Cultural Português Pólo do Mindelo, p.8.
- Brito, João Paulo (2004), “À Procura do Nosso Naturalismo”, *Programa Oficial do Festival Mindelact 2004*. Mindelo: Associação Mindelact.
- Cardoso, César Schofield (2010) “Uma utopia chamada Mindelact”. *A Nação*, nº161, 30 de Setembro, p.16.
- David, Carina (2013) “Festival de Teatro na Ribeira Brava”. *A Semana*, Suplemento Kriolidadi, 26 de Abril, p.6.
- Delgado, Marta (1986) “Uma escola para formação artística”. *Voz di Povo*, nº550, 24 de Maio, pp. 4-5.
- D.C.S. (1994) “Novos gestos para a dança das ilhas”. *A Semana*, 11 de Abril, p.13.
- Dias, José Almada (2015) “Mandingas do Mindelo – que fenómeno é esse?”. *Expresso das Ilhas*, nº689, 11 de janeiro, p.12.
- Dias, José Almada (2015) “Identidade Crioula: O Carnaval 2015 dos Mandingas, da Economia e da Promoção Internacional”. *Expresso das Ilhas*, nº, 08 de março, p.12.
- Dias, José Almada (2015) “Identidade Crioula: Migrações, parcerias especiais e um país entre dois continentes”. *Expresso das Ilhas*, nº706, 10 de Junho, p.12.

Dias, José Sousa (2015) “Antes da Independência, Cabo Verde já era um ‘Estado Cultural’”. *A Nação Especial 40 anos de Independência*, nº409, 05 de Julho, p.45.

Dias, Matilde (2014) “Mindelact. Festival de Afectividades.”. *Revista Cabo Verde*, nº1, Abril – Junho, pp. 72-74.

Dias, Matilde (2015) “Festas de S. João. De Santo Antão à Brava, entre o sagrado e o profano.”. *Revista Cabo Verde*, nº5, Junho, pp. 34-41.

Didial, G.T. (2000) “O Meu Compatriota João Branco, Encenador, Formador e Director do Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo”. *ANAIS, Revista da Academia de Estudos de Culturas Comparadas*, Volume 2, nº3, Dezembro. Mindelo: AEC, pp. 83-86.

D.S. (1979) “Mímica e expressão corporal”. *Voz di Povo*, nº209, 12 de Outubro, p.3.

Feitosa, Angelica (2011) “Na Outra Margem do Oceano”. *Olhares: A Revista de Dança do Ceara.*, vol. 2, pp. 89-93.

Ferreira, Eunice (2005) “Ser ou não ser crioulo no palco”. *Mindelact – Teatro em Revista*, nº14/15, Janeiro/Dezembro. Mindelo: Associação Mindelact, pp. 31-39.

Ferreira, Nuno Andrade (2013) “Molière também fala crioulo”. *Expresso das Ilhas*, nº591, 27 de Março, p.33.

Ferreira, Ondina (2015) “Em Prol da Língua Portuguesa”. *Expresso das Ilhas*, nº701, 06 de Maio, p.15.

Fortes, Teresa Sofia (2014) “Obras de remodelação já começaram: Éden Park renasce das cinzas”. *A Semana*, nº1135, de 21 de março, Suplemento Kriolidadi, p.2.

Gomes, Manuel João (1999) “Cabo-verdianidade”. *Público*, 23 de Maio.

Graça, José Leitão da (1991) “Memória de um Cine-teatro”. *Voz di Povo*, nº1135, 3 de Setembro, p.2.

Kondé, Kwame (1978) “Uma arte genuinamente popular”. *Voz di Povo*, nº139, 08 de Abril, p.5.

Kondé, Kwame (1980) “1º Exercício Dramático do grupo *Korda Kaoberdi*”. *Caderno Korda Kaoberdi*, n.º1. Praia: Grupo Cénico Korda Kaoberdi, pp. 15-16.

Kondé, Kwame (1980) “Digressão do Korda Kaoberdi à ilha de S. Vicente”. *Caderno Korda Kaoberdi*, n.º1. Praia: Grupo Cénico Korda Kaoberdi, pp. 23-28.

Kondé, Kwame (1980) “Do teatro em Cabo Verde”. *Caderno Korda Kaoberdi*, n.º1. Praia: Grupo Cénico Korda Kaoberdi, pp. 29-35

Kondé, Kwame (1980) “Dos dois últimos exercícios (o 7.º e o 8.º) do grupo cénico *Korda Kaoberdi*». *Caderno Korda Kaoberdi*, n.º2. Praia: Grupo Cénico Korda Kaoberdi.

- Kondé, Kwame (2003) “Do Teatro em Cabo Verde”. *Artilheira*, nº55, Dezembro, pp. 14-16.
- Joignot, Frédéric (2011) “Pour l'écrivain Edouard Glissant, la créolisation du monde est ‘irréversible’”. *Journal Le Monde*, de 04.02.2011.
http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2011/02/04/pour-l-ecrivain-edouard-glissant-la-creolisation-du-monde-etait-irreversible_1474923_3382.html
 (Consultado a 22 de junho de 2013)
- J.J.F (1982) “A actuação do Korda Kaoberdi em S. Vicente”. *Jornal Terra Nova*, nº84, Julho, p.1.
- Loja Neves, António (1996) “As Virgens Loucas”. *Revista Sete Palcos* nº1, Dezembro. Coimbra: Cena Lusófona, p.80.
- Loja Neves, António (1998) “O Teatro, as Luzes e as Sombras”. *Revista Camões*, nº1, Abril/Junho. Lisboa: Instituto Camões, pp. 60-73.
- Lopes, Baltasar (1979) “Nhô Djunga visto por Baltasar Lopes”. *Voz di Povo*, nº200, 16 de Julho de 1979, destacável IV aniversário, p. III.
- Lopes Filho, João (1984) “Conversando com Mesquitela Lima”. *Ponto & Vírgula*, nº10 e 11, Julho / Outubro, pp. 17-22.
- Lopes, Leão (1997) “O que poderá ser o teatro cabo-verdiano no futuro”. *Mindelact - Teatro em Revista*, nº0, Janeiro/Junho. Mindelo: Associação Mindelact, pp. 27-31.
- Lopes, Manuel (1959) “Reflexões sobre a literatura cabo-verdiana”, *Colóquios Cabo-verdianos*. Lisboa
- Luz, Rosário da (2014) “Hoje é inconcebível organizar um festival de teatro lusófono e não convidar um grupo de Cabo Verde. Por causa do Mindelact”. *Expresso das Ilhas*, nº669, 24 de Setembro, pp. 29-31.
- Matos, Mário (1996) “Teatro de Mindelo”. *A Semana*, 15 de Abril, p.12.
- Matos, Mário (1997) “Teatro cabo-verdiano no passado”. *Mindelact - Teatro em Revista*, nº0, Janeiro/Junho. Mindelo: Associação Mindelact, pp. 32-33.
- Matos, Mário (1997) “História do teatro em Cabo Verde, subsídios”. *Mindelact - Teatro em Revista*, nº1, Julho/Dezembro, pp. 21-22.
- Matos, Mário (1998) “Teatro no Grémio Desportivo Amarante: uma experiência teatral dos anos 50”. *Mindelact - Teatro em Revista*, nº2, Janeiro/Junho. Mindelo: Associação Mindelact, pp. 25-26.
- McMahon, Christina S. (2005) “Teatro em Circulação”. *Mindelact - Teatro em Revista*, nº14/15, Janeiro/Dezembro. Mindelo: Associação Mindelact, pp. 26-28.

- Memel-Fote, Harris (1979/80) “Do teatro negro-africano: antropologia do teatro negro-africano tradicional”. *Caderno Kordá Kaoberdi.*, nº 1. Praia. Grupo Cénico Korda Kaoberdi, pp. 62-67.
- Milaré, Sebastião (1999) “Anotações sobre a Viagem”. *Mindelact - Teatro em Revista*, nº4, Janeiro/Junho. Mindelo: Associação Mindelact, p.24
- Monteiro, Félix (1948) “Tabanca”. *Revista Claridade*, nº6, pp. 14-18.
- Montezinho, Jorge (2009) “A oficialização da língua cabo-verdiana não acresce nem trás novidades”, *Expresso das Ilhas*, nº45, 02 de Setembro.
- Mucangana, José Carlos (2015) “Subsídios para a caboverdeanidade (2): Qual é a origem do Arquipélago? Faz parte de África”. *Revista Artiletra*, nº128/129, XXI e XXIII.
- Pereira, Daniel (1998) “A cultura cabo-verdiana no processo de integração das comunidades emigradas”. *Revista Cultura*, nº2, Julho, pp. 77-83.
- Pereira, Marilene (2015) “Língua e Sucesso”. *A Nação*, nº402, 14 de Maio, pp. E12 – E13.
- Reis, Carlos (2003) “Tchim Tabari, a alma do Korda Kaoberdi”. *Revista Artiletra*, nº55, Dezembro 2003, XII.
- Rodrigues, Moacyr (1988) «A Grande Festa do Teatro», *programa da Festa do Teatro Marginal 88*, 14 de Agosto. Mindelo: CEDIT - Centro de Documentação e Investigação Teatral.
- Rodrigues, Moacyr (1991) “Ti Goy: partida de um Lombiano”. *A Semana*, nº7, 21 de Junho, p.9.
- Rodrigues, Moacyr (2013) “Carnaval do Mindelo. Um pouco de história”. *Revista do Carnaval do Mindelo.*, nº0, Abril, pp. 24-25.
- Romano, Luís (1980) “Korda Kaoberdi na apoteose da Tabanca”. *Voz di Povo*, nº239, 20 de Setembro, p.2.
- Romano, Luís (1983) “Teatro-Julgamento”. *Voz di Povo*, nº340, 7 de Maio, p.5.
- Rosário, João (2015) “O futuro é todos os dias”. *Stymada*, nº1, Fevereiro, pp. 8-13.
- Santos, Eduíno (2005) “Mindelo ‘comeu’ João Branco” *Expresso das Ilhas*, nº169, 21 de Março, p.25.
- Saúte, Nelson (1995) “Cabo-verdiano de sinal contrário” *Público*, 3 de Julho de 1995. Caderno Especial 20º Aniversário Independência de Cabo Verde. P.III.
- Silva, António Correia e (2005) “Nação Teatro – História do Teatro em Cabo Verde. Apresentação da obra”. *Mindelact - Teatro em Revista*, nº14/15, Janeiro/Dezembro. Mindelo: Associação Mindelact, pp. 4-9.
- Silva, Samira (2012) “Jovens rappers indignados com Kaká Barbosa”. *A Nação* nº258, 09 de Agosto de 2012, E14.

Soares, Fonseca (2001) “Adão foi um momento muito importante de encontro de seres humanos. Entrevista com Mário Lúcio Sousa”. *Mindelact – Teatro em Revista*, nº9, Julho/Dezembro 2001. Mindelo: Associação Mindelact, pp. 20-22.

Soares, Fonseca (2002) “Teatro de Intervenção 1974/1977. Entrevista com Rui Araújo”. *Mindelact – Teatro em Revista*, nº10, Janeiro/Junho 2002. Mindelo: Associação Mindelact, pp. 38-40.

Sousa, Mário Lúcio (2005) “Os desafios à Cultura”. *Mindelact - Teatro em Revista*, nº14/15, Janeiro/Dezembro. Mindelo: Associação Mindelact, pp. 14-19.

Sousa, Mário Lúcio (2013) “Cabo Verde, o país do pós-rancor”. *A Semana*, Suplemento Kriolidadi, 26 de Abril, pp. 4-5.

Sousa, Mário Lúcio (2014), “Cabo Verde, a casa do Mundo”. *Revista Iniciativa* nº52, Mar-Abr, p.7.

Tolentino, Abílio (2000), “O rosto do Korda Kaoberdi”. *Jornal Horizonte*, 30 de Março de 2000, pp. 6-7.

Valente, Padre (2001) “Discurso do director da Escola Salesiana de Artes e Ofícios, na cerimónia de entrega do Prémio de Mérito Teatral, a 27 de Março de 2001”. *Mindelact – Teatro em Revista*, nº7/8, Junho 00/Junho. Mindelo: Associação Mindelact.

Vicente, Abraão (2014) “Há Mindelo. Há um Sonho. E o Teatro”. *Palco 50 – Uma viagem pelo historial do Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo em 50 peças*, Junho. Mindelo: Camões Centro Cultural Português Polo do Mindelo, pp 5-6.

Vieira, Henrique Santa Rita (1995) “Teatros e cineteatros na cidade da Praia”. *Novo Jornal de Cabo Verde*, nº281, 11 de Maio, pp. 12-13.

“Os Alegres – uma palavra a dizer no campo da Representação Teatral” (1982). *Terra Nova*, nº891, Abril, p.8.

“Morte e Vida Braba” (1986). *Terra Nova*, nº126, Maio, p.4.

“Uma panorâmica das andanças do teatro ibérico” (1993). *A Semana*, nº 109, 28 de Junho, p. 12.

“Teatro de Expressão Santantonense” (1996). *Novo Jornal de Cabo Verde*, 12 de Outubro, p. IV.

“Teatro nas Periferias de Cabo Verde. Onde o teatro pode ser (ainda) aquilo que é” (2012). *A Nação*, 25 de Março, pp. 3-5.

DOCUMENTOS OFICIAIS

B.O. de Cabo Verde nº28, de 1863.

B.O. de Cabo Verde nº13, de 1866.

B.O. de Cabo Verde nº27, de 1867

B.O. de Cabo Verde nº29, de 1867.

B.O. de Cabo Verde nº51, de 1867.

B.O. de Cabo Verde nº52 de 1867.

B.O. de Cabo Verde nº19, de 1871.

B.O. de Cabo Verde nº20, de 1871.

B.O. de Cabo Verde nº9, de 1874.

B.O. de Cabo Verde nº30, de 1875.

B.O. de Cabo Verde nº28, de 1888.

B.O. de Cabo Verde nº11, de 1902.

B.O. de Cabo Verde nº24, de 1902.

B.O. de Cabo Verde nº7, de 1904.

B.O. de Cabo Verde nº35, de 1909.

B.O. de Cabo Verde nº17, de 1920.

B.O. de Cabo Verde nº32, de 1938

B.O. de Cabo Verde nº35, de 1940.

Cabo Verde, Boletim de Propaganda e Informação, nº91, Abril de 1957.

Portaria nº52, de 26 de Abril de 1923.

Portaria nº78, de 25 de Junho de 1927.

B.O. de Cabo Verde nº02, de 31 de Janeiro de 2012

ANEXOS

QUESTIONÁRIOS I

Espetáculo: *Casa de nha Bernarda* (1997)



Atriz. Zenaida Alfama

Personagem desempenhada: Criada
--

1. Descreva como se deu o processo de criação / construção da personagem em causa:

a) Como se iniciou o processo de criação?

O processo iniciou-se com o levantamento das características da personagem que foi uma criação de um personagem mais cómico tendo em conta o peso que tem este espetáculo. Esta personagem foi criada no meu entender com um objetivo de aliviar a tensão ou a forma como a peça é um tanto ou quanto pesada. A minha personagem era mais como uma lufada de ar fresco, descontração ao longo do espetáculo.

b) Quanto tempo de ensaios contemplou toda produção, desde o primeiro dia até ao dia da estreia?

Foram ensaios extremamente intensivos, em média 5 horas de ensaio durante 2 meses o que daria cerca de 350 horas de trabalho até ao dia da estreia.

c) Que estudos ou pesquisas paralelas individuais realizou?

As pesquisas tiveram muito a ver com a tradução do texto, nas expressões, tendo em conta que é uma peça de época, principalmente a postura, a forma de agir da personagem, a forma como falava. Como é que uma criada naquele tempo se comportava dentro de determinada situação, tendo em conta que era a morte do patrão.

d) O processo contemplou trabalho colectivo de mesa? Que importância teve esse trabalho para a construção da personagem e o entendimento que fez desta no novo contexto da peça?

Não responde.

e) Que especificidades do trabalho de expressão corporal, movimento e expressão vocal, considera que foram relevantes da construção da sua personagem?

Nesta peça houve muito trabalho corporal para chegar até ao personagem porque foram ensaios intensivos que continham essencialmente preparação vocal para que conseguisse atingir o objetivo pretendido. Esta 1ª versão exigiu muito de mim pois foi a minha estreia no teatro e tive que trabalhar muito na expressão vocal e corporal principalmente pela postura no palco numa personagem que exigia muito no que se refere à movimentação.

f) Que outras ferramentas foram utilizadas no seu trabalho no sentido de tornar a sua personagem cabo-verdiana?

O observar, o observar das pessoas e o pensar que aqui há uma certa bisbilhotice, a minha personagem é muito bisbilhoteira, gosta muito de fazer fofocas no bom sentido da palavra. Está sempre a querer saber o que acontece ao redor, sempre a querer levar notícias, acrescentar um ponto e penso que os cabo-verdianos têm muito isso. Quando acontece alguma coisa têm sempre essa tendência de acrescentar, fazer um drama à volta do que aconteceu e muitas vezes não é bem isso.

g) Pessoalmente, ficou satisfeito com os resultados alcançados?

Bastante satisfeita. Não só por questões pessoais mas pelo todo do trabalho feito, a equipa que foi desenvolvida nesta época, pela adesão do público, pelo número de espetáculos que foram feitos, pela satisfação que me trouxe, pelo trabalho de encenação que foi fantástico.

2. Na sua opinião o espetáculo se enquadra no ambiente social e cultural onde foi apresentado? Desenvolva a sua resposta dando exemplos concretos

Enquadrou-se bem no contexto cabo-verdiano. Pelo conhecimento que eu tenho da época, a morte era, principalmente na ilha de Santiago, é algo que tem que ser levada muito a sério, na forma como estão vestidas as personagens, do que não podem fazer ou não devem usar, das visitas das pessoas, da forma como se preocupavam se tinham comida para as visitas. Da forma como o enquadramento foi feito ou do texto em si, enquadrou-se perfeitamente neste contexto já que a morte aqui era levada com muita seriedade nesta época, pôr luto ao pai, a roupa preta que neste caso tem a ver com a religião, neste caso a católica onde não se pode pôr roupa de determinadas cores, não se deve ouvir música durante determinado tempo, meses ou até anos, neste caso. As festas, as romarias a que não se pode ir pois podem ser mal interpretadas, mesmo a festa de são João que é uma festa de um santo, mesmo sendo religiosas não vão.

3. Como foi a reação do público nas apresentações e nos dias seguintes ao(s) espetáculo(s)?

Até hoje para mim foi um dos espetáculos que teve uma aceitação mais inesperada. Nesta 1ª versão foram feitas 6 apresentações em 2 fins de semana diferentes e todos os dias a lotação ficou esgotada. Pessoas que vinham de casa a pedir se podiam entrar e traziam o seu banquinho. Teve uma aceitação muitíssimo satisfatória, muitíssimo boa, mesmo nas semanas seguintes as

peessoas dirigiam-se a mim dizendo que tinham gostado e que queriam ver novamente, pessoas que viram mais do que uma vez e até agora ainda falam desta 1ª versão do espetáculo.

Atriz. Guida Maria
Personagem desempenhada: Bernarda

Antes de responder concretamente ao vosso questionário permitam-me uma pequena introdução que julgo ser útil: uns cinco, seis anos antes do convite do João Branco para interpretar a personagem de Bernarda Alba no Mindelo, fiz parte do elenco que levaria à cena “A casa de Bernarda Alba” com Eunice Munõz no papel de Bernarda numa encenação de Mário Feliciano no Teatro Nacional. Embora o conceito da encenação do Mário Feliciano fosse mais para a surpresa visual do que para qualquer inovação em termos objetivos do texto, ou mesmo do subtexto, nunca deixou porém, de fazer uma análise profunda do mesmo.

1. Descreva como se deu o processo de criação / construção da personagem em causa:

a) Como se iniciou o processo de criação?

O João teve como prioridade explicar-me porquê aquele texto, porquê em Cabo Verde e porquê eu, naquela personagem, percebi exatamente o objetivo do João e devo dizer que achei, e continuo a achar, de uma enorme perspicácia e inteligência teatral. Passei a ver aquela personagem e aquele texto, completamente integrados naquela ilha. Na verdade, o João começou o processo de criação.

b) Quanto tempo de ensaios contemplou toda produção, desde o primeiro dia até ao dia da estreia?

Não me recordo quanto tempo de ensaios houve até á estreia mas penso entre 20 25

c) Que estudos ou pesquisas paralelas individuais realizou?

Como referi, houve no Teatro Nacional um trabalho exaustivo de pesquisa de todas as personagens que me valeu também para o Mindelo e, obviamente, sempre que tinha dúvidas, o João estava sempre lá para me esclarecer.

d) O processo contemplou trabalho colectivo de mesa? Que importância teve esse trabalho para a construção da personagem e o entendimento que fez desta no novo contexto da peça?

O trabalho de mesa é sempre de extrema importância para um ator, digamos que é o primeiro contacto com um “produto” desconhecido que vamos ter de conhecer, manusear, moldar e apaixonar ao ponto de deixarmos de ser nós para passarmos a ser “ele “...eu não acredito nessa metamorfose sem ensaios de mesa. Sim, houve ensaios de mesa e como em todas as outras, foram fundamentais.

e) Que especificidades do trabalho de expressão corporal, movimento e expressão vocal, considera que foram relevantes da construção da sua personagem?

O calor provoca uma certa lentidão nos movimentos, bem como na forma como as pessoas se exprimem, tentei integrar esses elementos na personagem, não sei se foi completamente relevante, espero que sim, mas fizeram certamente parte de um todo.

f) Que outras ferramentas foram utilizadas no seu trabalho no sentido de tornar a sua personagem cabo-verdiana?

A aprendizagem de certas frases em Crioulo.

g) Pessoalmente, ficou satisfeito com os resultados alcançados?

Foi uma experiência muito, muito gratificante, quer a nível profissional, quer a nível pessoal.

2. Na sua opinião o espetáculo se enquadra no ambiente social e cultural onde foi apresentado? Desenvolva a sua resposta dando exemplos concretos

Do ponto de vista do encenador, e concordando eu inteiramente com ele, o espetáculo enquadrava-se totalmente no ambiente social e cultural cabo-verdiano. O facto de Cabo Verde ter sido um entreposto de escravos onde brancos e negras se relacionavam sexualmente, sobretudo com raparigas muito jovens, o abandono daquelas paragens por esses mesmos homens, deixando-as sozinhas, sem qualquer apoio ou esperança, a maior parte delas grávidas, confinadas numa ilha, onde a solidão, o calor e a maledicência inevitavelmente se transforma em recolhimento, autoritarismo e austeridade sendo a religião o único “investimento” pessoal.

3. Como foi a reação do público nas apresentações e nos dias seguintes ao(s) espetáculo(s)?

Eu penso que o público gostou muito, tivemos sempre muita gente.

QUESTIONÁRIOS II

Espetáculo: *Romeu e Julieta* (1998)



Ator. Flávio Hamilton

Personagem desempenhada: Romeu

1. Descreva como se deu o processo de criação / construção da personagem em causa:

a) Como se iniciou o processo de criação?

Primeiramente, entregámos o texto (versão portuguesa) ao Mário Matos, homem do teatro e conhecedor da História das artes cénicas cabo-verdianas, sobretudo mindelenses, para que fosse traduzido por ele próprio para o crioulo de Cabo Verde. Escolha acertada, tendo em conta que para além de conhecedor do fazer teatral, era um homem dotado de grandes recursos linguísticos do crioulo do Mindelo, o que para um texto da importância do *Romeu e Julieta* era fundamental. A tradução procurou sempre que houvesse um paralelo lexical entre o tempo em que a peça foi escrita e o crioulo ancestral falado e escrito na ilha. O que desde logo situa a história num tempo determinado, de acordo com a essência do texto original, para o espectador cabo-verdiano contemporâneo. De seguida analisámos cuidadosamente a tradução, propusemos alguns ajustes e, depois da versão final, iniciámos, à mesa, o levantamento dramaturgico da obra. Dada a sua complexidade, esse trabalho ocupou parte significativa da montagem da peça. Fizemos alguns visionamentos de vídeos, filmes, e o nome de grandes teóricos do teatro como é o caso do Peter Brook estiveram sempre presentes durante todo o processo. Éramos, a grande maioria, atores com pouca experiência. A nossa maturidade teatral era nula. Tínhamos a nosso favor uma grande dose de coragem, ousadia, intuição e confiança; o que não é coisa pouca. Tínhamos a plena convicção que essas eram as bases fundamentais para nos lançarmos naquela “aventura”, porque tudo o mais poderia ser aprendido. A “loucura”, porque paixão parece-me pouco, do encenador e a nossa capacidade de trabalho fizeram o resto. A minha personagem foi construída como uma manta de retalhos, sem no entanto dominar completamente a consciência desse facto. Fui, portanto construindo esse Romeu em blocos, cena a cena, como se de um filme se tratasse. As discussões no final de cada ensaio, as sugestões e a contra cena com os outros atores foram-me servindo de guia no sentido de encontrar um fio condutor até alcançar uma certa coerência no resultado final. Foi sobretudo um trabalho de aprendiz de feiticeiro, confiando mais na intuição e

na direção do que num método ou numa técnica propriamente dita. Nessa altura apendíamos fazendo e assumindo todos os riscos. Penso que ainda hoje essa será a grande vantagem do ator cabo-verdiano, que cada vez mais consciente da importância de questões técnicas, tem elevado o nível do teatro que se vai fazendo nas ilhas.

b) Quanto tempo de ensaios contemplou toda produção, desde o primeiro dia até ao dia da estreia?

Não sei de todo responder a essa questão.

c) Que estudos ou pesquisas paralelas individuais realizou?

Nessa altura o acesso a matérias de estudo não abundava, de maneira que recorri sobretudo ao cinema. A verdade, é que apesar de já ter consciência plena da importância do estudo na construção teatral, a minha experiência não me permitia grandes noções de pesquisa: onde e como procurar. Confiei sempre no encenador e nos elementos do grupo com mais experiência do que eu. O Manuel Estêvão, como colega, foi da maior importância. Procurei sobretudo desenvolver ao máximo ferramentas como a dicção e a respiração dada a exigência textual, e, pela primeira vez tive a consciência plena da importância desses dois factores determinantes no trabalho de ator. Falei com pessoas mais velhas que me foram contando várias versões da história do Romeu e da sua Julieta. Histórias que lhes foram chegando de ouvir dizer, de minisséries brasileiras e dos tempos do cinema Éden Park e do Tuta. Muitas contavam-me a história tal qual, mas interessava-me saber principalmente as suas versões pessoais, acrescentando todos os pontos de quem conta, e as suas impressões. Interessava-me mais o imaginário que a história em si, uma vez que a peça já a conhecia. Vivi intensamente esse período e muito do que fazia no dia-a-dia tinha quase sempre a ver com a peça. Claro, a responsabilidade e o medo de falhar eram enormes.

d) O processo contemplou trabalho colectivo de mesa? Que importância teve esse trabalho para a construção da personagem e o entendimento que fez desta no novo contexto da peça?

O trabalho de mesa como referi acima foi fundamental a todos os níveis. Permitiu-nos compreender o suficiente as motivações pessoais das personagens e o papel de cada uma em todo a trama. Noções como estatuto social e rivalidade foram também amplamente debatidas. De maneira que não houve para qualquer um de nós grandes dificuldades na transposição da obra para a realidade concreta do Mindelo. No meu caso pessoal, cresci tanto no Monte Sossego como na Ribeira Bote. Conhecia, portanto, muito bem os ambientes referência que a peça invocava, o que me permitiu uma visão mais global do trabalho a desenvolver.

e) Que especificidades do trabalho de expressão corporal, movimento e expressão vocal, considera que foram relevantes da construção da sua personagem?

O meu enfoque foi quase exclusivamente nas questões vocais. Deixei-me enamorar pelo texto. Cada conjunto de frases, cada ideia era pura poesia. Aquele crioulo antigo que me evocava um dos expoentes da literatura na língua materna, Sérgio Frusoni, com o qual estava mais do que

familiarizado, exigia clareza na sua exposição. De que vale um grande texto se não for bem dito? Na altura tinha uma idade bastante próxima daquela que teria a personagem, de modo que fisicamente não havia grandes questões a serem trabalhadas. Fui tão simplesmente reativo nesse particular. Quanto ao trabalho vocal, punha em prática todos os dias exercícios vocais aprendidos no curso de iniciação teatral do CCPM, utilizando para isso os blocos maiores de texto da própria peça que repetia de várias formas aumentando sempre o grau de dificuldade de cada vez que o fazia. Procurava sobretudo dizê-lo quase sem respirar para desse modo ter a noção exata da quantidade de ar que necessitava para o efeito. Fui descobrindo que se conseguisse controlar bem esse aspecto, seria capaz de defender minimamente todo o meu trabalho, o que naturalmente me dava maior segurança em palco. Preocupava-me de tal forma com isso que no dia da estreia levantei-me bem cedo e fui passear à beira mar com o intuito de armazenar ar fresco o suficiente para que na grande noite tudo corresse da forma mais perfeita possível. O que pressupõe uma certa ingenuidade própria de quem está a começar. Mas não tenho qualquer razão de queixa disso.

f) Que outras ferramentas foram utilizadas no seu trabalho no sentido de tornar a sua personagem cabo-verdiana?

Penso que não recorri a nenhuma ferramenta em particular no sentido de alcançar esse objectivo. Já nessa altura entendia perfeitamente a universalidade da personagem e de toda a obra. Creio que as grandes obras, aquelas que tratam os grandes temas respeitantes à condição humana, não têm pátria. O Romeu será sempre cabo-verdiano se representado por atores cabo-verdianos. Tanto mais que à época desconhecia qualquer outra realidade que não fosse a de Cabo Verde. Deixei-me simplesmente ser mindelense.

g) Pessoalmente, ficou satisfeito com os resultados alcançados?

A satisfação não poderia ser maior. Me descobri como ator. Foi precisamente esse trabalho que me permitiu a certeza de querer seguir o teatro profissional. E que me fez entender as minhas limitações e a necessidade de uma aprendizagem mais aprofundada da arte do ator.

2. Na sua opinião o espetáculo se enquadra no ambiente social e cultural onde foi apresentado? Desenvolva a sua resposta dando exemplos concretos.

Sem dúvida alguma. A começar, pela língua. Por outro lado, dramaturgicamente, procurámos sempre ao longo da peça realçar elementos que permitissem a identificação imediata do espectador. Toda a ação se desenrolava entre dois bairros afamados do Mindelo, Monte Sossego e Ribeira Bote, que por questões de vária ordem sempre denotaram alguma rivalidade entre si. As duas famílias passaram a ser os Monteiro e os Cardoso, apelidos bastante comuns no arquipélago. Romeu é desterrado para Santo Antão, ilha vizinha e bem conhecida das gentes de São Vicente que com a sua orografia não poderia apresentar ao imaginário de todos melhores características para tal condição. Ou seja, para além da universalidade da obra, toda a montagem do espetáculo foi feita com a intenção de fazer parecer ao espectador que aquela história só se poderia passar naquelas paragens. O que no meu entender foi amplamente conseguido de acordo com as reações dentro e fora do país.

3. Como foi a reação do público nas apresentações e nos dias seguintes ao(s) espetáculo(s)?

A reação foi brutal. Foi como se toda a cidade estivesse já há muito tempo aguardando por esse espetáculo sem o saber. Não seria exagero nenhum se dissesse que perdi quase por completo a identidade própria. Conhecidos e desconhecidos adoptaram-me a partir daí como Romeu. Ainda hoje muita gente me trata dessa forma. Alguns sequer se recordam do meu nome pessoal. Sou aquele que fez de Romeu. Penso que pessoalmente e para o Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo há um antes e um pós Romeu e Julieta.

Ator. Arlindo Rocha

Personagem desempenhada: Benvindo
--

1. Descreva como se deu o processo de criação / construção da personagem em causa:

a) Como se iniciou o processo de criação?

O processo teve início com a reunião do elenco e a visualização do filme “Romeu e Julieta” nas instalações do CCPM, posteriormente teve a distribuição dos papéis de acordo com as características específicas de cada ator, e conseqüentemente trabalho de mesa.

b) Quanto tempo de ensaios contemplou toda produção, desde o primeiro dia até ao dia da estreia?

Acho que foram dois meses de ensaio, mas não tenho a certeza passada tanto depois...

c) Que estudos ou pesquisas paralelas individuais realizou?

Vi o filme outras vezes, mas basicamente foi um trabalho de construção coletiva com muita troca entre os integrantes do elenco na construção de cada personagem em específico.

d) O processo contemplou trabalho colectivo de mesa? Que importância teve esse trabalho para a construção da personagem e o entendimento que fez desta no novo contexto da peça?

Sim! O trabalho de mesa foi fundamental, tendo em conta que o texto além de ter sido traduzido para o crioulo de Cabo Verde “São Vicente”, foi adaptada a realidade local. Por isso, houve a necessidade de muito diálogo para uma melhor adequação do texto a realidade social da cidade e dos bairros onde se desenrolava toda a ação. Houve algumas alterações no texto, nomeadamente a introdução de algumas expressões características da ilha e dos bairros “Ribeira Bote e Monte Sossego”. A adaptação espacial e temporal foi muito importante, uma vez que, era uma realidade que conhecíamos de perto, os conflitos entre os moradores (bairrismo), a histórias de quem acabava por ter um namorado ou namorada no bairro do “inimigo”, enfim, aspetos que, pelo contexto me ajudou na construção do meu personagem...

e) Que especificidades do trabalho de expressão corporal, movimento e expressão vocal, considera que foram relevantes da construção da sua personagem?

Ao longo dos ensaios de todas as produções que já participei, o elenco se viu envolvido em exercícios que pudesse facilitar a sua adaptação ao personagem. Nessa peça particularmente, tive que dar mais atenção à expressão vocal “dicção”, porém, no que tange a expressão corporal e movimento não tive muitas dificuldades, uma vez que, a esse nível o personagem não era tão exigente, portanto, considero que foi relativamente fácil a minha adaptação.

f) Que outras ferramentas foram utilizadas no seu trabalho no sentido de tornar a sua personagem cabo-verdiana?

Acho que a principal ferramenta foi a Língua Cabo-verdiana “Crioulo”, (usado por todo o elenco), com as suas expressões características, gestos, postura e, sobretudo, o contexto geral que fez com que todos os personagens fossem vistos como pessoas comuns dos bairros citados. Nesse grupo eu era mais um integrante...

g) Pessoalmente, ficou satisfeito com os resultados alcançados?

Fiquei muito satisfeito, porque foi uma experiência maravilhosa. Tive a oportunidade de trabalhar com atores mais experientes e com alguns colegas que iniciamos juntos, e foi uma oportunidade de mostrar que valeu a pena ter entrado pelo curso de teatro. Por outro lado, com a peça tive a oportunidade de fazer a minha primeira digressão para fora do país, o que veio a proporcionar a todo o elenco a possibilidade de vivenciar novas experiências e aprendizagens. Portanto, considero que o resultado da peça tanto em Cabo Verde como em Portugal “Porto” ultrapassaram minhas expectativas.

2. Em sua opinião o espetáculo se enquadra no ambiente social e cultural onde foi apresentado? Desenvolva a sua resposta dando exemplos concretos

Sim! A tradução e a adaptação do texto para o crioulo de Cabo Verde e especificamente para o espaço social e cultural de São Vicente “Monte Sossego e Ribeira Bote” impactou o público que teve a oportunidade de assistir o espetáculo, o que me permite afirmar que apesar da peça ter sido escrito muitos séculos atrás, por alguém que nem imaginara que existisse um país chamado Cabo Verde, uma ilha chamada São Vicente e menos ainda dois Bairros, Monte sossego e Ribeira Bote, tivemos a capacidade de transformar um clássico mundial em algo nosso. Embora grande mérito tenha sido do Sr. Mário Matos que fez a tradução do texto para o Crioulo, o diretor da peça e todo o elenco também merecem todo o mérito, por terem feito com que as pessoas vissem um Romeu e Julieta cabo-verdianos, que em minha opinião, e apesar da relativa inexperiência de alguns atores, conseguimos todos traduzir no palco com mestria a exigência do texto, interpretado por muitos, porém, não com tanto sucesso, como no nosso caso. O trabalho de direção foi fundamental, o figurino, o cenário foram concebidos à medida, o que facilitou a apresentação da peça que inaugurou a primeira criouliização de Shakespeare em Cabo Verde.

3. Como foi a reação do público nas apresentações e nos dias seguintes ao(s) espetáculo(s)?

A reação do público, em minha opinião, foi muito boa, apesar do impacto inicial da peça “confusão”, pequena surpresa preparada para os espetadores, todas as apresentações tiveram sala cheia, e as críticas foram boas. As que de certa forma não foram, deram-nos o norte para que pudessemos melhorar nosso trabalho. Mas creio que a crioulização de Shakespeare “Romeu e Julieta” foi bem recebida e entendida a maneira do São vicentino, o que leva-nos a pensar que foi um sucesso. Como sempre a notícia se espalha e os menos atentos que não tiveram a possibilidade de ver a peça falam com muita mágoa de não terem visto o espetáculo. Muitos que viram ainda recordam ainda e principalmente do início. Tenho um amigo que fala sempre desse episódio “início da peça” em que ele já estava preparando para abandonar a sal, quando chegou a conclusão que também fazia parte da peça...

Atriz. Ludmila Évora

Personagem desempenhada: Julieta

1. Descreva como se deu o processo de criação / construção da personagem em causa:

a) Como se iniciou o processo de criação?

O processo da Criação da peça foi bastante longo e desgastante, mas adianto que o resultado deste processo foi deveras surpreendente. Eu que interpretei a personagem Julieta no curso inicial de teatro, quando fui convidada pelo João Branco para interpretar este papel. Daí que o convite foi para mim à priori de espanto e sentimento d muita responsabilidade. Iniciando os trabalhos foi de intensa entrega, de muita exaustão, por parte do elenco, como também para o encenador. Mas no final todo aquele nosso esforço foi compensado

b) Quanto tempo de ensaios contemplou toda produção, desde o primeiro dia até ao dia da estreia?

O tempo de ensaios foi de 5 meses, desde o ensaio de leituras de mesa, passando pela exposição e interpretação do Filme "Romeu e Julieta", até o ensaio geral.

c) Que estudos ou pesquisas paralelas individuais realizou?

Para além de ter o encenador sempre em cima por causa da visão que deveria ter em relação às duas épocas distintas, também pude contar com ajuda de colegas mais experientes enquanto atores e homens e mulheres maduros e mais vividos, assim como conhecedores da nossa cultura. Ainda pude contar com ajuda de terceiros fora do ambiente artístico, pois a personagem era bastante rica e eu como atriz estava ainda bastante verde e inexperiente.

d) O processo contemplou trabalho colectivo de mesa? Que importância teve esse trabalho para a construção da personagem e o entendimento que fez desta no novo contexto da peça?

Sim. O início contemplou o trabalho de mesa, pois esta fase é bastante importante no início dos nossos trabalhos. Esta fase é importante justamente porque estamos a conhecer o nosso personagem e fazendo uma construção prévia da mesma. Ainda devo realçar a ajuda preciosa do encenador e os demais colegas.

e) Que especificidades do trabalho de expressão corporal, movimento e expressão vocal, considera que foram relevantes da construção da sua personagem?

Em relação às expressões corporal e vocal, realmente tive de trabalhar muito, porque a personagem sendo tão rica e eu iniciando os meus passos, tive de sofrer algumas transformações por forma a desempenhar melhor o meu papel. Relativamente à minha expressão corporal, tive de adoptar uma ligeira forma de andar, muito mais subtil, de sentar e de me comportar, pois deveria levar em conta a personagem de uma menina virgem e inexperiente. Quanto à voz, tive de sofrer alteração levando em conta a submissão da personagem perante os pais, a sua Ama e ao seu meio circundante da altura.

f) Que outras ferramentas foram utilizadas no seu trabalho no sentido de tornar a sua personagem cabo-verdiana?

Tivemos de analisar o contexto familiar em São Vicente e transcrever alguns hábitos e costumes da nossa cultura. O vestuário, que foi muito trabalhado; O penteado; Expressões antigas do dialecto da Ilha de São Vicente

g) Pessoalmente, ficou satisfeito com os resultados alcançados?

Muito satisfeita. Sendo o primeiro trabalho por mim desenvolvido, devo acrescentar que sabia que seria capaz, mas no entanto perante a satisfação do público e do nosso encenador, percebi que ultrapassei todas as minhas limitações e constrangimentos que surgiram durante o tempo dos ensaios.

2. Na sua opinião o espetáculo se enquadra no ambiente social e cultural onde foi apresentado? Desenvolva a sua resposta dando exemplos concretos

Acredito que para o São Vicente de antigamente pode-se ter adaptado muito bem à realidade, já o da nova época considero que não se adapta. Por São Vicente ter sido uma ilha de riquezas por causa do Porto Grande, acredito que gerou riquezas a várias famílias e este sentimento de posse poderia sim ter gerado rixas entre a mesmas e como consequência por em causa o amor de dois jovens e daí o sofrimento.

3. Como foi a reação do público nas apresentações e nos dias seguintes ao(s) espetáculo(s)?

As apresentações foram muito aplaudidas e há quem diga que sentiu o sofrimento dos dois amantes. Após as apresentações, as pessoas me paravam na rua dando os parabéns, outros achando que foi uma grande ousadia nossa, tanto por parte do encenador bem como dos atores. O que mais me marcou, foi depois do fim de semana estreia da peça, ter chegado na escola e os meus professores me dando os parabéns calorosamente e me augurando sucessos como atriz pois acreditavam que eu tinha muito potencial.

Ator. Manuel Estevão

Personagem desempenhada: Pai de Julieta
--

1. Descreva como se deu o processo de criação / construção da personagem em causa:

a) Como se iniciou o processo de criação?

Como todos os processos de criação/conhecimento da personagem, comecei por me inteirar do ambiente em que se desenrolava a história, conhecer a sua forma de ser, de agir e de interagir com as outras personagens e, ver se ela se adequava a minha forma de ser ou não. Daí a maior ou menor dificuldade em assimilá-la.

b) Quanto tempo de ensaios contemplou toda produção, desde o primeiro dia até ao dia da estreia?

Neste momento não tenho bem presente o tempo de ensaio, mas creio que anda à volta de 2 meses.

c) Que estudos ou pesquisas paralelas individuais realizou?

O meu estudo baseou-se nalgumas leituras atentas do texto para ficar com um conhecimento alargado da história e da minha personagem e, estabelecer comparações entre “nós”, para nos entendermos sem grandes conflitos.

d) O processo contemplou trabalho colectivo de mesa? Que importância teve esse trabalho para a construção da personagem e o entendimento que fez desta no novo contexto da peça?

Acho que houve um elemento que facilitou a minha compreensão da peça, no início dos trabalhos de mesa. Foi a visualização do filme “Romeu e Julieta”, numa versão moderna. Creio que esse filme, deu o mote da encenação ou, influenciou alguns apontamentos de encenação. Quanto a mim, ajudou-me na percepção do ritmo e da personalidade da personagem. Os trabalhos de mesa seguintes, ajudaram na percepção do texto adaptado para crioulo da ilha de São Vicente, para fazermos algumas correções nos nossos diálogos, personalizar os mesmos diálogos, ou seja, aproximá-los da nossa forma particular de construir frases em crioulo e, finalmente na criação de um ambiente salutar de trabalho em grupo.

e) Que especificidades do trabalho de expressão corporal, movimento e expressão vocal, considera que foram relevantes da construção da sua personagem?

O Sr. Cardoso era um homem abastado, digno, sério e respeitado. Era quem, na ilha do Fogo, se chamava de “morgado” e que vivia nos “Sobrados”. Por conseguinte, pelo seu porte distinto, a sua expressão corporal era comedida, mas sem hesitação, os movimentos da cabeça e do olhar bem direccionados e definidos e, a expressão vocal, tinha de obedecer a determinados parâmetros, como a firmeza, o volume, e o direccionamento efetivo.

f) Que outras ferramentas foram utilizadas no seu trabalho no sentido de tornar a sua personagem cabo-verdiana?

Foi, a minha desenvoltura e à-vontade que me caracteriza como cabo-verdiano. Muito embora, essa personagem, pelas suas características sociais, foge um pouco da forma de ser do comum dos cabo-verdianos. Formei a minha personagem nessa dualidade de carácter.

g) Pessoalmente, ficou satisfeito com os resultados alcançados?

Fiquei satisfeito com os resultados, porque, no fundo, eram os que eu esperava, a partir do momento que percebi, efetivamente, todo o enredo da peça.

2. Na sua opinião o espetáculo se enquadra no ambiente social e cultural onde foi apresentado? Desenvolva a sua resposta dando exemplos concretos

O espetáculo enquadra-se no ambiente social e cultural da ilha de São Vicente, porque explora um conflito real, existente entre Bairros populacionais da ilha. Quem é mais importante? O Bairro “A” ou o Bairro “B”? Duas famílias ricas de dois bairros distintos, disputam o Poder, a Força e a importância que têm nessa região. Esgriram os seus argumentos, em muitos casos, pouco ortodoxos, utilizando a violência verbal e física, cada vez crescente. Esta violência ganha forma e estiliza-se numa dança sensual e muito física que é o “Colá Sanjom” ou umbigadas. Assim, vemos no espetáculo a componente social, caracterizada por um conflito de Poder entre duas famílias cabo-verdianas que se enquadra perfeitamente na nossa sociedade, o Amor que nasce no meio desse conflito e que tenta precariamente sobreviver e a componente cultural que é, por um lado, a alimentação desses “pequenos” conflitos regionais que se vê um pouco por todo o Arquipélago e por outro lado a valorização oportunista da Cultura através da dança.

3. Como foi a reação do público nas apresentações e nos dias seguintes ao(s) espetáculo(s)?

A reação do público foi muito boa e expressiva. Muitos e bons foram os comentários tanto em relação ao espetáculo como em relação ao desempenho dos atores. E para concluir, gostaria mais uma vez, de me congratular com o excelente trabalho do encenador João Branco que, apesar de estar no início da carreira, já se vislumbrava a genialidade das suas concepções.

Ator. Nelson Rocha

Personagem desempenhada: Teobaldo
--

1. Descreva como se deu o processo de criação / construção da personagem em causa:

a) Como se iniciou o processo de criação?

Iniciou na adaptação dramaturgica do texto do português para o crioulo. É um trabalho que sempre fazemos, sentamos o elenco inteiro para discutir principalmente expressões que adaptam ou não em relação à época, ao texto, ao escritor e também normalmente fazemos isso em particular porque o processo da adaptação do texto do português para o crioulo às vezes tem a

ver com o tipo de crioulo que o ator se sente mais à vontade a falar e por isso isto é feito de forma individual e depois em coletivo, sentar e discutir para ver qual o tipo de crioulo fica melhor tendo em conta a época em que foi escrito o espetáculo.

b) Quanto tempo de ensaios contemplou toda produção, desde o primeiro dia até ao dia da estreia?

Não posso dizer o tempo exato mas normalmente costumamos fazer esse tipo de trabalho contando com ensaios e toda a produção em aproximadamente 3 meses.

c) Que estudos ou pesquisas paralelas individuais realizou?

Este espetáculo foi feito à base de dois tribos, duas zonas aqui bastante conhecidas e históricas do Mindelo, Ribeira Bote e Monte Sossego, Ribeira Bote para o pessoal mais pobre e Monte Sossego para o pessoal já mais rico. Eu na peça era o Teobaldo, primo da Julieta, pertencia à família da Julieta, e fiz pesquisas no sentido de saber de pessoas daquela zona que tinham mais ou menos a ver com o comportamento do personagem, depois de ter visto filmes, séries e ter lido comentários do personagem, e à base dessas coisas construir o meu personagem, é o que normalmente faço.

d) O processo contemplou trabalho colectivo de mesa? Que importância teve esse trabalho para a construção da personagem e o entendimento que fez desta no novo contexto da peça?

O trabalho de mesa neste tipo de textos é sempre muitíssimo importante, primeiro porque esses textos para serem devidamente trabalhos têm de ser bem compreendidos e nem sempre numa simples leitura é possível perceber tudo o que o autor quer dizer. Sempre que trabalhamos esse tipo de texto sentamos e discutimos. Discutimos acerca desses textos para perceber melhor, às vezes à pessoas com melhor noção porque já conhecem o texto ou já o leram mais vezes, já viram filmes ou séries desses trabalhos e ajudam-nos a perceber às vezes coisas que ficam difíceis de perceber tendo em conta que esses textos são sempre complicados de perceber. Com este tipo de trabalho não só percebemos melhor o texto como conseguimos pôr melhor em cena os nossos personagens.

e) Que especificidades do trabalho de expressão corporal, movimento e expressão vocal, considera que foram relevantes da construção da sua personagem?

Tive que ir ao ginásio, na altura quando fiz este espetáculo, tinha 21 anos, tínhamos visto o filme com Leonardo di Caprio e o ator que fez o Teobaldo era um rapaz alto e forte que me inspirou a ficar com esses músculos, porque a parte física também nos ajuda na criação do personagem. Eu era um vilão, uma pessoa ruim e eu na altura achei que a personagem combinava com um físico robusto e por isso intensifiquei os treinos que já fazia. Em termos de expressão vocal adoptei um tipo de palavreado mais grave para também identificar o personagem, normalmente pessoas más têm tonalidades um pouco mais graves. O tom de voz também ajuda e também faz parte do personagem para o identificar. E por isso adotei uma forma de falar mais grave, mais acentuada, mais pausada.

f) Que outras ferramentas foram utilizadas no seu trabalho no sentido de tornar a sua personagem cabo-verdiana?

Aqui foi um pouco mais fácil, primeiro porque trouxemos o Romeu e Julieta da Inglaterra para Cabo Verde, fizemos uma disputa entre duas zonas e famílias cabo-verdiana e aí isto ficou logo cabo-verdiano não sendo necessário fazer mais coisas. É habitual ver pessoas de famílias diferentes em Cabo Verde a discutir, a brigar namoros de raparigas e rapazes, pessoas de zonas diferentes a discutir qual é a zona que é melhor.

g) Pessoalmente, ficou satisfeito com os resultados alcançados?

Fiquei imensamente satisfeito. Acho que foi o primeiro Shakespeare feito em Cabo Verde, fiz um personagem que adorei, o público adorou e os resultados coletivos foram espantosos, até fomos convidados na altura para participar num festival em Portugal.

2. Na sua opinião o espetáculo se enquadra no ambiente social e cultural onde foi apresentado? Desenvolva a sua resposta dando exemplos concretos

Enquadra-se perfeitamente conforme expliquei na resposta 1f). É algo muitas vezes vistas famílias cabo-verdianas a discutirem sobretudo quando um rapaz começa a namorar com uma família que não gosta do rapaz, tem acontecido bastante e continua a acontecer. Tal como as discussões entre zonas, ainda acontece bastante, é muito natural chegar a um sitio e encontrar pessoas a dizer: “a minha zona é que é melhor, o seu é pior”, “a minha zona é que tem isto, a tua não tem nada”, “a minha zona é que tem tudo”...

3. Como foi a reação do público nas apresentações e nos dias seguintes ao(s) espetáculo(s)?

Foi ótima porque é uma peça em que existe muito drama mas também partes cómicas e o público reagiu como tal. Nas partes dramáticas ficaram emocionados e nas cenas cómicas riram-se, divertiram-se e é isso que nos leva e nos faz sentir que o público gostou de um espetáculo. Por isso acho que o público gostou e muito!



Ator. Paulo Cabral
Personagem desempenhada: Paris

1. Descreva como se deu o processo de criação / construção da personagem em causa:

a) Como se iniciou o processo de criação?

Visualização de filme *Romeu e Julieta*, versão moderna a data protagonizada por Leonardo Di Caprio (1996), posterior leitura do texto adaptado, ensaios, improvisação até a estrutura final do textos e da encenação. Memorização e ensaios gerais e dias de ensaios de cenas específicas só com atores das cenas.

b) Quanto tempo de ensaios contemplou toda produção, desde o primeiro dia até ao dia da estreia?

Não me lembro com exatidão mas em média eram 3 a 4 meses.

c) Que estudos ou pesquisas paralelas individuais realizou?

Leitura de versões e passagens do texto clássico de W.S. a partir das versões portuguesas na biblioteca CCP e Salesianos.

d) O processo contemplou trabalho colectivo de mesa? Que importância teve esse trabalho para a construção da personagem e o entendimento que fez desta no novo contexto da peça?

Sim. Alguma fase de leitura e memorização. Importância de decorar os textos em conjunto, esclarecimentos de dúvidas; opção conjunta por formas alternativas de tradução. Potenciou também maior interação entre os atores e as “deixas”. Mas muito do trabalho de “mesa” era feito em pé com os textos nas mãos, uma vez que os textos eram previamente entregues para as pessoas trabalharem também em casa. O facto de o grupo ser amador fazia que os horários conjuntos disponíveis fossem apenas a noite, sendo assim necessário adiantar o trabalho individual.

e) Que especificidades do trabalho de expressão corporal, movimento e expressão vocal, considera que foram relevantes da construção da sua personagem?

Essa geração fez o I Curso de Teatro Expressão corporal, (6 meses, com João Branco) assim como formações complementares (15 a 30 dias) com diversos formadores estrangeiros de teatro, dança ou especificamente, voz e mímica, por exemplo, tendo já uma base de trabalho para o efeito. Trabalhamos com Lamberto Carozzi (Itália); Clara Andermat (Portugal); Cândido Ferreira (Portugal) e Mena Abrantes (Angola), não podendo destacar uma especificidade porque tínhamos uma preparação nos diversos domínios sendo todos complementares.

f) Que outras ferramentas foram utilizadas no seu trabalho no sentido de tornar a sua personagem cabo-verdiana?

A língua portuguesa e a contextualização, zona de origem, expressões e etc. Não sei se poderão ser classificadas como ferramentas mas foi o que usei e na altura penso que entendemos que já era uma personagem cabo-verdiana sendo que o crioulo é por natureza parte de alguma coisa e assim o personagem de Shakespeare também tem um pouco de cabo-verdiano, e também pela universalidade do dramaturgo.

g) Pessoalmente, ficou satisfeito com os resultados alcançados?

Sim, em particular por apresentamos fora do país e o público presente conseguiu acompanhar e gostar do espetáculo, sendo uma peça já muito conhecida, significa a aceitação que encontrarem nele algo de conhecido mas também de inovador, assim como satisfatório a nível cénico e de

representação. Satisfeito em S. Vicente onde repomos e tivemos sempre gente satisfeita e ainda valeu a pena faltar a minha primeira queima das fitas para apresentar a peça no Rivoli.

2. Na sua opinião o espetáculo se enquadra no ambiente social e cultural onde foi apresentado? Desenvolva a sua resposta dando exemplos concretos

Sim, as zonas, os nomes, as famílias e todas as referências possíveis foram trocadas para algo próximo, assim como o próprio *modus operandi* e linguagem dos personagens. Não obstante já passaram muitos anos para relembrar mais detalhes...

3. Como foi a reação do público nas apresentações e nos dias seguintes ao(s) espetáculo(s)?

Sucesso, sala cheia repetidamente, aplausos a meio, boas reações. E também o impacto desejado no fim, um fim conhecido mas bem conseguido com as interpretações, encenação, música, luz, veneno e... velas.



Ator. Paulo Miranda
Personagem desempenhada: Mercúrio

1. Descreva como se deu o processo de criação / construção da personagem em causa:

a) Como se iniciou o processo de criação?

O processo de criação do personagem iniciou-se com as explicações do diretor para aquilo que ele desejava da parte do personagem para a peça de teatro, visto que por essa altura não tinha grandes conhecimentos de Shakespeare como dramaturgo, bem como de como conseguir não mutilar as palavras do poeta. Por outro lado a criação teve da minha parte a intuição daquilo que recebia dos contracenas e do ambiente que envolvia toda a história.

b) Quanto tempo de ensaios contemplou toda produção, desde o primeiro dia até ao dia da estreia?

Não tenho preciso o tempo dos ensaios que contemplou toda a produção porque, pelo que me lembro houve um tempo de espera para se concretizar e terminar a tradução da peça de teatro para o crioulo, mais se não estou em erro 40 dias de ensaio de preparação e com uma digressão do grupo para o estrangeiro antes da estreia.

c) Que estudos ou pesquisas paralelas individuais realizou?

Vi o filme de Romeu e Julieta com Leonardo di Caprio para perceber com se poderia falar, de forma natural, com um texto poético, visto que não conhecia nenhuma peça de teatro de Shakespeare num palco, por aquela altura dos anos 90 em Cabo Verde e mais explicações e propostas do encenador.

d) O processo contemplou trabalho colectivo de mesa? Que importância teve esse trabalho para a construção da personagem e o entendimento que fez desta no novo contexto da peça?

Sim houve o trabalho de mesa principalmente pela tradução bem como encontrar o ritmo natural das palavras agora em crioulo de cabo verde. O trabalho de mesa teve como finalidade encontrar o subtexto e as intenções que estavam por detrás de cada palavra do poeta e permitir ao ator preocupar-se com o conteúdo das suas intervenções e de não se fixar no artífice das palavras.

e) Que especificidades do trabalho de expressão corporal, movimento e expressão vocal, considera que foram relevantes da construção da sua personagem?

Em relação a expressão corporal tive perceber que idade tinha o Mercúrio e como poderia ser o corpo de um jovem, de donde vinha ou seja meio onde vive, a posição social que influenciaria a sua postura; percebendo como pensava, caminhava, permitiu-me ter uma caracterização física, emocional e mental dele.

f) Que outras ferramentas foram utilizadas no seu trabalho no sentido de tornar a sua personagem cabo-verdiana?

Outras ferramentas foram contexto social em que vivia que me permitiu torna-lo cabo-verdiano, bem como a minha idade nessa altura e como pensava e agia nesse momento da minha vida. Trabalhei o personagem não o distanciando da minha própria pessoa e da minha maneira de ser.

g) Pessoalmente, ficou satisfeito com os resultados alcançados?

Sim. Foi maravilhoso encontrar-me com o Mercúrio de Shakespeare. Me sentia em casa. Era delirante e além do mais permitiu-me mais conhecer o dramaturgo inglês e perceber a questão do seu ritmo, mudanças e de não me deixar cair na conversa de que Shakespeare é complicado.

2. Na sua opinião o espetáculo se enquadra no ambiente social e cultural onde foi apresentado? Desenvolva a sua resposta dando exemplos concretos

Sim, o espetáculo se enquadra perfeitamente no ambiente social e cultura onde foi estreado porque o Mindelo é um polo de gostos artísticos desde sempre e a questão literária lhe é inerente e posso acrescentar que o Movimento literário Claridade é uma prova disso. Por outro lado a Cidade do Mindelo é um cidade portuária com as portas abertas para o Mundo e sendo assim, as trocas entre esse pequeno lugar e o resto do mundo se fez ao nível cultural artístico e outros.

3. Como foi a reação do público nas apresentações e nos dias seguintes ao(s) espetáculo(s)?

O público ficou encantado com a peça de teatro. E foi quase como uma exclamação...” uma peça de Shakespeare que parecia uma coisa de outro Mundo esteve aqui entre nós e com atores cabo-verdianos!” E passado algum tempo, eu estava na escola e num momento de pausa a minha professora de Filosofia disse: vamos falar de teatro. Apontou para mim e disse-me: vi-te atuar em Romeu e Julieta e adorei a tua performance. Então percebi que muita gente tinha visto a peça de teatro e que passados os anos continuava na memória de muitas pessoas.

Atriz. Zenaida Alfama
Personagem desempenhada: Ama

1. Descreva como se deu o processo de criação / construção da personagem em causa:

a) Como se iniciou o processo de criação?

Seguindo a mesma linha de um trabalho de pesquisa de expressões usadas dentro da época em que foi o contexto da peça. Houve muita tradução para chegar dentro daquilo que o João queria ou que o texto pedia já que é um texto de Shakespeare. E este processo para mim foi um processo bastante gratificante com a forma como foi trabalhada toda a pesquisa feita à volta do texto e a montagem e a quantidade de pessoas que estava envolvida traduziu se num gozo imenso.

b) Quanto tempo de ensaios contemplou toda produção, desde o primeiro dia até ao dia da estreia?

Tendo ensaiado praticamente na mesma linha das outras peças neste houve um ensaio mais intenso devido à quantidade de pessoas envolvidas. Havia cenas que eram ensaiadas em separado no espaço. Uns num sítio, outros noutra. Porque exigia bastante trabalho, horas de ensaio. Foram ensaios bastante extensos normalmente até à meia-noite todos os dias, inclusive Domingos, durante dois meses.

c) Que estudos ou pesquisas paralelas individuais realizou?

As pesquisas basicamente, para mim tiveram mais a ver com o filme Romeu e Julieta, que todos assistimos, e para mim foi fazer uma ama extremamente cabo-verdiana, muito carinhosa mas ao mesmo tempo alcoviteira. A personagem era bastante satisfatória na forma como amava a Julieta e na postura perante toda a situação que decorre à volta da Julieta. E a minha pesquisa foi basicamente as características da personagem e as expressões, a forma como ela se comportava tendo em conta a família onde trabalhava.

d) O processo contemplou trabalho colectivo de mesa? Que importância teve esse trabalho para a construção da personagem e o entendimento que fez desta no novo contexto da peça?

O trabalho de mesa deu para conhecer todo o contexto da peça, todos os personagens. É um processo bastante divertido que dá preparar e falar determinados termos e determinado tema e dá para cada um conhecer mais profundamente, que quando estamos a ensaiar em ação. São mais as características físicas, mesmo havendo o sentimental. Mas no trabalho de mesa há mais a preocupação com as expressões do que com o texto em si, com a forma como tem de ser trabalhado o texto ou com a forma como a pessoa fala e isso foi um trabalho que facilitou a construção dos personagens e que ajudou a todos a englobar no todo do texto.

e) Que especificidades do trabalho de expressão corporal, movimento e expressão vocal, considera que foram relevantes da construção da sua personagem?

A personagem que eu fiz, a Ama, exigia muita dinâmica corporal. Era muito frenética. E nesta peça a expressão vocal exigia muito de mim porque falava de forma esganiçada e que quando estava em ação estava sempre elétrica, a mexer. A Expressão corporal foi muito intensa, mais na agilidade da personagem do que a coreografia exigia.

f) Que outras ferramentas foram utilizadas no seu trabalho no sentido de tornar a sua personagem cabo-verdiana?

Trazer para Cabo Verde, para S. Vicente em específico, para mim foi algo que comecei a procurar muito na minha infância como é que as pessoas, apesar da Julieta ser uma miúda bastante mais sortuda, mas eu na minha infância consigo ver como as mães cuidam dos filhos quando são pobres. É o acarinhar. Procurei na minha infância aquilo que não vivi com a minha mãe, mesmo não estando com a minha mãe tive este carinho das pessoas a cuidar de mim e isso ajudou me a construir a Ama que é uma pessoa que cuida praticamente como filha. Cuidar de uma criança que não é filho como se o fosse e isso ajudou me muito na construção da personagem.

g) Pessoalmente, ficou satisfeito com os resultados alcançados?

Fiquei satisfeita com o resultado alcançado apesar que foi um trabalho a nível cenográfico brutal, com toda a estrutura. Foi um espetáculo que envolveu muito sentimento mesmo no final. Todo o processo ao longo da história é muito sentimental. Mexe muito com as pessoas e também foi gratificante porque foi a minha primeira digressão para Portugal. De viajar com a equipa enorme que fazia parte do Romeu e Julieta, a convivência, a forma como foi trabalhado, as experiências adquiridas, para mim foi algo que ficou. Foi e é gratificante sempre que vou fazer um outro trabalho.

2. Na sua opinião o espetáculo se enquadra no ambiente social e cultural onde foi apresentado? Desenvolva a sua resposta dando exemplos concretos

Sim, porque antigamente as famílias procuravam sempre arranjar namorados da mesma classe social. Não há uma rivalidade familiar como existiu no Romeu e Julieta mas há essa tendência no patamar social. Saber que aquela pessoa não é para ti. Nos primeiros namoros há a tendência de fugir. Nas mornas feitas no antigamente existe este Romeu e Julieta, não só no partir para sempre mas porque Romeu e Julieta existe em cada um que ama realmente.

3. Como foi a reação do público nas apresentações e nos dias seguintes ao(s) espetáculo(s)?

As pessoas definiram o Romeu e Julieta como um excelente espetáculo, muito bonito, maravilhoso, principalmente na época em que foi feito, porque há sempre uma melhoria a nível de classes da concepção do espetáculo. Mas naquela época começávamos a trabalhar com novas tecnologias, iluminação, começamos a fazer experiências com bolas de sabão. Todas as pessoas falavam – "que linda aquela cena do encontro do Romeu e Julieta com iluminação fantástica e com as bolas de sabão". O efeito mágico. O final da peça, o caixão da Julieta. A cena final era algo que as pessoas gravavam e diziam que gostavam mais de determinada cena. A cena da guerra foi fantástica. Sentimo-nos vaidosos com os resultados.

QUESTIONÁRIOS III

Espetáculo: *Médico à Força* (2000)



Ator: Arlindo Rocha

Personagem desempenhada: Esganarelo
--

1. Descreva como se deu o processo de criação / construção da personagem em causa:

a) Como se iniciou o processo de criação?

O processo de criação do personagem teve início logo assim que tive o primeiro contato com o texto, pela responsabilidade que se depositou em mim “papel principal”. Em seguida, e já como é habitual deu-se início ao trabalho de mesa (leitura do texto), que suscitou algumas alterações no texto previamente recebido, por forma a adequá-lo a realidade social e cultural cabo-verdiana.

b) Quanto tempo de ensaios contemplou toda produção, desde o primeiro dia até ao dia da estreia?

Acho que foram mais ou menos dois meses de ensaios.

c) Que estudos ou pesquisas paralelas individuais realizou?

A construção do personagem teve como foco um trabalho de construção coletiva diária ao longo dos ensaios, com dicas do elenco, mas sobretudo, sob as orientações do diretor do espetáculo que soube conduzir os ensaios com muita sabedoria.

d) O processo contemplou trabalho colectivo de mesa? Que importância teve esse trabalho para a construção da personagem e o entendimento que fez desta no novo contexto da peça?

Sim! O trabalho de mesa foi extraordinário, uma vez que foi uma adaptação de um texto considerado clássico, escrito em outra língua, e que apesar da tradução para o português e algumas partes para o crioulo de Cabo Verde, foi necessário fazer algumas alterações pontuais no texto, como forma de dar uma melhor fluência e atualidade, tendo em conta o contexto cabo-verdiano. Contudo as adaptações não tenham esgotado no trabalho de mesa,

porque ao longo dos ensaios tivemos sempre a liberdade de trazer novos conceitos que melhor se adequavam ao contexto e a realidade. Isso fez com que o meu personagem se encontrasse e se localizasse num tempo e num espaço concreto, o que facilitou o engrandecimento do meu trabalho.

e) Que especificidades do trabalho de expressão corporal, movimento e expressão vocal, considera que foram relevantes da construção da sua personagem?

Para representar esse personagem, principalmente a nível de expressão corporal e movimento, foi bastante trabalhoso, uma vez que, a dinâmica do texto assim o exigia. O trabalho foi diário e com muito empenho, mas o fato de ter um bom domínio do meu corpo, possibilitou que a adaptação corporal (esforço físico, agilidade, flexibilidade, lateralidade, resistência) fosse conseguida sem grandes dificuldades ao longo dos ensaios.

f) Que outras ferramentas foram utilizadas no seu trabalho no sentido de tornar a sua personagem cabo-verdiana?

Apesar da peça ter sido feita em português e em crioulo, naturalmente quando eu usava a língua materna, me sentia mais perto da minha realidade. Contudo outras situações concretas do quotidiano do cabo-verdiano(a) (cortar lenha, beber “grogue”, intriga) fizeram que com essa realidade estivesse mais presente. Além disso, o vestuário característico dos camponeses mostrando uma certa pobreza e abandono (roupas e chapéu rasgados e velhos)...

g) Pessoalmente, ficou satisfeito com os resultados alcançados?

Imensamente. Foi uma grande responsabilidade, mas no final, saí muito satisfeito, não só com o meu desempenho, mas sim, com o desempenho de todo o elenco. Fiquei tão satisfeito, que meu sonho é voltar a fazer a peça interpretando o mesmo papel, afinal, mais de dez anos se passaram, e historicamente a cada década é reposta uma peça que fez sucesso...

2. Em sua opinião o espetáculo se enquadra no ambiente social e cultural onde foi apresentado? Desenvolva a sua resposta dando exemplos concretos.

Perfeitamente. Todas as adaptações do GTCCPM, tem tido sucesso com as adaptações, porque todos têm sido sabiamente adaptadas, respeitando a originalidade do texto, mas também adaptando sempre que possível ao espaço, ao tempo, a cultura e a realidade social de Cabo Verde. Especificamente essa peça, também não foge a regra. A adaptação foi bem feita, os diálogos (tradução) foram bem concebidos, a caracterização, o figurino, a cenografia, enfim, penso que a adaptação não poderia ser melhor...

3. Como foi a reação do público nas apresentações e nos dias seguintes ao(s) espetáculo(s)?

A reação do público foi a melhor, todos gostaram do espetáculo e as críticas que recebi foi no sentido de melhorar minha postura. Passados doze anos, ainda as pessoas se lembram da

peça e por diversas vezes já fui abordado na rua e em vários espaços, por pessoas que viram o espetáculo ao vivo ou na TV, facto que me deixa muito feliz, por ter tido essa oportunidade.

Atriz. Zenaida Alfama
Personagem desempenhada: Mulher Esganarelo

1. Descreva como se deu o processo de criação / construção da personagem em causa:

a) Como se iniciou o processo de criação?

Iniciámos pela criação da produção em si, o texto, depois em relação às personagens, a minha teve bastante trabalho, porque eram fases de exploração, tínhamos que explorar muito à volta das personagens até conseguir o nosso objetivo com muitos exercícios no meio, muito explorar mesmo, havia o pensar quase constante de como era a personagem, as características desta mulher, que é uma personagem vítima de violência doméstica mas que se tornou uma revolucionária ao vingar-se do marido. Então para mim foi bastante trabalhoso esta primeira parte da criação até apanhar a linha da personagem.

b) Quanto tempo de ensaios contemplou toda produção, desde o primeiro dia até ao dia da estreia?

Normalmente aqui no GTCCP temos um ritmo de ensaios quase sempre, de 4h de ensaio mas às vezes ultrapassa e vai até às 5h diários numa média de 2, 2 meses e meio, neste caso foi um pouco mais de 2 meses mas já não me lembro exatamente quanto.

c) Que estudos ou pesquisas paralelas individuais realizou?

O estudo das características porque essa personagem baseava-se muito nas características dessa mulher, caboverdeanizar propriamente dito, tentar fazer dessa mulher uma mulher cabo-verdiana, vítima que sofre maus tratos, dar a volta, caracterizar já que essa personagem teve uma característica bastante singular na forma de rir, de falar, de andar...

d) O processo contemplou trabalho colectivo de mesa? Que importância teve esse trabalho para a construção da personagem e o entendimento que fez desta no novo contexto da peça?

Sim, este trabalho ajuda a conhecer a personagem, a peça, as características das outras personagens, o elo de ligação entre a personagem e os outros, nas expressões que muitas vezes não conhecemos e que temos que analisar quanto pode ser caboverdeanizada essa expressão, na tradução, dá assim uma certa estabilidade ao ritmo do trabalho porque com o trabalho de mesa passam-se a conhecer uns aos outros mesmo a nível do conteúdo da peça e de algumas características que nos ajudamos uns aos outros a descobrir determinadas situações do texto. É muito valioso este trabalho de mesa que fazemos.

e) Que especificidades do trabalho de expressão corporal, movimento e expressão vocal, considera que foram relevantes da construção da sua personagem?

Esta é uma peça bastante coreográfica, houve um grande trabalho de movimento e diálogo o que exigiu muito tanto da expressão corporal como da expressão vocal. Custou-me imenso! A expressão corporal principalmente entre mim e o meu marido teve muita exploração dos movimentos para dar uma certa vida e dinâmica à peça e aos nossos personagens.

f) Que outras ferramentas foram utilizadas no seu trabalho no sentido de tornar a sua personagem cabo-verdiana?

As ferramentas que sempre uso quando faço determinada personagem que pretende ser cabo-verdiana e que é observar, observar as pessoas na rua, esta personagem foi mais peixeira, tinha uma postura à peixeira pela forma como ela falava ou se dirigia ao marido, a forma como ela ria, a relação que ela tinha com os outros personagens. Por isso o que faço sempre é tentar identificar o personagem com a vida real, com a vida quotidiana.

g) Pessoalmente, ficou satisfeito com os resultados alcançados?

Fiquei satisfeita tanto a nível pessoal como colectivo, era uma equipa de várias pessoas, homens e mulheres, tinha bastante diversidade de personagens, fiquei muito satisfeita com a reacção das pessoas, com a minha apresentação e com a forma como caracterizei a minha personagem.

2. Na sua opinião o espetáculo se enquadra no ambiente social e cultural onde foi apresentado? Desenvolva a sua resposta dando exemplos concretos

Sim, enquadra-se. Fingir-se de médico, enquadra-se pela forma como as pessoas não que gostem de passar pelo que não são mas pelo que gostam de dar solução a determinadas coisas, as pessoas gostam de dar recitas, dizer o que é bom para determinada coisa, detetam um problema ou uma doença numa pessoa mesmo não sendo médico, receitar determinada coisa e no que se refere à violência domestica e essa mulher que se revolta e se torna uma mulher mais forte do que era antes e consegue dominar o marido acho que nós as cabo-verdianas somos muito fortes e capazes de dominar os maridos.

3. Como foi a reacção do público nas apresentações e nos dias seguintes ao(s) espetáculo(s)?

Eu e o meu grupo temos tido muita sorte, fruto do muito trabalho, muito reconhecimento. Este foi um espetáculo que tive um bom público, lotação esgotada, uma boa divulgação boca a boca, uma boa aceitação. Mesmo depois de ter sido apresentado havia sempre pessoas que perguntavam quando íamos fazer novamente, ou porque só tinham visto uma vez ou porque ouviram falar da peça e queriam vê-la ou porque alguém tinha ido e tinha contado que tinha gostado de determinado personagem. Isso mostra que é uma aceitação muitíssimo gratificante para quem está a trabalhar horas e horas e horas.

QUESTIONÁRIOS IV

Espetáculo: *À Espera da Chuva* (2002)



Atriz. Maria da Luz Faria

Personagem desempenhada: Mulher
--

1. Descreva como se deu o processo de criação / construção da personagem em causa:

a) Como se iniciou o processo de criação?

O processo de criação da personagem iniciou-se com a imaginação de uma mulher cabo-verdiana, que vive no campo tentando sobreviver.

b) Quanto tempo de ensaios contemplou toda produção, desde o primeiro dia até ao dia da estreia?

Volta de 2 meses a 2 meses e meio.

c) Que estudos ou pesquisas paralelas individuais realizou?

Aprendizagem da pronúncia do crioulo da ilha de S. Antão, a vivência no meio rural mais precisamente da mulher, a importância da chuva para o agricultor e a sua sabedoria da esperança. Para tal, tive que contactar pessoas naturais e com vivência da ilha de S. Antão, dos seus costumes e da vivência rural.

d) O processo contemplou trabalho colectivo de mesa? Que importância teve esse trabalho para a construção da personagem e o entendimento que fez desta no novo contexto da peça?

Sim, começou com o trabalho colectivo de mesa. De forma descontraída, com o trabalho de mesa e apoio do colectivo começa-se a dar forma a personagem. Começa a ver como a nossa realidade se comporta naquele contexto e adapta-se conforme os nossos comportamentos e expressões.

e) Que especificidades do trabalho de expressão corporal, movimento e expressão vocal, considera que foram relevantes da construção da sua personagem?

A forma de andar, de movimentar-se e de falar eram de pessoas do campo, cansadas e sofridas, indecisas e ao mesmo tempo confiantes, que nem o cabo-verdiano que, todos os anos fazem a sementeira baseada na esperança da chuva, onde o normal é: "...si catem tchuva morre di sede, si tchuva bem morre fógod..."

f) Que outras ferramentas foram utilizadas no seu trabalho no sentido de tornar a sua personagem cabo-verdiana?

O guarda-roupa, o cenário.

g) Pessoalmente, ficou satisfeito com os resultados alcançados?

Muito satisfeita.

2. Na sua opinião o espetáculo se enquadra no ambiente social e cultural onde foi apresentado? Desenvolva a sua resposta dando exemplos concretos.

Sim. Cabo Verde é um país com pouca chuva e que se teima em viver de agricultura esperando basicamente pela chuva. O espetáculo foi apresentado nos crioulos das duas ilhas consideradas mais agrícolas: Santiago e S. Antão. Esse povo não troca um pedaço de terra por nada deste mundo. Pode-se viver com privações, mas orgulha-se de ter um pedaço de terra porque amanhã pode chover, fazer a alegria da vista e subsistência para a família.

3. Como foi a reação do público nas apresentações e nos dias seguintes ao(s) espetáculo(s)?

O público gostou do espetáculo. Foi muito aplaudido. Recebi muitos cumprimentos após o espetáculo e durante dias seguinte. Ainda hoje há quem se lembra do espetáculo, cumprimenta pelo todo do trabalho, das duas pessoas em cena e aquela linda melodia dos dois crioulos tão diferentes.

•-----•

QUESTIONÁRIOS V

Espetáculo: *Rei Lear* (2003)



Atriz. Ludmila Évora

Personagem desempenhada: Regan

1. Descreva como se deu o processo de criação / construção da personagem em causa:

a) Como se iniciou o processo de criação?

Como sempre, o início dos nossos trabalhos é de leitura e uma melhor percepção do personagem por cada ator e discussão da melhor forma de iniciar os trabalhos práticos (ensaios).

b) Quanto tempo de ensaios contemplou toda produção, desde o primeiro dia até ao dia da estreia?

Mais uma vez pedirei desculpas, pois esta informação já me foge à memória.

c) Que estudos ou pesquisas paralelas individuais realizou?

Não responde.

d) O processo contemplou trabalho colectivo de mesa? Que importância teve esse trabalho para a construção da personagem e o entendimento que fez desta no novo contexto da peça?

Sim, contemplou, ou melhor, os nossos trabalhos sempre têm esta vertente, que é uma fase muito importante do início dos nossos trabalhos. Na maior parte dos casos, sendo que o nosso encenador já tem um contacto prévio e melhor feito ao texto, esta fase acabar por ser importantíssima, pois o coordenador neste caso o encenador, nos ajuda a compreender o texto e o nosso personagem.

e) Que especificidades do trabalho de expressão corporal, movimento e expressão vocal, considera que foram relevantes da construção da sua personagem?

Na generalidade, no início dos nossos ensaios, há sempre alguns bons minutos de exercícios, e para cada peça há sempre exercícios apropriados, por forma, principalmente a adequarmos neste tipo de trabalho, em que a época é a pedra basilar. Ou seja, há que fazer um trabalho com os atores, por forma a percebermos melhor, e ajustarmos a nossa expressão corporal, a fala, os movimentos, para que tudo se aproxima o máximo da época em questão. Devo acrescentar que esta peça, no início e durante os ensaios, havia sempre grandes secções de riso, pois tínhamos um colega, que não nos poupava e isso nos ajudava bastante, ou seja, era sem dúvida uma grande secção de riso e uma grande terapia, para melhor desempenharmos o nosso papel.

f) Que outras ferramentas foram utilizadas no seu trabalho no sentido de tornar a sua personagem cabo-verdiana?

Não responde.

g) Pessoalmente, ficou satisfeito com os resultados alcançados?

Sim. Ou melhor como sempre todos nós (elenco), ficamos satisfeitos com o nosso trabalho e do nosso encenador. Prova disto é a reação do público durante e depois dos espetáculos.

2. Na sua opinião o espetáculo se enquadra no ambiente social e cultural onde foi apresentado? Desenvolva a sua resposta dando exemplos concretos.

Já acostumamos o nosso público com um trabalho vasto, assim sendo todos os trabalhos apresentados, são perfeitamente adaptáveis.

3. Como foi a reação do público nas apresentações e nos dias seguintes ao (s) espetáculo (s)?

Acabei sem saber por responder esta pergunta anteriormente, no entanto a resposta do público é sempre satisfatória, nos deixando com a sensação do dever cumprido, sempre após cada espetáculo.

Ator. Arlindo Rocha

Personagem desempenhada: Kent

1. Descreva como se deu o processo de criação / construção da personagem em causa:

a) Como se iniciou o processo de criação?

A construção começou com o estudo individual do texto seguido de trabalho de mesa com todo o elenco da peça...

b) Quanto tempo de ensaios contemplou toda produção, desde o primeiro dia até ao dia da estreia?

Entre um a dois meses de ensaios...

c) Que estudos ou pesquisas paralelas individuais realizou?

A construção do personagem foi-se destacando ao longo dos ensaios, mediante a colaboração e interação com todos, acatando sugestões e críticas e incorporando aspetos que mais se adequavam ao perfil do ator, a qualidade de interpretação dentro do contexto global da peça...

d) O processo contemplou trabalho colectivo de mesa? Que importância teve esse trabalho para a construção da personagem e o entendimento que fez desta no novo contexto da peça?

Sim! Mais uma vez o trabalho de mesa se revelou fundamental, uma vez que, é uma etapa fundamental no processo criativo. Foi o primeiro contato com o elenco, a primeira leitura em conjunto, o que acabou por trazer uma nova visão do texto, e uma melhor compreensão e estudo do personagem em específico...

e) Que especificidades do trabalho de expressão corporal, movimento e expressão vocal, considera que foram relevantes da construção da sua personagem?

Tanto a expressão corporal, movimento e expressão vocal foram relevantes na criação do personagem. Em todos esses níveis a exigência foi bastante grande, a postura diferenciada, os movimentos precisos e com alto grau de exigência física, técnica e de concentração, fizeram com que o personagem se destacasse. Porém, a exigência maior, foi na expressão vocal, que exigiu muito trabalho de preparação vocal, uma vez que foi necessário mudar o timbre da minha voz...

f) Que outras ferramentas foram utilizadas no seu trabalho no sentido de tornar a sua personagem cabo-verdiana?

Creio que por uma questão metodológica não houve a preocupação de se destacar os personagens com aspetos tipicamente cabo-verdianos. Fomos fieis ao texto e ao contexto da época não tendo a preocupação de fazer uma adaptação a realidade cabo-verdiana.

g) Pessoalmente, ficou satisfeito com os resultados alcançados?

Sim, fiquei muito satisfeito.

2. Na sua opinião o espetáculo se enquadra no ambiente social e cultural onde foi apresentado? Desenvolva a sua resposta dando exemplos concretos.

Na minha opinião, nessa peça específica, não houve a intenção de fazer a adaptação do texto à realidade social e cultural de Cabo verde. Acho que fomos fiel ao autor, ao texto e tentamos levar ao palco o que originalmente o autor pensou. Contudo, os atores eram cabo-verdianos, e foi impossível não ter aquele toque da nossa caboverdianidade que está sempre presente nas nossas produções, mesmo que seja algo que não esteja dentro dos cânones da cultura cabo-verdiana.

3. Como foi a reação do público nas apresentações e nos dias seguintes ao(s) espetáculo(s)?

A reação foi muito boa! E, por ter sido tão boa, muitas pessoas voltaram para ver o espetáculo outras vezes...

Ator. Fonseca Soares
Personagem desempenhada: Rei Lear

1.Descreva como se deu o processo de criação / construção da personagem em causa:

a) Como se iniciou o processo de criação?

Antes de mais, apoderado por uma quase total descrença/medo. O peso da obra de Shakespeare, mais uma certa inexperiência enquanto intérprete que jogou paradoxalmente, como um trunfo. Antes da memorização de textos, a observação do mundo real e a experimentação de posturas, gestos, formas de olhar, de observar, de andar... Sempre procurando o meu (crioulo) rei. Uma construção lenta, experimentada, tentada... com o encenador como ‘pedreiro’...

b) Quanto tempo de ensaios contemplou toda produção, desde o primeiro dia até ao dia da estreia?

Por volta de dois meses de trabalho, com as intermitências e complicações do meio ‘amador’. Resumidamente, pouco tempo! Ajudou o facto de ter trabalhado antes, mesmo que levemente, a mesma obra em exercício de avaliação de curso teatral.

c) Que estudos ou pesquisas paralelas individuais realizou?

Além da releitura da estória, alguns exemplos de outras encenações.

d) O processo contemplou trabalho colectivo de mesa? Que importância teve esse trabalho para a construção da personagem e o entendimento que fez desta no novo contexto da peça?

O primeiro trabalho de mesa aconteceu com o encenador, pois foi um trabalho em parceria, na crioulição da obra «Rei Lear –Nhô Rei já bá cabeça!» Numa segunda fase, já com o elenco todo, também se trabalhou a finalização da crioulição. Diria que teve uma importância extraordinária na construção da personagem... mas também no trabalho global/final. Pela faculdade de discussão e olhares mil d’interpretação da obra, redundando num cada vez maior e melhor entendimento das teias tecidas na ‘estória’.

e) Que especificidades do trabalho de expressão corporal, movimento e expressão vocal, considera que foram relevantes da construção da sua personagem?

Na procura através da experimentação, recorrendo ao ‘corpo vazio’ à procura de expressão corporal, seguido das vozes produzidas pelas posturas e movimentos, fui trabalhando e propondo ao encenador que – aprovava ou comentava, orientando para outras experimentações... Sem, no entanto, ter tido nenhum ‘método científico’ de trabalho.

f) Que outras ferramentas foram utilizadas no seu trabalho no sentido de tornar a sua personagem cabo-verdiana?

Além da experiência própria e da observação, mais nada a não ser o provocar – em meios externos - para ouvir reações/informações que eram absolvidas, tentadas, e propostas a mim e ao encenador ou o elenco.

g) Pessoalmente, ficou satisfeito com os resultados alcançados?

Pessoalmente, nem tanto. Continuará mil dias a buscar mais e mais, sempre insatisfeito, como aconteceu até à estreia e, depois em outras apresentações que, na minha opinião, continuou a aproximar-se do que desejava.

2. Na sua opinião o espetáculo se enquadra no ambiente social e cultural onde foi apresentado? Desenvolva a sua resposta dando exemplos concretos.

Aqui, 'sou suspeito', pois fiz com o João Branco, a criouliização da peça. Naturalmente com esse objectivo de 'enquadrar no tecido social e cultural cabo-verdiano', pelo que penso que sim. Via a 'estória' a decorrer em qualquer das ilhas mais agrícolas do país, onde o emaranhado de relacionamentos e ordens de poder se podem 'confundir' com o drama «O Rei Lear». A título de exemplo, os proprietários, rendeiros, detentores de terras e de 'homens de trabalho' + as tais Famílias que se eternizam através das heranças + mais os que merecem ou não ser deserdados...

3. Como foi a reação do público nas apresentações e nos dias seguintes ao(s) espetáculo(s)?

A impressão que ficou foi a de 'agrado/satisfação' desde a estreia. Com a confirmação na sequência da apresentação nos dias seguintes. De gente que se dizia encantada sobretudo de verem um Shakespeare e sobretudo um 'rei lear' *nosso*.



Atriz. Romilda Silva
Personagem desempenhada: Goneril

1. Descreva como se deu o processo de criação / construção da personagem em causa:

a) Como se iniciou o processo de criação?

Foi-nos dado o texto original, fizemos leituras no primeiro mês de ensaio e discussão sobre a melhor forma de traduzir o texto para crioulo de S. Vicente, e também dos personagens no geral, por exemplo, forma de falar movimentar, tipo psicológico etc.

b) Quanto tempo de ensaios contemplou toda produção, desde o primeiro dia até ao dia da estreia?

Não me lembro bem, mas acho que foram uns 3 meses mas bastante intensivos por vezes com 3 a 4 horas de ensaio.

c) Que estudos ou pesquisas paralelas individuais realizou?

Contei acima de tudo com a experiência e orientação do João Branco como encenador, sempre li muito sobre o autor da peça.

d) O processo contemplou trabalho colectivo de mesa? Que importância teve esse trabalho para a construção da personagem e o entendimento que fez desta no novo contexto da peça?

Sim contemplou e foi fundamental na construção do personagem, de certa forma o grupo de trabalho desenhou e adaptou o personagem de acordo com o que se pretendia, que era “crioulizar” mas mantendo os traços originais e principalmente a personalidade da personagem...

e) Que especificidades do trabalho de expressão corporal, movimento e expressão vocal, considera que foram relevantes da construção da sua personagem?

Os movimentos marcados que o João coreografou com as personagens das duas filhas mais velhas. A voz muito agressiva e seca sem qualquer sentimento no geral e num tom irónico que disfarce a verdadeira intenção na presença do pai.

f) Que outras ferramentas foram utilizadas no seu trabalho no sentido de tornar a sua personagem cabo-verdiana?

Sempre vi a personagem como alguém desajustado da nossa realidade... como alguém que é cabo-verdiano mas que tivesse estudado fora e se esforça em manter-se distante da cultura e dos costumes típicos por acha-los inferiores a sua posição...

g) Pessoalmente, ficou satisfeito com os resultados alcançados?

Sim, penso que foi um dos meus personagens mais bem conseguidos. Embora sempre se podia ou pode se fazer mais.

2. Na sua opinião o espectáculo se enquadra no ambiente social e cultural onde foi apresentado? Desenvolva a sua resposta dando exemplos concretos.

Sim, disputas de herança e poder é uma situação vivida em Cabo Verde... antigamente pelas terras ou bens entre os filhos legítimos entre os legítimos e os não legítimos etc., ouve-se muitas histórias de briga e morte...

3. Como foi a reacção do público nas apresentações e nos dias seguintes ao(s) espectáculo(s)?

Muito boa, teve sempre a casa cheia.

QUESTIONÁRIOS VI

Espetáculo: *As Três Irmãs* (2004)



Atriz. Ludmila Évora

Personagem desempenhada: Irina

1. Descreva como se deu o processo de criação / construção da personagem em causa:

a) Como se iniciou o processo de criação?

Como já é do costume, o início dos nossos trabalhos são sempre, leitura de mesa e uma melhor percepção do personagem por cada ator e discussão da melhor forma de iniciar os trabalhos práticos.

b) Quanto tempo de ensaios contemplou toda produção, desde o primeiro dia até ao dia da estreia?

Infelizmente já não tenho em mente, o tempo exato. Se servir de apoio, posso acrescentar que o tempo dedicado aos ensaios, é sempre o necessário, para que cada ator de forma individualizada e a todos em grupo, estejam perfeitamente encaixados e incorporados os personagens.

c) Que estudos ou pesquisas paralelas individuais realizou?

Por ser uma peça em que teríamos de nos ajustar a uma época específica, foi feito, e mais uma vez repito, como sempre grandes pesquisas por parte do nosso encenador, em paralelo às nossas pesquisas individuais, tentando conhecer melhor o autor do texto e a época escrita, por forma a uma melhor adaptação.

d) O processo contemplou trabalho colectivo de mesa? Que importância teve esse trabalho para a construção da personagem e o entendimento que fez desta no novo contexto da peça?

Sim, contemplou, aliás os nossos trabalhos sempre têm esta vertente, que é uma fase muito importante do início dos nossos trabalhos. Na maior parte dos casos, sendo que o nosso encenador já tem um contacto prévio e melhor feito ao texto, esta fase acabar por ser

importantíssima, pois o coordenador neste caso o encenador, nos ajuda a compreender o texto e o nosso personagem.

e) Que especificidades do trabalho de expressão corporal, movimento e expressão vocal, considera que foram relevantes da construção da sua personagem?

Na generalidade, no início dos nossos ensaios, há sempre alguns bons minutos de exercícios, e para cada peça há sempre exercícios apropriados, por forma, principalmente a adequarmos neste tipo de trabalho, em que a época é a pedra basilar. Ou seja, há que fazer um trabalho com os atores, por forma a percebermos melhor, e ajustarmos a nossa expressão corporal, a fala, os movimentos, para que tudo se aproxima o máximo da época em questão.

f) Que outras ferramentas foram utilizadas no seu trabalho no sentido de tornar a sua personagem cabo-verdiana?

Conversas com pessoas conhecedoras do autor, e em paralelo, de pessoas que conhecem o nosso cabo verde do antigamente, por forma a ajustar a minha personagem a aquela realidade.

g) Pessoalmente, ficou satisfeito com os resultados alcançados?

Sim, com certeza. Aliás como sempre todos nós (elenco), ficamos satisfeitos com o nosso trabalho e do nosso encenador. Prova disto são os repetidos aplausos do público e os comentários à posteriori.

2. Na sua opinião o espetáculo se enquadra no ambiente social e cultural onde foi apresentado? Desenvolva a sua resposta dando exemplos concretos.

Conhecendo um pouquinho a história do nosso Mindelo d'outrora, acredito que sim. Não desenvolverei mais esta resposta, pois a memória já me falha alguns detalhes da peça.

3. Como foi a reação do público nas apresentações e nos dias seguintes ao(s) espetáculo(s)?

Acabei sem saber por responder esta pergunta anteriormente, no entanto a resposta do público é sempre satisfatória, nos deixando com a sensação do dever cumprido, sempre após cada espetáculo.

Atriz. Arlindo Rocha
Personagem desempenhada: André

1. Descreva como se deu o processo de criação / construção da personagem em causa:

a) Como se iniciou o processo de criação?

A construção começou com o estudo individual do texto seguido de trabalho de mesa com todo o elenco da peça e posteriormente ensaios gerais.

b) Quanto tempo de ensaios contemplou toda produção, desde o primeiro dia até ao dia da estreia?

Mais ou menos dois meses de ensaios.

c) Que estudos ou pesquisas paralelas individuais realizou?

Nenhuma.

d) O processo contemplou trabalho colectivo de mesa? Que importância teve esse trabalho para a construção da personagem e o entendimento que fez desta no novo contexto da peça?

Sim, houve trabalho de mesa com todo o elenco, que serviu como ponto de partida para o início dos trabalhos e permitiu uma melhor familiarização com o texto e melhor entendimento não só do personagem, mas também de todos os outros personagens que fazem parte da trama.

e) Que especificidades do trabalho de expressão corporal, movimento e expressão vocal, considera que foram relevantes da construção da sua personagem?

Ambos foram importantes na construção do personagem, mas sem grandes exigências em termos técnicos...

f) Que outras ferramentas foram utilizadas no seu trabalho no sentido de tornar a sua personagem cabo-verdiana?

Acho que não foram utilizadas nenhuma ferramentas com o intuito de transformar o meu personagem, num personagem tipicamente cabo-verdiana.

g) Pessoalmente, ficou satisfeito com os resultados alcançados?

Fiquei satisfeito em parte, porque a peça foi muito trabalhosa, porém, só foi apresentada uma vez...

2. Na sua opinião o espetáculo se enquadra no ambiente social e cultural onde foi apresentado? Desenvolva a sua resposta dando exemplos concretos.

Em parte. O cabo-verdiano, sempre conviveu com a situação do “querer partir e ter que ficar, e do ficar e querer partir...” a partida é sinónimo de salvação de mudança de vida... Porém, ficar às vezes é uma imposição ou uma impossibilidade. Contudo, quando se parte, a vontade de voltar é um imperativo, uma vez vezes a nossa ligação telúrica acaba por ser mais forte... Mas nem sempre é possível voltar.

3. Como foi a reação do público nas apresentações e nos dias seguintes ao(s) espetáculo(s)?

Poderia ser melhor se a peça fosse apresentado outras vezes...



Ator. Fonseca Soares
Personagem desempenhada: Vera-Cruz

1. Descreva como se deu o processo de criação / construção da personagem em causa:

a) Como se iniciou o processo de criação?

Um início de trabalho de mesa, com muita informação pois pretendia-se ao mesmo tempo, a formação específica em ‘teatro realista’ bem à maneira de Anton Tchekhov. Com encenação de João Paulo Brito e uma criouliização seguida de construção dos personagens muito discutida entre o elenco - incluindo uma lista de pretendidas/desejadas emoções das personagens em cada cena... no tal ‘desenvolvimento subtextual ao drama’.

b) Quanto tempo de ensaios contemplou toda produção, desde o primeiro dia até ao dia da estreia?

Se a memória não me falha... à volta de dois meses.

c) Que estudos ou pesquisas paralelas individuais realizou?

Por razões a ver com o exercício (formação) fiz questão de me fechar a outros estudos ou pesquisas fora da formação.

d) O processo contemplou trabalho colectivo de mesa? Que importância teve esse trabalho para a construção da personagem e o entendimento que fez desta no novo contexto da peça?

Trabalho colectivo de mesa, foi a base para a construção da personagem, aliás d’acordo com a alínea a).

e) Que especificidades do trabalho de expressão corporal, movimento e expressão vocal, considera que foram relevantes da construção da sua personagem?

Aqui também, os exercícios abrangiam formas experimentadas de expressão corporal, de movimento e de expressão vocal. Sempre com experimentações comentadas e discutidas em grupo.

f) Que outras ferramentas foram utilizadas no seu trabalho no sentido de tornar a sua personagem cabo-verdiana?

Experiência e situações vividas por dentro ou acompanhadas, pela vivência crioula.

g) Pessoalmente, ficou satisfeito com os resultados alcançados?

Honestamente, não. Porque me pareceu ter faltado tempo para a ‘crioulização’. Mais experimentações e consequentemente mais ensaio, poderiam levar a ‘melhor porto’, na minha opinião.

2. Na sua opinião o espetáculo se enquadra no ambiente social e cultural onde foi apresentado? Desenvolva a sua resposta dando exemplos concretos

Desde a adaptação até à construção das personagens, sempre se teve esse objectivo que, me parece ter arrancado nessa direção e conseguido patamares envolventes do nosso ambiente sociocultural, mas tendo ficado a meio caminho...

3. Como foi a reação do público nas apresentações e nos dias seguintes ao(s) espetáculo(s)?

Fica-me a sensação de ter conseguido agradar um certo público, mais ou menos sedento de ‘escolas diferentes’ de fazer teatro na Ilha... A outros não terá agradado, talvez pelo que chamo de ‘se ter ficado a meio caminho’... na construção e representação das teias das relações familiares e com as terras de origem (maternas).

Atriz. Maria Auxilia Cruz
Personagem desempenhada: Velha Criada

1. Descreva como se deu o processo de criação / construção da personagem em causa:

a) Como se iniciou o processo de criação?

A partir do momento em que recebi a peça e fiz a primeira leitura.

b) Quanto tempo de ensaios contemplou toda produção, desde o primeiro dia até ao dia da estreia?

Isso dos ensaios não tenho bem presente o tempo certo. Mas sei que costumo empregar todas as minhas férias. Mais de um mês, dois talvez.

c) Que estudos ou pesquisas paralelas individuais realizou?

Não faço grandes estudos. Mas vou estudando a personagens pelo desenrolar da sua fala e a sua interação com as outras personagens. Na casa das “três irmãs”, a minha personagem era um pouco criada/protetora, por vezes mística, tive que me inspirar em algumas histórias tradicionais cabo-verdianas onde aparecem esse tipo de personagem, e numa senhora idosa que foi criada na casa da minha madrinha. Ela era a figura da casa! Não só como criada/protetora mas sobretudo como alguém fiel à família.

d) O processo contemplou trabalho colectivo de mesa? Que importância teve esse trabalho para a construção da personagem e o entendimento que fez desta no novo contexto da peça?

Sim (entendi trabalho de mesa, o *bater* de textos). Ouvir os textos, com todos os personagens entrando na sua fala ajudou-me a sentir cada uma delas no desenrolar da história. Lembro-me que cada um de nós teve como primeiro trabalho de casa escrever a história da nossa personagem, tal como a víamos ou entendíamos que ela deveria ser. Isso foi muito bom.

e) Que especificidades do trabalho de expressão corporal, movimento e expressão vocal, considera que foram relevantes da construção da sua personagem?

A voz e o trabalho com o corpo, sobretudo o andar.

f) Que outras ferramentas foram utilizadas no seu trabalho no sentido de tornar a sua personagem cabo-verdiana?

Uso de algumas expressões tipicamente cabo-verdianas.

g) Pessoalmente, ficou satisfeito com os resultados alcançados?

Sim.

2. Na sua opinião o espetáculo se enquadra no ambiente social e cultural onde foi apresentado? Desenvolva a sua resposta dando exemplos concretos.

Sim. Penso que um dos segredos dos êxitos das apresentações do grupo GTCCP, é esse trabalho de crioulização das peças, os enquadramentos nos bairros, nos costumes da gente da terra (objetos típicos de casa de gente rica de outrora – cadeira baloiço, carrinho de bebe), na linguagem (a criada/protetora, trata a menina da sua guarda como “nha menininha”. O vestuário e adereces são procurados até serem encontrados ou confeccionados para serem reais.

3. Como foi a reação do público nas apresentações e nos dias seguintes ao(s) espetáculo(s)?

Foi muito gratificante sentir o público acompanhando a história. E a curiosidade em desvendar a personagem mística, perguntando: “ não é uma bruxa!? Não é a alma da mãe da menina? É a criada que protege a sua menina?

Atriz. Elisabete Gonçalves
Personagem desempenhada: Macha

1. Descreva como se deu o processo de criação / construção da personagem em causa:

a) Como se iniciou o processo de criação?

Iniciou naturalmente com o conhecimento da estória da peça, para que ficássemos por dentro de tudo o que nos esperava. Uma estória nos cativou logo a principio embora eu fiquei preocupada como é que esta adaptação à nossa realidade iria se ajustar.

b) Quanto tempo de ensaios contemplou toda produção, desde o primeiro dia até ao dia da estreia?

Penso que foi um pouco mais de dois meses, portanto o nosso encenador, João Paulo Brito, iniciava sempre o ensaio com exercícios, que nos levava para o ambiente da peça, leitura do texto nos primeiros dias, depois discutíamos algumas cenas, para que essas estivessem de acordo com a realidade da mesma época. Depois fizemos um análise muito pormenorizado de cada personagem, e todos os dias discutíamos entre nós como era cada um deles, para além de que individualmente cada um tinha que definir bem o seu, depois desse trabalho foi fácil compreender o nosso personagem e engordando-a com mais características psicológicas, cada dia, com o decorrer da montagem. Mas foi um grande desafio fazer esta peça porque é a primeira vez que eu estava a trabalhar num registo naturalista, penso que a minha maior dificuldade foi essa, já que eu sempre trabalhei mais no registo de comédia, portanto mais cloun. Outra coisa é que ficava sempre com a sensação de que, que o ambiente da peça não tinha nada ver connosco e nem com a mesma época em Cabo Verde, isso fez com que eu sentisse como se tudo estava desencaixado. Mas isso não me tirou a boa disposição para fazer a peça.

c) Que estudos ou pesquisas paralelas individuais realizou?

Como fiz os figurinos, ao meu interesse foi mais nessa área, fui pesquisar as roupas, os penteados e os objetos da época, e em geral o ambiente da época.

d) O processo contemplou trabalho colectivo de mesa? Que importância teve esse trabalho para a construção da personagem e o entendimento que fez desta no novo contexto da peça?

Teve sim, o trabalho de mesa foi muito importante para darmos o mergulho de cabeça na peça, e conhece-lo no seu todo, mas particularmente esse não é um trabalho que me ajude muito na construção do personagem, mas sim a montagem, embora sem esse ensaio não seria possível entender o novo contexto da peça.

e) Que especificidades do trabalho de expressão corporal, movimento e expressão vocal, considera que foram relevantes da construção da sua personagem?

Posso dizer que a maneira como João Paulo trabalhou connosco na construção dos personagens, eu nunca tinha trabalhado, estou a lembrar do pormenor das entradas dos personagens em cena, vinham já contracenando desde o camarim até entrar em cena, aquilo dava outra qualidade de registo naturalista, e todos os movimentos não naturalista desfazia-se, com essa técnica. Também fiz um trabalho rigoroso com a voz porque cantava na peça, pois nunca tinha cantado uma morna, ainda por cima numa peça.

f) Que outras ferramentas foram utilizadas no seu trabalho no sentido de tornar a sua personagem cabo-verdiana?

Penso que o facto de ser um cabo-verdiano a representar, já é um meio caminho andado, para o personagem tornar cabo-verdiano, porque a nossa postura e maneira de estar já vem no pacote, então não foi tão necessário muitas ferramentas para a construção do personagem.

g) Pessoalmente, ficou satisfeito com os resultados alcançados?

Até um certo ponto fiquei satisfeita com os resultados, mas a sensação é que faltava alguma coisa para que a peça alcançasse o seu auge, não pelo trabalho do encenador mas sim de todo o elenco. É sensação de que poderíamos ter dado mais de nós. A parte que mas me fascinou foi a parte da caracterização dos personagens, dos figurinos, que é onde senti mas à vontade, porque adoro peças de época, por causa das roupas e penteados.

2. Na sua opinião o espetáculo se enquadra no ambiente social e cultural onde foi apresentado? Desenvolva a sua resposta dando exemplos concretos.

Ainda tenho dúvida, se o espetáculo enquadra-se no ambiente social e cultural onde foi apresentado, pode até enquadrar mas eu não sinto muito isso. Para ser sincera é uma peça que não me marcou muito, prova disso é que não me lembro de muita coisa.

QUESTIONÁRIOS VII

Espetáculo: *Auto da Compadecida* (2005)



Ator. Arlindo Rocha

Personagem desempenhada: Padeiro

1. Descreva como se deu o processo de criação / construção da personagem em causa:

a) Como se iniciou o processo de criação?

O processo começou com a visualização do filme, posteriormente tive o primeiro contato com o texto a ser trabalhado e efetivamente a construção começou com o trabalho de mesa já com o elenco completo.

b) Quanto tempo de ensaios contemplou toda produção, desde o primeiro dia até ao dia da estreia?

Entre um a dois meses de ensaios.

c) Que estudos ou pesquisas paralelas individuais realizou?

Não realizei nenhuma pesquisa. O personagem foi crescendo durante os ensaios.

d) O processo contemplou trabalho colectivo de mesa? Que importância teve esse trabalho para a construção da personagem e o entendimento que fez desta no novo contexto da peça?

Sim, como em qualquer das outras peças que já participei, houve trabalho de mesa. Como se sabe esse trabalho é uma etapa fundamental para o entendimento do personagem bem como de todo o contexto em que desenrolam os acontecimentos. Permite ter uma visão mais esclarecedora e o primeiro contato com o elenco...

e) Que especificidades do trabalho de expressão corporal, movimento e expressão vocal, considera que foram relevantes da construção da sua personagem?

Acho que o que mais teve importância foi a expressão corporal e o movimento, ou seja, a postura...

f) Que outras ferramentas foram utilizadas no seu trabalho no sentido de tornar a sua personagem cabo-verdiana?

A língua cabo-verdiana, ou seja o crioulo...

g) Pessoalmente, ficou satisfeito com os resultados alcançados?

Sim, fiquei muito satisfeito.

2. Na sua opinião o espetáculo se enquadra no ambiente social e cultural onde foi apresentado? Desenvolva a sua resposta dando exemplos concretos

Em parte. Uma vez que o ambiente descrito e retratado na peça, nos leva para o Nordeste brasileiro, que como sabe, tem muitas semelhanças com o nosso Cabo Verde.

3. Como foi a reação do público nas apresentações e nos dias seguintes ao(s) espetáculo(s)?

A reação foi muito boa. Pelo menos as críticas que eu ouvi, foram construtivas na medida do possível...

•-----•

Ator. Fonseca Soares
Personagem desempenhada: Bispo

1. Descreva como se deu o processo de criação / construção da personagem em causa:

a) Como se iniciou o processo de criação?

Lembro-me de termos iniciado pelo ‘banho no clima’ com a visualização do filme brasileiro... e/ou também da série, seguido de comentários e alguma discussão à volta do romance.

b) Quanto tempo de ensaios contemplou toda produção, desde o primeiro dia até ao dia da estreia?

Fica-me a sensação de qualquer coisa como 2 meses, ou assim. Como é hábito, relativamente pouco tempo, pelas razões que se prendem com as disponibilidades de cada ator convidado.

c) Que estudos ou pesquisas paralelas individuais realizou?

Além da leitura do romance, mais uma vez o ‘olhar virado’ para a realidade crioula... com a atenção mais atenta e pormenorizada na forma de ser e estar de exemplos de personagens

conhecidos... mais ou menos apreciados. Pelo carácter do mesmo, foquei mais o Bispo de Cabo Verde, da época.

d) O processo contemplou trabalho colectivo de mesa? Que importância teve esse trabalho para a construção da personagem e o entendimento que fez desta no novo contexto da peça?

Trabalho colectivo de mesa, mesmo que precedido d'alguma outra forma de escrita/adaptação em grupos mais restritos, parece ser marca do João Branco. Pela importância de uma maior ou menor troca de conhecimentos e de leituras/interpretações do texto-base. Parece-me ser uma base fundamental para a 'caminhada' posterior de procura do 'tal personagem'...

e) Que especificidades do trabalho de expressão corporal, movimento e expressão vocal, considera que foram relevantes da construção da sua personagem?

Partindo de uma ideia de 'personagem de carne e osso da vida real crioula', o trabalhar de uma forma de andar, de expressão corporal e vocal – que foi sendo criada 'gota-a-gota' com os colegas do rico e variado elenco. Com propostas a serem retrabalhadas a partir do feedback colectivo e sobretudo do encenador.

f) Que outras ferramentas foram utilizadas no seu trabalho no sentido de tornar a sua personagem cabo-verdiana?

Numa espécie de 'work in progress', durante os ensaios, lembro-me de também, ter ido 'à caça' de inspiração na realidade crioula à volta... Nomeadamente religiosos dentro e fora dos seus templos.

g) Pessoalmente, ficou satisfeito com os resultados alcançados?

Sim, muito! Sobretudo do trabalho global de todos os que estiveram envolvidos na criação... com a dupla protagonista à cabeça.

2. Na sua opinião o espetáculo se enquadra no ambiente social e cultural onde foi apresentado? Desenvolva a sua resposta dando exemplos concretos.

Mais uma vez, ficou-me a sensação plena de que o autor poderia ser um Ariano crioulo qualquer, a retratar uma história baseada na sua realidade. Que os personagens e a história a ser contada eram dum autor da terra.

3. Como foi a reação do público nas apresentações e nos dias seguintes ao(s) espetáculo(s)?

A reação sentida durante as apresentações pareceu-me ser sempre a mesma: a de um público deliciado, envolvido e contagiado pelo humor da história.

•-----•

Ator. João Paulo Brito
Personagem desempenhada: Chicó

1. Descreva como se deu o processo de criação / construção da personagem em causa:

a) Como se iniciou o processo de criação?

Através da leitura superficial do texto e da visualização do filme.

b) Quanto tempo de ensaios contemplou toda produção, desde o primeiro dia até ao dia da estreia?

Passado esses anos não posso precisar, mas seguramente de 30 a 40 dias.

c) Que estudos ou pesquisas paralelas individuais realizou?

Para esta peça, em particular, não fiz muito trabalho de pesquisa individual. Por outro lado, houve várias horas diárias de trabalho e experimentação com o outro protagonista Nuno Delgado (“João Grilo”)

d) O processo contemplou trabalho colectivo de mesa? Que importância teve esse trabalho para a construção da personagem e o entendimento que fez desta no novo contexto da peça?

Houve trabalho de mesa, não aprofundado, pois o tempo de montagem era curto, mas o suficiente para o encenador (João Branco) expor as ideias para toda a equipa (atores e outros criadores), perceber-se o conceito e alinhar as ideias com os outros intervenientes. Creio que “a mesa” permitiu o esboço do personagem, mas este foi construído essencialmente “em ação”.

e) Que especificidades do trabalho de expressão corporal, movimento e expressão vocal, considera que foram relevantes da construção da sua personagem?

A construção dos personagens principais (João Grilo e Chicó), na minha óptica, resultou sobretudo do “jogo” que se foi fazendo entre os dois atores (e personagens): a fisicalidade, a construção vocal, os sentimentos e o relacionamento apareceram da “entrega à situação” e da “contracena” atenta e generosa. A descoberta foi física e não racional. São personagem com uma grande elasticidade física e vocal.

f) Que outras ferramentas foram utilizadas no seu trabalho no sentido de tornar a sua personagem cabo-verdiana?

A obra é facilmente “reconhecida” como cabo-verdiana. Na construção diária era frequente estabelecer os paralelismos. Contudo, as opções plásticas e de sonoplastia, sem dúvida, foram fundamentais para criar o “ambiente” cabo-verdiano, que, de forma subtil, foi definindo o lado psicológico do personagem que eu dava vida.

g) Pessoalmente, ficou satisfeito com os resultados alcançados?

Imensamente. Um espetáculo muito completo, onde os diversos elementos se integraram de forma perfeita, criando uma unidade muito bela. Foi também muito prazeroso de criar e apresentar

2. Na sua opinião o espetáculo se enquadra no ambiente social e cultural onde foi apresentado? Desenvolva a sua resposta dando exemplos concretos.

Sim. Fundamento a minha resposta na minha experiência e nas reações do público. Os personagens, a história, as paisagens evocadas foram, sem muito esforço, recebidas pelo público – trataram-se temáticas (a seca, a fome, a capacidade de desenrascar, as superstições, o fantástico) que fazem parte do nosso ADN enquanto povo e, sem termos vivido essas situações na atualidade, reconhecemo-las e emocionamos com elas com facilidade. Para além disso, o espetáculo está repleto de signos (de linguagem, visuais, etc.) que reforçam essa memória e identificação.

3. Como foi a reação do público nas apresentações e nos dias seguintes ao(s) espetáculo(s)?

Creio que, de certa forma, foi respondido no ponto anterior. Acrescentando, acho que o público identificou-se, riu, chorou, emocionou e reviveu.



Ator. José Rui Martins
Personagem desempenhada: Cangaceiro

1. Descreva como se deu o processo de criação / construção da personagem em causa:

a) Como se iniciou o processo de criação?

Antes de mais eu queria dizer que eu vi o filme O Auto da Compadecida, para melhor fazer o meu personagem Cangaceiro e integrar na peça. Mas o processo de criação/construção do meu personagem dependeu também de eu inspirar-me em casos reais semelhantes embora acontecidos, do meu processo criativo adaptado a nossa realidade cabo-verdiana, designadamente à de São Vicente.

b) Quanto tempo de ensaios contemplou toda produção, desde o primeiro dia até ao dia da estreia?

Eu não sei exatamente quanto tempo de ensaios, contemplou no total toda a produção, porque antes eu não fazia parte do elenco da peça. Quando fui chamado pelo João Branco e achei os ensaios da peça em andamento.

c) Que estudos ou pesquisas paralelas individuais realizou?

Eu não fiz nenhum estudo ou pesquisa paralela individual propriamente dita. Mas eu posso adiantar que para além de eu ver o filme *O Auto da Compadecida*, inspirei-me em outras cenas cinematográficas, de telenovelas, de espetáculos de teatro, dependeu também do meu processo mental e eu confesso seriamente que eu aprendi durante os ensaios com toda a gente.

d) O processo contemplou trabalho colectivo de mesa? Que importância teve esse trabalho para a construção da personagem e o entendimento que fez desta no novo contexto da peça?

Eu não sei se o processo contemplou trabalho colectivo de mesa. Porque como eu já referi anteriormente, quando eu entrei, eu achei os ensaios da peça em andamento.

e) Que especificidades do trabalho de expressão corporal, movimento e expressão vocal, considera que foram relevantes da construção da sua personagem?

As especificidades referentes a expressão corporal que eu considero que foram relevantes da construção do meu personagem foi antes de tudo bom aquecimento corporal dos pés a cabeça para melhor se expressar corporalmente (o que habitualmente eu faço em todas as peças de teatro que eu estou inserido), lembrar alguns exercícios de expressão corporal apreendidos no curso de teatro, inspirei-me no personagem do filme em causa juntamente com outros, trabalhar a parte os pormenores exigidos fazendo como um todo o trabalho de casa que todo o ator/atriz deve fazer. Quanto ao movimento, eu movimentei livremente sem sair do meu personagem, estive exactamente nos locais onde o encenador desejou que eu estivesse, mantive bem concentrado em tudo o que fiz. E para a expressão oral, eu fiz aquecimento vocal pré-cénico.

f) Que outras ferramentas foram utilizadas no seu trabalho no sentido de tornar a sua personagem cabo-verdiana?

Para além dos já referidos anteriormente, eu posso dizer que eu tive ajuda do encenador e de alguns colegas da peça. E sem esquecer nunca as minhas vivências pessoais do dia-a-dia.

g) Pessoalmente, ficou satisfeito com os resultados alcançados?

Sim, pessoalmente eu fiquei muito satisfeito com os resultados alcançados do meu personagem e do espetáculo. Isto baseado no bom desempenho colectivo que nós tivemos designadamente atores, encenador, equipa técnica, de todo o resto do pessoal envolvido na peça e da opinião pública após o espetáculo.

2. Na sua opinião o espetáculo se enquadra no ambiente social e cultural onde foi apresentado? Desenvolva a sua resposta dando exemplos concretos.

Sim, na minha opinião pessoal o espetáculo se enquadra no ambiente social e cultural onde foi apresentado, mas não na totalidade. No que diz respeito ao ambiente social, há muitas semelhanças entre o Nordeste do Brasil onde as cenas do filme o retratam com a nossa querida ilha de São Vicente como por exemplo a ausência de chuvas que tem por consequência a

problemática da seca. Quanto ao ambiente cultural também se enquadra, visto que se o espetáculo é adaptado a nossa realidade cultural Cabo-verdiana basicamente terá de haver semelhanças, e que foi o caso, tais como o homem é produto de cultura, o homem é produto do seu meio, etc.

3. Como foi a reação do público nas apresentações e nos dias seguintes ao(s) espetáculo(s)?

Antes de eu avançar, eu queria referir que cada público, é um público diferente. Mas regra geral a reação do público nas apresentações dos espetáculos da nossa peça foram de muito riso, muita gargalhada, concordância, encantados com as surpresas da peça, muitos aplausos no final da peça, etc. Houve também reconhecimento de um bom trabalho, bons comentários e alguns elogios após o espetáculo. E nos dias seguintes aos espetáculos foram de muitas expectativas, porque houve muita passagem de palavra, e o Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo tem uma boa reputação no campo teatral e o público não gosta de perder principalmente as suas estreias.

Atriz. Maria da Luz Faria
Personagem desempenhada: Compadecida

1. Descreva como se deu o processo de criação / construção da personagem em causa:

a) Como se iniciou o processo de criação?

Para a criação da personagem tive de recorrer à minha vivência cristã e católica e lembrar da imagem que nos é transmitida de como é Nossa Senhora. Nesse caso, é lembrar de uma mãe serena e compreensiva, sempre pronta para acudir o seu filho.

b) Quanto tempo de ensaios contemplou toda produção, desde o primeiro dia até ao dia da estreia?

2 a 2 meses e meio

c) Que estudos ou pesquisas paralelas individuais realizou?

Vi o filme brasileiro “auto da compadecida”.

d) O processo contemplou trabalho colectivo de mesa? Que importância teve esse trabalho para a construção da personagem e o entendimento que fez desta no novo contexto da peça?

Sim, teve trabalho colectivo de mesa. Cada elemento começa por falar de factos do quotidiano cabo-verdiano e assim começa a criação do personagem dentro do novo contexto.

e) Que especificidades do trabalho de expressão corporal, movimento e expressão vocal, considera que foram relevantes da construção da sua personagem?

A forma alegre, doce e delicada de estar e de falar e ao mesmo tempo firme, de modo a impor respeito à sua presença.

f) Que outras ferramentas foram utilizadas no seu trabalho no sentido de tornar a sua personagem cabo-verdiana?

O material utilizado no cenário e na confecção do guarda-roupa.

g) Pessoalmente, ficou satisfeito com os resultados alcançados?

Muito satisfeita.

2. Na sua opinião o espetáculo se enquadra no ambiente social e cultural onde foi apresentado? Desenvolva a sua resposta dando exemplos concretos.

Sim. Mesmo caricaturando as figuras da igreja católica, como comédia, o espetáculo se enquadrou muito bem. Mostrou mais uma vez que o mundo é dos espertos, sendo ele letrado ou não.

3. Como foi a reação do público nas apresentações e nos dias seguintes ao(s) espetáculo(s)?

A reação do público foi muito boa, tanto após a apresentação como nos dias seguintes

•-----•

Ator. Paulo Santos
Personagem desempenhada: Jesus

1. Descreva como se deu o processo de criação / construção da personagem em causa:

a) Como se iniciou o processo de criação?

Eu peguei os ensaios já ao meio. Tive de me adaptar ao personagem em uma semana, se não me engano.

b) Quanto tempo de ensaios contemplou toda produção, desde o primeiro dia até ao dia da estreia?

Não faço a mínima ideia. Eu devo ter participado por quinze dias.

c) Que estudos ou pesquisas paralelas individuais realizou?

Do estudo do texto à estreia, foi mais um trabalho de observar os outros atores absorvendo o clima que eles já tinham criado nos ensaios.

d) O processo contemplou trabalho colectivo de mesa? Que importância teve esse trabalho para a construção da personagem e o entendimento que fez desta no novo contexto da peça?

Sempre tem! Absorver o que os outros já tinham definido, seus estilos, seus personagens com os seus tiques, colocou o personagem em boa perspectiva para mim. O trabalho à mesa permite conversas mais claras com o diretor e os colegas, definindo um caminho claro para o que é esperado de cada um, dentro das suas limitações.

e) Que especificidades do trabalho de expressão corporal, movimento e expressão vocal, considera que foram relevantes da construção da sua personagem?

Era um personagem “dual”: Austero e bondoso; calmo, mas firme, sério; mas flexível. Isso tinha que ser passado em movimentos que fossem reflexo claro de todas essas características, senão teria sido um personagem duvidoso. A voz precisava preencher a sala: era grave e ao mesmo tempo intencionalmente aveludada. Para se dar o efeito de “falar dentro da sua cabeça” usamos um microfone que fazia a voz soar mais “cheia” dentro da sala.

f) Que outras ferramentas foram utilizadas no seu trabalho no sentido de tornar a sua personagem cabo-verdiana?

Toda a minha bagagem como cabo-verdiano, todo o meu conhecimento e crenças sobre como deveria ser Jesus (também acho que ele era negro!)

g) Pessoalmente, ficou satisfeito com os resultados alcançados?

Tenho mesmo que responder a esta pergunta? Com certeza!

2. Na sua opinião o espetáculo se enquadra no ambiente social e cultural onde foi apresentado? Desenvolva a sua resposta dando exemplos concretos.

Se existe uma coisa que o teatro consegue, assim como quase todas as formas de arte, é a capacidade de se adaptar ou, ainda melhor, se metamorfosear para alcançar o público. Nesta peça era óbvia a identificação dos personagens com o público; poder-se-ia dizer ao contrário também, pois, apesar de ser uma história brasileiríssima, os personagens fazem parte do folclore apreendido pelos cabo-verdianos como conhecimento de mundo. Os dois personagens principais poderiam ser dois malandrinhos totalmente cabo-verdianos (e eram). O único personagem que cai fora seria o cangaceiro, em minha opinião. Mas, se se perguntar a qualquer que estava na plateia o que era um cangaceiro, presumo que todos soubessem, graças às novelas brasileiras.

3. Como foi a reação do público nas apresentações e nos dias seguintes ao(s) espetáculo(s)?

Aceitação total.

QUESTIONÁRIOS VIII

Espectáculo: *Casa de nha Bernarda* (2007)



Atriz. Elisabete Gonçalves

Personagem desempenhada: Pantcha

1. Descreva como se deu o processo de criação / construção da personagem em causa:

a) Como se iniciou o processo de criação?

Desculpa-me para ser sincera já não estou a lembrar bem todos os detalhes da peça, mas posso garantir que foi das experiências mais incrível que eu já tive durante toda a minha vida de teatro. Da primeira vez que eu fiz a peça representei a personagem Adélia e adorei fazer esta personagem que era uma doçura e a mais equilibrada da peça. Só que na reposição eu fiz a Pantcha e foi um desafio pois era uma personagem muito forte. Penso que esta peça tem muito a ver com a nossa sociedade, portanto não foi difícil a construção desta personagem, é muito fácil encontrar senhoras parecidas com ela na nossa realidade social, sendo eu uma pessoa que observa muito as pessoas, e capto muito bem os tiques e a maneira de ser das pessoas, foi fácil construir esse poderosa personagem. Além disso já conhecia a personagem bem da primeira montagem.

b) Quanto tempo de ensaios contemplou toda produção, desde o primeiro dia até ao dia da estreia?

Não estou a recordar bem, mas penso que foi mais de dois meses.

c) Que estudos ou pesquisas paralelas individuais realizou?

Sendo uma peça de época foi necessário pesquisar a mesma época em Cabo Verde como é que as pessoas pensavam, e todo o ambiente social e fazer a ponte com a mesma época da peça. Lembro-me que eu tive mais trabalho porque não só era atriz como figurinista e colaborei no cenário, portanto isto exigia muito mais de mim porque tive que ir na casa de pessoas mais velhas recolhendo fotografia de antigas famílias, para saber como vestiam, como penteavam, o ambiente e a decoração das casas, já que era uma adaptação a nossa realidade.

d) O processo contemplou trabalho colectivo de mesa? Que importância teve esse trabalho para a construção da personagem e o entendimento que fez desta no novo contexto da peça?

Penso que o processo trabalho colectivo de mesa foi crucial para entendermos o contexto da peça e pensar até que ponto esta peça tinha a ver com a nossa realidade, e nós como atores sentíamos a vontade com esta temática que tínhamos a frente. E desde o trabalho de mesa até ao fim da montagem foi tudo leve, foi como se a peça tinha sido escrita para nós, identificamos rapidamente as características das personagens, mesmos nos intervalos dos ensaios e no caminho de casa depois dos ensaios íamos discutindo como era as personagens, foram tão bem encarnados que às vezes eu sentia que levávamos as nossas personagens penduradas nas costas. Bom falo mais no colectivo porque eu tinha que conhecer bem todas as personagens porque tinha que fazer os figurinos.

e) Que especificidades do trabalho de expressão corporal, movimento e expressão vocal, considera que foram relevantes da construção da sua personagem?

Posso dizer que a *Pantcha* era uma personagem que exigia muito de mim em termos de expressão corporal, voz, movimento no espaço, porque ela está sempre presente na cena, a tensão da peça exigia muito ritmo das cenas, os movimentos eram muito coreografados e bem marcados, a colocação da voz de forma a manter a forte presença desta personagem e as variações das intenções, era muito importante para uma boa qualidade da minha representação.

f) Que outras ferramentas foram utilizadas no seu trabalho no sentido de tornar a sua personagem cabo-verdiana?

Para além do figurino bem típico de uma senhora desta época, a forma de estar, de pensar, da postura e a magia da mulher cabo-verdiana.

g) Pessoalmente, ficou satisfeito com os resultados alcançados?

Sem dúvida foi a peça que me deu mais alegria fazer, para além do impacto que teve junto do público, foi a primeira vez que vi o centro cultural a abarrotar de gente para ver teatro, isso quer dizer que o público identificou-se com a peça. Foi a primeira vez que eu vi gente a vir das suas casas com os seus banquinhos para se sentar no teatro, porque quando dizíamos que não havia mais lugares eles respondiam compro o meu bilhete e tenho o meu banco.

2. Na sua opinião o espetáculo se enquadra no ambiente social e cultural onde foi apresentado? Desenvolva a sua resposta dando exemplos concretos

Claro que sim, foi uma peça marcante, tanto para nós como para o público e nunca ouvi ninguém a dizer que não gostou porque não tem nada a ver com a nossa realidade como já me disseram noutras peças. Penso que sentiram-se identificadas na peça, isso prova que o público gostou.

3. Como foi a reação do público nas apresentações e nos dias seguintes ao(s) espetáculo(s)?

Para mim a reação foi um pouco estranho nesta reposição, já que eu tive que substituir uma boa atriz que é a Dutcha porque alguns diziam que fiz a Pantcha melhor do que ela outros diziam que foi muito parecido outros nem por isso diziam que adoraram. Pior é que eu e a Dutcha somos muito parecidas fisicamente e achavam que era a mesma atriz que tinha feito nas duas versões. Mas no geral eles achavam que a Pantcha é uma mulher típica da ilha de S. Vicente.

Atriz. Luana Jardim
Personagem desempenhada: Martírio

1. Descreva como se deu o processo de criação / construção da personagem em causa:

a) Como se iniciou o processo de criação?

O processo de criação da personagem iniciou numa primeira fase com a leitura do texto, depois com a interpretação da descrição do autor nas falas da personagem e também pesquisas na net sobre o que é uma Martírio.

b) Quanto tempo de ensaios contemplou toda produção, desde o primeiro dia até ao dia da estreia?

Foram 20 e poucos dias não chegaram a atingir um mês.

c) Que estudos ou pesquisas paralelas individuais realizou?

Vi o vídeo da peça anterior, realizei pesquisas na internet sobre a peça e o autor.

d) O processo contemplou trabalho colectivo de mesa? Que importância teve esse trabalho para a construção da personagem e o entendimento que fez desta no novo contexto da peça?

Sim, permitiu entender melhor o contexto da peça, discutir aspectos relevantes da personagem junto com os outros colegas de elenco, que contribuíram para o enriquecimento da personagem por outro lado facultou também a familiarização com os restantes membros do grupo e os personagens interpretados por eles o que transmitiu mais segurança e cumplicidade na realização do trabalho.

e) Que especificidades do trabalho de expressão corporal, movimento e expressão vocal, considera que foram relevantes da construção da sua personagem?

Exercícios de coluna, trabalhar os membros do corpo um por um deitar no chão com os olhos fechados em silêncio total, os cânticos envolvendo os exercícios de dicção.

f) Que outras ferramentas foram utilizadas no seu trabalho no sentido de tornar a sua personagem cabo-verdiana?

Conversas com pessoas mais velhas sobre o comportamento das famílias e da sociedade cabo-verdiana de antigamente perante o falecimento de um chefe da família. A imaginação centrada no comportamento da mulher cabo-verdiana, isto depois de ouvir algumas histórias contadas por pessoas que viveram em outras épocas e também a leitura de textos que retratam a sociedade Mindelense d'outrora.

g) Pessoalmente, ficou satisfeito com os resultados alcançados?

Sim muito, porque na altura ajudou-me muito a levantar minha autoestima e colocar na personagem sentimentos que me afligiam, aprendi muito com toda equipa, o público reagiu bem e o autor escreve maravilhosamente bem o que facilita muito os atores a construírem suas personagens, o encenador deixa os atores livres para criarem as personagens e isso ajuda muito na evolução do ator, eu adorei.

2. Na sua opinião o espetáculo se enquadra no ambiente social e cultural onde foi apresentado? Desenvolva a sua resposta dando exemplos concretos

Sim. Não foge da realidade que um dia se viveu aqui em Cabo verde os tempos são outros mas sendo S. Vicente uma ilha que já teve uma elite bastante expressiva que comandava a ilha digamos assim e por outro lado a preservação da reputação tal como retrata a peça entre outros aspectos de luxúria, inveja e maldizer são muito encontrados em contos e romances crioulos retratando a realidade de outrora.

3. Como foi a reação do público nas apresentações e nos dias seguintes ao(s) espetáculo(s)?

Muito boa, não deixando de ser surpreendente visto ser uma história tanto ou quanto pesada tinha o seu lado cómico para contrabalançar, o que encantou o público.

•-----•

Atriz. Nadira da Luz
Personagem desempenhada: Amélia

1. Descreva como se deu o processo de criação / construção da personagem em causa:

a) Como se iniciou o processo de criação?

O encenador João Branco me ligou a convidar para entra no elenco da peça como a personagem Amélia.

b) Quanto tempo de ensaios contemplou toda produção, desde o primeiro dia até ao dia da estreia?

Que eu me lembre passamos um mês nos ensaios.

c) Que estudos ou pesquisas paralelas individuais realizou?

A transformar as palavras de português para crioulo e a trabalhar a postura e a apresentação da personagem. Durante os ensaios procurava fazer as adaptações da forma mais correta possível da personagem e também com uma grande ligação com o encenador.

d) O processo contemplou trabalho colectivo de mesa? Que importância teve esse trabalho para a construção da personagem e o entendimento que fez desta no novo contexto da peça?

É um dos processos mais importantes porque foi em grupo que conseguimos chegar aos consensos certos e encontrar os detalhes de cada personagem ao ver muitos olhos e opiniões até à escolha adequada para todos e principalmente para a personagem e o encenador da peça.

e) Que especificidades do trabalho de expressão corporal, movimento e expressão vocal, considera que foram relevantes da construção da sua personagem?

A calma que a personagem trazia dentro do seu ser e nos ensaios todos os detalhes dos exercício que éramos proporcionados a fazer

f) Que outras ferramentas foram utilizadas no seu trabalho no sentido de tornar a sua personagem cabo-verdiana?

As palavras em crioulo que me sentia mais bem e que ligava com a minha personagem.

g) Pessoalmente, ficou satisfeito com os resultados alcançados?

Sim, é uma peça com atos muito interessantes e determinados e éramos um bom elenco onde todos se davam bem, o que fazia uma ligação muito grande para o trabalho de cada um.

2. Na sua opinião o espetáculo se enquadra no ambiente social e cultural onde foi apresentado? Desenvolva a sua resposta dando exemplos concretos

Sim, enquadra muito bem porque traduzimos tudo para a nossa língua crioula e adaptamos as cenas na perspectiva da nossa realidade.

3. Como foi a reação do público nas apresentações e nos dias seguintes ao(s) espetáculo(s)?

Fiquei satisfeita de ter boas reações do publico, eles nós transmitiram muita energia durante os atos da peça, senti que gostaram do nosso trabalho.



QUESTIONÁRIOS IX

Espetáculo: *Bodas de Sangue* (2011)



Ator. Amílcar Zacarias

Personagem desempenhada: Noivo

1. Descreva como se deu o processo de criação / construção da personagem em causa:

a) Como se iniciou o processo de criação?

Depois de várias leituras fui entendendo o comportamento do noivo, conhecendo então a história, dialogando com colegas e muita orientação do meu encenador, a personagem foi-se construindo até conseguir ser este noivo muito certinho.

b) Quanto tempo de ensaios contemplou toda produção, desde o primeiro dia até ao dia da estreia?

Bom sabendo que eu fui um dos atores que chegou mais atrasado. Foi por ai uns sessenta e poucos dias com três horas de ensaios em média por dia.

c) Que estudos ou pesquisas paralelas individuais realizou?

Eu já tinha visto peças de Garcia Lorca mas nunca tinha lido qualquer texto dele, agora fui obrigado a ir à internet para saber ao certo quem foi este homem, e assim fiquei mais empolgado não só da peça em si mas da responsabilidade do texto de um autor de renome.

d) O processo contemplou trabalho colectivo de mesa? Que importância teve esse trabalho para a construção da personagem e o entendimento que fez desta no novo contexto da peça?

Teve um grande trabalho de mesa sim, e para mim foi uma experiencia nova que adorei, farei sempre e apelarei para com quem eu estiver a trabalhar em futuros projetos. Foi muito rentável porque cada um trocava a sua ideia, iam surgindo ideias novas, tinha aquela parte cómica que é sempre gratificante e para mim foi a parte fundamental do entendimento e criação da minha personagem. Na minha opinião, esse trabalho de mesa foi tão importante que depois disso, se alguém faltasse seria facilmente substituído por outro ator.

e) Que especificidades do trabalho de expressão corporal, movimento e expressão vocal, considera que foram relevantes da construção da sua personagem?

Fundamentalmente uma técnica que o mestre João Branco, por quem eu tenho muita admiração, adotou ao utilizar umas cordas no espaço cénico que não podíamos pisar e nem tocar. Antes de ensaiar tem sempre aquele aquecimento que faz estalar ossos e principalmente uma técnica de respiração tal para projeção da voz e um grande exercício de dicção.

f) Que outras ferramentas foram utilizadas no seu trabalho no sentido de tornar a sua personagem cabo-verdiana?

Teve que recorrer as histórias do passado cabo-verdiano, do tradicional casamento do mundo rural. Saber o que os noivos faziam desde o pedido da mão da noiva até o dia que saíria de casa dos pais para o altar.

g) Pessoalmente, ficou satisfeito com os resultados alcançados?

Fiquei muito satisfeito não só pela honra de interpretar um texto desse grande autor, como de trabalhar com um elenco de luxo, com muita experiência na bagagem, gente “fina mesmo”. Saí mais rico de certeza, aprendi muito mais sobre os olhares do mestre. Sinto a sensação de dever cumprido, foi muito gratificante.

2. Na sua opinião o espetáculo se enquadra no ambiente social e cultural onde foi apresentado? Desenvolva a sua resposta dando exemplos concretos.

Eu acho que enquadra bem perfeitamente, uma vez que se formos aos interiores das ilhas saber da realidade em que se viveu há 50 ou 60 anos atrás, o interesse para ter um casamento do tipo era muito visível (casamento por interesse) em que um dos noivos é rico e é quase obrigado a casar para poder juntar terras obrigando a filha ou o filho a ter uma vida infeliz, sem amor e muitas vezes com final trágico tal como aconteceu nessa peça. E sem essa parte dramática da história, a festa do casamento enquadra-se perfeitamente no ambiente social que viviam, tais como os comes e bebes, as danças, as intrigas, as insinuações cantadas nas músicas durante a festa.

3. Como foi a reação do público nas apresentações e nos dias seguintes ao(s) espetáculo(s)?

Foi fantástica. Na plateia fomos muitos aplaudidos e cada vez que o espetáculo era reposto o público demonstrava cada vez mais a sua satisfação. Mesmo entre nós sentíamos essa melhoria. O mais gratificante de tudo é ser abordado na rua com mensagens de agradecimento e elogios pelo trabalho bem feito, por isso acho que foi bem aceito pelo público.

Atriz. Elba Lima
Personagem desempenhada: Rapariga

1. Descreva como se deu o processo de criação / construção da personagem em causa:

a) Como se iniciou o processo de criação?

O processo de criação iniciou-se através da leitura do texto.

b) Quanto tempo de ensaios contemplou toda produção, desde o primeiro dia até ao dia da estreia?

Foram 4 ou 5 meses de ensaios se não estou em erro.

c) Que estudos ou pesquisas paralelas individuais realizou?

Tinha o papel duma rapariga juntamente com mais duas raparigas, que sonhavam em casar. Então, comecei a prestar mais atenção a sociedade e ao meu interior.

d) O processo contemplou trabalho colectivo de mesa? Que importância teve esse trabalho para a construção da personagem e o entendimento que fez desta no novo contexto da peça?

Sim, esse trabalho teve muita importância, pois o trabalho de mesa coletivo, ajuda-nos na tradução do texto, na construção do personagem e delinear objetivos da personagem.

e) Que especificidades do trabalho de expressão corporal, movimento e expressão vocal, considera que foram relevantes da construção da sua personagem?

Para mim o curso de iniciação teatral foi muito relevante na construção da minha personagem. Graças às aulas de voz, respiração, alongamentos do corpo, consegui criar a minha personagem da melhor forma possível. É claro que sempre que o espetáculo é apresentado novamente, a personagem vai-se desenvolvendo cada vez mais.

f) Que outras ferramentas foram utilizadas no seu trabalho no sentido de tornar a sua personagem cabo-verdiana?

Baseei-me no estilo cabo-verdiano, isto é no meu próprio estilo. Uma moça jovem, com vontade de casar.

g) Pessoalmente, ficou satisfeito com os resultados alcançados?

Muito satisfeita.

2. Na sua opinião o espetáculo se enquadra no ambiente social e cultural onde foi apresentado? Desenvolva a sua resposta dando exemplos concretos.

Enquadra perfeitamente, pois na nossa cultura infelizmente existe a infidelidade tanto por parte dos homens como das mulheres e também gostamos muito de festas. Este espetáculo é um retrato vivo da nossa sociedade.

3. Como foi a reação do público nas apresentações e nos dias seguintes ao(s) espetáculo(s)?

A reação do público foi muito positiva, gostaram imenso, aplaudiram-nos com gosto. Da minha parte, acho que foi um bom espetáculo.

•-----•

Atriz. Francisca Lima
Personagem desempenhada: Noiva

1. Descreva como se deu o processo de criação / construção da personagem em causa:

a) Como se iniciou o processo de criação?

O processo iniciou-se com a leitura do original e da tradução para português. Posteriormente, a viagem para Cabo-Verde e a adaptação à cultura, a par com investigação teórica.

b) Quanto tempo de ensaios contemplou toda produção, desde o primeiro dia até ao dia da estreia?

Dois meses. O primeiro ensaio foi no dia 9 de Julho e a estreia a 9 de Setembro.

c) Que estudos ou pesquisas paralelas individuais realizou?

O meu trabalho começou quase dois meses antes do início dos ensaios. Cheguei a São Vicente dia 13 de Maio e iniciei um processo de observação, de adaptação à sociedade e de pesquisa em bibliotecas. Este trabalho de integração teve como objectivo perceber os comportamentos sociais, entender a língua, conhecer a cultura. A nível de investigação, centrei-me na história do teatro em Cabo Verde, particularmente no trabalho desenvolvido pelo encenador João Branco e no papel da mulher na sociedade cabo-verdiana, visto interpretar uma personagem feminina que cruzei com a questão do feminino na dramaturgia de Garcia Lorca.

d) O processo contemplou trabalho colectivo de mesa? Que importância teve esse trabalho para a construção da personagem e o entendimento que fez desta no novo contexto da peça?

Sim. Nesta produção o trabalho de mesa foi fundamental porque foi em conjunto que se fez grande parte da adaptação do original (previamente traduzido para português) à realidade cabo-verdiana. Para mim, como única estrangeira no grupo foi muito importante porque o contacto directo com os colegas deu-me o que nenhum livro pode dar, a essência da alma do

povo cabo-verdiano. Essa vivência é que me permitiu trabalhar esta personagem que carrega em si (na nossa versão), as duas culturas: portuguesa e cabo-verdiana.

e) Que especificidades do trabalho de expressão corporal, movimento e expressão vocal, considera que foram relevantes da construção da sua personagem?

Relativamente à expressão corporal, procurei registar especialmente na cena da festa, o movimento da anca e os pés bem assentes no chão que observei nas mulheres cabo-verdianas. Procurei adaptar o meu movimento, à dança de conjunto tendo em conta tanto a “cabo-verdianidade” como a “europeidade” desta personagem. Também na expressão vocal, a cabo-verdianidade foi registada em pequenos vocábulos e expressões em que o português adquiriu uma sonoridade crioula. Só na cena tradicional da bênção (que não existe no original) foi utilizado o crioulo.

f) Que outras ferramentas foram utilizadas no seu trabalho no sentido de tornar a sua personagem cabo-verdiana?

Para além das referidas, a sensibilidade para a música e o gosto pela festa, pela alegria. Estes aspectos são notórios na cena com a criada que num momento de tensão, ouvindo um “oh, lê, lê, lê” da sua protetora, dança e ri cúmplice com ela.

g) Pessoalmente, ficou satisfeito com os resultados alcançados?

Muito satisfeita. A estreia no Mindelact foi muito especial mas ficou a vontade de mais porque uma única apresentação é muito pouco para um trabalho tão exigente. Mas depois a reposição em Março trouxe a consolidação de todos os elementos e apesar de ser uma carreira curta, o espetáculo amadureceu. Todo o processo foi muito importante no meu percurso como pessoa e como profissional porque exigiu de mim não só a técnica como a entrega emocional ao processo.

2. Na sua opinião o espetáculo se enquadra no ambiente social e cultural onde foi apresentado? Desenvolva a sua resposta dando exemplos concretos.

Sim. Sendo esse um dos objectivos deste espetáculo, considero que foi plenamente alcançado. Este texto é considerado “universal” porque o conflito é transversal mesmo que situado na Andaluzia. Substituímos as referências culturais originais por referências cabo-verdianas como locais, árvores, etc. O elemento musical ganhou mais relevância do que no original porque é também um grande símbolo da cultura cabo-verdiana. Por isso, para além de termos substituído a canção de casamento e a canção de ninar, acrescentamos uma canção de casamento na segunda parte da festa. Esta de tonalidade irónica e divertida, refere-se à perda de virgindade da noiva e à masculinidade do noivo, tradição cabo-verdiana mas que não aparece no povo andaluz. Acrescentou-se ainda a cena da bênção dos noivos por parte dos pais antes da ida para a igreja que é também uma tradição dos casamentos em Cabo Verde e que aproxima o texto à realidade em que o produzimos.

3. Como foi a reação do público nas apresentações e nos dias seguintes ao(s) espetáculo(s)?

A reação do público foi muito positiva, tanto após o espetáculo como nos dias seguintes fui abordada por pessoas me conheciam de ver a deambular pelas ruas do Mindelo durante os 3 meses que lá passei, para me felicitarem pelo trabalho e expressarem o quanto gostaram. Lembro-me também que aquando da reposição, na viagem de regresso, já no avião que me levava para a Praia para daí voltar a Portugal, ter sido abordada por um senhor que se sentava ao meu lado e que me quis expressar todo o seu entusiasmo com a peça e saber mais sobre o meu percurso como atriz.

Atriz. Luana Jardim
Personagem desempenhada: Criada

1. Descreva como se deu o processo de criação / construção da personagem em causa:

a) Como se iniciou o processo de criação?

O processo de criação da personagem iniciou de uma forma espontânea a medida que fazíamos os exercícios de leitura da obra ia criando a personagem na minha imaginação e depois soltava o que vinha de dentro nos ensaios no momento de interpretação da mesma.

b) Quanto tempo de ensaios contemplou toda produção, desde o primeiro dia até ao dia da estreia?

1 mês e 2 semanas.

c) Que estudos ou pesquisas paralelas individuais realizou?

Li alguns textos sobre a versão brasileira da peça e me informei sobre a versão original e também sobre algumas bodas tradicionais realizadas aqui em Cabo Verde.

d) O processo contemplou trabalho colectivo de mesa? Que importância teve esse trabalho para a construção da personagem e o entendimento que fez desta no novo contexto da peça?

O trabalho colectivo de mesa foi fundamental para construção da personagem, permitiu fazer uma boa troca de impressões com os restantes colegas, por outro ajudou muito na familiarização com a história da peça o que facilitou muito o trabalho em equipa bem como a interpretação junto com os outros personagens interpretados pelos colegas de elenco.

e) Que especificidades do trabalho de expressão corporal, movimento e expressão vocal, considera que foram relevantes da construção da sua personagem?

Os exercícios de aquecimento corporal que incluíam trabalhar um por um todos os membros do nosso corpo, em relação a expressão vocal foi fundamental exercitar os cânticos e os textos de melhoramento da dicção aliados aos exercícios de respiração.

f) Que outras ferramentas foram utilizadas no seu trabalho no sentido de tornar a sua personagem cabo-verdiana?

As opiniões de toda equipa da peça e também as histórias que ouvi de outras pessoas sobre o comportamento das criadas Cabo-verdianas e os laços existentes entre elas e as famílias com quem trabalhavam por longos períodos.

g) Pessoalmente, ficou satisfeito com os resultados alcançados?

Muito satisfeita, pela aprendizagem pela experiência pelo resultado final do trabalho que ficou muito bonito e por ter divertido muito vivendo a personagem que interpretei.

2. Na sua opinião o espetáculo se enquadra no ambiente social e cultural onde foi apresentado? Desenvolva a sua resposta dando exemplos concretos.

Enquadra e muito bem as bodas em Cabo Verde são bastante alegres e festivas principalmente nas outras ilhas onde se há tradição ainda mantém-se utilizando os cânticos típicos e reunindo toda a família vinda de outros cantos do país, eu própria fui para uma boda desse tipo no ano passado na ilha do Maio, e por outro lado temos as cenas de crimes passionais que infelizmente atormentam a nossa sociedade e na altura que ensaiávamos a peça aconteceu uma.

3. Como foi a reação do público nas apresentações e nos dias seguintes ao(s) espetáculo(s)?

O público reagiu muito bem, alguns cantavam as músicas da peça, os que vinham ter comigo dar os parabéns faziam críticas boas e falavam sobre a minha atuação brincando que gostariam de ter uma empregada como a minha personagem da peça em suas casas, e por outro lado o Bodas de Sangue em crioulo não deixou de ser surpreendente para os que já tinha visto outras versões em outros países.



Atriz. Maria da Luz Faria
Personagem desempenhada: Mãe do Noivo

1. Descreva como se deu o processo de criação / construção da personagem em causa:

a) Como se iniciou o processo de criação?

Perceber de quem se trata esta mulher e depois idealizar uma mãe sofrida, amarga e guardiã do filho.

b) Quanto tempo de ensaios contemplou toda produção, desde o primeiro dia até ao dia da estreia?

2 meses.

c) Que estudos ou pesquisas paralelas individuais realizou?

Conversar e observar comportamento de pessoas mais velhas que viveram ou que ouviram falar de situações semelhantes.

d) O processo contemplou trabalho colectivo de mesa? Que importância teve esse trabalho para a construção da personagem e o entendimento que fez desta no novo contexto da peça?

Sim, contemplou trabalho colectivo de mesa. No trabalho de mesa há partilha de ideias e de situações. Os diferentes subsídios ajudaram a perceber melhor o personagem enquadrado no contexto.

e) Que especificidades do trabalho de expressão corporal, movimento e expressão vocal, considera que foram relevantes da construção da sua personagem?

A estatura, a atitude (firmeza) e a experiencia.

f) Que outras ferramentas foram utilizadas no seu trabalho no sentido de tornar a sua personagem cabo-verdiana?

Expressões linguísticas do crioulo, identificação de casos semelhantes ocorridos em Cabo Verde.

g) Pessoalmente, ficou satisfeito com os resultados alcançados?

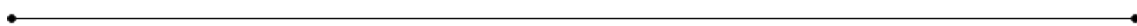
Muito satisfeita.

2. Na sua opinião o espectáculo se enquadra no ambiente social e cultural onde foi apresentado? Desenvolva a sua resposta dando exemplos concretos.

Sim, enquadra. Em Cabo Verde. a disputa pelas terras ou então o casamento por interesse de acumulação de terras era muito frequente e, quando havia qualquer desentendimento a honra era “lavada” com sangue.

3. Como foi a reacção do público nas apresentações e nos dias seguintes ao(s) espectáculo(s)?

Muito boa após os espectáculos e nos dias seguintes.



QUESTIONÁRIOS X

Espetáculo: *Escola de Mulheres* (2013)



Atriz. Elba Lima

Personagem desempenhada: inês

1. Descreva como se deu o processo de criação / construção da personagem em causa:

a) Como se iniciou o processo de criação?

O processo de criação deu-se durante os meses de ensaios, com trabalho corporal e ajuda do encenador e dos colegas.

b) Quanto tempo de ensaios contemplou toda produção, desde o primeiro dia até ao dia da estreia?

Se não estou em erro uns 5 meses.

c) Que estudos ou pesquisas paralelas individuais realizou?

Li um livro sobre Mindelo nos anos vinte, vi vídeos sobre cinema mudo e investiguei mais coisas sobre a época.

d) O processo contemplou trabalho colectivo de mesa? Que importância teve esse trabalho para a construção da personagem e o entendimento que fez desta no novo contexto da peça?

Sim, teve trabalho de mesa e foi muito importante, pois com a ajuda dos colegas e do encenador, consegui construir o meu personagem.

e) Que especificidades do trabalho de expressão corporal, movimento e expressão vocal, considera que foram relevantes da construção da sua personagem?

Os movimentos corporais ensinados pelos meus professores, foram muito importantes para a construção do meu personagem.

f) Que outras ferramentas foram utilizadas no seu trabalho no sentido de tornar a sua personagem cabo-verdiana?

Vi vídeos, procurei saber como é que as pessoas da época vestiam-se, li o texto montes de vezes juntamente com os meus colegas e fui construindo o meu personagem no dia-a-dia, com os ensaios que são muito importantes na realização de um espetáculo.

g) Pessoalmente, ficou satisfeito com os resultados alcançados?

Fiquei muito satisfeita com os resultados alcançados. “Escola de mulheres” é uma das peças que eu mais gostei de ter feito na minha passagem pelo teatro.

2. Na sua opinião o espetáculo se enquadra no ambiente social e cultural onde foi apresentado? Desenvolva a sua resposta dando exemplos concretos.

De acordo com o vestuário, não se enquadra, mas em relação as críticas sociais, enquadra-se perfeitamente, pois na nossa sociedade, infelizmente existe a infidelidade em alguns casais.

3. Como foi a reação do público nas apresentações e nos dias seguintes ao(s) espetáculo(s)?

A reação do publico foi espetacular, adoraram o espetáculo, e até hoje ainda perguntam-me se não vamos apresentar o espetáculo mais.

Atriz. Janaina Alves
Personagem desempenhada: Georgete

1. Descreva como se deu o processo de criação / construção da personagem em causa:

a) Como se iniciou o processo de criação?

O processo de montagem do espetáculo teve início em Outubro de 2012. No início do processo eu ainda não estava diretamente envolvida, pois não era a escolha inicial para exercer o papel que posteriormente me foi designado (a empregada Georgete), mas por outros motivos sabia exatamente o que se passava e como estava a começar a descoberta e as ideias para a montagem do espetáculo. Então em meados de Novembro foi proposto que eu integrasse o espetáculo, claro que recebi o convite de muita boa vontade e entusiasmo, afinal montar um texto de Molière em Cabo Verde é mais do que ousado, pode-se esperar muita criatividade e desafio, como foi o caso! Começamos então logo a montar (pois já haviam passado da fase de leitura de mesa) e cheguei com o texto “criolizado” e a proposta que seria interpretado o texto com um crioulo de sotaque brasileiro. As ideias foram surgindo pouco a pouco, encenador João Branco queria fazer uma singela homenagem ao cinema mudo e o Mindelo na época alta do Porto, achei fenomenal! Todos os personagens

iriam falar o crioulo com um sotaque diferente, isso foi mesmo muito criativo e dava uma mistura e leveza maior ao texto, já que se tratava de uma comédia.

b) Quanto tempo de ensaios contemplou toda produção, desde o primeiro dia até ao dia da estreia?

Tivemos exatamente 5 meses de ensaios contando o ensaio de mesa!

c) Que estudos ou pesquisas paralelas individuais realizou?

Quando se teve a ideia de homenagear o cinema mudo, nós vimos alguns filmes para ver como as pessoas se movimentavam e como davam expressão a tudo o que se iria vivendo. Mas também tínhamos a ideia de reviver o Mindelo na época alta do porto, então o encenador nos apresentou um livro “Nos Tempos do Porto Grande do Mindelo” de António Leão Coreia e Silva, que foi muito proveitoso, pois nos situamos onde e como queríamos contar a nossa história. Para a montagem e criação do meu personagem além dessas pesquisas também me alimentei da técnica de clown para a sua composição. E toda a pesquisa em volta do cinema mudo me ajudou a criar a maquilhagem do espetáculo.

d) O processo contemplou trabalho colectivo de mesa? Que importância teve esse trabalho para a construção da personagem e o entendimento que fez desta no novo contexto da peça?

Eu sou muito fã dos trabalhos de mesa, é ali que se nasce tudo que envolve a produção de um espetáculo e mais ainda quando se tem um texto escrito por Molière onde cada subtilidade e ironia, tem que ser bem entendida para conseguir transmitir o que ele queria dizer. E quando fazemos um peça em Cabo Verde, onde temos a vertente da língua, mas não só a língua falada com a linguagem corporal de um povo que por serem filhos de um grande mistura racial, tem muitas particularidades, então o trabalho de mesa, dessas minuciosas descobertas é tão importante. Como já referi não estive envolvida nessa fase do processo, já recebi o texto “crioulizado” e acabei depois com a montagem das cenas a torna-lo cada vez mais meu.

e) Que especificidades do trabalho de expressão corporal, movimento e expressão vocal, considera que foram relevantes da construção da sua personagem?

Para a construção corporal da minha personagem, que por escolha do encenador, seria um jovem mulher gorda, e como essa não era a minha fysicalidade, tive a ajuda de figurino para a montagem estrutural da sua fisionomia, e no que diz respeito a técnica para a interpretação da Georgete usei nomeadamente a técnica de Clown, principalmente os olhares, reações, movimentos. Usei também, como estávamos a homenagear o cinema mudo, algumas ações inspiradas em Charlie Chaplin. Em relação a técnica vocal não tive uma preparação aprofundada que possa destacar, só mesmo cuidados normais com a voz. E claro um pouco de treino e preparação pois “cantarolava” alguns trechos de músicas durante o espetáculo.

f) Que outras ferramentas foram utilizadas no seu trabalho no sentido de tornar a sua personagem cabo-verdiana?

A ferramenta mais importante para me situar foi a leitura do livro (“Nos Tempos do Porto Grande do Mindelo” de António Leão Coreia e Silva), pois consegui entender um pouco como era as relações das pessoas e como realmente surgiu essa mistura no Mindelo. Minha personagem apesar de ter um sotaque brasileiro era completamente cabo-verdiana pois se movia com tal, estava por dentro de tudo, havia uma energia no falar que só encontra-se aqui nas nossas mulheres... Enfim, não sei bem explicar como ela era, mas sei que era e claro houve muita indefinição das pessoas com a minha personagem depois de ver o espetáculo.

g) Pessoalmente, ficou satisfeito com os resultados alcançados?

Fiquei muito feliz, esse realmente foi o espetáculo completo, tudo que estava em cima do palco casava na perfeição os atores, o texto, o cenário, o figurino, a maquilhagem, a música...tudo parecia fazer realmente parte uma da outra. A forma com a plástica do espetáculo foi conseguido, de ter feito tudo a preto e branco, e conseguir com que a plateia o visse assim, foi mesmo uma ideia fenomenal. Acho que esse de todos os espetáculos que fiz um dos mais completos e belos.

2. Na sua opinião o espetáculo se enquadra no ambiente social e cultural onde foi apresentado? Desenvolva a sua resposta dando exemplos concretos.

Claro que sim. A começar pelo texto que fala da reação de submissão feminina, o que as vezes parece uma realidade, mas que na verdade só parece mesmo, pois a maioria das famílias cabo-verdianas são geridas por mulheres, com isso acabamos por mudar o final da peça, onde a personagem feminina principal (Inês) decide ser mais forte que tudo e ser livre, não precisando mais de nenhum homem para ser feliz. E também todo o trabalho foi desde o início pensado em trazê-lo para o Mindelo do séc. XIX, com as suas particularidades e vivência das pessoas que viviam a época.

3. Como foi a reação do público nas apresentações e nos dias seguintes ao(s) espetáculo(s)?

O público recebeu muito bem a proposta, entenderam e vibraram muito durante todo o espetáculo, no fim da apresentação, nos bastidores o público viam ter conosco empolgados e a elogiar principalmente a plástica que parecia ver tudo a preto e branco. Uma pena só não ter tido muitas apresentações desse espetáculo incrível.

•-----•

Ator. Renato Lopes
Personagem desempenhada: Alain

1. Descreva como se deu o processo de criação / construção da personagem em causa:

a) Como se iniciou o processo de criação?

Foi um pouco difícil porque o João Branco pediu-nos para primeiro trabalhar o corpo, como é que a personagem vai andar, como vai falar...e fizemos uma pesquisa desses aspetos. Depois qual a linguagem que cada personagem ia falar, uma língua de um país. Eu falei crioulo com sotaque italiano. E esse foi o processo. Corpo e voz sendo que a voz foi mais fácil.

b) Quanto tempo de ensaios contemplou toda produção, desde o primeiro dia até ao dia da estreia?

Começámos os ensaios em outubro 2012 até meados de março de 2013.

c) Que estudos ou pesquisas paralelas individuais realizou?

Quando o João Branco nos convidou para fazer *Escola de Mulheres* pediu-nos para pesquisarmos pois já tinha sido feito por outros grupos incluindo brasileiros, então eu pesquisei e encontrei esses trabalhos que adorei, tirei algumas ideias e fui conhecendo melhor a peça.

d) O processo contemplou trabalho colectivo de mesa? Que importância teve esse trabalho para a construção da personagem e o entendimento que fez desta no novo contexto da peça?

Sim, leitura da peça durante cerca de 20 dias para conhecer melhor a peça, os personagens, com quem íamos contracenar. Pensámos também nos figurinos, nos cenários, etc, em todo o processo do alinhamento da peça desde o início até ao fim.

e) Que especificidades do trabalho de expressão corporal, movimento e expressão vocal, considera que foram relevantes da construção da sua personagem?

Procurei como a personagem ia desenvolver o seu corpo, não foi muito difícil porque o meu primeiro arranque em que o João nos desafiou a mexer-mo-nos no espaço eu encontrei um formato, ele viu e gostou. Disse "guarda". Em relação à voz foi também fácil porque alterei o texto para crioulo e depois foi simples.

f) Que outras ferramentas foram utilizadas no seu trabalho no sentido de tornar a sua personagem cabo-verdiana?

Da minha parte a minha personagem, que era meio cómico, foi realizada tentando sempre encontrar algo do quotidiano. Alguma pirraça que os crioulos têm, alguma história, algo

que iria ser de imediato reconhecido pelo público porque fazia parte do quotidiano da nossa terra.

g) Pessoalmente, ficou satisfeito com os resultados alcançados?

Muito, muito, muito satisfeito. Foi um processo excelente. Dos ensaios até à estreia os resultados foram excelentes, muito positivos.

2. Na sua opinião o espetáculo se enquadra no ambiente social e cultural onde foi apresentado? Desenvolva a sua resposta dando exemplos concretos.

Sim. O espetáculo enquadra-se de uma forma social e cultural principalmente aqui no Mindelo. A proposta era que a história tinha acontecido aqui, falámos por exemplo do nosso cais, da vida de algumas mulheres que aqui os homens tentavam fechar, não as deixar sair, fossem os maridos ou os pais. Isso acontecia muito aqui na nossa terra.

3. Como foi a reação do público nas apresentações e nos dias seguintes ao(s) espetáculo(s)?

Foi boa. A peça foi bem aceite. Tanto na estreia como nos outros dias. O espetáculo teve sempre lotação esgotada. Acho que se fizermos uma reposição da peça vamos ter casa cheia porque a peça é realmente muito boa.

•—————•

QUESTIONÁRIOS XI

Espetáculo: *Tempêstad* (2013)



Ator: Cristian Lima

Personagem desempenhada: Ariel

1. Descreva como se deu o processo de criação / construção da personagem em causa:

a) Como se iniciou o processo de criação?

Após muito refletir o convite do João Branco, ele mesmo me disse que a personagem de Ariel se enquadrava num estilo de pessoa que eu emanava. Ele sabia também que eu já tinha trabalhado num registo próximo desta personagem. Claro que o Ariel tem uma faceta mais etérea. O João deixou-me a vontade, para pensar, para ler, para pesquisar sobre essa personagem. Vi imagens, vídeos, outras interpretações e juntei tudo com as referências que eu já tinha, gosto muito de dança, música.

b) Quanto tempo de ensaios contemplou toda produção, desde o primeiro dia até ao dia da estreia?

Começamos em Julho... foram cerca de 3 meses de ensaios a que eu faltei muito...

c) Que estudos ou pesquisas paralelas individuais realizou?

Estudei muito a dança contemporânea, também uma americana radicada em Paris que fazia espetáculos muito intimistas, com guarda roupas muito volumosos, existe uma grande lentidão, o objetivo é criar uma contemplação no espetador. Também o cinema clássico, cinema mudo. Trabalhei principalmente o Ariel do ponto de vista do corpo. Eu acho que o corpo é o centro da arte, de onde emana toda a arte, já dizia Isadora Duncan.

d) O processo contemplou trabalho colectivo de mesa? Que importância teve esse trabalho para a construção da personagem e o entendimento que fez desta no novo contexto da peça?

Sim. Fizemos a adaptação do texto e esse foi um momento muito importante. Foi muito importante ouvir os colegas e o contributo que todos trouxeram. Tínhamos que criar uma

harmonia. Isso fez também com me conseguisse aproximar dos meus colegas, entender o trabalho deles. Tive muita ajuda dos meus colegas com muitas trocas de ideias.

e) Que especificidades do trabalho de expressão corporal, movimento e expressão vocal, considera que foram relevantes da construção da sua personagem?

Expressão vocal – o João Branco propôs-me que o Ariel tivesse um risco bem suave. Tentámos que as suas falas fossem como quase um canto mas como eu não tenho boa voz ele sugeriu que usássemos um microfone para que eu pudesse fazer um registo suave mas que fosse audível. A personagem em si e através da linguagem atual direcionava a audiência para aquilo que pretendia.

f) Que outras ferramentas foram utilizadas no seu trabalho no sentido de tornar a sua personagem cabo-verdiana?

Eu pensei na personagem numa concepção mais universal, inclusive o meu texto, ao contrário dos outros personagens, apesar de ser em crioulo não tinha referências ou expressões muito cabo-verdianas. Porque a personagem apesar de ter uma criouliização é uma personagem universal, ele é etéreo.

g) Pessoalmente, ficou satisfeito com os resultados alcançados?

Muito. Voltei a revistar um registo que cheguei a pensar que era rotulante e que não queria fazer mais mas gostei. Aconteceu uma coisa muito interessante que foi a contemplação e identificação do público. Como artista, que faço da arte a minha vida, isso é o que me deixa mais satisfeito.

2. Na sua opinião o espetáculo se enquadra no ambiente social e cultural onde foi apresentado? Desenvolva a sua resposta dando exemplos concretos.

Acho que toda a produção foi direcionada exatamente para isso mas para além disso toda a estética do espetáculo é absolutamente sublime. Mas senti que outras personagens eram mais bem recebidas, não que a minha não fosse mas a minha personagem traduz um arquétipo que penso que este público ainda não entende completamente.

3. Como foi a reação do público nas apresentações e nos dias seguintes ao(s) espetáculo(s)?

Foi muito boa. Já há algum tempo que não me apresentava e palco e já tinha saudades.

•—————•

Ator. Emanuel Ribeiro
Personagem desempenhada: Próspero

1. Descreva como se deu o processo de criação / construção da personagem em causa:

a) Como se iniciou o processo de criação?

Iniciou com uma reunião com todo o elenco durante a qual vimos e discutimos um documentário, *Shakespeare atrás das grades*.

b) Quanto tempo de ensaios contemplou toda produção, desde o primeiro dia até ao dia da estreia?

Foram 45 dias.

c) Que estudos ou pesquisas paralelas individuais realizou?

No que me diz respeito, após o primeiro encontro com o elenco, seguiu-se uma espécie de levantamento do estado da arte no concernente a peça *Tempestade*. Vi as varias versões da peça para o cinema, e assisti vídeos de várias montagens em Palco. Paralelamente, baixei na internet várias versões da peça que eu li de um fôlego e que serviram-me de referência para a tradução dos textos de Próspero.

d) O processo contemplou trabalho colectivo de mesa? Que importância teve esse trabalho para a construção da personagem e o entendimento que fez desta no novo contexto da peça?

Do ponto de vista do colectivo, acho que foi importante, mas insuficiente. Algumas más interpretações aqui ou ali persistiram até a estreia. Mas permitiu que a melhor compreensão de alguns fosse partilhada por outros Mas eu pessoalmente teria preferido encontrar o texto pronto visto o apertado do tempo.

e) Que especificidades do trabalho de expressão corporal, movimento e expressão vocal, considera que foram relevantes da construção da sua personagem?

No processo de construção da personagem, quando dei por mim, eu tinha sintetizado para Próspero, uma voz áspera (colocada no estômago) e expressão facial contorcida (obtida pelo desencontro permanente entre as duas maxilas) e uma relação com a capa e a vara do poder!

f) Que outras ferramentas foram utilizadas no seu trabalho no sentido de tornar a sua personagem cabo-verdiana?

Fiz uma procura generalizada de expressões idiomáticas do crioulo, e no processo de adaptação rimei exaustivamente os meus textos, impregnando texto de Shakespeare da musicalidade do crioulo.

g) Pessoalmente, ficou satisfeito com os resultados alcançados?

Sim, foi uma experiência muito desafiadora depois de um interregno de 17 anos sem atuar, mas muito gratificante.

2. Na sua opinião o espetáculo se enquadra no ambiente social e cultural onde foi apresentado? Desenvolva a sua resposta dando exemplos concretos.

Plenamente. O público se convence plenamente de que Próspero é um rico latifundiário de Ribeira Grande de Santiago, persona non grata do governador e seus lacaios, que acaba por sorte exilado na ilha das montanhas. O ambiente místico da peça de Shakespeare, prenhe de espíritos e Ninfas, tem tudo a ver com a Ilha de Santo Antão.

3. Como foi a reação do público nas apresentações e nos dias seguintes ao(s) espetáculo(s)?

Se surpreendeu e surpreendeu-me com vérias e muitos elogios, à peça em geral, à exuberante encenação, ao bom desempenho de todos os atores, e á minha performance em particular. Não gostei muito do facto de não ter ouvido uma única crítica do público.

Ator. Fabrísio Delgado

Personagem desempenhada: Gonçalo

1. Descreva como se deu o processo de criação / construção da personagem em causa:

a) Como se iniciou o processo de criação?

Iniciou-se com a pesquisa sobre o personagem, e também vendo filmagens sobre a peça realizada por presidiários, e ainda com o trabalho de equipa, ajuda dos que estavam de fora nomeadamente o nosso encenador e seu assistente.

b) Quanto tempo de ensaios contemplou toda produção, desde o primeiro dia até ao dia da estreia?

Não sei precisar exatamente o número de dias, mas foram dois meses de intenso e ardo trabalho, a partir da segunda quinzena de Julho até a primeira quinzena de Setembro, com a estreia.

c) Que estudos ou pesquisas paralelas individuais realizou?

Pesquisa sobre expressões do crioulo cabo-verdiano, que cáram no desuso, e não só, constatei que, muitas vezes, por falarmos frequentemente o crioulo – nossa língua materna – não prestamos atenção às palavras, às expressões, e não damos conta da nossa maravilhosa língua materna. Fiz pesquisas na internet sobre a obra e o personagem em

causa. Outra fonte de pesquisa foi o meu avô e outras pessoas idosas com quem falo no meu dia a dia.

d) O processo contemplou trabalho colectivo de mesa? Que importância teve esse trabalho para a construção da personagem e o entendimento que fez desta no novo contexto da peça?

Sim. E foi muito para o meu entendimento da obra, e ajudou-me na construção do meu personagem, porque fez-me entender qual era o papel de Gonçalo em relação aos outros personagens da peça, e entender também o papel dos outros personagens da obra. E a partir desse trabalho comecei a minha observação de gestos, a forma de andar, de falar de pessoas idosas, o comportamento dos conselheiros.

e) Que especificidades do trabalho de expressão corporal, movimento e expressão vocal, considera que foram relevantes da construção da sua personagem?

Na expressão corporal e movimento foram relevantes as posturas físicas relativamente a forma de andar a postura física nas diferentes cenas, não senti muita dificuldade neste ponto, tive mais dificuldade na expressão vocal, tive que trabalhar mais para colocar a intenção nas palavras e dizer o texto da forma mais natural possível, o trabalho individual que fiz em casa, seguindo os conselhos do encenador João Branco, foram importantes para ultrapassar as dificuldades.

f) Que outras ferramentas foram utilizadas no seu trabalho no sentido de tornar a sua personagem cabo-verdiana?

Foram basicamente os trabalhos de adaptação para o crioulo cabo-verdiano, e a convivência com gente maior, e sem esquecer o trabalho que o encenador fez comigo, e também dos meus colegas de palco.

g) Pessoalmente, ficou satisfeito com os resultados alcançados?

Extremamente satisfeito, foram 2 meses de muito trabalho, e com este elenco e com o grande trabalho do encenador João Branco, o resultado só poderia ser excelente. Além de que foram 2 meses em que aprendi muito, e tudo isso vai-me ajudar no meu trabalho como ator.

2. Na sua opinião o espetáculo se enquadra no ambiente social e cultural onde foi apresentado? Desenvolva a sua resposta dando exemplos concretos.

Penso que sim. Sendo o nosso país uma ex-colónia portuguesa este espetáculo nos obriga a fazer um recuo no tempo, para o tempo da nossa descoberta e povoação, no ambiente cultura pode-se falar da adaptação desde espetáculo, das músicas nomeadamente o “Kolá Sanjon” e a “coladeira”, do ambiente social, a relação entre os personagens, o respeito pelos mais velhos. Por exemplo, entre os personagens Próspero, Miranda e Fernando mas também a falta de respeito que o Sebastião e o António tinha pelo Gonçalo, que hoje em

dia na nossa sociedade está fazendo escola, já não se respeita os mais velhos como antigamente.

3. Como foi a reação do público nas apresentações e nos dias seguintes ao(s) espetáculo(s)?

Espetacular, quer durante a apresentação e nos dias seguintes, não podia ser melhor, mesmo com pouco tempo de trabalho, conseguimos apresentar ao público um trabalho de grande qualidade.

Ator. Fonseca Soares
Personagem desempenhada: Alonso

1. Descreva como se deu o processo de criação / construção da personagem em causa:

a) Como se iniciou o processo de criação?

Aí também, como é já assinatura do encenador, a procura de um arranque colectivo. Desta vez, além da leitura conjunta, o visionamento de uma das muitas versões da peça, como forma de ‘banhar’ o elenco na ‘estória’... Seguido de debate e troca de ‘leituras e interpretações’ diversas e a sua ‘normalização’.

b) Quanto tempo de ensaios contemplou toda produção, desde o primeiro dia até ao dia da estreia?

Pouco tempo. Pouco mais de um mês... e a ‘angústia’ de quase não conseguir juntar todo o elenco, por motivos vários.

c) Que estudos ou pesquisas paralelas individuais realizou?

Sobretudo a releitura - fora dos ensaios – mais os ensaios à mesa, e o natural debate e troca de opiniões sobre a peça, os personagens, e a evolução emocional dos mesmos.

d) O processo contemplou trabalho colectivo de mesa? Que importância teve esse trabalho para a construção da personagem e o entendimento que fez desta no novo contexto da peça?

Claro que sim. Aliás já fiz referência a isso, como um ponto fundamental – na minha opinião, para todos! – com certeza, para a minha compreensão/interpretação do Alonso.

e) Que especificidades do trabalho de expressão corporal, movimento e expressão vocal, considera que foram relevantes da construção da sua personagem?

Aqui, pela falta de tempo sobretudo, o trabalho resumiu-se a uma procura constante durante os ensaios e aprimoração a partir do feedback do encenador.

f) Que outras ferramentas foram utilizadas no seu trabalho no sentido de tornar a sua personagem cabo-verdiana?

A própria procura dos melhores diálogos em crioulo foi contribuindo para uma melhor criouliização do personagem. Escusado será dizer que a experiência também ajudou.

g) Pessoalmente, ficou satisfeito com os resultados alcançados?

Francamente, ‘nim’! Razões a ver com o frenesim dos ensaios atrasados. Mas ainda assim, satisfeito com os resultados conseguidos, embora consciente de que poderia melhorar...

2. Na sua opinião o espetáculo se enquadra no ambiente social e cultural onde foi apresentado? Desenvolva a sua resposta dando exemplos concretos.

Com certeza. No mínimo, terá servido para fazer pensar/refletir sobre as mil e uma mensagens da obra, com especial destaque para necessidade de perdoar...

3. Como foi a reação do público nas apresentações e nos dias seguintes ao(s) espetáculo(s)?

Muito acima das expectativas! Um público que nos pareceu rendido não obstante a duração ‘nada cultural’ da peça. Aliás, o tempo do espetáculo era, à partida, a minha principal preocupação... Mas felizmente, graças ao facto de termos um ‘special one’ público, esse ‘handicap’ quase não contou!

Atriz. Sílvia Lima

Personagem desempenhada: Miranda

1. Descreva como se deu o processo de criação / construção da personagem em causa:

a) Como se iniciou o processo de criação?

Comecei o processo primeiro tentando imaginar o contexto da ilha e depois observando comportamentos de raparigas de 16 anos.

b) Quanto tempo de ensaios contemplou toda produção, desde o primeiro dia até ao dia da estreia?

Um mês e meio, mais ou menos.

c) Que estudos ou pesquisas paralelas individuais realizou?

Li alguns textos sobre a peça na internet.

d) O processo contemplou trabalho colectivo de mesa? Que importância teve esse trabalho para a construção da personagem e o entendimento que fez desta no novo contexto da peça?

Foi muito importante porque ajudou a compreender a peça no seu todo, e a descodificar as mensagens do texto. Para a personagem foi importante compreender a sua simbologia na peça. Os debates foram fulcrais para um melhor entendimento da peça.

e) Que especificidades do trabalho de expressão corporal, movimento e expressão vocal, considera que foram relevantes da construção da sua personagem?

No meu caso, tentei adoptar movimentos suaves e espontâneos característicos de uma jovem de 16 anos. Quanto a voz optei por uma voz doce utilizada de uma forma ousada.

f) Que outras ferramentas foram utilizadas no seu trabalho no sentido de tornar a sua personagem cabo-verdiana?

Sendo a peça falada na minha língua materna, foi mais fácil dar o carisma cabo-verdiano que se pedia, não esquecendo que a Miranda é uma jovem culta.

g) Pessoalmente, ficou satisfeito com os resultados alcançados?

Sinceramente, gostava de ter tido mais tempo para explorar mais a minha personagem. Acredito que o resultado podia ser muito melhor, principalmente a nível de construção do personagem.

2. Na sua opinião o espetáculo se enquadra no ambiente social e cultural onde foi apresentado? Desenvolva a sua resposta dando exemplos concretos.

Independentemente do nosso contexto social, o público de São Vicente é um público muito aberto a novas ideias, novas tendências etc. Sendo assim acho que a peça se enquadra perfeitamente no ambiente onde foi apresentada. O facto de sermos ilhas ajudou bastante no enquadramento da história da peça. Os conflitos gerados pela lutar pelo poder, o recurso a feitiçaria, a crença no sobrenatural, o amor, são temas que sempre marcaram a nossa vida social.

3. Como foi a reação do público nas apresentações e nos dias seguintes ao(s) espetáculo(s)?

O público adorou o espetáculo. Elogiou muito o trabalho e ficou orgulhoso do nosso trabalho.