

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA

**O ato de fazer atores:
processos de aprendizagem de teatro no Mindelo, Cabo Verde**

Arthur Menezes de Almeida
Brasília, 2019

Arthur Menezes de Almeida

**O ato de fazer atores:
processos de aprendizagem de teatro no Mindelo, Cabo Verde**

Monografia apresentada ao Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília como um dos requisitos para obtenção do grau de bacharel em Ciências Sociais, com habilitação em Antropologia.

Orientadora:
Prof.^a Dr.^a Juliana Braz Dias

Brasília, 2019

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA

**O ato de fazer atores:
processos de aprendizagem de teatro no Mindelo, Cabo Verde**

Monografia apresentada ao
Departamento de Antropologia da
Universidade de Brasília como um
dos requisitos para obtenção do grau
de bacharel em Ciências Sociais, com
habilitação em Antropologia.

Arthur Menezes de Almeida

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Juliana Braz Dias (presidente)

Prof. Dr. João Miguel Manzolillo Sautchuk

Brasília, 2019

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Adriana Menezes, por ser a pessoa que eu mais admiro no mundo. Se eu me tornar pelo menos um pouco do que ela é, eu sei que já serei muito. Ao meu pai, André Luiz Ignácio de Almeida, por ser um exemplo incrível para qualquer pessoa que o conheça. Eu sei que ele me admira por vários motivos e eu o admiro por vários outros.

Aos meus irmãos, André Filho e Luísa, que são duas das pessoas que eu mais amo e por quem torço nesta vida. À minha vó, Almezinda, e minha madrastra, Milena, duas pessoas de quem me aproximei ainda mais desde minha mudança para o Centro-Oeste. Ambas foram muito importantes para tudo que vivenciei e me deram apoio de formas diferentes.

Aos meus amigos, tanto do Ceará quanto de Brasília. Sou muito feliz por poder dizer que, se eu fosse fazer uma lista, ela seria interminável. Obrigado por cada um de vocês que me tocou, emocionou, ajudou, fez rir, deu rolê, estudou... enfim, por tudo que vivi com vocês.

À Nazaré Fontenele e todo o grupo Em Cena, que me fez ter um encanto e admiração gigantesca por qualquer pessoa que aceite viver outras vidas através do teatro.

Aos meus companheiros de campo, que foram pessoas que fizeram tudo ser incrível. À Juliana, minha professora desde o segundo semestre da graduação e hoje minha orientadora, que foi incrível conhecer e poder admirar para além do âmbito acadêmico no nosso período junto. Ao Vinícius, que chocantemente foi capaz de me aturar morando comigo por dois meses e foi uma pessoa fundamental nessa experiência tão nova para mim. E ao Trajano que, compartilhando suas vivências de diversos anos e trabalhos de campo, contribuiu muito com o meu primeiro.

Principalmente, a todas as pessoas que conheci em Cabo Verde e tornaram essa pesquisa possível. João Branco, Janaína Alves, Tufão (John Elton Dias), Moisés, Patrícia Silva, Emeline, Maria, Ana Teresa, todos os alunos do curso do CCP, integrantes do Somá Cambá, funcionários da ALAIM e do Espaço Jovem, entre outras várias pessoas. Muito obrigado por terem sido tão solícitos e terem dedicado seu tempo e aberto sua intimidade para um jovem antropólogo em formação.

À professora Andréa Lobo, que possibilitou o projeto, e à FAP/DF, que com o auxílio financeiro foi fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa.

RESUMO

Este trabalho busca, por meio de uma etnografia, analisar os processos de ensino e aprendizagem de teatro em três espaços na Cidade do Mindelo, Ilha de São Vicente, Cabo Verde. Analisando o contexto e a história do teatro no país, os espaços onde acontecem as aulas, quem são os alunos e professores, como são organizadas as aulas, quais os objetivos dos cursos de teatro, entre outras questões, será possível compreender como os processos de assimilação das técnicas corporais do teatro são modificados de um contexto para outro.

Palavras-chave: Cabo Verde, Teatro, Técnicas Corporais

ABSTRACT

This work aims at investigating, by means of an ethnographic study, the processes of teaching and learning theater skills in three places of the City of Mindelo, São Vicente Island, Cape Verde. Examining the history and context of theater activities in the country, the places where the classes occur, who the students and teachers are, how classes are organized, which are the objectives of the drama classes, among other issues, it will be possible to understand how the process of body techniques assimilation is modified from one context to another.

Keywords: Cape Verde, Theater, Body Techniques

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Minha participação na peça “Essa peça é um defeito, mas pra tudo, dá-se um jeito” em 2011	13
Figura 2 - Mapa de Cabo Verde	17
Figura 3- Mapa de São Vicente	20
Figura 4 - João Branco no espetáculo “As palavras de Jó”	22
Figura 5 – Éden Park em 1993	25
Figura 6- Associação Mindelact	29
Figura 7- Entrada da ALAIM	32
Figura 8- João Branco com os Presidentes Marcelo Rebelo de Sousa (Portugal) e Jorge Carlos Fonseca (Cabo Verde)	34
Figura 9- Entrada do Quintal das Artes	38
Figura 10- Entrada da sala de teatro no Quintal das Artes	41
Figura 11- Ensaio do grupo de carnaval Flores do Mindelo	42
Figura 12- Espaço Jovem	43
Figura 13- Cartaz do Espaço Jovem chamando para voluntariado e a frase “bem-vindos à nossa associação” em italiano	44
Figura 14- Crianças realizando um exercício	46
Figura 15- Uma das intercambistas ajudando nos exercícios	51
Figura 16 - Tufão (no centro) fazendo um exercício com as crianças	52
Figura 17 - Integrantes do Somá Cambá ensaiando na sala de teatro no quintal das artes	54
Figura 18 - Janaína e a turma da Sucrinha se preparando para entrar em cena no MOTIM	59

Figura 19- Turma do curso de teatro do CCP após a apresentação de um fórum do teatro do oprimido, em que pude participar (em vermelho ao centro)

LISTA DE SIGLAS

ALAIM – Academia Livre de Artes Integradas de Mindelo

CCP – Centro Cultural Português

ECOA – Laboratório de Etnologia em Contextos Africanos

FAP/DF – Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal

FITEI - Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica

INE-CV – Instituto Nacional de Estatística de Cabo Verde

MOTIM - Mostra de Teatro Infantil do Mindelo

OIM – Organização Internacional para as Migrações da Organização das Nações Unidas

ONU – Organização das Nações Unidas

PAICV – Partido Africano da Independência de Cabo Verde

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

PIBIC – Projeto de Iniciação Científica

UnB – Universidade de Brasília.

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo 1: Cabo Verde como espetáculo e Mindelo como um dos palcos	17
1.1 Cabo Verde	17
1.2 São Vicente e Mindelo	19
1.3 Contextualizando o teatro em Cabo Verde	22
Capítulo 2: Espaços e propostas	32
2.1 ALAIM	32
2.2 Somá Cambá	38
2.3 Espaço Jovem	43
Capítulo 3: O ato de fazer atores	48
3.1 O Ato	49
3.2 Atores?	64
Considerações Finais	66
Referências Bibliográficas	67
Anexos	71

INTRODUÇÃO

Este trabalho busca analisar os processos de ensino e aprendizagem de teatro em três espaços na Cidade do Mindelo, Ilha de São Vicente, Cabo Verde. Analisando o contexto e a história do teatro no país, os espaços onde acontecem as aulas, quem são os alunos e professores, como são organizadas as aulas, quais os objetivos dos cursos de teatro, entre outras questões, será possível compreender como os processos de assimilação das técnicas corporais do teatro são modificados de um contexto para outro.

Normalmente, antes de um trabalho de campo, toda uma pesquisa acerca do assunto é realizada para que assim o antropólogo inicie seu trabalho já com uma ideia do que ele busca observar – suas questões e hipóteses, bem como o material bibliográfico acumulado no que toca à temática que se pretende abordar. Como já notava Malinowski (1976, p. 22), “não é suficiente [...] que o etnógrafo coloque suas redes no local certo e fique à espera de que a caça caia nelas. Ele precisa ser um caçador ativo e atento, atraindo a caça, seguindo-a cautelosamente [...]”. Contudo, a pesquisa que deu origem a esta dissertação teve um rumo diferente do usual.

A oportunidade de realizar pesquisa em Cabo Verde surgiu a partir do projeto “Formas familiares em um mundo de mobilidades: gênero, infância, juventude e identidades em contextos migratórios”, financiado pela FAP/DF, com coordenação da professora Andréa Lobo (UnB). Com a orientação da professora Juliana Braz Dias, que também fazia parte da equipe de pesquisadores, desenvolvemos um Projeto de Iniciação Científica (PIBIC) que buscava compreender as dinâmicas de estúdios de música caseiros entre os jovens, na cidade do Mindelo.

O trabalho de campo teve duração de dois meses e logo fui buscando contatos de produtores desses estúdios para dar início à pesquisa do PIBIC. Uma das minhas interlocutoras, Emeline, que será mencionada novamente em momento posterior, além de cantar e gravar músicas nos estúdios caseiros também já tinha sido integrante do grupo de teatro Somá Cambá. Um dia, estávamos voltando para o local onde fiquei hospedado e paramos para conhecer a ALAIM, uma escola de teatro recém inaugurada que ficava a uma rua de distância da minha hospedagem.

Depois de saber da existência dos cursos de teatro da cidade e conhecer os professores João Branco, Janaína Alves Branco e Tufão, percebi que seria possível fazer uma pesquisa com um olhar antropológico sobre alguns fenômenos que aconteciam lá. Assim, não abandonando a outra

pesquisa, mas trabalhando em “duplo expediente”, decidi que deveria aproveitar a oportunidade única de fazer um trabalho de campo internacional durante a graduação e trabalhar os dois temas.

De alguma forma, os temas não são completamente distintos e a bibliografia sobre cultura popular africana, sobre a qual eu já vinha me dedicando, contribuiu bastante para que eu desse início à nova pesquisa. Além disso, minha orientadora também estava em campo (sendo, inclusive, minha vizinha), o que permitiu ter reuniões para buscar rumos e entender o que poderia ser estudado. Esse caminho não usual não trouxe apenas dificuldades, mas também possibilidades. Pude por meio dele explorar diversas dimensões da realidade observada até chegar ao tema central.

A antropologia e o teatro

A discussão sobre os campos do teatro e da antropologia já existe há algum tempo, embora seguindo caminhos não necessariamente próximos às questões aqui lançadas. Schechner (2006) traz uma reflexão sobre os “pontos de contato” entre as duas áreas, onde o autor faz uma análise de outros estudiosos que produziram sobre o tema. Schechner divide esses trabalhos em três linhas centrais. A primeira delas é a “encorporação”, que entende a experiência dos nativos como base do conhecimento para a execução da performance. A segunda remete à ideia de que “as fontes da cultura humana são performativas”. Entende-se aí a “performatividade” como uma característica humana que influencia seu desenvolvimento enquanto espécie. Por fim, a terceira diz respeito ao “cérebro como um local de performance”, que discute sobre a possibilidade de performances possuírem um caráter hereditário, influenciando os saberes tradicionais (SCHECHENER, 2006, p. 27-28).

Em outro trabalho teórico-bibliográfico, Beeman (1993) discute os conceitos de teatro e performance dentro da antropologia, apontando as particularidades e variáveis em cada uma dessas instituições, bem como abordando a criação de significados culturais no contexto dos teatros e espetáculos.

Por fim, a confluência entre o teatro, a antropologia e os estudos de performances e rituais encontra seu representante mais forte na figura de Victor Turner. O debate trazido por Turner acerca do ritual e da noção de liminaridade (TURNER, 1974) é um marco no diálogo entre a antropologia e o teatro, embora não se faça central nesta pesquisa. Afastamo-nos aqui da discussão sobre a

dramatização da vida social para observar mais diretamente os processos de ensino e aprendizagem das técnicas corporais de dramatização.

Pensando assim na questão das técnicas corporais, o trabalho de Marcel Mauss se apresenta como uma referência central. Nele, o autor argumenta que “o corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem” (MAUSS, 1974, p. 407). O presente trabalho dialoga com essa obra de Mauss quando entende o corpo enquanto ferramenta, uma vez que nas aulas de teatro constantemente ele é o centro do aprendizado, com diversos exercícios que visam discipliná-lo.

Deixando os grandes clássicos e partindo para uma literatura mais diretamente associada às questões aqui tratadas, cito o artigo de ALMEIDA, AZEVEDO-MARTINS e NUNES (2013) sobre vivências de um grupo de teatro formado por adultos na maturidade. Nele, os autores trazem questões sociais que influenciam nos processos de aprendizado, como a ampliação da rede dos alunos, sua relação com a família, a questão do autocuidado, entre outros fatores. De forma semelhante, ao longo do trabalho busquei entender como externalidades influenciavam a sala de aula.

Por fim, acredito ser importante mencionar uma vasta literatura que advém do campo das artes cênicas. Fazendo uma breve pesquisa, pude observar que a maioria é relacionada ao teatro como ferramenta na educação, como o artigo de Gonçalves (2018), que analisa a utilização do teatro para conscientização sobre doenças em uma escola pública em situação de vulnerabilidade. Outro exemplo é o artigo de Oliveria (2012) sobre o teatro como forma de ensino da ciência. Esses exemplos são interessantes para pensar o teatro como um meio para alcançar outros fins – questão que vai aparecendo à medida que avançamos a investigação sobre os cursos de teatro em Cabo Verde.

A pesquisa e o pesquisador

A metodologia utilizada para esta pesquisa foi principalmente a observação participante. Com isso, pude ter acesso às aulas de teatro e, participando dos exercícios, entender de maneira mais minuciosa como se deu e quais fatores influenciaram o processo de assimilação das técnicas corporais. Em outros momentos, utilizei de entrevistas semiestruturadas, principalmente quando falei com os gestores dos espaços ou professores. Para melhor entender o meu processo de imersão

no campo, acredito que duas características da minha biografia sejam importantes: a primeira sendo minha trajetória dentro do teatro e a segunda minha nacionalidade.



Figura 1 – Minha participação na peça “Essa peça é um defeito, mas pra tudo, dá-se um jeito” em 2011 com 13 anos de idade (Fonte: acervo pessoal)

Alguns detalhes quanto a minha trajetória dentro do teatro devem ser descritos previamente para a melhor compreensão dos dados que serão apresentados, principalmente no terceiro capítulo. Eu comecei a fazer aulas de teatro aos 12 anos e participei de diversos espetáculos, por isso tenho uma bagagem de conhecimento em teatro que me auxiliou na imersão em campo em todos esses espaços. Devido a isso, em alguns momentos quando participei das aulas como aluno não tive dificuldades em me inserir em aulas já em andamento; em outros, quando participei como uma espécie de monitor ou auxiliar do professor (principalmente nas aulas com crianças), pude dar orientações e ajudar no andamento de exercícios, inclusive tive a oportunidade de participar de um espetáculo fruto de uma oficina de teatro do oprimido durante o período em campo.

A relação entre distanciamento e familiaridade é um debate bastante comum na antropologia, sobretudo no que toca aos desafios para estranhar o que originalmente parecia familiar – como bem já destacava Gilberto Velho (1980). Para mim, esse desafio também surgiu, pois em alguns momentos minha visão viciada de ator tentava enxergar nos exercícios seus erros e acertos. Entretanto, com a visão de antropólogo fui capaz de pensar para além dessa lógica, buscando dentro dos processos de assimilação das técnicas corporais reflexões que englobassem muitos outros fatores e com outros objetivos. Acredito que o teatro me permitiu entender o que estava acontecendo e me auxiliou no posicionamento adequado em campo, já a antropologia me permitiu enxergar o que eu já conhecia de uma maneira mais diversa e complexa.

Em um primeiro momento, eu planejava apenas observar as aulas e fazer anotações de minhas percepções. Entretanto, já na primeira aula fui convidado para de fato participar dos exercícios como um aluno regular. Isso me fez mudar um pouco a estratégia de pesquisa, porque por mais que em um primeiro momento pareça ser algo totalmente positivo, essa imersão muda um pouco a ótica de como eu observei algumas questões.

Nas aulas com crianças, onde eu atuava mais como um monitor, no intuito de auxiliar e gerar o engajamento das crianças, pude observar melhor como funcionavam as dinâmicas entre professor e aluno, sobretudo a questão da disciplina em sala de aula. Já nas aulas com adultos, onde eu participava como um aluno regular, pude entender melhor como de fato funcionavam os exercícios, a percepção dos alunos quanto a eles e também as motivações em fazer teatro. Claro que a questão da faixa etária entre adultos e crianças também modificou o acesso a certos dados, mas quis aqui levantar essa discussão entre o estar dentro e o estar fora do exercício e como isso muda a ótica.

O fato de eu ser brasileiro me auxiliou muito na aproximação com os interlocutores, uma vez que os mesmos já tiveram experiências relacionadas ao teatro com brasileiros em Cabo Verde ou mesmo no Brasil. Como abordaremos ao longo do trabalho, uma das questões principais sobre o teatro cabo-verdiano é o quanto seu processo de internacionalização é importante. Não apenas espetáculos viajam o mundo em festivais, mas também alunos e professores, através de intercâmbios. Graças à lusofonia, mas também a outros fatores, o Brasil é um dos países que mais possui vínculos artísticos com Cabo Verde no teatro, por isso ao dizer que eu era brasileiro meus interlocutores logo tinham histórias para contar.

Noto que isso ultrapassa experiências particulares. Cabo Verde é um país que tem uma admiração enorme pelo Brasil, sendo isto, inclusive, tema de alguns trabalhos acadêmicos. Durante o campo pude experienciar isso diversas vezes. Quando ia pedir uma informação para qualquer pessoa na rua, ao dizer que era brasileiro um sorriso rapidamente se estampava no rosto e eu podia ver toda a solidariedade em dar a informação para alguém de uma “pátria irmã”. Além disso, os cabo-verdianos consomem muito a cultura brasileira. O trabalho de Mendes (2012), por exemplo, disserta sobre o consumo de novelas brasileiras e demonstra que muito da aproximação de Cabo Verde para com o Brasil veio por esse canal. Além de novelas, ao adicionar meus interlocutores nas redes sociais pude perceber que eles consomem o que há de mais brasileiro na atualidade: nossos memes.

A estrutura da dissertação

Partindo agora para a estruturação deste trabalho, noto que o primeiro capítulo tem dois objetivos principais, sendo o primeiro de contextualizar o leitor sobre a história, cultura e temas importantes de Cabo Verde e da ilha de São Vicente, onde foi realizado o trabalho de campo. Alguns desses temas são recorrentes em diversos trabalhos sobre o país, como a emigração. Foi participando do Laboratório de Etnologia em Contextos Africanos (ECO A) que pude perceber como outros estudos também realizados em Cabo Verde constantemente mencionam esses temas: alguns deles tratando da diversidade existente entre as ilhas¹, como os cabo-verdianos lidam com a migração², a questão dos grandes fluxos no comércio³, entre outros. Assim, pude perceber que o teatro também se insere em muitas dessas questões.

Em seguida, pude partir para o segundo objetivo do primeiro capítulo que seria apresentar a história do teatro no país. É fundamental para que possamos compreender as aulas de teatro que entendamos de onde surgiu o teatro e quais questões são importantes destacar em sua história para entender os processos existentes nele hoje, trazendo reflexões como a internacionalização do teatro, o conflito entre profissionalismo e amadorismo, suas figuras importante, etc.

Uma questão interessante que destaco já na introdução é o local onde se insere o teatro no país hoje. João Branco, a pessoa mais importante no que diz respeito ao teatro cabo-verdiano (e que

¹ Ver BRAZ DIAS (2004).

² Ver LOBO (2012).

³ Ver JUSTINO (2014) e VENÂNCIO (2017).

terá essa importância explicada posteriormente), argumenta que não há uma viabilidade econômica no teatro hoje. Mesmo assim, políticas públicas de incentivo ao que o país chama de “economias criativas”, existindo até mesmo um ministério para isso, tentam fortalecer o teatro. Inclusive, enquanto estive em campo, durante o festival Over12, que comemorava um ano de existência da ALAIM, o ministro das economias criativas estava presente.

O segundo capítulo tem como objetivo a apresentação dos espaços e das propostas dos três cursos aqui abordados. Buscou-se descrever como são os espaços onde acontecem as aulas, a trajetória dos professores, as questões econômicas em torno dos cursos, quais são os objetivos esperados em cada curso e o perfil dos alunos, entre outras questões. Assim, acredito que o segundo capítulo funciona como uma base para o terceiro, pois com frequência os professores e os espaços serão mencionados no capítulo posterior.

Por fim, o terceiro capítulo traz dados coletados em campo a partir das aulas de teatro que pude acompanhar. Ele contém o propósito central do trabalho que seria o de entender e refletir sobre os aspectos sociais dos sujeitos (alunos, professores e outros funcionários) e dos espaços que modificam os processos de assimilação das técnicas corporais do teatro. É importante destacar aqui duas questões. A primeira é que em momento algum este trabalho pretende dizer o que é certo ou errado nas aulas ou qual curso é melhor ou pior, mas sim compreender como funciona o processo de aprendizagem dos alunos durante as aulas de teatro. A segunda questão é a de que o contato que eu tive com cada turma se deu em tempos diferentes do campo e que eu descobri e me inseri na dinâmica de aula em momentos diferentes, por isso alguns dados são particulares a um curso ou outro.

CAPÍTULO 1

Cabo Verde como espetáculo e Mindelo como palco

Este capítulo está dividido em duas partes, tendo elas objetivos semelhantes. A primeira busca familiarizar o leitor com a sociedade cabo-verdiana, abordando fatores históricos e culturais necessários para a compreensão das questões mais específicas de que trata este trabalho. A segunda parte visa trazer elementos sobre a história do teatro no país, a fim de compreender quais processos influenciaram a atual prática de teatro e seu ensino na cidade do Mindelo.

1.1 Cabo Verde

Cabo Verde é um arquipélago localizado na costa oeste da África, na altura do Senegal, sendo composto por 10 ilhas divididas em dois grupos. As ilhas que compõem o Barlavento são Santo Antão, São Vicente, Santa Luzia, São Nicolau, Sal e Boa Vista; já as do Sotavento são Maio, Santiago, Fogo e Brava (ver fig. 2). Dessas ilhas, apenas Santa Luzia é desabitada.



Figura 2 – Mapa de Cabo Verde (fonte: <https://www.nationsonline.org/maps/Cape-Verde-Map.jpg> Acesso em: 20 de junho de 2019)

As ilhas foram descobertas em 1460 e não possuíam habitantes nativos, o que levou a um processo de ocupação particular, contrastante com outras colônias portuguesas na África. , Africanos escravizados foram levados para o arquipélago, formando, com os portugueses, o que chamamos de uma sociedade crioula. Por se tratar de um arquipélago com clima instável, os portugueses encontraram dificuldades em utilizar as ilhas para a agricultura em diversos momentos. Por outro lado, o país acabou se tornando um ponto importante e lucrativo de tráfego de mercadorias e pessoas, uma vez que possuía uma localização excelente em diversas rotas comerciais da época.

Essas duas características em conjunto nos permitem refletir sobre o modo como a insularidade marca Cabo Verde. Muitos aspectos de agricultura, migração, clima e outros são fortemente contrastantes com países não-insulares. Exemplos disso são os históricos e constantes fluxos de uma ilha para outra, uma vez que algumas ilhas passavam por longos períodos de seca, tornando-se inabitáveis. Ainda hoje esse fluxo interilhas é importante, agora alimentado pela desigualdade no que diz respeito ao desenvolvimento econômico das ilhas, com impacto na oferta de empregos..

Esses fluxos constantes não modificaram apenas a questão econômica e demográfica de cada ilha, mas fizeram com que diferentes povos tivessem contato uns com os outros, criando particularidades culturais em cada ilha. O crioulo, língua falada no dia a dia cabo-verdiano, possui suas variações de uma ilha para outra, algumas se aproximando um pouco do francês ou outras de línguas africanas a partir das vivências que cada ilha teve com estrangeiros.⁴

O tráfego constante é algo muito presente até hoje no cotidiano de Cabo Verde e pode ser observado nas altas taxas de migração do país. Segundo dados da Organização Internacional de Migração da ONU de 2009, baseados no Censo de 2000, estima-se que existam 518.180 mil emigrantes cabo-verdianos, o que ultrapassa os 480.000 habitantes do país.

⁴ Abordando de maneira mais profunda o crioulo, Juliana Braz Dias (2018) discute o lugar do crioulo e seu surgimento em Cabo Verde. A autora demonstra através de reflexões trazidas por intelectuais locais como o crioulo, utilizado em situações mais informais, ocupa um espaço fundamental na identidade nacional, por mais que o português seja a língua oficial tanto de dentro quanto para fora do país. Outra reflexão interessante é sobre a diferenciação do crioulo de uma ilha para a outra, muitas vezes abordada de maneira anedótica com diversas piadas e situações no senso comum, porém as divergências entre a língua em cada ilha é uma das dificuldades para a oficialização do crioulo, uma proposta bastante discutida no país (BRAZ DIAS, 2018).

Diversos trabalhos demonstram como a emigração influencia vários aspectos do universo cabo-verdiano. Citarei dois que evidenciam isso em esferas distintas. O trabalho de Lobo (2012) demonstra como as famílias se adaptam para manter vínculos familiares mesmo com a constante migração de mulheres para outros países e como essa migração influencia fortemente as estruturas familiares. Já o trabalho de Braz Dias (2004), demonstra como a migração é tema recorrente em músicas de ritmos da cultura popular como as mornas e coladeiras e como ela influencia a identidade nacional cabo-verdiana.

O teatro não se exclui disso. Pensando em um enfoque mais contemporâneo, a migração é bastante recorrente entre os atores e diretores cabo-verdianos. Janaina Alves Branco, diretora da ALAIM, em entrevista realizada durante o campo, relata que diversos alunos vão para países como Brasil e Portugal para adquirir conhecimento e menciona projetos que tentam integrar esses três países, promovendo o intercâmbio de professores também.

Voltando para a questão histórico-geográfica, ao longo do tempo os interesses portugueses em cada ilha foram se modificando, inclusive algumas demoraram mais tempo para serem exploradas que outras. Os motivos que ocasionaram os diferentes tempos de exploração de cada ilha são diversos, como, por exemplo, o clima instável com longas secas, a questão dos ventos que dificultavam o acesso às ilhas e o fato de boa parte dos solos não ser fértil. Por esses motivos, as ilhas começaram a desenvolver suas próprias características e desempenhar papéis diferentes entre si, uma vez que a tecnologia à época não era capaz de adaptar de maneira satisfatória as condições que a natureza impunha aos homens.⁵

1.2 São Vicente e Mindelo

⁵O trabalho de Andrea Lobo (2015) faz uma análise de como a percepção sobre a natureza das ilhas influenciou no processo de colonização e conseqüentemente em diversos outros fatores. A autora traz dados desde o descobrimento da ilha até novas políticas para modificar a percepção da paisagem do país, explicando e abordando as características mencionadas anteriormente. Segundo a autora, “[p]ela análise das construções sobre a natureza do arquipélago, é possível acompanhar as dinâmicas não só das relações sociais, políticas e econômicas, mas também entre os dois níveis, o natural e o cultural.” (LOBO, 2015, p.144). Com isso, podemos compreender o porquê de cada ilha desempenhar papéis diferentes entre si. São Vicente, especificamente, se tornou a capital cultural e os motivos serão expostos adiante.

São Vicente é a segunda ilha mais populosa de Cabo Verde, contando com aproximadamente 75.000 habitantes, sendo 60.000 desses no Mindelo⁶. A ilha é conhecida pelo chamado Porto Grande, que foi construído na metade do século XIX e deu início às atividades econômicas na ilha. Como mencionado anteriormente, Cabo Verde possui clima muito instável e, após diversas tentativas frustradas de estabelecer a agricultura em São Vicente, a construção do porto permitiu o fortalecimento da economia, muito baseada nas trocas comerciais realizadas nele.

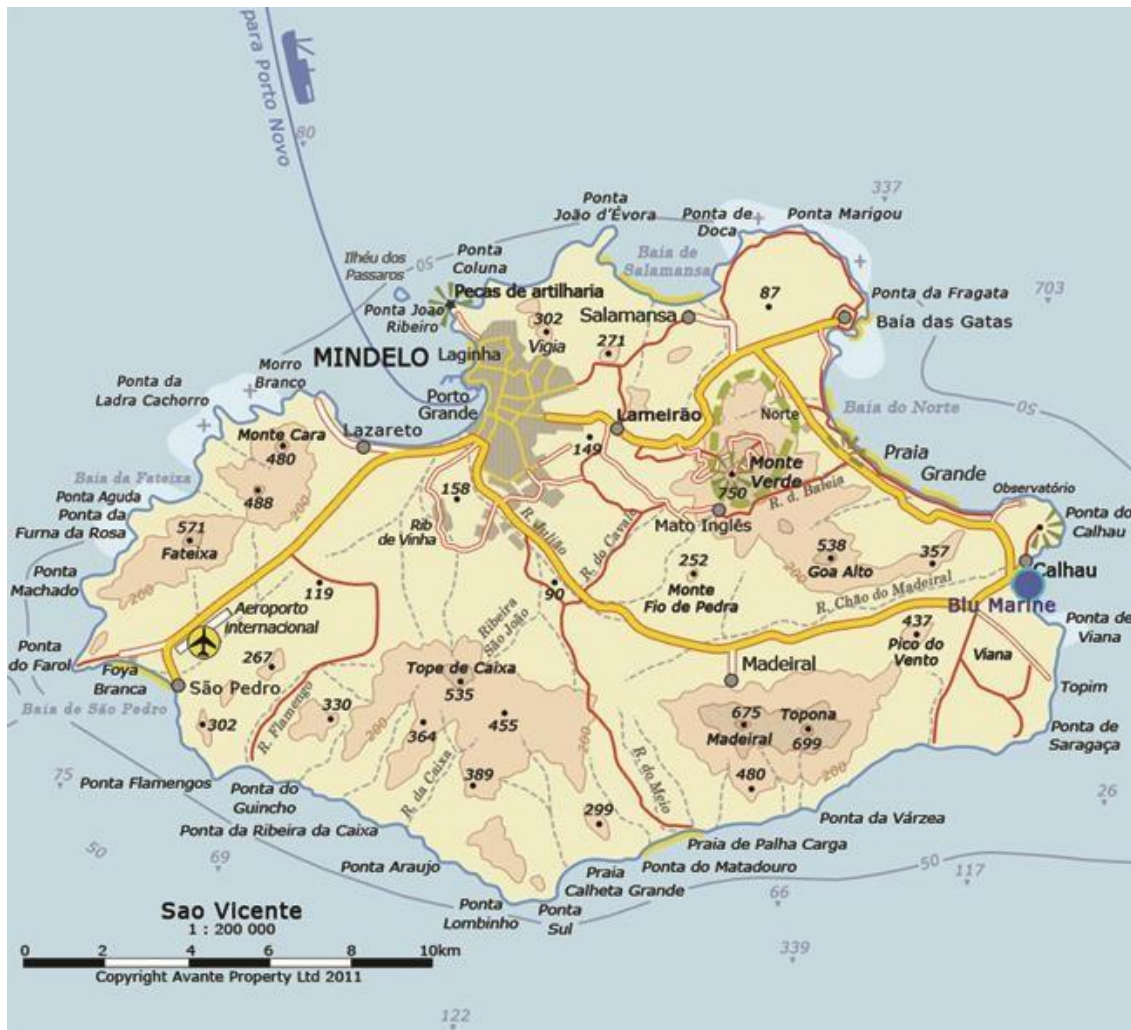


Figura 3 – Mapa de São Vicente (Fonte: http://gotravelaz.com/sao-vicente/#photo_1). Acesso em: 20 de junho de 2019)

A construção do porto conseqüentemente trouxe um crescimento demográfico enorme para a ilha. Em 1827 ela contava com apenas 183 habitantes, já em 1882 atinge os 4267. Esse crescimento foi majoritariamente composto por camponeses de outras ilhas como Santo Antão e São Nicolau em

⁶ Dados do Instituto Nacional de Estatística de Cabo Verde (INE-CV), 2010.

busca de empregos advindos do porto, uma vez que estavam passando por secas e outras instabilidades (CORREIA E SILVA, 2000).

Este foi um período muito favorável para isso, uma vez que diversos fatores combinados possibilitaram a ascensão econômica do Porto Grande e conseqüentemente o surgimento e crescimento da Cidade do Mindelo. Um deles foi o avanço tecnológico dos meios de transporte, uma vez que os navios passaram a ser movidos a vapor e precisavam realizar mais paradas. Outro é a localização estratégica de Cabo Verde, tanto para as recém-independentes colônias americanas quanto para os países mais ao sul da África.

Esses e outros fatores trouxeram não só investimento para a cidade, mas também novas pessoas e novas formas de lazer. Braz Dias (2004) relata que Mindelo, em 1879, contava com a maior comunidade de estrangeiros do país, composta principalmente por britânicos. É possível notar isso observando as casas no centro do Mindelo. Muitas possuem arquitetura diferente da portuguesa, uma vez que esses estrangeiros investiam na cidade.

Outro exemplo são os relatos de festas e danças que buscam manter a origem e a relação com Santo Antão. Inclusive, Correia e Silva menciona que São Vicente é uma verdadeira Babel cabo-verdiana, uma vez que é composta por gente de todas as ilhas, possui um crioulo que se aproxima de todas as ilhas e, em suas palavras, “é o cosmopolitismo à escala arquipelágica” (CORREIA E SILVA, 2000, p. 128).

Esses são dados interessantes para compreender por quê São Vicente é considerada a capital cultural do país. Mesmo com seus 60.000 habitantes, Mindelo, por ter tido esse fluxo maior de estrangeiros, é um espaço que valoriza mais os aspectos de diversidade, possuindo até mesmo um ar cosmopolita. Isso pode ser observado desde o início da formação da cidade, como se vê em um trecho do Boletim Oficial nº 28 de 1888 que regulamentava a Sociedade Recreativa de Fraternidade. Em seu terceiro artigo dizia “indeterminado o número de indivíduos de que esta sociedade pode ser composta, sem distinção de nacionalidade ou sexo” (apud BRANCO, 2004, p. 93). Em outro Boletim Oficial, o de nº14 de 1893, é mencionado que “a população da cidade, composta de emigrantes de todas as ilhas do arquipélago, é pacífica, bondosa, humilde e alegre” (apud CORREIA E SILVA, 2000, p. 128), demonstrando mais uma vez como existe uma aceitação (e mesmo uma valorização) do diferente na ilha.

É nessa aceitação do diferente que podemos pensar como uma cidade com proporção tão pequena possui aulas de teatro frequentes, grupos, festivais internacionais e outros eventos. É evidente que não é apenas receber os estrangeiros, sejam eles de outras ilhas ou países, mas também de receber suas pessoas, costumes, práticas e, evidentemente, sua arte. Isso é importante de ser observado pois nos ajuda a explorar quais são os fatores que propiciam a existência de práticas de teatro e quais são seus obstáculos e desafios. Hoje a ilha é ainda muito visitada para turismo e recebe constantemente atividades culturais como as mencionadas, o que propicia o surgimento de escolas de artes.

1.3 Contextualizando o teatro em Cabo Verde

Nesta parte, onde busco retomar a história do teatro em Cabo Verde, tenho como principal referência as obras literárias de João Branco, ator, diretor e professor de teatro em Cabo Verde desde 1993 (fig. 4). João Branco escreveu uma tese de doutorado sobre o teatro do país com o título de “Crioulização Cênica: Em Busca de uma Identidade para o Teatro Cabo-verdiano” em 2016, mas neste momento focaremos em outra obra onde o autor aborda mais precisamente a história do teatro no país, chamada “Nação Teatro – História do Teatro em Cabo Verde”, de 2004.



Figura 4 – João Branco no espetáculo “As palavras de Jó” (Fonte: <https://mindelinsite.cv/as-palavras-de-jo-volta-ao-palcos-do-alaim/> . Acesso em: 20 de junho de 2019)

Segundo João Branco, as primeiras manifestações de teatro registradas em Cabo Verde são datadas no início do século XVIII. O autor refere-se a um documento que proibia a prática do teatro em Tabancas (festas populares) na Cidade da Praia. Segundo o documento, “os negros, numa espécie de teatro de rua, caricaturavam a sociedade, representando governantes, oficiais, eclesiásticos, tudo em laia de ridículo” (SEMEDO *apud* BRANCO 2004, p. 70).

É importante notar que o registro mencionado não se refere ainda ao teatro enquanto uma instituição autônoma, nos moldes hoje conhecidos. As Tabancas possuem uma dinâmica bem mais complexa do que simples “festas” ou “espetáculos”. Trata-se de todo um aspecto de construção de sociabilidades, envolvendo associações de ajuda mútua, sobretudo no interior da Ilha de Santiago. Wilson Trajano Filho aborda, em diversos trabalhos, o papel das tabancas. Em um deles o autor descreve as tabancas como “uma instituição total que regula os aspectos mais importantes da vida de seus associados e da comunidade” (Trajano, 2006, p. 6). Neste mesmo trabalho, Trajano Filho argumenta que as relações entre as tabancas e os agentes coloniais são muito mais complexas que um binarismo entre resistência e opressão e isso se reflete também na prática do teatro, uma vez que ele partilha de uma lógica de trocas, conflitos e sátiras, como veremos posteriormente.

Com essa reflexão em mente, sabemos que não é possível precisar quando e onde começou o teatro, mas a referência às tabancas ainda é um dado interessante para investigar suas origens. Além desse documento, há também registros do teatro sendo praticado pela igreja católica com fins de catequização, no mesmo período. Posteriormente, vê-se ainda o surgimento de clubes e grêmios frequentados pelas elites, envolvendo grupos de teatro.

Esses três contextos foram as principais raízes do teatro cabo-verdiano. É interessante notar que eles possuem origens bem distintas e é a interação entre eles que gera o teatro cabo-verdiano propriamente dito.

Três dos clubes de elite anteriormente mencionados eram exclusivamente dedicados às artes e todos se localizavam na Praia. Além da organização de espetáculos, esses clubes foram responsáveis pela construção dos primeiros edifícios teatrais a partir da segunda metade do século XIX.

A princípio, os espetáculos eram denominados “espetáculos de variedades”, pois se tratava de pequenas peças teatrais, poesia, música ou dança. Mas com o passar do tempo as apresentações foram mudando e novas referências chegaram ao teatro cabo-verdiano, como o estilo do Revista à

Portuguesa, gênero teatral que possuía muita sátira. Com o decorrer do tempo, buscando referências locais e até mesmo utilizando o crioulo em alguns espetáculos, surgiu o que Branco denomina “uma nova comédia urbana crioula” (2004, p. 137).

Esses espetáculos inicialmente eram produzidos apenas pelas elites, mas com a aproximação a temas que tratassem de realidades mais tangíveis, alguns clubes desportivos mais populares começaram a também explorar o mundo das artes cênicas. Esse processo modificou muito a maneira como o teatro era apresentado, mas manteve a característica da sátira, o que para Branco é um dos fatores que influencia até hoje o fato de a comédia ser o gênero mais apreciado pelo público cabo-verdiano. Mais à frente, quando adentrarmos as aulas de teatro e alguns ensaios que pude acompanhar, será melhor abordado o porquê de o teatro se manter popular. Branco também evidencia o fato de que existe uma influência estrangeira forte nesse processo, mas, conforme o autor, boa parte do desenvolvimento do teatro é feito por figuras populares locais como Arthur Boxe, Ti Goy e Tcheta, que foram responsáveis por dinamizar e popularizar o teatro após essa reinterpretação com a ótica crioula, tendo como principal palco, no Mindelo, o Édén Park, inaugurado em 1922.

O surgimento do Édén Park (fig. 5) é algo que merece destaque. Advindo de uma iniciativa empresarial, o espaço começou com uma sala de cinema, o que era algo completamente novo na cidade, mas consonante com o espírito da ilha de São Vicente, sempre conectada aos grandes centros urbanos através do porto. A localização privilegiada do espaço também merece ser mencionada, uma vez que foi construído ao lado do Hotel Porto Grande e em frente à Praça Nova, sendo estes o hotel e a praça mais importantes da cidade. Esse prédio traz mais uma vez esse aspecto cosmopolita de São Vicente, principalmente quando o espaço se tornou palco de todos os tipos de artistas, como bailarinos, músicos e atores, virando um espaço mítico para os artistas cabo-verdianos, como uma espécie de “prêmio de carreira” (BRANCO, 2004, p. 96) devido à grandiosidade do espaço em meio à pequenez (apenas demográfica) da cidade.



Figura 5 – Éden Park em 1993 (fonte:

https://www.islasdecaboverde.com.ar/san_vicente/eden_park/9_nuno_ferro_marques_genius_locido_eden_park_e_da_praca_nova.htm Acesso em: 20 de junho de 2019)

A reinterpretação que os clubes desportivos populares fizeram do teatro praticado pelas elites merece destaque pois é uma prática comum em Cabo Verde e também em outras sociedades que passaram por semelhantes processos de colonização. McMahon (2015), em um estudo comparativo de países que passaram pela colonização portuguesa, demonstra diversos exemplos de como espetáculos clássicos são remodelados a partir da ótica local e como eles transitam em festivais internacionais.

Além dessa aproximação ao teatro feita pelos clubes, outras frentes também foram responsáveis por impulsioná-lo. Uma delas diz respeito aos Sokols⁷, uma organização juvenil criada em 1932, inspirada no movimento tcheco surgido em 1862. Eles visavam trazer valores cívicos e democráticos para seus membros por meio de toda uma cultura física de exercícios e encontraram no teatro uma das maneiras de alcançar esse fim. Eles realizavam poucos espetáculos, mas de alta qualidade de estrutura cênica e música, com mensagens alegres e marcantes, segundo relatos (BRANCO, 2004).

⁷ Os Sokols ou, como eram chamados, Falcões Verdes de Cabo Verde atuaram no país de 1932 até 1939, tendo sido extintos pelo Estado Novo metropolitano por não serem alinhados politicamente aos seus interesses. Inclusive, eles demonstraram simpatia à Revolta de Nhô Ambrose, contrária ao regime na época. Há um livro publicado por Jan Klíma sobre a organização, mas infelizmente não tive acesso.

Por muito tempo o teatro teve um foco maior no aspecto da comédia, mas, com os movimentos pró-independência, ele começou a ter um teor mais político, principalmente em uma espécie de teatro radiofônico, protagonizado por Nhô Djunga e Sérgio Frusoni. O processo de independência cabo-verdiano se deu junto ao de Guiné Bissau, o que resultou na criação do Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde (PAIGC), mas após um golpe militar organizado por Nino Vieira na Guiné Bissau, a parte de Cabo Verde se separou, criando o Partido Africano da Independência de Cabo Verde (PAICV). Após a independência em 1975, o teatro começou a ter dois rumos: um com bastante apoio do novo Estado e conseqüentemente de acordo com suas diretrizes e outro mais formado por improvisações, sem um grande teor técnico.

É importante mencionar que, de 1975 até 1990, o único partido em Cabo Verde era o PAICV e, assim como em outros países em seus processos de pós-independência, eles buscavam criar uma identidade nacional que se alinhasse aos ideais do partido e seu projeto para o país. Assim, uma das maneiras que encontraram de disseminar e até mesmo legitimar esse projeto para a população foi o teatro. Com isso, surgiu a Juventude Africana Amílcar Cabral (JAAC-CV)⁸.

A organização era composta majoritariamente pelos quadros de juventude dentro do partido e tinha dois objetivos principais: o enriquecimento dos valores nacionais e a criação de ação cultural na juventude (BRANCO, p. 163). Sendo assim, a JAAC-CV incentivava atividades teatrais em todo o arquipélago. O mais emblemático deles foi o Teatro Experimental Rubom Manel (TERM), que realizava peças pedagógicas, concebido por Horácio Santos. Entretanto, mesmo com a máquina estatal ao seu favor, os grupos não duraram muito tempo, sendo a maior duração em torno de três anos. Isso acabou criando um cenário que não contribuía para criar uma consistência técnica que ajudasse o teatro a ter uma importância maior no país (BRANCO, 2004).

O fato de os grupos não durarem muito tempo ainda é um desafio recorrente para a prática teatral em Cabo Verde. Um dos motivos é a personificação dos grupos de teatro, isto é, os grupos são muito relacionados a uma pessoa só (como veremos adiante). Esse fenômeno possui seus lados positivos, pois em um contexto pequeno como Cabo Verde o fator de amizade e carisma atrai mais pessoas para os grupos e espetáculos. Entretanto, por motivos de trabalho ou até mesmo por novas oportunidade na área do teatro, essas pessoas que centralizam a atividade dos grupos acabam migrando para outro país, sendo os grupos descontinuados, mesmo que as relações de afinidade se

⁸ Amílcar Cabral foi uma das principais figuras no processo de independência, por isso, a escolha do nome da organização já demonstra o alinhamento ideológico proposto.

mantenham. Não são raras as situações de grupos que ficam mais de um ano sem qualquer atividade, mas que em algum momento tentam se reunir e apresentar algo ou pelo menos ajudar ex-integrantes a montar e divulgar seus espetáculos.

Em meu campo pude conversar com os professores e alunos dos cursos, mas também conheci ex-integrantes de grupos de teatro. Uma delas foi Emeline, que fez o curso da Somá Cambá e posteriormente participou do grupo de teatro, mas como começou a trabalhar em um supermercado acabou não conseguindo mais participar das atividades. Mesmo assim, ela tenta contribuir da maneira que pode. Um exemplo disso foi ela fazer questão de me apresentar aos professores e falar bem do curso.

Mesmo com essa instabilidade nos grupos, é importante notar o que há de constante. Por mais que muitos sejam descontinuados, muitos outros também surgem e isso traz a reflexão de que o teatro em Cabo Verde encontra maneiras de responder à carência de recursos financeiros, como veremos adiante. Vemos também como se constitui um estilo próprio e dinâmico de lecionar o teatro e criar grupos, o que certamente se reflete em seus espetáculos.

Segundo Branco, “[o] cabo-verdiano adapta-se bem às situações adversas” (2004, p. 274) e o teatro não escapa disso⁹. Por isso, mesmo com ausência de infraestrutura e situações financeiras difíceis, muitos grupos continuavam surgindo e realizando espetáculos da melhor maneira possível. Dois merecem destaque nesse processo, o Grupo de Teatro Juventude em Marcha da ilha de Santo Antão, organizado por Jorge Martins, e o Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo (CCP), organizado por João Branco, responsáveis pela criação de um “teatro nacional”. O primeiro foi responsável por criar espetáculos que contemplassem vivências e tradições locais; já o segundo levou a pensar o teatro em um contexto global, agregando-o a outras artes.

Ao longo do campo, acompanhei aulas do Grupo de Teatro do CCP e abordarei mais sobre o mesmo durante o trabalho, por isso creio ser importante dar um destaque para o Juventude em Marcha por agora. O grupo surgiu em 1984 e ganhou destaque por dois motivos. O primeiro foi o número de espetáculos que produzia, já que a maioria dos grupos mal produzia um por ano durante o período; o segundo foi sua capacidade de influenciar a maneira de fazer teatro em Santo Antão, inspirando outros grupos a surgirem.

⁹ É certo que não tratamos aqui de uma constatação com bases objetivas, mas de um pensamento operante no senso comum cabo-verdiano, sobretudo quando é retomada a história de enfrentamento das secas e fomes pela população.

Como discutido anteriormente, o grupo Juventude em Marcha era muito atrelado à imagem de Jorge Martins. Para João Branco, ele seria uma espécie de “Moière¹⁰ cabo-verdiano” e cérebro do grupo, mas César Lélis, ator do grupo, seria sua alma, inclusive muitos dos espetáculos tinham ambos como protagonistas (BRANCO, p. 231). Essas descrições feitas por Branco são exemplos do atrelamento que existe em Cabo Verde dos grupos a pessoas. Reforço que não necessariamente é algo ruim, mas que requer atenção para compreender as dinâmicas de surgimento de grupos e até mesmo cursos de teatro.

Em 1981 o grupo Korda Kaoberdi faz a primeira apresentação fora do país, o que dá início à sua internacionalização. Essa participação aconteceu no Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica (FITEI), que acontece anualmente na cidade do Porto, em Portugal. Este festival já abriu portas para outros grupos e por muitos anos foi o único em que Cabo Verde participou. Entretanto, nos últimos 20 anos, o Grupo de Teatro CCP participou de diversos outros grandes festivais da Europa, África e Brasil. A maioria deles acontece em Portugal e muitos possuem em comum o enaltecimento da lusofonia.

Alguns outros festivais têm propósitos diferentes, como a questão da diáspora ou arte africana, o que é um dado interessante e bastante discutido por McMahon (2015), que explora essa questão do teatro como uma forma de releitura dos processos coloniais. A autora inclusive traz reflexões sobre o transnacionalismo lusófono e as diversas possibilidades interpretativas que um festival pode ter, citando exemplos como o espetáculo “Duas Sem Três”, que reformulava discursos de gênero em Cabo Verde, e “O Homem Ideal”, que pensa diversas questões sobre o destino econômico de Moçambique. Para a autora, quando estes espetáculos frequentam outros festivais eles geram provocações e reflexões novas, sendo eles, portanto “acontecimentos produtivos para diálogos culturais paralelos sobre questões locais, nacionais e globais” (MCMAHON, 2015, p. 221), Isso dialoga diretamente com a realidade de Cabo Verde, uma vez que constantemente alunos, professores e espetáculos estão sempre envolvidos nesse processo de internacionalização causador de contatos e trocas únicas entre os teatros de diversos países.

Em 1996 é fundada a relevante associação Mindelact, sendo que seu concebimento de fato foi no ano anterior, quando um grupo de artistas organizou um festival de teatro na Cidade do Mindelo. Após o sucesso do festival, esse grupo decidiu continuar a fazer mais e aí nasceu a ideia de criar uma nova associação artística e cultural, sendo ela designada Mindelact. Os objetivos

¹⁰ Dramaturgo francês do século XVII considerado um dos mestres da comédia.

propostos pela associação em sua primeira assembleia estão presentes no artigo 1º de seu estatuto (BRANCO, p. 245). Creio que para este trabalho vale mencionar e discutir os seguintes:

“Incentivar e apoiar os grupos de teatro já existentes em Cabo Verde e os que se vierem a formar”. Este objetivo dialoga diretamente com o que havia sido exposto sobre as dinâmicas dos grupos de teatro em Cabo Verde. Por mais que possa parecer um objetivo genérico, no sentido de que qualquer associação voltada para o teatro teria isso em mente, a grande descontinuidade de grupos e também nascimento de novos é lembrada e pretende ser discutida com o surgimento da Mindelact.

“Servir de elo de ligação entre os agentes teatrais cabo-verdianos e os promotores de programas de intercâmbio teatral entre os países lusófonos”. Aqui podemos observar como a migração engloba mais uma vez o teatro. Assim como observado em diversos exemplos na primeira parte deste capítulo, o teatro também é afetado pela migração, seja por meio de intercâmbio dos alunos e professores ou pelo fato de os próprios espetáculos cabo-verdianos serem incentivados a transitar.



Figura 6 – Associação Mindelact (Fonte: <https://www.mindelact.org/associacao-mindelact> Acesso em: 20 de junho de 2019)

Durante o desenvolvimento da pesquisa, pude conversar com alunos do curso de teatro do Centro Cultural Português e alguns deles, especialmente os mais jovens, tinham o interesse de em algum momento fazer um intercâmbio para Portugal ou para o Brasil. Uma das alunas com esse interesse é Lisa, que desde cedo fazia cursos de teatro no Mindelo e participou do Grupo 50 Pessoas, que já produziu espetáculos relevantes na cidade. Hoje ela está na Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo no Porto.

“Promover a apresentação de espetáculos teatrais de grupos estrangeiros no festival, privilegiando o contato com grupos oriundos dos países lusófonos, e internacionalizar desse modo o Festival”. Aqui vemos outro aspecto do processo de internacionalização, que tem um enfoque maior em trazer o que há de fora para Cabo Verde e criar contatos e trocas com o local.

Esse objetivo é bem-sucedido quando observamos que durante o festival Mindelact ocorrem diversas oficinas com artistas de outros países, incentivando a cena local a participar. Em conversa com Tom, um dos integrantes do grupo Somá Cambá, ele relatou que seu interesse por teatro surgiu em uma oficina de “contação de histórias” realizada por um grupo brasileiro de teatro que apresentou no Mindelact de 2012. Para ele, o teatro antes era uma coisa muito infantil, associado ao universo dos palhaços, e só depois de assistir aos espetáculos do festival e participar das oficinas foi que ele percebeu ser algo que requer esforço e aborda diversas temáticas.

É possível observar que até hoje a associação Mindelact é fundamental na promoção do teatro cabo-verdiano. Ela é responsável pelo “Março: Mês do Teatro” e pelo Festival Internacional de Teatro de Mindelo, que acontece anualmente em setembro. São duas ações que funcionam conjuntamente, uma vez que a primeira impulsiona artistas locais a produzirem mais espetáculos e oficinas e o segundo integra as melhores produções a um circuito com artistas internacionais. Ainda assim, Cabo Verde possui dificuldades em manter grupos de teatro ativos e que produzam espetáculos de grande qualidade. Um dos motivos é a própria migração discutida anteriormente, uma vez que, em busca de oportunidades melhores de trabalho, já que o teatro não é lucrativo, os atores acabam saindo e desfazendo os grupos, como nos exemplos supracitados. Tendo isso em mente, para Branco o teatro continua tendo um carácter essencialmente amador.

Patrícia Silva, professora de sociologia e de teatro no Mindelo, em sua dissertação de mestrado, tem o amadorismo do teatro cabo-verdiano como tema central. Ela escreve uma espécie de carta aberta para os “mais novos” e elenca algumas reflexões que tangenciam o assunto:

O teatro é busca de novas experiências sim, mas é sobretudo, a consolidação das aprendizagens. De que me vale estar envolvido em “n” projetos teatrais se eu não consigo consolidar nenhum deles? De que me vale abraçar “n” personagens se todas as vezes que subo ao palco vejo a mim própria? De que me vale aceitar propostas complexas se eu não consigo dar conta das coisas mais simples e sinceras? De que me vale tanta avidez de aprender se acabo por reprovar no objetivo final: tocar o outro? Embora reconheça que, talvez não seja esse o objetivo final de todos e respeito. (Patrícia Silva, comunicação pessoal)¹¹

A internacionalização é mais um exemplo de como o teatro não escapa aos vários fatores culturais de Cabo Verde. O já citado trabalho de McMahon (2015) discute como os países Brasil, Moçambique e Cabo Verde, através do teatro e festivais, remodelam o passado colonial e adaptam obras clássicas do teatro a partir da perspectiva local. Um exemplo disso que autora cita são duas obras de Shakespeare adaptadas por diretores cabo-verdianos para o crioulo. A primeira é o Rei Lear, adaptada por João Branco em 2003, e a segunda é o Sonho de uma noite de verão, adaptada por Herlandson Duarte em 2005, ambas apresentadas em crioulo, no Festival Mindelact. Durante a peça de Herlandson existe uma forte crítica ao público do Mindelo e até mesmo ao próprio festival Mindelact, que possuía estruturas muito rígidas na visão do autor (MCMAHON, 2015).

O histórico aqui apresentado torna possível partir para as reflexões sobre o ensino do teatro no Mindelo. Por ora, destaco que o teatro não se encontra dissociado de vários outros domínios da sociedade cabo-verdiana. Ele é influenciado por fatores econômicos, como o desemprego, e culturais, como a migração,¹² além de diversas outras vantagens e adversidades que marcam essa sociedade e, conseqüentemente, as práticas de ensino do teatro.

¹¹ A carta, na íntegra, encontra-se disponível no anexo I. Já a dissertação ainda não foi disponibilizada ao público.

¹² A extensa bibliografia sobre a emigração em Cabo Verde tem tratado o fenómeno, recorrentemente, como algo que não se limita a uma reação às condições económicas adversas, podendo mesmo associá-lo a um “ethos da emigração”.

CAPÍTULO 2

Espaços e propostas

O intuito deste capítulo é apresentar os espaços onde acontecem as aulas de teatro, a história dos cursos e o perfil dos professores. Algumas descrições podem conter mais dados que outras, uma vez que a convivência em alguns espaços foi maior que em outros, devido à dinâmica de aulas, aos horários do espaço e do próprio tempo de conhecimento do local, que será posteriormente detalhado. Tendo isso em mente, iniciarei agora a descrição dos espaços que frequentei, quais sejam: ALAIM, Somá Cambá e Espaço Jovem.

2.1 ALAIM



Figura 7 – Entrada da ALAIM (fonte: <https://24.sapo.pt/vida/artigos/academia-de-artes-do-mindelo-festeja-730-dias-de-muita-luta>
Acesso em: 20 de junho de 2019)

A imersão em campo na ALAIM se deu de maneira muito simples. Estando em campo, uma colega que fiz na cidade me levou para o espaço quando falei do meu interesse em pesquisar sobre as aulas de teatro na cidade. A diretora geral e uma das fundadoras do local, Janaina Alves Branco, estava presente e de imediato se mostrou bastante solícita.

Janaina também é brasileira, o que possibilitou uma aproximação mais rápida. Ela me levou para dar uma volta pelo local e tivemos uma conversa breve sobre a história do espaço, os cursos ministrados e outros detalhes. Por fim, quando perguntei se eu poderia acompanhar as aulas, Janaina disse que não haveria problema algum e me passou os horários. Assim, comecei a acompanhar as aulas não só estando presente tomando notas, mas também participando dos exercícios, que detalharei posteriormente.

A Academia Livre de Artes Integradas de Mindelo teve sua concepção no início de 2015, por meio de uma campanha de financiamento coletivo, à qual atribuiu-se o conceito advindo do crioulo de “Djunta mon”. Essa expressão tem uma grande importância cultural. Sua tradução literal seria “juntar as mãos”, mas o conceito vai muito além disto e representa a capacidade que o cabo-verdiano tem de se superar graças ao espírito de solidariedade existente na sociedade cabo-verdiana.

Segundo seus fundadores, a necessidade da criação da ALAIM vinha da falta de espaços de apresentações e da ausência de um local apropriado para um ensino artístico. Assim como vimos anteriormente, Cabo Verde sempre teve uma dificuldade muito grande de atingir grandes níveis técnicos de espetáculos, principalmente na questão de estrutura cênica. Em sua fundação, um dos objetivos da associação Mindelact, em 1996, já era “promover e incentivar o aproveitamento de espaços subaproveitados como áreas de apresentação de espetáculos” (BRANCO, p. 246).

A questão dos espaços para praticar teatro em Cabo Verde é, certamente, um dos motivos da ALAIM ter surgido. Antes, o curso de teatro do CCP acontecia no próprio Centro Cultural Português, um espaço com biblioteca e bem estruturado, mas não muito apropriado para práticas teatrais. Entretanto, é importante destacar que a ALAIM é um projeto pessoal de João Branco, ainda que seja compartilhado por muitos habitantes do Mindelo que se interessam pelas artes cênicas.

João Branco nasceu em Paris, porém teve a maior parte de sua formação artística em Portugal e vive em Cabo Verde desde 1991. Em 1993, João Branco inicia o I Curso de Iniciação Teatral a convite do Centro Cultural Português, onde, em 1994, foi convidado a assumir a responsabilidade por todas as atividades artísticas. Em 2014, assume a direção do centro cultural.

João Branco também é responsável direto pela criação do festival e associação Mindelact, que presidiu por diversos anos.

O nascimento da ALAIM teve o apoio de políticos e artistas importantes, tanto nacionais como internacionais. Alguns dos apoiadores mais notáveis são o presidente de Cabo Verde, Jorge Carlos Fonseca, a atriz brasileira Vera Holtz e a cantora caboverdiana Mayra Andrade. É evidente que a ALAIM era um projeto ambicioso e com objetivos nobres que muita gente apoiaria, mas devemos dar destaque para o fato de que a pessoa de João Branco é uma peça fundamental para isso.



Figura 8 – João Branco com os Presidentes Marcelo Rebelo de Sousa (Portugal) e Jorge Carlos Fonseca (Cabo Verde)
(Fonte: <http://joabranco.weebly.com/> Acesso em: 20 de junho de 2019)

Em 2010, João Branco foi condecorado pela Presidência da República de Cabo Verde com a Primeira Classe da Medalha do Vulcão, atribuída a quem contribui para o engrandecimento da nação. Ao longo da organização do Festival Mindelact e outros projetos, João Branco adquiriu um respeito muito grande na comunidade de teatro lusófona. Seja como ator, diretor, escritor e até mesmo como pessoa, o capital político e simbólico de João Branco atrai e fortifica o sentimento de Djunta Mon para a ALAIM. Por isso, as contribuições ultrapassam simplesmente um apoio aos

objetivos propostos da Academia Livre de Artes Integradas de Mindelo, sendo também um apoio a tudo que o João Branco representa.

Atualmente, a ALAIM é o segundo local onde mais acontece apresentações na cidade, o que demonstra que o espaço alcançou seu objetivo de dar à cidade um palco com maior estrutura para apresentações artísticas. Poucos são os outros espaços com condições adequadas. Fazendo uma análise dos espaços onde aconteceram os espetáculos do Março Mês do Teatro e do Festival Mindelact de 2018, é possível ver uma grande concentração no Centro Cultural do Mindelo e na ALAIM (ver anexos 2 e 3).

No Março Mês do Teatro, de nove espetáculos principais (não incluindo performances e oficinas) quatro aconteceram no CCM, três na ALAIM, um no Quintal das Artes e outro voltado para escolas. Já no Mindelact, a proposta do festival se divide em dois palcos, sendo nove espetáculos no CCM e nove na ALAIM (também não incluindo performances e oficinas). Outros espaços como o Centro Social da Ribeira de Craquina ou o Quintal das Artes também já comportam espetáculos, mas evidentemente a ALAIM e o CCM são os que possuem maior estrutura e isso pode ser observado pelo fato de que durante o Festival Internacional Mindelact, com peças de grande produção, os espetáculos acontecem apenas nesses dois.

A ALAIM possui cursos fixos de música, teatro, dança e, periodicamente, cursos de artes plásticas e outros. A mensalidade para todos os cursos é de 1500 escudos cabo-verdianos (em torno de 50 reais), um valor que, segundo Janaína, é utilizado para cobrir as despesas com energia, água e funcionários do espaço. Os professores da ALAIM são remunerados e com formação artística robustas, que será melhor apresentada posteriormente. Em uma conversa com Tufão, professor de teatro do curso da Somá Cambá, ele mencionou que foi convidado para dar aula na ALAIM e que o salário é muito bom, mas que recusou pois não seria possível conciliar com seus projetos na Somá Cambá.

O espaço fica localizado no Chã de Alecrim, um bairro que não fica no centro da cidade, mas mesmo assim bem localizado e possui uma excelente estrutura. A ALAIM conta com salas com isolamento acústico, palco com iluminação e sonoplastia, barras de dança e espelhos, entre outras instalações que contribuem com um dos objetivos de sua fundação, que seria ter um espaço apropriado para a educação artística. Além disso, o espaço conta com uma sala de computador patrocinada pela CVMovel (uma das maiores empresas de telefonia móvel do país), refeitório e espaços de convivência.

A equipe de serviços da ALAIM é composta por poucos funcionários, sendo dois recepcionistas e uma faxineira. Já o corpo de professores é um pouco maior, tendo três professores de teatro (sendo dois deles os próprios João Branco e Janaína Alves Branco), dois professores de dança e um de música. Mesmo o curso tendo sido iniciado por João Branco, Janaína faz parte integral dele, ambos desempenhando papéis semelhantes na licenciatura do teatro. Mesmo assim, é evidente que a fama do curso está muito atrelada ao nome de João Branco, até mesmo por uma questão de tradição, pois o mesmo está há mais tempo em Cabo Verde.

A formação dos professores de teatro é bastante completa. Janaína cresceu em um teatro, uma vez que sua mãe trabalhava no Teatro Municipal quando morava em Teresina – Piauí. Por isso, com 5 anos de idade já iniciou a praticar teatro e aos 17, como não tinha faculdade de teatro na cidade, iniciou um curso com duração de 3 anos em uma escola de teatro local. João Branco possui uma formação extensa, tendo vastas experiências como ator e diretor. Patrícia fez o tradicional curso fundado e ministrado por João Branco há mais de 15 anos e atuou em diversos espetáculos importantes na cidade.

A ALAIM possui três cursos fixos de teatro. O primeiro deles é o de iniciação teatral, que é uma continuação do curso do CCP, voltado para adultos de todas as idades. O segundo é a Sucrinha (rapadura em crioulo), um curso voltado para crianças, e o terceiro é o Ganga (jeans, em crioulo), um curso voltado para adolescentes.

O curso de iniciação teatral é já bastante antigo no Mindelo. Como mencionado anteriormente, ele foi criado por João Branco e antes era ministrado no Centro Cultural Português, mas hoje tem base na ALAIM. Existe um processo de inscrição, em que as pessoas preenchem uma ficha e depois são entrevistadas para passarem por uma “peneira”, cujo principal objetivo, segundo Janaína, é buscar o interesse da pessoa em fazer teatro e quais as motivações dela para isso. Ainda segundo Janaína, no ano de 2016 entraram mais pessoas que em anos anteriores, uma vez que com a ALAIM o espaço ficou maior.

Para Janaína, o curso não é uma formação de atores, mas sim uma “formação pessoal”. Isso porque a maioria dos alunos não busca seguir carreira no teatro por já possuírem outras profissões. Muitos deles decidem fazer o curso buscando uma realização pessoal, pois sempre tiveram vontade de fazer teatro ou porque elementos do teatro, como a oratória, podem contribuir para sua vida pessoal ou profissional.

Mesmo assim, Janaína evidencia o fato de que o curso de iniciação teatral da ALAIM possui uma forte base teórica e conta com materiais que falam sobre a história do teatro, autores emblemáticos e peças clássicas, conteúdo este cobrado em duas provas teóricas ao longo do ano. Outro ponto importante é o fato de que o curso é dividido em vários módulos que abarcam fatores centrais para o teatro como voz, corpo e interpretação, entre outros. Esses módulos podem ser modificados dependendo do andamento da turma ou do surgimento de algum projeto.

Os alunos participam de espetáculos, performances e projetos ao longo do ano letivo. Um exemplo desses projetos é o K Cena, uma parceria entre o CCP (Mindelo, Cabo Verde), o Teatro Viriato (Viseu, Portugal) e o Teatro Vila Velha (Salvador, Brasil), que visa promover o intercâmbio de diretores para criar espetáculos com um mesmo tema em países diversos.

O curso acontece duas vezes por semana com uma hora e meia de duração e é ministrado paritariamente por João Branco e Janaína, contando com a participação de outros professores ao longo do ano, que podem auxiliar nos módulos mencionados anteriormente. O perfil dos alunos do curso é diverso. Com 20 alunos em média, ele é composto por quantidades semelhantes de homens e mulheres, tendo pessoas de 18 até mais de 60 anos. A maioria deles trabalha com áreas não relacionadas ao meio artístico, mas alguns possuem interesse em se aproximar mais profissionalmente do teatro e possuem planos de continuar estudando.

A Sucrinha é um curso de teatro voltado para crianças. Tem como objetivo introduzir o básico de elementos como voz, corpo e afins. As aulas são dadas apenas por Janaína e acontecem nos sábados pela manhã. As crianças participantes vão dos 5 aos 11 anos. As crianças, em sua maioria, fazem o teatro como hobby, alguma das mais novas muito pela vontade dos pais, já as mais velhas porque realmente possuem um interesse em querer aprender para apresentar algo. Eu não tive a oportunidade de conversar com os pais, então não tenho como me aprofundar nas motivações que os levaram a colocar seus filhos no teatro.

O curso surgiu quando Janaína se mudou para Cabo Verde após casar com João Branco. Estando sem uma ocupação, tendo em mente que a cidade possuía ainda menos atividades relacionadas ao teatro, Janaína decidiu iniciar as aulas de teatro para crianças. No início, as aulas aconteciam em um hotel devido à falta de espaço disponível e até mesmo de demanda para ocupar espaços maiores, mas com o crescimento do número de alunos o curso migrou para o CCP, mesmo lugar onde o curso de iniciação teatral de João Branco ocorria. Atualmente, como mencionado, o curso acontece na ALAIM e conta com em torno de 12 crianças. Durante o curso, as crianças

realizam alguns espetáculos. Um deles vai para a Mostra de Teatro Infantil de Mindelo (MOTIM), um festival organizado pela ALAIM que conta com a presença de artistas nacionais e internacionais.

Não entrarei em tantos detalhes no que diz respeito ao Ganga, uma vez que não pude acompanhar mais intensamente o curso. Entretanto, achei importante menciona-lo para demonstrar como a ALAIM possui um corpo de professores e um espectro de cursos que visam cobrir todas as faixas etárias interessadas na prática teatral e que de certa forma é possível seguir um “plano de carreira” dentro da ALAIM.

2.2 Somá Cambá



Figura 9 – Entrada do Quintal das Artes (Fonte: acervo pessoal)

A colega citada anteriormente para a imersão em campo na ALAIM foi a mesma pessoa que me apresentou ao Somá Cambá. Emeline era ex-integrante do grupo e me passou o contato de Tufão, diretor do grupo, quando falei do meu interesse em pesquisar sobre aulas de teatro. O Somá

Cambá é um grupo de teatro e não um espaço, mas o chamei assim uma vez que ele é a “instituição” que organiza o curso.

Os professores principais da Somá Cambá são Tufão e Moises, mas outros integrantes do próprio grupo, dependendo do conteúdo da aula, também auxiliam no decorrer do curso. Moises é mais velho que Tufão e fazia parte do grupo Craq’Otchod, grupo que surgiu de uma turma de teatro do Espaço Jovem, que será melhor detalhado em breve. Eu tive um contato maior com Tufão, e sua trajetória é importante para compreender o surgimento do Somá Cambá, por isso focarei em sua trajetória.

É importante observar que, mais uma vez, um curso de teatro é bastante relacionado a uma pessoa e como as trajetórias dos professores se confundem com o curso em si. Outro fator interessante é que, se existisse uma genealogia dos grupos de teatro em Cabo Verde, todos eles possuiriam algum elo comum, seja alguém que saiu de um grupo que acabou e criou um novo ou um grupo que surgiu a partir de um curso de teatro.

Tufão teve seu primeiro contato com teatro a partir dos formadores de teatro que vieram por meio do Mindelact, em cursos oferecidas durante o festival. É notável como mais uma vez o processo de internacionalização e a questão de Mindelo ser considerada a capital cultura influenciam diretamente o teatro, uma vez que gera diálogos e mantém viva uma rede que traz cursos com frequência à cidade. Após isso, ainda na escola técnica, por meio do projeto “Teatro nas Escolas”, Tufão teve contato com a professora Patrícia, mencionada anteriormente na ALAIM, e com Renato, que era integrante do Craq’Otchod e já havia apresentado diversas peças de sucesso.

Esses alunos do projeto, sob orientação da Patrícia e Renato, se tornaram o Somá Cambá, que após a saída de seus orientadores foi tomando uma organização própria. Com isso, seus integrantes foram se capacitando cada vez mais com cursos que surgiam na cidade, sejam eles advindos das oficinas trazidas pelos festivais ou por agentes locais de cultura. Além disso, alguns, incluindo Tufão, fizeram cursos em outros países, com bolsa de estudos. Tufão foi ao Brasil por meio da SP – Escola de Teatro e passou um ano se capacitando. Com essa bagagem, o grupo decidiu iniciar seu próprio curso de iniciação teatral.

É importante destacar dois fatos sobre esse período de Tufão no Brasil. O primeiro é o de que essa bolsa foi adquirida por meio de uma parceria do Tufão com a associação Mindelact, que ajudou no financiamento, mas é importante mencionar que o diretor da SP – Escola de Teatro

possui uma relação muito próxima com João Branco, sendo inclusive padrinho de sua filha mais nova, o que mais uma vez reforça o quanto a rede de João Branco é importante para diversos aspectos do teatro em Cabo Verde. O segundo é a relação de Cabo Verde com o Brasil, sendo o teatro brasileiro muito respeitado. Logicamente, o compartilhamento de uma mesma língua auxilia bastante no processo, mas o respeito dos professores e alunos cabo-verdianos é evidente.

Tive a oportunidade de presenciar isso quando, ao acompanhar as aulas da ALAIM, a professora Chica Carelli, uma das diretoras do Teatro Vila Velha (Salvador, Bahia) veio acompanhar e auxiliar na montagem de um espetáculo com os alunos do curso por meio do KCena, um dos programas de intercâmbio de professores entre Brasil, Cabo Verde e Portugal. João Branco e Janaina Alves Branco constantemente reforçavam a admiração que tinham pela professora e essa era passada para os alunos, que buscavam aprender o máximo possível no período em que ela estivesse no país. Além desse exemplo, Tufão constantemente menciona o quanto ele aproveitou o tempo no Brasil e o quanto aprendeu com os atores e professores brasileiros, realizando performances e espetáculos que marcaram sua vida artística.

Voltando para o Somá Cambá, o espaço onde acontece o curso fica no centro da cidade e se chama Quintal das Artes. É um lugar que antes abrigava uma esquadra da antiga Polícia de Ordem Pública (POP), que estava abandonado, e agora se encontra ocupada por artesões, grupos de teatro, e música. A iniciativa de ocupar o espaço veio de um grupo de artistas através de um “Djunta Mon” (conceito já explicado anteriormente) para limpar e restaurar o possível do espaço, que até hoje ainda passa por reformas. Conversando com os artesões do local, o motivo principal de migrar para o Quintal das Artes foi a oportunidade de ter um espaço viável para trabalhar, pois antes alguns trabalhavam para outras lojas ou eram autônomos sem um espaço para trabalhar. Hoje são uma organização com uma liderança e não há conflito com a prefeitura no sentido de ilegalidade, mas eles ainda encontram dificuldades para terem acesso à água e eletricidade, sendo a maior parte das reformas advindas de seus próprios bolsos.



+

Figura 10 – Entrada da sala de teatro no Quintal das Artes (Fonte: acervo pessoal)

O espaço também é utilizado de diversas outras maneiras. Durante o período do carnaval, o espaço é utilizado pelo grupo Flores de Mindelo, que em comparação às outras escolas é a que dispõe de menos recursos e que também por isso utiliza o Quintal das Artes para construir seus carros alegóricos e ensaiar as músicas. Além disso, o espaço também sedia festas e, por mais que se encontre no centro da cidade, ele possui eventos mais alternativos e com preço menor.

A estrutura da sala de aula do Somá Cambá é muito precária, sendo o acesso à energia na sala feito por meio de “gatos”. A sala é bastante pequena e conta apenas com o básico: uma lâmpada, um som, uma mesa e uma cadeira. No período do campo, as aulas competiam com os barulhos de ensaios de carnaval e construção dos carros alegórico do Flores de Mindelo.



Figura 11 – Ensaio do grupo de carnaval Flores de Mindelo (Fonte: acervo pessoal)

O curso tem duração de um ano e é dividido em módulos relacionados a voz, corpo e interpretação. Todos podem participar do curso abertamente, sendo cobrada uma mensalidade de 400 escudos (em torno de 15 reais). Quando estive em campo, o curso estava começando, por isso tinha poucos alunos, em torno de seis, mas ao longo das semanas o número foi aumentando e segundo Tufão isso é normal.

Para Tufão, o curso tem o objetivo de estimular qualquer pessoa a fazer teatro e ter interesse nessa arte. Há avaliações por meio de um boletim que possui diversos critérios que são observados pelos professores ao longo do curso. As aulas acontecem duas vezes por semana com duração de uma hora cada.

Como o campo foi realizado em janeiro e fevereiro, pude presenciar algumas ideias que Tufão estava tendo para março, que em Cabo Verde é considerado o mês do teatro. Para Tufão é essencial que os alunos sejam capazes de performar na rua para perder a timidez, por isso ele estava planejando uma performance de rua com os alunos para o mês seguinte.

Além disso, pude acompanhar ensaios de espetáculos que ex-alunos do curso estavam preparando para março, e Tufão constantemente ao longo do ensaio os lembra das técnicas aprendidas durante a formação. Segundo Tufão, constantemente ex-alunos são chamados para fazer parte de espetáculos da companhia. O perfil dos alunos do curso é mais jovem, no momento em que pude acompanhar tinha jovens de 15 até adultos de em torno de 30, sendo um número igual de homens e mulheres. Muitos deles eram estudantes de ensino médio ou trabalhadores de áreas diversas.

2.3 Espaço Jovem



Figura 12 – Espaço Jovem (fonte: <https://www.espacojovemsv.org> Acesso em: 20 de junho de 2019)

A imersão em campo no Espaço Jovem foi muito rápida e de certa forma intensa. Após conhecer Tufão no Somá Cambá e falar sobre o tema da pesquisa, ele me convidou para acompanhar as aulas com crianças. Entretanto, diferente da ALAIM e do Somá Cambá, nessas aulas eu muitas vezes tinha um papel de monitor, tendo que ajudar Tufão a lidar com as crianças e outras atividades, caracterizando a intensidade da imersão.

O espaço existe desde 2003 e, segundo eles, surgiu da falta de atenção da sociedade para as camadas mais juvenis na região. Ele funciona como uma instituição filantrópica que recebe dinheiro tanto do governo quanto de doações, principalmente internacionais e da igreja católica.

Além de ser um espaço de convivência com sala de jogos e televisão, o Espaço Jovem também possui aulas de dança, música e uma parceria com uma escola vizinha, tendo aulas de reforço nas disciplinas para os alunos. O espaço fica localizado na Craquinha, bairro periférico da cidade, e seus alunos em grande maioria são moradores do bairro.

O espaço é dirigido por um frei chamado Silvino, mas segundo uma das coordenadoras é aberto para atividades de todas as religiões. O frei é de nacionalidade italiana, e grande parte das doações internacionais e algumas parcerias são viabilizadas pelos contatos que ele possui. Há coordenadores e professores fixos, que muitas vezes são ex-frequentadores do espaço, mas também conta com apoio de voluntários temporários vindos de outros países. A coordenadora do espaço menciona que tenta aproximar os pais dos jovens do espaço, mas infelizmente eles não possuem tanto interesse.



Figura 13 – Cartaz do Espaço Jovem chamando para voluntariado e a frase “bem-vindos à nossa associação” em italiano (Fonte: acervo pessoal)

É evidente que o Espaço Jovem é muito mais que um ambiente com aulas de reforço e afins. A dedicação e zelo que os ex-frequentedores possuem demonstram como o espaço alcança o objetivo de dar atenção aos jovens da região. Isso pode ser observado pelo fato de que a Ribeira de Craquinha é um bairro que possui alto índice de violência e, assim como outros bairros periféricos, possui uma gangue organizada – a gangue da Ribeira de Craquinha, chamada BBH, é a mais numerosa da cidade (DUARTE, 2017). Trago esse dado em questão pois, segundo seus funcionários, o Espaço Jovem é uma “zona segura”, o que afasta os jovens dos conflitos gerados entre as gangues.

Os voluntários temporários advêm principalmente de duas redes. Uma delas é o programa Erasmus+, um programa da Comissão Europeia que auxilia jovens europeus em intercâmbios com objetivos educacionais ou voluntários. A outra rede tem por base a própria igreja católica, vinculada a instituições que ajudam o Espaço Jovem. Durante o campo, estavam presentes três intercambistas portuguesas do Erasmus+ que estavam auxiliando as crianças no reforço escolar e até mesmo nas aulas de teatro.

O professor de teatro do Espaço Jovem é também Tufão, citado anteriormente no Somá Cambá. É importante mencionar que um dos principais professores de Tufão é um ex-aluno de uma turma antiga do Espaço Jovem, gerando um certo vínculo afetivo com o local. O curso deixou de existir por alguns anos e retornou recentemente com o trabalho de Tufão. O frei Silvino no início queria que Tufão criasse um grupo de teatro fixo, como foi o Craq’Otchod, mas depois mudou a proposta para dar aula para as crianças.

O grupo Craq’Otchod, mencionado diversas vezes no trabalho, é um grupo de grande relevância no teatro contemporâneo cabo-verdiano. Fundado em junho de 2008, o grupo é fruto do projeto cultural “La Casa delle Arti e dei Mestieri”, levado a cabo pelo Espaço Jovem, em parceria com a Associação Stringhe Colorate (Itália). Uma professora de teatro dessa associação italiana fez um trabalho de dois anos com os jovens da Ribeira de Craquinha e assim surgiu o grupo. Hoje o grupo ainda possui componentes em Cabo Verde e realiza espetáculos quando possível, mas não é um grupo ativo, pois muitos de seus integrantes se mudaram do país por motivos já discutidos neste trabalho.

O exemplo do Craq’Otchod é interessante pois ele abarca dois aspectos da migração e internacionalização de Cabo Verde. O primeiro é como a internacionalização do teatro e consequentemente a vinda de oficinas, cursos, intercâmbios e afins propiciam o surgimento de

grupos de teatro, até mesmo em contextos onde antes o teatro era uma realidade distante, como a Ribeira de Craquinha. O segundo é como a migração e a falta de viabilidade profissional por meio do teatro dificultam e fazem com que grupos constantemente tenham de encerrar suas atividades.

A estrutura física para as aulas do Espaço Jovem é precária. .Elas ocorrem em uma espécie de sótão, e as crianças dividem espaço com materiais de construção. Entretanto, a estrutura do espaço como um todo é relativamente boa, contando com salas para reforço e computadores para a coordenação.



Figura 14 – Crianças realizando um exercício (Fonte: acervo pessoal)

As aulas acontecem pelas manhãs de terças e quintas, horário em que as mães das crianças as deixam e vão para outros compromissos. A turma tem em torno de 20 crianças de idades

diversas, mas até no máximo 10 anos. O curso não possui um grande plano de ensino, mas normalmente os exercícios são orientados para a criação de um espetáculo. No natal de 2016, os alunos realizaram uma apresentação para os pais.

Para Tufão, há uma dificuldade de manejar o Espaço Jovem pois ultimamente muitos frequentadores têm tido um comportamento problemático. Segundo ele, é necessária uma pessoa que esteja 100% dedicada ao espaço e, infelizmente, por tocar outros projetos, Tufão diz que não pode ser essa pessoa.

Pelas aulas de teatro terem retornado recentemente, é muito difícil afirmar qual rumo o Espaço Jovem tomará. Tufão comenta que é um espaço com muitos futuros, podendo existir um Espaço Jovem 1, um Espaço Jovem 2, um Espaço Jovem 3... Tufão reforça seu carinho pelo espaço e fala que, antes, grupos talentosos como o Craq'Otchod surgiram e que espera esse futuro novamente.

É evidente que os espaços possuem diferenças e semelhanças no que toca à infraestrutura, aos cursos, aos objetivos, aos professores e alunos. Por isso, no próximo capítulo buscarei explicar essas diferenças de maneira mais profunda e analisar os processos de aprendizagem em cada um desses espaços. Para isso, dados como a expectativa dos alunos quanto ao curso, a percepção da técnica aprendida no exercício e a metodologia do professor serão utilizados na análise.

CAPÍTULO 3

O ato de fazer atores

Este capítulo tem como objetivo examinar os processos de ensino e aprendizagem de técnicas corporais nos cursos de teatro em Cabo Verde. Para isso, busco inspiração no trabalho de Ingold (2002). O autor formula cinco dimensões do aprendizado que seriam essenciais para a assimilação de uma habilidade. O corpo, mesmo que indiretamente, está envolvido em todas essas dimensões (BRUSSI, 2015).

A primeira dimensão remete ao fato de que qualquer atividade prática é uma forma de uso de ferramentas e do corpo. A segunda estabelece que a técnica não depende do uso de instrumentos, mas sim do corpo. A terceira refere-se à ideia de que a habilidade prática gera um envolvimento total do praticante com tudo ao seu redor, sendo necessário uma abordagem ecológica para compreender o praticante com os elementos de seu ambiente. A quarta dimensão aponta para a ideia de que o aprendizado das práticas vem a partir do engajamento ativo e perceptivo do aprendiz. Já a quinta diz respeito à existência de uma intencionalidade própria em toda atividade, advinda de uma sinergia entre gestos, ferramentas e material (INGOLD, 2002, p. 352-354). Acredito que, para o presente trabalho, devemos dar destaque à terceira e à quarta dimensões, uma vez que elas são as mais focadas na relação do indivíduo com o contexto ao seu redor e na questão da adaptação do aprendizado, respectivamente.

Um aspecto da terceira dimensão que julgo ser importante é que, para Ingold, a técnica não é apenas a aplicação de esforço em um objeto ou aprendizado, mas sim um conjunto de “cuidado, julgamento e destreza” (PYE, 1968, p. 22, *apud* INGOLD, 2002, p. 353) advindos de toda a trajetória do indivíduo e do meio social onde vive. Isso é importante para compreender diversos pontos que serão apresentados ao longo deste capítulo, pois o contexto dos cursos e dos alunos modifica as práticas de ensino.

Já sobre a quarta dimensão, o autor argumenta que o aprendizado não pode se dar por meio de uma fórmula; a observação individual e engajamento ativo do aprendiz são fundamentais para compreender o aprendizado. Assim, é importante para este trabalho perceber a particularidade do processo de ensino, que por mais que possua um esquema geral ou tradicional, passa constantemente por modificações, sejam elas geracionais ou situacionais. Neste trabalho, iremos

observar como, de um curso para o outro, um mesmo professor modifica seu método pensando nos alunos ou no espaço onde estão acontecendo as aulas.

É preciso ter em mente ainda que as técnicas de teatro possuem uma certa particularidade pois, mesmo utilizando o corpo como “ferramenta” (MAUSS, 1974), sua aplicação, a princípio, não tem outro fim que sua própria execução. A habilidade da dramatização, no contexto do teatro, tem um fim em si própria, isto é, a técnica teatral tem como fim a encenação dessa mesma técnica. Neste trabalho observaremos mais como se dá o processo de aprendizado dessa técnica, e não sua execução, já que temos foco nas aulas e não nos espetáculos.

3.1 O Ato

Durante o trabalho de investigação no Espaço Jovem, enquanto estive com Tufão e com os coordenadores do espaço, pude perceber que o motivo majoritário de as crianças estarem participando das aulas de teatro é o fato de que elas precisam de uma ocupação enquanto suas mães trabalham. Além disso, Sueli, uma das coordenadoras, menciona que o teatro é uma forma de desenvolvimento “cognitivo, afetivo e de capacidades”, segundo suas próprias palavras. Isso nos faz pensar um pouco mais sobre o propósito do curso, uma vez que veremos que nem sempre o motivo maior é criar atores, mas de, por meio do teatro, ajudar crianças “tímidas, agitadas ou medrosas”, também nas palavras de Sueli. O motivo de as crianças estarem fazendo teatro e o propósito do curso influenciam de diversas formas a maneira como as aulas funcionam, o que observaremos a seguir.

Uma delas é o grande número de alunos nas turmas. Junto com outros fatores como a gratuidade, a localização e a rede de relações sustentada pela instituição, o uso do curso como forma de acolher crianças carentes faz com que a turma de teatro do Espaço Jovem tenha em torno de 25 alunos, enquanto a turma infantil da ALAIM possui um número próximo da metade disso. O grande número de alunos gera uma inevitável diversidade entre eles, tanto de idade, quanto de motivações, quanto de comportamento. Isso faz com que a aula tenha um ritmo bastante atípico e necessite de adaptações para que funcione da maneira desejada.

O fato de Tufão ser professor em dois espaços é bastante interessante para a análise a seguir, pois permite uma comparação da forma como ele transmite o aprendizado para adolescentes e adultos em uma turma pequena no Somá Cambá e a maneira como ele faz o mesmo com crianças

em uma turma grande. As duas aulas têm a mesma duração, sendo duas aulas por semana com duração de duas horas (as da Somá Cambá das 17h00 às 19h00, segunda e quarta-feira, e as do Espaço Jovem das 9h00 às 11h00, quinta e sexta-feira).

Em ambas, Tufão conta com apoio, mas com origens e propósitos diferentes. No Espaço Jovem, no momento em que estive presente, ele tinha a ajuda de intercambistas do Erasmus+¹³ e de um jovem antropólogo fazendo atividades de campo (eu próprio), que desempenhava o mesmo papel que elas. Já no Somá Cambá, Tufão tinha o apoio de outros integrantes do grupo, com formação em teatro. Há, portanto, um contraste entre estes últimos e as intercambistas do Erasmus+, que vieram em um grupo de quatro pessoas com diferentes formações para ajudar em um trabalho voluntário chamado Krioular, visando auxiliar em projetos de educação nas escolas.

Tive contato mais próximo com duas das intercambistas, sendo Maria formada em design, e Ana Teresa formada em engenharia civil. Elas souberam da existência do Espaço Jovem a partir de seu projeto em algumas escolas e, por terem tempo livre, as duas decidiram dar aulas de reforço no local. Com isso, entrando em contato com outras atividades, acabaram também participando do teatro após as crianças comentarem com elas. Assim se tornaram uma espécie de monitoras do Tufão, auxiliando em exercícios e contribuindo como podiam com as aulas, mesmo sem experiência alguma em teatro.

A trajetória das voluntárias e a proposta do curso são dois dados que, quando analisado em conjunto, podem nos trazer reflexões interessantes. Como mencionado anteriormente, o curso de teatro do Espaço Jovem possui um propósito diferente do de criar atores, mas sim, de alguma forma, ajudar as crianças em diversas outras áreas de seu comportamento pessoal. Obviamente, como um professor da área, Tufão tenta passar conhecimentos do teatro para essas crianças, mas entende que a aula possui (também) outros objetivos. Por isso, a ajuda das meninas é de grande utilidade, uma vez que elas possuem um ótimo relacionamento com a maioria das crianças (advindo das aulas de reforço) e podem ajudar na organização de exercícios, mesmo sem possuir conhecimento em teatro. Tudo isso interfere diretamente na metodologia de ensino utilizada.

¹³ O programa Erasmus+ (abreviação advinda inglês para European Region Action Scheme for the Mobility of University Students) visa facilitar a mobilidade de estudantes europeus através de políticas públicas voltadas para temas como educação ou voluntariado específicas de cada país.



Figura 15 – Uma das intercambistas ajudando nos exercícios (Fonte: acervo pessoal)

No Espaço Jovem é necessário ter um controle maior da turma, uma vez que, além de se tratarem de crianças, nem todas estão tão interessadas em fazer teatro. Por isso, Tufão estabelece algumas medidas mais disciplinares como proibir a entrada de alunos muito atrasados (30 minutos), trancando a porta, e expulsar alunos que não param de conversar ou atrapalham os exercícios. Durante o período em que acompanhei as aulas, diversas vezes os alunos eram expulsos. Em um dos dias chegou a sair até cinco alunos de uma vez só.

Outra tática interessante que Tufão utiliza é o “objetivo maior” que seria a peça de teatro que eles apresentam no final de cada semestre. Na montagem do espetáculo, Tufão coloca o bom comportamento como requisito fundamental para a participação. Por isso, quando um aluno não está levando a sério ou atrapalhando a aula, Tufão rapidamente ameaça cortá-lo do espetáculo. Mais uma vez podemos observar aqui onde se localiza o teatro no propósito do curso. As estratégias de expulsão de sala de aula e exigência de bom comportamento atendem à expectativa da coordenadora Sueli de disciplinar as crianças, mas ao mesmo tempo também ajudam Tufão a tornar o teatro algo “sério” para elas, o que as faz ter uma consciência maior e prestar mais atenção no exercício de aprendizagem.

Um ponto interessante é como Tufão consegue manejar a imagem dele conforme a necessidade. Quando precisa ser autoritário, ele muda completamente a maneira de falar e não abre espaço nenhum para diálogo. Quando está lecionando os exercícios, tenta ser o mais motivador e alto astral possível para manter os alunos empolgados e, quando está fora do ambiente da aula, é bastante afetuoso e amigável com os alunos, sendo muito admirado e querido por todos, até mesmo os que ele expulsou em outro momento.



Figura 16 – Tufão (no centro) fazendo um exercício com as crianças (Fonte: acervo pessoal)

Além de mudar a maneira como se comporta, Tufão também modifica o conteúdo da aula. Não só por uma questão de idade, mas também de objetivos e quantidade de pessoas, Tufão possui um plano de ensino diferente para o Somá Cambá e para o Espaço Jovem. Enquanto no primeiro ele trabalha exercícios focados em módulos como corpo, voz e interpretação, pois o objetivo é criar novos possíveis atores para o grupo, já no segundo ele visa trabalhar exercícios que envolvam todas as crianças simultaneamente e, em sua maioria, direcionados para os espetáculos.

Como explicado na introdução, eu entrei em contato com as turmas em períodos diferentes do campo e, conseqüentemente, acabei tendo uma aproximação diferente com cada uma. Quando conheci Tufão, ele já trabalhava com as crianças do Espaço Jovem desde o ano anterior, mas a turma do Somá Cambá ainda nem havia iniciado. Isso foi interessante pois pude pegar o início de uma turma e entender como Tufão trabalha com pessoas em seu primeiro contato com teatro.

Sendo assim, no Somá Cambá pude acompanhar os exercícios no módulo que trabalha o corpo, e irei descrever alguns deles. Para compreensão do leitor, eles foram numerados e organizados de maneira cronológica, como constavam no diário de campo. Dessa forma, irei transcrever a maneira como o exercício aconteceu e em seguida fazer comentários acerca deles.

“Exercício 14: Em um primeiro momento, tínhamos que, de olhos fechados, tocar o rosto de um outro colega e tentar decorá-lo, com delicadeza. Após isso, lentamente íamos nos afastando da pessoa e tínhamos que continuar o exercício sozinhos modelando o rosto da pessoa, tentando lembrar de cada detalhe. Local: Quintal das Artes (Somá Cambá) – 04/02/2017 – Técnica trabalhada: corpo, entrosamento do grupo.”

Esse exercício foi muito interessante devido às reações depois da aula. Moises era quem estava dando essa aula e, ao final, perguntou: “era isso que vocês esperavam de uma aula de teatro?”. Em uníssono, os alunos responderam, rindo, que não. Após participar de uma breve discussão em grupo, refleti como a maioria das pessoas já viu um ator performando uma cena sensível como foi o exercício, mas poucas devem pensar no processo de aprendizagem dele. Acredito que este foi o choque dos alunos e por isso a divisão do curso em módulos. É preciso lapidar de pouco a pouco e de parte em parte a ferramenta de utilização das técnicas de um ator: seu corpo.

Mais uma vez menciono aqui Patrícia Silva que, em seu texto (anexo 1), reforça constante tal necessidade .

“Exercício 19: Tínhamos que desenhar um quadro imaginário no ar com várias partes do corpo, começando com as mãos, depois os cotovelos, pés, joelhos, cabeça e assim por diante. Após passar um bom tempo trabalhando cada parte do corpo, tínhamos que segurar esse quadro imaginário e andar, acelerando cada vez mais a velocidade pela sala, cuidando dele para não esbarrar uns com os outros. Local: Quintal das Artes (Somá Cambá) – 07/02/2017 – Técnica trabalhada: corpo, espaço cênico”.

Esse é outro exemplo de exercício que trabalhou o corpo e nele pude observar como os alunos realmente estavam passando por todo um processo de descoberta da potencialidade de seus corpos. Quando iniciamos o exercício com as mãos, de certa forma era fácil desenhar algo, mas quando já estávamos em partes como os joelhos, a necessidade de uma concentração maior surgia, dando início ao processo de assimilação de uma técnica. Foi nesse momento que os alunos precisaram aprender algo novo e se empenhar para reproduzir o mesmo exercício utilizando de uma técnica diferente, exigindo assim uma maior concentração por parte deles. Mencionei esses exercícios para demonstrar a continuidade e exemplificar melhor como funcionam os módulos e a maneira como o processo de aprendizado é feito no curso da Somá Cambá.



Figura 17 – Integrantes do Somá Cambá ensaiando na sala de teatro no Quintal das Artes (Fonte: acervo pessoal)

Partimos agora para o outro trabalho de Tufão, com as crianças do Espaço Jovem. Enquanto estive em campo, ele planejava fazer um espetáculo sobre conscientização ambiental, no qual as crianças interpretavam árvores, animais e pessoas poluindo o meio ambiente, entre outros. Tendo isso em mente, os exercícios praticados durante as aulas já buscavam capacitar as crianças

diretamente para isso, sendo eles muito focados no corpo, já que o espetáculo não tinha falas. Nas palavras de Tufão: “as crianças não abraçam cenas complexas” e por isso é mais difícil trabalhar com elas com os módulos citados anteriormente. Adentrarei agora em alguns dos exercícios trabalhados nas salas de aula e como eles dialogam com as questões citadas acima.

“**Exercício 16:** Tínhamos que ficar em fila e quando chegava a nossa vez precisávamos andar ‘com atitude’, com algum tipo de postura ou algo semelhante e depois retornar para a fila e pensar um novo caminhado. Local: Espaço Jovem – 07/02/2017 – Técnica trabalhada: corpo”.

Esse exercício permitiu observar como as crianças lidam com a atividade e como se inicia o processo de assimilação da técnica. No primeiro momento, poucas crianças estavam levando o exercício a sério e, por estarem em fila que elas mesmo organizavam, muitos ficavam próximos de amigos e, conseqüentemente, ficavam conversando ou brincando até chegar a sua vez. Chegando esse momento, por estarem distraídos durante a explicação e por não observarem os outros colegas realizando, alguns alunos andavam de qualquer jeito e sem nenhum esforço para executar o exercício da maneira correta.

Assim que percebia isso, Tufão rapidamente chamava a atenção dos alunos com este comportamento e pedia para que eles voltassem para a fila. Após todos realizarem o exercício uma vez e voltarem para a fila, Tufão reexplica o que deve ser feito e pede para que eles observem os outros enquanto aguardam a sua vez. Isso modificou a realização na segunda vez e foi notável que os alunos que realizaram corretamente no primeiro momento reproduziram com mais intenção sua segunda caminhada. Já os que estavam distraídos começaram do zero e alguns até com timidez, mas executaram o exercício da maneira correta. Fazendo uma análise comparativa com o Exercício 18, que descreverei a seguir, acredito que possamos tirar algumas conclusões.

“**Exercício 18:** O professor escondeu um objeto na sala e os alunos tinham que procurá-lo no ritmo de uma música tocando, que de vez em quando pausava e os obrigava a congelar. Local: Espaço Jovem – 07/02/2017 – Técnica trabalhada: corpo, ritmo”.

O Exercício 18 também trabalha o corpo, mas de uma maneira menos ordenada. Isso permitiu ver como as crianças se comportam com regras mais ou menos restritas. Enquanto no exercício 16 elas tinham que estar em uma fila aguardando sua vez para agir, no 18 elas eram regradas apenas pela música, o que torna o exercício mais flexível e exigia menos controle por parte do professor para fazê-lo fluir bem.

Com esses dois exercícios, pudemos entender melhor como funciona o processo de assimilação da técnica por parte das crianças e a partir disso podemos refletir sobre o propósito do curso. Evidentemente, o grande número de crianças dificulta a execução ideal de alguns exercícios, mas por outro lado é na tentativa de executá-los que Tufão consegue aos poucos discipliná-las, conforme a coordenadora do Espaço Jovem idealiza. Essa é uma ação em que um fator influencia o outro: Tufão deseja ensinar técnicas de teatro para as crianças, mas para isso precisa discipliná-las e, com a disciplina em algum momento alcançada, ele consegue ensinar.

A professora Patrícia Silva fala em seu texto (anexo 1) explicitamente sobre essa questão da disciplina no contexto do teatro. Tratando da necessidade de os atores cabo-verdianos se capacitarem mais, a autora constantemente reforça que um teatro indisciplinado encontrará dificuldades de crescer. Segundo a autora, “[m]as o fato de sermos loucos não nos permite ser ‘indisciplinados’ naquilo que fazemos: teatro. Muito pelo contrário. O teatro exige disciplina. Uma ‘disciplina indisciplinada’ reconheço. Mas que não deixa de ser disciplina. E como qualquer boa disciplina requer que nos disciplinemos” (Patrícia Silva, comunicação pessoal, anexo 1).

Pude observar que Tufão alcança (mesmo que não totalmente) seu objetivo de ensinar teatro ao perguntar às crianças sobre o porquê de elas gostarem de fazer teatro e o que é necessário para fazê-lo. Entre várias respostas, pude ouvi-las destacar o interesse no teatro como uma forma de “brincar”, afirmando ainda que “teatro é sab” (ou seja, gostoso, divertido). Por outro lado, algumas crianças responderam que o teatro é importante para “aprender”, destacando a “capacidade de fixar” e a ideia de que o “teatro tem que pensar”. Já outras apontaram seus objetivos para o espetáculo final, dizendo que faziam as aulas para “fazer peça” ou “fazer cena”.

É perceptível que algumas crianças levam o teatro como algo a mais que uma atividade para passar o tempo, tendo o teatro realmente como uma atividade que exige dedicação e assimilação de técnicas. Mas, simultaneamente, o teatro não perde, para elas, o sentido de uma “brincadeira”. Sendo assim, podemos concluir que o propósito do curso de teatro do Espaço Jovem não é necessariamente formar atores e nem somente acolher ou disciplinar crianças, mas uma espécie de meio termo entre os três objetivos, mesmo que de forma não planejada ou consciente por parte da instituição e do próprio professor e alunos. Inclusive, um exercício muito interessante que dialoga com os diferentes propósitos é o seguinte:

“**Exercício 21:** As crianças tinham que fazer algo carinhoso em um bichinho de pelúcia e depois de todas fazerem algo elas tinham que reproduzir isso no colega do lado. Local: Espaço Jovem 10/02/17 – Técnica trabalhada: entrosamento de grupo, afetividade”.

Este exercício foi realizado em um momento bastante conflituoso das aulas. Tufão já havia iniciado os ensaios para montar o espetáculo sobre conscientização ambiental, então, quando ele estava trabalhando com algumas crianças em uma cena, as outras ficavam “desocupadas”, cabendo a mim e às voluntárias criar atividades neste meio tempo. Como nós não tínhamos uma autoridade tão grande quanto Tufão e por mais que a maioria das crianças tivesse carinho por Maria e Ana Teresa, algumas crianças mesmo assim possuíam um comportamento “agitado”.

A maioria dessas crianças estava apenas brincando, ao invés de prestar atenção no ensaio, mas existiam dois tipos de conflito na sala de aula. O primeiro era o comum conflito entre dois meninos que em algum momento se estranhavam e discutiam mais alto, atrapalhando o ensaio. Já o segundo merece nossa atenção neste trabalho, pois ele reside no fato de as crianças realmente concentradas no ensaio estarem chateadas e discutindo com as outras que atrapalhavam. Mesmo se utilizando da estratégia de expulsão, Tufão buscou outras soluções e esse exercício foi uma delas, para tentar diminuir os conflitos.

Ainda sobre as crianças e os ensaios para o espetáculo, alguns fatores podem ser observados. Um deles que julgo interessante é como as crianças mudavam seu comportamento quando eram escolhidas para fazer uma cena. Como falei anteriormente, algumas crianças às vezes se comportavam de maneira que atrapalhava a aula, mas um exemplo emblemático foi quando Tufão chamou um dos meninos menos comportados para fazer uma cena. A maneira como esse menino começou a encarar a aula mudou completamente, inclusive ele começou a se aborrecer quando seus colegas estavam atrapalhando.

Esses são alguns dados que dialogam com a necessidade de uma abordagem ecológica mencionada por Ingold (2002) na terceira dimensão, uma vez que os contextos de onde as crianças vêm modificam completamente o aprendizado. Fomos capazes de observar por meio do Tufão como dois ambientes distintos exigem duas maneiras distintas de ensinar e agora podemos ver como a ALAIM também se insere nessa análise.

Iniciarei falando sobre a dinâmica das aulas com crianças na ALAIM, que são ministradas somente por Janaína. As aulas acontecem somente uma vez por semana, mas com quase quatro

horas de duração, aos sábados de manhã. Como mencionado anteriormente, a turma conta com em torno de 12 crianças, sendo suas idades dos 5 até os 12. Por razões diversas, acabei não tendo a oportunidade de conversar com os pais das crianças para entender melhor as motivações que os fizeram colocar seus filhos em aulas de teatro, mas podemos levantar algumas reflexões.

A concentração das aulas no sábado pela manhã dá uma conotação de hobby para a atividade, uma vez que não se trata de uma espécie de atividade extracurricular da escola, mas mais um desejo das próprias crianças ou de seus pais de fazerem teatro. Além disso as aulas são pagas. Apesar de não ser um preço elevado, isso modifica o perfil dos participantes, configurando mais uma vez o teor de hobby da atividade. Quando me refiro a hobby quero descrever uma atividade exercida exclusivamente como forma de lazer.

Isso, junto com outros fatores que abordaremos a seguir, influencia a dinâmica da aula e o processo de aprendizagem. Anteriormente tivemos a oportunidade de comparar como um mesmo professor modifica a dinâmica de sua aula a partir das idades, número de alunos e outros fatores, agora temos a oportunidade de ver como a dinâmica da aula é modificada devido ao contexto dos alunos de mesma idade, ao comparar as crianças do Espaço Jovem com as da ALAIM. É importante mencionar mais uma vez que este trabalho não possui o intuito de comparar a qualidade das aulas nem apontar qual é tecnicamente melhor, mas sim de entender como fatores externos modificam os processos de aprendizagem em teatro.

Com isso em mente, descreverei como são as aulas lecionadas por Janaína. As aulas começam às 8h00 e sempre são iniciadas com uma conversa sobre o que vai ser a aula e sobre projetos futuros. Lembro que a ALAIM possui três turmas de teatro. Além da infantil, há uma para adolescentes e outra para adultos, e por isso há de certa forma um plano de carreira dentro da instituição. Assim, as aulas com as crianças já visam uma capacitação em voz, corpo e interpretação para projetos futuros.

Os exercícios propostos por Janaína são sempre explicados anteriormente, destacando-se o objetivo da atividade. Mesmo que de forma lúdica, até mesmo as crianças mais novas em algum grau entendem o que está sendo feito. Assim como no Espaço Jovem, tive a oportunidade de auxiliar Janaína durante as aulas e em um exercício que descreverei a seguir podemos notar alguns fatores interessantes quanto a esse grau de entendimento.

“**Exercício 12:** As crianças tinham que decorar uma frase pequena e dizê-la bem de longe para todos, mas sem gritar. Depois, elas precisavam encenar de alguma forma sua frase. Local: ALAIM (Oficina Sucrinha) – 04/02/2017 – Técnica trabalhada: voz”.

Como eu tinha um papel semelhante ao de um monitor, Janaína pediu para que eu ajudasse uma menina com menos de cinco anos a decorar sua frase, já que ela não sabia ler. Enquanto ensinava a frase, eu conferi com ela se havia entendido o fato de não poder gritar e ela respondeu “não pode, fica feio”. Essa percepção da criança mostra como o trabalho de Janaína de explicar o que vai ser trabalhado no início da aula e na preparação para cada exercício possui efetividade e auxilia na assimilação da técnica por parte das crianças.

Enquanto estive em campo, Janaína em uma das aulas fez uma roda e perguntou “sobre o que vocês querem apresentar para a MOTIM (Mostra de Teatro Infantil do Mindelo)?”. O processo de criação do espetáculo era feito em diálogo com os alunos e isso é permitido devido ao número reduzido de alunos, além de um maior conhecimento por parte deles, já que boa parte fazia teatro havia algum tempo.



Figura 18 – Janaína e a turma da Sucrinha se preparando para entrar em cena no MOTIM (Fonte: redes sociais da ALAIM, Acesso em: 20 de junho de 2019)

O interesse das crianças é algo importante e acredito que, fazendo um recorte a partir da idade, podemos refletir sobre algumas coisas. A média de idade é semelhante entre a ALAIM e o Espaço Jovem. Como mencionado, varia dos 5 até os 12 anos e isso gera diversos conflitos. Em ambos os espaços as crianças mais velhas possuem um maior engajamento e isso pode ser observado a partir do comportamento delas.

Isso dialoga diretamente com a quarta dimensão proposta por Ingold (2002), que menciona o fato de que o engajamento ativo do aprendiz é fundamental para entender a técnica. Uma vez que existe algum tipo de obstáculo para isso, os aprendizes mais interessados se incomodam e buscam soluções para o problema. Quando alguém está conversando muito ou de alguma forma atrapalhando a aula (uma situação comum em qualquer tipo de aula com crianças) e o professor precisa de ajuda para conter os ânimos, são sempre os mais velhos que pedem silêncio e atenção. Entretanto, existe uma distinção entre os mais velhos de um espaço para o outro.

Na ALAIM, sem exceções, os mais velhos estão sempre muito focados na aula e com frequência demonstram incômodo quando os mais novos atrapalham. Pude observar em uma das aulas que quando um exercício tinha que ser interrompido para auxiliar um mais jovem, ou quando no processo de criação do espetáculo um dos mais novos falava algo que não tinha relação com o tema, um dos meninos de em torno de 10 anos sempre revirava os olhos ou tentava cessar a situação. Já no Espaço Jovem nem todos os mais velhos são iguais nesse sentido, inclusive a maioria dos alunos expulsos de sala são os mais velhos (sendo a grande maioria do gênero masculino). Mesmo assim, são os mais velhos que tomam frente e auxiliam Tufão com os mais novos, além dos mesmos possuírem um interesse maior em participar do espetáculo e entender os exercícios.

Agora podemos, por fim, partir para uma última análise que seria semelhante a que fizemos com Tufão, em duas turmas com contextos diferentes, mas dessa vez sob a ótica de Janaína. Assim como ele, ela possui turmas com idades e tamanhos diferentes (turma infantil com 12 alunos e adulta com mais de 20), mas ambas acontecem no mesmo espaço, que seria a ALAIM, o que nos possibilita observar algumas características.

Para isso, descreverei de maneira mais precisa como funcionam as aulas do tradicional Curso de Teatro do Centro Cultural Português, que agora acontecem na ALAIM. As aulas

acontecem duas vezes por semana, nas terças e quintas-feiras à noite, com duração de duas horas cada, totalizando quatro horas semanais. Como mencionado, o curso foi ministrado por vários anos apenas por João Branco, mas após seu casamento com Janaína Alves Branco e com a inauguração da ALAIM, a atriz e professora, que já lecionava para crianças, foi incorporada no curso principal da instituição.

A turma do curso é bastante plural, a mais plural que abordamos até agora, contando com alunos dos 18 até os quase 60 anos, incluindo pessoas que estão fazendo teatro pela primeira vez e pessoas com experiências anteriores. Além disso, os alunos são bastante amigos entre si. Há uma integração forte entre todos.

Em conversas entre os exercícios e depois das aulas, pude notar que as motivações da turma para fazer teatro são bem diversas. Algumas alunas, como Deka Saimor e Lisa Reis, já possuíam experiência com teatro a partir de outros grupos ou espetáculos que participaram, mas viram no curso de João Branco e Janaína Alves Branco um espaço para aprender ainda mais e talvez seguir uma carreira nas artes cênicas. Já alunos mais velhos, como Octavia Fernandes e Pedro Bittencourt, comentaram que já tiveram experiências simples com teatro ou sempre tiveram essa vontade de realmente praticar com frequência. Outros casos, como Willy Neves e Revan Almeida, se aproximaram do teatro por meio de outras artes como a poesia e a música, respectivamente. Inclusive, funcionários da ALAIM fazem as aulas de forma gratuita e participam dos espetáculos normalmente.



Figura 19 – Turma do curso de teatro do CCP após a apresentação de um fórum do teatro do oprimido, em que pude participar (em vermelho ao centro) (Fonte: acervo pessoal)

As estruturas de curso da turma infantil e adulto são bastante semelhantes, mesmo que com propostas de continuidade e finalidade diferentes. Ambas estão divididas em módulos – corpo, voz, interpretação – mas a do adulto se dá de maneira mais intensiva. Isso não apenas por causa da idade mais avançada, mas por uma questão de finalidade do curso, uma vez que o curso dura um ano e visa formar não necessariamente um ator profissional, mas com certeza capacitar indivíduos acerca dos principais assuntos e técnicas relacionados ao teatro.

Com isso, o curso acaba sendo muito intensivo, com vários exercícios em uma mesma aula, presença de professores convidados especialistas em cada módulo e diversos projetos para apresentações, a fim de colocar em prática essa bagagem sendo acumulada, e também provas teóricas, que possuem como fonte materiais feitos pelos próprios professores sobre história do teatro. Para trazer ao leitor informações sobre o funcionamento dessas aulas, irei agora demonstrar os exercícios que foram feitos em uma aula só e comentar posteriormente, com algumas reflexões.

“**Exercício 5:** Tínhamos que andar ocupando os espaços vazios da sala e, quando a professora nos sinalizava, nós parávamos, olhávamos para alguém e fazíamos alguma emoção de maneira exagerada (raiva, tristeza, medo...). Local: ALAIM (CCP) – 28/01/2017 – Técnica trabalhada: improviso, interpretação, emoções”.

“**Exercício 6:** Tínhamos que ficar em duas fileiras, uma sentada em cadeiras e outra em pé. Os que estavam em cena tinham que se aproximar dos sentados olhando nos olhos. O contato visual era o mais importante do exercício, pois em um momento ficávamos tão perto que gerava um ‘estranhamento cômico’, nas palavras do professor. Local: ALAIM (CCP) – 28/01/2017 – Técnica trabalhada: concentração em cena”.

“**Exercício 7:** Tínhamos que ficar em fileiras, de frente para uma pessoa e falar a seguinte frase: ‘Muito bem, muito bem, não vamos mais brigar. O amarelo lhe cai muito bem, já o azul, nem tanto. Mas se misturarmos tudo com bolinhas brancas ficaria excelente. Mas esse seu *cap* de motorista não lhe cai nada bem’. Cada dupla fazia o exercício duas vezes e uma vez um era o protagonista que falava a frase e o outro o receptor. A intenção era, com a mesma frase, criar diferentes interpretações”. Local: ALAIM (CCP) – 28/01/2017 – Técnica trabalhada: improviso, interpretação”.

“**Exercício 8:** Fomos divididos em grupos e tínhamos que elaborar, em 20 minutos, uma cena sobre uma situação tensa de livre escolha. As situações foram se assumir LGBT para os pais, se declarar romanticamente para alguém e sofrer um sequestro. Antes do exercício começar, o professor disse que as únicas regras eram não gritar em cena e não falar por cima de outro ator.” Local: ALAIM (CCP) – 28/01/2017 – Técnica trabalhada: interpretação, criação”.

Podemos analisar aqui comparativamente e ver o quão intensa são as aulas em um só dia, pois o curso possui esse objetivo de dar uma formação teatral em um ano, mesmo que sem a ambição de criar atores necessariamente profissionais, mas sim uma espécie de formação pessoal por meio do teatro, como já discutido.

Já a turma infantil também tem foco nos módulos mencionados anteriormente, mas a finalidade do curso é diferente. Como o curso não tem a mesma proposta de uma formação em um ano, incluindo avaliações, acaba que eles possuem mais tempo para trabalhar e, conforme surge um espetáculo, apenas aprimoram uma técnica que já vinham aprendendo, em um caráter de oficina permanente. Muitas crianças já estão com Janaína há mais de um ano, por isso não é possível

sempre recomeçar do zero, mas também não dá para manter o mesmo ritmo, por isso Janaína sempre propõem exercícios que contemplem todos os níveis e que permitam assimilar técnicas novas ou aperfeiçoar já aprendidas. Isso pode ser observado no seguinte exercício:

“**Exercício 11:** As crianças se dividiram em grupos de três ou quatro e tinham que criar um texto de sua escolha. O texto deveria ser apresentado sentado em cadeiras, sem se levantar. O intuito era que eles trabalhassem a voz e usassem menos o corpo.” Local: ALAIM (Sucrinha) – 04/02/2017 – Técnica trabalhada: interpretação, voz, criação”.

Neste exercício, Janaína formou os grupos de maneira nivelada, ou seja, os alunos mais experientes trabalharam juntos, agindo da mesma forma com os menos experientes. A atenção de Janaína ao trabalho de cada um era diferente. Os mais experientes precisavam de ajudas pontuais que rapidamente ela conseguia resolver, já com os menos experientes Janaina sentava com eles e conversava mais para auxiliá-los ao longo dos exercícios. Na apresentação do texto, esse comportamento se repete. A crítica aos mais experientes é mais precisa e com o objetivo de aperfeiçoar o que eles já sabem, uma vez que já trabalharam essas técnicas em outro momento. Mesmo assim, em alguns momentos de atividades em grupos é possível notar a impaciência dos mais experientes com os menos, tanto por um motivo de níveis de conhecimento diferente quanto faixas etárias distintas.

3.2 Atores?

Podemos ver ao longo do capítulo como diversos fatores influenciam as dinâmicas das aulas. Algumas das reflexões que levantamos foram: como o contexto dos alunos modifica as aulas, como um mesmo professor precisa mudar sua aula de acordo com as turmas, e como o número de alunos e suas interações refletem no comportamento do professor em aula.

A partir dessas reflexões fomos capazes de enxergar como as técnicas corporais são assimiladas pelos alunos e como os fatores citados acima influenciam nisso. Vimos que o grande número de alunos dificulta alguns exercícios no Espaço Jovem, fazendo com que seja necessária a repetição do exercício para que ele seja assimilado da maneira ideal. Vimos também como os alunos interagem entre si a partir de seus diferenciados interesses no aprendizado. No Somá Cambá, pudemos observar como o processo de construção do corpo de um ator é lento e delicado, passando por exercícios bastante específicos em cada módulo até chegar no resultado final da encenação. Na

ALAIM, observando a turma do CCP, vimos que uma grande diversidade de alunos não necessariamente modifica o processo de assimilação das técnicas e como o propósito do curso influencia o ritmo da aula e conseqüentemente a intensidade do aprendizado das técnicas corporais. Ainda na ALAIM, com a Sucrinha, foi possível observar quais metodologias a professora utiliza para que, em uma turma de alunos de diversos níveis, as técnicas corporais sejam assimiladas equiparadamente.

Essas são algumas das conclusões a que fomos capazes de chegar, mas gostaria de explicar agora o nome desta seção. Decidi trazer a ideia de “ator” atrelada a uma dúvida/interrogação, com o intuito de pensar qual foi o objetivo final de se aprender técnicas corporais voltadas para o teatro. De forma alguma pretendi julgar quais aulas deram certo ou errado e muito menos julgar quem é ator ou não. Meu objetivo neste trabalho foi o de buscar entender quais são os fatores que influenciam os processos de aprendizagem. Agora acredito ser importante que reflitamos sobre o resultado final desses processos.

Todos os cursos ensinam técnicas de teatro e possuem um propósito que não necessariamente é formar atores. As crianças do Espaço Jovem frequentam uma instituição que visa sanar problemas sociais de uma região carente fornecendo uma atividade para as mães deixarem seus filhos e encontra no teatro uma maneira de fazer isso, mas acabam “ganhando a mais” a potencialidade de formar atores. A maioria dos alunos do Somá Cambá tinha um contato mínimo com o teatro anteriormente e estão descobrindo todo um universo de possibilidades em seus corpos com novas técnicas. Janaína, em sua turma de crianças na ALAIM, tenta conciliar níveis diferentes de aprendizado e até mesmo interesse de seus alunos, que podem tratar o teatro como um passatempo no sábado ou realmente um “hobby promissor”, seguindo para a oficina de adolescentes e posteriormente para o curso de teatro do CCP. Já o curso de teatro do CCP, que possui vários anos de tradição, não necessariamente forma atores profissionais, mas tem como objetivo dar uma formação pessoal para seus alunos que vêm no teatro um espaço para isso.

Assim, eu finalizo este capítulo trazendo à tona essa constante possibilidade de vir a ser ator que paira em todos os cursos. Alguns realmente formam atores propriamente ditos. Mas acredito que o propósito em comum de todos os cursos seja o de plantar, por meio das técnicas corporais de teatro, uma semente que pode fazer germinar um ator, mas que traz dentro de si muitas finalidades para a utilização dessas técnicas por parte de seus aprendizes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O teatro em Cabo Verde encontra várias maneiras de existir. Ao longo de sua história, fomos capazes de ver como, em uma escala macroscópica, fatores como a emigração, o desemprego e o cosmopolitismo típico das zonas portuárias influenciam o contexto criativo e de existência dessa arte. Mas este trabalhou tentou, em uma escala microscópica, elencar uma série de reflexões sobre quais fatores modificam a maneira como as aulas de teatro funcionam e, conseqüentemente, as influências disso no aprendizado dos alunos. O construção do teatro no país se realiza também no cotidiano das aulas, sofrendo os impactos de fatores bem mais simples e corriqueiros como o comportamento dos alunos e o ambiente onde acontecem os cursos.

Com os dados apresentados neste trabalho foi possível elencar uma série de reflexões sobre processos de aprendizagem. Diversos fatores como a questão da disciplina, a motivação dos alunos, a percepção da técnica e o engajamento dos participantes, entre outros, puderam ser observados.

Por fim, reforço mais uma vez que este trabalho não teve a intenção de qualificar o que seria melhor ou pior no funcionamento das aulas, mas sim comparar as diferentes práticas e destacar os fatores que podem influenciá-las. Inclusive, uma conclusão importante é a de que não necessariamente os cursos aqui abordados visam criar exímios atores, mas através das técnicas corporais pensar uma série de outras possibilidades. O ato de fazer atores tem potencialidades múltiplas. Tanto que a pessoa que escreveu este trabalho passou por essa experiência e utiliza-a constantemente em sua vida, inclusive para fazer antropologia.

Referências Bibliográficas

i. Livros, coletâneas e artigos

ALMEIDA, Evany Bettine de; AZEVEDO-MARTINS, Anna Karenina; NUNES, Viviane Abreu. O corpo como espaço de aprendizagem: reflexões a partir das vivências de um grupo de teatro formado por adultos na maturidade. *Pro-Posições*, Campinas, v. 24, n. 3, p. 201-217, Dec. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-73072013000300012&lng=en&nrm=iso>. Acessado em 19 Julho 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-73072013000300012>.

BEEMAN, William O. “The Anthropology of Theater and Spectacle”. *Annual Review of Anthropology*, 22, 1993.

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

COSTA, G. (2013). “O Conceito de Ritual em Richard Schechner e Victor Turner: Análises e Comparações”. *Revista Aspás*, v. 3, n. 1, p. 49-60. Disponível em : <http://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/68385>

_____. *Crioulização cénica: em busca de uma identidade para o teatro cabo-verdiano*. Tese de Doutorado, Comunicação, Cultura e Artes, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade do Algarve, 2016.

BRAZ DIAS, Juliana. *Mornas e Coladeiras de Cabo Verde: versões musicais de uma nação*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de Brasília, 2004.

_____. “Language and Music in Cape Verde: Processes of Identification and Differentiation”. In: Jacqueline Knörr; Wilson Trajano Filho. (Org.). *Creolization and Pidginization in Contexts of Postcolonial Diversity*. Leiden: Brill, 2018, p. 291-308.

BRUSSI, Júlia Dias Escobar. *Batendo bilros: rendeiras e rendas em Canaan (Trairi – CE)*. Tese de Doutorado em Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

CORREIA e SILVA, António Leão. *História de um Sahel insular*. 2.ed. Praia: Spleen Edições, 1996.

_____. *Nos Tempos do Porto Grande do Mindelo*. Praia: Centro Cultural Português. 2000.

FRANZONI, Tereza M. “Artes cênicas e antropologia: um diálogo a partir das manifestações populares de caráter dramático”. *DA Pesquisa*, 9: 51-63, 2012.

GONÇALVES, Fernanda Carneiro Leão; DAL-FARRA, Rossano André. “A educação libertadora de Paulo Freire e o teatro na educação em saúde: experiências em uma escola pública no Brasil”. *Pro-Posições*, Campinas, v. 29, n. 3, p. 401-422, 2018. Disponível em:

<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-73072018000300401&lng=en&nrm=iso)

73072018000300401&lng=en&nrm=iso>. Acessado em: 21 Julho 2019.

HAIBARA, Alice & SANTOS, Valéria Oliveira. “As técnicas do corpo”. In: *Enciclopédia de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <<http://ea.fflch.usp.br/obra/técnicas-do-corpo>>. 2016.

INGOLD, Tim. “Of string bags and birds’ nests: skill and the construction of artefacts”. In: *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling & skill*. London: Routledge, 2002. p. 349–361.

JUSTINO, André. *O dragão e o Baobá: visitando as relações China-África a partir do contexto cabo-verdiano*. Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais) —Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

LOBO, Andréa. *Tão Longe Tão Perto. Famílias e Movimentos na Ilha da Boa Vista de Cabo Verde*. Cidade da Praia: Edições Uni-CV, 2012.

_____. “Construindo paisagens e pessoas: colonização, espaço e identidades em Cabo Verde”. *Anuário Antropológico*, v. 40, p. 121-150, 2015.

LOPES, Maria Filomena. *Violência em São Vicente*. Monografia (Licenciatura em Sociologia) - Universidade do Mindelo, Departamento de ciências humanas, jurídicas e sociais, 2017.

MALINOWSKI, Bronislaw. 1976 [1922]. *Argonautas do pacífico ocidental*. São Paulo: Editora Abril Cultural.

MAUSS, Marcel. “As Técnicas Corporais”. In: *Marcel Mauss, Sociologia e Antropologia*, vol. 2. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.

MENDES, Chirley Ferreira. *Uma vitrine do Brasil: telenovelas brasileiras entre estudantes africanos*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social)—Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

NOLETO, Rafael da Silva & ALVES, Yara de Cássia. “Liminaridade e communitas - Victor Turner”. In: *Enciclopédia de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, 2015. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/conceito/liminaridade-e-communitas-victor-turner>

OLIVEIRA, Thiago Ranniery Moreira de. “Encontros possíveis: experiências com jogos teatrais no ensino de ciências”. *Ciênc. educ.*, v. 18, n. 3, p. 559-573, 2012 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-73132012000300005&lng=en&nrm=iso>. Acessado em: 21 Julho 2019.

SCHECHNER, R. “Pontos de Contato” revisitados. *Revista de Antropologia*, 56(2), 23-66. <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2013.82460>

TRAJANO FILHO, Wilson. “Por uma etnografia da resistência: o caso das tabancas de Cabo Verde”. *Série Antropologia*, v. 408, p. 6-34, 2006.

TURNER, Victor. *O Processo Ritual: Estrutura e Anti Estrutura*. São Paulo: Vozes, 1974.

ii. Documentos

INE, s.d. “RGPH 2010 – Cabo Verde em Números”. Disponível em: <http://ine.cv/quadros/rgph-2010-cabo-verde-em-numeros/> Acesso em: 20 de junho de 2019

iii. Sites consultados

BRITO-SEMEDO, Manuel. 2016, “OS SOKOLS DE CABO VERDE”, Esquina do Tempo. Disponível em: <https://brito-semedo.blogs.sapo.cv/os-sokols-de-cabo-verde-560516> Acesso em: 20 de junho de 2019

CARVALHO, Francisco Avelino; 2009 “Migração em Cabo Verde”. Disponível em: http://www.iomdakar.org/profiles/sites/default/files/Cape%20Verde_MP.pdf Acesso em: 20 de junho de 2019

HOMEPAGE, João Branco, 2019, “A minha página, pessoal e intransmissível”. Disponível em: <http://joaobranco.weebly.com/about.html> Acesso em: 20 de junho de 2019

SAIAL, Joaquim. 2016 “[2454] Quintal das Artes, São Vicente”, Mindelo Sempre. Disponível em: <https://mindelosempre.blogspot.com/2016/09/2454-quintal-das-artes-sao-vicente.html> Acesso em: 20 de junho de 2019

ANEXOS

Anexo 1 – “Para os ‘mais novos’ e para ‘Março, o Mês de Teatro’ de Patrícia Silva

Para os “mais novos” e para “Março, o Mês de Teatro”

O teatro é uma arte de inúmeras contradições mas ao mesmo tempo de muito equilíbrio. Dicotomias à parte, o teatro nos permite mesmo assim, encontrar dicotomias interessantes que nem sempre necessitam “andar separados” nem mesmo “lado a lado”.

Muitos nos chamam de “loucos” e nós orgulhosamente nos reconhecemos nesta categoria, gritando bem alto um “Muita M****” para quem quiser ouvir. Mas o fato de sermos loucos não nos permite ser “indisciplinados” naquilo que fazemos: teatro. Muito pelo contrário. O teatro exige disciplina. Uma “disciplina indisciplinada” reconheço. Mas que não deixa de ser disciplina. E como qualquer boa disciplina requer que nos disciplinemos.

Mas não aquela disciplina de voltar ao mundo dito “normal”. Confuso não? Lembremos que avisei inicialmente que o teatro é arte de inúmeras contradições, equilíbrio e de dicotomias à parte que, “*as tantas que encher uma sala*” nem sempre é o indicador da qualidade de um espectáculo de teatro. Embora possa ser também.

Triste não é? Contraditório não é?

Mas espera aí? Canso-me com os ensaios, dedico-me meses a fio a um projeto e ainda, no final consigo “encher uma sala”, ouvir os aplausos e mesmo assim, isso não quer dizer que o espectáculo teve qualidade? **Pois é. Este é o tipo de disciplina que o teatro exige. Uma disciplina de quem precisa respeitar primeiro aquilo que faz.**

Uma disciplina que não nos permite mentir nem para nós mesmos quanto mais para aqueles que nos assistem.

Uma disciplina que exige o respeito e a entrega (em tempo integral) as personagens que nós abraçamos.

E, é desta disciplina que este texto se trata.

Escrevo o mesmo porque tenho tecido algumas críticas ao meio teatral, do qual faço parte e tenho andado preocupada com o rumo das produções teatrais do mesmo.

Escrevo porque tenho sentido falta de “ser tocada” por este meio que pode orgulhosamente assumir como o mais fértil do país, em termos do fazer teatral. Reconheço que quanto mais vezes somos tocados, mais difícil se torna os próximos “toques”.

Falo para “os mais novos” porque este diálogo tem sido construído junto deles no sentido de mostrar-lhes que **o teatro não tem pressa.** Entende-se que pela juventude destes atores haja uma corrida para que tudo aconteça ao mesmo tempo, deixando-nos sem tempo para aquilo que realmente interessa: **fazer algo com uma linguagem cuidada, simples (mas ao mesmo tempo carregado da complexidade da vida) e sobretudo, com qualidade.**

O teatro exige tempo e disciplina. O teatro não perdoa os que mentem e, mais tarde ou mais cedo a verdade vem à tona: os “indisciplinados” são descobertos. E aí terão que conviver consigo próprio.

O teatro é busca de novas experiências sim, mas é sobretudo, a consolidação das aprendizagens.

- ✓ De que me vale estar envolvido em “n” projetos teatrais se eu não consigo consolidar nenhum deles?
- ✓ De que me vale abraçar “n” personagens se todas as vezes que subo ao palco vejo a mim própria?
- ✓ De que me vale aceitar propostas complexas se eu não consigo dar conta das coisas mais simples e sinceras?
- ✓ De que me vale tanta avidez de aprender se acabo por reprovar no objetivo final: tocar o outro? Embora reconheça que, talvez não seja esse o objetivo final de todos e respeito.

De que me vale isso tudo e, ainda dizer: faço teatro mas não sou capaz de parar e refletir sobre o meu percurso, sobre as minhas aprendizagens e ter saudade das minhas criações... e acabo sempre pulando de um projeto para o outro, como que num ato de traição, para novas propostas que terão talvez o mesmo fim? E deixo na saudade aqueles que gostariam de ver o projeto antigo crescer. Pois a estreia é apenas o nascimento de algo. Precisamos ver o nosso teatro crescer e entender como este crescimento se dá.

Poderão dizer que estou sendo injusta. Reconheço que muitas vezes sou injusta e “peco” por este excesso de exigência o qual submeto a mim própria.

Este texto será injusto porque sei bem o que passam os agentes teatrais da minha ilha para “colocar uma peça em cima do palco”. Mas será este o principal objetivo? Não estaremos nós, fugindo daquilo que nos propomos quando aceitamos fazer parte desta árdua tarefa que é fazer teatro em Cabo Verde?

Qual era o acordo inicial? Fazer teatro porque gostamos? Fazer arte? Tocar as pessoas? Ou coleccionar experiências “inconsolidadas”? Ou ter um percurso rico em quantidade mas que peca por qualidade?

Precisamos todos e não só os “mais novos” refletir qual será o próximo passo a dar? Será no sentido por uma maior qualidade? Ou por um percurso quantitativamente menos marcante?

O meio teatral mindelense não pode dar-se ao luxo que regredir. De “andar para trás” a não ser que, seja para aprender com o passado. Dado ao patamar alcançado o teatro está neste momento a exigir muito mais de nós.

O teatro está a exigir (talvez) mais entrega e dedicação do que no passado. O teatro está a exigir muito mais de nós, porque nós, sobretudo, “os mais novos” encontramos uma boa parte da “papinha feita”. Encontramos um festival “montado”. Uma associação reconhecida. Uma aprendizagem bem consolidada.

Teremos nós que dar continuidade e construir um percurso rico mas com um salto qualitativo bem maior porque os patamares são elevados. Muito elevados. Tão elevados que as vezes me parece uma dimensão não muito real quase que voltando ao mundo de fantasia inicial, a mais ou menos 20 anos atrás.

O meio teatral precisa disso. De mais fantasia. De mais imaginação. De mais criatividade. Mas sobretudo de muita sinceridade e entrega. Deixemos de mentir. O teatro precisa e merece mais, mais e mais... e cabe aos “mais novos” consolidarem isto porque eles serão a base para o futuro.

Os “mais velhos” já lutaram muito e precisam descansar e serem tocados como nos tocaram a cada um de nós. Temos muito que aprender com estes. Fazer teatro durante quase 20 anos não é coisa para qualquer um. Realizar um festival durante 19 anos sem nunca ser cancelado não é para qualquer um. Só com muita resistência se consegue vencer e construir um passado tão rico.

Os “mais novos” também têm muito a dar. Ninguém dúvida disso. E inclusive orgulhamos disso. O teatro permite aprender com o passado e ainda ter espírito de abertura para com o novo. Estes “jovens” muitas vezes ávidos de aprender coisas novas não percebem que **tudo tem o seu tempo.** Devemos começar do mais simples. Devemos aprender com os nossos erros. Devemos, devemos e devemos... mas na maioria das vezes continuamos aceitando desrespeitar a nós mesmos entrando em projetos teatrais novos como se estivéssemos a mudar de camisola...

As bases do contexto atual precisam ter em quem confiar para deixar o futuro em boas mãos. Por isso precisamos dar razões para que confiem em nós, este projeto de vida que é fazer teatro em troca de nada (ou quase nada). Precisamos estudar. Ler mais. Aprofundar os nossos conhecimentos e só depois começar a fazer espectáculos sobre “as profundezas de não sei que...” ou, seja lá do que for...

Patrícia Silva

Anexo 2: Programação Março Mês do Teatro 2018

Programação Março Mês do Teatro	Romeu ma Julieta. Uma Tragedia Crioula Produção Mindelo 2017/8 Grupo de Teatro Caixa Preta Dia 04 às 21h00 Dia 05 às 20h00 CCM	Hastag Oficina Ganga Dia 17 às 20h00 Dia 18 às 20h00 ALAIM	Programação Performances Performance de Rua - Oficina Somá Cambá Dias 06, 13, 20 e 27 nas ruas do Mindelo - 8h Performance TD - Núcleo de Teatro do Opre Dia 17 às 19h00 ALAIM Dia 24 às 20h00 CCM Dia 31 às 19h00 Quintal das Artes Performance Sobre a Cultura da Paz Dia 27 - Todo o dia nos intervalos das aulas Escola Secundária Jorge Barbosa		
	Eu Já Fui Assim Grupo de Teatro Somá Cambá Dia 09 às 21h00 Dia 11 às 21h00 ALAIM	A Fuga do Monte Cara Grupo de Teatro Somá Cambá Dia 30 às 21h00 CCM			Programação Outras atividades Conversas Teatrais - Todo mês de Março Centro Cultural do Mindelo Oficina "Livro em Construção" - de 09h de Março - ALAIM Exposição de Maquetes Cenográficas ALAIM
	Blimundo Projeto Filmando nas Escolas Dia 11 às 17h00 Fonte de Inês Dia 18 às 17h00 Ribeira de Calbau	Alice no País das Maravilhas Cia CriarTeatro Dias 17, 18, 24, 25 e 31 às 20h00 Quintal das Artes (Na Frente do Mercado do peixe)			Assembleia Geral Extraordinária Dia 17 às 16h00 Biblioteca Centro Cultural Português
	Mamma Mia Cia 50 Pessoas Dia 16 às 21h00 Dia 17 às 21h00 CCM	Crónicas do Mindelo Grupo de Teatro do Centro Cultural Português do Mindelo Dia 23 às 21h00 Dia 24 às 21h00 Dia 25 às 20h00 CCM Comemoração 25 anos do Grupo de Teatro do CCP - Mindelo			Entrega do Prémio de Mérito Teatral Dia 27 às 19h00 Centro Cultural do Mindelo
	Luz Já Bai Trope Fata Mota Dia 17 às 17h00 ALAIM				

Anexo 3: Programação Março Mês do Teatro 2019



MARÇO MÊS DO TEATRO 2019

PROGRAMAÇÃO

TERTULIA TEATRO
Conversa aberta sobre teatro em Cabo Verde
01 de março / ALAIM / 19h00

TEATRO LAMBE LAMBE
Uma caixa mágica, uma artista, um espectador.
Uma nova forma de teatro!
Antes de alguns espetáculos em dias surpresa.

DIA MUNDIAL DO TEATRO
cerimónia alusiva ao dia mundial do teatro com a entrega do Prémio de Mérito Teatral
27 março / patio CCM / 18h30



REDES / CONTACTOS
www.mindelact.org
www.facebook.com/mindelact
www.instagram.com/mindelact
mail: mindelact@gmail.com

ESPETÁCULOS

2 ESTRANHOS
Cia. Criar Teatro
02 março / 21h00
Grande Luis Morais Auditório
Centro Cultural do Mindelo

A METAMORFOSE
Grupo de Teatro do Centro Cultural Português Mindelo
09 março / 21h00; 10 março / 20h00
Grande Luis Morais Auditório
Centro Cultural do Mindelo

A CONFERÊNCIA DOS CEGOS
Oficina Ganga / KCena 2018
15 março / 21h00
Grande Luis Morais Auditório
Centro Cultural do Mindelo

SÓ NA FONTE INÊS
Stand-up Comedy Ricardo Fidalga
16 março / 21h00
Nave Principal
ALAIM

ESTRELAS DO PALCO
Grupo de Teatro Salesianos
16 março / 21h00; 17 março / 20h00
Grande Luis Morais Auditório; Nave Principal
Centro Cultural do Mindelo; ALAIM

UMA LIÇÃO SEM O MENINO TONECAS
Oficina ArTeatro
17 março / 17h00
Centro Social Ribeira Craquinha

ERA UMA VEZ TEATRO
Oficina Sukrinha
30 março / 17h00
Pátio
Centro Cultural do Mindelo



SUZETE*Projeto Sodade*

23 março / 21h00; 24 março / 20h00
 Grande Luis Morais Auditório
 Centro Cultural do Mindelo

UMA LIÇÃO SEM O MENINO TONECAS*Oficina ArTeatro*

24 março / 17h00
 Nave Principal
 ALAIM

VIAGEM DE LUA E AREIA*Projeto Garcia Lorca*

27 março / 21h00
 Grande Luis Morais Auditório
 Centro Cultural do Mindelo

MESTRE IGOR*Coprodução Soma Camba / Craç'Otchod / CriarTeatro*

29 e 30 março / 21h00
 Grande Luis Morais Auditório
 Centro Cultural do Mindelo

OS BICHOS INVADEM A PRAÇA*Teatro 17*

31 março / 19h00
 Praça Nova

ELA PEDIU-ME AJUDA E EU TIREI-LHE UMA FOTOGRAFIA*Tchon Poesia*

31 março / 20h00
 Grande Luis Morais Auditório
 Centro Cultural do Mindelo

TARTARUGINHA*Morabeza Teatro*

Durante o mês de março
 Escolas do ensino básico de S. Vicente

mais teatro para um melhor teatro

Nota

A produção dos espetáculos, cumprimento de horários e organização de bilheteira e da exclusiva responsabilidade dos grupos participantes.

MARÇO MÊS DO TEATRO 2019

