

Anna Kalewska

## O TCHILOLI SANTOMENSE – O “CHAMADO DE DEUSES” LUSO-AFRICANO – NAS PINCELADAS TEATRAIS E LITERÁRIAS

**Resumo:** *A Tragédia do Marquês de Mântua* de Baltasar Dias (o dramaturgo português da escola pós-vicentina, séc. XVI) teve sucesso em Portugal e tem sobrevivido, até aos nossos dias, na Ilha de S. Tomé, como ritual religioso com elementos da performance teatral, chamado o tchiloli, i. e., o teatro santomense.

Entre as hipóteses sobre a sua origem, levantou-se a dos ‘mestres açucareiros’, a de uma estratégia colonial e a da metamorfose do mito dos Descobrimentos Portugueses. O tchiloli apareceu cerca de 1880, sendo a sua base textual moderna o auto cavaleiresco de Baltasar Dias mencionado supra conjugado com um romance em verso, *O Marquês de Mântua* do *Romanceiro* (1851) de Almeida Garrett. O tchiloli é um proto-teatro luso-africano. Tornou-se um veículo da identidade santomense. É também um drama social com um motivo-chave definido como reposição da justiça.

O artigo apresenta algumas propostas de abordagem do fenómeno em causa, rompendo com a ideia do teatro popular de raiz tradicional. A pincelada interpretativa articula-se nas encruzilhadas da antropologia de teatro e da história da literatura. Trata-se da inculturação duma história carolíngia contada e vivida em África em virtude de um duradouro suporte literário e da aculturação africana da religião cristã.

A dinâmica interior, a pluralidade cultural e a adaptabilidade à circunstância política e social asseguram ao tchiloli uma longa vida entre os fenómenos mais típicos da cultura lusófona.

**Palavras-chave:** teatro lusófono, tchiloli como expressão de identidade santomense, performance multimedial com características ritualísticas, (des)colonização, antropologia dos espetáculos

**Title:** The tchiloli from Saint Thomas’ Island – the luso-african ‘call for gods’ in literary and theatrical strokes

**Abstract:** The *Tragedy of Marquis of Mantua* by Baltasar Dias (the Portuguese post-venetian dramatist from the XVIth century) had a lot of success in Portugal and has lived on up to our days, at the Saint Thomas’ Island as a religious ritual with elements of theatrical performance, being called o tchiloli, i. e., the theater from the Saint Thomas Island.

Amongst the hypotheses of its origin, there is one about the ‘sugar masters’, another one about the colonial strategy and the third one about the metamorphosis of the myth of Portuguese Discoveries. The tchiloli came into being c. 1880, being its textual modern basis the text of a chivalry auto by Baltasar Dias referred supra joined together with a poetic romance *The Marquis of Mantua* from *Romanceiro* (1851) by Almeida Garrett. The tchiloli is a luso-african proto-theatre. It became a vehicle of the Saint Thomas’ Island identity. It is also a social drama with clef-motif defined as restitution of justice.

The article presents some proposals of approach towards the phenomenon in case, breaking with an idea of popular theatre of traditional root. The interpretative stroke is articulated on cross-roads in-between theatre anthropology and history of literature. It is a question of inculturation of a carolingian history talled and being extant in Africa owing to a long-lasting literary support and an African acculturation of Christian religion.

An interior dynamic, the cultural plurality and an adaptability to political and social circumstances ensure for tchiloli a long life among the most typical phenomena of the lusophone culture.

**Key words:** Lusophone theatre, *tchiloli* as the expression of St. Thomas' s Island identity, multimedia performance with ritualistic characteristics, (de)colonization, anthropology of spectacles

*Dans ces régions /Amérique Latine, le Missisipi, les îles de Saint-Domingue et d'Haïti, Cuba/, la seule résistance des peuples dominés par l'esclaves, l'exil et l'arrachement à la culture ancestrale, annihilant les développements mortifères, provoque des réactions qui donnet parfois naissance à de somptueuses expressions ou rituels: candomblés, vaudous, blues. Un processus semblable surgit et se modèle sur 'l'île du milieu du monde', en un tremplin pour l'imaginaire. Le tchiloli, issu des conséquences de la traite, représente, comme les formes du apon ou des Amériques, un flamboyant sauvetage de l'intelligence qui se tait.*

F. Gründ: *TCHILOLI. Charlemagne à São Tomé sur l'île du milieu du Monde* (2006: 8)

## 1. O TCHILOLI OU O TEATRO SANTOMENSE – ORIGEM, ESTUDO, ARGUMENTO

Uma das composições dramáticas escritas em Portugal no séc. XVI, na onda da obra de Gil Vicente, foi a *Tragédia do Marquês de Mântua* de Baltasar Dias e teve muito sucesso durante alguns séculos na metrópole e em algumas das antigas colónias portuguesas.

Desde os finais do século XIX, a *Tragédia do Marquês de Mântua* de Baltasar Dias tem sido perpetuada em São Tomé e Príncipe sob a designação de tchiloli, ou a *Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carloto Magno*, estruturando as manifestações culturais originárias numa interacção entre o imaginário europeu e a identidade africana incipiente<sup>1</sup>. É de crer que, assim como o afirma Fernando Reis, teria feito parte das

<sup>1</sup> À semelhança de outras manifestações culturais de São Tomé e Príncipe, a 'dêxa' é fruto da osmose cultural das gentes que povoaram o Arquipélago: europeus, africanos e até mesmo asiáticos. Por isso, às vezes este ritual dançado, típico da Ilha do Príncipe, parece revelar uma forte influência do vira do Minho o qual se foi africanizando, assumindo hoje uma feição multicultural. Inicialmente, a 'dêxa' dançava-se no dia da festa de Nossa Senhora da Graça. Os participantes assistiam primeiro à missa, depois organizavam-se em marcha, dançando e cantando até à casa da 'festeira' e ali, depois de comerem e beberem os melhores pratos típicos, incluindo uma enorme variedade de doces, dançavam e cantavam alegremente a 'dêxa' até muito tarde, executando também elegantes danças de roda, ao ritmo de um tambor e de uma corneta. Hoje, a 'dêxa' continua a ser dançada em épocas festivas, durante horas inteiras, apenas com ligeiras modificações na sua toada musical. As letras são quase sempre humorísticas, ou mesmo de escárnio, e im-

histórias do ciclo de Carlos Magno, levadas pelos portugueses nas suas naus até à Madeira, aos Açores, a São Tomé e Príncipe e ao Brasil. Nesta hipótese, partilhada, ainda hoje, por alguns santomenses e estudiosos, Paulo Valverde viu uma metamorfose local do mito dos Descobrimentos portugueses. Nesta trilha de pensamento, o drama teria sido introduzido em São Tomé no século XVI ou XVII, pelos imigrantes madeirenses, na época do *boom* açucareiro. É uma interpretação que parece ser consolidada pelo facto de o autor do drama original, Baltasar Dias, ser originário da Ilha da Madeira. O problema das origens históricas oferece então duas teses: a mais velha, relacionada com a deslocação dos ‘mestres açucareiros’ para as Ilhas do Atlântico, e a mais recente – a de uma estratégia colonial desenvolvida para ‘aliviar’ as tensões sociais entre a população santomense e as autoridades locais. A segunda tese parece mais verosímil para os estudiosos despegados da mitologia de *uma casa grande e senzala*, i. e. do bom colonizador português e do seu familiar ‘menor’ – o indígena, o forro, o escravo negro.

Perante a argumentação e as documentadas afirmações de António Ambrósio e Paulo Alves Pereira, podemos aceitar que o actual tchiloli de São Tomé foi introduzido na Ilha por volta de 1880, no meio dos ‘forros’ ou dos ‘filhos da terra’<sup>2</sup>. O factor propiciador podia ser o entusiasmo de um amador do teatro local ou mesmo de um modesto comerciante português, qualquer um deles sob a possível inspiração de um opúsculo da literatura de cordel, do auto baltasariano ou, com maior probabilidade ainda, do *Romanceiro* de Almeida Garrett. Na população dos mestiços, Fernando Reis vira “o elemento aglutinante entre o luso e as outras gentes, porta-voz da civilização lusa que havia de permeabilizar os povos por onde passassem os Portugueses, que se iam dispersando e multiplicando pelo mundo que descobriram” – uma passagem difícil, dolorosa e ambígua, considerando o facto de que o tchiloli, assim como outras manifestações do folclore africano, foi reprimido ou reapropriado, truncado e banalizado pelo discurso colonial, pós-colonial ou – embora muito recentemente – mediático. A adaptação do texto deve-se a Estanislau Augusto Pinto, um continental que durante largos anos viveu em São Tomé, desempenhando as funções de tabelião e escrivão do tribunal da cidade, bem como do primeiro presidente da Sociedade Africana ‘23 de Setembro’; provavelmente foi representado pela primeira vez, nesse mesmo ano de 1880, na ‘casa do teatro’ da cidade de S. Tomé, sede da mesma Sociedade. Mas para se compreender o tchiloli não basta conhecer apenas o velho texto em verso, misturado com o português contemporâneo em prosa correctíssima, ligeiramente crioulezada e dado à estampa por Fernando Reis em 1969 na obra *O Povo Flogá - O Povo Brinca*.

No argumento do tchiloli – “unique répertoire d’un fragment d’archéologie du théâtre” (Gründ 2006: 7), chamado também o teatro santomense ou *Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carloto Magno*, vislumbra uma expressão cultural e identitária actual e uma viva

---

plicam uma réplica da parte do visado. Há uma preocupação de a assumir como património cultural das gerações santomenses (Reis 1969: 232).

<sup>2</sup> A partir de 1484 iniciou-se o envio de portugueses (muitos deles degredados) para a Ilha de São Tomé, a quem era dada uma mulher africana escravizada com o propósito de reprodução. As crianças resultantes destas ligações, a quem era atribuída uma carta de alforria (um documento de liberdade) vieram a constituir o grupo étnico mais importante na Ilha, que hoje é considerada como o único verdadeiramente santomense – os ‘forros’ ou os ‘filhos da terra’ (Neves 1998: 8).

reinterpretação dos motivos de teatro popular que ganharam cidadania em São Tomé, como no Brasil e outras partes do mundo tropical português. Haverá também no tchiloli, conforme a interpretação – *latu senso* em termos da antropologia cultural e/ou à face dos estudos sobre o teatro e a literatura – uma força característica de um verdadeiro drama social ou de gesta heróica, testemunhando a capacidade criadora e auto-regeneradora da cultura lusófona.

O argumento do tchiloli, fixado por Fernando Reis, segue então o de Baltasar Dias (séc. XVI) e de Almeida Garrett (séc. XIX) até ao ponto de começarem “os trechos introduzidos pela ideativa dos são-tomenses, como pode verificar-se também na diferença de estilos” (1969: 71), i. e. até ao momento quando Ganalão manda vir Beltrão para conhecer a culpa de D. Carloto, filho do Imperador Carlos Magno e assassino de Valdevinos, sobrinho do Marquês de Mântua – sendo o assassinio e a reposição da justiça o eixo dramático, o tema-base do romance medieval. O nó dramático em questão corresponde ao verso 686 no texto baltasariano segundo a edição de *O Povo Flogá - O Povo Brinca* (1969) de Fernando Reis. “Será que este ensaio modesto terá a virtude de chamar a atenção de alguém que possibilite a ida à Metrópole dos autos de São Tomé e Príncipe? Será desta vez? Se assim for, nunca demos por tão bem empregue o nosso tempo...” (59) – escreveu Fernando Reis, acabando a introdução a esta obra intitulada “*Tchiloli*” ou a *Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carloto Magno tal como a representa o grupo Formiguinha da Boa Morte em São Tomé* – obra-chave e ponto de partida para todos os estudiosos do teatro santomense, que apresenta o texto em verso e em prosa, encenado sempre pelo mesmo grupo, chamado Formiguinha da Boa Morte. Quatro anos depois cumpriu-se o sonho do etnógrafo português - o tchiloli foi levado a palco em Portugal<sup>3</sup>.

O tchiloli, ainda há trinta anos, foi concebido como um exemplo de teatro popular tradicional, produto do ‘feiticismo’ dos santomenses – no entender do estudioso atrás mencionado – ‘perigoso’ ou mesmo ‘subversivo’ (também no sentido da interpelação da colonização) para um público sem preparação cultural, antropológica e etnográfica.

Porém, já naquele tempo a importância do tchiloli foi percebida e assinalada por Carlos Wallenstein em termos de um “ritual permanente da hierarquia e da justiça”, o que marca já um certo avanço em relação ao estudo de Fernando Reis, que considerou o tchiloli como fruto da confusão da realidade com a fantasia ou a imaginação santomense, um produto folclórico *sui generis* do trinómio “cristianismo-paganismo-feiticismo”.

Hoje, o teatro popular da Ilha de São Tomé pertence a um dos fenómenos que singularizaram o espaço do imaginário luso-africano face ao fundo arquetípico comum: europeu, carolíngio e cristão. É um ‘mitolusismo’<sup>4</sup>, factor cultural de base mítica e histórica, distintivo e singularizador da cultura lusófona.

No dealbar do século XXI não pararam de aparecer novos estudos sobre o folclore santomense, novas abordagens do tchiloli: cénicas, antropológicas, musicológicas, culturais e teórico-literárias, maioritariamente escritas por estudiosos estrangeiros, também da Polónia (Kalewska 2005 e 2005a). Há também novos espectáculos tchilolianos representados na Europa: em França, na Bélgica e em Portugal.

<sup>3</sup> Contudo, primeira tentativa de levar o *Tchiloli* ao palco do Anfiteatro do Parque Calouste Gulbenkian enquadrado em 1973 no Ciclo de Teatro teve relativamente pouco êxito.

<sup>4</sup> ‘Mitolusismo’ - expressão do pintor contemporâneo Lima de Freitas (Durand 2000: 54).

A escolha do texto-cânone do tchiloli pela lição baltasariano-garrettiana, vem não apenas do esforço de tornar mais coloquial e acessível o texto antigo, como também do intuito de ultrapassar o nível textual e captar uma faceta ritualística e performativa no próprio momento da acção. Antes ainda, seria de propósito citar o argumento da representação luso-africana da Ilha de São Tomé:

A 200 km da cidade (conforme o texto precisa), andava à caça o Marquês de Mântua, quando um gemido chama a sua atenção. Procura e encontra o seu sobrinho Valdevinos, que declara ter sido vítima de um atentado praticado pelo filho do Imperador Carlos Magno, D. Carloto, que lhe deu três facadas. O móbil do assassinio foi o amor do Príncipe pela mulher de Valdevinos, Sibila, a quem o Príncipe vinha fazendo a corte, sem que a fiel esposa lhe alimentasse qualquer esperança. O assassinio era a única maneira de a alcançar. O Marquês de Mântua jura que não terá descanso enquanto não vir decepada a cabeça do assassino. Envia a Carlos Magno, como embaixadores, os seus sobrinhos D. Beltrão e o Duque de Amão. Expõem ao Imperador o motivo da diligência. Exigem a morte do assassino. Informam o Imperador de que a causa do Marquês de Mântua tem partidários que a defenderão pela força, nomeadamente Reinaldos de Montalvão, heróico militar, chefe do exército do Marquês. O Imperador aceita a justiça da causa que os embaixadores lhe trazem e, ali mesmo, manda lavrar a sentença de morte do filho. D. Carloto nega a autoria do crime e discute o assunto com o Ministro da Justiça. Recorre da sentença. O recurso é aceite pelo Imperador. Pelo telefone, é chamado O Conde Advogado Anderson, como defensor do Príncipe. Seguem-se os trâmites do processo. Mas o Príncipe goza da simpatia do povo, tem influência, beneficia de protecção. O Marquês reconhece-o e decide agir no sentido de evitar que estas vantagens operem. Nomeia advogado o Dr. Bertrand, que imediatamente se dirige ao Imperador, requerendo que o processo siga nos devidos termos. Mas a mãe do Príncipe, a Imperatriz, não aceita que o pai bondoso possa agir contra o seu filho tão cruelmente como Carlos Magno faz. Este explica que, sob o seu ceptro, todo o criminoso, seja ele quem for, será condenado. Sibila e Ermelinda, respectivamente esposa e mãe de Valdevinos, dirigem-se ao Imperador, clamando por justiça. O Conde Advogado Anderson dá por supérfluas as diligências do tribunal e requer a presença do Ermitão, que escutou a confissão de Valdevinos na hora da morte. Chama-se o Ermitão pelo telefone. É interrogado. Um Pagem embuçado leva a Paladino Roldão, Irmão de Carlos Magno, uma carta em que o Príncipe D. Carloto pede a protecção do tio. Reinaldos de Montalvão intercepta o Pagem, toma a carta e dirige-se ao Imperador. Na carta D. Carloto confessa-se culpado de assassinio de Valdevinos. O Conde Advogado Anderson tenta negar. Mas o Dr. Bertrand, advogado do Marquês, prova a culpa. O Ministro da Justiça conclui: «O Príncipe manchou a Corte e esfarrapou a bandeira da Pátria e enegreceu a Nação. Vamos ficar mal vistos no estrangeiro por sua causa. No entanto, em virtude deste acontecimento e por se tratar de filho do nosso Imperador, vou determinar que em todas as Repartições se conservem as bandeiras a meia haste, estando as mesmas Repartições encerradas durante oito dias e todo o povo usará luto pesado durante trinta dias e a Corte estará de luto durante sessenta dias». Dito o que envia o Príncipe para a Fortaleza do Império, para ser executado.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> *Tchiloli ou Tragedia do Marquês de Mântua e do Imperador Carlos Magno pelo Grupo de Teatro Tragédia Formiguinha....*, folheto de teatro (1990: s. p).

O tchiloli é verdadeiramente uma tragédia, sendo a sua trama problematizada por múltiplos impasses éticos: o que deve fazer o Imperador Carlos Magno perante as provas incriminatórias que parecem condenar o seu filho? Como responder à busca intransigente de justiça por parte do Marquês de Mântua, de quem Valdevinos era sobrinho, e do seu séquito, a Corte Baixa – que se contrapõe à Corte Alta do Imperador? Como deve agir e que recursos, em especial os auxiliares, deve utilizar o Marquês de Mântua no seu confronto com o poder instituído?

Do ponto de vista meramente formal, o tchiloli pode ser entendido como um conjunto de actividades expressivas que, tendo por base o auto de temática medieval de Baltasar Dias, nos conta “como o Marquez de Mântua, andando perdido na caça, achou a Valdevinos ferido de morte, e da justiça, que por sua morte foy feita a D. Carloto, filho do Imperador”. No sentido mais vasto, esta história vai livremente misturar factos com ficção, sendo derivada de uma tradição teatral com raízes no ciclo carolíngio que se perpetuou para celebrar um dia santo, uma festa da igreja ou um acontecimento importante, constituída por representações de terreiro de roça ou de largo de vila. O período pós-colonial introduziu algumas alterações importantes tanto no texto como também na representação ritualística e no comportamento dos actores, sobretudo nos anos noventa, em conexão com a profunda recessão económica. Hoje, os figurantes e os músicos estão sempre à espera de uma viagem ao estrangeiro, como foi o caso dos elementos de Cova de Barro, que planearam ir à EXPO-98 de Lisboa, não hesitando alguns em percorrer, a pé, dezenas de quilómetros para participar nos ensaios bissemanais. O adiamento ou mesmo o fracasso da partida desaponta os figurantes que, por vezes, abandonam os grupos, precipitando quase a sua desagregação. É, portanto, de mencionar que há pouco, em Março de 2006, deu-se a primeira mostra do teatro santomense na Europa nestes últimos anos: “les ving-trois acteurs et musiciens de la petite «île du milieu du monde» viennent pour la troisième fois à Paris, invités par le Maison des Cultures du Monde pour jouer l’unique pièce du répertoire du *tchiloli*”, conforme o panfleto teatral distribuído na Maison des Cultures du Monde em Março de 2006, elaborado por Françoise Gründ. Logo depois a trupe dos artistas tchilolianos seguiu na viagem a Portugal, conforme a informação que nos foi fornecida na conversa no *couloir* da casa do teatro parisiense.

Estivemos então presentes nesse ritual africano levado do terreiro ao palco por Maison des Cultures du Monde em Paris (numa sessão que decorreu na noite de 18 de Março de 2006), um etnodrama funcionalmente parecido com os rituais afro-brasileiros, respondendo o mesmo “chamado de deuses” de que falou Roger Bastide na obra *O Candomblé da Bahia* (2005). Recentemente, o tchiloli foi descrito por etnocenógrafa François Gründ no livro *Tchiloli. Charlemagne à São Tomé sur l’île du milieu du monde* (2006).

A base textual do espectáculo tchiloliano é sempre o mencionado texto quincentista da *Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carloto Magno* de Baltasar Dias, conjugado com o romance garretiano, sendo assim o depoimento escrito haurido da Literatura Portuguesa um dos elementos unificadores mais importantes do tchiloli, uma vez que a lenda medieval serve de ponto de partida para a acção dramática que é apresentada em São Tomé e adaptada na Europa. Este facto justifica a aproximação metodológica.

## 2. O TCHILOLI ENTRE A ANTROPOLOGIA DOS ESPECTÁCULOS E A HISTÓRIA DA LITERATURA

As primeiras abordagens do tchiloli foram feitas em termos dos estudos sobre o folclore e literatura de língua portuguesa.

O folclore constitui, talvez, a maior riqueza cultural e artística da República Democrática de S. Tomé e Príncipe. Importa estudá-lo bem, defendê-lo e torná-lo conhecido. Os estudos até agora feitos são muito superficiais e parcelares, pelo que perdem valor na sua identidade e divulgação. Capítulos importantes e pontos fulcrais são ainda completamente inéditos, tais como: o enquadramento socio-económico das ilhas e a cultura são-tomense em geral, a língua portuguesa e a música popular africana; o teatro europeu e a sua inculcaturação local; a história do folclore são-tomense; das principais formas da sua expressão, da sua origem e fixação actual, etc. (Ambrósio 1985: 60).

Manuel Ferreira, referindo o tchiloli no primeiro volume das *Literaturas africanas de expressão portuguesa* (1977) em termos do “teatro a que poderemos chamar ‘popular’, pelas características e relevância que assume no arquipélago de S. Tomé e Príncipe”, alegou a sua hipotética origem entre os “colonos madeirenses na época da ocupação e povoamento” e considerou-o um dos fenómenos teatrais “profundamente institucionalizados [...] mercê da actuação de vários grupos teatrais populares que, continuamente, se dão à sua representação, enriquecida por uma readaptação do texto e encenação, cenografia e ilustração musical notáveis” (Ferreira 1977: 32). Hoje, os conceitos do estudioso atrás citado foram ultrapassados pelas opiniões baseadas em antropologia do teatro. Há neles, porém, um pormenor interessante: a menção sobre o alto nível de ‘institucionalização’ do tchiloli, que tinha que servir a chamada estratégia colonial escravocrata de Lisboa bem como aos assomos ‘folcloristas’ dos mensageiros da descolonização. Os arautos da última das posturas ideológicas estavam capazes de interpretar o fenómeno em questão junto, talvez, das obras de António Lobo de Almada *Negreiros História Ethnográfica da Ilha de S. Thomé* (1895) e de Francisco José Tenreiro *A Ilha de S. Tomé* (1961) como a libertação primária e última de um mito da inferioridade social. Antes de mais nada, estamos perante um ritual social cujo fulcro constitui a reposição da justiça.

Uma das primeiras bibliografias da manifestação teatral em causa foi feita por João David Pinto Correia (1993:171), que cita as mais importantes contribuições de Fernando Reis, Tomás Ribaz, Carlos Wallenstein, Christian Valbert, António Ambrósio, Gerald Moser e Manuel Ferreira – os dois últimos autores mencionaram o tchiloli na *Bibliografia das Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa* (1983).

O trabalho mais importante e abrangente sobre o tchiloli é, sem dúvida, *Das Tchiloli von São Tomé, Die Wege des karolingischen Universums (O Tchiloli de São Tomé - Os Caminhos do universo Carolíngio)* de Pedro Paulo Alves Pereira (2002). Ao mesmo tempo, é preciso dar o justo valor aos trabalhos do falecido antropólogo Paulo Valverde, baseados numa investigação de campo realizada durante dezoito meses (de Abril 1994 até Julho de 1995), cujos resultados foram publicados em 1998 e 2000. Hoje, no rescaldo dos estudos realizados por estes dois estudiosos, podemos dizer que o tchiloli na sua essência é uma performance

multimedial, com características ritualísticas, cujo conteúdo performativo é derivado de uma raiz tradicional, dificilmente adaptável a um espectáculo teatral europeu.

No nosso entender, o tchiloli pode ser interpretado em termos da antropologia dos espectáculos ou da história da literatura, como uma tragédia, anualmente repetida, de morte e de traição, fortemente moralizadora. Fundem-se nela tradição ficcional e europeia, segundo os princípios cosmológicos locais, com a 'presença' de defuntos seduzidos pela música, da batucada, pelas ofertas alimentares e convocados pelos actores e espectadores através de modos plurais de representação.

A Cena Lusófona – a Associação Portuguesa para o Intercâmbio Teatral<sup>6</sup> – começou a tradução e publicação de textos paradigmáticos para a antropologia de espectáculos, tendo como mestres o antropólogo Victor Turner e o encenador e investigador Richard Schechner. Pela iniciativa da Cena, foi dada à estampa a revista *Setepalcos*, publicada desde Novembro de 1995, que deixa uma ideia-mestra do que se pode passar entre a antropologia, seu conhecimento e as práticas performativas: a criação de um futuro centro de pesquisa teatral luso-afro-brasileiro, também chamado sete-, ou – incluindo hoje Timor Leste – oitopalcos. Desde 1990, o tchiloi tem interessado Rosa Clara Neves, devido à sua riquíssima componente musical e à especificidade no processo de criação da identidade santomense, diferente dos aspectos políticos, sociais e culturais identitários no continente africano. Foi no número zero desta revista, da mesma data, que apareceu o importante estudo desta especialista em musicologia: *Tchiloli de São Tomé: proposta de abordagem*; seguido, em 1998, por *Tchiloli de S. Tomé. A viagem dos sons/The journey of sounds*, com textos, gravações e um disco em CD-Rom de música da elaboração da mesma autora.

O primeiro número da revista da Cena Lusófona *Setepalcos* anunciou o prosseguimento do trabalho de investigação de Paulo Valverde, realizado *in loco* sobre práticas relacionadas com as actividades performativas nas práticas teatrais santomenses. Em 1995, Valverde iniciou a sua colaboração com o programa Cena Lusófona com uma estadia de três meses na cidade de São Tomé, para o estudo do tchiloi, forma mista de cerimónia, teatro, música e dança. O estudioso em causa, antropólogo social e docente do ISCTE, faleceu tragicamente, aos trinta e sete anos, na madrugada de 4 de Abril de 1999, realizando em São Tomé a sua tese de doutoramento. Cumpriu, até a última consequência<sup>7</sup>, a metodologia tradicional da antropologia (a etnografia cultural) que presume um contacto directo e intenso entre o cientista e as pessoas cuja vida e concepção do mundo quer compreender. O jovem antropólogo questionou os lugares-comuns e as falsas evidências em que assenta o debate sobre o tchiloli. Mostrou um método para perceber a complexidade deste certame artístico e ideológico.

<sup>6</sup> A Cena Lusófona nasceu em Moçambique, com a ideia a surgir ao Governo Português quando da visita do Subsecretário da Cultura Portuguesa a Moçambique em 1995. Engloba participações de teatros portugueses: Teatro Trindade de Lisboa, do Teatro Académico de Gil Vicente de Coimbra e do Centro Dramático de Évora. Como objectivo prioritário tem a missão de dinamizar a comunicação teatral entre os países de língua oficial portuguesa (Caetano 2004: 81).

<sup>7</sup> Os estudos de Paulo Valverde baseia-se numa investigação de campo levada a cabo entre Abril de 1994 até Julho de 1995; a Cena Lusófona, que distribuiu informalmente essa versão, patrocinou a estadia de três meses (1996) do Autor falecido a 4 de Abril de 1999, em consequência de malária contraída em São Tomé e Príncipe. Acharmos os trabalhos do antropólogo precocemente falecido muito importantes para a interpretação antropológica do teatro santomense.

Existem, pois, outras pistas interpretativas do tchiloli: um espectáculo vivo, colorido, elegante e humorístico na sua versão abreviada europeia; uma lúgubre cerimónia funerária em realidades santomense, uma longa versão, talvez, de “*murzyńskie dziady*” (a cerimónia de invocar os avoengos dos pretos) - para empregar a expressão do exímio antropólogo polaco Leszek Kolankiewicz, autor do livro de culto *Samba z bogami/O samba com os deuses* (1995). Paulo Valverde apercebeu-se do perigo das leituras politizadas do *Tchiloli* que, ao sabor dos alinhamentos ideológicos dos autores, o fazem colonial ou anti-colonial e, tomando em conta os dados empíricos como factores demonstrativos, avançou a hipótese duma leitura localizada sobretudo num plano moral fracamente politizado. A antropologia dos espectáculos derivada dos escritos Victor Turner e Richard Schechner perimitir-nos-á a aproximação ao fenómeno em causa em termos de proto-teatro e de um ritual da religião sincrética luso-africana.

Richard Schechner delineou alguns pontos de contacto entre o teatro e os espectáculos ritualísticos: a questão da consciência do performer, a intensidade da relação performer-público, a interacção entre os mesmos, a chamada ‘sequência’ das sete fases do espectáculo, a transmissão dos saberes performativos e a questão dos critérios da avaliação (Schechner 1985: 4-21; 1988: 193), frisando sempre o papel do público. Ao conjunto das relações dos performers entre si e dos figurinos com o público chamou ‘comportamento restaurado’ (*restored behavior*), baseado num acontecimento real, histórico ou mítico, ficcional do passado. Assim, um acontecimento do passado une-se à acção performativa vigente e passa a ser narrado no tempo presente do indicativo (o *praesens historicum* dos factos históricos ou histórico-míticos) ou mesmo no modo conjuntivo (conotando um mito, uma pura ficção, uma virtualidade proto-histórica). O Ministro diz então aos embaixadores para esperarem e – caso fossem falsos embaixadores, como os bandidos da história acabada de narrar – previne-os de risco que correm. Um comportamento unicamente realizado (*single behaved behavior*) do quotidiano vivido algures pela comunidade começa a constituir uma base do comportamento repetido (*twice-behaved behavior*) e repetitivo no ritual e nos géneros performativos do teatro. Este mecanismo comportamental, social e teatral estrutura a adaptação do texto literário do tchiloli de matriz europeia, permitindo uma representação performativa e ritualística da trama, concebida ‘em aberto’, inacabada discursivamente, interpretada e por interpretar – em nome da justiça e da lei ou em prol da família e das suas lealdades. Caso os falsos embaixadores tivessem entrado na Corte Alta, o efectivo exercício do poder teria cabido ao Marquês de Mântua, anulando o tragismo da comutação da pena de morte ao D. Carloto pelo próprio Imperador. O tchiloli ‘vive’ destas oscilações entre o passado e o presente *in potentiam*, a acontecer e por acontecer e de um hiato muito maior: o lapso entre a retórica política e o efectivo exercício do poder que recorre sempre aos meios criminosos, astutos e traiçoeiros para defender as suas razões. Na precária realidade santomense pode tratar-se da inabilidade dos governantes em cumprir as promessas de redistribuição mais justiceira dos recursos naturais e também dos recursos do poder. Sendo assim, a passagem do teatro à realidade social é imanente às interpretações do tchiloli que é, antes de mais nada, um grande drama social.

Teatro, segundo Richard Schechner, é ritual. Acrescentemos que, segundo Victor Turner, é também um género de metacommentário social (ou pura e simplesmente uma metonímia da sociedade humana), em que os performers adquirem conhecimento so-

bre si próprios, revelando o seu estatuto, simbolizado pela máscara, perante o mundo, como que mostrando o seu próprio rosto aos outros performers e ao público. O carácter repetitivo e recíproco dos espectáculos sociais de fundo ritualístico – a interacção performer-público, baseada num acontecimento do passado, confere-lhe a potencialidade performativa e constitui a verdadeira fonte do teatro visto sob a perspectiva antropológica (Turner 1982: 75; 1986: 81).

Resultado, por um lado, de várias fontes orais e literárias de origem europeia que remontam aos romances de cavalaria e, por outro, de uma série de influências performativas e rituais africanas, o tchiloli é um exemplo de osmose cultural entre dois continentes. No nosso entender, o tchiloli é o resultado de uma inculturação africana do discurso dramaturgico europeu bem como da aculturação<sup>8</sup> das práticas mágicas locais na religião cristã levando ao sincretismo cultural praticado nos rituais dos mortos pela população mestiça santomense. O redimensionamento dos estudos do tchiloli da área do teatro para as performances sacralizadas pode implicar uma entrada no complicado jogo de identidades e levar até às áreas não sugeridas pelo raciocínio europeu. João de Pina Cabral, referindo-se aos projectos realizados por Paulo Valverde e descritos no seu livro póstumo *Máscara, Mato e Morte em São Tomé* (2000), viu uma perspectiva de passagem dos estudos sobre o tchiloli ao 'djambi' e às práticas dos curandeiros, chamados os 'especialistas dos mistérios da morte'. Esboça-se, por outro lado, uma perspectiva do reestabelecimento do diálogo com a etnografia portuguesa e os cultos da morte no Noroeste de Portugal. Tentaremos seguir esta trilha de interpretação, não perdendo de vista o próprio texto da performance e o seu contexto imediato.

O espectáculo tchiloliano, definido por Paulo Alves Pereira como simultaneamente performativo e culto do nosso ponto de vista torna-se importante como uma rara e magnífica configuração do discurso dramaturgico proferido em português. Indelével é porém o substrato performativo e ritualístico. Neste espectáculo o argumento da peça, haurido do texto do auto de Baltasar Dias e do *Romanceiro* de Garrett, tem alguma importância, aliás, no seu vasto contexto lúdico, predominam a música, a dança e a pantomima.

### 3. UM RITUAL DE TERREIRO LEVADO A PALCO

Durante a 'gravana', i. e. na estação seca, que corresponde ao 'cacimbo' de Angola, aproximadamente o Verão do hemisfério norte, o tchiloli representa-se ao ar livre, numa clareira da mata tropical, por altura das festividades mais importantes, em vários locais da Ilha de São Tomé. Os espectáculos – com a duração aproximada de oito a cinco ho-

---

<sup>8</sup> Usamos o termo 'aculturação' na charneira da antropologia e sociologia; por um lado, é um conjunto de fenómenos antropológicos que levam um grupo humano, em contacto contínuo com outro grupo humano de cultura diferente, a adoptar os valores culturais desse grupo; por outro, é uma adaptação sociológica de um indivíduo a uma cultura estrangeira, com a qual está em contacto permanente. Enquanto 'aculturar' é como tornar seu aquilo que foi desconhecido ou estrangeiro, 'inculturar' é 'importar localmente', i. e. trazer do estrangeiro e introduzir algo vindo de outro país ou região, sem apagar as marcas distintivas originais do fenómeno importado. O tchiloli surge perante nós como um dos curiosíssimos fenómenos de inculturação (no nível discursivo de uma história carolíngia 'contada' e 'vivida' em África) e aculturação (no nível da religião, língua, dança, pantomima e festança) (Cf. Rama 2001).

ras – destinam-se ao povo, que adere entusiasticamente, colocando-se de pé à roda do espaço cénico, pois o espectáculo pode ser visto tanto dum lado como do outro do terreiro ou do quintal (‘quinté’). Se aparece algum visitante de fora, os são-tomenses acolhem-no amavelmente ou oferecem-lhe uma cadeira.

Num espaço cénico limitado por cordas atadas às árvores, com as dimensões aproximadas de quinze a vinte metros de comprimento por seis - oito – dez metros de largura, nos extremos do qual se vêem construções de madeira e de bambu, com cobertura de ramos de palmeira: uma, sobre estacas, é a ‘Corte Alta’ e a outra, quase ao nível do chão, a ‘Corte Baixa’. A ‘Corte Alta’ representa o ‘palácio’ do Imperador, sendo residência imperial, a que uma escadinha dá acesso. Exerce maioritariamente funções suntuárias e também as de secretaria, tribunal e local de despacho. A casa do Marquês de Mântua é a ‘Corte Baixa’, situada do lado oposto, sendo a residência da sua família. O espaço de representação tem uma configuração rectangular, de proporções diferentes conforme os casos, localizando-se cada um dos lados menores, a Corte Alta do Imperador Carlos Magno e a Corte Baixa do Marquês de Mântua – uma oposição que enuncia fisicamente o conflito de atitudes entre os dois grupos e que organiza ideologicamente os olhares dos espectadores.

As duas ‘Cortes’ marcam os dois pólos principais da acção, entre os quais os actores, trajando vistosas indumentárias, evoluem no terreiro. Ao centro, um minúsculo caixão focaliza as atenções e introduz um tom de tragédia, presente em toda a representação. O modesto ‘palco’ de uma ‘Corte’, construído todo de tábuas e barrotes, coberto com ‘andalas’ – ramos de palmeira ou de coqueiro, de que também são construídas as paredes. Uma pequena escada dá acesso ao ‘palco’, cuja cortina é formada por vários lençóis presos e suspensos em carrinhos de linhas que deslizam num arame esticado. Unicamente, o tchiloli realizado pela Mini-Tragédia Riboquinos, na Festa de Neves, em 6 de Agosto de 1995, aconteceu num terraço fechado, mas ao ar livre. Via de regra, o espaço da performance santomense não tem fronteiras, os limites entre o interior e o exterior são ténues e indefinidos; as fronteiras do rectângulo que substitui o conceito do antigo palco europeu são móveis, dinâmicas, permanentemente reconstruídas e renegociadas – em especial, através da inscrição dinâmica dos corpos dos figurantes no espaço. Os espectadores tendem a localizar-se nas linhas libertas do rectângulo. O espectador neófito, sobretudo o europeu, desconhece as entradas, os percursos e as saídas possíveis – porque invisíveis e não monumentalizados em portas, corredores, intervalos entre cadeiras, etc. O ocidental não ousa penetrar no espaço da performance, e, por vezes, pode confundir o espaço vazio do terreiro com um tempo performativo ‘vazio’ - quando, por exemplo, o centro dramático está oculto na Corte Alta (a sensação de que ‘nada acontece’). Um espectador não-iniciado podia até perguntar se nesse momento havia um intervalo...

O tchiloli contém várias cenas de dança e de música, alternadas com períodos extensos de representação. A música, a qualidade e a quantidade de trechos musicais interpretados é muito importante para a projecção do texto, determinando também a qualidade performativa de um grupo. A competência musical das ‘tragédias’ é muito diferente, apesar da circulação de alguns músicos entre grupos aliados. A qualidade do seu ‘fardamento’ pode oscilar entre a quase perfeição, a elegância esmerada e o traje quase andrajoso; de modo igual, a qualidade coreográfica e vocal dos figurantes é muito diversa, inscreven-

do-se a improvisação a todos os níveis (textual, musical, gestual) como elemento nodal na representação do tchiloli. A orquestra, a secção musical ou o conjunto instrumental que a acompanha é formada por três 'flautas-pitus' (flautas de bambu), tambores de diferentes tamanhos, tabaque, requinta, primeiro e segundo uembe, bombos, ferrinhos e vários «sucalos» ou «sacaias» (instrumentos nativos constituídos por um cesto contendo sementes, que ao se agitarem produzem um som semelhante ao das maracás ou guizos), chocalhos e um sino. Muito importantes são os tocadores de pitu (os três piteiros), a cujo instrumento cabe a função de definir qual o toque que está a ser executado e, conseqüentemente, qual a figura que está a representar em determinado momento da acção dramática. O pitu é, sem dúvida, o instrumento principal do tchiloli. Enquanto ele assume a linha melódica, os instrumentos de percussão constituem o elemento rítmico. As flautas, criadoras de magia, do mistério e do ritual podem inibir ora entusiasmar os espectadores durante as tardes da 'gravana', lembrando-nos a herança musical da música pastoril do Norte de Portugal e os instrumentos musicais populares portugueses descritos por Ernesto Veiga de Oliveira (1982). Todos estes elementos desempenham funções que transcendem em muitos aspectos a função meramente acústica, relacionando-se com a delimitação do espaço e dos elementos identitários da cultura santomense.

A música – bem nos lembra Wallenstein – à maneira brechtiana, secunda e sublinha a acção e é subsidiária das situações, propicia-a pela criação do clímax adequado, marcando o ritmo e enfatizando os momentos mais empolgantes da peça; substitui às vezes a função das palavras. As formas adoptadas para a expressão cénica – música, máscaras, bailado, apetrechos, indumentária – são exóticas a nossos olhos, mas são autênticas e correspondem a dados culturais existentes. E o espectáculo é sempre parte da vida que decorre na Ilha de São Tomé. Diz Christian Valbert que é raríssimo haver uma festa nas vilas santomenses em cujo programa não se inclua um tchiloli, representado graciosamente, seguido por uma retribuição em géneros: um almoço e uma ceia constituídos pelos pratos mais famosos das ilhas, tais como o churrasco de frango, o 'calulu' (o conhecido 'cururu' da Bahia), o 'jogó' (que parece a corruptela de 'João Gomes', o outro prato do Brasil), ambos «deliciosos, delicados, odoríferos», condimentados com grande variedade de frutos e ervas da terra. E não faltam os doces, como o do 'izaquente', tudo regado com o 'vipema' (vinho de palmeira) e vinho branco metropolitano, a que chamamos vinho de Bucelas... Os artistas tchilolianos são recebidos com a hospitalidade alegre, franca, espontânea do povo santomense. A representação do tchiloli pode acompanhar tanto um dia do santo como uma ocasião oficial de estado, como a festa nacional santomense.

Os contextos tradicionais de apresentação são as festas religiosas; mas, no São Tomé contemporâneo, o tchiloli ganhou novos espaços de representação, como sejam as ocasiões oficiais, a rádio, a televisão e as digressões no estrangeiro.

Os estudos de Paulo Valverde relacionaram o fenómeno em causa com as questões da hermenêutica e com os princípios ontológicos locais santomenses, consagrando o uso dos termos 'performance' e 'ritual'. Um ritual cujo 'palco' é o terreiro duma vila, uma clareira da mata tropical (uma peculiar 'floresta de enganos' da tradição cavalheiresca). É-o também um espaço muito mais vasto do que no teatro europeu; o palco do tchiloli tem o tamanho duma aldeia africana. Na primeira tentativa de interpretação, socialmen-

te conotada, o espaço do tchiloli remete-nos aos mais variados palcos de acontecimentos e espectáculos ‘de culto’ no Mundo – reclamando sempre o direito do homem à justiça, à segurança, à condição da liberdade.

Bem repara Paulo Valverde que as interpretações do tchiloli em São Tomé são reproduzidas de modos plurais, sem existir uma única representação do espectáculo, para o qual tanto é importante o texto e os comentários verbais da parte do público participante, como também “uma dimensão de envolvimento corporalizado que é estimulada pelos modos de produção do espaço performativo” (1988: 221). Antes de tratar desta importante vertente performativa do tchiloli convém dizer que o drama assim chamado, em que se reevoca um passado distante, renascentista e europeu, é uma história sucessivamente reescrita e reefabulada, reinterpretada, inacabada, cujo fim, embora relevante, é elusivo.

Apesar da fiabilidade suspeita dos ‘dados históricos’ e de uma ‘fetichização da origem’ do tchiloli em nome de um bondoso luso-tropicalismo derivado por Fernando Reis do pensamento de Gilberto Freyre, é razoável admitir que foi no final dos anos quarenta e ao longo dos anos cinquenta do século XX que ocorreu uma mutação importante no cânone textual da tragédia: foram acrescentados fragmentos em prosa – em particular, interlúdios jurídicos que encenam um tribunal virtual, com acusações, defesas e sentenças – à matriz original europeia; foram também introduzidas novas personagens ligadas, funcionalmente, às inovações textuais – como os dois advogados atrás mencionados, os ministros do Imperador, o Secretário, resultando tudo num inflacionamento temporal da performance até às seis horas. Segundo os demais informantes de Paulo Valverde, nos anos sessenta e no início dos anos setenta ocorreu uma transformação central que alargou, drástica e politicamente, o corpo performativo bem como o público-alvo potencial do tchiloli:

Este é o objecto de uma tentativa razoavelmente bem sucedida de cooptação por parte do sector cultural da administração colonial do então governador Silva Sebastião, embora seja razoável admitir também a hipótese de uma colaboração bilateral mais activa entre aquele e as Tragédias – a designação genérica atribuída aos grupos do *Tchiloli* –, porque diversos dirigentes e figurantes eram, neste período, elementos menores da administração colonial; isto é um aspecto que foi favorável ao processo de semi-elitização do *Tchiloli* então estimulado. O *Tchiloli* é, através de diversos dispositivos – por exemplo, a presença em festas coloniais e, para entusiasmo local, em concursos que acicataram a competição entre os diversos grupos – tornado numa manifestação literalmente espectacular e, decerto, a mais mediática da cultura são-tomense. Em termos formais, tal implicou a disseminação da noção de apresentação, ou seja, actuações abreviadas que vão, em geral, dos dez aos noventa minutos. O *Tchiloli* foi introduzido num mercado cultural de carácter internacional, o que se liga às viagens memoráveis a Portugal, a França e a Angola, sempre, até 1998, por intermédio do mesmo grupo, a Tragédia Formiguinha da Boa Morte – uma constante que é comentada com desagrado pelos grupos competidores (1998: 225).

Não existe, portanto, um texto único do tchiloli, fixado por Fernando Reis em 1969. Hoje temos que reconhecer a profunda dinâmica interior do fenómeno em causa, a sua

pluralidade e adaptabilidade para a circunstância política e social, negociando sempre cada um dos grupos performativos do tchiloli a possibilidade de reintegração social, num caso típico de drama social (*social drama*) referido por Turner.

De certo modo, o texto do célebre dramaturgo madeirense, escrito em verso e em português arcaico do século XVI, foi em São Tomé acompanhado e em partes substituído por um longo e monótono diálogo em prosa, escrito porém em português culto e melodramático, mostrando o nível de literacia do autor anónimo, que devia possuir conhecimentos jurídicos e adquirir a respectiva retórica. O drama tomou forma de julgamento transferido para um tribunal moderno, e a própria peça foi alargada; ao texto original acrescentaram os são-tomenses algumas personagens, entre elas os dois advogados – Anderson (a quem também chamam conde ou “Senhor Dr. Jakson”, conforme a versão da *Tragédia Florentina de Caixão Grande*), defensor do réu, que para a morte de Valdevinos procura outras causas e Bertrand, acusador do príncipe D. Carloto, que pondo de manifesto a inconsistência das outras hipóteses, procura dar o crime como prova e declara réu o filho do imperador Carlos Magno. As razões das duas partes no processo jurídico são veiculadas em linguagem clara e não perdem a sua lógica. Enquanto Conde Advogado Anderson, defendendo o príncipe homicida, insiste que “ninguém viu o Príncipe matar o Valdevinos” (Reis 1969: 86) e “a justiça só pode ser feita quando apareçam provas que ponham à descoberta o autor do crime” (1969: 87), mantendo “que o Príncipe Carloto só poderá ser considerado autor da morte do Valdevinos quando em processo devidamente organizado se chegar a essa conclusão” (1969: 86), Advogado Bertrand acusa D. Carloto do assassinio, manda examinar as feridas de Valdevinos e efectuar uma autópsia para excluir a possibilidade de um ataque por animais ferozes e mostrar as circunstâncias do apunhalamento. Quando proferidas, as razões do conde Advogado e do Advogado Bertrand parecem convincentes, calorosas e entusiasmam o público. A verdade tem que ser descoberta ao longo do processo e vai ser anunciada pelo Ministro da Justiça na sua sentença solene de castigar severamente o filho do Imperador.

As falas, argumentos e contra-argumentos repetem-se e arrastam o discurso prosificado até à oralidade de um processo jurídico adaptado às necessidades da performance, em que cada um pode aproximar-se do terreiro no momento que lhe convier e proferir/ouvir a ‘sua’ parte do discurso, sem perder o fio condutor da intriga, rectificá-lo ou ‘convertê-la’, lenta e repetitivamente, para a simbologia do momento vigente. Este carácter reiterativo do discurso dramaturgico seria, segundo a antropologia de Schechner, um dos índices de aproximação do espectáculo ao ritual. Os principais agentes da acção vestem à maneira europeia do século XIX, mas com elementos africanos. Para a composição de cada personagem ou figura contribuem ainda de forma decisiva o facto que cada elemento enverga e a movimentação que assume durante o decorrer da apresentação. Além dos dois advogados, o Imperador, seus conselheiros, o ministro da Justiça acompanhado pelo secretário, Reinaldo de Montalvão e Capitão de Montalvão, há ainda outras personagens, como Dom Roldão, a Imperatriz (que é um homem, pois neste auto não entram mulheres...), o pajem, o eremita, todos vestidos anacronicamente e acompanhados por bonecos esculpidos em madeira pelo artista *naif* Pascoal Viegas, com a função de ‘servir à mesa’... Tudo a fazer sorrir os ‘entendidos’, que podiam sair

mesmo escandalizados do espectáculo zombateiro e implacável para com a estrutura social que o sustentava.

O tchiloli continua a exercer a sua função social, ritualística e unificadora do povo, sendo objecto de avaliações diferentes da parte dos próprios santomenses. A adesão estética e ideológica de muitos – os mais velhos, ligados à tradição – confronta-se com a indiferença ou mesmo a rejeição de outros habitantes das Ilhas; especialmente a geração jovem prefere outros ‘géneros performativos’, por exemplo os ritmos excitantes das discotecas, considerando talvez entediante uma performance tão longa como o tchiloli e, assim, tão diferente das performances contemporâneas que valorizam a velocidade do tempo.

Sem dúvida, estamos perante um dos mais curiosos casos de inculturação africana de um fenómeno europeu, sendo a representação do texto clássico português um espectáculo híbrido de fórmulas europeias e africanas. No seu caso particular, o tchiloli oferece também um dos modos de teatralização e de criação do mundo, permitindo aos seus participantes a reconstrução da sua cidadania numa sociedade, não se furtando, porém, às acusações de politização do discurso dramático ou mesmo de ... feitiçaria (à falta de reconhecimento de um transe na sua fase liminar).

#### 4. ALGUMAS CONTEXTUALIZAÇÕES CONTEMPORÂNEAS DO TCHILOLI

Poder-se-ia dizer que o texto/adaptação de Garrett, ao ser representado pela comunidade santomense com mais facilidade do que a arcaica moldura da estrofe de oito sílabas de Balasar Dias, traduz uma certa preocupação na escolha de uma versão mais inteligível, porque mais recente. Esta argumentação não deixa de ter a sua lógica, pois esta é mais corriqueira e oferece solução para algumas das situações dramaturgicamente mais modernas, em que o público é participador e activo, e não estático e observador. A construção do tchiloli resultará não só do trabalho performativo dos figurantes, mas também de um conjunto de intervenções verbais e pragmáticas da parte do público. É de lembrar que a noção de figurante será utilizada frequentemente pelos santomenses em vez da noção de actor. Apesar desta equivalência semântica, o actor estaria ligado à concepção do teatro em moldes europeus, enquanto figurante à noção de brincadeira em que o tchiloli é categorizado, por oposição ao teatro (Valverde 1988: 227).

No tchiloli mantém-se então o texto português de Baltasar Dias e Almeida Garrett (com as actuais corruptelas do linguajar nativo) entremeados com a prosa inventada para a necessidade do momento vigente e com alguns acrescentos no tocante à unidade de representação, ao local de cada cena e às sequências de tempo dadas com intervenções dançadas e cantadas (evoluções pantomímicas). As notas didascálicas, assim como no auto original baltasariano, fazem progredir a acção, apontando para os ridículos anacronismos – que se multiplicam nas versões contemporâneas do espectáculo posto nos palcos europeus (na MCM em Paris chegaram a criticar-se os atropelamentos frequentes dos peões em São Tomé pelos motoristas desenfreados!) e pelo facto de o texto sofrer, necessariamente, alguns retoques no século XX: “Depois, o Ministro ao telefone, fingindo falar com o advogado. E, como isso, vem o advogado à Cor-

te. O advogado surge e dá um vigoroso aperto de mão ao Imperador”; o mesmo Ministro do Marquês de Mântua “Telefona para a residência do Ermitão, que logo depois chega à Corte a fim de ser ouvido”. A cena da entrega da carta-prova do crime precisa de uma nota coreográfica: “E daí o Ministro manda retirar o Ermitão. Nessa altura entra o pajem, embuçado, com a carta para Dom Roldão, o irmão do Imperador, em que pede a sua ajuda. Esta cena é de um autêntico bailado, pela graciosidade do pajem furtando-se aos seus perseguidores” (Reis, passim). Enquanto os versos de sabor medieval são declamados meticulosamente, revelando os sentimentos e os dramas íntimos, o texto em prosa refere, sobretudo, os acontecimentos ligados ao processo e à investigação do crime, numa linguagem escorreita, contemporânea, burocrática, judiciária, a que não falta tom doutoral e ensinamentos exemplares.

O hibridismo do tchiloli manifesta-se, primeiro, na parte europeia, isto é, portuguesa, relacionada com a inculturação do discurso dramaturgico baltasariano. A respectiva parte africana, que predomina e configura o espectáculo como “exótico” aos olhos do espectador deslumbrado pelos enfeites dos trajes e não iniciado nas religiões sincréticas, é-lhe conferida pela música e pela coreografia das evoluções, pelo canto, pela indumentária, pelo acompanhamento musical, pela magia das danças e por largas cenas mimadas e pantomímicas – como as cenas da caçada, do crime, do funeral e do julgamento na *Tragédia do Marquês de Mântua*. A música é obcecante e os gestos repetitivos do Capitão de Montalvão, bem como a presença das duas cortes imprimem ao espectáculo uma marca de um julgamento público, em que há alegria e remoques, não podendo faltar, porém, a seriedade quase oficial de um julgamento repetido e restaurado – sempre com o fim de repor a justiça na comunidade santomense.

Embora sejam vários os grupos que se têm encarregado das representações – as ‘tragédias’ Madredence, Benfica de Margarida Manuel, Florinda, Formiguinha, Santo António, Florentina de Caixão Grande, Democrática, os Africanos da Cova Barro, da Desejada, os Palhaços de Péte-Péte, Plano 79 de Praia Melão, Infantil dos Riboquinos, etc.<sup>9</sup> –, foi a ‘Tragédia Formiguinha’ da Boa Morte que mais sucesso conquistou, também na arena internacional. O atrás-mencionado espectáculo parisiense do Maison des Cultures du Monde, em 2006, teve como seu título completo: *La tragédie du Marquis de Mantoue et de l’Empereur Charlemagne par le Groupe Formiguinha de Boa Morte*.

Uma vez que existem, pelo menos, nove ‘tragédias’ em plena actividade, a *Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carloto Magno* pode ser presenciada várias dezenas de vezes durante o ano (com especial incidência entre os meses de Junho e Setembro). A chuva ou o início da noite, devido à precaridade dos meios de iluminação, pode inviabilizar o trabalho duma tragédia. Mas há outras circunstâncias exteriores que podem exercer um efeito positivo. Por exemplo, um público atento que sabe estimular os

<sup>9</sup> No período da investigação realizada por Paulo Valverde, entre 1995 e 1998, foram quinze as ‘tragédias’ em actividade de que o Autor teve conhecimento, embora algumas não tenham realizado apresentações públicas: Mini-Tragédia Riboquinos (Riboque), Tragédia Benfica de Margarida Manuel, Tragédia Cachoiense (Cachoeira), Tragédia Democrática “Os Africanos de Cova Barro”, Tragédia Florentina de Caixão Grande, Tragédia Formiguinha da Boa Morte, Tragédia de Oque D’el-Rei, Tragédia Os Palhaços de Pete Pete, Tragédia Pioneiril Boa-Aventura da Boa Morte, Tragédia Pioneirinhos da Boa Morte, Tragédia Plano 79 (Praia Melão), Tragédia Popular da Desejada (Batelo, Santo Amaro), Tragédia de Riba Mato, Tragédia de Santana, Tragédia Santo António Madredense (Madre de Deus).

figurantes, em momentos mais empolgantes da acção representada pela tragédia, pode mesmo transformar o espectador no foco da atenção dramática; este mesmo espectador pode agir como se fosse um figurante – através, por exemplo, de comentários que podem ir do satírico ao insolente e ao obscuro. O espectador muitas vezes é o próprio figurante, aparecendo no intervalo das suas intervenções, tendendo a ser um *flâneur*, um viajante munido de olhar voyerístico e de liberdade para compor o seu próprio itinerário festivo, lúdico e ritualístico.

Porém, o número de grupos em actividade nem sempre é fácil de recensar; uns podem encontrar-se em processo de desintegração e outros em formação. As tragédias podem introduzir passagens de texto mais ou menos longas e podem, também, escolher novas palavras para substituir outras que, entretanto, foram alegadamente ‘copiadas’ por grupos rivais – o que é uma manifestação de verdadeira ‘espionagem artística’, que teria sido praticada, no tempo colonial, por elementos de tragédias rivais dissimulados na clandestinidade da noite.

‘No tempo da paz’, isto é, quando não há espectáculo, as ‘tragédias’ desempenham ainda uma função de solidariedade mútua, devendo os seus elementos, nas situações mais difíceis de um colega ou da sua família, prestar algum auxílio. As ‘tragédias’ devem ainda emprestar o seu ‘luxo’ a alguns dos momentos mais marcantes do ciclo de vida dos seus elementos ou das suas famílias, sobretudo nos funerais; algumas omissões neste trabalho de suporte material e cerimonial podem levar a discussões e desentendimentos. As ‘tragédias’ – à luz da antropologia de teatro – teriam admitido a existência de um cânone performativo que torna reconhecível o tchiloli, desenvolvendo uma estratégia comportamental/corporal para possibilitar o exercício da justiça, transmitindo o dinamismo e a criatividade da cultura santomense. Neste caso particular, o tchiloli oferece não somente um modo de teatralização da vida social, mas constitui também um modo da re-criação do mundo, viabilizando o sentido da participação activa na representação. O tchiloli é capaz de romper com o preconceito de um público monolítico, interessado unanimemente em captar uma expressão do anti-colonialismo. Na Ilha de São Tomé, continua a unir os elementos da comunidade local. Nos palcos de teatros europeus, fornece um divertimento de difícil classificação, «uma criação permanente, única no mundo», no dizer de Françoise Gründ. Na versão parisiense, o tchiloli foi auxiliado pelos textos de diálogos projectados no grande ecrã colocado em cima do palco, na versão francesa, para ajudar a percepção. As falas dos actores foram proferidas em português com sotaque arcaico.

Na época pós-colonial, o tchiloli continua a ser utilizado como um dos fenómenos folclóricos mais importantes e persuasivos para consolidar a ideia de uma cultura e de uma identidade são-tomenses autónomas. Mais do que isso, o tchiloli é também um drama universal sobre os problemas da finitude humana, a volubilidade moral dos seres humanos que torna a sociedade num exercício turbulento do poder e mesmo alheio às virtudes cavalheirescas e cristãs. Por isso, as palavras do Marquês de Mântua, dirigidas ao Imperador e à Imperatriz e proferidas na última cena do espectáculo santomense: “Sustentais a Cristandade/ Em justiça universal” constituem não somente a citação directa do discurso baltasariano mas uma exortação com um sentido moral universal.

Até hoje, o tchiloli continua, então, bem vivo e o seu discurso metamorfoseia-se segundo os valores importantes para a sociedade santomense e pode realizar-se também em diferentes ocasiões durante o ano, com mais frequência, porém, entre os meses de Setembro e Abril. Em São Tomé, o espectáculo é interrompido para que os intérpretes gozem a festa, conversem com os amigos, tomem as suas refeições e os seus refrescos. O espectáculo, ali, é parte da vida que decorre.

É ainda de observar o reapropriamente do discurso dramaturgico lusófono para as necessidades oficiais ou até políticas no pós-25 de Abril: a legitimação da nova República, a ‘institucionalização’ de uma festa de origem popular e religiosa recorrem à tradição do tchiloli que garante o nível da mútua compreensão aos nativos e aos representantes da República Portuguesa.

Contudo, esta tragédia não cabe nos quadros dramaturgicos inventados por Aristóteles, antes de mais nada por falta na insolubilidade do conflito principal ou mesmo por falta de um desenlace trágico, mesmo que existissem o sentido cósmico e da divindade (de um Deus cristão e de um Ser supremo dos antepassados africanos, assim como nos rituais afro-brasileiros). A tragédia do tchiloli tem, na maioria das representações, um *happy end*: a condenação à morte do assassino que, nem por ser príncipe real, fica ilibado ou impune da sua culpa; a traição e o crime são punidos e a lei e a justiça triunfam.

Nos moldes europeus, por hipótese e por coerência, uma encenação da obra de Baltasar Dias poderia terminar pelo cortejo fúnebre do príncipe sentenciado – parecido, talvez, com o cortejo com que acaba *O Auto de Santo Aleixo* – com carpideiras e esmeros da representação fidalga e sumptuária imperial, a música tocando ao compasso da circunstância. O tchiloli é, pois, o produto cultural luso-africano e a sua categorização em termos restritivamente genéricos, europeus, torna-se impossível sem recorrência aos campos auxiliares da antropologia cultural, dos estudos sobre o teatro e da história da literatura – esta última sugerindo, por exemplo, a análise da *Bela Infanta* de Almeida Garrett como parte constituinte da versão textual do tchiloli recolhida por Fernando Reis na monumental obra *O Povo flogá ...* Assim sendo, o tchiloli se constitui na encruzilhada de vários olhares interpretativos, modificando os horizontes da imaginação de pesquisa intercultural ou formando – no dizer de Françoise Gründ – “un tremplin pour l’imaginaire”. Mesmo que o êxtase, a possessão e a ‘dança dos deuses’ conhecida da obra de Roger Bastide e pelos estudiosos de religiões africanas<sup>10</sup> na prática não existissem no tchiloli, os cavaleiros de Carlos Magno desempenham a mesma função que os orixás/os santos dos cultos afro-brasileiros: constituem uma valiosa parte da estrutura íntima da cultura miscigenada no Novo Mundo, descoberto pelos Portugueses, de raiz lusitana.

---

<sup>10</sup> O *Candomblé da Bahia. Rito nagô*, nova edição revista e ampliada (terceira reimpressão no Brasil, de 2005) na tradução de Maria Isaura Pereira de Queiroz, traz estudos de Jean Duvignaud, novos textos de Roger Bastide, um comentário por Fernando Henrique Cardoso, elaborando esboços de uma epistemologia africana (iorubá) e das relações entre a epistemologia africana e a sociologia do conhecimento que podem contribuir para um futuro estudo comparatista entre o candomblé bahiano e o tchiloli santomense.

## BIBLIOGRAFIA:

- AMBRÓSIO, António (1985) “Para a História do Folclore São-Tomense”. *História* (Lisboa). Nº 81: s. p.
- ALMADA NEGREIROS, António Lobo de (1895) *História Ethnográfica da Ilha de S. Thomé*. Lisboa, Antiga Casa Bertrand – José Bastos.
- ALVES PEREIRA, Paulo (2002) *Das Tchiloli von São Tomé*. Frankfurt am Main – London IKO – Verlag für Interkulturelle Kommunikation.
- CASTRO HENRIQUES, Isabel (2000) *São Tomé e Príncipe. A Invenção de Uma Sociedade*. Lisboa, Vega.
- CORREIA PINTO, João David (1994) “Significado cultural numa história carolíngia: a *Tragédia do Marquês de Mântua* de Baltazar Dias”. *Cadernos Baltazar Dias* (Funchal). Nº 1: 3-15.
- DURAND, Gilbert (1996) Campos do Imaginário (tít. original *Champs d’Imaginaire*), trad. M. J. Batalha Reis. Lisboa, Instituto Piaget.
- (2000) *A Imaginação simbólica* (tít. original: *L’imagination symbolique*), trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa, Edições 70.
- (1993-1994) *Os Romances Carolíngios da Tradição Oral Portuguesa*. Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica.
- FERREIRA, Manuel (1977) *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa, ICALP – Biblioteca Breve, vol. I e II.
- FREIRE, Gilberto (2003) *Casa Grande & Senzala. Formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*. Lisboa, Livros do Brasil (1ª ed. Rio de Janeiro 1933).
- GALLET, Dominique (2001) *São Tomé et Príncipe – Les îles du milieu du monde*. Paris, Editions Karthala.
- GRÜND, Françoise (2006) *TCHILOLI. Charlemagne à São Tomé sur l’île du milieu du monde*. Paris, Magellan & Cie.
- KALEWSKA, Anna (2005) *Baltasar Dias e as metamorfoses do discurso dramático em Portugal e nas Ilhas de São Tomé e Príncipe. Ensaio histórico-literário e antropológico*. Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- (2005a) “O tchiloli – uma metamorfose do discurso dramático lusófono. Algumas propostas de abordagem”. *Acta Philologica* (Wydział Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa). Nº 31: 195-203.
- KOLANKIEWICZ, Leszek (1995) *Samba z bogami. Opowieść antropologiczna/O samba com os deuses. Uma narrativa antropológica/ (1995)*. Warszawa, KR.
- MATA, Inocência (1988) *Diálogo com as Ilhas. Sobre Cultura e Literatura de São Tomé e Príncipe*. Lisboa, Colibri.
- (2004) *A Suave Pátria. Reflexões político-culturais sobre a sociedade são-tomense*. Lisboa, Colibri.
- NEVES, Rosa Clara (1995) “Tchiloli de São Tomé – propostas de abordagem”. *Setepalcos* (Coimbra). Nº zero: 57-62.
- (1998) *Tchiloli de S. Tomé. A viagem dos sons/the journey of sounds*. Vila Verde, TRADISOM (A co-produção CNCDP/Pavilhão de Portugal da Expo’98/TRADISOM

- um disco CD-Rom com música e textos mais uma edição de uma fac-símile da *Tragédia do Marquês de Mântua do Imperador Carloto Magno* de 1737, existente na biblioteca Nacional de Lisboa).
- PAVIS, Patrice (2001) *Dicionário de Teatro*, trad. para a língua portuguesa sob a dir. de J. Guinsburg e M. L. Pereira, S. Paulo, Perspectiva.
- RAMA, Ángel (2001) *Literatura e cultura na América Latina*, trad. R. La Corte dos Santos e E. Gasparotto, EDUSP.
- REIS, Fernando (1969) *O Povo Flogá – O Povo Brinca. Folclore de São Tomé e Príncipe*. São Tomé, Câmara Municipal de São Tomé - Bertrand.
- RIBAZ, Tomás (1965) “O *Tchiloli* ou as tragédias de São Tomé e Príncipe”. *Espiral* (Lisboa). Vol. I, 6-7: 70-71.
- SCHECHNER, Richard (1985) *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- SCHECHNER, Richard (1988) *Performance Theory*. New York and London, Routledge.
- (1993) *The Future of Ritual. Writings on culture and performance*, London and New York, Routledge (trad. polaca *Przyszłość rytuału* por Tomasz Kubikowski, 2000, Warszawa, Volumen).
- SILVA, Otilina (2001) *Cores e Sombras de S. Tomé e Príncipe*. Lisboa, Colibri.
- (2004) *São Tomé e Príncipe – Ecos da Terra do Ossobó*. Lisboa, Colibri.
- SETEPALCOS (1996) *Antropologia, Performance, Teatro* (Coimbra). Cena Lusófona. 1 (número único).
- TENREIRO, Francisco (1961) *A Ilha de S. Thomé*. Lisboa, Junta de Investigação do Ultramar.
- TURNER, Victor (1982) *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York, PAJ Publications.
- (1987) *The Anthropology of Performance*. New York PAJ Publications, New York 1988.
- VALBERT, Christian (1990) “Le *Tchiloli* de São Tome – un exemple de subversion culturelle”. *Internationale de l’Imaginaire* (Paris). N° 14: 32-56.
- VALVERDE, Paulo (1998) “Carlos Magno e as artes da morte: Estudo sobre o *Tchiloli* da Ilha de São Tomé”. *Etnográfica* (Lisboa). Vol. II (2): 221-250.
- (2000) *Máscara, Mato e Morte em São Tomé*. Textos para uma etnografia de S. Tomé. Compilação e prefácio por João de Pina Cabral. Oeiras, Celta Editora.
- VEIGA DE OLIVEIRA, Ernesto de (1982) *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, 2ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- WALLENSTEIN, Carlos (1974) “Teatro Popular Tradicional”. *Colóquio-Artes – Revista de Artes Visuais, Música e Bailado* (Lisboa). N° 16, 2ª série: s. p.