

Crioulização cênica

Iorca e molière re-visitados
nas ilhas de Cabo Verde

João Branco

CRIOLIZAÇÃO CÊNICA

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

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

Micaela Barbosa, na sua tese sobre a problemática da identidade na dramaturgia cabo-verdiana, defende, sobre esta adaptação de *Romeu e Julieta*, que “esta peça comprova como, apesar do texto dramático original não ser cabo-verdiano, pode, no entanto, ser adaptado à realidade local e espelhar

a identidade cabo-verdiana, e assim levar a que o público se identifique com ela. A peça passa assim a fazer parte da dramaturgia cabo-verdiana”¹.

Não tinha sido a nossa primeira experiência, com o mesmo grupo, neste tipo de abordagem cênica. Antes havíamos transformado um conto de Oscar Wilde (de *Fantasma de Catterville*, passou a *Fantasma de S. Filipe*); colocamos o condenado de *O último dia de um condenado*, de Victor Hugo, a “contrace-nar” com presidiários cabo-verdianos, da cadeia cível da ilha de S. Vicente; e transformamos a *Bernarda*, de Garcia Lorca, em *Nha Bernarda*, matriarca residente na cidade do Mindelo, nos tempos áureos do Porto Grande desta cidade, na adaptação de *A casa de Bernarda Alba*. Só depois chegou Shakespeare aos palcos do Mindelo.

Deste conjunto de montagens cênicas surgiu o conceito de *criou-*

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

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

Sempre defendemos, neste âmbito, que para conseguirmos dar ao teatro que se faz em Cabo Verde um campo fértil para o seu amadurecimento teremos que assumir, sem preconceitos, a universalidade ampla que contempe as obras-primas de tantos importantes e fundamentais dramaturgos da História do Teatro, que nos pertencem também por direito. Um vastíssimo manancial ao qual se pode ir para beber, inspirar-se, observar, procurar referências outras, em suma, miscigenar-se, como sempre aconteceu desde

DUNT ET PERNATISIT OFFICIT ATURITA TUMQUE PRE SEQUAE
REHENDENT EUM EAQUI SEQUIS DOLUPTIO. ET ALIQUAM NIHITAT
EMOLUPT ATENDUS, EST DOLESTIS DEM ID MA CORUM ACEPRERUM

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

que o arquipélago cabo-verdiano se viu na posição de um imenso laboratório humano e social.

Nas poucas vezes que o escritor Germano Almeida, o mais conhecido e traduzido escritor cabo-verdiano da atualidade, escreveu sobre teatro não hesitou em afirmar algo que vem ao encontro do que aqui se defende:

se o isolamento em que vivemos ao longo dos séculos teve a vantagem de fazer com que Cabo Verde funcionasse como uma espécie de laboratório onde diversas raças e culturas se viram em forçado e estreito contato e na maioria do tempo irmanados pelas grandes tragédias que eram as secas que assolavam as ilhas, mas acabado por surgir desse convívio essa particular forma de estar e de ver o mundo a que chamamos de cabo-verdianidade, também não podemos negar que esse isolamento é igualmente responsável por não poucas perniciosas formas de encarar a vida que acabamos alcandorando como apanágio do ilhéu, quando na verdade mais não são do que a autossuficiência de quem eternamente vive com os olhos no próprio umbigo².

O escritor salienta a importância da abertura a outras formas de sociedade e cultura que, como sempre aconteceu ao longo de uma história de mais de cinco séculos e meio, acabam fatalmente por se interpenetrar com

a de Cabo Verde pelas formas mais variadas, mais especificamente neste caso, por meio de adaptações das obras literárias de grandes autores que a humanidade conheceu e que,

“interpretadas à luz da realidade destas ilhas e utilizando como instrumento o crioulo, nada perdem da sua graça e magia, pelo contrário, como que ganham um fôlego renovado”³.

Quando se fala em “crioulização” como adaptação ou versão, tem-se nas suas premissas a ideia de um texto para levar ao palco (ou à cena), ou seja, é uma “tradução cênica” para o espetáculo, em oposição à “tradução literária”.

Uma adaptação dessa natureza pode reatualizar o texto original, traduzindo apenas algumas partes dele, enquanto outras partes desaparecem ou são alteradas. E a própria “crioulização”, entendida como uma tradução do ponto de vista do encenador, preza, como defendeu Susan

DUNT ET PERNATISIT OFFICIT ATURITA TUMQUE PRE SEQUAE
REHENDENT EUM EAQUI SEQUIS DOLUPTIO. ET ALIQUAM NIHITAT
EMOLUPT ATENDUS, EST DOLESTIS DEM ID MA CORUM ACEPRERUM

2. Germano Almeida, O mundo no teatro em Cabo Verde, in *Mindelact – Teatro em Revista*, n. 2, janeiro/julho 1998, p.13.

3. *Ibidem*, p.13.



Bassnett, a eficácia cênica, nem que se tenha que alterar do ponto de vista linguístico e estilístico:

se o tradutor de teatro é confrontado com o critério adicional de jogabilidade como um pré-requisito, ele está claramente sendo solicitado a fazer algo diferente do tradutor de outro tipo de texto. Além disso, a noção de uma dimensão extra ao texto escrito que o tradutor deve de alguma forma ser capaz de compreender ainda implica uma distinção entre a ideia do texto e a da performance, entre o escrito e o físico.⁴

Parece mais lógico, portanto, aceitar o pressuposto de que um texto de teatro, escrito com vista a sua execução cênica, contém distintas características estruturais que a tornam realizáveis, em palco, em direções distintas. É uma leitura cênica conduzida numa direção muito concreta: na da sua identificação dentro do próprio cerimonial cênico. O que se passa no espaço cênico é uma história que o público adota como sua, reconhecendo o universo que nela é retratado, mesmo que isso não aconteça com o texto dramatúrgico original. O jornalista

DUNT ET PERNATISIT OFFICIT ATURITA TUMQUE PRE SEQUAE
REHENDENT EUM EAQUI SEQUIS DOLUPTIO. ET ALIQUAM NIHITAT
EMOLUPT ATENDUS, EST DOLESTIS DEM ID MA CORUM ACEPRERUM

Da esquerda para a direita: Silvia Lima, Luana Jardim, Nadira Delgado, Maria Auxilia Cruz, Romina Silva e Gabriela Graça em *Casa de nha Bernarda*. Foto de João Barbosa © Associação Mindelact

4. Susan Bassnett *Translations studies*, London, Routledge Editions, 1991, p.122.

cabo-verdiano Eduino Santos, em defesa desse trabalho, numa apaixonada crônica num jornal local, manda perguntar ao próprio Shakespeare, se “o nosso *Rei Lear* é o seu Lear vitoriano.” Ou que se chame Garcia Lorca para este nos vir dizer se “a nossa *Casa de nha Bernarda* é sua.”⁵

Desta forma, o processo de identificação fica completo, com a apropriação pelo público dos personagens como sendo seus, familiares, conterrâneos, nacionais:

todas estas peças de teatro, que João nos trouxe, são um produto cabo-verdiano; é a síntese. Não apenas porque é feita por atores cabo-verdianos. Mas sim porque ‘comemos’ Shakespeare via João Branco. Mindelo come tudo o que é bom e transforma, sintetiza, faz um produto novo. Um produto único, no Mundo, um produto genuinamente cabo-verdiano.⁶

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

Patrice Pavis se refere concretamente a esta questão em seu trabalho dedicado aos problemas da tradução do texto teatral para o palco, num contexto intercultural e pós-moderno. Dentro dos problemas identificados por Pavis, destacamos aquele que o teatrólogo francês chama de “encenação de uma tradução”. Distingue duas situações de enunciação: a que pertence exclusivamente à cultura de origem e à cultura de destino; e a que mistura os dois. Pavis acredita que o tradutor não pode preservar a situação original. É somente quando o texto traduzido é encenado para um público-alvo que nos encontramos perante uma situação de enunciação que pertence desde aí e exclusivamente à cultura de destino. Ou seja, a tradução na arte cênica nunca chega aonde se espera que chegue: não está apenas nas palavras, mas também no gesto; não está na letra, mas no espírito de uma cultura. Inefável mas onipresente⁷.

A crioulização cênica é pois, neste âmbito, resultado de uma transformação de uma peça de teatro escrita, que na sua origem é estranha à realidade histórica, social e cultural de Cabo Verde, para um espetáculo encenado

5. Eduino Santos, Mindelo “comeu” João Branco, in *Expresso das Ilhas*, nº169, 21 mar. 2005, p.25.

6. *Ibidem*, p.13.

7. Patrice Pavis, Problems of translation for stage: intercultural and Post-Modern Theatre, in *The play out context: transferring plays from culture to culture*, Cambridge University Press, 1989, pp. 25-44.

com uma diretriz muito clara: tornar a narrativa perfeitamente identificável ao público, sendo que para isso, numa primeira instância, tem que se tornar identificável para quem é o portador – com o seu corpo, voz e alma – do que se vai mostrar. Neste contexto, interessa-nos o trabalho dos atores, a questão da língua falada e ouvida, mas também o corpo que mexe de certa forma e com determinada energia, a maneira como se comunica com o outro carregando claramente as idiosincrasias do seu povo e as suas próprias experiências de vida.

Mas esta tradução – ou transladação – implica também toda uma concepção cênica que envolve ainda uma componente plástica, visual, sonora, espetacular. Os ambientes passam a identificáveis, assim como os objetos concretos; as paisagens são reconhecíveis, mesmo que seja uma terra de ninguém. Seja um lugar deserto, um cenário desolador, como os que podemos encontrar nas peças de Beckett, ou num bairro de uma cidade pacata, como na *Sapateira prodigiosa*, de Garcia Lorca. Seja nos figurinos dos personagens, agora cabo-verdianos, de modas presentes ou passadas, mas sempre elementos de uma cultura crioula que não estranha o objeto cênico que lhe é dado a apreciar. Seja nos sons de naturezas diversas, o bater do mar nas rochas, o sopro do vento Leste que sempre assolou estas ilhas ou os cães a latir num dos becos da capital do arquipélago. Seja no desfile de S. João, festa tradicional, dividida entre o religioso da devoção ao Santo e o Pagão das danças com corpos suados que se colam com elevada carga erótica ao ritmo dos tambores, que vimos passar pelo auditório na nossa *Casa de nha Bernarda*, porque esta era, à época, uma festa proibida, e às meninas de boas famílias, moradoras do centro da cidade, da folia só lhes era permitido o som dos tambores ao longe e o mais que a imaginação permitisse. Seja na forma como os personagens cômicos atravessam as maiores tragédias, como sempre acontece em Shakespeare, cujo personagem do Bobo, em *Rei Lear*, fala em verso crioulo ao ritmo do hip-hop. Seja no enquadramento histórico e geográfico, em que as *Três Irmãs* querem fugir da prisão que representa a cidade do Mindelo nos tempos da Segunda Guerra Mundial e sonham com Lisboa, a metrópole ambicionada. Seja na característica diglossia do falso médico de Molière, em *Médico à força*, que fala crioulo quando é um simples camponês, mas salva-se com um português, ou mesmo latim, cheio de termos pretensamente científicos quando veste o papel de mestre da medicina.

DUNT ET PERNATISIT OFFICIT ATURITA TUMQUE PRE SEQUAE
REHENDENT EUM EAQUI SEQUIS DOLUPTIO. ET ALIQUAM NIHITAT
EMOLUPT ATENDUS, EST DOLESTIS DEM ID MA CORUM ACEPRERUM

Quem são aqueles dois homens esfarrapados num campo inóspito, no meio do nada, à espera de algo ou de alguém, olhando para o vácuo, com

aquela sensação da inevitabilidade mítica da espera, apenas com uma árvore seca como companhia? Para alguém que conheça minimamente a história da dramaturgia universal estes dois seres humanos perdidos só podem ser Vladimir e Estragon, de *À espera de Godot*. Para o cabo-verdiano só podem ser dois camponeses que todos os anos, um a seguir ao outro, semeiam um chão sedento de água, e ficam ali parados, olhando para o céu, à espera da azágua⁸.

UM LORCA CRIOULO EM *BODAS DE SANGUE*

Com *Bodas de Sangue* encerramos, no âmbito do trabalho do Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo, uma trilogia lorquiana que, curiosamente, acompanha várias das classificações académicas concebidas ao conjunto de sua obra para teatro, dividida em comédias, dramas e tragédias: *A casa de nha Bernarda* (*Casa de Bernarda Alba*, no original) é o mais conhecido dos dramas; *A sapateira prodigiosa*, a mais popular das comédias; a trilogia fica completa com *Bodas de sangue*, a sua tragédia mais emblemática e encenada em todo o mundo.

A crioulização de *Bodas de sangue* começou com um aprofundado estudo da peça original, das situações descritas, do contexto social e cultural em que foi escrita, das características das personagens e de um amplo debate sobre qual a melhor forma de adaptar a história à realidade cabo-verdiana. Assim, o texto final utilizado resultou de um intenso e aturado trabalho de mesa que envolveu toda a equipa artística: encenador, atores, assistente

de encenação, músicos, cenógrafo, figurinista e outros companheiros do grupo que participaram desse processo. Fomos descobrindo situações que melhor se enquadrariam à

DUNT ET PERNATISIT OFFICIT ATURITA TUMQUE PRE SEQUAE
REHENDENT EUM EAQUI SEQUIS DOLUPTIO. ET ALIQUAM NIHITAT
EMOLUPT ATENDUS, EST DOLESTIS DEM ID MA CORUM ACEPRERUM

realidade que queríamos adotar e foi aqui que escolhemos lugares concretos, alterando do texto original referências específicas a lugares, plantas, animais, músicas, tradições e outras. A língua cabo-verdiana, ou simplesmente o “crioulo”, foi sendo introduzida em muitas das cenas originais, pela necessidade de inserir expressões próprias de Cabo Verde que enriqueceram e, em alguns casos, sustentaram, a versão ora apresentada, como no caso mais evidente das músicas, tocadas e cantadas ao vivo, todas do repertório

⁸. Azágua é o termo conhecido em Cabo Verde para designar as chuvas que caem em determinadas alturas do ano, mas sempre de forma inconstante e imprevisível.

ABAIXO Elba Lima em Bodas de sangue revista. Foto de João Barbosa
© Associação Mindelact
EMBAIXO, À DIREITA Aramis Évora em Bodas de sangue revista. Foto de João Barbosa
© Associação Mindelact
À DIREITA Elba Lima, Laura Branco, Duchá Faria, Amílcar Zacarias, Francisca Lima, Elísio Leite Lima e Luana Jardim em Bodas de sangue revista. Foto de João Barbosa
© Associação Mindelact



tradicional cabo-verdiano, direta ou indiretamente, ligadas às tradições relacionadas com o casamento.

Definido o local, deixando em aberto a época e mantendo os padrões socioeconômicos originais dos principais envolvidos na história, merece um destaque especial nesta versão crioula de *Bodas de sangue* a musicalidade e os rituais ligados ao casamento. No último ato da peça, com a morte dos rivais, o ambiente de festa é subitamente fraturado e de uma alegria festiva somos transportados para um ambiente fúnebre e pesado. Também aqui, fomos procurar inspiração à forma como os cabo-verdianos choram os seus mortos, sem contemplações, num choro cantado, falado, sentido. Um choro no qual se contam episódios da vida do defunto, se enaltecem suas qualidades e se gritam as dores naturais de quem acabou de perder um ente querido. No nosso *Bodas de Sangue*, os movimentos, sons, gestos e formas de falar do colo de mulheres da trágica e derradeira cena, é precisamente inspirada nesta



Jair Estevão e Elísio Leite Lima em *Escola de mulheres revista*. Foto de....
© Associação Mindelact

forma peculiar de encarar a morte dos outros de frente e para cima, o que conferiu uma riqueza suplementar ao final um cunho ritualista, dorido e imerso numa enorme raiva e tristeza.

Os últimos minutos da peça são acompanhados de uma única nota – sempre a mesma – tocada ao vivo pelo violoncelo, marcando um ritmo lento e inalterável como que a marcar a respiração de um momento sublime de tensão inolvidável. O coro de mulheres jaz num círculo em cena, ajoelhadas no chão, estáticas e amparadas por bancos, único elemento móvel da cenografia. A figura da Morte, ao fundo, assiste à cena final, em que pela última vez a faca é exaltada como instrumento de dor, vingança, sangue e perda. E de forma lenta, como quem adivinha a escuridão que inevitavelmente vai cair sobre aquelas cabeças, sete mulheres erguem lentamente as mãos, apontando o fio das navalhas para o céu, como quem procura um culpado maior, como quem pretende furar o destino.

De acordo com Abraão, o Patriarca, são sete os portais para a alma. Os olhos, os ouvidos, as fossas nasais e a boca. E foi por estes sete portais que essas sete mulheres cantaram e personificaram esta tragédia, agora caboverdiana. Sete foram também as últimas batidas da corda do violoncelo que ecoaram no espaço antes do escuro definitivo. Garcia Lorca, pela terceira vez, ganha vida, nas ilhas mágicas, em crioulo.



Janaina Alves e Renato Lopes em Escola de mulheres revista. Foto de...
© Associação Mindelact

ESCOLA DE MULHERES HOMENAGEIA O MINDELO DOS ANOS 1920

Na crioulização cênica de *Escola de mulheres* a metodologia foi a mesma e os resultados continuaram a surpreender, tanto ao público, como a nós, pela aderência e entusiasmo na recepção à obra. Neste caso, tivemos sempre presente a noção de que o maior desafio de encenar um texto de Molière é essa premente necessidade de *re-inventar* a comédia, esse gênero teatral tão apreciado no Mindelo e ao mesmo tempo tão difícil e complexo de colocar em cena sem recorrer a truques vezeiros e useiros ou a piscadelas de olho ao público que acabam por se transformar em sinais de fraqueza.

Decidimos, pois, sustentar essa encenação em três pressupostos criativos: o primeiro, de homenagem ao espírito cosmopolita da nossa cidade, colocando em cada personagem tiques e pronúncias facilmente identificáveis como sendo de determinado país e/ou cultura. O segundo, homenagear um estilo de cinema, do início do século XX, transportando para o palco uma plástica em tons de cinza e para o corpo dos atores um estilo de representação carregado e burlesco. O terceiro, ao colocar em cena um piano acústico, que tocado ao vivo acompanha

DUNT ET PERNATISIT OFFICIT ATURITA TUMQUE PRE SEQUAE
REHENDENT EUM EAQUI SEQUIS DOLUPTIO. ET ALIQUAM NIHITAT
EMOLUPT ATENDUS, EST DOLESTIS DEM ID MA CORUM ACEPRERUM

toda a peça e agrega toda a partitura musical do espetáculo, dando a essa produção um timbre especial.

Com esses três pilares cênicos construimos um discurso artístico que nos pareceu apropriado para voltar a entrar no universo de Molière, num trabalho de elevado grau de exigência para todo o elenco. Por um lado, de enorme exigência corporal, por outro, porque exigiu uma atenção redobrada dada a paleta de sotaques diferentes colocada em cena, onde se trabalhou em cada personagem uma forma de falar muito diversa, o que obrigou a um treino exaustivo, tanto do ponto de vista da técnica vocal, como de audição do que se ouve e entende em cena – e o teatro pede que se entenda tudo com grande clareza!

Depois, claro, o Mindelo, matriz cultural e identitária de mais esta criou-lização cênica! O Mindelo da sua bela arquitetura, das suas múltiplas sonoridades, da sua capacidade de assimilação de influências externas, do seu inusitado caráter festivo, das suas pequenas hipocrisias, do seu humor refinado, dos seus desportos importados, das suas palavras jogadas ao vento, e também, claro, o Mindelo das fachadas, do que se quer mostrar e do que se esconde por debaixo do tapete. Ora, ninguém melhor que Molière para nos ajudar a colocar tudo em pratos limpos!

E num mês em que (também) se comemorou o mês da mulher cabo-verdiana, nada melhor do que a apresentação de uma peça que cobre de ridículo uma certa forma de pensar patriarcal e um jeito machista de ser, infelizmente ainda tão enraizada no social crioulo. Esta foi, em suma, uma viagem bem-sucedida ao sempre turbulento mar da comédia burlesca e, porque não dizê-lo, da comédia popular crioula.

JOÃO BRANCO é encenador e investigador; desenvolve há mais de vinte anos pesquisas relacionadas com a “crioulização cênica” e com a história do teatro em Cabo Verde; autor da obra de referência *Nação Teatro*, editada em 2004 pela Biblioteca Nacional de Cabo Verde; diretor artístico do Festival Internacional de Teatro Mindelact, atualmente um dos mais importantes eventos teatrais africanos.