

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



BODAS DE SANGUE

UM EXEMPLO PRÁTICO DE CRIOLIZAÇÃO CÉNICA

MESTRADO EM TEATRO – ESPECIALIZAÇÃO EM ENCENAÇÃO

João Guedes Branco

Amadora, Fevereiro 2012

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

BODAS DE SANGUE

UM EXEMPLO PRÁTICO DE CRIOLIZAÇÃO CÉNICA

MESTRADO EM TEATRO – ESPECIALIZAÇÃO EM ENCENAÇÃO

João Guedes Branco

Trabalho de Projecto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro – Especialização em Encenação, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Armando Nascimento Rosa.

Constituição do Júri:

Presidente: Professora Doutora Eugénia Vasques

Vogal: Professor Doutor Armando Nascimento Rosa

Vogal: Doutora Mercedes Hernández Marques

Amadora, Fevereiro 2012

Para Isabel Alves Costa, minha maior inspiração
Para Janaina Alves, que promoveu minha mudança de pele

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Armando Nascimento Rosa, meu orientador, pela confiança depositada, amizade que muito me honrou, pelos ensinamentos transmitidos e paciência demonstrada.

À Professora Eugénia Vasques, pela forma entusiástica como consegue transmitir a sua paixão pela arte cénica e disponibilidade demonstrada ao longo de todo o processo.

À Doutora Mercedes Hernández Marques pela tradução do texto original, pelo entusiasmo e confiança depositados no meu trabalho cénico e pela transmissão dos seus conhecimentos sobre a natureza profundamente humana da dramaturgia de Federico Garcia Lorca.

À Fundação Calouste Gulbenkian, nas pessoas da Doutora Margarida Abecassis e Doutora Cláudia Gomes Leitão, pelo apoio institucional e pessoal indispensáveis para a concretização do presente projecto, que muito me honrou.

Ao Instituto Camões – Centro Cultural Português / Pólo do Mindelo, na pessoa da Doutora Ana Cordeiro, pela amizade de sempre e pela solidariedade pessoal e institucional, de muitos anos de trabalho conjunto.

À Associação Artística e Cultural Mindelact pelo apoio institucional e por permitir, com a participação no Festival Internacional de Teatro do Mindelo – Mindelact, a co-produção do espectáculo.

À Câmara Municipal de S. Vicente, na pessoa do Doutor Humberto Lélis, pelo apoio institucional e confiança depositada.

Ao Doutor António Leão Correia e Silva, Ministro do Ensino Superior, Ciência e Inovação, do Governo de Cabo Verde, pelo impulso dado para a realização do presente mestrado.

À Janaina Alves, minha companheira de todas as horas, meu maior apoio na discussão, investigação e tomadas de decisão que, com sua a sua forma frontal e aberta de colocar as questões, me permitiu a descoberta de novos caminhos.

A todo o elenco do Grupo de Teatro do Centro Cultural Português – IC, Pólo do Mindelo, que participou de forma apaixonada na montagem deste espectáculo.

À Francisca Lima, cuja parceria e amizade foram importantes mais-valias ao longo de todo o mestrado.

À Laura Branco, minha filha, que graças ao *Bodas de Sangue*, descobriu a sua paixão pela arte cénica.

Ao José Mário Branco, meu pai, pelo apoio pessoal e carinhos de sempre.

Ao Fernando Morais e Manuel Maocha Cabral, por toda a sabedoria e competência, na elaboração da plasticidade do espectáculo.

Ao meu querido amigo César Fortes, pela sua competência e criatividade na elaboração do desenho de luz.

Ao Filinto Elísio, pela amizade e empenho pessoais, que em muito contribuíram para a concretização do projecto.

A todos os meus professores e colegas de Mestrado em Teatro da Escola Superior de Teatro e Cinema, do Instituto Politécnico de Lisboa, pelos ensinamentos e experiências partilhadas.

Ao povo do Mindelo, em particular, e de Cabo Verde, em geral, minha maior fonte de inspiração, que desde sempre me tem acarinhado, de forma generosa e entusiástica, ao longo do meu percurso artístico em Cabo Verde.

A todos os não citados que, directa ou indirectamente, contribuíram para que este projecto chegasse a bom porto.

RESUMO

O presente relatório pretende fazer uma descrição do processo de crioulização cénica – adaptação teatral ao contexto crioulo de Cabo Verde – da peça de Federico Garcia Lorca, *Bodas de Sangue*, cuja estreia teve lugar na última edição do Festival Internacional de Teatro do Mindelo – Mindelact 2011. O texto inclui uma componente conceptual, onde se procura explicar e enquadrar o conceito sócio-antropológico de crioulização à arte cénica. Neste sentido, são apresentados alguns exemplos concretos da sua aplicação no terreno, numa prática que vem sendo desenvolvida desde os anos noventa do século XX até à presente data, no âmbito do trabalho com o Grupo de Teatro do Centro Cultural Português – IC do Pólo do Mindelo, em Cabo Verde. Após essa introdução teórica e histórica, damos conta dos elementos preponderantes ao longo da crioulização cénica da peça, começando com a adaptação dramática, que implicou um enquadramento histórico, social, linguístico e cultural diferente do da peça original. Damos conta da investigação realizada no âmbito das tradições ligadas ao casamento no arquipélago cabo-verdiano, nomeadamente no campo social, tradicional e musical, que serviram de base para a elaboração do texto dramático final. Por fim, inserimos uma descrição dos resultados obtidos com a montagem cénica no que diz respeito às opções de encenação, figurinos, adereços, iluminação, banda sonora e recepção do público na noite da estreia, fazendo uma ligação final entre esses mesmos resultados e o conceito de crioulização cénica explanado no capítulo inicial.

Palavras-chave: teatro, crioulização, Garcia Lorca, Bodas de Sangue, Cabo Verde

ABSTRACT

The present report wants to do a description of the process of scenic creolization – theatrical adaptation to the Creole context of Cape Verde – from the play by Federico Garcia Lorca, *Bodas de Sangue*, which debut took place at the last edition of the International Festival of Theatre of Mindelo – Mindelact 2011. The text includes a conceptual component, where we try to explain and frame the socio-anthropological concept of the creolization to the scenic art. This way, there are presented some concrete examples of its application in the field, in a practice that has been developed from the 90's of the twentieth century to the present time, within the work with the Theatre Group of the Portuguese Cultural Center, IC of Mindelo Pole, in Cape Verde. After that theoretical and historical introduction, we realize the preponderant elements along the scenic creolization of the play, beginning with a dramaturgical adaptation that implied a historical, social, linguistic and cultural framework, other than the one from the original play. We realize the investigation done within the wedding traditions in the Cape Verdean archipelago, namely in the social, traditional and musical field, that served as a basis to the elaboration of the final dramatic text. Lastly, we insert a description of the results obtained with the scenic composition, regarding the staging options, costumes, props, illumination, soundtrack and reception of the public in the debut night, doing a final connection between those results and the concept of scenic creolization explained in the initial chapter.

Keywords: theatre, creolization, Garcia Lorca, “*Bodas de Sangue*”, Cape Verde

1. ÍNDICE

1. Índice	08
2. Introdução	10
3. Crioulização	
3.1. Uma nova abordagem sociológica	13
3.2. Crioulização segundo Edoauard Glissant	15
4. Crioulização: o caso de Cabo Verde	18
5. Crioulização Cénica	23
6. O projecto cénico <i>Bodas de Sangue</i>	
6.1. Enquadramento	29
6.2. Análise dramaturgica: o trágico em Lorca	31
6.3. Parâmetros da crioulização em <i>Bodas de Sangue</i>	
6.3.1 Contexto linguístico	36
6.3.2 Contexto geográfico, histórico e social	37
6.3.3 Contexto cultural (tradições de casamento, músicas, ritmos)	43
7 Opções de encenação	
7.1. Ritmo e pulsar do espectáculo	53
7.2. Registos de interpretação	57
7.3. Cenografia	59
7.4. Figurinos	63
7.5. Banda Sonora (músicas e canções)	72
7.6. Iluminação	74
7.7. Outros parâmetros de encenação	76
7.8. O público, a recepção	78
8. Conclusão	80
9. Bibliografia	82
10. Anexos	85
I – Ficha Artística do Espectáculo	
II – Letras das canções (em português e cabo-verdiano)	
III – Texto integral adaptado (em CD)	
IV – Fotografias (em CD)	
V – Vídeo integral de <i>Bodas de Sangue</i> (em DVD)	

“O teatro é um dos instrumentos mais expressivos e úteis para a edificação de um país; é o barómetro que marca a sua grandeza ou a sua decadência. Um teatro sensível e bem orientado em todos os seus sectores, da tragédia ao vaudeville, pode em poucos anos modificar a sensibilidade do povo; e um teatro desordenado, em que as patas substituem as asas, pode abastardar e adormecer uma nação inteira.”

Federico Garcia Lorca

2. INTRODUÇÃO

Quando surgiu esta oportunidade para realizar o sonho de fazer um Mestrado de Teatro na vertente de Encenação, não hesitei um instante na decisão de aproveitar esta experiência formativa para aprofundar a pesquisa que venho desenvolvendo em Cabo Verde, há quase vinte anos, relacionada com uma nova abordagem dos clássicos da dramaturgia universal, tendo o húmus cultural das ilhas como principal referência.

Esta apropriação, através da encenação, de alguns dos mais emblemáticos textos dramáticos da história do teatro, tendo em conta o contexto geográfico, histórico, cultural e social de Cabo Verde, tem sido, pois, uma das práticas correntes no meu trabalho enquanto encenador.

Senti a necessidade de um aprofundamento metodológico, de uma reflexão sustentada em pressupostos teóricos, já que pela prática tem-se comprovado a sua exequibilidade e pertinência. Este caminho tem aberto às artes cénicas cabo-verdianas não apenas uma grande porta rumo à contemporaneidade, mas também um manancial dramático próprio, identitário, enraizado no espírito, alma e vivência do povo de Cabo Verde.

Partindo destes pressupostos, tenho reflectido sobre a problemática da originalidade latente a esta prática teatral que considero inquestionável tendo em conta o facto de este ser um trabalho desenvolvido em Cabo Verde que, como veremos, é um território que funciona como um poderoso laboratório humano, social e cultural. Tenho procurado, através de uma prática reiterada, explorar um conceito novo, no que à teoria teatral diz respeito (se bem que integrado nas reflexões em torno do chamado teatro pós-colonial), a que dei o nome de “crioulização cénica”, tendo como ponto de partida teórico o conceito de crioulização visto sob o prisma social e antropológico.

As peças encenadas neste contexto encontram-se, de forma directa e indirecta, ligadas umbilicalmente ao próprio processo de formação do povo das ilhas, cuja identidade muito própria, a que damos o nome de *cabo-verdianidade*, se afirma, precisamente, nas suas amplas manifestações artísticas resultantes de processos de criação individuais e colectivos.

A questão de base não é, apenas e só, o entendimento da obra universal, mas sim de uma identificação mais “à flor da pele”, digamos assim, até porque as

histórias e as personagens resultantes destes processos, mesmo que tendo enquadramentos e histórias de vida diferentes dos originais, não deixam de ser os mesmos de sempre. Um apaixonado, um vilão, um patife, um rei, uma princesa, um camponês, uma mãe angustiada, continuam a sê-lo, em Cabo Verde, no seu espaço geográfico original, ou em qualquer parte. Nesse sentido, mantém a sua universalidade.

Uma "crioulização cénica" não deixa de ser uma "adaptação" mas o seu alcance é diferente e, diria, mais concreto, ou pretende sê-lo, aplicado ao contexto histórico, cultural, antropológico cabo-verdiano. Procura, a partir das artes cénicas, e tendo como base e/ou ponto de partida obras de teatro de autores considerados de projecção universal (no sentido em que os estamos a utilizar aqui), conseguir ser espelho e caleidoscópio de um processo de formação de um povo que teve, na crioulização, a sua matriz histórica principal.

A identificação de certos enquadramentos e/ou personagens subtrai outras possibilidades de leitura? Sem dúvida, mas permite outras, novas. *A Casa de Bernarda Alba*, de Lorca, foi escrita num ambiente terrível de tensão policial e confronto ideológico que culminaria numa sangrenta guerra civil, e essa tensão, não sendo directamente anunciada, é clara e inequívoca no texto original. Na *Bernarda* do Mindelo, as tensões serão outras, logo sujeitas às mais diversas interpretações, exploração de outros caminhos, a vivência de outras sensações por parte do público.

Consideremos a questão do ser-se cabo-verdiano, na vida e em palco. Os ritmos, as respirações, a corporalidade, a musicalidade, a forma de ser e estar. Um *Rei Lear* interpretado por um actor cabo-verdiano num contexto de "crioulização cénica" não pretende mimetizar um *Rei Lear* «original» anglófono, nem o actor crioulo fará nunca uma interpretação ao jeito da escola inglesa, mesmo que o tentasse. Os processos são outros, os resultados naturalmente diferentes. E este exemplo nem é inocente, tendo em conta que, historicamente, Cabo Verde nunca teve um monarca. Mas o "nosso" *Rei Lear* era cabo-verdiano, de corpo e alma.

Finalmente dizer que a escolha da peça para tão importante momento do meu percurso enquanto encenador, aparece como corolário do trabalho desenvolvido nos anos anteriores. Federico Garcia Lorca é um dramaturgo cujas peças foram encenadas por três vezes utilizando esta mesma metodologia, com duas produções da *Casa de Bernarda Alba* (com dez anos de distância entre elas) e uma da

Sapateira Prodigiosa. Com a peça *Bodas de Sangue* completa-se uma trilogia lorquiana, numa peça que apresentava, originalmente, um potencial fantástico para a sua adaptação à realidade cabo-verdiana, tendo em conta as inúmeras e ricas tradições existentes relacionadas com o cerimonial do matrimónio. Procuramos com este processo de criação cénica e com os resultados finais apresentados com a estreia da peça, no passado dia 09 de Setembro de 2011, demonstrar o acerto desta escolha, enquanto exercício final do Mestrado de Teatro, na vertente de Encenação, assim como exemplificar com a presente encenação, um exemplo vivo de uma criouliização cénica.

3. CRIOLIZAÇÃO

3.1. Uma nova abordagem sociológica

A literatura antropológica e sociológica tem usado nas últimas décadas um leque variado de expressões para nomear e analisar situações em que uma sociedade é o produto de uma mistura de tradições, práticas e valores europeus e africanos, tendo, na maioria dos casos, o processo histórico das Caraíbas francesas como referência.

Logo à partida, a própria origem da palavra “crioulo” e, por inerência, “crioulização”, não é clara nos diversos estudos e artigos consultados e os resultados são divergentes, pois este é um termo que apresenta uma ambiguidade particular. Em primeiro lugar, “crioulo” é um vocábulo genérico que representa uma família de línguas que, na sua formação, tiveram uma mesma história e um contexto sociocultural semelhante. Outro uso comum da palavra “crioulo” diz respeito à correspondente castelhana “criollo”, utilizada para descrever as crianças nascidas das Caraíbas como resultado da colonização espanhola. No francês, o termo correspondente é “créole”. Neste caso particular, passou a designar os povos indígenas e outros imigrantes que haviam adquirido hábitos, culturas e sensibilidades metropolitanas.⁽¹⁾

O termo “crioulo” passou a ser aplicado comumente na música, principalmente no jazz, na dança, na culinária, na arquitectura, na literatura e na arte. Só recentemente, sociólogos, antropólogos e teóricos culturais passaram a utilizar o termo “crioulização” com um sentido mais rico e abrangente, aludindo a todos os tipos de fecundação cruzada que ocorre entre diferentes culturas que interagem entre si. Quando “crioulizados”, os habitantes de um determinado lugar seleccionam de forma natural determinados elementos recebidos ou herdados, dotando-os de significados diferentes daqueles que tinham na cultura original, dando lugar a características novas que substituem as anteriores.

O conceito de crioulização, inicialmente, surge num contexto de lutas nacionalistas anti-coloniais dos anos 1960 a 1970 da região das Caraíbas. Um dos

(1) George Ritzer, «Creolization», *The Blackwell Encyclopaedia of Sociology*, Malden, MA, Blackwell, 2007.

teóricos destes movimentos independentistas foi o historiador e poeta jamaicano Kamau Brathwaite, que formula uma “resposta pós-colonial à antropologia cultural das Caraíbas dos meados do século XX”.⁽²⁾

Nos anos oitenta do mesmo século, a ideia de crioulização é revista e transformada pela intelectualidade da diáspora caribenha. Assim, de uma visão que encara a crioulização como um suporte ideológico na luta contra a dominação colonial, passamos a um nível mais vasto e ligado à chamada esfera global. Em suma, o conceito de crioulização dos teóricos das Caraíbas engajados politicamente dos anos 1970, foi sendo metamorfoseado pelos teóricos originários das Caraíbas da diáspora nos anos 1980 e finalmente por teóricos “globais”, não caribenhos, a partir dos anos 1990.⁽³⁾

O sociólogo Robin Cohen, por sua vez, considera que a crioulização facilmente se distingue de *indigenização*, onde as ameaças globais tendem a originar um processo de re-autenticação de formas culturais locais; de *homogeneização*, onde a dominante cultural funciona como um rolo compressor que apaga todas as tendências diferenciadas; e de *multiculturalismo*, em que, na componente cultural, os diversos segmentos em jogo permanecem visíveis e em diálogo permanente entre eles. Para este autor é mais complexo conseguir separar o entendimento contemporâneo de crioulização de outros conceitos a ele associados ou com ele confundidos, como hibridismo, sincretismo, cosmopolitismo, transnacionalismo ou interculturalidade. Mas para Cohen, a crioulização distingue-se pela ênfase especial que implica sobre a criatividade cultural, a partilha de transcendência e a capacidade inventiva dos povos.⁽⁴⁾

(2) Sara Ahmed, Claudia Castaneda, Anne-Marie Fortier, *Uprootings/Regroundings. Questions of home and migration*. Berg. Oxford, 2003, p.279.

(3) Ibid.

(4) Robin Cohen, “Creolization” in George Ritzer, (ed) *The Blackwell Encyclopaedia of Sociology*, Malden, MA: Blackwell (<http://www.sociologyencyclopedia.com>) Consultado 20 em Maio de 2011.

3.2. Crioulização segundo Edoouard Glissant

Dos intelectuais e teórico caribenhos, um destacou-se pela abordagem inovadora e aprofundada que deu ao conceito de crioulização: Edoouard Glissant, 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. Glissant teorizou sobre o processo de crioulização numa actualidade a que chamou “Todo-Mundo”, ou seja, uma cultura feita de muitos mundos, uma cultura gerada de culturas outras, díspares e diversas.

Dedicou parte da sua vida à problemática da crioulidade, considerando que a crioulização não deve ser vista apenas como um processo de glorificação da natureza composta de um povo, uma vez que nenhum povo foi poupado do processo intercultural ⁽⁵⁾.

Importa, pois, sublinhar o que Glissant tantas vezes procurou lembrar: o facto de haver diferentes culturas em contacto e interacção não é meramente provocado por questões económicas e sociais ligadas à actual globalização e **nem** sequer é um fenómeno novo.

Os críticos da visão dos hiperglobalizadores ⁽⁶⁾ defendem, inclusive, que o mundo contemporâneo é menos interconectado se comparado com a realidade histórica do século XIX, onde vários poderes imperiais ocuparam noventa por cento do território do globo. Fenómenos como a escravatura, o colonialismo e o imperialismo originaram poderosos e constantes processos de globalização e contacto entre culturas. Essa argumentação assume aqui algum destaque tendo em conta o facto da teoria da crioulização ter tido origem num contexto de escravatura e de domínio colonial nas Caraíbas.

Esta região carrega no seu âmago histórico os encontros e conflitos entre oprimidos e opressores e uma longa e complexa história de migrações e movimentos de massa, o que faz com que esta possa ser considerada como um “paradigma da moderna cultura sincrética.”⁽⁷⁾

(5) Edoouard Glissant, *Caribbean discourse: selected essays*. Transl. and introd. J. Michael Dash. Charlottesville and London: University Press of Virginia, 1989, p.140.

(6) Os hiperglobalizadores são uma escola de pensamento sociológico que defende a importância do fenómeno da globalização, capaz de conduzir o mundo a uma nova ordem global, sem fronteiras no qual as forças do mercado têm mais poder do que os governos locais. (GIDDENS, 2001, p.59).

(7) Sara Ahmed, Anne-Marie Fortier. *Questions of home and migration*. Berg. Oxford, 2003, p.275.

Tendo por base reflexões sobre a emergência do Crioulo (enquanto sustentáculo linguístico e de comunicação), Glissant desenvolve toda uma teoria da criouliização que hoje é adoptada em inúmeros estudos académicos relacionados com esta questão da miscigenação de povos distintos um pouco por todo o mundo. São duas as características principais que enformam o processo de criouliização: em primeiro lugar, constitui uma mútua penetração de elementos culturais constituída por choques, harmonias, deformações, refúgios, repulsas e afinidades; em segundo lugar, 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.⁽⁸⁾

Glissant defende que o conceito de criouliização pode ser aplicado à actual 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.”*⁽⁹⁾ Numa das últimas entrevistas que deu antes da sua morte física recente, ocorrida no passado dia 02 de Fevereiro do corrente ano, afirmou mesmo que *“a criouliização do mundo é irreversível.”*⁽¹⁰⁾ não escondendo o entusiasmo com o que se depara perante os seus olhos:

“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.”⁽¹¹⁾

(8) Edouard Glissant. *Caribbean Discourse*. University Press of Virgínia. 1989, p.35.

(9) Célia M Britton, *Edouard Glissant and Postcolonial Theory*. University Press of Virgínia, 1999, p.8.

(10) Frédéric Joignot, *“Pour l’écrivain Edouard Glissant, la créolisation du monde est “irréversible”* (http://www.lemonde.fr/carnet/article/2011/02/03/pour-l-ecrivain-edouard-glissant-la-creolisation-du-monde-etait-irreversible_1474923_3382.html) Consultado em 12 Fevereiro 2011

(11) Ibid.

Não poderia haver melhor frase do que esta para introduzir e explicar a razão porque sempre defendemos que Cabo Verde é, ou deveria ser, um estudo de caso do processo de criouliização. Porque Cabo Verde é, também e para quem conhece o seu processo histórico, primeiro como colónia portuguesa, depois enquanto país independente, uma Nação toda ela “inesperada”. E que concentra nos seus poucos quilómetros quadrados e de forma diferenciada em cada uma das suas ilhas, várias formas e diferentes facetas de um processo de criouliização profunda, do qual resultou uma cultura miscigenada, rica, diversa, orgulhosa da sua múltipla identidade, que se resume num único vocábulo, também ele nascido do chão seco dessas ilhas atlânticas: cabo-verdianidade.

4. CRIOLIZAÇÃO: O CASO DE CABO VERDE

Um território deserto pronto para ser “laboratório”

São inúmeros investigadores, sejam eles da área da linguística, da história, da sociologia, da antropologia ou de outras áreas sociais conexas que têm estudos, artigos académicos, ensaios e reflexões publicados sobre a temática do nascimento da Nação cabo-verdiana, a problemática da sua identidade, o aparecimento do crioulo, o processo de miscigenação das ilhas, a mistura entre culturas que neste território teve lugar ao longo de mais de quinhentos e cinquenta anos de história.

Não se pretende, nem é nosso objectivo, desenvolver ou aprofundar uma apurada investigação bibliográfica sobre a identidade nacional cabo-verdiana e dos principais factores que estiveram na sua origem. Apenas daremos, para que se possa entender o posterior enquadramento desta reflexão, algumas pinceladas que nos parecem fornecer um quadro claro das razões porque defendemos que a formação da nação cabo-verdiana e da sua cultura encaixa, com notável precisão, na teoria de crioulização desenvolvida por Edouard Glissant, ou não fosse Cabo Verde orgulhosamente considerada uma Nação Crioula.

O arquipélago cabo-verdiano, geograficamente próximo do continente africano, foi encontrado desabitado algures entre os anos 1460 e 1462, na mesma época das inúmeras viagens promovidas pelos portugueses, no ciclo áureo das Descobertas. Mas ao contrário do que aconteceu com a maioria das terras, Cabo Verde foi encontrado totalmente deserto, sem qualquer população autóctone.

Para o antropólogo João Lopes Filho,

“houve a necessidade de se proceder ao seu povoamento, através do envio de europeus, que depois enquadraram escravos negros recrutados no continente defronte ao arquipélago. Como resultado, na origem da sociedade cabo-verdiana, encontram-se elementos provenientes de um amplo leque de grupos étnicos, o que pode dar uma ideia da sua verdadeira base de usos, costumes, crenças, etc., numa palavra, das várias culturas que ali coexistiram.” ⁽¹²⁾

(12) João Lopes Filho. *Introdução à Cultura Cabo-verdiana*. Praia. Ed. Instituto de Educação de Cabo Verde, 2003, p.48.

O mesmo estudioso da cultura de Cabo Verde, na sua obra *Contribuição para o estudo da Cultura Cabo-verdiana*, resume de uma forma simples 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.”⁽¹³⁾ E dessa base nasce uma identidade cultural própria cujas raízes estão bem 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.”⁽¹⁴⁾

Um exemplo desta miscigenação quase que absoluta, desta exemplar fusão entre elementos europeus e africanos que desde cedo caracterizou o povo cabo-verdiano, é o relato feito por Germano Almeida, na sua monumental obra *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.⁽¹⁵⁾

Nessa mesma análise, Almeida defende ser o homem cabo-verdiano devedor de todos os tipos humanos que povoaram as ilhas. Mas não só. É na penúria e na falta de riquezas naturais que, paradoxalmente, se encontra o melhor terreno que fará germinar o cabo-verdiano: “[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.”⁽¹⁶⁾

(13) João Lopes Filho. *Contribuição para o Estudo da Cultura Cabo-verdiana*. Lisboa. Ed. Ulmeiro, 1983, p.27.

(14) João Lopes Filho, *op. cit.* p.53

(15) Germano Almeida. *Viagem pela História das Ilhas*. Mindelo. Ilhéu Editora, 2003, p.57.

(16) Germano Almeida. *op. cit.* p.50.

Por todas as razões aqui sinteticamente explicitadas, nenhum dos grupos intervenientes na formação do cabo-verdiano, tanto o europeu como o africano, podia apresentar uma cultura enraizada no terreno. De igual modo, nenhum dos dois grupos podia sobreviver independentemente do outro.

“Colocados frente a frente, olhando-se através das barreiras do racismo, os escravos ou 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 cabo-verdianidade.”⁽¹⁷⁾

Assim, podemos dizer que um dos enfoques da cabo-verdianidade é o entendimento da identidade não como uma estrutura fixa, mas como um processo dinâmico, tal como defendeu Glissant na sua teoria da criouliização.

Outros textos, que reflectem e estudam a origem da cultura crioula cabo-verdiana, voltam a utilizar o termo “laboratório”, curiosamente, tão caro à arte cénica. Por exemplo, o geógrafo português Ilídio Amaral, já em 1964, referindo-se à ilha de Santiago, a maior e mais populosa do arquipélago cabo-verdiano, 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.”*⁽¹⁸⁾

Esta fusão, núcleo gerador da identidade cabo-verdiana, dá-se em três momentos concretos⁽¹⁹⁾:

A arquitectura do individuo biológico, através do concubinato que atingia tudo e todos, desde a casa dos clérigos, à residência do Governador e os altos funcionários régios. A título de curiosidade, Almeida relata uma descrição de um tal Francisco Carletti, datada de 1594, que é tão pitoresca quanto elucidativa: *“há quem estime mais uma mulher morena do que uma branca porque, na realidade, parece que aquele céu inclina e faz desejar mais as naturais do país do que as estrangeiras, vendo-se*

(17) Luís Manuel de Sousa Peixeira, *Da Mestiçagem à Caboverdianidade*, Lisboa, Edições Colibri, 2003, p.25.

(18) Ilídio do Amaral, *Santiago de Cabo Verde: a Terra e os Homens*, Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, 1964, Colecção Memórias, vol. 48, p.19.

(19) Alice Alcobia, *Papia, Lé y Skrebe na Skóla Kauberdianu: a Emergência de Práticas Identitárias*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, pp.54-55.

até demasiado que quem não as tem como mulheres, procura rapidamente tê-las. E por fim, levados pelo afecto, acabam por casar e viver com elas muito mais contentes do que se fossem da mesma nação.” ⁽²⁰⁾

A ascensão do mulato, que teve como base, não apenas a mestiçagem biológica, como também a inferioridade numérica do europeu, o que possibilitou ao negro e ao mulato a apropriação da cultura portuguesa.

A apropriação das formas de poder e prestígio intelectual, decorrentes do processo de mestiçagem cultural ou processo de aculturação. Essa apropriação dá-se tanto através de elementos materiais quanto espirituais. No outro sentido, também os europeus puderam assimilar elementos da cultura africana.

É, então, neste caldeamento biológico e cultural que emerge o mestiço, ao qual coube o papel dessa expressão unitária, ele próprio *“produto de duas etnias, donde o modo de estar e de existir serem únicos, próprios da sua identidade.”* ⁽²¹⁾

O antropólogo cabo-verdiano Mesquitela Lima, por sua vez, enfatiza que

“houve de facto um encontro em que a interpenetração de valores africanos e europeus predisuseram o homem cabo-verdiano, o Crioulo, a uma atitude universalista perante o mundo e perante 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.” ⁽²²⁾

Este ponto de vista parece-nos crucial para o enquadramento que pretendemos dar à questão da criouliização cénica que será apresentada no próximo capítulo. Mesquitela Lima é muito claro quando defende que a vocação universalista do homem cabo-verdiano está directamente 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.”* ⁽²³⁾ Mais uma vez é Germano Almeida que numa simples frase sintetiza esta ideia quando defende que *“Cabo Verde inventou a arte de modelar tudo à sua maneira”*. ⁽²⁴⁾

(20) Germano Almeida. *op. cit.*, p.50.

(21) Alice Alcobia, *op. cit.*, p. 55.

(22) Mesquitela Lima, “Conversando com Mesquitela Lima”, entrevista conduzida por João Lopes Filho, in *Ponto & Vírgula*, nº10 e 11, Julho/Outubro 1984, p.20.

(23) *Ibid.*

(24) Germano Almeida, *op. cit.*, p.24.

Eis um país, uma cultura e um povo ideais para entranhar na sua arte cénica todos esses grandes clássicos da dramaturgia universal, que só esperavam que alguém desse conta da sua existência para que, através desse processo de modelação, como quem trabalha barro e argila, as transformasse, por intermédio da arte da encenação, em obras suas. Também suas. Cabo Verde em palco, pela voz dos maiores nomes da história do teatro.

5. CRIOLIZAÇÃO CÉNICA

Decorria o ano da graça de mil novecentos e noventa e oito quando, pela primeira vez, se representou uma peça de William Shakespeare nos palcos de Cabo Verde. Em crioulo, ou como é mais correcto, representado na língua cabo-verdiana. A peça escolhida não podia ter sido mais emblemática: *Romeu e Julieta*, levada à cena pelo Grupo de Teatro do Centro Cultural Português – IC, fundado seis anos antes, em 1993, na cidade do Mindelo.

Esta apropriação do texto original teve várias características: não houve uma preocupação de manter uma fidelidade absoluta ao texto original, tendo-se transposto a história para a actualidade de então, através de uma linguagem, quer dramática quer cénica, que as novas gerações pudessem reconhecer mais facilmente. Deu-se um maior ritmo e pulsar à peça, mais ao estilo dos anos 1990. O contexto geográfico foi igualmente alterado e esta acabou por ser uma imagem de marca desta produção teatral, já que as famílias rivais foram localizadas em dois bairros do Mindelo, Monte Sossego e Ribeira Bote, para dessa forma enquadrar a impossibilidade de amor dos dois jovens. ⁽²⁵⁾

Micaela Barbosa, na sua tese sobre a problemática da identidade na dramaturgia cabo-verdiana, defende, sobre esta adaptação de *Romeu e Julieta* que “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.” ⁽²⁶⁾

Não tinha sido a nossa primeira experiência, com o mesmo grupo, neste tipo de abordagem cénica. Antes havíamos trasladado um conto de Óscar Wilde (de *Fantasma de Catterville*, passou a *Fantasma de S. Filipe*); colocamos o condenado de *O Último Dia de um Condenado*, de Victor Hugo, a “contracenar” com presidiários cabo-verdianos da actualidade, da cadeia cível da ilha de S. Vicente; e transformamos a *Bernarda*, de Garcia Lorca, em *Nha Bernarda*, matriarca residente

(25) João Branco. *Nação Teatro – História do Teatro em Cabo Verde*, Praia, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2004., p.361.

(26) Micaela Barbosa, *A Identidade Caboverdiana na Dramaturgia.*, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Tese de Mestrado em Texto Dramático, 2009, (por publicar).

na cidade do Mindelo, nos tempos áureos do Porto Grande desta cidade, na adaptação de *A Casa de Bernarda Alba*. Só depois chegou Shakespeare aos palcos do Mindelo.

Deste conjunto de montagens cénicas surgiu o conceito de *crioulização cénica*: uma adaptação ao contexto nacional crioulo, ou seja, cabo-verdiano, numa qualquer época, utilizando como instrumento a matriz cultural e histórica do país e a língua cabo-verdiana. Servindo-se das mesmas personagens, das mesmas situações, dos mesmos conflitos da dramaturgia original, estas adaptações supõem, muitas vezes, uma redefinição do tempo (o *quando*), do espaço (o *onde*) e de outros pormenores relacionados com a história que se quer contar.

A utilização do crioulo, ou da língua cabo-verdiana, pode ter uma fortíssima influência neste género de adaptações, mas nem sempre é obrigatório que isso aconteça. Aliás, vivendo-se em Cabo Verde uma situação de bilinguismo, é natural que essa realidade seja também considerada nestas montagens cénicas. E dessa forma, havendo identificação entre palco e plateia, a peça, inicialmente estranha à realidade e ao próprio público, consegue conquistar um significado cultural próprio e distinto do original. Dito por outras palavras e de uma forma directa: torna a peça nossa, cabo-verdiana. Património do vasto repertório da dramaturgia nacional.

Sempre defendemos, neste âmbito, que só a assumpção, sem preconceitos de que é também numa universalidade mais ampla, que contemple as obras-primas de tantos importantes e fundamentais dramaturgos da História do Teatro, que nos pertencem também por direito, é que conseguiremos dar ao teatro que se faz em Cabo Verde um campo fértil para o seu amadurecimento. Um vastíssimo manancial onde se pode ir beber, inspirar-se, observar, procurar referências outras, em suma, miscigenar-se, como sempre aconteceu desde que o arquipélago cabo-verdiano se viu na posição de um imenso laboratório humano e social.

Das poucas vezes que o escritor Germano Almeida escreveu directamente sobre teatro não hesitou em afirmar algo que vem ao encontro do que aqui se defende:

“se o isolamento em que vivemos ao longo dos séculos teve a vantagem de fazer com que Cabo Verde funcionasse como uma espécie de laboratório onde diversas raças e culturas se viram em forçado e estreito contacto e na maioria do tempo irmanados pelas grandes tragédias que eram as secas que assolavam as ilhas, mas acabado por surgir desse convívio essa particular forma

de estar e de ver o mundo a que chamamos de cabo-verdianidade, também não podemos negar que esse isolamento é igualmente responsável por não poucas perniciosas formas de encarar a vida que acabámos alcandorando como apanágio do ilhéu, quando na verdade mais não são do que a auto-suficiência de quem eternamente vive com os olhos no próprio umbigo.”⁽²⁷⁾

O escritor salienta a importância da abertura a outras formas de sociedade e cultura que, como sempre aconteceu ao longo de uma história de mais de cinco séculos e meio, acabam fatalmente por se interpenetrar com a de Cabo Verde pelas formas mais variadas, mais especificamente neste caso, através das adaptações das obras literárias de grandes autores que a Humanidade conheceu e que, *“interpretadas à luz da realidade destas ilhas e utilizando como instrumento o crioulo, nada perdem da sua graça e magia, pelo contrário, como que ganham um fôlego renovado.”*⁽²⁸⁾

Quando se fala em criouliização como adaptação ou versão, tem-se nas suas premissas a ideia de um texto para levar ao palco (ou à cena), ou seja, é uma tradução cénica para o espectáculo, 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. E a própria «criouliização», entendida como uma tradução do ponto de vista do encenador, preza, como defendeu Susan Bassnett, a eficácia cénica, nem que se tenha que alterar do ponto de vista linguístico e estilístico: *“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.”*⁽²⁹⁾

Parece mais lógico, portanto, para prosseguir no pressuposto de que um texto de teatro, escrito com vista a sua execução cénica, contém distintas características estruturais que a tornam realizáveis, em palco, em direcções distintas. É uma leitura cénica conduzida numa direcção muito concreta: na da sua identificação dentro do próprio cerimonial cénico. O que se passa no espaço cénico é uma história que o

(27) Germano Almeida, “O Mundo no Teatro em Cabo Verde” in *Mindelact – Teatro em Revista*, nº2, Janeiro/Julho 98., p.13.

(28) Germano Almeida, *op. cit.*, p.13.

(29) Susan Bassnett *Translations studies*, London, Routledge Editions, 1991, p.122.

público adota como sua, reconhecendo o universo que nela é retratada, mesmo que isso não aconteça com o texto dramatúrgico original.

O jornalista cabo-verdiano Eduíno Santos, em defesa deste trabalho, numa apaixonada crónica num jornal local, manda perguntar ao próprio Shakespeare, se “o nosso *Rei Lear* é o seu *Lear vitoriano* [sic].” Ou que se chame Garcia Lorca para este nos vir dizer se “a nossa *Casa de nha Bernarda* é sua.”⁽³⁰⁾

Desta forma, o processo de identificação fica completo, com a apropriação pelo público das personagens como sendo seus, familiares, conterrâneos, nacionais: “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.”⁽³¹⁾

A crioulização cénica é, portanto, uma tradução do texto teatral para o palco, utilizando a arte da encenação como veículo principal para uma identificação clara da história – na sua origem um produto culturalmente estranho – no momento da apresentação da obra ao público.

Patrice Pavis refere-se concretamente a esta questão no seu trabalho dedicado aos problemas da tradução do texto teatral para o palco, num contexto intercultural e pós-moderno. Dentro dos problemas identificados por Pavis, destacamos aquele que o teatrólogo francês chama de “*encenação de uma tradução*”. Distingue duas situações de enunciação: a que pertence exclusivamente à cultura de origem e à cultura de destino; e a que mistura os dois.⁽³²⁾

Pavis acredita que o tradutor não pode preservar a situação original. É somente quando o texto traduzido é encenado para um público alvo que nos encontramos perante uma situação de enunciação que pertence desde aí e exclusivamente à cultura de destino. Ou seja, a tradução na arte cénica nunca chega onde se espera que chegue: não está apenas nas palavras, mas também no gesto; não está na letra, mas no espírito de uma cultura. Inefável mas omnipresente.⁽³³⁾

(30) Eduíno Santos, “Mindelo ‘comeu’ João Branco” in *Expresso das Ilhas*, nº169, 21/03/2005, p.25.

(31) Eduíno Santos, *op. cit.*, p.13.

(32) Patrice Pavis, “Problems of Translation for Stage: Intercultural and Post-Modern Theatre”, *The Play Out Context: Transferring Plays from Culture to Culture*, Cambridge Univ. Press.,1989, pp. 25-44.

(33) Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 36

A crioulização cénica é pois, neste âmbito, resultado de uma transladação de uma peça de teatro escrita, que na sua origem é estranha à realidade histórica, social e cultural de Cabo Verde, para um espectáculo encenado com uma directriz muito clara: tornar a narrativa perfeitamente identificável pelo público, sendo que para isso, numa primeira instância, tem que se tornar identificável para quem é o portador – com o seu corpo, voz e alma – do que se vai mostrar. Neste contexto, interessa-nos o trabalho dos actores, a questão da língua falada e ouvida, mas também o corpo que mexe de certa forma e com determinada energia, a forma como se comunica com o outro carregando claramente as idiossincrasias do seu povo e as suas próprias experiências de vida.

Mas esta tradução – ou transladação – implica também toda uma concepção cénica que envolve ainda uma componente plástica, visual, sonora, espectacular. Os ambientes passam a identificáveis, assim como os objectos concretos; as paisagens são reconhecíveis, mesmo que seja uma terra de ninguém.

Seja um lugar deserto, um cenário desolador, como os que podemos encontrar nas peças de Beckett, ou num bairro de uma cidade pacata, como na *Sapateira Prodigiosa*, de Garcia Lorca. Seja nos figurinos das personagens, agora cabo-verdianos, de modas presentes ou passadas, mas sempre elementos de uma cultura crioula que não estranha o objecto cénico que lhe é dado a apreciar. Seja nos sons de naturezas diversas, o bater do mar nas rochas, o sopro do vento Leste que sempre assolou estas ilhas ou os cães a latir num dos becos da capital do arquipélago. Seja no desfile de S. João, festa tradicional, dividida entre o religioso da devoção ao Santo e o pagão das danças com corpos suados que se colam com elevada carga erótica ao ritmo dos tambores, que vimos passar pelo auditório na nossa *Casa de nha Bernarda*, porque esta era, à época, uma festa proibida, e às meninas de boas famílias, moradoras no centro da cidade, da folia só lhes era permitido o som dos tambores ao longe e o mais que a imaginação permitisse. Seja na forma como as personagens cómicas atravessam as maiores tragédias, como sempre acontece em Shakespeare, cujo personagem do Bobo, em *Rei Lear*, fala em verso crioulo ao ritmo do hip-hop. Seja no enquadramento histórico e geográfico, onde as *Três Irmãs* querem fugir da prisão que representa a cidade do Mindelo nos tempos da Segunda Guerra Mundial e fantasiam com Lisboa, a metrópole sonhada e ambicionada. Seja na característica diglossia do falso médico de Molière, que fala

crioulo quando é um simples camponês, mas salva-se com um português cheio de termos pretensamente científicos quando veste o papel de mestre da medicina.

Quem são aqueles dois homens esfarrapados num campo inóspito, no meio do nada, à espera de algo ou de alguém, olhando para o vácuo, com aquela sensação da inevitabilidade mítica da espera, apenas com uma árvore seca como companhia? Para alguém que conheça minimamente a história da dramaturgia universal estes dois seres humanos perdidos só podem ser Vladimir e Estragon, de *À Espera de Godot*. Para o cabo-verdiano só podem ser dois camponeses que todos os anos, um a seguir ao outro, semeiam um chão sedento de água, e ficam ali parados, olhando para o céu, à espera da azágua⁽³⁴⁾



Figura 01: *Rei Lear, nho Rei já ba cabéssa*, GTCCP-IC (2003), fotografia de Luís Couto

(34) Azágua é o termo conhecido em Cabo Verde pelas chuvas que caem em determinadas alturas do ano, mas sempre de forma inconstante e imprevisível.

6. O PROJECTO CÉNICO BODAS DE SANGUE

6.1. Enquadramento

A nossa adaptação cénica de *Bodas de Sangue* foi realizada no âmbito do trabalho desenvolvido pelo Grupo de Teatro do Centro Cultural Português – Instituto Camões / Pólo do Mindelo que, fundado em 1993, tem dado especial atenção à adaptação de grandes clássicos da historiografia teatral, a partir da qual surge o conceito de crioulização cénica, explanado no capítulo anterior.

Desde meados dos anos 1990 que a companhia do Mindelo, actualmente uma das mais antigas de Cabo Verde e a mais produtiva da história do teatro cabo-verdiano⁽³⁵⁾, tem vindo a utilizar textos de vários autores da dramaturgia universal, sendo de destacar as suas crioulizações de Shakespeare, Molière e Garcia Lorca.

Foi em 1997, com *A Casa de nha Bernarda*, que avançamos pela primeira vez com uma adaptação de uma peça de teatro do dramaturgo espanhol, neste caso *A Casa de Bernarda Alba*. Tendo a actriz portuguesa Guida Maria como convidada especial, representou, à época, um dos maiores sucessos de público da história do teatro no Mindelo. Em 2007, dez anos depois, foi remontada a mesma peça, com um elenco necessariamente diferente (*figura 02*).

Em 2002, foi a vez de *A Sapateira Prodigiosa*, uma das comédias mais populares de Lorca. A aceitação do público também aqui foi considerável.

Com *Bodas de Sangue* encerra-se uma trilogia lorquiana que, curiosamente, acompanha várias das classificações académicas feitas do conjunto da sua obra para teatro, dividida em comédias, dramas e tragédias: *A Casa de nha Bernarda* (*Casa de Bernarda Alba*, no original) é o mais conhecido dos dramas; *A Sapateira Prodigiosa*, a mais popular das comédias. A trilogia fica agora completa com *Bodas de Sangue*, a sua tragédia mais emblemática e encenada em todo o mundo.

(35) O Grupo de Teatro do Centro Cultural Português – IC / Pólo do Mindelo tem, até à presente data, 46 produções teatrais apresentadas, sendo, a longa distância, o grupo mais produtivo da história cultural do arquipélago. Tem ainda representado Cabo Verde e o seu teatro em inúmeros festivais internacionais, contabilizando mais de três dezenas de participações em eventos fora do país.

Esta opção tem despertado a curiosidade de outros estudiosos das artes cénicas e da dramaturgia, nomeadamente em teses de mestrado e doutoramento. Micaela Barbosa, portuguesa, tem como um dos pilares da sua tese de mestrado em dramaturgia as crioulições do grupo e, mais recentemente, a espanhola Mercedes Blezal, da Universidade de Valência, tem as nossas adaptações de Garcia Lorca como tema central da sua tese de doutoramento.



Figura 02: *Casa de nha Bernarda*, GTCCP-IC (2007), fotografia de João Barbosa

6.2. Análise dramatúrgica: o trágico em Lorca

Federico Garcia Lorca, espanhol, nasceu em Granada em 05 de Junho de 1898, tendo sido executado com um tiro na nuca pelos nacionalistas na Guerra Civil Espanhola, em 19 de Agosto de 1936, sem direito a qualquer julgamento, ainda não sendo claro se pelos seus posicionamentos políticos ou se pela sua assumida homossexualidade, tendo o seu corpo sido largado em Serra Nevada.

Escreveu *Bodas de Sangre* entre 1931 e 1932, primeira peça, segundo o próprio autor, de uma intitulada “trilogia dramática da terra espanhola”, de que faziam parte *Yerma*, escrita em 1934, e *La Destruccion de Sodoma*, de 1936, que nunca chegou a concluir, tendo sido recuperados apenas alguns excertos⁽³⁶⁾. Com essa revisitação ao solo trágico grego, Garcia Lorca pretendia “dar luz à tragédia soterrada”⁽³⁷⁾, vincando na primeira pessoa a sua paixão pelo género trágico, de que *Bodas de Sangre* é, provavelmente, o melhor testemunho. Outrossim, a ideia de trilogia não é de todo desligada da tradição do modelo adoptado nos grandes festivais trágicos da Grécia Clássica, mais concretamente, nas Grandes Dionisíacas.

O sentido trágico de *Bodas de Sangre* está, como veremos, presente ao longo de toda a peça. Seja nos recursos simbólicos, no factor tempo agregado às construções oníricas para revelar a tragicidade do destino das personagens, no tratamento mítico dado a certas componentes do enredo, na anunciação praticamente desde o início da trama de que algo trágico irá acontecer ou na morte encenada tendo por base rituais sacrificiais.

Segundo o próprio Garcia Lorca uma tragédia deve seguir o estipulado pela raiz do teatro grego clássico e ter “quatro personagens principais e coros”. *Bodas de Sangre* corresponde a esse esquema.

Em *Bodas de Sangre* (título original), as quatro personagens principais são: a Mãe (do Noivo), *Leonardo*, a *Noiva* e o *Noivo*. Depois temos as personagens secundárias e os coros. Tal como na tragédia grega, cabe aos coros a função de comentar o desenrolar da acção e intensificar o dramatismo da mesma, em ocasiões específicas.

(36) Claudio Castro Filho, *O Trágico no Teatro de Federico Garcia Lorca*, Zouk Editora, Porto Alegre, 2009, p.58

(37) Federico Garcia Lorca, *Teatro Completo*, Edición y prólogo de Miguel Garcia-Posada, Contemporânea, Barcelona, 2004, v.III , p.93

Outros aspectos que reforçam o carácter trágico da peça são: a presença de música e do verso; a aparição de figuras metafóricas humanizadas, como a *Lua* e a *Morte*; o lamento final da *Mãe* e da *Noiva*, perante o fim trágico, acompanhadas do pranto de outras mulheres, num choro cantado que não é, de todo, estranho à realidade das ilhas.

Inspirado nas reportagens jornalísticas acerca de um assassinato cometido nas vésperas de um casamento, numa região rural próxima da cidade andaluza de Nijar, e munido de instrumentos dramáticos definidos herdados das tragédias gregas, Garcia Lorca aprofunda, em *Bodas de Sangre*, aspectos fundamentais do seu teatro - amor, liberdade, maternidade.

A peça, dividida em três actos e sete quadros, dá conta ao longo do enredo das bodas que unem duas típicas famílias, cujo sustento provém das suas pequenas propriedades agrícolas e que procuram obter com o casamento a garantia de perpetuação (em termos naturais, morais e económicos) das suas castas. Sobre o fundo de uma terra fustigada pelo Sol e nos limites do mundo campesino, dominado pelo valor das terras e do dinheiro e dividido por trágicas rivalidades que se prolongam através do tempo, se desenvolve a obra.

Durante a montagem da peça, que incluiu na sua fase inicial intenso trabalho de mesa com toda a equipa, ficou clara para nós a genialidade do autor na forma como consegue uma laboriosa construção dramática, que nos leva por caminhos tão diversos como a identificação das personagens, a festa, a emoção, a paixão e, finalmente, a vingança, a raiva e a dor.

A divisão em três actos corresponde a três momentos distintos na forma como os acontecimentos se revelam perante o público: no Acto I, com a apresentação das personagens e respectivas famílias, da sua condição e da relação que tem uns com os outros. Entramos em suas casas. Assistimos às visitas e às negociações iniciais que culminarão no acordo para a consumação do matrimónio. Mesmo que a personagem da *Mãe* revele desde a primeira cena o seu receio premonitório de que para o filho, único sobrevivente macho da sua casa, estaria reservado um final trágico no fio de alguma navalha afiada – como aconteceu com o marido e o filho mais velho – funcionando como uma espécie de oráculo que anuncia o que há-de vir, também não é menos verdade que confrontados com a sua situação somos levados a entender e a identificar-nos com aquele jeito duro e controlador de ser, revelados desde a sua primeira aparição.

O Acto II oferta-nos a festa, a folia, as danças e as músicas inerentes ao casamento e que, na nossa adaptação, ganharam uma importância redobrada. Nesta fase, quase que nos esquecemos do antigo namoro entre a *Noiva* e *Leonardo*, que se encontram na manhã da boda numa das cenas mais calorosas da peça, mas cuja conversa pronuncia um rompimento definitivo. A missão vai ser cumprida, o casamento vai acontecer, o curso dos acontecimentos nada trarão de anormal que possa perturbar o que o senso comum exige. Pelo menos é isso que pensamos, quanto mais não seja pela forma como somos inebriados e conquistados pelo ambiente de festa das bodas, com a comida farta, os familiares que vieram de longe para testemunhar o momento, os passos de dança, mesmo daqueles cujos pés não foram feitos para bailar.

Este segundo acto termina com um corte radical, protagonizado pela *Mulher de Leonardo*, que anuncia perante todos os convidados a fuga da *Noiva* com o seu marido. A cena ganha ainda maior crueza pelo facto desta mulher estar com uma barriga enorme resultante de uma gravidez em estado avançado. Um grito lancinante, um choro que não quer sair, uma respiração ofegante, anuncia o que aí vem: uma mudança radical que esta peça nos proporciona quando entramos no mundo onírico, simbólico e mítico do último terço da peça. O público conheceu os seus anfitriões, fez com eles a festa e, quando menos espera, leva um soco no estômago.

Finalmente, com o Acto III somos confrontados com um outro ambiente que reforça e confirma o carácter trágico da dramaturgia lorquiana: ainda no meio dos festejos do matrimónio, a *Noiva* consente ser raptada por *Leonardo*, primo com o qual na adolescência vivera interrompida paixão. A *Mãe do Noivo* - que desde as primeiras linhas do texto lamenta ao recordar os homens da sua família, mortos, precisamente, pelos consanguíneos do agora raptor - convoca os presentes a, em nome da honra da sua família, sair à captura dos amantes em fuga. A implacável perseguição culmina com um duelo de punhais no qual o *Noivo* e *Leonardo* morrerão, assassinando-se mutuamente.

Nesta fase final do enredo ganham ainda maior destaque os elementos trágicos que, embora presentes nos dois primeiros actos, atingem aqui nova dimensão. A inevitabilidade do destino arrasta os protagonistas pela força inabalável de um fado já escrito, tal como é habitual nas tragédias clássicas.

O coro, elemento central do carácter trágico desta dramaturgia, está presente nos três actos da peça, mas de forma diferenciada em cada um deles: no primeiro

acto, numa canção de ninar carregada de simbologia e de premonição; no segundo acto, com as músicas da festa do casamento, que nos transportam para os cânticos nupciais de natureza religiosa destinados a reivindicar a bênção dos deuses para os noivos, os epitalâmios da Grécia Clássica; finalmente, no terceiro acto a presença do coro é reforçada, primeiro com os lenhadores que comentam a fuga dos amantes e a perseguição, depois com a triste lamúria cantada das raparigas que anunciam a morte dos rivais e, finalmente, com o choro fúnebre das vizinhas e Mãe do Noivo, que ocorre na forma declamada.

Tal como nas obras trágicas, em *Bodas de Sangue* o autor tem na música e no verso, na aparição de forças superiores, míticas e oníricas, na catarse final das mulheres, na promoção de um ambiente poético que ultrapassa a realidade, as bases com as quais constrói toda a trama desta exemplar peça de teatro. Às cenas rápidas, intensas e com diálogos quotidianos e aparentemente banais – em Lorca tudo o que é dito e ouvido interessa e alimenta a história mesmo que não o pareça – sucedem-se belos e poéticos interlúdios líricos que explicitam a essência do conflito e, simultaneamente, são uma antecipação trágica do que virá.

O carácter simbólico, mesmo que presente de forma pontual ao longo de toda a peça, ganha uma dimensão acrescida no terceiro acto, com a personificação das figuras da *Lua* e, principalmente, da *Morte*. Esta última torna-se uma das protagonistas da história, não apenas como personagem – no corpo de uma *Mendiga* – mas também como cerimónia sacrificial. Mais uma vez, o sentido trágico ganha corpo com a presença da morte, inevitável e inadiável, a partir da qual se revela o mais profundo da essência humana.

Como instrumento e metáfora da morte temos, no primeiro caso, a faca e “*tudo o que possa cortar o corpo de um homem*”⁽³⁸⁾ e, no segundo, a presença do sangue que tem a importância que justifica a sua inclusão no próprio título da obra.

A faca é o instrumento pela forma directa como nos conduz à fatalidade. Quase que tem voz própria, e faz-se ouvir como um trovão no emocional monólogo final da *Mãe do Noivo*: “*com uma faca, sim, com uma faca, num dia marcado, entre as duas e as três, mataram-se os dois homens do amor. Com uma faca, vizinhas, com uma faca que quase não cabe na mão, mas que penetra fino pelas carnes assombradas, e que só pára no sítio onde treme encurralada a escura raiz do grito.*”⁽³⁹⁾

(38) Federico Garcia Lorca, *Bodas de Sangre*, Madrid, Editora Castalia, 1999, p.66 (trad. Mercedes Marques)

(39) Federico Garcia Lorca, *Bodas de Sangre*, Madrid, Editora Castalia, 1999, pp.141-142 (trad. Mercedes Marques)

O sangue é o líquido vital, veículo da paixão e testemunho vivo da tragédia, do sacrifício e da morte violenta resultante do duelo final entre os pretendentes da *Noiva*. Na discussão mais acalorada entre *Leonardo* e a *Noiva* ele faz questão de avisar que é um homem “*de sangue quente*”⁽⁴⁰⁾

Por sua vez a *Mãe da Noiva* faz alusão ao sangue dos seus entes queridos assassinados quando diz que é terrível “*ver o sangue derramado no chão*”⁽⁴¹⁾. No caso do filho mais velho, um sangue que ela fez questão de molhar com as mãos e lambar com a própria língua, dando um carácter animalesco a esta personagem avassaladora. E é com a alusão ao sangue que a *Mãe da Noiva* anuncia a vingança, quando proclama, na última fala do Acto II: “*Chegou de novo a hora do sangue!*”⁽⁴²⁾

Como é expectável, o sangue torna-se protagonista no terceiro e último acto: seja quando a *Lua* pede “*que o sangue me ponha entre os dedos o seu delicado assobio*”⁽⁴³⁾; seja quando as mulheres comentam a morte dos rivais num pranto onde desfiam um novelo de lã vermelho, referindo-se aos “*amantes sem fala, vermelhos de sangue.*”⁽⁴⁴⁾.

Não pretendo aprofundar muito mais esta breve análise dramaturgica, tendo em conta que inevitavelmente voltaremos a ela no capítulo seguinte, dedicada à contextualização da nossa crioulização cénica. O carácter trágico da obra parece-me evidente e os três actos complementam-se de forma harmoniosa e inesperada, dividindo a peça em três grandes momentos: o da apresentação (da história e suas personagens), o dedicado à festa e aos rituais ligados ao casamento, o último em que somos confrontados com a paixão, a dor e a raiva, ou seja, com as entranhas de quem, momentos antes, apenas havíamos conhecido de forma aparente ou superficial.

Finalmente, fazer referência a uma característica da peça que nos parece essencial se bem que pouco comentada na bibliografia consultada: os principais acontecimentos de todo o enredo nunca são vistos directamente pelo público, sendo apenas relatados pelas testemunhas que a estes tiveram acesso. O namoro prévio da *Noiva* com *Leonardo*; a morte do marido e filho primogénito da *Mãe do Noivo*; a cerimónia do casamento; a fuga inesperada da *Noiva* com *Leonardo*; e, finalmente, o

(40) Federico Garcia Lorca, *Bodas de Sangre*, Madrid, Editora Castalia, 1999, p.96 (trad. Mercedes Marques)

(41) Federico Garcia Lorca, *op. cit.*, p.108 (trad. Mercedes Marques)

(42) Federico Garcia Lorca, *op. cit.*, p.117 (trad. Mercedes Marques)

(43) Federico Garcia Lorca, *op. cit.*, p.123 (trad. Mercedes Marques)

(44) Federico Garcia Lorca, *op. cit.*, p.135 (trad. Mercedes Marques)

duelo e a morte dos dois rivais, tudo isso não nos é permitido ver, podendo apenas imaginar-se a partir do que nos é contado. Neste sentido, a plateia é incentivada a fantasiar sobre os principais acontecimentos, sendo colocada na mesma posição da maioria das outras personagens, o que permite um aumento do interesse pela história, dando um cunho ainda mais extraordinário a esta peça absolutamente fascinante.

6.3. Parâmetros da criouliização em *Bodas de Sangue*

6.3.1 Contexto linguístico

A presente criouliização de *Bodas de Sangue* começou com um aprofundado estudo da peça original, das situações descritas, do contexto social e cultural em que foi escrita, das características das personagens e de um amplo debate sobre qual a melhor forma de adaptar a história à realidade cabo-verdiana.

Assim, o texto final utilizado na peça foi o resultado de um intenso e aturado trabalho de mesa que envolveu toda a equipa artística: encenador, actores, assistente de encenação, músicos, cenógrafo, figurinista e outros companheiros do grupo que participaram deste processo.

Nesta caminhada fomos descobrindo e definindo as situações que melhor se enquadrariam à realidade que queríamos adoptar e foi aqui que escolhemos os lugares concretos, alterando do texto original, referências específicas a espaços, plantas, animais, músicas, tradições e outras que julgamos pertinentes.

A língua cabo-verdiana, também nomeada aqui simplesmente de “crioulo”, foi sendo introduzida em muitas das cenas originais, quer por tradução directa da nossa versão portuguesa – que contou, por sua vez, com a tradução do original castelhano realizado pela Dra. Mercedes Biezal – quer pela necessidade de introduzir outras expressões próprias de Cabo Verde que enriqueceram e, em alguns casos sustentaram, a versão ora apresentada.

Deste modo chegamos a um texto que, embora predominantemente dito em português, pode ser considerado bilingue, já que a introdução dessas expressões em crioulo acaba por apoiar e justificar essa característica, que vai ao encontro do que se

passa na realidade cabo-verdiana desde os tempos mais vindouros, em todas as ilhas e situações: a utilização do crioulo com a do português caminha lado a lado e vai variando conforme a situação, posição social, lugar onde cada um se expressa, etc.

Portanto, ao longo de toda a peça podemos encontrar dezenas de pequenas expressões, interjeições, curtos diálogos ou apenas palavras em crioulo misturadas com a maior naturalidade com o português.

Há, pois, a necessidade de deixar algumas advertências que servirão para clarificar alguns critérios e metodologias utilizadas no presente relatório.

Em primeiro lugar, é importante avisar que nos subcapítulos imediatos, que se referem à adaptação crioula propriamente dita, as citações da peça são retiradas dessa versão final do nosso texto dramaturgico, que segue em anexo.

As letras das músicas, todas cantadas originalmente em crioulo, serão traduzidas para o português, para uma compreensão efectiva da sua inclusão no enredo, algumas delas em substituição das canções contidas na peça original, outras introduzidas por questões de encadeamento das cenas na nossa adaptação.

Por último, um esclarecimento: a grafia da escrita do crioulo neste relatório adopta as regras estipuladas pelo Alfabeto Cabo-verdiano, recentemente aprovado pelo Governo de Cabo Verde, e a variante do crioulo utilizada é a variante de Barlavento, região de que faz parte a ilha de S. Vicente. Tal como no caso das letras das músicas utilizadas, também aqui as frases da peça citadas na língua cabo-verdiana serão traduzidas para o português, para um melhor entendimento por quem não domina ou sequer está familiarizado com o crioulo de Cabo Verde.

6.3.2 Contexto geográfico, social e histórico

É na ilha de S. Vicente, arquipélago de Cabo Verde, que o enredo do “nosso” *Bodas de Sangue* se desenrola. Embora não seja uma ilha rural, o território da ilha contempla, além da cidade do Mindelo, capital do município, duas aldeias piscatórias e, pelo menos, duas extensas zonas com populações que se dedicam à agricultura. A população da ilha ronda, segundo o último censo, os oitenta mil habitantes, sendo que a grande maioria vive na única cidade existente.

A sua extensão não é muito grande, tendo uma superfície total de 227 Km², medindo apenas 24 km de leste a oeste e 16 km de norte a sul, sendo relativamente

plana, especialmente na área central, a zona leste conhecida como Ribeira do Calhau, uma das zonas referenciadas na nossa adaptação.

Tal como na história original, o clima é seco, com uma temperatura média que ronda os 24 a 30 °C, sendo habitual nos meses mais quentes haver temperaturas mais elevadas.

Logo na primeira cena entre a *Mãe* e o *Noivo* (*figura 03*), somos informados, se bem que de forma indirecta, que esta família vive no campo, longe “*da morada*”⁽⁴⁵⁾, pois vemos o filho a tentar convencer a mãe a acompanhá-lo à cidade. A linguagem da *Mãe* é, ainda, claramente uma forma de falar de alguém familiarizado com as lides do campo, como quando diz ao filho, em crioulo, “*um home é um home, um midjo é um midjo*”⁽⁴⁷⁾.



Figura 03: *Bodas de Sangue*, GTCCP-IC (2011), *Mãe e Noivo*, fotografia de João Barbosa

O núcleo familiar formado pelas personagens do *Leonardo*, *Mulher* e *Sogra* também são gente do campo. Percebemos isso pela paixão que o homem tem pelos cavalos e nos comentários azedos que faz numa das cenas que tem com a *Noiva*, quando acusa esta de não ter querido ficar com ele pelo facto de ele ser um homem

(45) “Morada” é o termo utilizado pelos habitantes do Mindelo para se referir ao Centro Histórico da cidade.

(46) Ditado em língua cabo-verdiana, variante de S. Vicente, que quer dizer, em tradução literal, “*um homem é um homem, um milho é um milho*”.

sem posses (entenda-se, sem terras que possam fazer dele um pretendente interessante para o progenitor da *Noiva*).

A ruralidade das personagens fica totalmente clarificada no quadro terceiro do Acto I, que corresponde à cena do pedido de casamento (*figura 04*). Os comentários à qualidade das terras e o desejo do *Pai da Noiva* em juntar o património das duas famílias referem-se, essencialmente, a bens rurais:

PAI (Sorrindo.) *Tu és mais rica do que eu. As terras valem contos. Cada pelar uma moeda de prata. Lamento muito que as terra... 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.⁽⁴⁸⁾ que não querem vender por nenhum o ouro do mundo.*

NOIVO *Isso sempre acontece.*

PAI *Se pudéssemos com vinte parelhas de bois trazer as tuas plantações aqui e colocá-las ao lado das minhas, que alegria!...*

MÃE *Para quê?*

PAI *O meu é dela e o teu é dele. Por isso. Para ver tudo junto. Que junto é bonito!⁽⁴⁹⁾*



Figura 04: *Bodas de Sangue*, GTCCP-IC (2011), *Pedido de Casamento*, fotografia de João Barbosa

(48) "O meu sonho é juntar esses pedaços de terra".

(49) Acto I, Quadro Terceiro.

No decorrer do primeiro acto fica claro que um dos propósitos do casamento é aumentar a riqueza das duas famílias envolvidas, num negócio que não é de todo estranho à realidade das ilhas, principalmente dos meios rurais.

Estamos, pois, perante dois núcleos familiares que vivem razoavelmente bem, podendo classificar estas pessoas como pertencendo à classe média alta, possuidora de terras, tradicionais e conservadoras.

A *Noiva*, moça de boas famílias, filha única, de vinte e dois anos de idade ⁽⁵⁰⁾ é, na nossa adaptação, filha de mãe portuguesa – supõem-se que falecida e pai cabo-verdiano. O *Pai da Noiva* chama mesmo atenção à filha, na cena do pedido de casamento, referindo-se à *Mãe do Noivo*, “*afinal ela vai ser a tua mãe*” ⁽⁵¹⁾. A *Noiva* na única alusão que faz à mãe durante a peça, refere que “*a mãe era dum lugar onde havia muitas árvores. De terra rica*” ⁽⁵²⁾, um comentário que está consentâneo com uma das principais características geográficas do arquipélago: a secura, as paisagens desérticas e a falta de árvores em grande parte da área da ilha.

As dificuldades de adaptação da *Noiva* ao clima e à condição de ilhéu ficam bem patentes num diálogo que ela tem com a criada, sua maior confidente (*figura 05*):

NOIVA *A mãe era dum lugar onde havia muitas árvores. De terra rica.*

CRIADA *Por isso era ela assim tão alegre!*

NOIVA *Mas aqui foi-se consumindo.*

CRIADA *O destino.*

NOIVA *Como todas nos consumimos. O mar parece que nos quer engolir e as paredes deitam fogo.* ⁽⁵³⁾

A terceira família envolvida, a de *Leonardo*, *Mulher* e *Sogra*, são mais pobres e vivem em dificuldades. Fica patente essa condição social quando a mulher pede ao marido que junte algum dinheiro para comprar roupa para o filho ou quando este acusa a *Noiva* de não ter ficado com ele pelo facto deste não ter posses, principalmente terrenos (*figura 06*).

(50) A idade da Noiva é revelada pelo Pai, na cerimónia de pedido de casamento, Acto I., Quadro Terceiro.

(51) Acto I, Quadro Terceiro.

(52) *Idem*.

(53) *Ibidem*.



Figura 05: *Bodas de Sangue*, GTCCP-IC (2011), *Noiva e Criada*, fotografia de João Barbosa



Figura 06: *Bodas de Sangue*, GTCCP-IC (2011), *Leonardo e Mulher*, fotografia de João Barbosa

No que diz respeito ao contexto histórico e temporal da criouliização, não houve necessidade de o situar com precisão, pois a conjuntura vivida na peça pode acontecer ainda nos dias de hoje, se bem que ao próprio público seja dada a liberdade de fazer esse enquadramento. O conservadorismo e o carácter tradicional do enredo pode ser estranho ao jovem que hoje vive nas principais cidades de Cabo Verde e tem acesso à Internet, mas não é de todo desconhecido a muitos outros que vivem em zonas menos abastadas, nomeadamente nas zonas rurais afastadas das principais cidades.

Essa aparente indefinição está bem patente também nos elementos que nos poderiam indicar, de forma directa ou indirecta, a época vivida pelas personagens, como acontece com os figurinos ou adereços. No entanto, procuramos não enquadrar de forma específica o que é vestido e usado com o tempo vivido, deixando esse aspecto em aberto.

Onde o público mais facilmente se sente identificado é, com toda a certeza, na componente tradicional ligada ao cerimonial do casamento. Por exemplo, não deixa de ser curioso que tenhamos testemunhado cânticos, desfiles e situações semelhantes aos da peça em casamentos ocorridos na cidade do Mindelo durante o período dos ensaios, análogos com os que acabávamos de introduzir na nossa versão. Esses ensaios, que decorreram durante todo o período de Verão (Julho, Agosto e Setembro), correspondem à época alta dos casamentos em Cabo Verde, em que muitos emigrantes aproveitam as férias para se casar ou assistir, participar e testemunhar os casamentos de familiares ou amigos que lhe são próximos.

A problemática da violência inerente à peça, onde a morte ronda e tem presença constante, foi debatida pelo colectivo e, infelizmente, a realidade veio-nos comprovar a pertinência da presente montagem cénica. Cabo Verde, ao contrário do que possa parecer à primeira vista, assiste quase diariamente a situações de inusitada violência. A utilização da faca, por exemplo, é tida como normal e até exigível, numa rixa entre homens da ilha de Santiago. Mas essa é uma realidade que não é única da maior e mais povoada ilha de Cabo Verde. No caso do Mindelo, aproximadamente a meio do período de ensaios, foi notícia 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.

Definido o local, deixando em aberto a época e mantendo os padrões socioeconómicos originais dos principais envolvidos na história, falta sublinhar o maior filão que esta peça nos permitiu explorar: a musicalidade e os rituais ligados ao casamento.

6.3.3 Contexto cultural (tradições de casamento, músicas, ritmos)

Como ficou claro quando fizemos referência ao contexto social, é na tradição do casamento e em tudo o que lhe está inerente que esta adaptação crioula ganha maior fôlego e possibilidade de identificação com o seu público. É inegável que o cabo-verdiano gosta de se casar, não apenas por questões religiosas – mais de 90% da população de Cabo Verde é católica – ou de aceitação social, mas também porque este é um povo que adora a festa e não se poupa para concretizar uma pomposa celebração que anuncie a toda a população o importante passo acabado de concretizar.



Figura 07: *Bodas de Sangue*, GTCCP-IC (2011), *Festa de Casamento*, fotografia de João Barbosa

Vários estudos e artigos têm sido publicados sobre esta temática e embora a tradição ligada ao casamento seja maior numas ilhas do que noutras, a intensa mobilidade social inter-arquipelágica que sempre caracterizou o viver crioulo torna essa questão pouco influente. O cabo-verdiano muda de ilha ou mesmo de país, mas carrega com ele os viveres, as tradições, as músicas e o saber dos mais idosos dos lugares de onde vêm. A ilha de S. Vicente é, neste sentido, paradigmática, já

que foi a última ilha de Cabo Verde a ser povoada e desde sempre recebeu, pelo seu carácter cosmopolita e rápido desenvolvimento, cidadãos de outros países e mais ainda de outras ilhas que para aí se deslocam em busca de uma vida melhor.

Seguindo a ordem cronológica dos factos, a primeira cerimónia envolvendo o casamento é o pedido de casamento. Segundo Geraldo Almeida, que fez um estudo sobre o casamento tradicional na ilha da Boavista, o pedido de casamento era um procedimento muito cerimonioso, “*como aliás acontecia na maioria das ilhas de Cabo Verde.*”⁽⁵⁴⁾ Geralmente era o pai e, na falta deste, o padrinho ou o 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, mesmo sabendo do sucedido. 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.

Tudo isto que acabamos de descrever corresponde à cena do pedido de casamento na peça. À falta de homens na família, é a *Mãe do Noivo* que assume esta incumbência. Segue para a casa do *Pai da Noiva* com o filho, conversam, falam das posses de um e de outro, a mãe enaltece as qualidades do filho e o pai as da filha (*figura 8*):

MÃE Tu sabes para que vim.

PAI Sei.

MÃE E então?

PAI Acho bem. Eles já falaram.

MÃE O meu filho tem e pode.

PAI A minha filha também.

MÃE O meu filho é lindo. Não conheceu mulher. Tem a honra mais limpa que um lençol branco ao sol.

PAI Então a minha... Faz um cuscuz que é uma maravilha. Não fala nunca, suave como a lã, borda toda a casta de bordados e pode cortar bife duro com os dentes.

MÃE Deu abençoe a sua casa.

PAI Que Deus a abençoe. ⁽⁵⁵⁾

(54) Geraldo Almeida, O casamento tradicional da Boavista, *por publicar, cedido pelo próprio autor*

(55) Acto I, Quadro Terceiro.

Só depois de acertados todos os pormenores, incluindo a data da boda, o meio de transporte para se chegar à Igreja ou o local da festa, é que a *Noiva* é autorizada a entrar. Depois de uma breve conversa, segue-se para o segundo cerimonial envolvendo o casamento em Cabo Verde, a *saúde*, que mais não é do que um brinde entre todos os presentes para fechar definitivamente o acordo da futura união matrimonial.



Figura 08: *Bodas de Sangue*, GTCCP-IC (2011), *Pedido de Casamento*, fotografia de João Barbosa

Na nossa adaptação, quem profere o brinde em tom festivo é a criada da casa, melhor amiga e confidente da *Noiva*, após o qual todos aplaudem e se cumprimentam efusivamente:

CRIADA *Saúde para os noivos. Que essa família seja abençoada. Três Avé Marias para a Mãe do Noivo. Três Avé Marias para o Pai da noiva. Que Deus seja louvado.*⁽⁵⁶⁾

(56) Acto I, Quadro Terceiro.

Alguns dos pormenores utilizados foram relatados e/ou vividos pelos próprios actores, como aconteceu com o *pedido de bênção*, passo essencial no conjunto de acções levadas a cabo até ao casamento. A relevância deste momento no cerimonial do matrimónio cabo-verdiano é tanta que resolvemos incluir na peça uma cena totalmente nova para que não se perdesse este belíssimo ritual de enorme significado pessoal, cultural e social.

O texto que utilizamos para a bênção da Mãe ao Noivo, por exemplo, foi o mesmo que o próprio actor ouviu da sua mãe no dia do seu casamento, na vida real:

NOIVO *Mãe, nha benson. Perdoam pa tud kes vez k'un ka fui kel fidje k bosê dzejá. Ma N ta promêté bosê k'un te honrá nome d'nôs família.* ⁽⁵⁷⁾

NOIVA *Ó nha pai, um ta pedi bosê perdon pa tud nhas pékod d'vida d'soltera. N'ta prometê bosê k'un ka ta invergonhá bosê kara.* ⁽⁵⁸⁾

MÃE *Nha fidje, Deus ta kompanhób, um tá desejob tud felicidad d' mund pa bô ser kel home k sempre bô desejá, k pom k ta faltób na bô panela, se el falta k areia de mar ta ser salon pa matób bo fome e k aga d'mar ta ser aga dose pa mataób bo sede, de bô e de tud bos família!* ⁽⁵⁹⁾

PAI *Ó nha filha! Deus te fazeb filix, pamode nôx tud ta djejob txeu f'licidad; k'bô ka ta tem nenhum arrependiment, nem bô, nem bô merid, nem bô família. Pa bosis vivê bem tê fin d'bosis vida! Deus t'abensoób!* ^{(60) (61)}

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.

Por último, utilizamos várias músicas tradicionais do casamento cabo-verdiano, procurando respeitar os momentos musicais e/ou poéticos da peça original. Nalguns casos, misturamos as canções locais com textos poéticos lorquianos incluídos no texto

(57) “Bênção, mãe. Perdoe-me por todas as vezes que não fui o filho que a senhora desejou. Mas prometo à senhora que honrarei o nome da nossa família.”

(58) “Oh meu pai, peço-lhe perdão por todos os meus pecados de vida de solteira. E prometo ao senhor que não envergonharei a sua cara.”

(59) “Meu filho: Deus te acompanhe; desejo-te toda a felicidade do mundo para que sejas sempre aquele homem que desejas ser; que o pão não te falte na panela, e se ele faltar, que a areia do mar seja o salão que mate a tua fome, e a água do mar seja a água doce que mate a tua sede; a tua e a de toda a tua família.”

(60) “Oh minha filha! Que Deus te faça feliz, porque todos nós te desejamos muitas felicidades. Que não tenhas nenhum arrependimento, nem tu, nem o teu marido, nem a tua família. Para que possam viver bem até ao fim das vossas vidas. Que Deus te abençoe!”

(61) Acto II, Quadro Primeiro.

original. Assim, utilizámos três cânticos durante todo o percurso até à boda final:

- o cântico inicial que saúda o casamento, realizado na manhã que antecede a cerimónia principal, na porta ou mesmo na casa da noiva. Neste caso, o texto da canção sublinha o desejo de felicidade para os noivos e para a união, prestes a ser consumada (Acto II. Quadro Primeiro);

- o cântico final, ocorre já no momento da festa, com a chegada do casal. Algumas quadras foram sugeridas pelos actores, testemunhadas na primeira pessoa em casamentos de familiares e amigos. São quadras que neste momento assumem um tom bem mais brejeiro e sugestivo, com alusões sexuais mais ou menos directas do que, inevitavelmente, ocorrerá na noite de núpcias. Os convidados já beberam quanto baste, a festa aquece os corpos e as almas e a língua acaba por se soltar. Mesmo estes cânticos, apesar da sua natureza erótica e sexual, são não só tolerados como recebidos com agrado e boa disposição por todos (*figura 9*).



Figura 09: *Bodas de Sangue*, GTCCP-IC (2011), *Cânticos e Danças da Boda*, fotografia de João Barbosa

- Entre estes dois cânticos identificados no texto original, acrescentamos um terceiro inspirado numa canção tradicional de Cabo Verde denominada *Sangue di Beirona* ⁽⁶²⁾, coladeira ⁽⁶³⁾ irónica e sensual que faz alusão ao sangue da mulher depois desta ter sido desflorada. O cântico começa por ser interpretado a solo pela personagem da criada, no momento de preparação da festa por enquanto que o casamento decorre na Igreja. Depois entram as mulheres do coro e o canto brejeiro é interrompido pelos pais da *Noiva* e do *Noivo*, que acabam com aquela festa privada (*figura 10*).

A introdução desta música neste momento preciso não é inocente: na peça original, a *Criada* está sozinha e recita um poema que tem a mesma carga erótica e indutora da canção crioula:

CRIADA (A pôr na mesa taças e bandejas.) *Girava, girava a roda e a água passava, porque chega a boda! Que se afastem os galhos e a lua se enfeite pelo branco das paredes. (Em voz alta) Bzot pô kes toalha!* ⁽⁶⁴⁾ *(Em voz poética) Cantavam, cantavam os noivos e a água passava. Porque chega a boda que reluz a paisagem e enchem-se de mel as amêndoas amargas. (Em voz alta) Bzot prepará kel vinho!* ⁽⁶⁵⁾ *(Em voz poética) Princesa. Princesa da terra, Olha como a água passa Porque chega a tua boda Arregaçam-te as saias debôxe* ⁽⁶⁶⁾ *da asa do noivo nunca saias da tua casa. Porque o noivo é um pombo Com o peito mesmo em brasa E as montanhas esperam o rumor Do sangue derramado.* ⁽⁶⁷⁾

Como se vê, nesta passagem poética também Lorca faz alusão, em tom jocoso, ao “sangue derramado” na noite de núpcias que há-de vir, justificando deste modo a nossa opção em acrescentar mais este momento musical entre os dois cânticos festivos inclusos na texto de partida, antes e depois da cerimónia de casamento.

Os cânticos são acompanhados de danças cuja energia vai crescendo à medida que cada quadra vai sendo cantada, o que origina cenas de grande cor, movimento, alegria e êxtase.

(62) Composição tradicional e de Gregório Gonçalves.

(63) Um dos género musicais cabo-verdiano mais conhecido, caracterizado pelo seu andamento alegre, onde os temas abordados são satíricos, de crítica social, relatos jocosos ou outros temas alegres e lúdicos

(64) “*Ponham as toalhas!*”

(65) “*Preparem o vinho!*”.

(66) “*Debaixo*”.

(67) Acto II, Quadro Segundo.



Figura 10: *Bodas de Sangue*, GTCCP-IC (2011), *Sangue di Beirona*, fotografia de João Barbosa

No Acto III, com a morte dos rivais, o ambiente de festa é completamente quebrado, e de uma alegria festiva somos transportados para um ambiente fúnebre e pesado. Tal como no caso do casamento, fomos procurar inspiração à forma como os cabo-verdianos choram os seus mortos, adaptando essa realidade para algumas das cenas da peça.

O único cântico propriamente dito corresponde à cena em que as mulheres enrolam uma meada vermelha. Neste caso, aproveitamos o poema de Lorca, traduzindo algumas partes em crioulo introduzindo uma melodia original, criada durante o período dos ensaios ⁽⁶⁸⁾. Partes cantadas foram intercaladas com frases declamadas pelo coro das mulheres que participam na cena.

Esta passagem começa com a entrada das mulheres com bancos na cabeça, numa clara alusão ao hábito das mulheres cabo-verdianas de transportarem cargas na cabeça, mormente água, que são muitas vezes obrigadas a ir buscar a fontes distantes das suas casas (*figura 11*).



Figura 11: *Bodas de Sangue*, GTCCP-IC (2011), *Cântico do Novelo*, fotografia de João Barbosa

(68) As letras integrais, em crioulo e português, estão incluídas no subcapítulo dedicado à banda sonora.

Para o quadro final de *Bodas de Sangue* tivemos em consideração o facto da morte ser chorada sem contemplações pelos cabo-verdianos. Há mulheres que se especializam em andar de funeral em funeral para juntar à sua as vozes 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.

Arlindo Mendes, no seu estudo sobre rituais fúnebres, dá-nos uma descrição concreta do poder destes choros em Cabo Verde:

“normalmente, estas manifestações espectaculares aparecem quase sempre acompanhadas de encenações espalhafatosas e de acções explosivas, gestos violentos, dispersos e caóticos, expressões verbais aparentemente sem nexos, gritos, corridas sem direcção 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.” ⁽⁶⁹⁾

No nosso *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 espectáculo (*figuras 12 e 13*).

(69) Arlindo Mendes, *A atitude do Santiaguense perante a morte: rituais fúnebres*, Dissertação (Mestrado em Estudos Africanos), Centro de Estudos Africanos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2003.



Figura 12: *Bodas de Sangue*, GTCCP-IC (2011), *Cena final*, fotografia de João Barbosa



Figura 13: *Bodas de Sangue*, GTCCP-IC (2011), *Cena final*, fotografia de João Barbosa

7. OPÇÕES DE ENCENAÇÃO

7.1. Ritmo e pulsar da peça

Uma das maiores dificuldades na redacção de um relatório desta natureza é esta tentativa de descrever o que só a vivência pode captar, o que Pavis designa de *Não-Representável*:

*“Nem por isso o evento cénico é sempre facilmente descritível, pois os sinais da actuação são muitas vezes, na prática actual, ínfimos, quase imperceptíveis e sempre ambíguos, ou mesmo ilegíveis: entoação, olhares, gestos mais contidos que manifestos constituem momentos fugazes nos quais o sentido é sugerido, mas fica dificilmente legível e pouco exteriorizável. Como ressaltar esses sinais quase não materializados, senão por intuição e por um “corpo a corpo” com o espectáculo graças ao qual o espectador se livra a uma percepção sensitivo-motora da actuação cénica? O termo pouco científico e semiológico de **energia** é aqui muito útil para focar o fenómeno não representável de que é questão aqui: o actor ou o dançarino emana, por sua presença, seu movimento, seu fraseado, uma energia que atinge de chofre o espectador. Sentimos claramente que é essa qualidade que faz toda a diferença e participa da experiência estética como um todo quanto da elaboração do sentido.”⁽⁷⁰⁾*

Neste sentido, a problemática da divisão na análise do espectáculo teatral, coloca-se nos dias de hoje de forma relevante, sendo que muitas vezes já não faz sentido sujeitar uma divisão cénica à divisão textual, ou seja, acoplada à disposição dramática em réplicas, cenas e actos.

Ao termo energia, muito utilizado em semiologia teatral, respondo com a análise da encenação de um ponto de vista do ritmo e pulsar da peça, tantas vezes só perceptível numa presença vivencial e testemunhal do acto cénico.

No caso das peças de Federico Garcia Lorca há algo especial que demonstra a sua genialidade enquanto dramaturgo: tudo interessa mesmo que não pareça, cada palavra proferida por cada uma das personagens é dita por alguma razão específica que, mais tarde ou mais cedo, será revelada. As personagens são laboriosamente construídas e apresentam uma densidade humana fora do comum. Dar resposta em cena a textos como estes exige um cuidado redobrado, uma atenção sem descanso, onde cada momento pode decidir o sucesso ou o fracasso de uma encenação.

(70) Patrice Pavis. *A Análise dos Espectáculos*, tradução Sérgio Coelho, S. Paulo, Perspectiva, 2008., p.20.

Como escreveu Peter Brook, este “é um esforço quase sobre-humano conseguir renovar continuamente o interesse, encontrar a originalidade, o frescor, a intensidade que cada novo instante requer.”⁽⁷¹⁾ A arte cénica é, neste sentido, uma arquitectura do instante, onde a leitura que se faz de um texto de partida, seja dramaturgicamente adaptado da prosa ou da poesia, a sua passagem para o palco, implica um olhar microscópico sobre o detalhe e um outro olhar macroscópico direccionado ao todo. Quanto mais precioso é um texto, parece-me, maior é a responsabilidade de corresponder, através da arte da encenação, ao que dele se espera e ao que ele, o texto, demanda.

Mais do que em qualquer das outras peças que já encenei do mesmo autor, em *Bodas de Sangue* o desafio de conseguir estar à altura do texto original foi ainda maior, já que esta peça, mesmo tendo algumas semelhanças naturais de estilo com as outras, diferencia-se, por um lado, pela forma como Lorca abraça sem pudor o trágico no sentido clássico do termo (como vimos no capítulo dedicado à análise dramaturgica) e, por outro, por nos apresentar uma peça dividida em três actos, todos eles distintos no que diz respeito aos desafios que colocam ao encenador.

O pulsar da peça varia substancialmente ao longo dos três actos e, neste caso particular, percebe-se como a divisão cénica acompanhou a textual:

O Acto I é calmo, quase introspectivo, humano, sedutor e comovente, mesmo que discretamente premonitório. Pede uma energia tranquila, sem muitas variações, como quando recebemos uma visita em nossa casa e não a queremos espantar com demasiado ruído provocado por uma festa excessiva e injustificada.

Neste início, conhecemos as personagens, as suas angústias – principalmente as da *Mãe do Noivo*, condutora de todo o enredo e suas implicações – as histórias passadas, sentimos alguns assuntos deixados por resolver na esperança que o tempo, esse remédio sacrossanto, tratasse de determinar o que o carácter dos envolvidos não conseguiu. Instalam-se, nesta aparente mansidão, os primeiros sintomas de uma profunda ambiguidade que só será clarificada com as últimas cenas, no clímax da história.

(71) Peter Brook. *A Porta Aberta*, tradução António Mercado, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira 1999., p.10.

No Acto II somos levados e inebriados pelo clima de festa, que tem um ascendente sobre a formalidade do casamento que, por sua vez, e no que diz respeito à cerimónia propriamente dita, nem nos é dada a ver ou apreciar. Os três cânticos integrados nesta esfera intermédia do enredo sublimam o carácter festivo, alegre e sensual, com vários picos de êxtase que por momentos nos fazem esquecer as agruras passadas e aquelas que já haviam sido conjecturadas para o futuro, mesmo que de forma comedida.

No Acto III altera-se tudo de novo. Há uma fractura maior do que entre o primeiro e segundo actos, porque não se trata apenas de uma mudança repentina de ritmo e energia provocada pelo desenrolar dos acontecimentos, mas também de uma ruptura das próprias características das personagens e dos ambientes criados à sua volta. De um ritual festivo, típico do cerimonial casamenteiro, passamos para um outro tipo de ritual, muito mais simbólico, concentrado e alegórico.

Esta evolução sentida ao longo da peça e que resulta da nossa leitura do texto dramaturgic original, acaba por influenciar tudo o que diz respeito às componentes da encenação, além do ritmo e pulsar da peça, nomeadamente, nos figurinos, na maquilhagem, na sonoridade e no desenho de luzes.

Alimenta-se neste último acto 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.

Os últimos minutos da peça são acompanhados pelo som de uma única nota – sempre a mesma nota – tocada ao vivo pelo violoncelo, mantendo um ritmo lento e inalterável como que a marcar a respiração de um momento sublime 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 de dor, vingança, sangue e perda. E de forma lenta, como quem adivinha a escuridão que há-de inevitavelmente cair sob aquelas cabeças, as sete mulheres (seis do coro e a *Mãe do Noivo*) erguem lentamente as mãos, apontando o fio das navalhas para o céu, como quem procura um culpado maior, como quem pretende furar o destino. (*figura 14*).

De acordo com Abraão, o Patriarca, são sete os portais para a alma. Os olhos, os ouvidos, as fossas nasais e a boca. E foi por estes sete portais que estas sete mulheres cantaram e personificaram esta tragédia emblemática. Sete foram também as últimas batidas da corda do violoncelo que ecoaram no espaço antes do escuro definitivo.



Figura 14: *Bodas de Sangue*, GTCCP-IC (2011), *Cena final*, fotografia de João Barbosa

7.2. Registos de interpretação

Se há algo que aprendi neste percurso de encenador em Cabo Verde ao longo dos anos foi que o cabo-verdiano tem uma capacidade inata para actuar. O que lhe falta em técnica sobra-lhe em autenticidade e o actor (ou actriz) do arquipélago praticamente não precisa de ser dirigido tornando sua a vivência da personagem com relativa facilidade. As palavras, uma vez memorizadas, tornam-se orgânicas e vivas. O corpo movimenta-se com uma energia própria e latente. A atenção que dirige para o encenador e as indicações que este possa dar-lhes, nomeadamente ao nível das marcações, são assimiladas com uma facilidade desarmante.

Daí que este género de texto dramático, que exige um tipo de interpretação próximo do registo naturalista, seja apreendido sem dificuldade e a personagem nasce e brota à medida que os ensaios vão decorrendo.

Claro que há muitos outros factores a ter em conta, como sejam a experiência de palco, o nível de escolaridade, a própria maturidade de cada envolvido que varia muito de caso para caso. Mais ainda no presente projecto cujo elenco apresenta um leque de idades muito variável, desde jovens iniciantes que nunca tinham pisado um palco para actuar, passando por outros que já têm uma prática de interpretação vasta de muitos anos ligados ao teatro, nomeadamente ao Grupo de Teatro do Centro Cultural Português – IC.

Entre estes dois extremos o elenco apresenta ainda um conjunto de actores e atrizes com alguma experiência se bem que para muitos este terá sido o projecto mais ambicioso do ponto de vista das exigências de interpretação.

Uma das particularidades desta montagem residiu no facto de ter uma actriz portuguesa interpretando um dos papéis principais, concretamente, Francisca Lima, minha colega de Mestrado, na vertente de Interpretação (Artes Performativas). O desafio foi conseguir que o registo de interpretação da Francisca entrasse no mesmo *comprimento de onda* da forma de actuar do cabo-verdiano, seja no dizer seja no movimentar e isso foi conseguido sem grandes problemas. Com o decorrer dos ensaios, o entrosamento do elenco foi sendo cada vez mais evidente e isso conferiu algum equilíbrio a um todo que, à partida, pelas diferentes origens, “escolas” e experiência teatral, tinha alguma possibilidade de ser demasiado díspar.

A Francisca Lima teve que aprender o crioulo local para algumas cenas e

apreender a forma como as cabo-verdianas mexem a cintura quando dançam, algo que as europeias têm dificuldade em fazer. Por outro lado, era clara a preocupação da actriz portuguesa em estudar não só a sua personagem como toda a dramaturgia da peça fora dos horários dos ensaios, trazendo uma mais valia importante para todos os outros, com uma tendência natural para não racionalizar em demasia as suas opções de interpretação.

Onde houve uma maior necessidade de direcção de actores foi no caso das personagens da *Morte* e da *Lua*, densa e sussurrada a interpretação da primeira, mas histriónica no segundo caso. Por essa razão foi feito um trabalho mais aturado, tanto ao nível da voz como de movimento. Acresce que a actriz e o actor que interpretaram uma e outra personagem já tinham vestido outras peles, sendo que a actriz escolhida para a *Morte*, havia feito a *Vizinha* e o actor que interpretou a *Lua* fez o festivo rapaz que anima a festa de casamento. Daí a necessidade de um trabalho exigente e apurado que permitisse um registo absolutamente diferenciado entre as duas personagens que cada um teve a seu cargo durante a peça.

7.3 Cenografia

Das muitas definições conhecidas ou publicadas, aprecio particularmente a do cenógrafo catalão Frederic Amat que define cenografia como sendo “a evocação de um texto ou ideia, que se transforma e resolve no espaço cénico” ⁽⁷²⁾. No caso presente de *Bodas de Sangue*, e tendo como ponto de partida o espaço vazio, toda a concepção cenográfica foi pensada tendo por base o conceito de ritual.

O ritual próprio da arte cénica é ampliado neste espectáculo de forma exponencial, já que os acontecimentos mais importantes do enredo têm uma carga ou conotação ritualista: o pedido de casamento, a bênção, a cerimónia, a festa e, finalmente, os duelos entre os rivais (*Leonardo/Noivo; Mãe do Noivo/Noiva*) e a morte.

Assim, o espaço cénico do nosso espectáculo foi concebido com apenas três estruturas, dispostas de forma simétrica – uma do lado esquerdo, outra do lado direito e uma terceira no centro – a que chamamos de altares que, como o próprio nome indica, tem *per si* uma conotação fortemente religiosa, mítica e sagrada.

Os dois altares transversais foram dispostos não de forma paralela, mas numa ligeira diagonal direccionada para o centro/fundo do palco dando uma noção de perspectiva. Em cada uma destas três estruturas foram colocadas três escadas que permitem que as personagens subam ou desçam por elas, o que possibilitou um trabalho de marcação que jogava com a disposição na cena de um ponto de vista horizontal, mas também vertical, com dois níveis distintos na acção, um ao nível do palco e um outro um pouco mais elevado, em cada um dos três altares.

No cimo do altar central, bem no centro da cena, uma enorme lua cheia que ao longo da peça foi valorizada com uma presença quase permanente (*figura 15*). As referências à lua cheia são constantes durante os dois primeiros actos, quer nos cânticos casamenteiros, quer nas falas de algumas personagens. A importância deste elemento ganha outros contornos quando a *Lua* ganha vida e voz próprias no decorrer do terceiro acto, com um belíssimo monólogo e os diálogos que estabelece com a *Morte*, disfarçada de *Mendiga*.

Instigada pela própria *Morte*, que também surge humanizada neste último acto, é a *Lua* quem ilumina o caminho para que *Noivo* e *Leonardo* se cruzem, tornando inevitável o duelo final:

(72) Pamela Howard. *Escenografia*, Vigo, Castalia Editora, 2004., p.12.



Figura 15: *Bodas de Sangue*, GTCCP-IC (2011), *A Lua, ao fundo, sempre presente*, fotografia de João Barbosa

- LUA* *Eles já vêm aí. Uns por um lado, outros pelo outro. Vou iluminar as pedras. E tu, do que precisas?*
- MENDIGA* *De nada.*
- LUA* *O ar chega duro, como dois gumes.*
- MENDIGA* *Ilumina os tecidos e aperta os botões, que depois os canivetes já sabem o seu caminho.*
- LUA* *Mas que demorem muito a morrer. Que o sangue me ponha entre os dedos o seu delicado assobio. Olha que já os meus vales de cinza acordam em ânsia por esta fonte de repuxo estremeado!*
- MENDIGA* *Não deixemos que passem esse caminho. Silêncio!*
- LUA* *Lá vêm!* ⁽⁷³⁾

Daí a opção pela omnipresença da Lua na cena, bastante valorizada pelo desenho de luz, um belíssimo objecto cenográfico concebido por Fernando Morais ⁽⁷⁴⁾, que também criou os bancos utilizados na cena e que completam o quadro cenográfico.

(73) Acto III, Quadro Primeiro

(74) Artista plástico cabo-verdiano com larga experiência na confecção de adereços, cenários e figurinos, sendo um dos mais destacados artistas do Carnaval de S. Vicente, o maior do país, tendo já sido premiado várias vezes por este trabalho criativo.

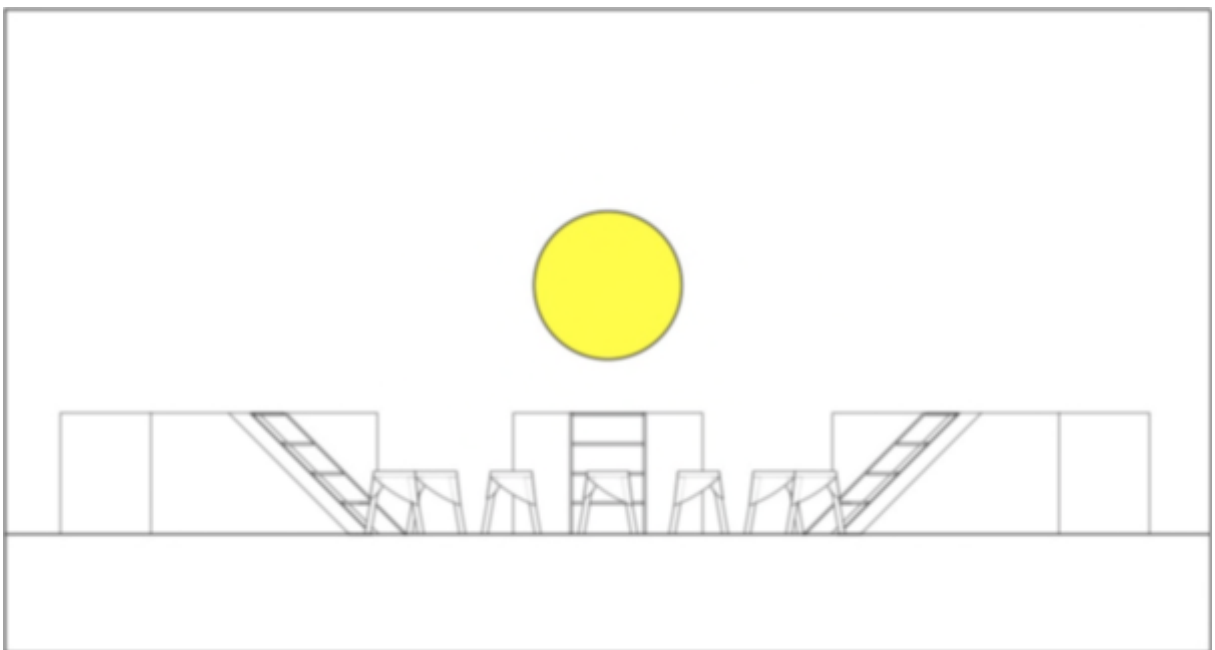
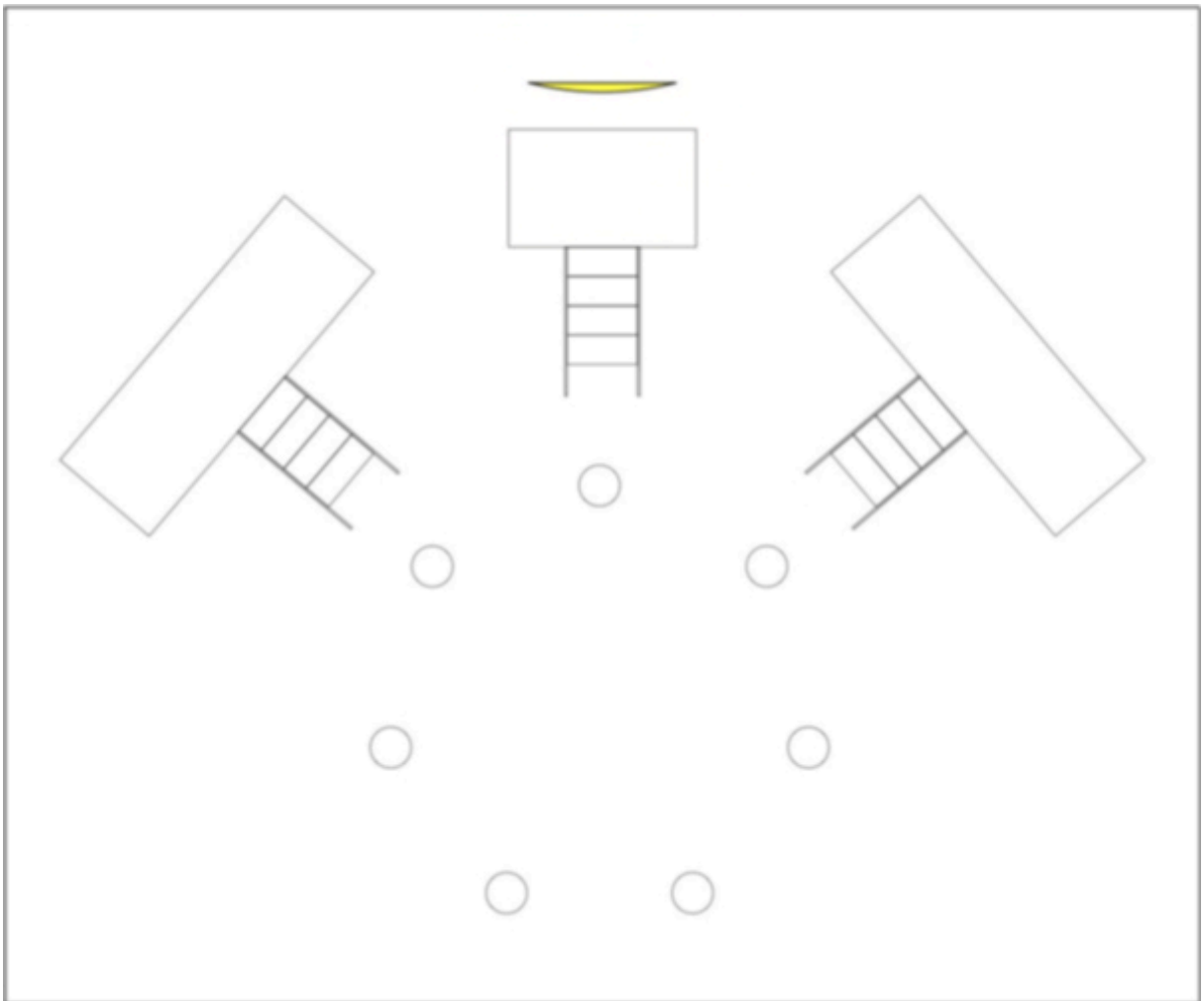
Os bancos, sete na cena e dois utilizados pelos músicos (situados junto à lateral do palco, ao nível das primeiras fila da plateia), são cinzentos, com um aspecto bizarro que simboliza a pedra cinza do chão e das muitas casas (inacabadas) de Cabo Verde. Estes objectos como que contam uma história por si só, depois de tempos imemoriais de sujeição à terra seca e poeirenta das ilhas (*figura 16*).

Vão mudando de lugar em praticamente todas as cenas e tanto servem para reforçar o carácter simbólico de toda a componente plástica do espectáculo, como adoptam, em situações concretas, uma função social. Por exemplo, é tradicional nas festas e tocatinas cabo-verdianas, as cadeiras serem todas afastadas para junto das paredes, deixando livre o centro da sala para as danças tradicionais, como acontece aqui na festa de casamento. Numa outra situação, já mencionada, os bancos são colocados na cabeça das mulheres, simbolizando o acto de carregar um fardo – mormente latas de água – função exercida essencialmente pelas mulheres no contexto social cabo-verdiano.



Figura 16: *Bodas de Sangue*, GTCCP-IC (2011), *Pormenor do banco*, fotografia de João Barbosa

Na cena final, os sete bancos são dispostos em círculo, compondo no espaço cénico um desenho que vai de encontro ao auge ritualista que caracteriza o desfecho do espectáculo (*figuras 17 e 18*).



Figuras 17 e 18: *Bodas de Sangue*, GTCCP-IC (2011), *Desenho de Cenografia*

7.4. Figurinos

O figurino para teatro tenta sempre representar a alma do espectáculo, procura conversar com todos os outros elementos plásticos como a maquilhagem, a iluminação, a música e a cenografia e, desta forma, contribuir para um maior entendimento e empatia da história que se desenrola perante o espectador.

Concebidos por Manú Cabral⁽⁷⁵⁾, os figurinos foram idealizados com o objectivo de seguir a mesma leitura das opções de encenação, sem determinar um tempo ou época específicos. Assim, à medida que a história se desenvolve somos confrontados com as personagens usando vestes que acompanham, por um lado, a sua condição social e, por outro, algo que caracterize a situação vivida e o sentimento que os domine nos diferentes momentos da peça.

No começo, com as diferentes personagens nas suas casas, vemo-los sem muita cerimónia começando a perceber, através da simbologia cromática, algumas das características psicológicas dos protagonistas. Os momentos de cerimónia e festa que caracterizam todo o Acto II, exigiu um outro tipo de indumentárias. É o momento dos xailes e rendas, dos lenços na cintura e das flores nas mulheres, dos coletes e casacos nos homens. No final, com o consumar da tragédia, os figurinos tornam-se mais densos, escuros e até macabros, com destaque para a figura da *Morte*, personalizada numa *Mendiga* e da *Lua*.

Desta forma, todas as personagens retratam as suas histórias de vida através dos seus trajes. As suas personalidades, dores, alegrias, frustrações e angústias e tudo o que ocorre ao longo da trama está presente, directa ou indirectamente, nas roupas que cada um utiliza nas diferentes situações.

As cores que caracterizam o espectáculo estão também presentes nos figurinos e a sua utilização é marcadamente simbólica, algo que é inerente ao próprio texto original de Lorca: o branco representando a pureza; o vermelho que aparece em momentos de festa, mas também simboliza o pecado, o sangue e a dor derramados pela tragédia; o cinza equilibrando as personagens e o ambiente; o preto que representa o luto sempre presente, tanto nas personagens mais velhas como na *Morte*, e no próprio vestido da *Noiva*, o que sublinha o carácter premonitório da história.

(75) Artista plástico cabo-verdiano que se tem destacado no Carnaval de S. Vicente e como cenógrafo do Grupo de Teatro Juventude em Marcha, o mais antigo de Cabo Verde.

A Noiva

Contrariando o senso comum, a *Noiva* veste-se de branco quando está em casa mas aparece com um vestido negro na cerimónia do casamento.

Com o vestido branco das primeiras cenas procurou-se evidenciar a ambiguidade da personagem e de todos os seus sentimentos, pois é leve sem deixar perceber os contornos do corpo. Por vezes dá-nos a sensação de ser uma peça com um elevado grau de sofisticação, mas ao mesmo tempo carrega, com os seus folhos e mangas que cobrem os braços, uma idade que a personagem ainda não tem (figura 19).



Figura 19: *Bodas de Sangue*, GTCCP-IC (2011), *Noiva*, fotografia de João Barbosa, desenho de Manú Cabral

O elemento do pano negro na cintura, que se repete em quase todas as personagens femininas mesmo que com diferentes cores, é característico das

mulheres cabo-verdianas e um símbolo do poder e da aparente dominação feminina, num país onde é a mulher que carrega quase todos os encargos domésticos, laborais e familiares. O pano na cintura tem ainda um papel fundamental nas danças, aludindo ao tradicional batuque cabo-verdiano, onde assume protagonismo no momento em que as mulheres em êxtase abanam a cintura num ritmo alvoroçado, com as mãos agarradas ao pano apertado um pouco acima das ancas.

No vestido da *Noiva* que por indicação do autor é negro, é de realçar a quebra do convencional vestido branco do casamento que sempre representou a pureza e a virgindade da mulher prestes a contrair matrimónio. Neste caso particular, a pureza está representada na delicadeza das flores e das muitas rendas, num vestido que não sendo muito longo, é leve e sofisticado. A *Noiva* trás ainda consigo na cerimónia e na fuga uma coroa de flores e fitas vermelhas, que quase lhe cobre o rosto, tornando ainda mais evidente a premonição da fuga e da tragédia (*Figura 20*).



Figura 20: *Bodas de Sangue*, GTCCP-IC (2011), *Noiva*, fotografia de João Barbosa, desenho de Manú Cabral

A Mãe (do Noivo)

Para a personagem central de *Bodas de Sangue*, interpretada por uma actriz com uma presença física marcante, o luto e a aparente simplicidade é o que mais se destaca do figurino, que nunca se altera durante a história, a não ser o requintado xaile negro de renda e os brincos de ouro que ela escolhe como marca cerimonial para o casamento do filho. Com a presença da morte que lhe levou o marido e o filho mais velho pelo fio de navalhas, veste-se como quem não espera muito mais da vida, a não ser impedir, com todas as suas forças, que aconteça o mesmo ao filho mais novo (*Figura 21*).



Figuras 21: *Bodas de Sangue*, GTCCP-IC (2011), *Mãe*, fotografia de João Barbosa

As Mulheres e Raparigas

Nas restantes personagens femininas, a personalidade e a sua função no enredo também sobressaem nos figurinos: a *Mulher de Leonardo*, grávida e vestida de preto, com um lenço claro na cintura; na *Criada* e *Vizinha* predomina o cinzento, sendo que a *Criada* apresenta um uniforme típico de uma empregada doméstica nas cenas iniciais e no casamento um aparatoso vestido cinza que lhe dá um destaque natural entre as outras três raparigas que com ela compõem o coro dos cânticos casamenteiros (*Figuras 22 e 23*).

Como elementos comuns das raparigas que fazem parte do coro temos as saias compridas, rodadas e cheias de rendas, braços e colo nus, os lenços vermelhos na cintura e coroas de flores brancas na cabeça (*Figura 24*). Esses lenços passarão a ser usados na cabeça no terceiro e último Acto, onde as mulheres da festa se transfiguram em carpideiras da morte.



Figura 22: *Bodas de Sangue*, GTCCP-IC (2011), *Mulher de Leonardo*, fotografia de João Barbosa, desenho de Manú Cabral



Bodas de Sangue (2011) - Criada

Figura 23: *Bodas de Sangue*, GTCCP-IC (2011), *Criada*, fotografia de João Barbosa, desenho de Manú Cabral



Bodas de Sangue (2011) - Rapariga

Figura 24: *Bodas de Sangue*, GTCCP-IC (2011), *Rapariga*, fotografia de João Barbosa, desenho de Manú Cabral

Os Homens

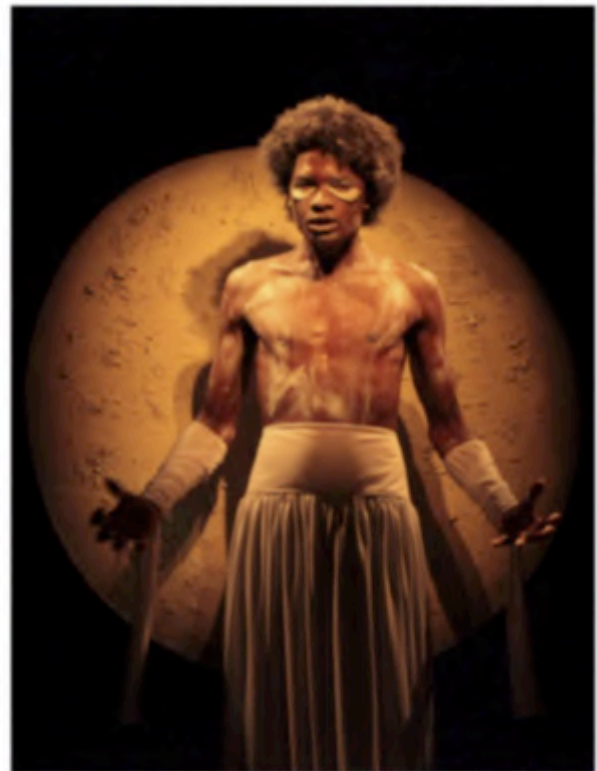
Basicamente, o que os diferencia é a sua condição social e personalidade e é isso mesmo que se materializa nos figurinos dos dois protagonistas masculinos: *Leonardo* e *Noivo*. No primeiro caso, estamos perante um homem trabalhador, rancoroso e metido dentro de si mesmo, com uma paixão mal resolvida, que veste sempre de negro e com roupas modestas; o *Noivo* apresenta-se de branco e cores claras, com roupa visivelmente mais sofisticada, retratando uma personalidade tranquila, uma condição social e financeira superior à do seu antagonista e um espírito de quem está de bem com a vida (*Figura 25*).



Figura 25: *Bodas de Sangue*, GTCCP-IC (2011), *Leonardo*, o *Noivo* e a *Noiva*, fotografia de João Barbosa

A Lua

O figurino da *Lua* é uma longa saia branca, dando volume e beleza a esta personagem mística, com faixas de tecido branco amarrados ao pulsos e tornozelos, peito nu manchado de branco, o que nos remete às entidades espirituais guerreiras, como se aqueles farrapos claros fossem o instrumento que dá luz ao caminho que conduzirá os dois rivais ao confronto final e, indubitavelmente, à morte.



Bodas de Sangue (2011) - Lua

Figura 26: *Bodas de Sangue*, GTCCP-IC (2011), *Lua*, fotografia de João Barbosa, desenho de Manú Cabral

A Morte

Pleno de mistério, o figurino da *Morte* é um longo vestido negro todo ele retalhado e ornado com trapos velhos de várias cores escuras, que se misturam numa ilusória desordem, suja e assustadora, com um detalhe importante: as extremidades das dezenas de pequenos trapos que conferem esse aspecto ao figurino foram queimadas e por onde passava, a Morte deixava um rastro de cinza negra no chão. Traz ainda uma capa que se transforma em asas na cena do duelo dos homens (que não é visto pelo público), passando a imagem de um pássaro de mau agouro (*Figura 27*).



Figura 27: *Bodas de Sangue*, GTCCP-IC (2011), *A Morte (Mendiga)*, fotografia de João Barbosa, desenho de Manú Cabral

7.5. Banda Sonora (músicas e canções)

Uma das mais arrojadas opções da presente encenação, pelo menos no que diz respeito ao contexto criativo de Cabo Verde, foi a de ter música ao vivo, interpretada por dois jovens instrumentistas, num dueto composto por violoncelo e clarinete.

Muitos se questionam do porquê que a arte cénica de um país tão musical, onde praticamente todos sabem tocar algum instrumento, não aproveita mais esse tremendo potencial, inquestionável para quem conhece um pouco do panorama cultural do arquipélago. É indesmentível que a música e os seus artistas são os principais embaixadores do país e os maiores responsáveis pela sua divulgação além-fronteiras. Quase todos os meses aparece um novo valor na música cabo-verdiana, seja intérprete ou instrumentista.

O que mais afastará os músicos da criação teatral tem a ver, parece-me, com o facto de estarmos a falar de realidades completamente distintas: a música é hoje em Cabo Verde, uma indústria; o teatro, uma arte muito apreciada mas essencialmente amadora. Daí que muitas vezes seja complicado algum músico que possa colaborar de forma gratuita na montagem de um espectáculo de teatro.

No caso concreto do Grupo de Teatro do Centro Cultural Português – IC, porém, tem havido um esforço no sentido de quebrar esta barreira e trazer os músicos para mais perto da arte cénica, quando mais não seja com o convite feito a jovens músicos ainda em início de carreira ou, simplesmente, que encaram a música apenas como um passatempo, apesar do talento que se lhes possa reconhecer. Esta não é a primeira vez, nem será a última que se delinearão tentativas de envolver músicos no processo criativo, com todos os ganhos que pode trazer, de parte a parte.

Esta é, naturalmente, uma reflexão que não cabe no âmbito deste relatório, mas senti a necessidade de fazer esta chamada de atenção, pois esta é uma questão que se coloca com toda a naturalidade para quem conhece um pouco a realidade cultural do arquipélago cabo-verdiano.

Em *Bodas de Sangue*, a novidade da componente musical e sonora esteve patente em dois aspectos: num dos instrumentos escolhidos, o violoncelo e no repertório musical seleccionado que, com a excepção dos cânticos festivos, tem um carácter próximo do erudito.

O segundo instrumento, o clarinete, é muito popular em Cabo Verde sendo

desde há muito tempo integrante das bandas populares, grupos de baile ou conjuntos do carnaval do Mindelo, a maior festa popular do país. No caso do violoncelo, o caso é completamente diferente, não havendo mais do que três instrumentistas em todas as ilhas, dois deles residentes na cidade do Mindelo.

A junção destes dois instrumentos não foi inocente. Tal como acontece com outros componentes do espectáculo, junta-se num mesmo corpo musical o erudito e o popular, o estranho e o usual, a cerimónia e a festa.

É algo que se repete na escolha do reportório: a banda sonora, toda ela interpretada ao vivo, apresenta temas tradicionais e populares, principalmente os cânticos de casamento, uma valsa novecentista cabo-verdiana, um tema original composto durante os ensaios e sequências melódicas retiradas da obra sinfónica *Danças de Câncer*, do compositor Vasco Martins ⁽⁷⁶⁾.

Os momentos musicais da peça são os seguintes:

- a) A música da abertura do espectáculo assim como o interlúdio que separa o segundo do terceiro actos correspondem a excertos da sinfonia de Vasco Martins *Danças de Câncer*,
- b) O interlúdio que separa o primeiro do segundo acto, é uma valsa cabo-verdiana composta no século XIX, cuja autoria é desconhecida mas que nunca tinha sido tocada ao vivo, pelo menos que haja algum registo ou testemunha.
- c) A música que abre o segundo quadro do Acto II é uma canção de ninar cabo-verdiana do início do século XX.
- d) Os cânticos de casamento são tradicionais, tendo sido as letras adaptadas para o crioulo a partir do texto original ou criadas pelo colectivo durante os ensaios.
- e) A canção da cena do novelo, no último quadro do Acto III, foi composta durante os ensaios, com a letra em crioulo resultante da tradução do texto de partida.
- f) O final é todo ele acompanhado por uma única nota tocada pelo violoncelo, conferindo e potenciando o cunho dramático ao desfecho da peça. ⁽⁷⁷⁾

(76) Compositor, pianista, poeta e guitarrista cabo-verdiano, residente em S Vicente, tem uma vastíssima obra editada, sendo o único compositor de música clássica e erudita da história da música de Cabo Verde.

(77) As letras, em crioulo e português, poderão ser consultadas em anexo.

7.6. Iluminação

Concebida por César Fortes, iluminador cabo-verdiano com larga experiência na área do teatro e da música, o desenho de luzes procurou ir ao encontro, por um lado, de todos os diferentes ambientes da peça, alimentando e contribuindo para potenciar o simbolismo, a carga emocional e o carácter cerimonial dos principais acontecimentos da história, e por outro, acompanhar o simbolismo cromático de enorme importância em todos os parâmetros da presente criação cénica.

Naturalmente, também o desenho de luz acompanha a ruptura que é clara entre os dois primeiros e o derradeiro acto da peça. No início, a luz tem como função dar visibilidade à cena e a quem a preenche. Acompanhando o registo naturalista, a clareza com que tudo é visto reflecte o lugar onde estamos, sempre com muita luminosidade resultado de um clima quente e ensolarado. Em determinados momentos da peça ouvimos alusão ao calor ou à falta de chuva e, neste sentido, os efeitos espectaculares são deixados para segundo plano e o que domina são as luzes gerais das casas dos três núcleos familiares envolvidos na trama.

Nas passagens entre as cenas, a luz serviu, juntamente com a música, para alimentar o cunho dramático da peça, sendo de destacar a forma como a lua cheia se fez presente nestes momentos. Por exemplo, entre o final do Acto I e o início do Acto II uma valsa que é tocada e dançada ao vivo é iluminada em tons esverdeados, compondo um quadro de aparente acalmia e romantismo, ou não estivéssemos perante um casamento prestes a ser consumado.

Nos momentos de festa a luz “aquece” o ambiente e assume o seu papel de animador visual das danças, contribuindo para a beleza plástica e alegria das cenas, com as raparigas cantando, as saias rodando, o êxtase tomando conta dos corpos e das mentes.

Depois sim, no Acto III, a luz assume uma função primordial no contexto dramático, ou seja, ajuda a contar e entender a história que se desenrola perante os nossos olhos. Aqui as opções de iluminação assumem um traço simbólico que ainda não haviam evidenciado nos primeiros dois terços do espectáculo. Toda a iluminação reforça o cunho ritualístico, simbólico e dramático que caracterizam as cenas finais, com as suas sombras projectadas, as luzes laterais desenhando o contorno dos corpos em cena, os âmbares dando um tom misterioso e macabro ao coro de mulheres fortemente maquilhadas, os azuis-escuros da noite de um meio em penumbra que só a intervenção

ardilosa da *Lua* conseguirá iluminar, os tons de vermelho que conduzem a imaginação do espectador para o sangue derramado, os raios que caem do céu no momento em que as navalhas são para lá apontadas como se alguma força superior estivesse acompanhando os movimentos doridos das personagens.

Estes são alguns exemplos de como a luz, discreta e funcional nos dois primeiros actos, passou a assumir um papel de superior importância dando ainda maior clareza – ou não estivéssemos a falar de iluminação – à profunda ruptura de estilo que caracteriza o derradeiro acto de *Bodas de Sangue*.

7.7. Outros parâmetros de encenação.

Neste capítulo farei breve referência a dois aspectos particulares da encenação que fortalecem toda a concepção cénica, do ponto de vista plástico, dramático e de movimento.

Em primeiro lugar, a maquilhagem, que ganha relevo e presença visíveis apenas no Acto III contribuindo para que todo o ambiente criado fosse ainda mais misterioso, místico e macabro. Com excepção do *Noivo*, *Leonardo* e a *Mãe do Noivo*, todas as outras personagens surgem nas cenas finais com uma maquilhagem carregada, com destaque para a *Lua* e a *Morte* e para o coro de mulheres que surgem pálidas, com olheiras fundas e fios de sangue vermelho escorrendo pelos olhos (*figura 30*). No caso da *Noiva*, optou-se por fios negros saindo dos olhos, marcas do efeito de lágrimas na maquilhagem da festa de casamento.

O objectivo foi o mesmo de sempre nesta criação: sublimar o carácter trágico do clímax final, aumentar o simbolismo ritual do encontro derradeiro entre a *Noiva* e *Mãe do Noivo*, potenciar a presença de um coro de inspiração grega, tendo as mulheres como suas maiores representantes.



Figura 30: *Bodas de Sangue*, GTCCP-IC (2011), *pormenor da maquilhagem*, fotografia de João Barbosa

Outro elemento cénico e plástico que assume importância fulcral numa das cenas da peça é o longo pano vermelho que é utilizado no arrebatador diálogo entre a *Noiva* e *Leonardo*, já depois da fuga com que termina o Acto II: dois longos panos vermelhos são colocados à volta da cintura destas duas personagens e as suas quatro extremidades são seguras por quatro actores, dois de cada lado do palco. Este pano como que dificulta o abraço inicial entre os dois amantes. Com os movimentos definidos para a cena, criaram-se imagens de rara beleza, com o pano a assumir em poucos minutos várias funções: de elo impeditivo, de leito para o amor e de cordão que enredará os amantes num novelo de desgraça (*figura 31*).

Sendo uma cena nocturna e estando as duas personagens vestidas de negro (sendo que a noiva mantém a sua coroa de flores vermelhas na cabeça), o contraste entre o negro das roupas e o vermelho dos panos contribuiu para que a magia da cena ocorra e que a paixão entre os dois esteja devidamente representada do ponto de vista plástico.



Figura 31: *Bodas de Sangue*, GTCCP-IC (2011), *pormenor do pano vermelho que envolve os amantes*, fotografia de João Barbosa

7.8. O público, a recepção

Não existindo crítica teatral – ou sequer artística – em Cabo Verde, resta-nos abordar o sentimento geral obtido pela reacção do público na estreia e dar conta das poucas reacções tornadas públicas, seja através da reportagem efectuada pela televisão pública cabo-verdiana, seja em textos publicados em jornais e blogues de jornalistas locais.

O público do Mindelo tem características que faz dele um bálsamo para qualquer criador teatral: vai ao teatro porque aprecia ver boas peças, menos porque gosta de ser visto; é conhecedor e generoso, ou seja, reconhece com justeza a qualidade (ou falta dela) do produto artístico que lhe é ofertado; reage durante os espectáculos sem aquela excessiva formalidade característica do público ocidental, rindo ou aplaudindo os entreactos. Ou seja é um público presente, justo, activo, que comunica com o objecto cénico.

Há uma antiga discussão em Cabo Verde relacionada com a propensão do público cabo-verdiano pela comédia, algo que foi sendo alimentado até ao ponto de se afirmar que este é um público que vai ao teatro apenas para se divertir. Dito de uma outra forma, que um qualquer espectáculo mais dramático estaria à partida condenado ao fracasso.

Ora, a história mais recente do teatro cabo-verdiano, de que tenho sido testemunha e interveniente, veio demonstrar o equívoco desse pressuposto. O público cabo-verdiano vai ao teatro para se emocionar, para viver uma experiência sensorial, emocional, cultural e colectiva que só a arte cénica consegue proporcionar. O riso é apenas uma manifestação que facilmente se faz visível e, principalmente, audível. Permite uma exteriorização da emoção sentida em momentos particulares e já houve casos em que cenas dramáticas ou mais ousadas eram recebidas com um riso nervoso da plateia sem que isso possa ser interpretado como uma demonstração do teor cómico do que estava sendo visto.

O que acontece muitas vezes, e no caso destas crioulizações isso parece-me muito claro, é a abertura e a forma bem disposta como certas situações são vistas quando enquadradas em algo que as pessoas conhecem ou com as quais se identificam. Ver e ouvir uma actriz portuguesa a falar crioulo é recebido de forma audível, o que não quer dizer que isso aconteça porque se esteja a pronunciar mal a língua cabo-verdiana mas mais como um reconhecimento tácito de um esforço de comunicação com a plateia.

O jornalista cabo-verdiano Odair Varela refere-se a este aspecto particular do bilinguismo em *Bodas de Sangue* quando escreve no seu blogue que

“mesmo sendo Mindelact uma escola de público com dezassete anos a apresentar qualidade, o Grupo de Teatro do Centro Cultural Português soube explorar esta pitada de humor crioulo e representar uma adaptação de um dos maiores dramaturgos de todos os tempos e autor de várias obras. Mas este humor também pode ser considerado sorte, sorte por poder trabalhar um texto numa terra considerada bilingue. E esta possibilidade de uma personagem falar 95% de uma frase em português e terminá-la em crioulo cria esse humor que nem precisa ser forçado. Esta particularidade foi bem explorada para conseguir criar uma simbiose com o público.”⁽⁷⁸⁾

O actor brasileiro José Mauro Brant, que participou no festival Mindelact protagonizando um monólogo em que veste a pele de Garcia Lorca⁽⁷⁹⁾ comentou sobre o *Bodas de Sangue* cabo-verdiano:

“No Bodas de Sangue, a aderência foi imediata. Logo no começo do espectáculo já se via que o público estava se vendo no palco. E isso gerou uma reacção muito interessante e muito viva. As pessoas riam, comentavam, julgavam as situações. Era a sociedade se vendo, se comentando e se identificando automaticamente. Achei isso fortíssimo.”⁽⁸⁰⁾

Por sua vez, o dramaturgo português Armando Nascimento Rosa comentou na reportagem da Televisão de Cabo Verde que assistiu a uma *“lição de teatro que foi também uma lição para o espectador, pois foram vários os registos, várias vivências e emoções que o espectáculo nos proporcionou.”*⁽⁸¹⁾

Com o auditório do Centro Cultural do Mindelo a rebentar pelas costuras, pode-se dizer que a recepção do público foi a melhor possível, a identificação com as personagens e as situações testemunhadas foi total e que o público do Mindelo reconheceu e reconheceu-se em mais esta encenação crioula do Grupo de Teatro do Centro Cultural Português – IC, ofertando a toda a nossa equipa artística e técnica um emocionante e sentido aplauso final.

(78) Odair Varela, “*Bodas de Sangue* enche os sentidos no arranca do Mindeact” Blogue Daivarela, www.daivarela.blogspot.com (consultado em 14 de Setembro de 2011).

(79) José Mauro Brant apresentou no Mindelact 2011 a peça “Federico Garcia Lorca, Pequeno Poema Infinito”.

(80) João Branco, “Dôs com José Mauro Brant” in *Jornal A Nação* Nº211, 15 de Setembro de 2011, p. 17

(81) Declarações proferidas na reportagem da Televisão de Cabo Verde, programa Telejornal, 10 de Setembro de 2011.

8. CONCLUSÃO

Um dos objectivos deste projecto cénico foi aproveitar o desafio que uma peça como *Bodas de Sangue* propicia para investir na reflexão sobre uma prática teatral que tem sido apanágio do meu trabalho de encenador no que diz respeito à metodologia de adaptação de clássicos da dramaturgia universal, a que dei o nome de “crioulização cénica”.

Ora, acredito que enquanto fazedor de teatro o estudo e a prática devem andar de mãos dadas sem que nenhuma delas tome a dianteira, ou seja, assim como não adianta apenas sustentar no fazer e na praxis um percurso teatral que inevitavelmente carrega consigo uma carga cultural, social, criativa e até ideológica, se sobre o(s) objecto(s) criado(s) não soubermos reflectir, tirar ilações, descobrir caminhos outros para dessa forma crescer e evoluir, também não é menos verdade que um encenador que sustente a sua visão numa intelectualização extrema acaba preso numa redoma conceptual da qual dificilmente conseguirá libertar-se.

E por muito que se tente descrever todos os critérios inerentes a esta adaptação de *Bodas de Sangue* o corpo central deste Mestrado está inevitavelmente sustentado na peça levada à cena no passado mês de Setembro de 2011. Com o presente relatório procurámos sobretudo deixar claro o caminho percorrido e os resultados alcançados com esta encenação.

Como escreveu Carlos Tindemans “O teatro não chega até alguém, alguém faz chegar o teatro até si mesmo”⁽⁸²⁾, ou seja, o olhar que se tem sob uma obra de arte, principalmente naquelas em que temos uma intervenção directa, é um olhar activo movido pelo pensamento racional, mas sobretudo resultado da vivência, da experimentação e da energia nela depositada durante todo o processo.

Nesse sentido, continuo a acreditar na importância deste trabalho cénico e na pertinência do seu enquadramento conceptual para o engrandecimento do teatro cabo-verdiano e para que a este seja dada a possibilidade de descobrir um vastíssimo mundo novo tendo o mundo antigo como ponto de partida.

(82) Tindemans, Carlos, “L’Analyse de la représentation théâtrale. Quelques réflexions Méthodologiques” *Théâtre de toujours, d’Aristote à Kalisky. Hommages à Paul Delsemme*, Bruxelles, ed. de l’Université, 1983, p.53

Tal como nas outras crioulizações, temos neste *Bodas de Sangue* um texto nascido em “outra parte qualquer” que encontra, pela inspiração temática, pela língua utilizada, pelas características da *performance* dos actores, pelas escolhas semióticas da encenação, motivações de raiz caracteristicamente cabo-verdiana.

A reflexão sobre o que significará ser “crioulo” ou cabo-verdiano é naturalmente muito afectada pela sensibilidade ideológica de quem analisa. Não identifico no resultado final desta encenação uma cultura cabo-verdiana subsumida e amalgamada face a hegemonia das influências europeias, mas pelo contrário, penso que no nível fundamental do comportamento expressivo dos actores em palco, nas opções dramáticas, no desenho de cena, nas escolhas que definiram a plástica visual do espectáculo, na banda sonora seleccionada, é identificável o carácter eminentemente cabo-verdiano num discurso paralelo e entrecruzado entre a dimensão paradigmática e dinâmica do texto, que confere vida às letras mortas da fonte e enriquece a cultura de chegada. “Crioulização Cénica” portanto.

9. BIBLIOGRAFIA

Ahmed, Sara, **Castaneda**, Claudia, **Fortier**, Anne-Marie. *Uprootings/Regroundings. Questions of home and migration*. Berg. Oxford, 2003

Alcobia, Alice, *Papia, Lé y Skrebe na Skóla Kauberdianu: a Emergência de Práticas Identitárias*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2010

Almeida, Geraldo, “O casamento tradicional da Boavista”, *por publicar, cedido pelo próprio autor*

Almeida, Germano, “O Mundo no Teatro em Cabo Verde” in *Mindelact – Teatro em Revista*, nº2, Janeiro/Julho 98

Almeida, Germano. *Viagem pela História das Ilhas*. Mindelo. Ilhéu Editora, 2003

Amaral, Ilídio, *Santiago de Cabo Verde: a Terra e os Homens*, Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, 1964, Coleção Memórias, vol. 48

Barbosa, Micaela, *A Identidade Caboverdiana na Dramaturgia.*, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Tese de Mestrado em Texto Dramático, 2009, (por publicar)

Bassnett, Susan, *Translations studies*, “New accents” Collection, London, Routledge Editions, 1991

Branco, João, *Dez Anos de Teatro*, Instituto Camões - CCP, Praia / Mindelo, 2003

Branco, João. *Nação Teatro – História do Teatro em Cabo Verde*, Praia, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 2004

Branco, João, “Dôs com José Mauro Brant” in *Jornal A Nação* Nº211, 15 de Setembro de 2011, p. 17

Brito-Semedo, Manuel, *A Construção da Identidade Nacional*, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, Praia, 2006

Britton, Célia M, *Edouard Glissant and Postcolonial Theory*. University Press of Virgínia, 1999

Brook, Peter, *A Porta Aberta*, Civilização Brasileira, Trad. António Mercado, Rio de Janeiro, 1999

Castro Filho, Cláudio, *O Trágico no Teatro de Federico Garcia Lorca*, Zouk Editora, Porto Alegre, 2009

Cohen, Robin, “Creolization” in George Ritzer, (ed) *The Blackwell Encyclopaedia of Sociology*, Malden, MA: Blackwell (<http://www.sociologyencyclopedia.com>)
Consultado 20 em Maio de 2011

Fernandes, Gabriel, *Em Busca da Nação: notas para uma reinterpretação do Cabo Verde Crioulo*, Florianópolis, Edição da UFSC, 2006.

Ferreira, Eunice, «Ser ou não ser crioulo no palco», in *Mindelact – Teatro em Revista* n.º 14/15, Janeiro/Dezembro 2005

Glissant, Edouard. *Caribbean discourse: selected essays*. Transl. and introd. J. Michael Dash. Charlottesville and London: University Press of Virginia, 1989

Glissant, Edouard, *Caribbean discourse: selected essays*. Transl. and introd. J. Michael Dash. Charlottesville and London: University Press of Virginia, 1989

Glissant, Edouard. *Caribbean Discourse*. University Press of Virginia. 1989

Guiddens, Anthony, *Sociologia*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003

Howard, Pamela, *Escenografia*, Editorial Galáxia, Vigo, 2004

Joignot, Frédéric, “*Pour l'écrivain Edouard Glissant, la créolisation du monde est irréversible*”

(http://www.lemonde.fr/carnet/article/2011/02/03/pour-l-ecrivain-edouard-glissant-la-creolisation-du-monde-etait-irreversible_1474923_3382.html)

Consultado em 12 Fevereiro 2011

Lima, Mesquitela, “Conversando com Mesquitela Lima”, entrevista conduzida por João Lopes Filho, in *Ponto & Vírgula*, nº10 e 11, Julho/Outubro 1984

Lopes Filho, João. *Contribuição para o Estudo da Cultura Cabo-verdiana*. Lisboa. Ed. Ulmeiro, 1983

Lopes Filho, João. *Introdução à Cultura Cabo-verdiana*. Praia. Ed. Instituto de Educação de Cabo Verde, 2003

Lorca, Frederico Garcia, *Bodas de Sangre*, Castalia Editora, Madrid, 1999

Lorca, Federico Garcia, *Teatro Completo*, Edición y prólogo de Miguel Garcia-Posada, Contemporânea, Barcelona, 2004

MacMahon, Christina s. “Theatre in circulation: Performing National Identity on the global stage in Cape Verde, West Africa”. A dissertation submitted to the graduate school for the degree doctor in philosophy, field of Theatre and Drama, Evaston Illions, 2008 (tese não publicada)

Mendes, Arlindo, *A atitude do Santiaguense perante a morte: rituais fúnebres*, Dissertação (Mestrado em Estudos Africanos), Centro de Estudos Africanos da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2003.

Mongo-Mboussa, Boniface, “Edouard Glissant (1928-2011), um legado magnífico” (<http://www.buala.org/pt/a-ler/edouard-glissant-1928-2011-um-legado-magnifico>)

Consultado em Junho de 2011

Pavis, Patrice, “Problems of Translation for Stage: Intercultural and Post-Modern Theatre”, *The Play Out Context: Transferring Plays from Culture to Culture*, Cambridge Univ. Press, 1989

Pavis, Patrice. *A Análise dos Espectáculos*, tradução Sérgio Coelho, S. Paulo, Perspectiva, 2008

Peixeira, Luís Manuel de Sousa, *Da Mestiçagem à Caboverdianidade*, Lisboa, Edições Colibri, 2003

Ritzer, George, «Creolization», *The Blackwell Encyclopaedia of Sociology*, Malden, MA, Blackwell, 2007

Santos, Eduíno “Mindelo ‘comeu’ João Branco” in *Expresso das Ilhas*, nº169, 21/03/2005

Tindemans, Carlos, “L’Analyse de la représentation théâtrale. Quelques réflexions Méthodologiques” *Théâtre de toujours, d’Aristote à Kalisky. Hommages à Paul Delsemme*, Bruxelles, ed. de l’Université, 1983

Varela, Odair, “*Bodas de Sangue* enche os sentidos no arranca do Mindelact”, Blogue Daivarela (www.daivarela.blogspot.com)
Consultado em 14 de Setembro de 2011

Vasques, Eugénia, *O Que é Teatro?*, Quimera, 2005

Versiani, Cláudia, *Bodas de Sangue, a construção e o espectáculo de Amir Haddad*, Booklink Editora, Rio de Janeiro, 2010

10. ANEXOS

ANEXO I – Ficha Artística do Espectáculo

ANEXO II – Letras das canções (em português e cabo-verdiano)

ANEXO III – Texto integral adaptado (em CD)

ANEXO IV – Fotografias (em CD)

ANEXO V – Vídeo integral de Bodas de Sangue (em DVD)

ANEXO I

FICHA ARTÍSTICA DE BODAS DE SANGUE

TEXTO ORIGINAL

Federico Garcia Lorca

TRADUÇÃO

Mercedes Hernández Marquez

ENCENAÇÃO, ESPAÇO CÉNICO E DIRECÇÃO ARTÍSTICA

João Branco

OBJECTOS CENOGRÁFICOS

Fernando Morais

DIRECÇÃO MUSICAL

Di Fortes

DESENHO DE LUZ

César Fortes

FIGURINOS

Manú Cabral

INTERPRETAÇÃO

A MÃE DO NOIVO – Maria da Luz Faria

A NOIVA – Francisca Lima

A SOGRA – Glória Sousa

A MULHER DE LEONARDO – Nadira Delgado

A CRIADA – Luana Jardim

A VIZINHA / A MENDIGA – Maria Auxilia Cruz

O NOIVO - Amilcar Zacarias

LEONARDO – Odair Santos

O PAI DA NOIVA – Elisio Leite Aramis Évora

O MOÇO / A LUA – Aramis Évora

RAPARIGA I – Elba Lima

RAPARIGA II – Hélia Santos

RAPARIGA III – Laura Branco

MÚSICOS

Di Fortes – Violoncelo
Dani Monteiro – Clarinete

CO-PRODUÇÃO

Centro Cultural Português - IC / Pólo do Mindelo & Festival Mindelact 2011

ANEXO II

LETRAS DAS CANÇÕES

CANÇÃO DE NINAR (Acto I, Quadro Segundo)

*Oh Oh nha minin piknim
Durmi bô sunin
Ke kavalim de perna kebrôd
Tita bai pa terra longe*

*Oh Oh meu menino pequenino
Dorme o teu soninho
Que o cavalo da perna quebrada
Está a partir para a terra longe*

*Oh Oh nha minin piknim
Durmi bô sunin
Ke kavalim de perna kebrôd
Tita bai pa terra longe*

*Oh Oh meu menino pequenino
Dorme o teu soninho
Que o cavalo da perna quebrada
Está a partir para a terra longe*

*Terra longe tem gente gentil
Gente gentil
Ta k'mé gente
Xupa oss*

*Terra longe tem gente gentil
Gente gentil
Pode comer gente
E chupar o osso*

CANÇÃO DE CASAMENTO I (Acto II, Quadro Primeiro)

*Kordá pombinha
K aoj é bô dia
Oh lê lê lê
k bo ta viver
K tcheu alegria
Oh lê lê lê*

*Acorda Pombinha
Que hoje é o teu dia
Oh lê lê lê
Que o vivas
Com muita alegria
Oh lê lê lê*

*Ah nha minininha
Oh k lua bnit
Oh lê lê lê
Oiá basôf
Já fká sem pit
Oh lê lê lê*

*Oh minha menina
Oh que lua bonita
Oh lê lê lê
Olha que os vaidosos
Já ficaram sem fala
Oh lê lê lê*

*Nô kordá Noiva
Aoj tem casament
Oh lê lê lê
Sê flicidad
Tá spaiá na vent
Oh lê lê lê*

*Acordemos a Noiva
Hoje tem casamento
Oh lê lê lê
A sua felicidade
Está espalhada no vento
Oh lê lê lê*

*Ai, mnininha,
K lua bonit!
Ai, basôf,
Txa bo chapéu pa trás!*

*Flor de laranjeira
Ta mostrá pureza
Oh lê lê lê
Se pekòd el tinha
El desfazel na reza
Oh lê lê lê*

*Nô kordá noiva,
Aoj tem lua cheia
Oh lê lê lê
Kem tinha ideia
Ficou sem boleia
Oh lê lê lê*

*Oh nha mãe
Noiva ka pode dormi na sombra.
Oh nha pai
Noivo tem k dál kama e kmida.*

*Kordá, pombinha,
Li pla manhã
Oh lê lê lê
Noiva donzela
Kzinha de manha
Oh lê lê lê*

*Ai menina
Que lua bonita
Ai, vaidoso
Deixa o teu chapéu para trás*

*Flor de laranjeira
Mostra pureza
Oh lê lê lê
Se pecados ela tinha
Ela os desfez na reza
Oh lê lê lê*

*Acordemos a noiva
Hoje tem lua cheia
Oh lê lê lê
Quem estava com ideia
Já ficou sem boleia
Oh lê lê lê*

*Oh minha mãe
Noiva não pode dormir na sombra
Oh meu pai
Noivo tem que dar-lhe cama e
comida*

*Acorda pombinha
Olha a manhã a chegar
Oh lê lê lê
A Noiva é donzela
Com um pouco de malandrice
Oh lê lê lê*

SANGUE DI BEIRONA (Acto II, Quadro Primeiro)

*Sangue di beirona
Sangue di beirona
Él é sabe
El é doce*

*Sangue de beirona
Sangue de beirona
Ele é saboroso
Ele é doce*

*Kem kre sabe
Se sangue di beirona e sim sabe*

*Quem quer saber
Se sangue de beirona é mesmo
saboroso*

*Ta ba panhá
La fonte d'ladera*

*Tem que o experimentar
Lá na fonte da ladeira*

*Sangue di beirona
Sangue di beirona
Él é sabe
El é doce*

*Sangue de beirona
Sangue de beirona
Ele é saboroso
Ele é doce*

*Si bô xkutxá
La na fonte d'ladera
Bô tá kulpá
Kem fazé sê koladeira*

*Se não o encontrares
Lá na fonte da ladeira
Vais culpar
quem fez esta coladeira*

*Sangue di beirona
Sangue di beirona
Él é sabe
El é doce*

*Sangue de beirona
Sangue de beirona
Ele é saboroso
Ele é doce*

CANÇÃO DE CASAMENTO II (Acto II, Quadro Segundo)

*Oli um marid
Tud bazôf
Oh lê lê lê lê
El tá komê fruta
Et txupa kaross
Oh lê lê lê lê*

*Olha aqui um marido
Todo vaidoso
Oh lê lê lê lê
Ele vai comer a fruta
E chupar o caroço
Oh lê lê lê lê*

*Ed riba de kama
É k tem sabura
Oh lê lê lê lê
Kubri kubri
Enquanto ta dura
Oh lê lê lê lê*

*É em cima da cama
Que tem coisa boa
Oh lê lê lê lê
Cobre cobre
Enquanto está duro
Oh lê lê lê lê*

*Menina donzela
Toká palma
Oh lê lê lê lê
Mamá visale
pa manté kalma
Oh lê lê lê lê*

*Mamá visale
pa manté kalma
Oh lê lê lê lê
K tem uns sabe
k té doi na alma
Oh lê lê lê lê*

*Menina donzela
toká grito
Oh lê lê lê lê
Oia somá
Torná kambá
Oh lê lê lê lê*

*Oia somá
Torná kambá
Oh lê lê lê lê
El enfrentá
E gritá mamã
Oh lê lê lê lê*

*Menina donzela
Bateu palmas
Oh lê lê lê lê
A mãe avisou
Para ela manter a calma
Oh lê lê lê lê*

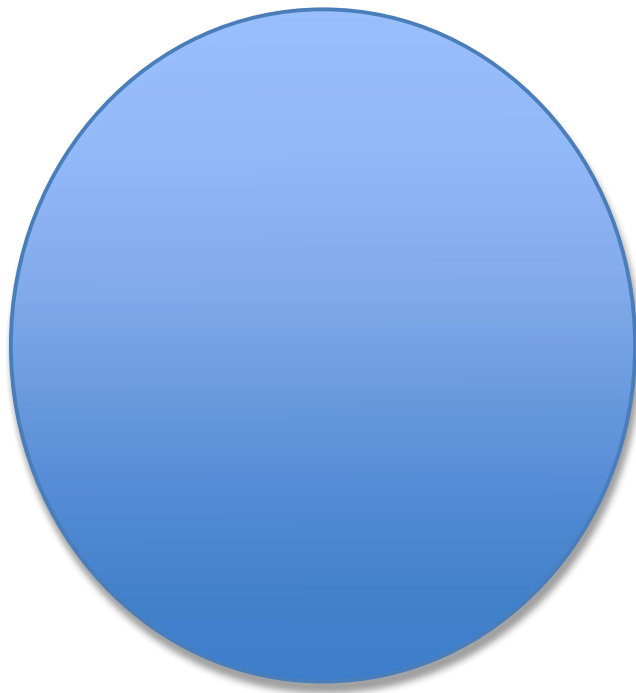
*A mãe avisou
Para ela manter a calma
Oh lê lê lê lê
Que tem coisas boas
Que doem até à alma*

*A menina donzela
Desatou a gritar
Oh lê lê lê lê
Viu, apareceu
Tornou a aparecer
Oh lê lê lê lê*

*Viu, apareceu
Tornou a aparecer
Oh lê lê lê lê
Ela acobardou-se
E gritou pela mãe
Oh lê lê lê lê*

ANEXOS III e IV

TEXTO INTEGRAL E FOTOGRAFIAS



ANEXOS V

VÍDEO DA PEÇA

