

ESTUDOS
APLICADOS
ESSAYS

SINAIS DE CENA
SÉRIE III NÚMERO 4
JUNHO DE 2025

A IDENTIDADE DO TEATRO CABO-VERDIANO UMA QUESTÃO CONSTANTE

YANNICK FORTES PIMENTA

YANNICK FORTES PIMENTA

CIAC – CENTRO DE INVESTIGAÇÃO EM ARTES E COMUNICAÇÃO
DA UNIVERSIDADE DO ALGARVE

Yannick Fortes Pimenta é mestre em Artes Cénicas pela Universidade Nova de Lisboa – FCSH, licenciado em Marketing e estudou atuação na In Impetus Escola de Atores. Fundador da Cia. 50 Pessoa e presidente da direção do Festival Mindelact, venceu o concurso nacional de dramaturgia em 2022. Atualmente, é doutorando no Doutoramento em Média-Arte Digital na Universidade do Algarve/Universidade Aberta no qual desenvolve um projeto de investigação em torno da comédia crioula em Cabo Verde.



RESUMO

A questão da identidade do teatro cabo-verdiano tem suscitado o interesse por parte da crítica e da investigação, ao longo dos últimos anos, especialmente com o surgimento de movimentos contemporâneos como a comédia popular crioula e a crioulização cénica. No entanto, muitos estudos tendem a focar-se no trabalho de um grupo específico, negligenciando a diversidade das intervenções artísticas que acontecem no arquipélago. Neste artigo, propomos revisitar, com base no estado da arte que apresentamos em torno desta discussão, os contornos da identidade das artes cénicas numa nação que surge do cruzamento entre diferentes culturas. Partindo de estudos de caso de diferentes grupos de teatro de Cabo Verde que têm priorizado linguagens cénicas distintas, interrogaremos as principais estéticas seguidas, de forma a determinar como é que elas influenciam a identidade do teatro no país. Buscamos compreender o modo como o contexto histórico e cultural influenciam a evolução do teatro no país e a forma como as artes cénicas são utilizadas para repensar a natureza do ser crioulo.

PALAVRAS CHAVE

Teatro, Crioulo, Cabo Verde, Identidade

ABSTRACT

The subject of the identity of Cape Verdean theatre has aroused the interest of critics and researchers in recent years, especially with the emergence of contemporary movements such as popular Creole comedy and scenic Creolization.

However, many studies tend to focus on the work of a specific troupe, neglecting the diversity of artistic interventions taking place in the archipelago.

In this article, we propose to revisit, based on the state of the art that we present surrounding this discussion, the contours of the identity of the performing arts in a nation that arises from the encounter between different cultures. Based on case studies of different theatre groups in Cape Verde that have prioritized different scenic languages, we will question the main aesthetics followed in order to determine how they influence the identity of theatre in the country.

We seek to understand how the historical and cultural context influences the evolution of theatre in the country and how the performing arts are used to rethink the nature of being Creole.

KEYWORDS

Theatre, Creole, Cape Verde, Identity

A IDENTIDADE DO TEATRO CABO-VERDIANO

UMA QUESTÃO CONSTANTE

A PROCURA DE UMA IDENTIDADE PARA O TEATRO CABO-VERDIANO

Em 2005, João Paulo Brito, num artigo publicado na revista *Mindelact. Teatro em revista*, questionava “o que é teatro cabo-verdiano?”. Nesse artigo, o autor debruçava-se sobre a natureza das artes cénicas no arquipélago, questionando se a sua identidade se relaciona com a função crítica ou de intervenção social que as artes cénicas desempenham no país; com a natureza do texto, sendo este na maior parte das vezes em crioulo; com alguma técnica específica de interpretação desenvolvida no país; com a componente plástica dos espetáculos; ou com o recurso à música tradicional cabo-verdiana. Na visão de João Paulo Brito (2005:23), “há uma respiração, um ritmo, uma forma de fazer as coisas e de encarar o mundo cabo-verdiano que é impresso em cada espetáculo”.

Percebemos, desde logo, que a questão da identidade decorre de uma multiplicidade de fatores e de ângulos de análise no campo artístico e que ela se materializa e se desconstrói em vários setores socioculturais de Cabo Verde. Brito propõe uma visão fluida e em constante evolução da identidade do teatro nas ilhas, desafiando noções de uma identidade monolítica. Esta abordagem levanta questões sobre o modo como estes elementos interagem entre si e com outras influências culturais.

Sendo este um país que tem na base da formação da sua sociedade o encontro de culturas, estes questionamentos concatenam-se com a própria natureza do povo crioulo. Abordar a questão da identidade é compreender, antes de mais, o processo de crioulização que dá origem ao povo das ilhas.

O termo crioulo, em Cabo Verde, representa um símbolo tangível da identidade de um povo. A crioulização representa o processo profundo de hibridização e sincretismo cultural que, ao longo de cinco séculos de história, dá origem ao povo cabo-verdiano. Knorr (2008: 17) define a crioulização como “um processo em que pessoas etnicamente diversas se tornam indigenizadas e desenvolvem uma nova identidade coletiva carregando (diversos graus de) referência étnica”. Por sua vez, Hannerz (1987: 557) defende que “as culturas crioulas não são apenas necessariamente as culturas coloniais e pós-coloniais” e que se imagina que até os suecos podem ser considerados crioulos.

Autores como Knorr e Hannerz enfatizam o hibridismo como sendo central para a compreensão da crioulização, enquanto outros, como Mário Lúcio Sousa, fazem uma distinção entre os termos “crioulo” e “híbrido”, argumentando que o termo “híbrido” é mais abstrato e geral.

Não é correto utilizar-se a expressão de que o cabo-verdiano é ‘híbrido’. Essa discussão parte geralmente do ponto de vista do observador e não do sujeito. O híbrido é aquele que por vezes é uma coisa, e por vezes outra, por ser duas coisas numa só. Cabo Verde constitui uma síntese dos vários elementos. O cabo-verdiano sabe que, acima de tudo, é ‘cabo-verdiano’. (Sousa, 2016: 55)

Autores como Laplantine e Nouss argumentam que o termo “mestiçagem” é uma palavra-chave que abrange uma ampla variedade de cruzamentos entre populações, culturas e línguas. No entanto, outros autores como Néstor García Canclini propõem que o termo “híbridismo” pode ser mais adequado para descrever formas modernas de interculturalidade, especialmente em contextos urbanos e mediáticos. A discussão remonta às origens dos termos na biologia, onde inicialmente “híbrido” era usado para descrever o cruzamento de duas espécies distintas, enquanto “mestiço” se referia ao cruzamento entre raças ou variedades. Ao longo do tempo, essas distinções foram desafiadas e ambas as palavras foram utilizadas de forma mais ampla e intercambiável, especialmente nas ciências sociais (Madeira, 2005). Apesar das possíveis diferenças na sua origem e nas conotações, os termos “mestiçagem” e “híbridismo” são frequentemente usados para descrever processos de mistura e cruzamento em diversas esferas sociais e culturais. Enquanto alguns autores preferem um termo em relação ao outro com base nas suas características específicas, como a relação com a esterilidade ou a modernidade, outros argumentam que ambos são igualmente válidos e relevantes para explicar fenômenos sociais contemporâneos (Madeira, 2005). Na visão de Cláudia Madeira (2005), o debate em torno de qual será o melhor termo para se referir o cruzamento entre populações, culturas e línguas reflete não apenas as complexidades desses processos de mistura, mas também as diferentes abordagens teóricas e disciplinares que tentaram compreendê-los e explicá-los.

Em Cabo Verde, o crioulo representa uma expressão vívida da identidade cultural e da história única do arquipélago. O termo “crioulo”, para os cabo-verdianos, significa língua, cultura e identidade. O crioulo cabo-verdiano é uma língua que surge do cruzamento entre o português e os vários dialetos africanos trazidos pelas pessoas escravizadas, tornando-se assim uma manifestação direta da complexa mistura de influências étnicas e culturais que moldaram a sociedade cabo-verdiana. Além disso, a língua crioula é encarada como o maior símbolo da identidade nacional, desempenhando um papel vital na expressão artística e cultural de Cabo Verde e servindo como uma fonte de inspiração para a música, a poesia e o teatro:

A necessidade de se ter um teatro a que se possa chamar cabo-verdiano é uma preocupação que aflige a comunidade artística. A nação cabo-verdiana tem origem no cruzamento de culturas e, devido a esse fator, questões como a crioulização, a mestiçagem e a identidade estão presentes na vivência, na literatura, na música, no teatro e em vários campos artísticos em Cabo Verde. (Fortes, 2021: 9)

O teatro em Cabo Verde representa um ponto de interseção onde a identidade crioula é explorada e negociada em relação à herança africana e europeia. O teatro reflete uma interação ao longo de um espectro crioulo onde são constantemente levantadas questões sobre o que significa ser crioulo.

KORDA KAOBERDI E A DESCOLONIZAÇÃO DO TEATRO CABO-VERDIANO

Mercedes Marqués (2012: 25) identifica três principais temáticas no teatro cabo-verdiano: a primeira é a denúncia do colonialismo e a restauração identitária do povo de Cabo Verde; a segunda relaciona-se com o conflito geracional ligado às problemáticas da imigração e da raça; a terceira é a crítica política:

Estas três direções respondem à necessidade deste teatro de revelar ao povo a sua verdadeira identidade, de exortá-lo a reencontrar-se consigo mesmo, os seus valores, e fazê-lo participar na reconstrução, rumo ao futuro. Pretende, em suma, acabar com essa amnésia cultural de que padece. (Marqués, 2012: 25).

Em 1975, dois meses após a proclamação da independência de Cabo Verde, é fundado o coletivo teatral Korda Kaoberdi (Acorda Cabo Verde) que tinha como objetivo promover a cultura cabo-verdiana integrando lamentos do batuco^[1] nas suas atuações. A primeira temática apresentada por Marqués está bem patente no trabalho dos Korda Kaoberdi. O grupo apresentou-se nas ilhas de Santiago, São Vicente e do Fogo, participou em festivais internacionais realizados na Guiné-Bissau e no Festival Internacional de Teatro Ibérico do Porto (FITEI).

O coletivo Korda Kaoberdi procurava descolonizar a cultura cabo-verdiana através da implementação de uma estética teatral que se baseava nas teorias de Amílcar Cabral e que estava enraizada na

cultura africana. Segundo Kwame Kondé^[2] (1976: 15), “o caminho mais lógico que se nos afirmou foi, com efeito, o da prospeção da valorização de tudo quanto adentro do nosso património cultural (válido) poderia servir positiva e artisticamente o teatro”.

Não obstante a vontade do grupo de produzir espetáculos genuinamente cabo-verdianos, este também se aventurou na adaptação de peças de dramaturgia estrangeira, nomeadamente no seu terceiro exercício cénico, a adaptação da peça *Feira Paulista de Opinião*, de Augusto Boal, encenada pelo teatro de Arena do Brasil, “numa simbiose artisticamente dialética, ponto de partida para o arranque de um teatro verdadeiramente nacional, sem se renunciar à universalidade desta arte” (Kondé, 1976: 21).

O coletivo Korda Kaoberdi promovia a montagem de peças de dramaturgos não nacionais adaptando-as à realidade do país e “em termos genuinamente nossos” (Kondé, 1976: 20). A adaptação de textos da dramaturgia universal ao contexto cabo-verdiano foi uma prática que se popularizou mais tarde, sobretudo com o Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo, nos anos 1990, naquela cidade.

[1] Ritmo musical tradicional de Cabo Verde.

[2] Kwame Kondé era o pseudónimo artístico utilizado por Francisco Fragoso, fundador e diretor artístico do Grupo Cénico Korda Kaoberdi.

CRIOULIZAÇÃO CÉNICA: UMA POSSÍVEL IDENTIDADE DO TEATRO CABO-VERDIANO

O Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo (GTCCPM), buscando inspiração em modelos internacionais, apresenta uma estética de “crioulização” de obras clássicas internacionais, nomeadamente de Shakespeare, Molière e Tchekhov, adaptando-as ao contexto cabo-verdiano. Exemplo disso é a peça *As três irmãs*, de Tchekhov, ambientada no Mindelo da década de 1940, na qual a língua e as identidades culturais são tidas como elementos centrais da trama. A família Prado, em contraste com as irmãs russas originais, sonha com o retorno a Lisboa, refletindo as complexidades da identidade cabo-verdiana e as tensões coloniais. O crioulo é utilizado por algumas personagens, destacando divisões sociais e culturais, enquanto a escolha linguística levanta questões sobre representação e identidade no palco cabo-verdiano. A adaptação inclui elementos da cultura local, como a música tradicional, e referências específicas de Cabo Verde (Ferreira, 2005).

A segunda temática proposta por Mercedes Marqués está ilustrada nesta adaptação, uma vez que o conflito geracional ligado à problemática da imigração e às questões de raça e identidade constitui o ponto fulcral da dramaturgia da peça. O GTCCPM consegue, assim, incluir neste espetáculo reflexões sobre questões que assolam a vivência dos cabo-verdianos.

Outra adaptação para o crioulo pelo GTCCPM onde é evidente este conflito geracional é o espetáculo *A escola de mulheres*, adaptado da obra de Molière. Esta adaptação é ambientada na cidade do Mindelo no início dos anos 1920, numa altura em que na cidade existiam várias embaixadas de diferentes países devido ao movimento de barcos

que aí paravam para se abastecer (Branco, 2004: 93). O encenador brinca com essa situação atribuindo a cada personagem um sotaque diferente, consequência dos diversos idiomas que se falavam no Mindelo nessa altura. Os figurinos, o cenário e a caracterização dos atores é feita em tons de cinza numa clara homenagem ao cinema que se tornou bastante popular no Mindelo após a inauguração do Cine-teatro Éden Park (Fortes, 2021). A opção pelos tons de cinza pode também ser entendida como uma referência às casas do Mindelo feitas de cimento que, muitas vezes, não são pintadas, criando um ambiente cinzento por toda a cidade.

Em 2013, o GTCCPM estreou o espetáculo *Tempêstad*, uma adaptação de *A tempestade*, de William Shakespeare, e à semelhança do que se passou na adaptação de *As três irmãs*, a narrativa é trazida para o contexto arquipelágico de Cabo Verde. A ação decorre no início do processo de povoamento de Cabo Verde, quando as ilhas do barlavento, nomeadamente Santo Antão e São Vicente, ainda não eram povoadas. Nesta versão, Próspero não é Duque de Milão, mas sim o Donatário da Ilha de Santiago. Ao ser exilado, este é enviado para a Ilha de Santo Antão. A escolha da Ilha de Santo Antão deve-se a duas razões: a primeira advém do facto de esta ser a ilha que está fisicamente mais afastada de Santiago; a segunda razão é o facto de existir na ilha um folclore rico em contos sobre bruxas. Sendo a ilha de Próspero o *habitat* natural de uma bruxa, a escolha da ilha com uma tradição oral mais rica em narrativas sobre estas criaturas mágicas é evidente. Nesta adaptação, a crítica ao colonialismo é evidenciada pela personagem Calibã, que é nativo da ilha e acaba sendo escravizado por Próspero.

Esta prática do GTCCPM, que consiste na crioulização de obras de dramaturgia clássica, é definida por João Branco, na sua tese de doutoramento, como “crioulização cénica”, mais próxima do processo de “apropriação”.

A crioulização cénica é uma apropriação. Pela sua natureza, e tendo a encenação como instrumento criativo, é um processo que sintetiza o que pode ser um teatro no cruzamento de culturas. (...) Enquanto apropriação, a crioulização cénica explora distintos caminhos, ainda que se afirme numa vontade de conservação do espírito das obras e dos seus autores originais. Da mesma forma que a crioulização é mestiçagem mais qualquer coisa, a crioulização cénica pode ser definida através de um paradigma similar: é adaptação mais qualquer coisa. Neste sentido, está mais próxima de uma apropriação do que de uma adaptação ou de uma tradução. (Branco, 2016: 189)

A crioulização cénica, segundo João Branco, é uma adaptação de textos clássicos onde se busca conservar o espírito das obras originais, ao mesmo tempo que são introduzidos elementos identitários da cultura, história e antropologia de Cabo Verde. Essas adaptações fazem uma reestruturação do contexto destas dramaturgias no tempo e no espaço, ecoando referências socioculturais e geográficas de Cabo Verde, o que torna estas obras de dramaturgia alofilas, mais próximas da realidade do público do arquipélago cabo-verdiano.

Segundo João Branco, essa prática teatral propaga uma abertura à diversidade e ao diálogo intercultural na medida em que a reestruturação destas obras transcende a simples tradução literária ao incorporar elementos narrativos visuais e sonoros da identidade cabo-verdiana, promovendo uma restruturação destes clássicos, tornando-os parte da dramaturgia cabo-verdiana.

Cláudia Madeira, no artigo “Mestiçagem intercultural como obra de arte total”, apresenta duas pinturas (*L'arc-en-ciel* e *La pluie*) que são fruto do trabalho de artistas indígenas a partir de peças que lhes chegaram com a exportação da arte europeia renascentista. Estas peças

de origem indígena com traços europeus são consideradas como arte mestiça. “A ideia de totalidade pode aplicar-se a outra coisa para além da soma das artes exclusivamente europeias (...) Por colagem, adição, justaposição, telescopia ou fusão, a arte mestiça totaliza os elementos que recebe nos diferentes universos onde se desenvolve” (Madeira, 2006: 145).

A arte mestiça surge nos espaços coloniais e resulta da fusão de elementos de naturezas distintas. A crioulização cénica surge da conjugação de elementos que têm origem em culturas distintas, podendo ser considerada uma expressão de arte mestiça por totalizar elementos que recebe nos distintos universos em que se desenvolve. Surge como uma expressão cultural e como consequência do impacto do colonialismo europeu.

Sendo a crioulização cénica encarada como arte mestiça e sendo Cabo Verde um país cuja origem está no encontro de diferentes culturas, não seria então esta linguagem teatral o maior expoente da crioulização nos palcos? Seria a crioulização cénica uma representação do processo da própria crioulização que em quinhentos anos de história deu origem ao povo cabo-verdiano?

É necessário levar em consideração que a crioulização cénica é uma prática recente, sendo fruto do trabalho do GTCCPM nos últimos trinta anos. Ao analisarmos a história das artes cénicas em Cabo Verde, podemos encarar os últimos trinta anos como um período de renascimento. A verdade é que, dos anos 1990 até à atualidade, a atividade teatral no país ressurgiu, ganhando uma dinâmica e proporções antes inimagináveis. Hoje temos, no Mindelo, o maior festival de teatro da África lusófona, o Mindelact. É de salientar que desde a década de 2010 se realizam anualmente três festivais internacionais

de teatro num arquipélago com pouco mais de quinhentos e cinqüenta mil habitantes.

O teatro é uma prática artística que sempre esteve presente em Cabo Verde. Podemos encontrá-lo no início do povoamento das ilhas, quando, por iniciativa dos eclesiásticos cristãos, era utilizado para propagar a doutrina e a fé cristã (Fortes, 2021). À medida que a sociedade cabo-verdiana se foi formando, o teatro evoluiu e acompanhou este processo. Apesar da dinâmica cultural e teatral em Cabo Verde nunca ter sido tão forte como é atualmente, ela sempre existiu e a sua evolução não deve ser descartada. Não é, portanto, correto encarar a crioulização cénica como o expoente máximo da entidade das artes cénicas em Cabo Verde, pois corremos o risco de fetichizar e mesmo descartar outras linguagens cénicas que representam a evolução do povo e do teatro cabo-verdiano.

Ainda que o intercâmbio cultural se integre no processo de crioulização cénica, não podemos tê-lo como uma prática livre de perigos: se não for feito de forma consciente e responsável, corre-se o sério risco de perpetuar uma ideia de identidade estática e exótica, parte elementar do fetichismo cultural. Esse tipo de fetichização é descharacterizador e descontextualizado: procura servir-se de elementos da cultura cabo-verdiana, isola-os e combina-os de acordo com as suas preferências e conveniências, à medida da sua leitura. Isso reduz a cultura cabo-verdiana a uma identidade homogénea e romantizada, negando as suas dinâmicas e transformações próprias.

Deixar de lado as vozes e experiências cabo-verdianas para dar lugar a um retrato idealizado da sua cultura é instrumentalizá-la através de um produto branqueado e branqueador, que atua como um mecanismo de violência simbólica ao simplificar e reconfigurar realidades

complexas, ao serviço e em benefício de interesses alheios aos das comunidades representadas.

A ideia de um teatro mestiço, embora seja um convite ao diálogo intercultural, pode ser interpretada, no caso da crioulização cénica, como uma adaptação do “outro” a uma visão ocidental (Ribeiro, 2020), o que silencia as expressões culturais próprias do arquipélago. É fundamental vigiar a forma como se desenrola o diálogo intercultural para garantir que a evolução contínua da sociedade e da cultura cabo-verdiana ocupem o seu legítimo lugar. A essência da identidade cultural é dinâmica, fluida e está em constante transformação: não pode ser encarada como um objeto de consumo para mera apreciação alienada.

A descolonização não se encerra com a independência política, mas persiste como um processo complexo, marcado pela renegociação de identidades, poderes e espaços culturais. Esse processo torna-se, muitas vezes, visível em práticas culturais e artísticas, nas quais a busca por representações genuinamente locais pode confrontar estruturas e dinâmicas herdadas de contextos coloniais. Uma das questões centrais que emergem colide com o processo de atribuição dos lugares de poder e liderança em espaços culturais e com a forma como essas escolhas refletem – ou desafiam – legados coloniais ainda presentes.

Neste contexto, é pertinente observar o caso do GTCCPM, coletivo artístico que desempenhou um papel fundamental na promoção da crioulização cénica em Cabo Verde. Ainda que fosse um coletivo cabo-verdiano, não se pode ignorar que, neste grupo, o papel de direção artística tenha sido ocupado por um encenador de origem portuguesa. Esse facto levanta questões sobre a forma como a ocupação de cargos de liderança por pessoas de origem do antigo país colonizador

pode moldar as dinâmicas culturais em espaços que se dedicam a uma construção identitária pós-colonial. A presença de uma liderança externa tanto pode enriquecer o processo ao introduzir perspectivas inovadoras quanto perpetuar, mesmo que de forma inconsciente, dinâmicas de representação moldadas por estruturas coloniais. Identificar qual dessas possibilidades prevalece é essencial para avaliar o impacto desse tipo de configuração em processos identitários pós-coloniais. Assim, é crucial analisar os possíveis efeitos adversos que podem resultar da crioulização cénica, caso esta se encontre desvinculada de uma perspectiva de descolonização cultural.

COMÉDIA POPULAR CRIOULA: A PRIMEIRA IDENTIDADE DO TEATRO CABO-VERDIANO

Na segunda metade do século XIX, os clubes recreativos de elite deram um contributo importantíssimo para a afirmação das artes cênicas em Cabo Verde. Estas associações, responsáveis pela dinamização cultural das ilhas, surgiram entre 1853 e 1892 na vila da Praia e, posteriormente, no Mindelo. Após a inauguração, em 1852, do primeiro depósito de carvão na Ilha de São Vicente, surgem na ilha os primeiros clubes recreativos. É no seio destes clubes que aparece uma nova vertente do teatro cabo-verdiano caracterizada por ser brejeira e provocatória: o teatro popular que encarava ocorrências urbanas de forma cômica. Este estilo próprio do Mindelo tem como base a revista à portuguesa, introduzida na ilha pelos oficiais portugueses. A comédia crioula acabou por se distanciar, naturalmente, da revista à portuguesa que lhe deu origem, tornando-se o estilo preferido dos cabo-verdianos.

A inauguração do Cineteatro Éden Park, em 1922, dinamizou ainda mais as produções teatrais no Mindelo, uma vez que este se tornou o palco de eleição da cidade (Fortes, 2021).

Do início da década de 1920 até aproximadamente à década de 1950, vários coletivos teatrais como os Sokols de Cabo Verde, a Troupe Cénica Tropical e o Grupo Cénico Amarante desfilaram pelo palco do Éden Park, pelos palcos dos clubes recreativos e por vários outros palcos improvisados um pouco por toda a cidade com as suas comédias populares em crioulo, alicerçadas num forte tom de crítica social e política.

Apesar da popularidade da comédia crioula, a atividade teatral enfrentou períodos de instabilidade, especialmente durante os longos períodos de fome que assolaram as ilhas de Cabo Verde e que provocaram a morte a cerca de um terço da população. A luta contra o colonialismo e o anseio da população de alcançar a sua independência fez com que a atividade cultural nas ilhas ficasse em segundo plano (Branco, 2004). Após a independência, surgiram algumas companhias de teatro, mas com pouca expressividade, focadas principalmente em transmitir mensagens políticas sobre a luta anticolonial. Nos anos 1990, encontramos três principais focos de atividade teatral em Cabo Verde: em Santiago, com a companhia Korda Kaoberdi; em São Vicente, com o GTCCPM; e com o Grupo Juventude em Marcha na Ilha de Santo Antão.

Fundado em 1984, o Grupo Juventude em Marcha ganhou uma enorme popularidade no início dos anos 1990 e ficou conhecido principalmente pela produção de vários telefilmes que foram divulgados pela Televisão Nacional de Cabo Verde nessa altura. O trabalho desta companhia caracteriza-se pela vertente cômica e moralista que tem

como pano de fundo os costumes da Ilha de Santo Antão. A utilização de personagens-tipo, o exagero e a comédia de costumes estão na base do seu trabalho (Fortes, 2021). A sua comédia de costumes bebe da tradição oral dos costumes, dos trajes e da vivência da população da Ilha de Santo Antão. Com quarenta anos de história, esta companhia deu um contributo excepcional para a popularização das artes cénicas e do cómico em Cabo Verde.

Do início dos anos 2000 até à atualidade, assistimos a uma ressurgência da comédia popular crioula, principalmente na cidade do Mindelo. É nesta urbe que várias companhias começam a criar espetáculos baseados no quotidiano e na vivência das suas gentes, e esses acabam sendo os espetáculos que geram maior notoriedade junto do público. A tradição das comédias populares que se propagavam nos anos 1950 reemergem no Mindelo com uma maior pujança.

Companhias como a 50 Pessoa têm dado um contributo enorme para a preservação desta linguagem cénica. Espetáculos como *Rua de Boné* provam a relevância deste género que é o mais apreciado pela população até aos dias de hoje.

A comédia *Rua de Boné* lança uma forte crítica política através da personagem Djo Bia, que é um candidato à Câmara Municipal de São Vicente que, através de esquemas, não se poupa a esforços para angariar votos. Encontrámos, neste espetáculo, acentuadas críticas sociais, na medida em que temas como a homofobia, a infidelidade das mulheres, a emigração e a violência urbana são abordados no decorrer da trama. Estas questões vão ser, mais tarde, dissecadas noutras produções desta companhia, nomeadamente no espetáculo *Cabaret Mindelo*, no qual a crítica política se faz sentir ainda com mais força, ou em espetáculos como *Fonte Felipe Is Burning*, no qual se questionam os

direitos das comunidades LGBTQIA+ em Cabo Verde. A comédia é utilizada como instrumento da intervenção política e social para repensar aspectos relacionados com a convivência do povo cabo-verdiano.

O espetáculo *Once Upon a Time in Ribeira Bote*, encenado pela companhia 50 Pessoa em 2021 (Fortes, 2021), faz uma crítica ao colonialismo ao recriar em cena os acontecimentos de 23 de setembro de 1974, que, inspirados pelo 25 de Abril, culminam na expulsão das tropas coloniais portuguesas do bairro da Ribeira Bote e dão origem à primeira zona libertada de Cabo Verde e, posteriormente, à independência de Cabo Verde, proclamada a 5 de julho de 1975.

Como anteriormente demonstrámos, a comédia popular crioula tem na sua origem a revista à portuguesa que, ao chegar a Cabo Verde, sofreu um processo de atualização, dando origem a uma nova linguagem. Contudo, a natureza híbrida da comédia crioula estende-se hoje para além da conjugação de diferentes linguagens e relaciona-se com o próprio exórdio do género teatral (Fortes, 2021: 40).

O termo “antropofagia”, desenvolvido por Oswald de Andrade (Goudel, 2008) para explicar a assimilação da arte de vanguarda brasileira, pode ser aplicado à comédia popular cabo-verdiana, que resulta do cruzamento entre a revista à portuguesa e a comédia e cultura locais e gera uma linguagem única com traços socioculturais cabo-verdianos. A antropofagia remete para um tipo de cerimónia praticada por nativos brasileiros em que se consumia a carne dos inimigos como forma de apropriação das suas qualidades. Os indígenas acreditavam que, ao ingerirem a carne do adversário, poderiam adquirir a sua força, beleza e inteligência. Apesar de pertencerem a tribos diferentes, reconheciaam no outro qualidades valiosas e dignas de serem absorvidas (Fortes, 2021). Oswald de Andrade aplica este conceito

à arte, no contexto brasileiro, para descrever um processo em que, por um lado, uma obra é “apropriada”^[3] e, por outro, transformada de modo a ser reconhecida e integrada como genuinamente pertencente à cultura de chegada (Goudel, 2008). O *funk* brasileiro é um exemplo clássico dessa antropofagia cultural: surge com a importação do *funk* norte-americano, sendo transformado num estilo musical completamente distinto do original, ao ser assimilado e reconfigurado pelos ritmos brasileiros.

O termo “antropofagia cultural” pode ser emprestado para descrever também o processo de surgimento da comédia popular crioula. Seria um equívoco interpretar esta aproximação como um mero produto do acaso, se considerarmos os paralelismos históricos e culturais entre o Brasil e Cabo Verde, ambos marcados por passados coloniais sob influência portuguesa. Entre os dois países há semelhanças culturais notáveis, particularmente nestes processos partilhados de assimilação e ressignificação de influências externas, resultando em manifestações culturais únicas.

Assim como no caso do *funk* brasileiro, a comédia popular crioula nasce da exposição a elementos culturais portugueses – neste caso, a revista à portuguesa – que, ao se cruzarem com a cultura cabo-verdiana, deram origem a um espetáculo de natureza única, marcado por traços socioculturais característicos de Cabo Verde (Fortes, 2021: 9).

Estou profundamente convicto de que se deve caracterizar a comédia popular crioula como arte mestiça. Na verdade, o teatro que se

[3] O termo “apropriada” refere-se, no contexto do pensamento de Oswald de Andrade, ao processo de assimilação cultural em que a obra é adaptada e assimilada como parte da cultura de chegada, conforme foi descrito por Goudel (2008).

faz nas ilhas pode ser todo ele caracterizado como uma arte mestiça, na medida em que esta arte totaliza elementos que recebe de diferentes culturas e línguas.

As temáticas do teatro cabo-verdiano sugeridas por Mercedes Marqués (2012: 25) estão presentes nas três abordagens estéticas analisadas neste artigo. A denúncia do colonialismo e a restauração identitárias do povo de Cabo Verde são a base do trabalho do coletivo Korda Kaoberdi. O conflito geracional ligado a problemáticas de imigração e de raça é abordado nas adaptações do GTCCPM, e a crítica política e social é a base de atuação das comédias populares crioulas.

É comum encontrarmos espetáculos que abordam mais do que uma dessas temáticas, mas, independentemente da linguagem estética utilizada pelos diferentes coletivos teatrais que atuam no território cabo-verdiano, todas as suas produções teatrais feitas no país refletem a natureza do povo crioulo que tem a sua origem no cruzamento de culturas.

Qual é a identidade do teatro cabo-verdiano? Não se pode responder a esta questão aludindo a uma determinada linguagem cénica presente no país, pois corremos o risco de valorizar uma articulação estética em detrimento de outra. Como pudemos observar, diferentes coletivos artísticos utilizam linguagens estéticas distintas, porém, em todos elas conseguimos detetar a valorização da cultura local.

A diglossia entre a língua materna (o crioulo) e a língua oficial (o português) está presente em várias produções. Na verdade, o teatro que se faz em Cabo Verde pode ser antes caracterizado como uma arte pluricultural multifacetada, na medida em que convoca e problematiza elementos dos distintos universos em que se inscreve.

CONCLUSÃO

A relevância do questionamento identitário está presente no contexto cabo-verdiano sociocultural em diferentes artes, com principal enfoque no teatro. Vários artistas e pensadores das artes cénicas cabo-verdianas têm refletido sobre a natureza da sua arte no arquipélago, focando-se nas diferentes linguagens cénicas presentes um pouco por todo o país. O trabalho de companhias como Korda Kaoberdi, que defendem um teatro anticolonial, pode ser apontado como um dos principais distintivos das artes cénicas cabo-verdianas. Também deparamos com linguagens distintas como a crioulização cénica, popularizada no Mindelo pelo GTCCPM ou pelas comédias populares crioulas entre os anos de 1920 e 1950, e que ressurgem atualmente com uma grande pujança e grande aceitação junto do público das ilhas.

Da análise das produções de algumas companhias nacionais, pudemos perceber que as predileções estéticas variam conforme o alvedrio destas companhias, mas independentemente da linguagem valorizada por cada companhia, todas elas utilizam o teatro para repensar a natureza do ser crioulo. Esta diversidade de linguagens enriquece a identidade cultural do país permitindo reflexões sobre as diferentes influências culturais e históricas que moldam a sociedade cabo-verdiana. Cada abordagem estética adotada pelos coletivos teatrais oferece uma perspectiva única sobre a experiência de se viver numa sociedade crioula.

O teatro cabo-verdiano é uma arte multifacetada que faz uso de linguagens distintas e, por consequência, a sua identidade reflete esta característica. Independentemente da linguagem utilizada ou dos temas abordados em palco, o teatro que se faz em Cabo Verde é uma arte mestiça que totaliza elementos provenientes de culturas diversas e surge ainda como uma consequência do impacto do colonialismo europeu. *

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRANCO, João (2004), *Nação teatro. História do teatro em Cabo Verde*, Mindelo, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- BRANCO, João (2016), *Crioulização cénica: em busca de uma identidade para o teatro cabo-verdiano*, tese de doutoramento, Faro, Universidade do Algarve.
- BRITO, João Paulo (2005), “O que é o teatro cabo-verdiano?”, *Mindelact. Teatro em revista*, n.º 14, pp. 23–25.
- FERREIRA, Eunice (2005), “Ser ou não ser crioulo no palco”, *Mindelact. Teatro em revista*, n.º 14, pp. 31–38.
- FORTES, Yannick (2021), *Once Upon a Time in Ribeira Bote: um exemplo prático de comédia popular crioula*, dissertação de mestrado, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.
- GOUDEL, Francine Regis (2008), *Conceito antropofagia: vanguarda e proliferação*, DAPesquisa, 3.5.
- HANNERZ, Ulf (1987), “The World in Creolisation”, *Africa*, 57.4, pp. 546–559.
- KNÖRR, Jacqueline (2008), “Towards Conceptualizing Creolization and Creoleness”, *Max-Planck-Institut for Social Anthropology Working Paper*, n.º 100, p. 17.
- KONDÉ, Kwame (1976), “Exercício dramático do grupo Korda Kaoberdi”, *Caderno Korda Kaoberdi*, pp. 15–16.
- MADEIRA, Cláudia (2005), “Da mestiçagem e do hibridismo: uma categorização crítica”, *Análise Social*, XL.4, pp. 950–955.
- MADEIRA, Cláudia (2006), “Mestiçagem intercultural como obra de arte total”, *Análise Social*, XLI.3, pp. 908–913.
- MARQUÉS, Mercedes Hernández (2012), *Lorca criollo: el teatro emergente caboverdiano*, Valencia, Universidad de Valencia.
- RIBEIRO, António Pinto (2020), “Caliban 2000”, *Revista Comunicação e Linguagens*, n.º 28, pp. 235–246.
- SOUZA, Mário Lúcio (2016), “Entrevista”, em J. P. Madeira, *Nação e identidade: a singularidade de Cabo Verde*, Lisboa, Universidade de Lisboa.

