

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



A ILHA FANTÁSTICA

MEMÓRIA E IDENTIDADE

TRABALHO DE PROJECTO/RELATÓRIO

MESTRADO EM TEATRO

ESPECIALIZAÇÃO EM TEATRO E COMUNIDADE

OLGA MONTEIRO

AMADORA, MAIO 2012

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

A ILHA FANTÁSTICA

Memória e Identidade

TRABALHO PROJECTO/RELATÓRIO

Olga Monteiro

Trabalho de Projecto / Relatório submetida(o) à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro especialização em Teatro e Comunidade realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Eugénia Vasques.

Amadora, Maio de 2012

Para a minha Mãe “dos olhos verdes”
Que me ensinou a amar Cabo-Verde mesmo à distância

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Eugénia Vasques, por toda a sabedoria, compreensão e, acima de tudo, exigência.

À Professora Maria João Vicente, co-orientadora deste projecto, pelo apoio.

Ao Professor Doutor Armando Nascimento Rosa, pelo incentivo ao longo deste percurso.

Ao Fernando Filipe, pela presença, pela paciência, pela generosidade.

À Ana Sofia Patrão, Lina Afonso, Susana Guerreiro, Lurdes Mendes e José Videira pela amizade e apoio.

À Ana Peres, pelo feliz encontro neste mestrado.

Ao grupo de trabalho, Ana Quintela, Anabela Silva, Carolina Machado, Fernanda Ramalhoto, Isabelle le Gué, Lilia Trajano, Lindomar Nascimento, Maria do Céu Silva, Maria José Oliveira, Mariana Rosado, Miguel Machado, Olga Dias, Paulo França, Rui Reis, pela partilha e cumplicidade.

Aos meus irmãos Ana, Alexandre e João que não fazendo parte do projecto não deixaram de estar presentes.

Aos meus Pais pelo amor e palavras de incentivo.

RESUMO

O presente relatório de projecto em Teatro - Teatro e Comunidade tem como objectivo principal dar a conhecer o trabalho desenvolvido a partir do romance *a Ilha Fantástica* de Germano Almeida e de alguma poesia cabo-verdiana, que culminou na sua apresentação pública na Escola Superior de Teatro e Cinema, na Amadora.

Pretendeu-se neste projecto lançar um olhar artístico sobre a cultura cabo-verdiana, onde se englobam as suas tradições e os seus rituais, e depois, devolvê-lo à comunidade sob a forma de um espectáculo. Este trajecto identitário foi levado à cena por um conjunto de catorze elementos, não pertencentes àquela cultura. A forma como se apropriaram, ou não, destes rituais são também objecto de reflexão deste relatório.

PALAVRAS CHAVES: Germano Almeida, Cultura Cabo-Verdiana, Rituais, Teatro e Comunidade

ABSTRACT

This project report of Theatre – Theatre and Community has as its purpose to show the work developed from Germano Almeida's novel *Ilha Fantástica* and some Cape-Verdean poetry. This work was presented in Escola Superior de Teatro e Cinema in Amadora.

The purpose of this project was to have an artistic gaze on the Cape-Verdean culture, particularly in its traditions and rituals, and then return it to the community as a show. This identity path was taken to stage by a group of 14 elements. The way that they appropriated these rituals or not are also an object of reflection in this report.

Key words:

Germano Almeida, Cape-Verdean Culture, Rituals, Theatre and Community

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1. Cabo-Verde.....	12
1.1. Cabo-Verde: Breve enquadramento histórico	13
1.2. As Bases da Cultura Cabo-Verdiana	16
1.3. Os Rituais na Sociedade Cabo-Verdiana	19
CAPÍTULO 2. <i>A Ilha Fantástica</i> de Germano Almeida.....	21
2.1. Germano Almeida: O contador de estórias.....	22
2.2. O Universo da <i>Ilha Fantástica</i>	26
2.3. A Adaptação Cénica.....	28
CAPÍTULO 3. A Voz dos Poetas em Cena	30
3.1. Os poemas de Jorge Barbosa e Ovidio Martins levados à cena	31
3.2. O Mar na Poesia Cabo-Verdiana	33
CAPÍTULO 4. Teatro e Comunidade	35
4.1. Conceitos de Teatro e Comunidade	36
4.2. A Comunidade da <i>Ilha Fantástica</i> : caracterização	39
CAPÍTULO 5. O Processo	40
5.1. Os Ensaios.....	41
5.2. O Espaço Cénico	43
5.3. Os Figurinos.....	47
5.4. A Iluminação.....	49
5.5. A Música	49
CONCLUSÃO	50
BIBLIOGRAFIA ACTIVA	LII
BIBLIOGRAFIA PASSIVA	LII
WEBGRAFIA.....	LV
ANEXOS	LVI

Figura 1. Cenário do espectáculo.....	43
Figura 2. Cais da Ilha	44
Figura 3. Entrada de Ti Júlia, a curandeira, na cena do parto carregando diversos santos e uma tocha acesa.....	45
Figura 4. Imagem do interior da casa na cena do Sete.....	46
Figura 5. Imagem do espaço exterior.	46
Figura 6. Traje das personagens femininas.....	47
Figura 7. Traje das personagens masculinas.....	47
Figura 8. A noiva.....	48

Anexo A. A Ilha Fantástica – texto adaptado.....	LVII
Anexo B. Poema do Mar (Jorge Barbosa)	L
Anexo C. Poema Salgado e Chuva em Cabo-Verde (Ovídio Martins)	L
Anexo D. Estudo para o Cenário	L
Anexo E. O Olhar da Comunidade sobre o Processo	L
Anexo F. Troca de Correspondência com Germano Almeida.....	L
Anexo G. Folha de Sala	L
Anexo H. Cartaz / Convite do Espectáculo.....	L
Anexo I. Video do Espectáculo.....	L

INTRODUÇÃO

Uma das razões pelas quais quis levar à cena alguns dos rituais do livro *A Ilha Fantástica* de Germano Almeida prende-se com o facto de este ser um dos livros onde gosto de morar. Dadas as circunstâncias da minha vida, lê-lo deixa-me feliz “como chegar a casa numa noite fria de chuva” (Pereira, 2002:27). Li este livro no «tempo da canequinha», como diriam os cabo-verdianos, ou seja, há muito tempo atrás, e apercebi-me do seu potencial para levar à cena as tradições e os rituais da nação crioula. Entendi que os retratos que Germano Almeida nos apresenta dariam importantes apontamentos daquela cultura, subscrevendo aquilo que Eugénio Barba afirma quando refere que os rituais de uma comunidade baseados nas suas tradições e expressões, quer individuais quer colectivas, são uma representação de uma identidade social, pois os rituais têm um universo simbólico próprio (Barba, 1991). Chegado o momento de escolher um projecto, ocorreu-me voltar a este livro e levá-lo à cena, pois poderia, simultaneamente, ir ao encontro das minhas origens e pôr em prática aquilo que foi aprendido nas aulas de laboratório 1, onde, repetidamente, nos diziam que quando trabalhamos com uma comunidade, a Memória, a Identidade e a Devolução são fundamentais. Neste sentido, através da leitura cénica deste romance foi, inicialmente, minha intenção trabalhar com uma comunidade cabo-verdiana heterógenea, sem quaisquer especificidades de nível económico, social, literacia ou idade.

Tendo em conta os três conceitos acima citados, os objectivos que me nortearam foram os seguintes:

- Trazer à memória dos mais velhos tradições que são parte da sua infância.
- Familiarizar os mais jovens, filhos e netos de cabo-verdianos, nascidos em Portugal, com pedaços de uma cultura/identidade que, embora distante, também é deles.
- Dar a conhecer ao público não cabo-verdiano a identidade de uma das maiores comunidades de emigrantes residente em Portugal.
- Devolver à comunidade cabo-verdiana um olhar artístico sobre os seus rituais.

Dado os condicionalismos do projecto, não me foi possível agrupar um conjunto de voluntários que apresentassem disponibilidade para o seu desenvolvimento, uma vez que os ensaios teriam de ser em horário pós-laboral. Este constrangimento traduz com realismo o que é o quotidiano desta comunidade. Foi, então, necessário reformular o grupo de trabalho e, em lugar de uma comunidade cabo-verdiana, abri o leque a todos aqueles que de alguma forma apresentaram interesse por esta cultura. Ainda que os rituais tratados no espectáculo sejam específicos daquele país, são, ao mesmo tempo, universais, pois todas as culturas celebram de alguma forma o nascimento, o casamento e a morte. Como diz Eugénio Barba:

“Existem em cada cultura, cerimónias que acompanham os nascimentos, estabelecem a entrada do adolescente na idade adulta, celebram a união entre o homem e a mulher. Somente uma etapa não se comemora: o tornar-se velho. Existe a cerimónia para a morte, porém falta a passagem da maturidade à velhice.” (Barba, 1991:13)

Assim, o objecto de estudo mantém-se, o que muda é o grupo de trabalho. A diferença entre estas duas comunidades irá residir sobretudo na maneira como se irão apropriar destes rituais e conseqüente significado.

As questões que agora colocava eram: seria esta comunidade sem qualquer ligação com a cultura cabo-verdiana capaz de se apropriar dos ritos? Apenas iriam demonstrá-los ou seriam capazes de senti-los? Que olhar teriam sobre as tradições e os rituais daquele povo? De preconceito? De curiosidade? De indiferença? De interesse? Não sabia, teria que esperar o avanço do trabalho para perceber. Cabe-me, enquanto autora do projecto e cabo-verdiana, fazer com que o grupo compreenda a simbologia e os procedimentos dos rituais, para que, deste modo, possam entender o contexto do universo simbólico a representar. A comunidade com quem ia trabalhar, tinha uma grande especificidade: eram na sua maioria amigos, a quem lancei o repto e que muito generosamente se prontificaram a ajudar. Inicialmente responderam ao desafio portugueses, brasileiros, espanhóis, angolanos, indianos e franceses. No entanto, cedo os espanhóis e os indianos abandonaram o processo. A comunidade final ficou constituída por catorze elementos: quatro homens e oito mulheres, uma pré-adolescente e uma criança, sendo que as suas idades variam entre os 8 e os 54 anos. E assim, começou uma aventura que durou cerca de mês e meio com um grupo que simbolicamente representa, no fundo, a diáspora cabo-verdiana. Apesar da generosidade da comunidade para com o projecto, dos risos partilhados e da amizade não se pode dizer que tenha sido um processo fácil. Foi muitas vezes solitário e desgastante, mas acredito que, no final, a cultura cabo-verdiana foi dignificada. Ganhou a comunidade, ganhou a cultura cabo-verdiana.

Em relação à metodologia utilizada com o grupo de trabalho esta dividiu-se em quatro fases:

1ª Fase: Exercícios de desinibição e dinamização de grupo, procurando a coesão e confiança no Outro.

2ª Fase: Introdução de indutores de criatividade (música, pintura, poesia e objectos vários) para que os membros do grupo se adaptassem ao meio da expressão teatral, a fim de perderem o medo e a vergonha.

3ª Fase: Trabalho específico de coro: usar o corpo para criar imagens.

4ª Fase: Criação do espectáculo *A Ilha Fantástica*, baseado no romance homónimo de Germano Almeida.

Quanto à estrutura este relatório divide-se em cinco capítulos.

No primeiro capítulo faz-se o enquadramento de Cabo-Verde a nível histórico, cultural e social. Pretende-se dar a conhecer em traços gerais os acontecimentos mais marcantes da história daquele país e os factores que estão na génese do Homem cabo-verdiano e de que modo ele vai assumir a sua cabo-verdianidade.

No segundo capítulo, apresenta-se genericamente o romance *A Ilha Fantástica*, de Germano Almeida, que serviu de base a este projecto. Refere-se este capítulo à vida e obra do autor, do seu pensamento, da sua visão de Cabo-Verde e do mundo. A secção final deste capítulo é dedicada à adaptação cénica do romance.

A poesia cabo-verdiana, os poetas que emprestaram a sua arte ao texto cénico e o mar como fonte de inspiração são os temas abordados no terceiro capítulo.

No quarto capítulo, a proposta é ficarmos a conhecer os conceitos de Teatro e Comunidade: Que raízes? Que evolução? Procuradas as respostas, segue-se a caracterização da comunidade com a qual foi realizado o trabalho de projecto.

No quinto capítulo, descreve-se o processo: os ensaios, o cenário, os figurinos, as luzes e a música, em cada um dos temas apontam-se as razões das opções tomadas.

CAPÍTULO 1. Cabo-Verde

1.1. Cabo-Verde: Breve enquadramento histórico

Quando o descobridor chegou à primeira ilha
Nem homens nus nem mulheres nuas
Espreitando
Inocentes e medrosos detrás da vegetação.
Nem setas venenosas vindas no ar
Nem gritos de alarme e de guerra
ecoando nos monte...

Jorge Barbosa ¹

O arquipélago de Cabo-Verde encontra-se situado no Oceano Atlântico, a 500 Km da costa ocidental africana. É constituído por dez ilhas, e cinco ilhéus, que estão divididos em dois grupos, segundo a posição geográfica que ocupam em relação aos ventos alísios: o Barlavento, de que fazem parte as ilhas situadas a norte: Santo Antão, São Vicente, Santa Luzia, São Nicolau, Sal e Boavista e os ilhéus Raso e Branco. A sul temos o Sotavento que engloba as ilhas de Santiago, Maio, Fogo e Brava e os ilhéus Luís Carneiro, Grande e Cima. As ilhas são áridas ou semi-áridas. As estações do ano são apenas duas: a estação seca e a estação das chuvas. Na estação seca ocorrem os ventos quentes e secos, principalmente em Janeiro e Fevereiro. A estação das chuvas que sendo muito irregulares, originam secas frequentes e longas, provocando grandes períodos de fome que “num passado não muito distante, dizimavam até cerca de trinta mil pessoas” (Andrade, 1998:22). A vida dos cabo-verdianos está de tal modo ligado às chuvas ou ausência delas que os anos bons são os anos de boas chuvadas; os anos difíceis são os anos de pouca chuva; os anos maus são os anos de ausência de chuvas.

As primeiras ilhas foram descobertas na década de 1450 a 1460. Não se sabe ao certo a data nem o nome do descobridor. A versão que traz mais concordância é que terá sido António da Noli e Diogo Afonso. Por volta de 1462 dá-se o início do povoamento das ilhas que se encontravam desertas. Santiago terá sido a primeira ilha a ser povoada. Este povoamento foi efectuado por colonos europeus (portugueses e genoveses) e escravos de diferentes etnias e culturas trazidos da costa africana. Visando incentivar o povoamento, a 12 de Junho de 1466 D. Afonso V concedeu aos habitantes de Cabo-Verde o poder de comerciar em toda a costa da Guiné, com excepção da feitoria de Arguim (monopólio real), podendo levar todas as mercadorias que quisessem, salvo armas, ferramentas, navios e seus apetrechos, o que, a rigor, nunca foi cumprido. Inicialmente pretendia-se um povoamento branco, tal como aconteceu nas Ilhas da Madeira e nos Açores, porém, tal não foi possível. Elisa Andrade justifica esta impossibilidade do seguinte modo: “o rigor do clima, a impossibilidade de aí desenvolverem as culturas cerealíferas às quais as famílias europeias estavam habituadas, a fraqueza demográfica de Portugal, constituía verdadeiros entraves a um povoamento exclusivamente branco” (1998:24). Com o tempo, com a falta de mulheres europeias, dá-se o cruzamento entre a mulher africana e o homem europeu. Esta miscigenação levou ao aparecimento do chamado “mulato” que é onde está a génese do Homem cabo-verdiano. O interessante é verificar que esta miscigenação é uma das características mais profundas deste povo. Segundo estudos recentes levados a cabo por Jorge Rocha, do Instituto de Patologia e Imunologia Molecular da Universidade do

¹ BARBOSA, Jorge *Caderno de um ilhéu: poemas*, Lisboa, Aq . Geral do Ultramar, 1956

Porto, o povo cabo-verdiano é um dos mais miscigenados do mundo, até mesmo mais que em certas partes do Brasil.

No primeiro quartel do século XVI o comércio de escravos encontra-se em enérgica expansão. A sua posição geográfica privilegiada entre o continente europeu e africano fez com que o arquipélago servisse como ponto estratégico para o comércio, sobretudo de escravos, que eram depois redistribuídos para a Europa e América, para abastecimentos de navios e ponto de encontro de diferentes culturas. Em 1533, o principal centro do Arquipélago, a Ribeira Grande de Santiago, a actual Cidade Velha, foi elevada à categoria de cidade, tornando-se sede de um Bispado. A sua importância era de tal ordem que, já em 1541, foi assaltada por piratas da Barbária e, por duas vezes, primeiro em 1578 e mais tarde em 1585, pelo corsário inglês Francis Drake. No século XVIII os franceses assaltam e destroem grande parte da Ribeira Grande, causando a transferência da capital para a Praia. Secas prolongadas e sucessivas vagas de fome no arquipélago, durante o séc. XIX causam a morte de milhares de pessoas e provocam uma densa emigração dos cabo-verdianos sobretudo para a os EUA. Carreira² afirma:

“A emigração cabo-verdiana para o estrangeiro começou muito cedo através de navios baleeiros americanos quando estes vieram aos mares do arquipélago à apanha de cetáceos. A procura de auxiliares das ilhas para a fauna facilitou a entrada de cabo-verdianos na América. Tímida de início e circunscrita a reduzidos contingentes de homens, mais tarde tomou incremento” (Góis, 2006:45)

A partir de 1880, estes emigrantes constituem já importantes comunidades permanentes nos portos baleeiros dos EUA, como New Bedford, Providence, Nova Inglaterra e outras cidades portuárias. É neste país que, ainda hoje, se encontra a maior comunidade de cabo-verdianos no mundo. Aqui começou a diáspora cabo-verdiana ou «transnacionalismo³», termo adoptado por Pedro Góis na sua tese *A emigração cabo-verdiana para e (na) Europa... e a sua inserção em mercados de trabalhos locais: Lisboa, Milão, Roterdão* (2006). Ainda na sua tese Góis afirma: “o cabo-verdiano já nasceu (e)migrante” (2006:15). Em finais do séc. XIX, dezenas de milhares de Cabo-verdianos começaram a ser compelidos ao trabalho forçado nas plantações de São Tomé e Príncipe. Segundo Carreira⁴ o início da emigração forçada para São Tomé deu-se em 1863 e que podemos verificar através da portaria régia nº 105, de 18 de Maio de 1864 que o Governo Colonial Português ordenava ao governador de Cabo-Verde o «recrutamento» de cabo-verdianos para enviar para São Tomé e Príncipe. “O Governador, em qualquer transporte de que possa dispor, ou nos paquetes, faça transportar para as ilhas de São Tomé e Príncipe, até 1000 indivíduos de ambos os

² CARREIRA, António Cabo-Verde (Aspectos Sociais, Secas e Fomes do século XX) Lisboa, Ulmeiro Ed. 1977 in Góis, Pedro *A emigração cabo-verdiana para e (na) Europa e a sua inserção em mercados de trabalhos locais: Lisboa, Milão, Roterdão*, Lisboa, ACIME ed. 2006, p.45

³ “Nos últimos anos, assumindo a insuficiência do conceito de diáspora para explicar as dinâmicas migratórias contemporâneas, vem surgindo uma linha de investigação que defende a existência, dentro ou fora da diáspora, de comunidades transnacionais conectando, de múltiplas formas, o país de origem e os locais de destino dos grupos migratórios, e estes entre si, dando lugar a verdadeiras nações desterritorializadas ou transnacionalizadas que consolidariam, através do processo de globalização em curso, um papel relevante para os migrantes transnacionais” (Góis, 2006:27)

⁴ CARREIRA, António, «Migrações nas Ilhas de Cabo-Verde», Praia, Ed. Inst. Cabo-Verdiano do Livro, 1983, p.151, in Góis, Pedro, *A Emigração Cabo-Verdiana para e (na) Europa e a sua inserção em Mercados de Trabalhos Locais: Lisboa, Milão, Roterdão*, Lisboa, ACIME ed., 2006, p47

sexos, empregando para esse fim todos os meios possíveis de persuasão” (Góis, 2006:47)

Esta emigração forçada para São Tomé e Príncipe terá o seu grito de revolta expresso no poema de Ovídio Martins: “Silêncio Cabo-Verdianos!/ Choram irmãos nossos/ Nas roças de São Tomé/ E há perigos e ameaças/ Na noite/ Grávida de punhais/ Prepara o braço/ Serviçal!/ Dos olhos do poeta/ Rolam lágrimas/ Cor de sangue.”⁵ Será também neste século que se dá a abolição da escravatura, provocando um desinteresse pelo arquipélago.

Em meados do séc. XX surgem os movimentos de independência dos povos africanos, a colónia portuguesa de Cabo-Verde vinculou-se à luta pela libertação da Guiné. Amílcar Cabral funda o Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde, também conhecido pela sigla PAIGC. A luta pela independência eclode em 1964 com luta de guerrilha. O derrube da ditadura em Portugal, a 25 de Abril de 1974, precipitou a independência de Cabo-Verde e Guiné Bissau. Em Agosto de 1974 o Estado Português reconhece o direito de Cabo-Verde à Independência.

⁵ GOMES, Simone Caputo, *A Poesia de Cabo-Verde: Um Trajecto Identitário*, s/d
<http://www.simonecaputogomes.com/textos/a%20poesia%20de%20cabo%20verdeL.pdf> Site consultado a 8 Janeiro de 2012.

1.2. As Bases da Cultura Cabo-Verdiana

Somos os flagelados do Vento-Leste!
O mar transmitiu-nos a sua perseverança
Aprendemos com o vento o bailar na desgraça
As cabras ensinaram-nos a comer pedras
Para não parecermos
Somos os flagelados do Vento-Leste!
Morremos e ressuscitamos todos os anos
Para desespero dos que nos impedem a
caminhada
Teimosamente continuamos de pé
Num desafio aos deuses e aos homens
E as estiagens já não nos metem medo
Porque descobrimos a origens das coisas...

Ovídio Martins⁶

Segundo Tylor⁷ podemos definir cultura como “um todo complexo, que abarca conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes e outras capacidades adquiridas pelo Homem como parte integrante da sociedade” (Lopes Filho 1982:45). A cultura cabo-verdiana pode ser definida como consequência de uma mescla de elementos geográficos, climáticos, sociológicos, biológicos e económicos. Devido a estes condicionalismos as populações enviadas para as ilhas foram abandonadas pela metrópole à sua própria sorte. Por sua vez, são também estes factores a fonte do entendimento entre o branco e o negro. Desenraizados das suas culturas, homens e mulheres, senhores e escravos, provinientes de raças diferentes, de culturas distintas, de línguas, hábitos e tradições diversas, tiveram que se entender, tiveram que relacionar-se entre si, por vezes desejado, por vezes imposto e, assim em contacto diário, lentamente, estes homens e estas mulheres vão-se cruzar, originando uma cultura mestiça, ainda que os valores do ocidente tenham prevalecido na constituição desta nova sociedade. João Lopes Filho faz a seguinte observação:

“O encontro em Cabo-Verde de duas culturas diferentes significou a separação de cada uma delas do seu tronco original numa dada época histórica da sua própria evolução.

Isto também ocasionou a transplantação e o contacto mútuo, pois ambos se viram separadas da sua própria raiz e do processo evolutivo das suas culturas de origem, se tivermos em conta os condicionalismos em que se processou o povoamento das ilhas e nos lembramos que a comunicação era (na altura) bastante difícil, factos que certamente facilitaram a interacção sócio-cultural.” (Lopes Filho, 1982:38-39)

A relação que se vai estabelecer entre o branco colonizador e o escravo negro no arquipélago de Cabo-Verde será diferente da que irá acontecer no resto da colonização

⁶ MARTINS, Ovídio, Os flagelados de vento leste, in GOMES, Simone Caputo, *A Poesia de Cabo-Verde: Um Trajecto Identitário*, s/d

<http://www.simonecaputogomes.com/textos/a%20poesia%20de%20cabo%20verdeL.pdf>

Site consultado a 8 Janeiro de 2012.

⁷ TYLOR, *Primitive Culture*, Nova Iorque, 1925 in LOPES FILHO João, *Cabo-Verde: Subsídios para um Levantamento Cultural*, Lisboa, Plátano, 1982.

portuguesa, residindo nela a génese da cultura crioula e a singularidade única do homem cabo-verdiano. Afirmar Mariano que “acontecimentos especialíssimos, e de nenhum modo preconcebidos quase que anularam [em Cabo-Verde] aquilo que é a essência própria da colonização: subordinação integral do colonizado ao colonizador e a consequente destruição da personalidade daquele em favor deste” (Mariano, 1991:48). Mais à frente explicita:

“Parece-me ter havido em Cabo-Verde um certo desvio naquilo que o português realizou nas áfricas.[...] No Brasil, por exemplo, nota-se que ao branco coube sempre a função de líder, de mestre na evolução da sociedade brasileira.

Em Angola, Moçambique, Guiné ou São Tomé e Príncipe coube ao português o poder de comandar o fluir e refluir dos acontecimentos locais. Em Cabo-Verde o problema parece-me de certo modo diverso, pois aí o mulato adquiriu desde cedo grande liberdade de movimentos e teria sido ele, mulato, quem realizou em Cabo-Verde o papel que o português reinol⁸ desempenhou no Brasil. Isto é ter-se-ia transferido para o mulato a condição de mestre, de líder na estruturação da sociedade cabo-verdeana. Ou por outras palavras: a capacidade de assimilação do exótico e de recriação de formas novas de cultura que se aponta como faceta dominante da experiência africana do português parece ter-se transferido, em Cabo-Verde, para o mulato, para o mestiço. Teria sido este quem se encarregou de receber e recriar elementos da civilização europeia. **E teria sido o funco, e não o sobrado, o laboratório exacto onde se processou a síntese de culturas e a apropriação pelo negro e pelo mulato de elementos e expressões civilizacionais portugueses. A cultura fez-se de baixo para cima**”.

(Mariano, 1991:53 - sublinhados meus)

Assim, numa civilização europeia criada para europeus, brota um povo aculturado (negros, brancos e mulatos) com uma nova identidade que se irá alastrar por todo o arquipélago. Uma cultura mestiça, onde o negro e o mulato assimilam elementos da cultura portuguesa sentindo-os como se fossem seus, “interiorizando-os e despojando-os das suas particularidades contingentes ou meramente específicos do europeu” (Mariano, 1991:47). Por sua vez, os europeus irão também apropriar-se de elementos da população negra tornando-os “irremediavelmente comuns aos dois grupos” (Mariano, 1991:48).

No mundo doméstico torna-se familiar ao europeu o «binde» ou o «cuscus», O pilão e a mó de pedra tornam-se inseparáveis, no universo agrícola o negro usa técnicas portuguesas, nos instrumentos musicais os ferrinhos tornam-se tão africanos como o batoque. Os traços culturais ligados ao simbólico e ao pagão provenientes da população africana, embora já não totalmente puro, dado a sua condição de escravos, mescla-se no domínio religioso com o catolicismo europeu, dando-se um cruzamento entre o pagão e o religioso. Parece-me importante realçar aqui a observação feita por Lopes Filho quando escreve que, os traços ligados ao simbólico e às crenças são os que mais subsistem, como forma de resistência, em qualquer povo que se veja cortado umbilicalmente com a sua origem. Esta miscigenação tão singular do povo cabo-verdiano não deixa de causar espanto a quem de fora a observa. Germano Almeida no seu livro *Viagem pela História das Ilhas* transcreve o olhar de um estrangeiro, Bentley Duncan⁹, sobre a cultura cabo-verdiana:

“O cabo-verdiano cultiva o milho, uma planta americana, com métodos africanos mas em terrenos preparados de acordo com as técnicas portuguesas, e pila-o com instrumentos europeus e africanos; marca ritmos africanos com ferrinhos portugueses e nas suas

⁸ Expressão usada por Gabriel Mariano para designar o colonizador português

⁹ DUNCAN, Bentley, «The Portuguese Atlantic Island», trad. Rendall Leite, Ponto & Vírgula, Revista de intercâmbio Cultural nº 3, 1983 in Almeida, Germano Cabo-Verde: *Viagem pela História das Ilhas*, Lisboa, Caminho, 2003, p.57

estórias populares, o lobo da lenda europeia aparece com uma máscara semiafricana.”
(Almeida, 2003:57)

A grande marca desta cultura cabo-verdiana será a língua. Como é do conhecimento geral a língua é o sistema de comunicação mais privilegiado entre os homens.

“Como sistema, fixa em parte ou na totalidade, os referentes de uma cultura e é através do mesmo que os homens se integram no seu todo cultural: o processo de *endoculturação* realiza-se primordialmente pelo sistema da língua. A linguagem articulada é *parte, produto e condição* da cultura.” (Lima, 1987:159)

Cedo o crioulo impõe-se como língua de comunicação suficientemente firme para resistir ao dominante português, suficientemente plástica para absorver influências e aproximar-se da fonética portuguesa. Impõe-se de tal forma que se irá alastrar aos próprios europeus que aí vivem. Como aponta Gabriel Mariano a formação social do cabo-verdiano opera-se “mais por uma africanização do europeu do que por uma europeização do africano” (Mariano, 1991:69). Processo inverso acontecerá no Brasil, onde os dialectos desaparecem, impondo-se a língua portuguesa dado que aí foi o europeu que se tornou líder. Outra característica da sociedade cabo-verdiana que advém desta interpenetração cultural é a ausência de preconceito racial. Germano Almeida escreve: “Estou convencido de que a falta de chuva e a ausência de preconceito racial são as duas únicas realidades mais verdadeiramente certas que temos em cabo-verde” (Almeida, 2003:19) Bento Monteiro também faz a mesma afirmação:

“A identidade cabo-verdiana é produto de reelaborações das diversas identidades em contacto e, por isso, não há entre os caboverdianos a reivindicação de uma raiz étnica, mas sim, a afirmação de valores considerados colectivos. Porém, o termo “étnico” pode ser equiparado à noção “caboverdianidade”, indicando que a mestiçagem extirpou as raízes étnicas, incluindo a todos numa identidade singular.” (Monteiro, 2010: parag.4)

Dado o exposto, pode-se concluir que as bases da cultura cabo-verdiana assemelham-se a uma manta de retalhos bem tecida, por homens e mulheres brancos e negros, que por fruto das circunstâncias tiveram que se entender e conviver gerando lentamente uma população mestiça, com características próprias, formando uma sociedade unitária e homogénea.

1.3 Os Rituais na Sociedade Cabo-Verdiana

A carta de identidade de uma nação é, antes de mais, a sua cultura.
Manuel Veiga

Em cada cultura existem numerosos rituais que assinalam diferentes fases da vida, tais como o nascimento, a entrada na puberdade, o casamento, a morte, o agradecimento de colheitas e tantos outros. No entanto, podemos observar que os rituais nem sempre são susceptíveis de uma leitura universal. Por vezes, apenas adquirem significado dentro das comunidades culturais onde nascem. Mesquitela Lima define do seguinte modo os rituais: “Tal como a cerimónia se pode integrar num conjunto mais vasto a que chamaremos cerimonial, os ritos integram-se igualmente em formas mais extensas de cerimónias que podemos designar como *rituais*. Nesta acepção, o ritual seria simplesmente um conjunto de ritos” (Lima, 1987:143). Podemos então considerar, de um modo geral, que os rituais são uma cerimónia com um acto ou uma série de actos padronizados. Esses actos podem ser verbais ou gestuais e os participantes podem usar, segundo as regras, símbolos respeitantes à sua cultura, aos quais atribuem poderes normalmente transcendentais. Através dos símbolos usados e das acções levadas a cabo quer os celebrantes, quer os participantes tentam estabelecer ligações com divindades, com a natureza, enfim, com outros entes.

A especificidade da origem do povo cabo-verdiano tornou-o desde cedo propenso aos rituais. Será sobretudo dos escravos negros que virá esta herança que moldou o seu imaginário colectivo e que se reflete no seu quotidiano. A música é uma constante nestes ritos. Assim que nasce o cabo-verdiano é sujeito a rituais. A fim de proteger a criança das forças do mal, logo a seguir ao nascimento ela é banhada com ervas aromáticas (simbolizando a sua passagem da água para a terra) e na sua roupa interior é colocada uma série de amuletos. O cordão umbilical é enterrado para ligar o recém-nascido à terra. Uma semana depois acontece o «Sete» ou «Guarda-Cabeça», onde familiares e amigos dos pais da criança se juntam para a protegerem das bruxas. Uma anciã da comunidade faz rezas evocando um anjo da guarda poderoso e protector para o recém nascido. Há comida e bebida e os músicos animam os convidados na longa vigília. Ninguém pode sair antes da meia-noite, pois essa é a hora de maior perigo. Mais tarde vem um ritual religioso onde a criança é baptizada e, uma vez mais, há grande animação com música e bebidas. O casamento marca a passagem para a vida adulta. Na véspera ouvem-se tambores e na casa dos pais da noiva aguardam-se as bandejas com comida, cobertas com panos brancos. No dia do casamento as mulheres da comunidade juntam-se à volta da noiva cantando ao som do batuque e de palmas ritmadas e, enquanto cada uma das mulheres lhe deseja felicidades, ela tem que chorar como símbolo da sua tristeza por deixar a casa paterna. Quanto mais chorar nesse momento, menos chorará na sua nova condição. Um pouco antes de saírem de casa, os nubentes pedem perdão aos pais por tudo o que fizeram. Também a morte é motivo de ritos entre o religioso e o pagão. Carpideiras choram o morto, mandam recados pelo defunto aos que já partiram e aquele é enterrado ao som de mornas.

Quanto à religião, e dada a interpenetração das duas culturas (africana e europeia), vamos encontrar rituais cristãos matizados com práticas e crenças pagãs. É sobretudo

nas procissões e nas romarias que esta dualidade se manifesta. Após o culto dança-se ao som do batuque e dos ferrinhos portugueses, mas com ritmo africano.

Os rituais são, portanto, uma expressão colectiva de uma comunidade e são uma forma de preservação da sua cultura, já que muitas vezes são uma recriação, uma mimese de acontecimentos passados. Como diz Mesquitela Lima: “Os ritos, [...] têm como função conservar integrada a cultura, ligando o presente às experiências do passado, fazendo reviver acontecimentos e sentimentos cujo significado seria esquecido ou modificado em absoluto, se não existisse essa *maneira de repetição* rigorosamente *uniforme* (ou quase)” (Lima, 1985:143).

CAPÍTULO 2. *A Ilha Fantástica* de Germano Almeida

2.1. Germano Almeida: O contador de estórias¹⁰

Quando escrevo estou a contar uma história a alguém!
Germano Almeida

Germano Almeida tornou-se nos últimos 20 anos o escritor cabo-verdiano mais conhecido em Portugal. A sua obra de ficção, segundo os entendidos na matéria, representa uma nova etapa na história literária de Cabo-Verde. Nasceu na ilha da Boa Vista, em 1945, e aos 18 anos veio estudar para Portugal onde se licenciou em direito, na Universidade Clássica de Lisboa. Após o curso regressa a Cabo-Verde, ainda que para a Ilha de São Vicente, onde vive até hoje.

Apesar da sua extensa obra, que se encontra publicada em Portugal, Brasil, Itália, Noruega, Alemanha, Suécia e Reino Unido, Germano Almeida recusa assumir-se como escritor, preferindo, antes, definir-se como «contador de estórias». Nas inúmeras entrevistas que vai dando, afirma: “Quando escrevo estou a contar uma história a alguém”. (Nunes, 1994:25) “Só escrevo quando tenho uma história para contar e prazer em contá-la. Porque muitas vezes tenho histórias e não me apetece contá-las” (Rodrigues Silva, 1998:16). Ainda que lhe façamos a vontade e o consideremos apenas como um contador de histórias, Germano Almeida fá-lo de forma magistral. Sabe, como poucos, contar uma história divertida, por isso, todos os seus livros desde do seu primeiro romance, *O Testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo* (1989), passando pelo *Meu Poeta* (1990), *A Ilha Fantástica* (1994), *Os Dois Irmãos* (1995), *A Família Trago* (1998), entre tantos outros romances, novelas e contos são marcados pelo humor, pela ironia e por vezes por um sarcasmo bastante corrosivo. Este sentido de humor e ironia, segundo o próprio autor, faz parte do homem cabo-verdiano e numa entrevista a Sofia Fortes afirma que “no geral o cabo-verdiano é um homem bem humorado, que ri da sua própria desgraça. Isso é um dos elementos mais importantes da nossa cultura, e que devemos valorizar” (2005:2).

Foi ainda em criança que Germano Almeida aprendeu a arte de contar histórias, ouvindo os contadores de histórias da sua infância. Este ritual tão africano, em que os mais velhos contam histórias aos mais novos à porta de casa, marcou a sua infância. No romance *A Ilha Fantástica*, Germano Almeida fala-nos do encantamento que sentia por nhô Quirino, um trabalhador da casa dos seus pais, que descreve como sendo “um homenzinho pequenino e quase sonolento, bom comedor e excelente contador de histórias”. (1994:49)

“Todas as noites, depois do jantar, sentávamo-nos à porta de casa, fosse luar ou fosse escuro, e nhô Quirino desfiava-nos as histórias de «Aragão», de Leão», das fadas com poderosas varinhas de condão que tudo transformavam ao gosto do freguês, de princesas guardadas em garrafas no fundo do mar e que um dia qualquer eram quebradas por um milagre de acaso mostrando belas mulheres em busca de noivos. [...] O queixinho de nhô Quirino, pontiagudo por causa da boca motcha, adquiria um vigor diferente quando começava a contar as suas histórias, as palavras escorrendo-lhe da boca, mansas e leves, ou rápidas e em estrépito nas passagens que igualmente o emocionavam. A estória que

¹⁰ A expressão é do próprio Germano Almeida por isso manteve a grafia por ele utilizada na palavra «estória».

sem dúvida mais gostava de contar e que também nós mais gostávamos de ouvir era a de «Carlos Magno e os Doze pares de França». Fazia dos personagens pessoas tão vivas e tão reais que nem as férreas armaduras com que se vestiam, «de tal modo que nem os olhos ficavam à mostra», chegavam para impedir que nos aparecessem nos sonhos como pessoas de carne e osso [...] Nhô Quirino começava sempre as estórias em crioulo [...] mas quando chegava a certas passagens mais emocionantes mudava automaticamente para português, falando rapidamente, derramando sobre nós as belas tiradas que tinha decorado. Mais tarde li a «História de Carlos Magno e os doze pares de França», mas não a achei nem tão maravilhosa nem tão poética como contada por nhô Quirinho.” (Almeida, 1994:50-52)

Germano Almeida conta em numerosas entrevistas que aos 15-16 anos, para se libertar do medo que sentia das pessoas que morriam no mar, descobriu a sua vocação para contar histórias. Aconteceu quando se deu uma tragédia na sua ilha natal que o marcou profundamente:

“Ora aí pelos meus 15, 16 anos deu-se a tragédia que está no despoletar da minha «vocação» de contador de estórias: um barco de pesca naufragou numa noite de temporal com oito pessoas a bordo e, exceção feita a um rapaz da minha idade, todos os outros morreram. Conhecia-os a todos e comecei a vê-los a toda a hora, de dia e de noite [...] passava o tempo a imaginá-los morrendo no mar e um dia comecei a escrever o que via. Escrevi uma longa estória. Durante esse tempo convivi com todos eles tu cá tu lá, acompanhando-os no alto mar lutando com a angústia da morte. Vinguei-me transferindo para eles o medo que vinha sentindo [...] O certo é que no fim estava liberto.” (Almeida, 1997:58)

Para quem já leu as suas obras *A Ilha Fantástica* ou *Dois Irmãos* percebe que estes dois livros foram também um exercício de libertação ou, como observa Ana Cordeiro, “tiveram funções semelhantes” (Cordeiro, 2010:parag.9). No primeiro caso escreveu para se libertar da angústia e no segundo do peso do passado. *Na Ilha Fantástica*, Germano Almeida informa-nos na «Nota do Autor»: “não tinha nenhum outro propósito que não fosse reinventar a tranquila paz da ilha da minha infância no angustiante silêncio daquela imensidão desconhecida e hostil [da floresta angolana]” (1994:9). No *Dois Irmãos* escreve:

“A história que serve de suporte a esta estória aconteceu lá pelos anos de 1976, algures na ilha de Santiago. Como agente do Ministério Público fui responsável pela acusação de «André» pelo crime de fratricídio. Só muitos anos depois percebi que «André» nunca mais me tinha deixado em paz. Devo-lhe por isso este livro.” (Almeida, 1995:7)

Germano não é só um contador de histórias, é também um homem interessado na vida cultural do seu país e, sobretudo, no que à literatura diz respeito. Em 1983, fundou com dois amigos a revista literária *Ponto & Vírgula*, que durou apenas 3 anos. Fechada a revista, fundou mais tarde com um grupo de amigos a Ilhéu Editora para publicar aquele que seria o seu primeiro êxito, *O Testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo*, que narra a história de um homem que conseguiu enriquecer vendendo dez mil guardachuvas numa ilha onde ironicamente o principal problema é a seca permanente. Contamos Germano Almeida como tudo aconteceu:

“A Ana Cordeiro [directora do Instituto Camões em Cabo-Verde] leu [*O Testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo*] e disse-me que tínhamos de publicar o livro. Na altura, existia o Instituto do Livro e do Disco, que passava anos para publicar alguma coisa. Decidimos que o melhor seria fundar uma editora, a Ilhéu Editora, com Filomena Figueiredo, Ana Cordeiro, Leão Lopes, Carlos Veiga e Graça Morais, uma pintora portuguesa que estava aqui em Cabo-Verde e que fez questão de entrar na editora.” (Fortes, 2005:2)

Este seu primeiro romance vendeu 750 exemplares, o que foi um êxito, tendo em conta a realidade cabo-verdiana da altura (1991): alto índice de analfabetismo e pouco poder económico. Germano Almeida tem consciência desta realidade, pois ele próprio afirma: “Ninguém come literatura. A cultura é um vício dos que têm a barriga cheia. E, em Cabo-Verde, ainda há muita gente de barriga vazia.” (Nunes, 1994:25) Como todo o escritor, também o autor de que falamos teve outros como fonte de inspiração. Eça de Queirós, Jorge Amado e Garcia Márquez foram as suas influências literárias, que viriam a moldar a sua forma de escrever.

“[A] minha maneira de escrever [mudou] a partir de certas leituras. Eça de Queirós, Jorge Amado e posteriormente Garcia Márquez foram determinantes. Eu não aceito nem rejeito influências literárias. Eu nunca escrevi como alguém. Nunca disse: vou escrever como Garcia Marquez. Mas acho que os escritores mais próximos de nós dão-nos a libertação.” (Fortes, 2005:2)

Germano Almeida afirma mesmo que a descoberta de *Cem Anos de Solidão* de Gabriel Garcia Márquez viria a libertá-lo da contenção a que se obrigava na escrita. “Durante muitos anos esforcei-me por escrever com contenção, até que tropecei com «Cem anos de solidão», do Garcia Márquez, e descobri que se pode escrever sobre tudo” (Almeida, 1997:58). Uma das mais-valias dos seus livros é a apropriação que faz da língua portuguesa, miscigenando-a, sem pudores, com verbos, gírias e expressões cabo-verdianas, embora o contexto geralmente faça com que o seu significado seja claro para quem não domine o crioulo. Justifica este processo de miscigenação do seguinte modo:

“Os portugueses acham que são donos da língua. Acho que o português é uma língua tanto dos portugueses como nossa. Nós temos que aprender a usar o português bem e usá-lo no sentido de fazer com que ela seja capaz de transmitir a nossa identidade. Não temos que escrever o português como os portugueses. Os portugueses dizem que não se deve dizer “mais grande”. Mas, mais grande muitas vezes traduz aquilo que a gente quer dizer. Outras vezes, diz-se que “tal fulano foi morto”, mas há muitos casos em que o fulano não foi morto, “foi matado”.” (Fortes, 2005:3)

Ana Cordeiro afirma que esta miscigenação nos livros é um factor de aproximação com o leitor cabo-verdiano mas que pode ser de estranheza para o leitor português:

“Germano Almeida, embora usando a língua portuguesa, frequentemente nos faz ouvir as personagens falarem crioulo, como por exemplo aconteceu, de forma tão criativa em *O Mar na Lajinha*. Esta mistura, que para os leitores cabo-verdianos é sempre factor de aproximação, pelo carácter coloquial que dá à escrita e pela criatividade e graça com que o faz, poderá ao leitor português causar alguma perplexidade ou distanciamento. Não me refiro a situações em que é claro o uso do crioulo pois são introduzidas no texto palavras ou expressões estranhas ao português, refiro-me particularmente a situações em que o uso do singular em vez do plural, a atribuição do género feminino em vez do masculino, a utilização de palavras que sendo idênticas nas duas línguas não têm contudo o mesmo significado, são suficientes para fazer o leitor cabo-verdiano sentir-se em casa e para criar no leitor português alguma estranheza.” (Cordeiro, 2010:parag.37)

Miguel Real acerca da escrita de Germano Almeida escreve:

“Constitui um deleite para a alma ler o português de Germano Almeida [...] Um português rigoroso mas transparente à consciência do leitor, belo mas sem floreios luxuriantes, clássico mas não erudito, irónico e sarcástico mas não jocoso, escarminho, um português que se dirige simultaneamente à sensibilidade e à razão do leitor, não

abdicando de nenhuma das duas faculdades, cujo estilo, porventura levado ao máximo expoente em *Os Dois Irmãos* (1995), identifica de imediato um texto de Germano Almeida, estatuidando a sua escrita como a mais modelar, isto é, sintática e morfológicamente mais perfeita, entre todas as escritas da Lusofonia.” (Real, 2010:17)

Eis o retrato do escritor «mais grande» de Cabo-Verde, ou, como Germano prefere, de um «contador de estórias».

2.2. O Universo da *Ilha Fantástica*

A *Ilha Fantástica* é um livro prodigioso. Apresentado pelo autor, modestamente, como um conjunto de crónicas escritas para «preencher espaço» vago na revista *Ponto & Vírgula* – ou seja, uma espécie de crónicas «tapa buracos» - o livro é um grandioso fresco de uma comunidade, que resume um povo e um país.

(Nota da contra-capla de *A Ilha Fantástica*)

Em 1994, a editorial Caminho dá à estampa o quarto livro de Germano Almeida (terceiro a ser editado pela Caminho), que nos transporta à sua ilha natal, a Boavista. Na apresentação do livro revela-nos:

“Estas estórias estão a perseguir-me desde 1968, quando no Norte de Angola eu sonhava a minha Boa Vista. Foi em Buela, Maquela do Zombo, que escrevi algumas delas e desde essa altura que me acompanham, se não fisicamente, pelo menos no meu espírito.”
(Almeida, 1994:9)

Publicadas pela primeira vez na revista *Ponto & Vírgula*, como uma espécie de tapa buracos, à falta de material para publicação, só mais tarde viriam a ser reunidas num livro com o título de *A Ilha Fantástica*. Informa-nos o autor: “Quando tínhamos falta de material, publicávamos uma dessas histórias. Inicialmente, tinham apenas a função de preencher espaço, mas as pessoas gostaram e divertiam-se com elas. Pensei, então, reescrevê-las e fazer o livro.” (Nunes, 1994:24)

Neste romance, onde o português e o crioulo se misturam de forma harmoniosa e o humor é uma constante, pois é o próprio autor que nos afirma que, uma das características do cabo-verdiano é a capacidade de rir-se de si próprio, a sua voz de criança feliz ecoa em nós, com uma multiplicidade de histórias articuladas entre si que nos prendem logo nas primeiras páginas. E assim ficamos a conhecer esta *Ilha Fantástica* onde tudo acontece. Segundo o autor todas as personagens são reais e, por vezes, os acontecimentos que vivem são tão estranhos que parecem inverosímeis: uma curandeira que castiga os santos até que estes satisfaçam os pedidos por ela formulados; uma mulher que ganha fama de bruxa para o resto da vida, por estar no sítio errado, na hora errada; uma casa amaldiçoada por um padre, condenada a “jamais voltar a pegar cal e ficar para sempre de pedra insossa” (Almeida, 1994:27). Ou ainda um único homem que, em toda a ilha, denuncia os abusos da autoridade e que, por precaução, é preso na véspera do dia em que Craveiro Lopes visitaria a ilha, entre outros tantos personagens e acontecimentos. As credices, superstições, fantasmas, seres sobrenaturais, também fazem parte desta *Ilha Fantástica* e tomam nomes como: «canelinha», «gongom», «catchorras», «pateados». Eis um excerto sobre o efeito dos «pateados»:

“Os pateados, esses eram os mais perigosos. Mas certamente que eram gente rica pois saíam do mar galopando belos cavalos-marinhos com arreios de ouro e prata e, nos dias que não estavam para passear, iam directamente jogar as cartas na casa da Ti Maia. Mas eram perigosos porque bastava que olhassem directamente os olhos de uma pessoa para ela ficar logo doída varrida, sem jamais vir a ter qualquer hipótese de recuperação. Para nossa ilustração dessa verdade tínhamos o exemplo de Jonzona. Tinha sido apenas um

pequeno olhar que o apanhara quase de raspão, de uma vez que tinha encontrado um pateado. [...] No mesmo instante Jonzona fechou os olhos mas já era relativamente tarde porque nem teve tempo para fazer o pelo-sinal-da-santa-cruz. Ficou logo com moléstias de cabeça, chegou em casa em estado de grande aflição e a falar sozinho e só em português, mas não era um português qualquer, ele falava fino e difícil de forma a ninguém perceber o que dizia e todos admiravam Jonzona nessas fases porque sendo analfabeto não se percebia como ele tinha aprendido tanta coisa. Seis meses depois ele ficou outra vez curado, analfabeto e trabalhador e calado, mas felizmente que dois anos depois voltou a ficar outra vez meio louco, até que constatámos que as suas crises eclodiam mais ou menos de dois em dois anos, sempre em alturas de lua cheia, e duravam nunca menos de seis meses. Nós adorávamos Jonzona nessas épocas de loucura mansa porque ele ficava logo de olhos vivos e falador e sempre em português, e contava-nos dos seus encontros com defuntos e outras gentes do outro mundo.” (Almeida, 1994: 21-22)

Numa entrevista ao Jornal de Letras a 27 de Abril de 1994, Germano Almeida fala-nos de Jonzona.

“Havia na ilha um homem que, de dois em dois anos, ficava aluado. Diziam que tinha sido enfeitado por um pateado. Ele foi uma das personagens da minha infância. [...] Adorávamos ouvi-lo, quando estava neste período de lua. E nunca ninguém conseguiu explicar por que só falava português.” (Nunes, 1994:25)

Também as tradições e os rituais do nascimento, do «sete» ou «guarda-cabeça», do namoro, do casamento, da morte, entre outras, são-nos apresentadas como aquarelas coloridas, reflexos da alma do povo cabo-verdiano, de tal maneira inspiradoras que foram a fonte de criação para o espectáculo que é o objecto deste relatório.

2.3. A Adaptação Cénica

Ó minina kazamentu é mel¹¹
Kazamentu ê fel
Txora!
Noiba na sentu ê bonitu
Kazamento ê grandi
Pensa dretu, bu ba d'um bês

(Excerto de canção popular cabo-verdiana
cantada às noivas antes do casamento)

*A Ilha Fantástica*¹² foi um espectáculo elaborado a partir do romance homónimo de Germano Almeida e de alguma poesia cabo-verdiana. Através das recordações de três narradores Ti Lela, Ti Tanha e Ma Nunucha o público foi transportado para esta ilha imaginária, reflexo da verdadeira, onde curandeiras esconjuram bruxas na hora do parto, rapazes escrevem cartas de amor, as meninas não escapam à surra do primeiro namoro e os mortos são enterrados ao som de mornas. Não houve uma adaptação do romance, uma vez que só foram usados alguns dos rituais nele relatados. Destes, escolhi cinco para levar à cena: o nascimento, o «guarda-cabeça» ou «sete», o namoro, o casamento e a morte. Mais adiante serão relatados os pormenores destes rituais, inseridos no capítulo sobre o processo. Por conveniência dramática, ocasionalmente alterei o texto de Germano Almeida, daí que nem sempre o texto cénico corresponda ao romance que serviu de base para este espectáculo. O narrador foi o que sofreu a alteração mais significativa. No texto original é a voz de Germano Almeida, enquanto criança, que nos relata a Boavista da sua infância. No espectáculo, optei por ter três narradores: duas mulheres e um homem que, através das suas memórias, contam a duas crianças como eram os rituais no tempo da sua mocidade. Ilustravam uma velha característica africana: a arte dos mais velhos contarem história às crianças à «boquinha» da noite. Estavam deste modo implicados na acção, porque a viveram e eram eles o fio condutor do espectáculo. Sempre que possível conservei a linguagem original do texto e, na dramaturgia por mim elaborada, mantive, tal como no texto de Germano Almeida, a misceginagem do português e do crioulo, uma vez que me pareceu ser mais interessante do ponto de vista cénico. Assim, por exemplo, a curandeira fazia as evocações em crioulo, bem como os narradores que usavam palavras ou expressões próprios da língua cabo-verdiana. Houve porém, a preocupação de que estas palavras e expressões fossem as que mais se aproximassem da fonética lusa.

Ao longo do processo, senti necessidade de aprofundar os meus conhecimentos sobre alguns dos rituais através de pesquisas junto de cabo-verdianos mais velhos ou mesmo em bibliografia da especialidade. Esta procura de informações permitiu acrescentar outros pormenores ao espectáculo, que não eram relatados no livro, como, por exemplo, a canção popular que se canta às noivas no dia do casamento, as rezas ao anjo da guarda do bebé ou mesmo a dança de agradecimento à natureza/Deus pela dávida da chuva. Para além do romance acima citado, utilizei também poemas de Jorge Barbosa e Ovídio Martins. A utilização dos poemas justificou-se, na medida em que o texto de Germano

¹¹ Ó menina casamento é mel/ Casamento é fel/ Chora/ Noiva no assento é bonito/ Casamento é coisa séria/ Pensa bem e vai de uma vez.

¹² Anexo A – Texto do espectáculo a *Ilha Fantástica*.

Almeida mencionava, apenas por alto, uma das características mais marcantes do homem cabo-verdiano: o desejo de partir. Foi minha intenção que esta ânsia estivesse bem patente no espectáculo, pois é do conhecimento geral que o cabo-verdiano tem uma relação de duplicidade com o mar. Se, por um lado, o mar é visto como uma prisão que o isola do mundo para lá do horizonte, por outro lado, o mar é fonte de alimento, de sustento e de caminho. Assim, o *Poema do Mar*¹³ de Jorge Barbosa mostrou-se bastante adequado para o que se pretendia transmitir ao público. Por uma questão dramática o poema sofreu alterações. Achei que a repetição da palavra «mar», tornaria mais forte a sua imagem, bem como a repetição do último verso, enquanto os actores saíam de cena, reforçaria o desejo da partida: “Este desespero de querer partir/ E ter que ficar!” (Barbosa, 1941). Almejava que estes versos entrassem e resoassem no público. Queria que sentissem a ânsia e o desespero, este desejo avassalador de querer partir, mas não poder.

Na escrita cénica foram ainda integrados dois poemas¹⁴ de Ovídio Martins *Poema Salgado* e *Chuva em Cabo-Verde*. Lela, um dos narradores, por oposição ao poema anterior, dá voz aos que não querem partir, ou que, pelo menos, já se conformaram com a ideia de ficar: “Eu nasci na ponta-da-praia/Por isso trago/dentro dentro de mim/Todos os mares do mundo” (Miranda, s/d s/p) O terceiro poema usado *Chuva em Cabo-Verde*, também de Ovídio Martins serviu para dar dinâmica ao monólogo sobre a curandeira da ilha. Não sendo um ritual, foi, no entanto, uma homenagem às curandeiras de Cabo-Verde, e em especial à curandeira que presidiu ao meu «guarda-cabeça». No texto original, Germano Almeida conta-nos que Ti Júlia, a curandeira, detinha o poder sobre o santo das chuvas, pelo que me pareceu adequado pôr a população numa dança de agradecimento, cantando versos deste poema. Por outro lado, quis que o público soubesse da importância que o milho¹⁵ tem na vida do cabo-verdiano, daí ter escolhido este poema. Por conveniência da escrita cénica alterei o poema, que no original dizia: “Já tem milho pa cachupa/Já tem milho pa cuscus”, e acrescentei: “Já tem milho pa xerém”. Este terceiro verso servia os propósitos da coreografia, dando um ritmo mais cabo-verdiano ao agradecimento à natureza / Deus pela dávida, para além de que o xerém também faz parte da base da alimentação do cabo-verdiano.

¹³ Anexo B *Poema do Mar* (texto integral) in BARBOSA, Jorge, *Jorge Barbosa – Poesias I* Instituto Cabo-Verdiano do Livro e do Disco, 1989

¹⁴ Anexo C Versão integral dos poemas: *Poema Salgado* retirado do site http://www.antonimiranda.com.br/poesia_africana/cabo_verde/cabo_verde_index.html Consultado em 8 de Dezembro de 2011 e *Chuva em Cabo-Verde*, Hopffer Almada, José Luís, In *Insularidade e Literatura*, Manuel Veiga (Coord.), Paris, Karthala, 1998, p70

¹⁵ “O milho, [é] o epicentro do ciclo da vida do cabo-verdiano e vértice da sua dimensão de engendrador do pão. E é esse ciclo a condicionante maior de todos os ciclos de todas as outras vidas do cabo-verdiano. A indigência ou a riqueza das festas de «guarda-cabeça», de baptizado, de casamento, dos funerais... A indigência ou a exuberância das idas às igrejas aos domingos, da hospitalidade, das rixas, do relacionamento entre vizinhos... A exuberância ou a pobreza do quotidiano e do irreversível peso do destino sobre os Homens. O ficar ou o partir. Tudo tem em Cabo-Verde o peso do milho, enquanto símbolo da fertilidade da terra. (Hopffer Almada, 1998:69).

CAPÍTULO 3. A Voz dos Poetas em Cena

3.1. Os poemas de Jorge Barbosa e Ovidio Martins levados à cena

Por cada barco que me negou
Cinquenta partiram por mim
E o mar é plano e o céu azul sempre que vou!
Manuel Lopes¹⁶

“A poesia de Jorge Barbosa vai dominar o panorama poético cabo-verdiano por várias décadas, de uma ou de outra maneira e com tal intensidade que só recentemente alguns poetas modernos libertaram de vez a poesia cabo-verdiana do peso estrutural barbosiano”. (Ferreira,1986:40) O poeta Jorge Barbosa nasceu na ilha de Santiago, Cabo-Verde, em 1902 e faleceu em Portugal em 1971. Foi um dos fundadores da Revista Claridade¹⁷ em 1936, juntamente com outros dois poetas de referência na literatura cabo-verdiana: Manuel Lopes (1907/2005) e Baltasar Lopes (1907/1989). Vai ser criado um movimento em torno desta revista que vai contaminar uma geração inteira. O objectivo era o de «fincar os pés no chão», por forma a ligar o homem à terra, às raízes. No entanto a poesia dos claridosos está marcada pela emigração e pela temática do «evasionismo¹⁸». O mar é tema recorrente e vivem nesta dialéctica – mar como prisão e mar como evasão, na primeira impede a fuga, na segunda permite a possibilidade de sair dali e procurar um meio de sobrevivência, fugindo da seca e da fome.

No poema de Jorge Barbosa *Poema do Mar* escolhido para a dramaturgia da peça a *Ilha Fantástica* vamos encontrar esta dualidade. O poeta retrata o mar como uma prisão: “O Mar!/ Cercando e prendendo as nossas ilhas”. O mar visto como um elemento de evasão: “Este convite a toda a hora / Que o mar nos faz para a evasão! / Este desespero de querer partir / e ter que ficar! / ”. Este é um mar que está também dentro do Homem cabo-verdiano quer para o bem, quer para o mal “O Mar! / O drama do mar / Sempre / Sempre dentro de nós/ [...] O Mar! / Dentro de nós todos/ No canto da morna/ No corpo das raparigas morenas/ Nas coxas ágeis das pretas”. (Barbosa,1989:96)

Em oposição à poesia de José Barbosa vamos encontrar a de Ovídio Martins. Grande defensor do antievasionismo, foi também um defensor da libertação nacional, contra a dominação portuguesa. Nasceu em São Vicente, Cabo-Verde, em 1928 e faleceu em Lisboa em 1999. Para Ovídio Martins a poesia foi um espaço de reivindicação. Através da sua poesia insurgiu-se contra as condições de vida que os seus conterrâneos contratados para as roças de São Tomé e Príncipe sofriam, como podemos observar no

¹⁶LOPES, Manuel, *Crioulo e Outros Poemas*, Lisboa, Gráf. Eme Silva, 1964

¹⁷ A Revista Claridade (1936/1960) é a primeira manifestação intelectual da elite crioula e veio revolucionar a literatura cabo-verdiana “traçando uma divisória entre a poética tributária do modelo português e o mergulho nas raízes locais, passando pela leitura do modernismo brasileiro” GOMES, Simone Caputo, *A Poesia de Cabo-Verde: Um Trajecto Identitário*, s/d <http://www.simonecaputogomes.com/textos/a%20poesia%20de%20cabo%20verdeL.pdf> Site consultado a 8 Janeiro de 2012.

¹⁸“Evasionismo»: forma específica de comportamento individual, o qual, pela força das circunstâncias também específicas, se transforma em ânsia descontrolada de aventura, de vagabundagem, na ânsia erigida em fim, em objectivo último a alcançar e cuja satisfação, por isso mesmo, é obtida através da «partida» em si.” (Mariano, 1991:103)

poema já mencionado no 1º capítulo. “Silêncio Cabo-Verdianos!/ Choram irmãos nossos/ Nas roças de São Tomé”. No *Poema Salgado* que foi levado à cena neste projecto, o mar já não é um convite para a viagem, mas de permanência, de interiorização: “Eu nasci na ponta-da-praia / Por isso trago dentro de mim / Todos os mares do mundo” (Miranda, s/d,s/p)

O segundo poema do mesmo autor utilizado no espectáculo: *Chuva em Cabo-Verde*, é um canto à capacidade de resistência do Homem cabo-verdiano, que teimosamente planta o milho na esperança de uma colheita, ainda que fraca. O poeta celebra a chuva, alegra-se com o seu povo: “Choveu/ Festa na terra/ Festa nas ilhas/ Já tem milho pa cachupa/ Já tem milho pa cuscus” (Veiga, 1998:70). É de salientar que tal como o mar, a chuva ou a ausência dela é também um tema recorrente na poesia cabo-verdiana.

3.2. O Mar na Poesia Cabo-Verdiana

O mar sairá
Das nossas ilhas
Das nossas casas
Das nossas almas
O mar irá para o mar
E limpos finalmente do lodo das algas
E libertos do sal do nosso sorriso de enteados
Seremos frutos de nós mesmos
Nascendo da barriga negra da terra...

Onésimo Silveira¹⁹

A insularidade produz a inquietação no cabo-verdiano, sempre desejoso de partir com a esperança numa vida melhor. No entanto, este desejo de partida não é um desejo de cortar laços com a terra mãe, daí que quando parta o Homem cabo-verdiano leve sempre consigo a sua cultura que mantém viva no novo local que escolheu para assentar laços. Assim também a insularidade se faz sentir na poesia cabo-verdiana, daí que abordar a poesia cabo-verdiana implique abordar o mar. Esse enorme elemento que cerca o ilhéu por todos os lados. Desta emigração surgem dois conceitos: «Hora di bai²⁰» e «Evasionismo». A forma como os poetas vão cantar o mar está ligada a estes dois conceitos. Quanto ao primeiro, «Hora de bai» é uma expressão consagrada pelo povo e que segundo Gabriel Mariano “integra em si não um momento isolado, mas algo que se integra no fluir da vida caboverdeana” (Mariano, 1991:100). A poesia pré-claridosa de Eugénio Tavares está ligada à «Hora di Bai», o mar, como signo de partida, “surge como uma imposição, não como um desejo. “Hora di bai²¹/ Hora di dor / Djam qrê / Pa el ca manchê”. (Mariano, 1991:103). Como se pode constatar pelo poema o desejo é permanecer. A ilha é para Eugénio Tavares, um espaço de permanência da alma; enquanto que, para os poetas da claridade como Barbosa a ilha e o mar são sinónimos de prisão: “Pobre de mim que fiquei detido / Na ilha tão desolada / Rodeada de mar – /As grades da minha prisão”. (Mariano, 1991:103) A sua condição de ilhéu impede-o de fugir. A ilha na poesia deste autor é portanto sinónimo de impossibilidade da fuga, a sua condição é de prisioneiro. Noutro poema intitulado *O Mar* uma vez mais, o poeta apresenta este elemento como sufocante e entrave à partida: Ai o mar / que nos dilata sonhos/ e nos sufoca de desejos / Ai a cinta do mar / que detém ímpetos / e insinua horizontes para lá/ do nosso isolamento!/ Convite de viagem apetecida / que não se faz...” (Barbosa, 1989). Manuel Lopes outro poeta da claridade, amargurado, assume o drama do ilhéu que não partiu: ...”E fico mudo / ouvindo o vento a cantar na penedia/ olhando as ondas que não param nunca,/ o horizonte sempre igual / e este sulco branco que umas hélices deixaram no mar / (...) o perfil dum vapor que não me quis levar... (Lopes, 1986). Como podemos observar pelos poemas acima transcritos, a poesia evasivista imagina fugas, fantasia com horizontes distantes. É uma poesia lírica, descritiva virada para o Homem caboverdiano, mas que falha por não apontar outra solução que não seja a evasão do mundo que lhe pertence.

¹⁹ SILVEIRA, Onésimo, *Hora Grande*, Nova Lisboa, Angola, Publicações Bailundo, 1964, p-42

²⁰ Expressão cabo-verdiana para Hora da Partida

²¹ Hora da partida

Hora de dor

Ah, como eu quero

que ela não amanheça.

Esta visão da ilha vai encontrar vozes críticas como a de Onésimo Silveira que afirma “Focando o drama da evasão, a dualidade de «querer partir e ter que ficar» ou «querer ficar e ter que partir» - conforme a filosofia evasionista de cada um- acabaram por simplificar, arbitrariamente, este complexo problema e por oferecer uma imagem estereotipada do homem cabo-verdiano, renunciando conscientemente a buscar as raízes psicológicas e sociais do facto emigratório”. (Silveira, 1968:10)

Numa geração posterior vamos encontrar poetas como Ovídio Martins, Onésimo Silveira, Gabriel Mariano que se insurgem contra o «evasionismo», recusando o cruzar de braços e o olhar contemplativo sobre o mar. Estes poetas estabelecem uma nova relação com o mar, este deixa de ser castrador e evasionista, para ser incorporado na identidade caboverdeana, o mar passa a ser um aliado contra o colonialismo Ovídio Martins escreve: “O mar transmitiu-nos a sua perseverança / aprendemos com o vento a bailar na desgraça / Teimosamente continuamos de pé/ Num desafio aos deuses e aos homens / E as estiagens já não nos metem medo”.(Andrade, 1977:46-47). Com a crescente mobilização contra o colonialismo as vozes dos poetas fazem-se ouvir reivindicando a identidade nacional e denunciando as injustiças sociais. Onésimo Silveira proclama: [...] O povo das Ilhas quer um poema diferente / para o povo das Ilhas: / Um poema sem homens que percam a graça do mar / E a fantasia dos pontos cardeais! / O povo das ilhas quer um poema diferente / Para o povo das ilhas: / Um poema sem braços à espera de trabalho / Nem bocas à espera do pão; / Um poema sem barcos lastrados de gente / A caminho do Sul.(Silveira, 1962:34). Por seu turno Gabriel Mariano denuncia o flagelo mais tangível que atingiu as ilhas: Caminho / Caminho longe / ladeira de São Tomé / Não devia ter sangue / Não devia, mas tem [...]Caminho / caminho longe / ladeira de São Tomé / Devia ser de regresso / devia ser e não é.

Após a euforia da independência, no final dos anos 80 e início dos 90, as novas gerações de escritores caboverdianos, nos seus textos literários, começam a denunciar o vazio cultural no Arquipélago, além de constatarem que a fome e a miséria não foram extintas com a independência. É uma geração de poetas que se diz disposta a combater as injustiças sociais do seu país. Em 1991, o poeta José Luís Hopffer Almada, reúne numa antologia a poesia da nova geração de poetas, com o nome de *Mirabilis: veias de sol*, simbolizando a planta mirabilis que resiste às intempéries do deserto. Nesta nova geração de poetas surge-nos também poetisas como, Vera Duarte e Dina Salústio. Entre outros temas, o mar, é também recorrente na produção poética desta geração. Carmen Secco afirma:

“O mar não é mais visto como prisão, espaço de evasionismo ou metáfora utópica da liberdade social. Apresenta-se, agora, como território de reflexão, de mergulho nas profundezas interiores e existenciais, como local de passagem e de abertura para o mundo.(s/d parag.16)

Foram estas diferentes visões, mas com imagens tão análogas como a da ilha, o cais, o sentimento de ir e voltar, que conduziram, muito provavelmente, à opção da criação de um cais como elemento cénico do espectáculo que é objecto desta reflexão. Não só a poesia, como a imagística e o sentimento foram procurados. A “prisão da alma”, que é referida anteriormente, conduziu à construção daquele cais etéreo, onde habitam os que já partiram, mas que, por outro lado, nunca se despedem da sua terra, pois que a observam e comentam, fazendo-a reviver na memória dos seus discursos.

CAPÍTULO 4. Teatro e Comunidade

4.1. Conceitos de Teatro e Comunidade

Definir Teatro e Comunidade não é fácil. Márcia Pompeo, escreve que “é um fenômeno que se manifesta de diversas formas, assumindo diferentes nomes em diferentes países[...] Trata-se de uma modalidade teatral difícil de definir, já que adquire diferentes formatos, ligada a diferentes instituições e finalidades” (Pompeo, 2009:173). Antes de mais vejamos o conceito de comunidade:

“É a entidade à qual as pessoas pertencem, maior que as relações de parentesco, mas mais imediata do que a abstração a que chamamos de “sociedade”. É a arena onde as pessoas adquirem suas experiências mais fundamentais e substanciais da vida social, fora dos limites do lar.” (Cohen, 1985:15)

Pompeo afirma ainda que a origem deste teatro pode estar associada à própria origem do teatro, quando não havia separação entre quem faz e quem assiste. (2009:175) O professor Armando Nascimento Rosa, nas suas aulas, aponta-nos as cerimónias dos Mistérios de Eleusis (séc. VII A.C.), como os horizontes de Teatro e Comunidade. O teatro estava envolvido no ritual litúrgico, feito pela e com a comunidade. Van Ervan no seu livro *Community Theatre*, também remete as raízes de Teatro e Comunidade para o período pré-grego-romano. “The origins of community theatre, as indeed of all theatrical expression, back in pre-Graeco-Roman times” (Ervan, 2001:1). Ainda segundo o mesmo autor, os diferentes estilos de Teatro na Comunidade unem-se pela “sua ênfase em histórias pessoais e locais (em vez de peças prontas) que são trabalhadas inicialmente através de improvisações e ganham forma teatral colectivamente” (Ervan, 2001:2).

Márcia Pompeo define ainda três tipos de modelos de Teatro e Comunidade.

1. Teatro para comunidades: tem como características ser um teatro de mensagem. É feito por actores para comunidades periféricas.
2. Teatro com comunidades: Caracteriza-se pela investigação de uma determinada comunidade para a criação de um espectáculo, onde as manifestações populares típicas dessa comunidade são retratados.
3. Teatro por comunidades: Inclui as próprias pessoas da comunidade no processo de criação teatral. Este é o modelo que teve grande influência de Boal.

Convém ainda neste contexto fazer uma breve síntese sobre as várias visões, correntes e movimentos que tinham como seu objecto de estudo o teatro e a sua relação com a comunidade, uma vez que conduziram aos actuais estudos e objectos de reflexão que hoje denominamos de Teatro e Comunidade. Parece-me, então, fundamental a referência à obra de Eugénia Vasques, *O que é Teatro*, cuja leitura nos permite fazer um percurso de Teatro para Comunidades, Teatro com as Comunidades, Teatro por Comunidades desde a época helénica até aos nossos dias. Diz-nos a autora que Aristóteles, na sua obra *Poética*, vai opor-se ao seu mestre, Platão, e irá “resgatar o teatro da condenação a que Platão o votara e às demais artes miméticas” (Vasques, 2003: 20). Aristóteles considera que “imitar é natural nos homens desde a infância e nisto diferem dos outros animais [...] e é pela imitação que adquire os seus primeiros conhecimentos”. (Valente, 2004:42) Aristóteles vai rejeitar o mundo das ideias, e valorizar a arte como representação do mundo. A poesia, sinónimo de tragédia, tinha um

objectivo social: servia para educar a Pólis. Retomando a obra de Vasques, a divergência entre Platão e Aristóteles levou a que, ao longo dos séculos, no teatro do ocidente se fosse processando um trabalho de “separação das águas” (Vasques, 2003), originando-se duas correntes: a Linha Platónica e a Linha Aristotélica. A Linha Platónica é aquela “libertária (individualista) que haverá de conduzir aos simbolistas, a Artaud, aos surrealistas, ao Teatro do Absurdo depois de ter passado pelas várias utopias teóricas do século XIX (dos românticos a Nietzsche), sob o signo fundador do ambíguo Dionísio” (Vasques, 2003:25). A Linha Aristotélica é “normativa (social) com passagem obrigatória pelo naturalismo positivista (Stanislavski) pelo Meyerhold bolchevista, pelo teatro épico de Piscator e Brecht, e pelos diversos teatros políticos, sob o signo de Apolo” (Vasques, 2003:25-26).

Ainda segundo a mesma autora, as diferentes linhas de teatro acima mencionadas irão, por sua vez, formar escolas e comunidades diferentes e terão o seu desenvolvimento a partir da segunda metade do séc. XIX. Na mesma obra é referido ainda Richard Wagner que, em 1849, escreve e apresenta o conceito totalizante e socializante de arte global, introduzindo o conceito de *Gesamtkunstwert* (é a utopia de um *theatrum mundi*):

“Uma ideia de drama que seria, à imagem (mítica) dos gregos a síntese, indivisível, das três artes irmãs, a música, a poesia e a dança, e haveria de ser, quando a revolução igualitária acontecesse, sob a bandeira de Jesus e Apolo, a “obra de arte universal do futuro.” (Vasques, 2003:138)

Este conceito wagneriano foi bastante inspirador para o projeto de Teatro e Comunidade *A Ilha Fantástica – Memória e Identidade*, uma vez que foram utilizadas as três manifestações artísticas, recolhidas das tradições cabo-verdianas: música (mornas, batuques), poesia (Jorge Barbosa e Ovídio Martins) e a dança (danças rituais dançadas por mulheres em cerimónias específicas). Também os rituais cabo-verdianos, que já foram atrás explicados, mesclam os universos cristão e pagão, como pudemos observar anteriormente no capítulo 2.3.

É no desejo da criação da obra de arte total de Wagner que, segundo Eugénia Vasques, o simbolismo irá criar raízes. Surge o conceito de educação idealista ligada ao idealismo, à liberdade e à comunidade, o que leva ao aparecimento de várias escolas. Uma delas foi a Escola Waldorf, criada em 1919, pelo empresário Emil Molt, segundo o método de pedagogia antroposófica de Rudolf Steiner. À escola interessava a educação infantil e tinham um método de educação global para rapazes e raparigas, por meio do ritmo. A expressão do corpo devia constituir uma linguagem de movimentos. Outra Escola, a de Hellerau, fundada por Jaques-Dalcroze, músico e professor que dedicou a sua vida ao estudo das leis de expressão e ritmo, criando a ginástica rítmica. Nesta escola os exercícios eram feitos em comunidade.

Ainda segundo a mesma autora, os caminhos de Delcroze e Appia irão cruzar-se, donde resultará uma parceria. Appia desejava transformar o teatro numa *Obra de Arte Viva*, nas suas encenações faz uso de escadarias, planos inclinados, elevações e jogos de luzes e sombras que “servirão o texto, o actor e o espectador-participante” (2003:91). Uma vez mais estas leituras foram fundamentais para as opções de encenação tomadas para este projecto de Teatro e Comunidade que é objecto desta reflexão, uma vez que foram utilizados jogos de luzes e sombras que acompanhavam as narrativas paralelas dos ‘mortos’ e dos ‘vivos’, sendo que a sombra não representava necessariamente a morte, mas, sim, um outro plano da realidade.

Voltando às escolas referidas na obra de Vasques (2003), Rudolf Laban funda em 1915 o Instituto Coreográfico e vai desenvolver uma linha de dança comunitária. Cria cerca de 25 escolas e coros de crianças. Mais tarde, Laban irá abrir o Monte Verità uma utopia comunitária, local onde se praticava, entre outras coisas, a terapia pelo movimento e pela dança, o amor livre e o vegetarianismo. Isadora Duncan abre escolas em Berlim, Paris e Moscovo para crianças orfãs de guerra e desenvolve uma dança baseada na escultura e arquitectura da antiguidade clássica.

Segundo a mesma autora, no séc. XX surgem novos conceitos, como estúdio, laboratório e residências que englobam em si comunidades. Naqueles espaços, artes diferenciadas trabalham em colaboração. É a arte total que Wagner sonhou. Em França, Jacques Copeaux funda a École du Vieux Colombier. Este pretendia que a sua escola contribuisse para a renovação da arte dramática francesa. Ali se faria a formação do futuro actor-criador. Copeau dizia: “Será um local de comunidade, onde o aluno seguirá um treinamento” (Vasques, 2003:136). Também Bauhaus, uma escola de design e arquitectura de vanguarda, surge em 1919 e funcionará até 1933 na Alemanha. O ideal desta escola era a criação de um espaço “onde o ensino não só visava combinar arte e criação com técnica, mas também aplicar os princípios de uma utopia social baseada no espírito anti-individualista, internacionalista e de intervenção na comunidade” (Vasques, 2003:140). O Teatro La Reduta era uma associação teatral polaca, funcionava como uma instituição experimental e comunitária. Permaneceu em actividade de 1914 a 1947.

Eugénia Vasques não deixa de mencionar na sua obra o caso de Portugal, o aparecimento da companhia de Teatro O Bando, que procura um teatro de raízes, promove retiros aos seus actores a fim de que estes encontrem “vias muito próprias de construção dos seus espectáculos de configuração imagética, socioantropológica e não-psicológica.” (Vasques, 2003:146)

4.2. A Comunidade da *Ilha Fantástica*: Caracterização

Inicialmente o projecto previa trabalhar com uma comunidade cabo-verdiana, porém por condicionalismos vários tal não foi possível. Foi preciso encontrar outro grupo de trabalho que tivesse em comum o interesse pela cultura cabo-verdiana. Surgiram, neste sentido, pessoas oriundas de outras culturas e nacionalidades que manifestaram interesse em participar neste projeto, pois acreditavam que a sua colaboração iria contribuir para o seu enriquecimento pessoal e cultural e ainda acompanhar-me neste propósito de difundir a minha cultura de origem. Em consequência, criou-se um grupo multicultural e heterogéneo, o que me colocou a mim, enquanto facilitadora deste processo, novas questões como: a apropriação dos ritos, as falas do texto cénico em crioulo e o conhecimento da cultura cabo-verdiana. Estas questões tinham agora de ser encaradas de uma forma mais cuidada, pois inicialmente contava trabalhar com uma população que já trazia consigo esses saberes. Esta nova conjuntura implicava um trabalho de ensinamento e passagem de conhecimento acerca de uma cultura que lhes era alheia. A comunidade constituída por catorze elementos, tinha como particularidade o facto de ser multicultural: portugueses, dentro destes um açoriano, dois brasileiros, uma francesa e uma angolana. Os adultos eram, na sua maioria, licenciados, mestres e doutorandos, com nível económico estável e solteiros, com excepção do elemento mais velho do grupo. Havia ainda duas crianças de 8 e 12 anos, que foram as primeiras a manifestar o desejo de entrarem no espectáculo. Num inquérito realizado sobre o que sabiam sobre Cabo-Verde alguns conheciam a cachupa, a música de Cesária Évora, sabiam que era um país com praias maravilhosas e que não chovia quase nada. Um dos inquiridos conhecia a palavra «*morabeza*» de tradução impossível em português.

A grande dificuldade sentida na relação com a comunidade, foi estabelecer as regras. Como eram todos meus amigos, havia inicialmente um espírito de festa, de convívio, ao qual tive que pôr cobro algumas vezes, a descontento da comunidade. Apesar de comunicarmos todos em português e de esta língua ser do domínio de todos, as maiores crises aconteceram devido à falta de entendimento na comunicação. A comunidade mostrou-se, no entanto, sempre interessada no projecto e foram de uma grande generosidade para com o trabalho.

O texto por mim criado não sofreu grandes alterações, apenas alguns cortes, sobretudo no que ao crioulo dizia respeito. As aulas de aprendizagem do mesmo, eram muito divertidas. Apenas um dos elementos sabia crioulo, pelo que a leitura dos textos também passava por aprendizagens da fonética e sonoridades cabo-verdianas, bem como pelas explicações de significados e signos.

CAPÍTULO 5. O Processo

5.1. Os Ensaios

No dia 4 de Março de 2012, um grupo de oito pessoas amigas e amigos dos amigos deslocaram-se ao Museu Nacional do Teatro a fim de se inteirarem do projecto de Teatro e Comunidade que eu tinha para lhes apresentar. No final da reunião, quatro deles mostraram-se indisponíveis devido ao horário dos ensaios, bem como pelo facto destes decorrerem durante os dias de semana (quartas e sextas-feiras, das 19h30 às 23h00). Durante a semana que antecedeu o projecto, foram aparecendo mais pessoas e assim demos início aos trabalhos. No entanto, nem todos os elementos que apareceram para integrar o projecto permaneceram, entre idas e vindas o grupo só iria estabilizar cerca de quatro semanas depois.

O processo dividiu-se em três fases, a primeira fase (a mais angustiante) em que havia acabado de ler o livro e, trazia na cabeça uma enorme variedade de imagens, de sons, de gestos, de personagens. Interrogava-me constantemente: como fazer? Que sentido dar ao espectáculo? Quais os rituais que deveria seleccionar? Qual a importância que deveria dar à cenografia? Esta ilha deveria ser real ou abstrata? Depois de ponderadas estas questões, entrei na segunda fase em que a minha preocupação passou a ser a escrita cénica, tinha que encontrar um fio condutor para estes rituais, tinha que criar entre as personagens um elo de ligação e, após várias tentativas surgiu o texto que foi apresentado ao público. A terceira fase iniciou-se com a apresentação do projecto ao grupo. Quando o fiz já trazia à partida «todo» o espectáculo na cabeça. Claro que mais tarde tive que me confrontar com os meios de que dispunha e, acabei por ter de me adaptar à realidade. A quarta fase (a mais prazerosa) correspondeu já à fase da execução, em que entramos na fase dos ensaios. (que será comentado mais à frente). Pretendi na concepção deste espectáculo que, os meios de expressão destes ritos fossem a palavra, a dança, a música, e a gestualidade. Queria que os movimentos fossem marcados enquanto as actrizes dançavam a *Dança do Sal* para afugentar as bruxas na hora do parto, mas que fossem fluídos quando estivessem a dançar *Noiba na Sentu* à volta da noiva. Em ambas as situações o corpo deveria expressar os sentimentos vividos no ritual. No nascimento a tensão, no casamento a descontracção.

Quanto aos ensaios, é já do conhecimento comum que um processo criativo é sempre um processo complicado e este não foi excepção. Logo que os ensaios de mesa começaram percebi o desafio que tinha pela frente, começando por um grupo que não era do país de origem da cultura representada, passando pela incapacidade de alguns elementos em perceber que eu estava ali a fazer um trabalho sério e, portanto, apesar de sermos amigos, teriam que me ver com outros olhos. Nestes ensaios e ao longo de todo o processo coube-me contextualizar os rituais na cultura cabo-verdiana, bem como proceder à tradução das palavras ou expressões em crioulo, para que os actores tivessem uma melhor compreensão do texto. Não foi possível nesta altura distribuir todos os papéis porque o grupo era bastante flutuante. Só quando passámos para o espaço de ensaio é que foi possível fazê-lo. Nesta fase a situação complicou-se bastante pois a falta de comparência aos ensaios foi uma constante. Estivemos parados durante duas semanas, porque as pessoas não tinham disponibilidade para aparecer. O único ensaio em que o grupo de trabalho esteve completo foi o da véspera da apresentação do espectáculo. Outra dificuldade sentida durante este processo prendeu-se com o facto de alguns elementos do grupo acharem que o texto é para ser decorado nos ensaios e não em casa, isto provocou por vezes alguns atritos entre o grupo e a facilitadora do processo.

As dinâmicas usadas para o aquecimento do corpo e da voz incidiram nos jogos e exercícios que promoviam o espírito de grupo para que todos se sentissem integrados. Algumas vezes, não foi possível realizar todos os exercícios anteriormente planeados em casa, porque o grupo nunca ia vestido para trabalhar, ou seja, como vinham directamente do trabalho havia meninas que apareciam de saltos, com roupas pouco práticas para o que se pretendia. Outras vezes, alguns elementos diziam estar muito cansados para se mexerem. Enfim, nem sempre era fácil trabalhar o grupo e com o grupo. Enquanto responsável pelo projecto e, sendo este um projecto de teatro e comunidade procurei que todos os envolvidos participassem com ideias e com ajuda extra aos ensaios, sobretudo na logística. Quanto à formação de espírito de equipa o grupo rapidamente estabeleceu laços entre si de forma harmoniosa. A sua participação revelou-se séria, entusiástica e empenhada a partir do momento em que se apropriaram dos seus papéis na peça.

A reacção do grupo perante os rituais foi de abertura, no início havia alguns ritos que achavam estranhos, porém, aos poucos foram ficando mais interessados no que estavam a fazer e já me colocavam questões próprias de quem tinha andado a reflectir sobre o que tinha ouvido e tinha feito. Houve uma tomada de consciência do facto de que somos muitas vezes preconceituosos com aquilo que desconhecemos. É como diz Maalouf “Porque é o nosso olhar que aprisiona muitas vezes os outros nas suas pertenças mais estreitas é também o nosso olhar que tem o poder de os libertar” (2009:31)

5.2 O Espaço Cénico



Figura 1. Cenário do espectáculo.

O cenário representava um cais situado num outro plano que não o terrestre. Duas mulheres e um homem aguardavam a chegada de uma outra mulher. Simbolicamente este cais representava a importância deste local na vida dos cabo-verdianos. Para além de ser um ponto de partida e de chegada, o cais foi, no passado (e ainda hoje), ponto de encontro da população para «dar fé», ou seja, falar da vida ou comentar os acontecimentos da ilha, entre outras coisas. Disposto ao centro do palco, o cais tinha como pano de fundo o ciclorama com uma luz azul simbolizando o horizonte. As paletes de madeira (comum aos três espaços), e que serviam de chão, prolongavam-se tanto para a frente como para trás e só as personagens atrás referidas podiam atravessar este espaço. Nas mudanças de cenas, baixava-se a luz e só se viam as sombras dos actores, era com se também fossem almas a vaguear por aquele espaço. Os actores estavam sentados em latas que simbolizavam as latas de água que as mulheres cabo-verdianas transportam à cabeça.



Figura 2. Cais da Ilha

Para além do cais, o palco tinha mais duas estruturas que representavam o plano terrestre: um exterior e um interior. O exterior era composto pelas paletes de madeira e

tinha uma estrutura onde estavam colocadas umas redes de pesca, pedras e troncos de madeira. Este espaço exterior simbolizava qualquer espaço público ao ar livre, importante na sociedade cabo-verdiana aqui retratada: a praça, a praia, a rua. O outro espaço, colocado do lado direito do ponto de vista do público, representava a casa. As paredes eram revestidas com panos africanos e o tecto coberto com largas folhas de palmeira. No espaço da casa encontravam-se objectos tipicamente africanos, e que foram sendo utilizados ao longo das cenas: o pilão²², que serve para «curtchir» o milho, quer dizer, partir o milho; o tambor, a imprescindível batucada, e o banco que servia de assento para as visitas e também de cama para o nascimento da criança. Esta representação em forma de apêndice era também lugar de festa, de reunião, de cerimónias e rituais.



Figura 3. Entrada de Ti Júlia, a curandeira, na cena do parto carregando diversos santos e uma tocha acesa.

²² Transplantado da África Continental para Cabo-Verde, o pilão é, como o milho, comum a todas as ilhas de Cabo-Verde(...) representando o pilão a matriz maior da cultura cabo-verdiana, enquanto metáfora das origens e da busca do pão que é o milho, com ele conjugam-se outros símbolos, também representativos da miscigenação cabo-verdiana.

De entre eles, destaca-se a mó-de-pedra (moedor) de origem portuguesa, mas umbilicalmente cabo-verdiana e ligada ao milho. (Hopffer Almada,1998:71)



Figura 4. Imagem do interior da casa na cena do Sete.

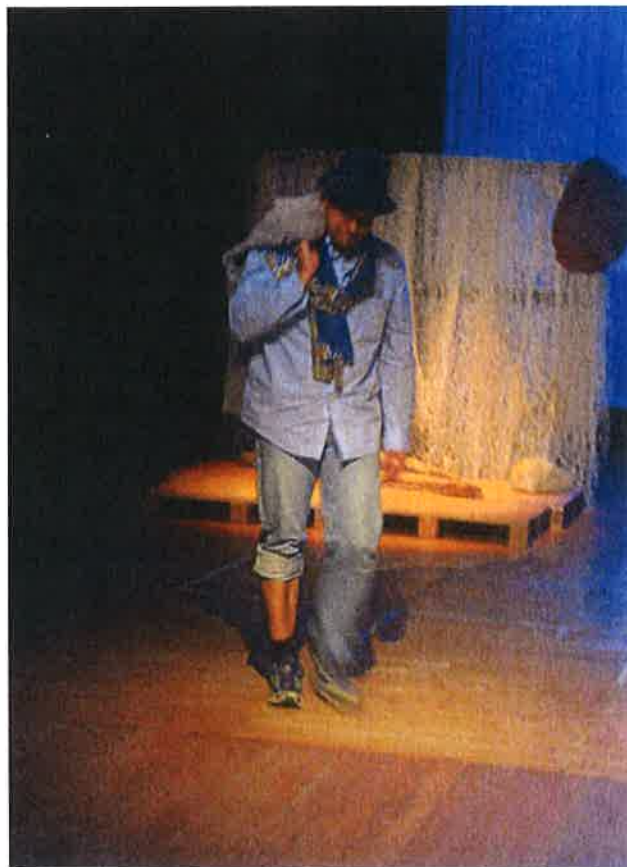


Figura 5. Imagem do espaço exterior.

5.3. Os Figurinos

No que diz respeito aos figurinos, o único adereço utilizado pelos actores eram os panos africanos, uma vez que estes, não sendo oriundos daquele continente, pouco sentido faria, além do ilustrativo, trajarem vestes locais. A razão da utilização destes panos pretende refletir a tradição das mulheres cabo-verdianas que os usam à cintura em cerimónias ou quando dançam as batucadas. Os mesmos panos são ainda usados à cabeça pelas mesmas mulheres quando transportam as latas de água. No caso dos homens, estes não usam o pano, por esse motivo as personagens masculinas usavam-no ao pescoço, não por ser uma tradição cabo-verdiana, mas, sim, porque, enquanto actores neste espectáculo, deveriam envergar um traço africano. As personagens que pertenciam a um plano superior e que habitavam o universo do cais estavam todos vestidos de branco, envergando, também eles o mesmo pano. A noiva vestia um vestido branco ocidental, marca da cultura portuguesa em Cabo-Verde.



Ilustração 6. Traje das personagens femininas.



Ilustração 7. Traje das personagens masculinas.



Figura 3. A noiva.

5.4. A Iluminação

O desenho de luz tinha o propósito de servir os diferentes espaços. No espaço do cais deveria criar um ambiente etéreo, através de uma luminosidade fria e branca. No espaço da casa apresentava-se uma luz quente, simbolizando o pôr-do-sol africano. O lugar dedicado ao espaço exterior dispunha de uma luminosidade, cores e ambientes semelhantes, pois ambos simbolizavam o espaço Terra. O ciclorama era iluminado por uma luz azul, que ia aumentando gradualmente sempre que uma nova cena acontecia na Terra. Este azul inspira o horizonte, o mar e o céu.

5.5. A Música

A opção tomada em relação à música utilizada foi o recurso aos instrumentos de percussão tocados em cena pelos actores. O som do mar também era recriado organicamente num dispositivo utilizado por uma das actrizes. A música gravada apareceu apenas no final, na morna que acompanhava o cortejo fúnebre.

As canções que acompanhavam os rituais eram acompanhadas por palmas e pelo ritmo do batuque. As mesmas canções surgiram ainda de uma pesquisa junto da comunidade cabo-verdiana, que nos ensinou letras e melodias tradicionais, para que pudéssemos utilizar no espectáculo.

CONCLUSÃO

No presente trabalho procurou transmitir-se, quer ao grupo de interpretes quer ao público, que assistiu à apresentação do espectáculo, diversos rituais da cultura cabo-verdiana baseados em tradições antigas. Em ambos os casos o objectivo foi atingido. O culminar deste projecto, traduzido na sua apresentação pública na Escola Superior de Teatro e Cinema, na Amadora, deixou-me com a sensação de dever cumprido.

Dado que o grupo de trabalho era composto por pessoas sem qualquer relação com a representação, para além da motivação necessária para a interiorização dos papéis, que cada elemento desempenhava, foi também importante desenvolver a sua motivação para a representação teatral, através de jogos e dinâmicas. Este foi um processo que foi revelando uma evolução positiva à medida que os ensaios foram avançando no tempo. Embora nem sempre os ensaios tenham sido fáceis ou diria mesmo prazerosos, gerir conflitos com amigos quando estamos numa posição de gratidão para com eles não é um processo fácil e, por vezes, foi necessário tomar decisões que nem sempre agradavam ao grupo. O envolvimento dos elementos da equipa no trabalho levou a que, em alguns casos, contribuíssem com sugestões que também ajudaram no enriquecimento deste projecto, sobretudo ao que à música diz respeito. Quanto às questões que deviam ser observadas, como é que cada um dos elementos se apropriava dos rituais de uma cultura da qual não faziam parte? Seriam capazes de sentir o que estavam a representar ou só o iriam demonstrar? Ao fazer esta reflexão final pode-se dizer sem dúvida nenhuma que alguns dos actores manifestaram uma apropriação dos rituais em que participaram, contrariamente ao que era previsto. O olhar dos actores perante alguns rituais eram no início de estranheza, mas à medida que os ensaios avançavam foram-se interessando cada vez mais pela cultura que estavam a representar, o que sem dúvida contribuiu para o bom êxito do espectáculo. No global, o retorno do público que assistiu ao espectáculo também foi positivo e, no caso daqueles de naturalidade cabo-verdiana foi particularmente interessante saber que o espectáculo lhes permitiu recordar momentos já vividos ou de que têm conhecimento, constantando-se deste modo, que um dos objectivos propostos: trazer à memória dos mais velhos recordações que fizeram parte da sua infância, foi plenamente conseguido uma vez que no final do espectáculo estavam emocionados.

De salientar ainda nesta reflexão final o ganho obtido em termos de conhecimento. De forma a que o espectáculo ficasse mais enriquecido, fiz pesquisas sobre a cultura e a poesia cabo-verdianas e descobri autores que desconhecia, tradições e rituais que remontam à formação do povo cabo-verdiano e dos quais nunca tinha ouvido falar. Apercebi-me que através da poesia cabo-verdiana, pode-se elaborar um espectáculo que nos conte a história daquele país.

Também o relacionamento interpessoal merece ser alvo de uma breve reflexão. No geral, as pessoas que participaram neste evento fazem parte do meu núcleo de conhecidos e, algumas delas, também do meu grupo de amigos. Surpreendentemente aconteceu manifestarem atitudes completamente divergentes daquilo que eu estaria à espera de acordo com o conhecimento que tenho das pessoas em causa. Assim, este trabalho também me proporcionou adquirir um conhecimento do outro que quotidianamente talvez não seja possível alcançar.

Por tudo o que anteriormente já foi apresentado concluo que fazer teatro com a comunidade não é fácil, mas que pode no entanto ser muito prazeroso porque é um espaço de partilha entre pessoas de diferentes culturas, idades, motivações e interesses e, o teatro é sempre, um espaço de crescimento e transformação.

BIBLIOGRAFIA ACTIVA

ALMEIDA, Germano, *A Ilha Fantástica*, 2ª ed., Lisboa, Caminho, 1994

BARBOSA, Jorge, *Jorge Barbosa – Poesias I*, Instituto Cabo-Verdiano do Livro e do Disco, 1989

MARTINS, Ovidio, *Poema Salgado*, retirado do site
http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_africana/cabo_verde/cabo_verde_index.html
Consultado em 8 de Janeiro de 2012.

HOPFFER ALMADA, José Luís, O Papel do Milho na Simbolização da Identidade Cultural do Cabo-Verdiano, in *Cabo-Verde insularidade e Literature*, Paris, Karthala, 1998, p 61-80. (retirado o poema *Chuva em Cabo-Verde*)

BÍBLIA SAGRADA, 15ª ed., Lisboa, Difusora Bíblica (Missionários Capuchinos)1991
Livro dos Números: Num 6, 24-25,
Livro dos Salmos: Sl 17 (16), Sl 22 (21), Sl 27 (26), Sl 31 (30),Sl 34 (33).

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

ALMEIDA, Germano, «A Língua Portuguesa também é a Minha Pátria» in *Jornal de Letras*, Lisboa, 22 de Junho de 1994, p.XVIII

Auto-retratos- «Contador de Estórias», in *Jornal de Letras* Lisboa, 8 de Outubro de 1997, p58

«Os filhos dos nossos filhos» in *Mindelact – teatro em revista*, nº6, Mindelo, Ed.Gráfica do Mindelo, 2000, p 21.

Cabo-Verde: Viagem pela História das Ilhas, Lisboa, Caminho, 2003

ANDRADE, Elisa, «Do Mito à História» in *Cabo-Verde insularidade e Literature*, Coord. Manuel Veiga, Paris, Karthala, 1998, p 22-24

ANDRADE, Mário, *Antologia Temática de Poesia Africanas: Na noite grávida dos punhais*, Lisboa, Sá da Costa Ed., 1977

BARBA, Eugénio, *A Canoa de Papel - Tratado de Antropologia Teatral*, trad. Patrícia Alves, São Paulo, Editora Hucitec, 1994.

«Antropologia Teatral: algumas hipoteses», in *TEATRUNIVERSITÁRIO*, Coimbra, Tipografia Lousanense, 1986, pp 31-40.

BARBOSA, Jorge, *Caderno de um Ilhéu: Poemas*, Lisboa, Aq. Geral do Ultramar, 1956

Jorge Barbosa – Poesias I, Praia, Inst. Cabo-verdiano do Livro e do Disco, 1989

BOAL, Augusto, *Técnicas Latino Americanas de Teatro Popular*, trad. do castelhano Vanda Maria Barros, Coimbra, Centelha, 1977

Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas, Portugal, Civilização Brasileira, 1977

BRANCO, João, Estevão, Manuel, Cordeiro, Ana, «Agravos de um artista – adaptação de um conto de Germano de Almeida» in *Mindelact – teatro em revista*, nº6, Mindelo, Ed. Gráfica do Mindelo, 2000, pp15-20

CARDOSO, Katia Alina, *Diáspora: A Décima Primeira Ilha de Cabo-Verde: A Relação entre a Emigração e a Política Externa Cabo-Verdiana* [textopolicopiado], Tese Mestrado em Estudos Africanos, Lisboa, Instituto Superior da Ciência do Trabalho, 2004

COPEAU, Jacques, *Le Théâtre Populaire*, Paris, Press Universitaires de France, 1941

COPFERMANN, Emile, *O Teatro Popular Porquê?* Porto, Portucalense Editora, 1971

ERVEN, Eugene Van, *Community Theatre – Global Perspectives*, London, Routledge, 2001

FERREIRA, Manuel, *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, Lisboa, Inst. de Cultura e Língua Portuguesa, 1986

FISCHER-LICHTE, Erika, «A Cultura como Performance: desenvolvimento de um conceito» in *Sinais de Cena*, nº 4 APCT/CET, Porto, Campo das Letras, Dez 2005, pp73-80.

GÓIS, Pedro, *Emigração Cabo-Verdiana para (e na) europa e a sua inserção em Mercados de Trabalhos Locais: Lisboa, Milão, Roterdão*, Lisboa, ACIME, 2006

GONÇALVES, Aníbal de Sousa, *Diáspora Cabo-Verdiana em Lisboa e Periferia*, Tese de Mestrado em Estudos Africanos, Lisboa, Universidade Lusófona, 2000.

HOPFFER ALMADA, José Luís, «O Papel do Milho na Simbolização da Identidade Cultural do Cabo-Verdiano», in *Cabo-Verde insularidade e Literature*, Coord. Manuel Veiga, Paris, Karthala, 1998, pp. 61-80.

LEITE, Ana Mafalda, *Oralidades e Escritas nas Literaturas Africanas*, Lisboa, Colibri, 1998.

Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais, Lisboa, Colibri, 2003.

LIMA, Augusto M., Martinez B., Lopes Filho J. *Introdução à Antropologia Cultural*, Lisboa, Editorial Presença, 1985

LO, Jacqueline e Gilbert, Helen, «Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis», in *The Drama Review* 46, New York University, Fall 2002, pp31-53.

LOPES FILHO, João, *Cabo-Verde: Subsídios para um Levantamento Cultural*, Lisboa, Plátano, 1982.

Cabo-Verde: Retalhos do Quotidiano, Lisboa, Caminho, 1995.

O Corpo e o Pão: O Vestuário e o Regime Alimentar Cabo-Verdianos, Oeiras, Câmara Municipal de Oeiras, 1997.

Vozes da Cultura Caboverdeana: Cabo-Verde visto por Cabo-Verdianos, 1ª ed., Lisboa, Ulmeiro, 1998.

Imigrantes em Terras de Emigrantes, Praia, Instituto de Biblioteca Nacional e do Livro, 2007.

MARTINS, Ovídio, *Jogos Florais: Antologia de Poesia Cabo-Verdiana*, Praia, Instituto Cabo-Verdiano do Livro, 1976.

MARIANO, Gabriel, *Cultura Cabo-verdiana*, Lisboa, Veja, 1991

Uma Introdução à Poesia de Jorge Barbosa, Lisboa, Minerva, 1964

NOGUEIRA, Marcia Pompeo, «Teatro e Comunidade» in *Cartografias do ensino do teatro*; Coord. Adilson Florentino & Narciso Teles, Brasil, Edufu, 2009 pp. 173-183

NUNES, Maria Leonor, «O Homem da Ilha Fantástica» in *Jornal de Letras*, Lisboa, 27 de Abril de 1994, pp24-25

PEDRO, António, *Pequeno Tratado da Encenação*, Lisboa, Edições Inatel, 1975

REAL, Miguel «A Iluminação da História» in *Jornal de Letras*, Lisboa, 11 a 24 de Agosto de 2010, p.17

SALÚSTIO, Dina, «Insularidade na Literatura Cabo-Verdiana», in *Cabo-Verde insularidade e Literature*, Coord. Manuel Veiga, Paris, Karthala, 1998, pp. 33-44

SANTOS, Elsa Rodrigues, *As Máscaras Poéticas de Jorge Barbosa e a Mundividência Cabo-Verdiana*, Lisboa, Caminho, 1989

SILVA, Rodrigues da, «Amor em tempo de cólera» in *Jornal de Letras*, Lisboa, 22 de Abril de 1998, pp. 16-17

SILVEIRA, Onésimo, *Consciencialização na Literatura Cabo-Verdiana*, Lisboa, Ed. Casa dos Estudantes do Império, 1968

Hora Grande, Nova Lisboa, Publicações Bailundo, 1962

TURNER, Victor, «Are There Universals of Performance in Myth, Ritual, and Drama?», in *Modern Theories of Drama*, Oxford, edited by George W. Brandt, 1998, pp 62-68.

VASQUES, Eugénia, *O que é Teatro*, Lisboa, Quimera, 2003

VEIGA, Manuel, *Poesias: Signos e Símbolos em Jorge Barbosa: Uma tentativa de análise semiológica*, Praia, Instituto Caboverdeano do Livro e do Disco, 1989.

Cabo-Verde: Insularidade e Literatura, Paris, Karthala 1998

WEBGRAFIA

BRITO, Kim-Zé, *Nós Tradiçon - Rituais Fúnebres*, <http://asemana.sapo.cv/spip.php?article17584> Site consultado a 23 de Maio de 2011

CORDEIRO, Ana, *Germano Almeida – Contador de estórias* <http://www.buala.org/pt/cara-a-cara/germano-de-almeida-o-contador-de-estorias> site consultado a 13 de Março de 2012

FABIANA, Cláudia, *Todo o Cabo-Verdiano é um pouco Poeta*, <http://www.sararau.com.br/2008/12/todo-cabo-verdiano-e-um-pouco...-poeta> Site consultado a 23 Maio de 2011.

FORTES, Sofia «Eu nunca quis ser escritor» entrevista a Germano Almeida, in *Krioulidade*, parte integrante do Jornal a Semana 11 de Fevereiro de 2005, pp1-3 [versão electrónica] <http://www.asemana.publ.cv/PDF/4210e12973e6c.pdf> consultado a 8 de Março 2012

GOMES, Simone Caputo, *A Poesia de Cabo-Verde: Um Trajecto Identitário*, <http://www.simonecaputogomes.com/textos/a%20poesia%20de%20cabo%20verdeL.pd> Site consultado a 8 Janeiro de 2012.

Ecos da caboverdianidade: Literatura e Música no Arquipélago, <http://www.simonecaputogomes.com/textos/a%20poesia%20de%20cabo%20verdeL.pd> Site consultado a 8 de Janeiro de 2012.

LOPES FILHO, João *Manifestações Culturais Cabo-Verdianas*

<http://lopesfilho.com/?ID=4&cod=231B0CF80CCB30C1BBE> Site consultado a 30 Maio de 2011

MONTEIRO, Bento, *A Ideia de Cultura Cabo-Verdiana: Identidade, imigração e os significados de etnicidade* <http://pro-africa.org/a-ideia-de-cultura-caboverdiana/> Site consultado a 13 de Abril 2012

PEIXEIRO, Fernando, *Um Casamento e Onze Panelas*, <http://atlantico-expresso.net/cabo-verde/um-casamento-e-11-panelas-a-cerimonia/2007/07> Site consultado a 23 de Maio de 2011.

RAMOS, Tony *A Importância da Virgindade no Casamento: O Contexto Cabo-Verdiano*, <http://maiodimeu.blogspot.pt/2009/10/importancia-da-virgindade-no-casamento.html> Site Consultado a 23 de Maio de 2011.

ANEXOS

ANEXO A

Cena 1

(Um cais) Dois homens, em cena deambulam pelo espaço, como quem espera por alguém antes de começarem a conversar

Lela: Achas que ela ainda se demora muito?

Tio Tone: Não, já não deve tardar!

Lela: Quase 30 anos, 30 anos, sem vê-la! Nem acredito que vou tê-la de novo ao pé de mim!

Tio Tone: Nem eu, a última vez que a vi foi à cerca de 25 anos! Qui sodade! (Trad. que saudades)

Lela: (a cantarolar) *Sodade, Sodade...* Ela era tão bonita!

Tio Tone: (sorrindo, como quem evoca uma recordação) *Sim, bonita própria!* (trad. Sim, mto bonita) Mas tinha um feitiozinho...

Lela: *Desaforada* que só ela! Mas ainda assim, eu, eu adorava-a

Tio Tone: Sim, eu sei, beijavas o chão que ela pisava.

Lela: É verdade, beijava... só não beijava era a ela... (sorri com a lembrança) Foi terrível para mim o dia em que ela partiu. Foi o dia mais triste da minha vida!

Tio Tone: Ela não resistiu ao apelo do mar...

Lela: Não, não resistiu... o mar, o mar, eternamente a chamar-nos

Cena 2

(Entra em cena um grupo de raparigas formando um coro grego,)

Raparigas: O Mar! O Mar!

O drama do Mar,

O desassossego do Mar

Sempre, sempre

Dentro de nós

Cena 3

(Entra em cena um grupo de rapazes, tb formando o coro)

Rapazes: O Mar! O Mar!

Cercando e prendendo

As nossas Ilhas!

Deixando o esmalte do seu salitre nas faces dos pescadores,

Roncando nas areias das nossas praias

Raparigas: O Mar! O Mar!

Pondo rezas nos lábios

Deixando nos olhos dos que ficaram

A nostalgia resignada de países distantes

Que chegam até nós nas estampas das ilustrações

e nas fitas de cinema.

Rapazes: O Mar! O Mar!

Dentro de nós todos,

No canto da Morna,

No corpo das raparigas morenas,

Nas coxas ágeis das pretas,

No desejo da viagem que fica em sonhos de muita gente!

Raparigas: Este convite de toda a hora

Que o Mar nos faz para a evasão!

Rapazes: Este desespero de querer partir

E ter que ficar!

Rapazes e raparigas: Este desespero de querer partir

E ter que ficar! (continuam a repetir a frase baixando gradualmente a voz até saírem de cena) (a frase deve ficar a ressoar no público, este tem que sentir esta imensa vontade de partida, mas que não se concretiza)

Cena 4

(Acção regressa aos dois homens)

Tio Tone: (repete) Este desespero de querer partir

E ter que ficar! (pausa)

Porque não partiste com ela?

Lela: Eu nasci na ponta-da-praia

Por isso trago dentro de mim

Todos os mares do mundo...

Cena 5

(Entra em cena uma mulher uma adolescente)

Mulher: Anda filha, ela deve estar a chegar! Olha o Ti Tone e o Ti Lela já cá estão!

Adolescente: Tio Tone, tio Lela *nhos dam benson*

Ambos: Deus te abençoe!

Mulher: A Bia está em pulgas para ver a tia!

Adolescente: Pois estou! Nunca cheguei a conhecê-la!

Lela: Já falta pouco para ela chegar! Eu também estou deseioso de voltar a vê-la!

Adolescente: Tio Tone, enquanto esperamos pela tia podes contar-me uma das tuas histórias?

Tio Tone: Contar histórias de dia faz pelar os olhos!

Adolescente: Mas se tirar uma pestana, já não faz mal.

Tio Tone: Está bem, vou contar-te o nascimento da tua tia. (pausa) Lembro-me bem, do dia em que ela nasceu. Parto difícil... foi preciso chamar Ti Júlia. A minha avó disse-me (ouve-se voz da avó em crioulo) *bai so ta corre, bu bai chouma Ti Júlia. Rápido!* (trad. corre e vai chamar a Ti Júlia)

Cena 6 - Ritual do Nascimento

(apontamento de uma casa)

No interior - (Uma mulher em trabalho de parto, e a parteira à volta dela)

No exterior - (3/4 Mulheres começam uma dança lenta, enquanto atiram punhados de sal)

Cena 7

(Chega Ti Júlia munida da sua Santa padroeira das parturientes, declarando logo à entrada)

Ti Júlia: Maior é o poder de Deus, contra este aqui elas não têm parte!

(Ti Júlia com uma tocha acesa na mão vai percorrendo os cantos da divisão, a detectar as furtivas entradas de ar, exclamando:)

Ti Júlia: Primeiro temos que tratar das correntes de ar. São piores que todas as bruxas juntas! (1º faz gestos coreografados enqto aquece a casa, só dp começa a reza)

(Ti Júlia começa o ritual rezando, e dançando que começa lento e vai aumentado de ritmo, com repetição das frases, 3 vezes)

Ti Júlia: *Nhor Deus, Nho obi nhas palavras!* (trad. «ouve Deus as minhas palavras»)

Guarda esta mãe, que está prestes a dar à luz!

Santa Margarida, obi nha suplica! (trad. Santa Margarida, ouve a minha súplica»)

Apressa-te em salvá-la!

Nhor Deus, Nho obi nhas palavras! (trad. «ouve Deus as minhas palavras»)

Não te afastes para longe desta tua filha!

Santa Margarida, obi nha suplica! (trad. Santa Margarida, ouve a minha súplica»)

Dá-lhe forças nesta hora!

(Ouve-se o choro da criança acabada de nascer)

Ti Júlia: Bendito seja *Nhor Deus*, porque ouviu as minhas súplicas!

Vamos rápido, redobrem o sal por cima do telhado!

(aumenta o ritmo da dança das mulheres que estão a atirar o sal, descalças para se ouvir os pés a marcar o ritmo no chão)

Ti Júlia: Como as bruxas voam sempre sem pele não podem pousar sobre a casa por causa do ardor do sal e sem pousar sobre a casa não têm maneira de comer a criança. Vamos mais depressa!

(dança torna-se frenética, vai até ao seu ponto máximo, e depois fecha a cena)

Cena 8

(acção regressa a Ti Tone)

Tio Tone: Ai, Ti Júlia, Ti Júlia!

(Para o público) Ti Júlia foi na minha infância um misto de fada e feiticeira. A sua casa era uma pequena igreja onde comandava com doçura, mas também com grande rigidez, um avultado pelotão de santos da mais diversa proviniência e feitios e com os nomes mais revessados. Ela impunha aos santos a obrigação de satisfazerem todos os favores razoáveis que, por intermédio dela, as pessoas solicitavam, normalmente através de meigas orações mas, quando necessário, também pela violência, embora sempre a troco de um pedaço de vela acesa.

Alguns desses santos algumas vezes permitiam mostrar-se mais recalcitantes ou mais preguiçosos na rápida satisfação dos pedidos formulados, mas quando isso acontecia Ti Júlia aplicava-lhes as regras da disciplina militar e impunha-lhes pela força a obediência a que queriam furtar-se. O caso mais famoso de Ti Júlia a curandeira, e de um dos seus santos aconteceu num ano em que as chuvas tardavam. Desesperados pela seca, o gado já morrendo à míngua de água, o povo do interior, já antevendo mais um ano de fome, decidiu que um emissário especial deveria ser enviado à Ti Júlia para que ela implorasse ao Céu o benefício da chuva.

O emissário chegou à casa da Ti Júlia na vila, entregou o «agradecimento» e outras lembranças de que tinha sido portador e muito respeitosamente disse ao que ia. Ti Júlia achou que a pretensão era justa e portanto exequível. E acendendo as velas da praxe, trouxe para a frente do seu altar privado o santo titular das chuvas e fez-lhe as rezas necessárias e lembrou-lhe do que lhe seria devido depois das chuvas chegarem. E por fim tranquilizou o emissário, disse-lhe que partisse descansado para a sua casa porque as chuvas não tardariam. E o homem correu alegre para a sua aldeia levando a boa nova: Tia Júlia garantia chuvas muito proximamente, talvez numa questão de horas, quando muito de um ou dois dias.

Mas infelizmente ainda no espaço de uma semana passada as chuvas não tinham chegado. E de novo o emissário procurou Ti Júlia. Esta muito justamente se desagradou do comportamento do santo que assim a deixava ficar mal perante um

cliente e tomou uma decisão drástica. Partir com o homem, levando com ela o santo das chuvas, que foi colocar ao sol no fundo da ribeira que servia essa povoação, com o ultimato de que só depois de começar a chover ele dali seria retirado: Vais-te pelar aqui ao sol, disse-lhe ela e partiu para ir almoçar. Era cerca do meio-dia, mas não foi preciso esperar muito tempo, porque duas horas depois chovia abundantemente e com ameaça de a ribeira correr e por isso, em grande alegria, toda a aldeia foi em procissão recolher o santo das chuvas milagrosas. Ti Júlia era mesmo uma curandeira de mão cheia!

Cena 9 - Ritual do Sete ou Guarda Cabeça

(cena na casa)

Música: Tambores (para esconjurar as bruxas)

Violas, violões, rabecas (para animar os convidados na longa vigília)

(conversas, risos, pessoas a dançarem)

Cena 10

(chega Ti Júlia munida de diversos santos)

Ti Júlia: (para os músicos) *Jam oja ma animaçon ja começa!* (trad. Estou a ver que a animação já começou)

Músico: E nós íamos lá faltar a um Sete!?! Estamos prontos para a longa vigília!

Ti Júlia: (enquanto coloca estrategicamente os santos pela casa, vai explicando o que está a acontecer) Hoje é a noite de todos os perigos! A noite do sétimo dia de nascimento da criança, o seu cheiro fica de tal modo irresistível que torna as bruxas completamente loucas e desenfreadas, ao ponto mesmo de se atreverem a desafiar os suplícios do sal sobre a sua carne viva e por isso nesta noite todos os cuidados são

poucos. Ninguém pode sair antes da meia-noite, pois essa é a hora de maior perigo e todos temos que guardar a cabeça da criança.

Cena 11 – oração de Ti Júlia

(chegam mais pessoas)

(Ti Júlia faz rezas evocando um Anjo da Guarda para o bebé, em fundo o som do batuque)

Ti Júlia: Ouve Deus a voz da minha súplica!

Da es menino um Anjo da Guarda protector! (trad. «dá a este menino um anjo da guarda protector»)

Convidados: *Oubil Senhor!* (trad. «Ouve-a Senhor»)

Ti Júlia: Ouve Deus a voz da minha súplica!

Guarda sê língua de todo o mal e sê lábio de palavras mentirosas! (trad. «guarda a sua língua de todo o mal e os seus lábios de palavras mentirosas»)

Convidados: *Oubil Senhor!* (trad. «Ouve-a Senhor»)

Ti Júlia: Ouve Deus a voz da minha súplica!

Guardale de más acção de omis e de caminho de violência! (trad. «Guarda-a das más acções dos homens e dos caminhos da violência»)

Convidados: *Oubil Senhor!* (trad. «Ouve-a Senhor»)

Ti Júlia: Ouve Deus a voz da minha súplica!

Dale um coração forte e corajoso! (trad. «Dá-lhe Senhor um coração forte e corajoso»)

Convidados: *Oubil Senhor!* (trad. «Ouve-a Senhor»)

Ti Júlia: Ouve Deus a voz da minha súplica!

Guardale de tudo bruxa e mau olhado! (trad.«Guarda-a das bruxas e dos maus olhados»)

Convidados: *Oubil Senhor!* (trad. «Ouve-a Senhor»)

(Ti Júlia dirigindo-se à criança abençoando-a)

Ti Júlia: O Senhor te abençõe e te guarde!

O Senhor faça brilhar sobre ti a Sua face e te favoreça!

Convidados: *Que o teu Anjo da Guarda seja poderoso e protector!*

(Recomeça a animação, violas, rabecas... uns dançam, outros conversam,)

(De repente ouve-se um gato a miar, silêncio na casa, tudo congela).

(Esconjuro da Ti Júlia, enquanto lança um punhado de sal)

Ti Júlia: Vai para o espaço inferior que aqui não tens parte!

Convidados: *Figa canhota, tocha camaroha, ba rabenta la pico de inferno!* (trad. «Que o mau agoiro se vá esborrachar no inferno»)

(Regressa novamente a música e a alegria)

Cena 12

(Acção regressa a Lela e Tio Tone Ma Nunucha e a adolescente que estiveram a participar na cena a observar os convidados)

Tio Tone: Sempre gostei de um bom guarda-cabeça.

Lela: Olha eu desde que tivesse um *groginho...e umas pequenas bonitas...*

Tio Tone: Sim, bebida e mulheres eram contigo! João Manco é que tinha razão quando te fez aquele discurso: Um dos melhores bebedores de grogue da ilha, um garanhão selvagem que montava com a mesma sabedoria tanto éguas como as mulheres!

Lela: (Sorri) Isso foi num outro tempo... já tão distante... (Silêncio...regressam ao cais, cada qual perdido nos seus próprios pensamentos)

Lela: Achas que ela ainda se demora?

Tio Tone: Não, já não deve tardar!

(pausa)

Lela: Ela nunca aceitou nenhuma das minhas cartas...

Adolescente: Cartas? Que cartas?

Lela: Cartas de Amor!

Ma Nunucha: Era através das cartas que se pedia namoro às raparigas!

Tio Tone: As cartas... como namorar era difícil naquele tempo! Lembras-te?

Cena 13 – rituais de namoro

Lela: Então não?! (para o público, enquanto vai mimando o que diz) Os rapazes de bem, esses, ao fim das tardes, esticavam-se nas calças, o cabelo lustroso de vaselina ou mesmo brilhantina e saíam na conquista. Quando calhava passarem pela eleita, diziam-lhe um piropo: «Menina, estás bonita!»! Se ela fechava a cara e respondia a esse cumprimento com um palavrão, por exemplo:

(Ma Nunucha entrando na brincadeira responde)

Rapariga: *ba pa merda*, vai chamar bonita à tua mãe!

Lela: era claro sinal de que não estava interessada em qualquer aproximação. Mas se sorria enleada, se dizia, por exemplo,

Rapariga: Coitada de mim, onde é que vi beleza!

Lela: Isso significava que também estava interessada, que se podia avançar para mais alguma coisa. Então o conquistador esperava uma ocasião oportuna e mandava um presentinho, por exemplo um pacotinho de pirinha, às vezes mesmo um chocolate, e

ficava de novo à espera. Se o presente era devolvido, nada feito por aquele lado. Mas se o presente era aceite então era porque se podia mandar outros e assim sucessivamente, e quando se considerasse o terreno suficientemente preparado, sempre na base das coisas doces, então era chegada a hora de lá se plantar, ou uma carta, ou uma pegada.

Mandada a carta, esperavam-se alguns dias convenientes, entre 4 a 8 dias, a dar tempo à resposta. E a resposta consistia, ou na devolução da carta, ou na sua retenção.

A não devolução da carta encerrava as melhores expectativas, na medida em que significava no fundo uma aceitação tácita do pedido de namoro e o seu autor como que adquiria o direito de, através de uma pegada, obter o sim definitivo e irrevogável.

Adolescente: O que era uma pegada?

Lela: Era uma espécie de sequestro, para arrancar o sim. O pretendente, de pé numa esquina mais escura de uma rua esperava passar a amada e agarrava-a pressionando-a a dizer que sim. Muitas vezes, essas pressões levavam horas, na verdade nem sempre apenas psicológicas, pois era consensualmente admitido o pretendente torcer o braço ou dobrar para trás os dedos da pretendida ou até mesmo apertar com bastante força a sua mãozinha.

Adolescente: isso não era um pouco violento?

Lela: Não, faziam parte do jogo da conquista! Eram formas de suave tortura que levavam sempre muito tempo, com muitos «larga-me, ainda sou muito nova para arranjar namoro», «não te largo enquanto não disseres que sim», «olha que a minha mãe está a esperar-me, ela vai açoitar-me», «diz-me que sim eu largo-te», «estás a fazer-me mal», «diz sim eu largo-te!», até que finalmente o sim lá acabava saindo, parido em apertões, mas significando de direito o fecho do namoro. Pode-se por isso dizer que a carta não dispensava a pegada.

Adolescente: Ma Nunucha, recebeste muitas cartas?

Ma Nunucha: Menina curiosa! Olha que a carta era muito importante, pois tinha sobretudo o valor de documento probatório. E assim, aqueles que, por não saberem escrever e tinham que preparar o terreno apenas com conversas e presentes até acharem ter chegado o momento oportuno da pegada, viam-se e desejam-se para provar o namoro quando era caso disso. Porque, se os namorados se zangavam, bastava ela dizer: «*Não tenho mais casamento contigo*», para o namoro ficar desmanchado. Mas com carta era outra coisa, porque o namoro só se considerava desmanchado quando a rapariga devolvia a carta e o rapaz efectivamente aceitava a devolução.

Adolescente: E o que acontecia se o rapaz não aceitasse a carta de volta?

Lela: Muitas vezes acontecia isso, ele não querer aceitar desmanchar o namoro e assim não recebia a carta devolvida e continuava considerando-se namorado firme e deste modo a rapariga não ficava livre para arranjar outro namorado, porque nesses casos extremos podia acontecer ela sofrer duas pegadas simultâneas, como, por exemplo, chegou a acontecer com a Nininha que, não querendo saber mais de namoro com Marquinho, mandou o irmão entregar-lhe a carta. Mas Marquinho nem quis ouvir falar do assunto e não recebeu a carta, pelo que continuou a considerar-se de namoro fechado com a Nininha, até que uma noite a encontrou numa esquina sofrendo os apertões do Dudu de ca ti Guida.

Marquinho exerceu imediatamente o seu direito de namorado com carta recebida e não devolvida, deu pegada no braço livre de Nininha enquanto avisava o Dudu:

Cena 14

(Entram em cena Marquinho, Dudu, Nininha já a discutir)

Marquinho: *(agarrado ao braço de Nininha)* Vai-te embora Dudu, Isto não é nada contigo! Isto é uma coisa entre eu e ela!

Dudu: *(agarrado ao outro braço)* Tenho sim senhor! Ela recebeu a minha carta por isso é minha namorada!

Nininha: (presa entre os dois. Chorando) Vocês larguem-me! (para Marquinho) Dias há que não tenho nada contigo!

Marquinho: Tens, sim senhora! Tens a minha carta!

Nininha: Eu mandei-te a tua carta de volta!

Marquinho: Eu não recebi! (para Dudu) Vai-te embora!

Dudu: Já te disse que não, ela é minha namorada.

Marquinho: Então somos dois nela!

Nininha: Larguem-me!

(Congela movimento)

Lela: E assim continuaram por longas horas até que Entidade, o pai de Nininha, estranhando a sua ausência mas pensando logo em coisas de namoro, agarrou o chicote de cavalo-marinho e saiu a procurá-la.

Cena 15

(Descongela. Pai entra em cena)

Lela: Encontrou-a presa pelos dois rapazes, distribuiu algumas leves chicotadas pelos três, prometeu coisa mais grossa aos safardanas, e levou a filha para casa debaixo de bofetões.

Pai: Ainda não sabes limpar *polpa direito*, e já estás com dois casamentos de uma só vez!

Cena 16

(os quatro riem-se enquanto observam a cena)

Adolescente: Coitada!

Ma Nunucha: Para evitar a surra todo o namoro era arranjado debaixo do maior sigilo para que os pais da moça não descobrissem. Porque já se sabia que quando viessem a saber, saía sova garantida. A surra do primeiro namoro era coisa segura, tão certa como a primeira fralda, por mais que os pais fossem amigos e gostassem do namorado. E depois da surra, fechavam a moça dentro de casa mal era detardinha e proibiam-lhe a participação em toda e qualquer festa. Mas se acontecia o rapaz não ser do agrado da família, então era o diabo porque pintavam o caneco com ela, chegavam mesmo a fazer-lhe outras biquirias como, por exemplo, cortar-lhe o cabelo à escovinha, ou esconder-lhe as roupas para ela não poder sair de casa.

Adolescente: Então e se os pais gostassem do rapaz?

Lela: Se o rapaz agradava e mostrava boas intenções, se não era só casamento de passatempo, então ele escrevia a participar o namoro aos pais da moça. A resposta era sempre tácita, um cumprimento mais amigável do pai, uma leve palmada nas costas, um sorriso e então ele adquiria o direito de parar à porta da casa da namorada para conversar. Tempos depois acabava por ser distinguido com uma cadeira e muito mais para a frente era-lhe permitido entrar em casa e sentar-se na sala.

Cena 17 – Ritual do Casamento

Adolescente: Estou a ver que os namorados sofriam muito!

Ma Nunucha: Namorar não era nada fácil! Mas quando acabava em casamento que grandes festanças se faziam.

Lela: Sim, o casamento de qualquer pessoa significava sempre festa generalizada que começava no «dia de véspera do casamento» e se prolongava até ao «dia de oito dias».

Tio Tone: E muitas vezes nunca se ficava a saber qual tinha sido o dia *mais sabe*.

Ma Nunucha: E aqueles dias eram contados depois com riqueza de pormenores, quem tinha fuscado primeiro e por mais tempo, quem tinha feito melhor brinde aos noivos, quem melhor tinha dançado...

Lela: É verdade! Logo na manhã do «dia de véspera» começava-se a tocar tambor no quintal da casa dos pais da noiva, sinal de que tudo estava preparado para se começar a receber as «bandejas».

Adolescente: Bandejas?

Lela: Sim, bandejas, isto é, as prendas aos noivos.

Tio Tone: Ainda não tinha chegado a moda das prendas em dinheiro e as ofertas eram sempre em produtos da terra, milho, feijão, galinhas, capados, pães e bolos e cada bandeja que chegava, normalmente um balaio de tentém coberto com um pano branco, aproximava-se do tambor e era descoberta para que o tocador visse e saudasse o conteúdo.

Lela: Porque já se sabia que um tambor mais forte e melhor repinicado (*ouve-se um tambor a tocar*) significava uma bandeja mais nutrida, um tambor mais fraco e curto (*ouve-se outra vez o tambor*) queria dizer que a bandeja não tinha sido nada de especial.

Tio Tone: Lembras-te Ma Nununha do ritual *noiba ba sentu!*

Ma Nunucha: Claro que sim, era uma cerimónia muito animada, as mulheres todas à volta da noiva a cantarem ao som do batuque e palmas ritmadas!

Lela: Como era mesmo?

Ma Nunucha e Tio Tone: (*cantarolando baixo como se procurassem na memória a melodia*).

Cena 18 – noiva a vestir-se

(entra em cena uma rapariga em combinação, veste vagarosamente um vestido simples branco de noiva, entra a mãe que lentamente lhe aperta o vestido, coloca-lhe uma flor no cabelo, enquanto canta a melodia do ritual)

Cena 19 – dança à volta da noiva

(a noiva avança para o meio da cena e entra um grupo de mulheres a cantar a letra à volta dela)

Grupo de mulheres: *Kazamentu ê mel / Kazamentu ê fel /Txora! / Noiba na sentu ê bonitu. /Kazamentu ê grandi! /Pensa dretu, bu bá d'um bês / Mara bu korda séku, boita-l / Boita-l na nkunhal di bu kasa./ Kazamentu ê mel / Kazamentu ê fel /Txora! / Noiba na sentu ê bonitu. / Deus libra-u di amizadi fingidu / Deus libra-u di kumida kumprádu/ Deus ba bu dianti! Nossa Senhora di bem kazadu pega-u na mô, / Deus faze-u mudjer filis y honrada. Kazamentu ê mel / Kazamentu ê fel /Txora! / Noiba na sentu ê bonitu.*

(saem de cena, ainda a cantarem a canção acção regressa a Ma Nunucha, Lela e Tio Tone que continuam a cantar mais um pouco)

Cena 20

(acção regressa novamente aos 4)

Tio Tone: *Qui sabura nhor Deus!!! (trad. Que maravilha, meu Deus!)*

Lela: Sim, era tudo muito bom, desde que, na noite de núpcias a moça não tivesse avaria na jóia!

Tio Tone: Ui, ter avaria na jóia era o diabo!

Lela: Se era! E o pior era que acabava por ser um assunto de toda a comunidade e não só do foro íntimo dos noivos.

Tio Tone: Tens razão! Aquele que constatasse na noite de núpcias que a sua esposa já não tinha os três vinténs, por imperativo de honra e satisfação à sociedade abandonava o quarto nupcial com uma perna das suas calças enrolada até ao joelho e dessa forma dava uma volta pelas ruas principais do lugar, de modo a todos poderem

conhecer e participar da sua desgraça, após o que a noiva era devolvida à casa dos pais.

Ma Nunucha: Ainda me lembro bem que, a devolução da noiva por falta dos três vinténs constituía uma verdadeira tragédia, mil vezes pior do que uma moça solteira de família remediada ficar grávida: era logo declarado em casa um luto carregado para toda a família, com portas e janelas cerradas, todos os vizinhos, parentes e conhecidos comparecendo para apresentarem aos pais as suas condolências, exactamente igual a um caso de nojo. A repudiada ficava traçada no quarto e na sala de visitas falavam sempre em voz muito baixa e só as pessoas que tivessem recebido grandes ofensas da família enlutada não compareciam a solidarizar-se com a desgraça.

Tio Tone: E quando uma moça de família ficava grávida sem estar casada? Ui!

Adolescente: o que acontecia?

Lela: No caso das grávidas indevidas, essas já podiam receber directamente os pêsames, deitadas na cama como se estivessem doentes e deixavam de sair à rua desde o aparecimento de gravidez e por todo o tempo que restava até ao parto e nunca se deixavam ver por estranhos à família.

Tio Tone: É isso mesmo! Olha, para o bem ou para o mal estas tradições foram-se perdendo!

Lela: É verdade! Hoje em dia já nada disso importa! Novos tempos!

Tio Tone: É novos tempos!

Adolescente: Eu acho que alguns desses rituais eram bonitos. É pena que se estejam a perder!

(Os adultos abanam a cabeça em concordância, silêncio entre os todos)

Lela: (com alguma ânsia na voz) Ela já não deve tardar, não achas?

Tio Tone: Não, não deve!

(novo silêncio)

Cena 21 - Rituais Fúnebres

Tio Tone: Uma coisa que nunca me esqueço é que naquele tempo nunca se sabia o que é que proporcionava uma melhor festa, se uma morte ou se um casamento!

Adolescente: A sério tio? Festa numa morte?

Tio Tone: A sério! Muitos eram da opinião que não fosse a ausência do baile, sem dúvida que a morte era festa mais rija.

Lela: É verdade, a abundância de comida e bebida, a quantidade de pessoas que iam e vinham, era impressionante.

Tio Tone: Lembras-te do primeiro funeral a que foste?

Lela: Sim, lembro-me muito bem do primeiro funeral a que fui autorizado a assistir, levado pela mão de ti Maninho, que não só nunca faltava a um como defendia que desde cedo deveríamos ficar familiarizados com a ideia da morte porque era a única coisa que tínhamos garantida neste mundo.

Tio Tone: O corpo era velado em casa, e os oito primeiros dias de luto eram os mais intensos para a família enlutada. Chamavam-lhe período da esteira, pois era nessa espécie de tapete, tecida com fibra de bananeira que tradicionalmente as pessoas permaneciam sentadas a chorar a sua saudade e a enaltecer as qualidades do ente perdido.

Ma Nunucha: Quando eu era miúda e ainda não podia assistir aos velórios, costumava às vezes espreitar um ou outro e ficava fascinada e aterrada ao mesmo tempo com as guisas que se faziam.

Adolescente: Guisa?

Ma Nunucha: Sim, aproveitando a *viagem ao além* da pessoa velada, as carpideiras aproveitavam a *oportunidade* para mandarem recados a outros defuntos, com os seus choros altos e comunicativos.

Tio Tone: Ti Compa foi na minha juventude, a grande especialista da guisa.

Ma Nunucha: Lembro-me dela, tinha fama!«*Choradeira lá fora*»! Dizia-se dela, porque quando Ti Compa abria a boca para chorar, ninguém resistia, todo o mundo, até os homens, a acompanhavam. Chorava *sabe* e por isso casa de morto onde ela estivesse era morto bem chorado.

Lela: O falecimento de alguém dizia respeito a toda a comunidade. Pessoas de pontos distantes deslocavam-se à casa do defunto para apresentarem os pêsames e, em sinal de solidariedade, levavam consigo milho, feijão, sal e outros ingredientes, que eram usados na confecção da comida oferecida aos visitantes. Durante os oito primeiros dias, o movimento era intenso mas nunca faltava comida e bebidas.

Tio Tone: E chegada a hora a música anunciava o arranque do cortejo da casa do finado.

Adolescente: Que tipo de música?

Tio Tone: Uma morna! Às vezes tocada só por clarinete ou trompete, outras pelo violão.

Lela: Não há palavras para descrever essa hora. É nessa altura que o corpo abandona a casa para sempre, nesse momento as pessoas tomam a consciência dessa separação inevitável. (por trás do ciclorama aparece um cortejo fúnebre, muito lento, ouve-se os acordes de uma morna)

Tio Tone: Quando o caixão começa a ser descido à cova é também acompanhado por acordes musicais, simboliza, na realidade, a derradeira despedida.

(O cortejo avança lentamente e atravessa a sala por trás do ciclorama, ouvimos a morna durante algum tempo, depois vemos uma luz que vem das pernas)

Lela: Vejam! É ela! Chegou!

Tio Tone: É ela é! Vamos recebê-la, qui sodade!

Ma Nunucha: Sim vamos, Eu também tive saudades dela!

Adolescente: É bonita!

Lela: Sim, continua bonita!

Tio Tone: Lela, Lela, o eterno apaixonado!

Lela: Sim, essa é a expressão certa. Sou um eterno apaixonado e agora tenho a eternidade para a conquistar!

(Caminham para a luz, a música continua a tocar até estarem todos fora de cena. Baixa a luz do palco lentamente. Música continua até final, fecha luz que vem das pernas)

FIM

ANEXO B

POEMA DO MAR

O drama do Mar,
o desassossego do Mar,
sempre
sempre
dentro de nós!

O Mar!
cercando
prendendo as nossas Ilhas,
desgastando as rochas das nossas Ilhas!
Deixando o esmalte do seu salitre nas faces dos pescadores,
roncando nas areias das nossas praias,
batendo a sua voz de encontro aos montes,
baloçando os barquinhos de pau que vão por estas costas...

O Mar!
pondo rezas nos lábios,
deixando nos olhos dos que ficaram
a nostalgia resignada de países distantes
que chegam até nós nas estampas das ilustrações
nas fitas de cinema
e nesse ar de outros climas que trazem os passageiros
quando desembarcam para ver a pobreza da terra!

O Mar!
a esperança na carta de longe
que talvez não chegue mais!...

O Mar!
saudades dos velhos marinheiros contando histórias de tempos passados,
histórias da baleia que uma vez virou a canoa...
de bebedeiras, de rixas, de mulheres, nos portos estrangeiros...

O Mar! dentro de nós todos,
no canto da Morna,
no corpo das raparigas morenas,
nas coxas ágeis das pretas,
no desejo da viagem que fica em sonhos de muita gente!

Este convite de toda a hora
que o Mar nos faz para a evasão!
Este desespero de querer partir
e ter que ficar!

(in *Ambiente*, 1941)

ANEXO C

Poema Salgado

Eu nasci na ponta-da praia
Por isso trago dentro de mim
Todos os Mares do Mundo

Meu correio são as ondas
Que me trazem e levam
Recados e Segredos

E meus bilhetes
(os meus bilhetinhos de saudade)
São suspiros salgados
Que as sereias recolhem
Da crista da onda

Nas conchas e búzios
De todos os mares do Mundo
Ficaram encerradas
Minhas canções de Amor

Que eu nasci na ponta-da-praia
Por isso trago dentro de mim
Todos os mares do Mundo

Ovídio Martins

Chuva em Cabo-Verde

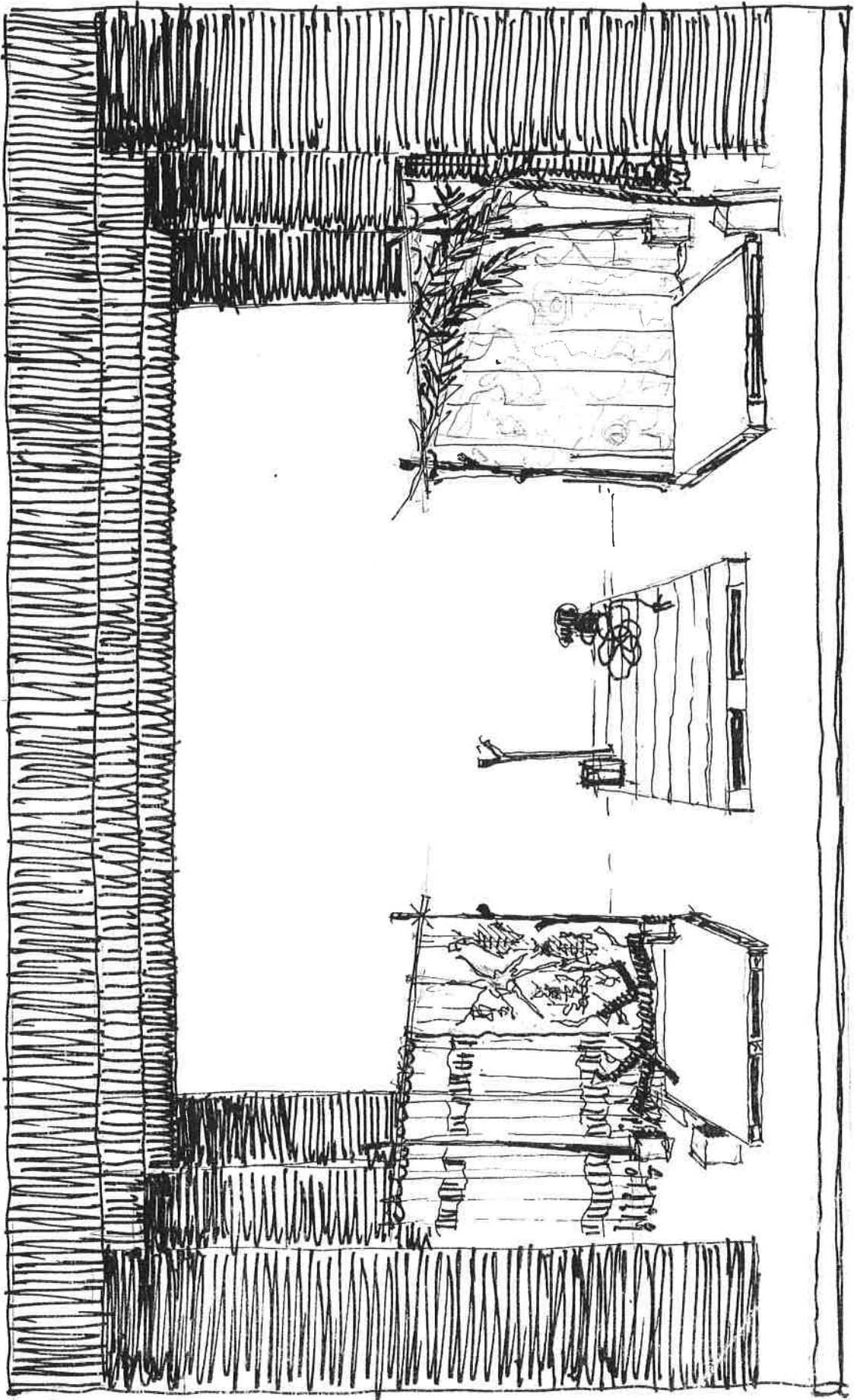
Choveu
Festa na terra
Festa nas ilhas
Soluçam os violinos
Choram os violões
Dança Morena
Dança Mulata
(...)
E elas sabidinhas
Dão co' as cadeiras
Dão co' as cadeiras
Chuva
Festa na terra
Festa nas ilhas
Já tem milho pa cachupa
Já tem milho para cuscua

Ovídio Martins

ANEXO D

3

1/16



ANEXO E

Pontos Fortes	Pontos Fracos
Grande sentido de responsabilidade e objetividade em relação ao seu projeto	
Grande capacidade de lidar com situações externas (ausências pontuais de atores, questões relacionadas com o timing e com a própria sistêmica da Faculdade, bem como da logística)	
Grande motivação e autoconfiança na prossecução dos ensaios	
Grande capacidade de reunir gente disponível à sua volta para a prossecução do projeto “Teatro e Comunidade”	
Capacidade de gerir as dinâmicas de grupo no relaxamento e aquecimento físico (incluindo a voz) e fomento da dinâmica interpessoal	Comunicação nem sempre assertiva que pode ser pouco favorável ao nível intrapessoal em alguns atores no que diz respeito à autoconfiança, nas situações de correção das cenas nos ensaios
Capacidade de logística e preocupação com as necessidades básicas dos atores (uso de alimentos que foram sempre partilhados pela encenadora)	Pouca flexibilidade em situações pontuais no que diz respeito à responsabilidade de cada ator pelos seus adereços
Domínio do texto narrativo fonte que foi objeto da dramatização	Pouca clareza na comunicação com os atores no sentido de estes poderem sentir-se mais confortáveis no desenvolvimento da sua personagem
Pertinência na escolha do texto poético aplicado ao “coro” e da música (morna) utilizada no final	
Capacidade de trabalho e exigência (visível na insistência e repetição de inúmeras cenas)	
Capacidade de liderança e de dirigir os atores	
Capacidade de visionar e perceber o cenário adequado às cenas	

Domínio da cultura cabo-verdiana e dos seus aspetos estruturantes ao nível social	
---	--

Caríssimos,

Agora que já passou algum tempo, o que nos permite ter algum distanciamento emocional, gostaria de ter a vossa opinião, por escrito, sobre o processo que culminou no nosso espectáculo.

Opinem sobre o que vos apetecer: sobre os ensaios, sobre o texto, sobre o cenário, sobre o figurino, sobre o ambiente criado, sobre a escola, sobre mim etc.

Não se fiquem apenas pelas coisas boas, critiquem também o que não gostaram é uma forma de aprendizagem para mim.

Pretendo com isto colocar o olhar da comunidade na reflexão que tenho que entregar.

Se não quiserem partilhar com o resto da comunidade a vossa opinião, mandem só para mim, caso pretendam anonimato na reflexão informem-me.

E como estamos numa democracia, ninguém se sinta obrigado a participar, só opina quem quiser.

Bjo a todos! E já tenho saudades, já fazia outro projecto!

A Ilha Fantástica

Início

Tudo começou quando recebi um telefonema a me perguntaram se eu e minha amiga gostaríamos de ajudar uma amiga de uma amiga, a concluir seu trabalho do mestrado em Teatro.

De cara disse sim. Gosto de representar e há muito tempo não fazia nada nos palcos.

O processo inicial foi na sala do Museu Nacional do Teatro em Lisboa, com a apresentação da encenadora e do grupo que por lá apareceu. Fizemos uma leitura do texto, que por sinal achei bastante bonito e curioso. Marcamos outros encontros, na Escola Superior de Teatro e Cinema da Amadora e no museu, para a realização dos ensaios.

Ensaíos

Os ensaios eram bons, mas teve um período que pensei desistir, porque não gostei da forma como se expressava a encenadora, principalmente no que diz respeito a minha amiga francesa, e talvez por ela e por gostar muito do personagem que interpretava não sai. Mas tive vontade, e me sentia bastante mal nos ensaios, para começar eu e minha amiga não conhecíamos ninguém, é o grupo parecia já se conhecerem quase todos. Logo, éramos as estranhas ao grupo, depois as palavras ásperas que foram proferidas a minha amiga por ser de outra nacionalidade e segundo a encenadora: "não saber falar português, o que mas diria o crioulo." Fiquei muito triste com o comentário e minha amiga profundamente magoada. Tínhamos muitas ideias para sugerir, mas a partida nos sentimos broqueadas e como se nossa opinião não valesse nada.

Fizemos comentário com a pessoa que nos indicou o quanto estávamos magoadas, e que não dessitiávamos por que demos nossa palavra. Tal assunto veio depois a tona pela própria encenadora que nos “libertou da palavra” dada, porém na minha educação palavra dada é como um juramento feito, não há forma de se voltar atrás. Apesar de não ter mencionado nada durante a reunião, achei que dali por diante as coisas poderiam correr melhor.

Os ensaios eram divertidos, e pouco a pouco foram crescendo a cumplicidade entre todos, ficamos unido, coeso, como uma família.

Foi difícil decorar o papel, porque além de estar a trabalhar, estava a estudar para fazer um exame, e tinha pouco tempo para me dedicar ao personagem.

Quando finalmente passo a fazer os ensaios sem o texto na mão, penso que é quando realmente aprendi o papel, as vezes trocava uma palavra ou outra mas consegui ir adiante, depois foi um trabalho de dar corpo ao personagem, queria viver a fundo uma senhora de idade, com nostalgia, alegria e saudade do tempo que passou. Para isso fiz pesquisa na net sobre os costumes das mulheres e suas tradições, assisti imensos vídeos, li bastante textos, algo muito próximo de mim, apesar de ser brasileira, pois minha tese de mestrado fala justamente das Ilhas de Cabo Verde. Então foi como dar um pulo sobre o lugar e tentar dar o meu melhor.

Por conta da história da peça com base na obra de Germano de Almeida, minha amiga comprou o livro A Ilha Fantástica, e enquanto decorria os ensaios íamos lendo.

A apresentação

Os ensaios com o cenário, coordenando dança, música e os movimentos em cena, penso ter sido pouco tempo para o ensaio. Mas como as condições eram adversas para os ensaios tínhamos que imaginar como seria tudo, e isso deixou pouco tempo para agirmos realmente como deveria ser, e talvez por isso penso ter havido um pouco de falhas, de esquecimento da fala do personagem, além do cansaço e do esforço de todos para que o trabalho ficasse bonito.

Adorei o cenário, achei simples, bonito e colorido.

Confesso que o cais me dava um pouco de insegurança, porque pensava que poderia ficar presa entre a madeira e o espaço e tinha medo de cair, não me senti a vontade nele.

As luzes, também penso que para dar a ideia de que estávamos mortos, os personagens do cais, deveriam no fim quando vemos o cortejo chegar, ficarmos parados dentro da luz que surge no fundo e só quando desse o brecaute e que deveríamos nos juntar com o resto do elenco, porque como, terminou, pareceu que estávamos a espera do cortejo fúnebre e seguimos com ele, muita gente não percebeu que os personagens estavam mortos e que esperava por um espírito.

Gostei sobretudo de ter sido cumprimentada no fim da peça pela mãe da encenadora, que me disse: “você me fizeram chorar, senti tanta saudade” Fiquei mesmo comovida por representar alguém que tinha sido real e algumas pessoas que conheceram se sentiram contempladas com a minha interpretação do personagem.

Penso que o sentido de partilha, durante os ensaios, do compromisso e as tarefas de manter organizado o local apos a apresentação demonstrou que verdadeiramente eramos um grupo, que iniciou com certa dificuldade, com pessoas distintas: nos valores, na cultura, nos costumes. E penso que tudo isso foi dificultador e ao mesmo tempo um facilitador, pois nos aproximou mais, nos uniu na diferença.

Sou da teoria que nada é imutável, tudo pode se transformar, e a idade não pode ser usada como desculpas para mudarmos, tudo é uma questão de querermos mudar nossa forma de ser e estar, aprendi muito com a vida, e acredite quem me conheceu antes e me vê hoje, percebe o quanto eu mudei, e acho que estou sempre tentando melhorar e dar o melhor de mim, mas isso é trabalhoso, e as vezes nos magoamos e magoamos os outros, temos que persistir, e um dia terá valido a pena mudar o que éramos para o que nos tornamos.

Enfim, adorei a Ilha Fantástica, acredito que tudo na vida passa por momentos difíceis e de dificuldade, lidar com o outro requer trabalho e paciência, e quando conseguirmos mesurar bem estas duas etapas da vida, tudo triunfará.

Lilia Trajano

No início de Fevereiro de 2012 a minha amiga Olga Monteiro convidou-me a participar na sua peça de teatro “A Ilha Fantástica”, no âmbito do seu mestrado em Teatro e Comunidade. Disse-lhe nunca ter representado e que não seria, com certeza, uma boa ajuda, ao que a Olga me convenceu dizendo-me que fosse e que se não gostasse da experiência poderia desistir. Fui e fiquei, apesar das dificuldades em compatibilizar esta nova atividade com o meu horário laboral. Senti que a dificuldade não era só minha, houve pessoas que saíram, outras que não foram capazes de se comprometer ou assumir a responsabilidade de um papel nesta peça. O início dos ensaios eram caracterizados por dinâmicas que ajudaram os “atores” no conhecimento mútuo e a se sentirem à vontade no espaço físico onde decorriam os ensaios. A peça foi lida por todos várias vezes, durante os ensaios, com explicações e achegas da nossa encenadora Olga Monteiro, no que respeita à explicação do texto, tradução de algumas expressões do dialeto cabo-verdiano para o português, de acentuações específicas, de dinâmicas de voz, entoação, pausas, silêncios. No início pensei que era difícil coordenar tantas pessoas... eramos muitos! Não houve um ensaio em que os participantes da peça estivessem todos presentes. As pessoas foram memorizando o texto, a Olga ia tendo imensa paciência para as nossas falhas, ia criticando duramente quando se notava falta de empenho dos “atores”. Houve momentos de cansaço e exaustão e um crescendo de união e cumplicidade no grupo, cooperação no trabalho, aprendizagem, autoconhecimento, sentido de pertença, construção de conhecimento sobre o teatro, libertação interior expressada corporalmente. No ensaio geral, senti uma grande alegria por ver que o projeto da Olga teve um caminho cheio de trabalho e incertezas, pela diversidade de pessoas que participaram, mas muito positivo. Não fica apenas uma recordação, fica uma marca de experiência de vida, cheia de sentido e que deixou saudades e vontade de voltar a experimentar fazer teatro.

Rui Reis

[Olga Monteiro <ommonteiro@gmail.com>](mailto:Olga.Monteiro<ommonteiro@gmail.com>)

Reflexão do Lindomar

1 mensagem

Maria J. Oliveira <mjoseoliveira@gmail.com>
To: Olga Monteiro <ommonteiro@gmail.com>
Cc: Lindomar Nascimento <nascimento192@hotmail.com>

Sun, May 20, 2012 at 11:21 PM

Reflexão do Lindomar

Desde que me foi feita a apresentação do texto deste espectáculo que achei este projecto bastante interessante e, pouco a pouco fui-me envolvendo nele. Ao mesmo tempo apercebi-me como é difícil a montagem de um espectáculo e a sua criação. Juntaram-se uma série de pessoas amigas e conhecidas que deram a forma a tudo o que esteve presente de um modo real e criativo. Todo este processo foi muito difícil. Acompanhei a persistência da Olga que sempre conseguiu ultrapassar as dificuldades que se lhe foram deparando. Lembro-me de casos de pessoas que apareceram e depois não ficaram, de ensaios com um pequeno grupo de pessoas, ... Contudo, a Olga conseguiu dar vida ao seu projecto e fez-me ver que tudo o que estava envolvido e todos nós, que ficámos até ao fim da apresentação, acabou por ser uma excelente equipa de amigos e actores.

O acompanhamento da montagem do cenário também foi vivido por mim de uma forma especial pois colaborei na montagem de cada peça ali apresentada. Senti-me um pequeno colaborador em tão grande projecto.

No decurso deste trabalho o que mais ficou em mim foi, mesmo depois de feita a apresentação, a amizade sempre presente para que tudo corresse pelo melhor.

No que diz respeito à Olga (encenadora), e de acordo com o que constatei e o que vivi em alguns dos ensaios tem a ver com as dificuldades com que os actores se depararam para representar sem ter um exemplo. Isto por vezes dificulta a representação mas depois de se repetir várias vezes penso que se chega ao ponto pretendido.

Ainda que o nosso figurino fosse representativo do traje cabo-verdiano penso que poderíamos estar mais próximos do seu traje.

Por fim, tenho a agradecer o convite que me foi feito. O empenho e a vontade que tive em ajudar a concretizar este espectáculo foi para mim uma grande aventura. Espero também repetir não só este espectáculo como outros que concerteza virão desta nossa maravilhosa encenadora.

Maria J. Oliveira <mjoseoliveira@gmail.com>
To: Olga Monteiro <ommonteiro@gmail.com>

Sun, May 20, 2012 at 9:49 PM

Reflexão:

Uma das razões que me levou a participar neste espectáculo tem muito a ver com o texto. Achei o texto muito cativante, por tratar de uma série de rituais dos ciclos de vida da comunidade cabo-verdiana que me eram completamente desconhecidos. Claro que, a minha participação neste trabalho também teve muito a ver com o facto de saber que precisavas de pessoas para a realização deste projecto. No entanto, penso que se o texto não fosse cativante talvez a motivação não tivesse sido a mesma.

Relativamente ao cenário e ao figurino, estes são o reflexo de como algo extremamente simples pode produzir um resultado tão harmonioso. No caso do figurino, talvez vestisse as crianças com uma roupa mais parecida com a dos actores centrais, nomeadamente, uma saia clara comprida.

O ambiente que se criou durante os ensaios foi excelente. Só isso justifica que, após um dia de trabalho, cada um de nós tenha conseguido manter a concentração e empenho para trabalhar o papel que lhe foi atribuído e que, tenhamos conseguido, sem grande sacrifício, levar este projecto avante num período de tempo tão curto.

Em relação à prestação da encenadora, acho que talvez fosse mais fácil para o trabalho de representação dos diferentes actores se, de vez em quando, exemplificasses o que elas deveriam fazer. Isto porque estavas a trabalhar com um grupo de pessoas que não são da área artística e que podem não ter capacidade para discernir, por si só, qual o objectivo a atingir, para além de que, é possível que haja uma certa inibição em quem nunca fez nada disto. Claro que, neste ponto, o bom ambiente criado por todos foi uma grande ajuda. No geral, penso que esta experiência correu muito bem e graças a ela descobri um novo interesse na minha vida! Estou cheia de vontade de apresentar este espectáculo muitas mais vezes e outros projectos que surjam!

Obrigada Olga!

No dia 7 de Maio de 2012 19:32, Olga Monteiro <ommonteiro@gmail.com> escreveu:

[Quoted text hidden]

A. Quintela <acbquintela@gmail.com>
To: Olga Monteiro <ommonteiro@gmail.com>

Mon, May 21, 2012 at 12:02 PM

cá vai:

A minha participação neste teatro teve origem num telefonema de um amigo comum, que soube que estava desempregada e me perguntou se eu não estaria disponível para participar. O meu 1º pensamento foi "teatro?!?nah!, não é a minha onda", mas depois pensei: "bolas, se eu que estou desempregada não vou, como é q os outros hão de ir", e lá fui!

Não sendo uma entusiasta de teatro amador, pelo contrário, normalmente vou porque amigos representam e fazem questão, nem sempre gosto muito do resultado final, mas achei q este era + 1 desafio que o destino me colocava, e decidi ir, só para me testar em contextos diferentes.

Mas assim que começaram os ensaios rendi-me, pois a maior parte eram amigos, o que ajudou, e o resto do pessoal também era "boa onda", por isso foi sempre muito divertido.

Senti que os ensaios foram duros, pois entretanto comecei a trabalhar, tal como a grande maioria dos participantes, e adicionar isso aos desafios do dia a dia era por vezes puxado. Da minha parte, tinha papéis pequenos, por isso não tinha que decorar muito texto, o que para mim era um detalhe importante, pois assim acabava por fazer mais papéis e dançar, que até preferia.

Durante os ensaios senti que a Olga tinha que gerir um equilíbrio complicado entre encenadora e qualquer coisa que não sei o nome, mas que no fundo era a capacidade de mobilização e motivação dos participantes face a uma actividade exigente e que requer disciplina e comprometimento. Senti que isso foi difícil para ela, embora ela tentasse ao máximo não passar isso para os participantes, mas todos nós eramos sensíveis às

ausências nos ensaios, à não memorização dos textos por parte de alguns, ao espírito de brincadeira (em excesso?!?), aos atrasos, etc.

Havia alturas em que a Olga era mais directiva, e eu acho isso muito bem, que aquilo era um momento importante da vida dela, no qual as pessoas se comprometeram a participar (independentemente das suas motivações). Nessas alturas algumas pessoas reagiam, por considerar que o seu estatuto de "voluntariado" não era compatível com "raspanetes", na minha opinião, merecidos! Eu estive particularmente atenta a esta situação, não por questões relacionadas com esta minha participação, mas porque trabalho com questões de liderança e trabalho em equipa no meu dia-a-dia.

Por outro lado, havia um conjunto de pessoas muito empenhadas e com grande dedicação, que sentia essas advertências e orientações como parte do trabalho.

Quanto ao texto, adorei! Estava super giro, divertido, e acabou por resultar muito bem! Não vou escrever muito sobre isto, mas gostei mesmo desta peça, da forma como eram construídas as sequências, etc.

A nível pessoal, foi 1 processo divertido, acima de tudo. Aliás, se assim não o fosse, eu teria dificuldade em ter permanecido nele, mas isso é porque sou daquelas que acredita que o caminho tem de ser divertido, e não importa apenas atingir o destino final!

Tive uma dificuldade: o entendimento do cenário e do jogo de luzes. Como nunca tinha feito nada disto, o facto de não ensaiarmos com o cenário, dificultava o entendimento das saídas e das entradas de cena. A Olga dava-nos todas as indicações e desenhava a giz no chão, mas confesso que quando vi o cenário é que realmente compreendi por onde entrava e saía... imagino o desespero da Olga....bem que ela dizia que se entrava pela casa e nós bem em cima do cais... Com cenário tornou tudo bem mais fácil!

Senti também que a Olga teve de gerir um conjunto de outras coisas, como as luzes, cenários, espaço de ensaios, etc, que nem sempre foram fáceis, e isso também me tocou, pois pareceu-me que foi um processo muito individual, um fardo que esteve sempre aos seus ombros, e que ela procurou sempre afastar essas dificuldades do resto dos participantes.

Em resumo, gostei desta experiência, gostei do espírito do grupo que realmente foi gerado e, sobretudo, tendo em conta as disponibilidades e rotatividade das pessoas que passaram por esta peça, o resultado final, foi muito muito bom. Afinal divertimo-nos em conjunto e fizemos a peça... o que se pode pedir mais?

kikas

No dia 7 de Maio de 2012 19:32, Olga Monteiro <ommonteiro@gmail.com> escreveu:

Caríssimos,

[Quoted text hidden]

ANEXO F



Olga Monteiro <ommonteiro@gmail.com>

A Ilha Fantástica - Pedido para trabalho de Mestrado

Olga Monteiro <ommonteiro@gmail.com>
To: galmeida@cvtelecom.cv

Wed, Jun 15, 2011 at 11:06 PM

Caro Germano de Almeida,

O meu nome é Olga Monteiro, nasci em Cabo-Verde, mas ainda criança pequena, vim para Portugal com os meus pais adoptivos: uma mãe caboverdeana e um pai português, por isso acabei por ter um pé em cada cultura.

Neste momento estou a fazer um mestrado em Teatro e Comunidade, na Escola Superior de Teatro e Cinema, aqui em Portugal. No projecto final de mestrado tenho que apresentar um espectáculo com uma comunidade à minha escolha. Assim sendo, escolhi uma comunidade caboverdeana, por outro lado, quis escolher um escritor caboverdeano e a minha escolha recaiu naturalmente em si, pois sou uma grande admiradora da sua obra. Tenho oito dos seus livros, que não estão apenas a enfeitar a minha estante, pois alguns deles já foram lidos mais de que uma vez. Confesso que não li aquele que me dizem ser a sua obra de referência: O testamento do Sr. Napumoceno.

A Ilha Fantástica, deixa-me encantada com a sua galeria de personagens: a figura da Ti Júlia com a sua catrafada de santos é simplesmente uma delícia. No nascimento, a imagem do sal a ser atirado para cima do telhado, é muito teatral. As pegadas no namoro entre Marquinho, Nininha e Dudu podem dar momentos de grande comicidade. Dr. Germano acredito que é possível fazer-se um bom trabalho a partir deste seu livro. Assim sendo, venho, por este meio, pedir a sua autorização para levar à cena alguns dos rituais e personagens do mencionado livro. Como algumas das tradições que relata, já se estão certamente a perder, será uma forma de trazer à memória dos mais velhos esses costumes e ensinar aos mais novos as raízes de uma cultura que também lhes pertence.

Desejo que acredite neste projecto tanto como eu!

Sem outro assunto, agradeço a atenção dispensada e aguardo uma resposta que espero sinceramente ser positiva.

Com os melhores cumprimentos, e independentemente da sua resposta com toda a consideração de uma grande fã

Olga Monteiro

Germano Almeida <galmeida@cvtelecom.cv>
Reply-To: Germano Almeida <galmeida@cvtelecom.cv>

Thu, Jun 16, 2011 at 9:24 AM

To: Olga Monteiro <ommonteiro@gmail.com>

Olá Olga Monteiro, bom dia! Certamente que autorizo, esteja à vontade, se precisa de um documento qualquer, mande os termos que assino. Mantenha e bom trabalho, GA

From: Olga Monteiro

Sent: Wednesday, June 15, 2011 9:06 PM

To: galmeida@cvtelecom.cv

Subject: A Ilha Fantástica - Pedido para trabalho de Mestrado

[Quoted text hidden]

Olga Monteiro <ommonteiro@gmail.com>

Thu, Jun 16, 2011 at 6:28 PM

To: Germano Almeida <galmeida@cvtelecom.cv>

Caro Germano Almeida,

Não imagina como me deixa feliz a sua autorização. Vou contactar a caminho para saber como é com os direitos de autor, depois digo-lhe qualquer coisa.

Obrigada!

Mantenha 😊

OlgaM

[Quoted text hidden]

Germano Almeida <galmeida@cvtelecom.cv>

Thu, Jun 16, 2011 at 7:25 PM

Reply-To: Germano Almeida <galmeida@cvtelecom.cv>

To: Olga Monteiro <ommonteiro@gmail.com>

Preferível deixar a Caminho em paz, faça apenas o seu trabalho sem pensar em direitos de autor, nunca cobro por coisas desse tipo. GA

From: Olga Monteiro

Sent: Thursday, June 16, 2011 4:28 PM

To: Germano Almeida

Subject: Re: A Ilha Fantástica - Pedido para trabalho de Mestrado

[Quoted text hidden]

😊 330.gif
1K

Olga Monteiro <ommonteiro@gmail.com>

Fri, Jun 17, 2011 at 11:36 AM

To: Germano Almeida <galmeida@cvtelecom.cv>

Olá outra vez,

Farei então, como me diz.

Agradeço-lhe a celeridade das suas respostas.

Quando começamos os ensaios (em Outubro), vou-lhe dando notícias de como estão a correr.

O ideal mesmo, é que estivesse presente na estreia!

Com os melhores cumprimentos

[Quoted text hidden]



Olga Monteiro <ommonteiro@gmail.com>

Ilha Fantástica - Trabalho de Mestrado

2 mensagens

Olga Monteiro <ommonteiro@gmail.com>

Mon, Apr 30, 2012 at 4:09 PM

To: Germano Almeida <galmeida@cvtelecom.cv>

Caro Germano Almeida,

Já passou tanto tempo que não sei se ainda se lembra de mim.

Tinha-lhe pedido autorização para levar à cena uma adaptação da *Ilha Fantástica*, no meu projecto de mestrado, na Escola Superior de teatro e Cinema, recorda-se?

A partir do seu romance e de alguma poesia cabo-verdiana (Ovídio Martins, Jorge Barbosa e Manuel Lopes) fiz um pequeno texto que foi apresentado ao público no passado sábado, dia 28 de Abril.

Através das recordações de Lela, Tanha (inicialmente era para ser o ti Tone, mas o rapaz desistiu e apareceu uma rapariga então mudei o nome da personagem) e uma terceira personagem, que criei em homenagem à minha avó, a Ma Nunucha, o público foi conduzido aos rituais e tradições que relata no seu livro. Inicialmente, o projecto era para ser feito com uma comunidade cabo-verdiana, mas como não consegui entusiasmar nenhum cabo-verdiano acabei por fazê-lo com portugueses, brasileiros e franceses. Foi muito engraçado ver como eles se apropriaram de uma cultura que não era a deles.

Sem falsas modéstias, acho que ficou um trabalho bonito e sensível.

Agradeço-lhe de coração a sua autorização e quem sabe talvez possamos apresentar o espectáculo aí na sua (nossa) Ilha Fantástica.

Um abraço, cheio de saudades de Cabo-Verde.

Olga Monteiro

Germano Almeida <galmeida@cvtelecom.cv>

Tue, May 1, 2012 at 9:32 AM

Reply-To: Germano Almeida <galmeida@cvtelecom.cv>

To: Olga Monteiro <ommonteiro@gmail.com>

Olá Olga Monteiro, para lhe dizer a verdade já não me lembrava desse pedido, mas na mesma fico contente que tenha realizado o seu projeto. E ainda bem que o tenha levado a cabo mesmo sem caboverdianos, infelizmente continuamos precisados que outros nos digam que valem alguma coisa para começarmos a acreditar. Parabéns, pois, e mantenha, GA

From: Olga Monteiro**Sent:** Monday, April 30, 2012 2:09 PM**To:** Germano Almeida**Subject:** Ilha Fantástica - Trabalho de Mestrado

[Quoted text hidden]

ANEXO G

A ILHA FANTÁSTICA

ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA
MESTRADO EM TEATRO | TEATRO E COMUNIDADE
EXERCÍCIO DO 2º ANO
28 de abril de 2012 | 21:00h
Auditório João Mota

Ô minina Kazamentu ê mel

Kazamentu ê fel

Txora!

Noiba na sentu ê bonitu

Kazamentu ê grandi

Pensa dretu, bu bá d'um bês!

(Excerto de canção popular cabo-verdiana cantada às noivas antes do casamento)

A *Ilha Fantástica* é um espectáculo elaborado a partir do romance homónimo de Germano Almeida e de alguma poesia cabo-verdiana.

Através das recordações de Ti Iela, Ti Tanha e Ma Nunucha somos transportados para esta *Ilha Fantástica*, onde curandeiras esconjuram bruxas na hora do parto, rapazes escrevem cartas de amor e as meninas não escapam à surra do primeiro namoro. As vozes são multiculturais, mas as tradições e os rituais, esses, são cabo-verdianos.

Conceção e encenação : Olga Monteiro; **Cenografia :** Fernando Filipe; **Coreografia :** Susana Guerreiro; **Desenho de luz:** Miguel Cruz; **Operação de luz e som:** Ana Peres; **Interpretação :** Ana Cristina Quintela, Anabela, Carolina Machado, Fernanda Ramalhoto, Isabelle le Gué, Lília Trajano, Lindomar Nascimento, Maria do Céu Silva, Maria José Oliveira, Mariana Rosado, Miguel Machado, Olga Dias, Paulo França, Rui Reis.

ANEXO H



EXERCÍCIO DO 2º ANO
MESTRADO EM TEATRO | TEATRO E A COMUNIDADE



A ILHA FANTÁSTICA

**A partir do romance
de Germano Almeida**

28 DE ABRIL 2012

21H00

Auditório João Mota

**MESTRANDA
OLGA MONTEIRO**

ANEXO I