

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za romanistiku

Katedra za portugalski jezik i književnost

Tchiloli – kazalište na sjecištu dvaju svjetova

Studentica:

Iva Lulić

Mentorica:

dr. sc. Majda Bojić, prof.

Zagreb, lipanj 2018.

University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences,
Department of Romance languages and literature
Chair for Portuguese language and literature

Tchiloli – theater at the intersection of two worlds

Student:
Iva Lulić

Mentor:
dr. sc. Majda Bojić, prof.

Zagreb, June 2018.

Universidade de Zagreb
Faculdade de Filosofia e Letras
Departamento de Línguas Românicas
Cátedra de Língua Portuguesa

O Tchiloli – o teatro no cruzamento de dois mundos

Estudante:

Iva Lulić

Mentora:

dr. sc. Majda Bojić, prof.

Zagreb, Junho de 2018

Índice

1. Introdução.....	2
2. A proposta de abordagem.....	3
3. 3. Uma breve história política e literária de São Tomé e Príncipe.....	5
3.1. Colonização do Arquipélago – descoberta e Rota dos Escravos.....	5
3.2. A história concisa da literatura das Ilhas	8
4. As representações – tragédias populares no Arquipélago	10

Parte 1

1. O Tchiloli – o nível textual	12
1.1. A base canônica quinhentista de Baltasar Dias	12
1.2. O argumento da Tragédia	13
1.3 A introdução do Tchiloli em São.Tomé – duas teses de origem.....	14
1.4. As adaptações tchilolianas	16

Parte 2

1. O nível da representação teatral do Tchiloli.....	17
1.2. O espaço e o tempo cênico	19
1.3. Os grupos de atores – as “tragédias”	20
1.4. O hibridismo e os anacronismos	21
1.5. A música e a dança	22

Parte 3

1. O drama social.....	24
2. A performance ritualística.....	25
3. A atualidade e a improvisação	27
3.1. A relação com a audiência	27
4. A interpretação anticolonial	31
5. A semi-elitização e a institucionalização	34

Considerações finais	36
-----------------------------------	----

Referências bibliográficas	38
---	----

Sažetak:

Tchiloli zauzima mjesto izvrsnosti u središtu kulturnog bogatstva Svetog Tome i Principa i u čitavoj luzofonskoj Africi. U svojoj suštini, uobličuje Tragediju Markiza od Mantue Baltasara Diasa (portugalskog dramaturga 16. stoljeća) u suvremenu svjetovnu kazališnu predstavu hibridne forme. Istovremeno religiozni ritual i multimedijalni performans, Tchiloli predstavlja simbol povijesti i folklora Svetog Tome i Principa, kao i emblematski proizvod kolektivnog sjećanja postkolonijalnog društva.

Ključne riječi:

Afričko kazalište; São Tomé e Príncipe; Kazališna antropologija; Post kolonijalizam; Interkulturalizam

Resumo:

O Tchiloli ocupa um lugar de excelência no seio da riqueza cultural de São Tomé e Príncipe e em toda Africa lusófona.

Na sua essência, atualiza a Tragédia do Marquês de Mântua de Baltasar Dias (o dramaturgo português do século XVI) num espetáculo contemporâneo teatral popular da forma híbrida. Sendo um ritual religioso e uma performance multimedial no mesmo tempo, o Tchiloli representa o símbolo da história e o folclore são-tomense, assim como um produto emblemático da memória coletiva de uma sociedade pós-colonial.

Palavras-chave:

Teatro africano; São Tomé e Príncipe; Antropologia Teatral; Pós-colonialismo; Interculturalism

1. Introdução

O Tchiloli ou a *Tragédia de Marquês de Mântua e do Imperador Carlos Magno* é uma das mais importantes e mais antigas manifestações artístico-culturais no São Tomé e Príncipe. Trata-se de uma forma de teatro popular tradicional que retrata a *Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carloto Magno*, inicialmente escrita por Baltasar Dias no século XVI.

Com várias cenas alternadas de danças e discursos, musicado por uma orquestra de instrumentos tradicionais, o auto cavalheiresco medieval da gesta carolíngia tornou-se um performance multimedial ritualístico, exemplo emblemático da crioulização cultural e do teatro sincrético.

Este „proto-teatro“ africano com raízes europeias, marcado pelo riquíssimo simbolismo e elementos religiosos, cria uma categoria estética autónoma e representa uma expressão complexa da identidade são-tomense, ou luso-africano em geral. O Tchiloli reúne, em si, universos culturais de proveniências muito díspares, quer em termos geográficos e contextos históricos distintos, quer dentro do ponto de vista ritualístico-religioso. O maior valor deste espetáculo cerimonial reside no fato que representa um dos fenómenos mais interessantes de aculturação e inculturação teatral global e um dos mais poderosos exemplos da aculturação teatral verificados em todo o mundo lusófono.

Embora a hipótese sobre as origens do Tchiloli não seja consensual, os maiores investigadores apoiam a ideia que apareceu, pela primeira vez, na segunda metade do século XIX. Desde os seus inícios, a representação tchiloliana foi e continua a ser enriquecida por uma readaptação do texto e encenação, cenografia e ilustração musical. Atrás destas transformações era sempre a necessidade para exprimir e discutir, embora a voz baixa, tanto o curso político e social da história colonial, bem como o contexto político e social na pós-independência. O drama cujos temas principais são a traição, o crime e a moralidade serviu bem para discutir estas questões, resultando através da adaptação e transformação, num teatro social que tenta simbolicamente restabelecer a justiça global.

O teatro constitui, tanto no período imediato das independências, como mesmo no período colonial, um instrumento privilegiado de exposição ideológica, ética e política. No seu fundo é um pódio de confrontação de valores morais e das suas antíteses, tal como de pluralidade das vozes de uma sociedade multifacetada. Na sua natureza que é igualmente religioso como lúdico, o Tchiloli traz as lembranças coletivas dos todas estas etnias e incorpora as suas crenças e os seus ritos.

2. A proposta de abordagem

Assim, este trabalho vai observar um processo de simbiose cultural através do qual a tradição europeia de religião cristã foi transformada numa cerimónia transportadora de códigos e valores provenientes de várias culturas.

O carácter eclético do Tchiloli é o que faz dele um caso único na dramaturgia universal. Por isso, para a compreensão deste fenómeno teatral no cruzamento de dois mundos, não basta somente constatar os aspetos relacionados com o texto original e a sua representação amador são-tomense, mas é também preciso analisar as condições sociais, políticas e culturais coloniais e pós-coloniais que o definiram num determinado espaço físico e temporal. Para entender o contexto histórico-literário da sua constituição e existência atual vamos usar os métodos da história da literatura e da antropologia de teatro. As especificidades da criatividade híbrida cultural do Tchiloli exigem, entretanto, uma abordagem interdisciplinar mais ampla, que tem em conta não só as teorias da literatura e do teatro, mas também as perspectivas sociológicas, culturais e pós-coloniais. Ao longo deste trabalho, como um quadro referencial constitutivo, vamos usar duas obras científicas, aquela da professora polaca Anna Kalewska (2005 e 2005a), investigadora de culturas lusófonas, e a do teatrólogo Paulo Alves Pereira. Referimos também profusamente às análises dos antropólogos Gerhard Seibert e Paulo Valverde.

Iniciamos com uma introdução breve sobre a história política, cultural e literária do São Tomé e Príncipe, mencionando também outras práticas espetaculares do país. A Parte 1 vai tratar a base literária original do Tchiloli, o seu argumento tal como as alterações textuais que surgiam na Ilha, adicionados para servir melhor às necessidades da comunidade local. Continuamos com uma exposição das teses sobre as origens e da introdução do Tchiloli, com consideração das abordagens e pesquisas feitas sobre este tema.

Na Parte 2 apresentaremos esta representação teatral amadora no seu contexto real e as suas características formais: os grupos de atores (as companhias) e as condições espaciotemporais nas quais surgem as especificidades do vestuário teatral, da música, da coreografia e da cena.

Posteriormente, na Parte 3 deste trabalho, clarificaríamos o contexto sociocultural que constrói e define a performance ritualístico tradicional. Tentaríamos compreender as dimensões relacionadas com o conjunto de atores e espectadores criando o fenómeno artístico de alto investimento corporal e da estimulação total das sensações, que usa o espaço na maneira simbólica. Teríamos em conta as relações que formam a teatralidade típica dos géneros

performativos populares, tal como a interação entre os *performers* e o público, a improvisação, a espacialidade e a dimensão multimedial da dança e da música.

No fim, buscaremos oferecer uma explicação dos aspetos da produção do espetáculo são-tomense amador no plano antropológico e sociológico, ainda mais sendo o fundo do Tchiloli é religioso e de natureza sincrética. Assim se tornará possível traçar a função e o sentido mais vasto do Tchiloli na sua comunidade, tal como investigar a sua potencialidade anticolonial de uma expressão cultural e identitária.

3. Uma breve história política e literária de São Tomé e Príncipe

Antes de começar com a análise do fenómeno do Tchiloli, vamos apresentar o contexto geopolítico e cultural de São Tomé e Príncipe. Os três subcapítulos que seguem têm por objetivo introduzir sua história política, social, literária e teatral.

3.1. Colonização do Arquipélago – descoberta e Rota dos Escravos

República de São Tomé e Príncipe é um estado insular localizado no Golfo da Guiné, composto por duas Ilhas principais (Ilha de São Tomé e Ilha do Príncipe) e várias ilhotas. São Tomé é a maior de todas as Ilhas no Arquipélago, situado a 300 quilómetros da costa africana. Graças a sua história dinâmica de migrações étnicas, o pequeno Arquipélago descoberto pelos portugueses em 1470 constitui durante séculos um centro de congregação de vários povos. De fato, as primeiras sociedades crioulas do mundo atlântico emergiram ao longo do século XVI em Cabo Verde e em São Tomé e Príncipe.

Pode-se afirmar que esta mistura é o resultado do caso que, desde os primórdios da colonização das Ilhas que começou na última década do século XV, a Coroa delineou um projeto económico assente em dois tipos de exploração. Estes foram o investimento na agricultura intensiva e o desenvolvimento de uma plataforma de revenda da numerosa mão-de-obra provinda da costa ocidental africana.

Apesar de „filhos da terra“ na ilha de Fernando Pó, antes da colonização, outras Ilhas foram desabitadas. Era o cultivo da cana-de-açúcar que incentivou o povoamento do Arquipélago. Por ordem de Dom João II, ali foram transportados alguns degredados portugueses, os primeiros contingentes de escravos negros das costas africanas, judeus portugueses e agricultores madeirenses, todos para suportar a crescente cultura da cana e a „indústria“ do açúcar. Contudo, os descendentes de degredados portugueses que misturavam com as mulheres escravizadas dos vários grupos de populações negras, da África de entre a Costa do Marfim e o Congo, receberam uma carta de alforria ou um documento de liberdade. Chamados „forros“ ou os „filhos da terra“ vieram a constituir o grupo étnico mais importante nas Ilhas e são hoje considerados os verdadeiros nativos do país.

Visto que o aumento das fazendas e a extensão dos canaviais implicou o aumento do número de escravos, os escravos e açúcar são dois vetores indissociáveis na história quinhentista de São Tomé e Príncipe e para o seu desenvolvimento económico.

Dado isso, Gerhard Seibert confirma que „em São Tomé, o regime da escravatura doméstica voltou a dominar apenas a partir dos fins do século XVII e persistiu até o início de século XIX, mas, durante esse período, a maior proximidade era entre proprietários crioulos (mestiços e negros) e escravos” (Seibert, 2014: 51). Os escravos passaram a ser „bens” essenciais para o enriquecimento económico dos moradores e por isso o aumento dos canaviais significou a intensificação do tráfico negroiro.

A pesquisadora e etnomusicóloga portuguesa Rosa Clara Neves argumenta que „foi com a chegada dos portugueses ao Brasil em 1500 e com o desenvolvimento económico deste novo mundo que a escravatura veio ocupar um lugar preponderante em São Tomé e Príncipe, uma vez que as duas Ilhas foram utilizadas como locais de passagem e de paragem para os inúmeros barcos negreiros que realizavam as viagens de ligação entre África e as Americas“ (Neves, 1995: 11).

As necessidades da expansão da monocultura da cana eram cada vez maiores e, apesar dos escravos negros trazidos do continente, vieram de sua livre vontade muitos africanos e os europeus, aproveitar-se das oportunidades de negócio entretanto geradas nas Ilhas. Entre os africanos, foram os grupos maiores de Angola, que chegaram após a abolição da escravatura em São Tomé e Príncipe em 1875, e, mais tarde, as gentes de Cabo Verde e Moçambique. Os últimos chegaram com a introdução da plantação do café (1787) e do cacau (c.1820) do Brasil e com o desenvolvimento dessas culturas no século XIX, quando começou uma recolonização do território. Uma vez que a produção açucareira quebrou a partir da década de 80 de século XVI, devido a uma série de fatores externos e internos, nos séculos XVII e XVIII São Tomé virou uma região de aprovisionamento dos navios negreiros que navegavam o Atlântico (Pinheiro, 2012: 55).

Seibert expõe os dados estatísticos: „Com a perda da relevância econômica do Arquipélago, a presença de brancos tornou-se insignificante. Em 1758, de uma população total de 12.672 nas duas Ilhas, havia 53 brancos (0,4%) e 8.880 escravos (70%), incluídos os para a reexportação” (Seibert, 2006: 108). E conclui que no século XIX „o tráfico de escravos e a venda de mantimentos garantiam o sustento da elite forra, que também se empregava na administração, enquanto a maioria constituída por pequenos proprietários e rendeiros dedicava-se à agricultura de subsistência” (Seibert, 2006: 108).

Pois, no seu artigo *Colonialismo em São Tomé e Príncipe: hierarquização, classificação e segregação da vida social*, Seibert explica:

„Depois da independência do Brasil, em 1822, e o fim das Guerras Liberais, em 1834, Portugal redescobriu seu interesse pelos territórios em África. (Isto) incentivou o restabelecimento da economia de plantação pelos portugueses na segunda metade do século XIX, que resultou em mudanças consideráveis na hierarquia social e política no Arquipélago. O regresso da capital a São Tomé, em 1852, marcou o início dessa recolonização.” (Seibert, 2006: 108)

A segunda colonização e conseqüente reemergência da economia de plantação foi marcada por um maior influxo de colonos brancos e o Arquipélago tornou-se deveras uma sociedade plural, constituída por três grupos principais: os forros, os colonos brancos e os contratados. Os últimos foram introduzidos como uma nova categoria, depois de abolição da escravatura. Eram os serviçais que vieram de Angola, Cabo Verde e Moçambique e que, de 1926 a 1961, foram classificados legalmente como indígenas, enquanto os nativos de São Tomé e Príncipe nunca foram submetidos a esse estatuto discriminatório (Seibert, 2006: 100-101).

Naquela época, no início do século XX ocorreu uma crescente discriminação racial pelos europeus, acompanhada com uma subalternização econômica e social dos forros na sequência da expropriação das suas terras. O fator racial levou à resistência da população nativa e à afirmação de uma identidade africana – „os forros instruídos aproveitaram para se organizar em associações de defesa de seus interesses políticos e fundaram jornais para promover a emancipação dos negros e a igualdade racial” (Seibert, 2006: 112).

Entretanto, a política colonial de marginalização econômica e social dos forros continuou até aos anos de 1960, quando a política portuguesa foi reorientada devido ao início da guerra de libertação em Angola e a pressões internacionais a favor da descolonização.

Na altura da independência, em 1975, o Estado independente concedeu a plena cidadania e direitos iguais a todos os habitantes no Arquipélago. Sucessivamente, houve uma maior aproximação dos vários grupos, mas a antiga segregação colonial e a discriminação entre as etnias ainda não terminara completamente. Contudo, durante a descolonização quase todos os portugueses deixaram o país e os brancos como uma categoria social praticamente desaparecera.

Embora que esta sociedade tenha recebido durante séculos uma grande influência da colonização portuguesa e da Igreja Católica, mantiveram-se alguns hábitos e costumes velhos africanos, as suas crenças e práticas mágicas, as suas danças e a sua música. Naturalmente, surgiam entretanto mais fenômenos de aculturação criadas no contato constante com os brancos, especialmente no campo da língua e literatura, da culinária, das danças e do teatro. O

folclore, um conjunto de manifestações que estão consideradas o património cultural, constitui, talvez, a maior riqueza cultural e artística da República Democrática de São Tomé e Príncipe.

3.2. A história concisa da literatura e teatro das Ilhas

Segundo Manuel Ferreira (Ferreira, 1977), a literatura de São Tomé e Príncipe exprime, de um modo geral, os efeitos do contacto de culturas. São notáveis as marcas do processo social da miscigenação étnica e cultural, que se intensificou em meados do século XIX, com a implantação do sistema de monoculturas de cacau e do café e conseqüente instauração das estruturas coloniais, que preparava as condições para a segunda colonização.

Neste período a burguesia negra e mestiça vai ser violentamente substituída pelos monopólios portugueses, que vai determinar a língua, o estilo e o tom da literatura são-tomense, que, na essência, é genuinamente africana.

A primeira obra literária de que se tem conhecimento relacionada com São Tomé e Príncipe é o livro de poemas *Equatoriaes* de 1896 do português António Almada Negreiros (Ferreira, 1977). Ele foi também o autor do livro *História Ethnográfica da Ilha de São Thomé* de 1895, que representa a primeira fonte que menciona o Tchiloli. Refere-se somente duas vezes, brevemente, dizendo apenas que é a representação variada da vida e feitos de Carlos Magno mas não diz nada sobre a sua origem em São Tomé (Negreiro, 1895).

Todo o século XIX e nos princípios do século XX, a literatura são-tomense foi principalmente praticada pela elite dos filhos-da-terra e exibida através do jornalismo e a imprensa – as revistas, jornais e boletins de associações (Ferreira, 1977). Os periódicos, entre quais se destacam *O Africano*, *A Voz d'África*, *O Negro*, *O Equador*, *A Verdade* e *O Correio d'África* foram de carácter não-governamental e publicavam poemas dispersos dos colaboradores. Portanto, estas publicações não oficiais já indicaram uma consciência unitária e libertária. Aí desenvolveram-se discussões sobre a dignificação das populações nativas, sobre a violência contra o negro, a questão das terras expropriadas aos nativos e o abuso do poder em geral.

Os reduzidos quadros literários do Arquipélago naturalmente encontraram só em Portugal o ambiente propício à revelação das suas potencialidades literárias, muitas obras foram deixadas inéditas desde o século passado, como era, por exemplo, o caso do Caetano da Costa Alegre, nos fins do século XIX. Sobre isso escreve Inocência Mata:

„Será, porém, com Caetano da Costa Alegre, falecido em 1890, e cujos versos haviam sido publicados dispersamente nos últimos anos do século XIX, designadamente no *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro*, que as manifestações literárias são-tomense começam a delinear-se como sistema” (Mata, 1998: 43).

Costa Alegre tem a distinção de ser o primeiro poeta importante de São Tomé e Príncipe - a sua poesia indicia um certo negrismo literário e por isso é considerado um configurador da etnicidade que marcará a literatura africana de língua portuguesa. No ponto de vista de Ferreira, o negrismo na obra poética de Costa Alegre, „é a expressão de uma alienação do autor diante da forte carga racista da sua época” (Ferreira, 1977).

Pouco depois, na obra de Marcelo da Veiga essa hesitante nomeação da diferença que vai tornar-se um discurso de identidade pela exibição da cor, usos e costumes como diferenciadores étnicos, pela citação das figuras históricas que povoam o imaginário coletivo e já na primeira metade do século XX (Ferreira, 1977).

A eloquência do discurso de identidade de Marcelo da Veiga é tão forte que levou Ferreira a considerá-lo o „o mais longínquo pioneiro de autêntica poesia africana de expressão portuguesa; podíamos mesmo adiantar da negritude” (Ferreira, 1977).

Neste período, a coletivização da voz da resistência cultural exibida nas revistas literárias levou ao ponto no qual um poeta são-tomense expressou primeiro, em língua portuguesa, o conceito da negritude. Trata-se de Francisco José Tenreiro que viveu na primeira metade do século XX e que, segundo Ferreira, „desalienado, liberto dos mitos da inferioridade social, identifica-se com a dor do homem negro e repõe-no no quadro que lhe cabe da sabedoria universal” (Ferreira, 1977: 78).

Se Costa Alegre lançou os fundamentos da literatura de São Tomé, esta se solidifica com Tenreiro que, com a publicação da obra *Ilha de Nome Santo* em 1942 (Ferreira, 1977: 9). Com esta coleção de poemas os princípios irrecusáveis da literatura são-tomense começam a definir-se com precisão. A poesia continuou a dominar o mundo literário de São Tom, já que a sua narrativa ficou sempre modestíssima, quantitativa e qualitativamente, na estimação do Manuel Ferreira.

4. As representações – tragédias popular no Arquipélago

A produção dramática e espetacular são-tomense apareceu e desenvolveu num modo semelhante como a literatura, cumprindo a mesma necessidade para definir e exprimir a identidade crioula de São Tomé e Príncipe. Os espetáculos teatrais populares representam o expoente máximo de mencionada miscigenação, exibido geralmente ao ar livre, com o ritmo de danças dos atores deixam transparecer a atmosfera de vida quotidiana do povo.

No início da sua tese de doutoramento *Baltasar Dias e as metamorfoses do discurso dramaturgico em Portugal e nas Ilhas de São Tomé e Príncipe*, Kalewska elabora que, pelas suas características e relevância que assumem no Arquipélago destacam-se, em especial, dois tipos de teatro mais significativos. Refere-se do Danço Congo ou a *Tragédia do Capitão Congo* e as representações clónicas: o Tchiloli ou *A Tragédia do Marquês de Mântua e de Carloto Magno na Ilha de São Tomé* e *Auto de Floripes na Ilha do Príncipe*. (Kalewska, 2005: 6).

Como esclarece Luciana Éboli no seu artigo *Identidade e memória cultural em São Tomé e Príncipe: o imaginário do Danço Congo na literatura dramática de Fernando de Macedo* (Éboli, 2010), o Danço Congo ou a *Tragédia do Capitão Congo* é uma manifestação tradicional de origem angolara que tem como base a história do Rei do Congo, deportado para a ilha como escravo. A ação desenvolve-se sem uso de texto, através de música, pantomima e coreografia, e integra personagens provindas do teatro medieval europeu, que foram utilizadas nas moralidades e mistérios medievais, bem como na dramaturgia barroca (Éboli, 2010: 137).

Conforme Kalewska (2005), as representações clónicas, chamadas Tragédias de São Tomé, representam os espetáculos emblemáticos do sincretismo teatral e do espaço cultural lusófono. Ambas as peças do teatro são híbridos de fórmulas europeias e africanas - demonstram a capacidade de sobrevivência e aculturação de obra de Baltasar Dias, que o povo de São Tomé e Príncipe adaptou na sua expressão cultural.

Apesar de estar uma peça popular anónima, assim como o Tchiloli, o *Auto de Floripes* inspira-se também com o universo carolíngio, mostrando um dos seus episódios fragmentados, o texto conhecido como *A Tragédia do Emperador Mangano*. Fala sobre a princesa Floripes que se apaixona pelo filho de um rei inimigo e se converte à fé daquele a quem ama. A história tem um tom de novela de cavalaria, com o tema de lutas entre cristãos e mouros. Esta mourisca teatralizada chegou do Norte de Portugal onde ainda hoje é representada na aldeia das Neves, perto de Viana do Castelo, em Minho (Kalewska, 2005: 13). O *Auto cavaleiresco* quase idêntico, de sentido sentimental com características barrocas está apresentado atualmente no

Arquipélago só na Ilha do Príncipe. Dá-se anualmente no Dia de São Lourenço, em 15 de Agosto, razão pela qual o auto aí surge designado como Auto de São Lourenço.

De acordo com Anna Kalewska, estas representantes extraordinárias da tradição medieval carolíngia nas práticas performativas africanas, o Tchiloli e o Auto de Floripes „são considerados os mais importantes contributos dramáticos para a produção de um novo discurso dramaturgico no mundo de cultura lusófona” (Kalewska, 2005: 12). Daí podem ser interpretadas „globalmente no conjunto das tradições cristãs e também na sua relevância para a construção de identidade africana“ (Kalewska, 2005: 12).

Mas, entre os fenómenos culturais do Arquipélago, o Tchiloli é o mais divulgado, atuado de vários grupos teatrais populares, e o mais documentado pelos vários investigadores. Desde os anos de 1960, apareceram vários livros e artigos tal como os trabalhos audiovisuais sobre esse teatro popular, não apenas em português, mas também em inglês, francês e alemão (Kalewska, 2005).

Parte 1

1. O Tchiloli – o nível textual

O foco da Parte 1 deste trabalho vai ser o ponto de partida para a ação dramática apresentada no Tchiloli e um dos seus elementos unificadores mais importantes - o texto quinhentista da *Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carloto Magno* de Baltasar Dias. Ele foi um dramaturgo cego de Madeira da escola de Gil Vicente e o autor de inúmeras obras dramáticas a quem o rei D. João III deu privilégio para a publicação de todas as suas obras devotas; por isso e dos autores mais publicados (e possivelmente representados) do século XVI.

1.1. A base canônica quinhentista de Baltasar Dias

A *Tragédia do Marquês de Mântua* é uma das mais importantes peças dramáticas escritas em português no século XVI e teve muito sucesso durante alguns séculos em Portugal. O drama inspira-se em seis romances castelhanos que derivam do ciclo carolíngio do século XI e representa a expressão mais completa deste temário literário (Seibert, 2009: 16).

O „universo carolíngio”, definido por Paulo Alves Pereira na sua tese de doutoramento sobre o Tchiloli, é „um „universo” literário condicionado por determinados parâmetros, compreendendo-o como um macro-sistema, que se define muito mais através do seu caráter „discursivo e figurativo”, do que através do seu conteúdo histórico” (Pereira, 2002: 2). Nesse caso, Pereira nota que „as personagens históricas deram lugar às personagens da ficção - os heróis, provenientes da História, entraram nas sagas europeias e daí partiram para a tradição oral até se tornarem posteriormente em sujet literário” (Pereira, 2002: 2).

No mesmo estudo, Pereira confirma que este universo é „pedra basilar da cultura popular portuguesa e símbolo de inspiração heroico-cristã na península ibérica, orgulho dos europeus contra os „infiéis”, ato de legitimação da supremacia cristã e europeia” (Pereira, 2002: 3), transportada para fortalecer o poder colonial.

Pois então, a ideia era „opor algo „civilizado” aos costumes „pagãos”” (Pereira, 2002: 3), cada vez mais presentes na sociedade já de si crioula desde o seu início e continuamente mais „africanizada” e distanciada do poder da coroa. Parece que a Metrópole propôs contrapor algo de potencial popular contra o desenvolvimento desta africanização e uma dissolução de

valores morais. Podemos afirmar que neste período „tudo o que seja europeu é encarado pelo estado e pela igreja como algo evangelizador.“ (Pereira, 2002: 3). Ainda mais interessante porque „a saga carolíngia havia já funcionado alguns séculos atrás, durante a Reconquista, como uma forma de encorajamento moral das hostes católicas, na expulsão dos mouros” (Pereira, 2002: 3).

Tornando-se profundamente influente e intercultural, o imaginário carolíngio foi transportado através dos tempos, tanto como pela literatura popular de matriz oral e aquela fixada pela escrita, na literatura trivial (de cordel), como pela literatura dramática de caráter popular.

1.2. O argumento da Tragédia

A *Tragédia* na qual baseia-se o Tchiloli conta a história de Imperador Carlos Magno, uma das personagens mais emblemáticas do contexto europeu. O seu único filho e herdeiro Dom Carloto assassina o seu melhor amigo, Valdevinos, sobrinho do Marquês de Mântua, porque o príncipe se apaixonou por sua esposa Sibila. O que convenceu Dom Carloto que a solução do problema será necessariamente a eliminação do rival foi Ganelão, o cunhado do Imperador, que pretende apoderar-se do trono. Caso o príncipe fosse afastado, seria ele, Ganelão, por direito, o herdeiro do trono. Pois, o seu projeto realiza-se quando, durante uma caçada, o príncipe ataca Valdevinos pelas costas com uma navalha, causando-lhe um grande ferimento que culmina com a sua morte.

Antes de morrer o moribundo confessa ao seu pajem que quem o atacara fora o príncipe Dom Carloto. Assim, a notícia espalha-se, chegando até a corte do seu tio Marquês de Mântua, que jura não descansar até que os culpados recebam o castigo merecido. Portanto o Marquês convoca a reunião de família, com o objetivo de apanhar o culpado.

O ato cruel leva os representantes de família real e da família de Mântua a debaterem questões de lei, de justiça e de governação. A investigação termina com uma carta de Dom Carloto ao seu tio Roldão confessando-se assassino de Valdevinos, que Ganelão manda levar. Contudo, o Príncipe nega a sua responsabilidade e tenta livrar-se da acusação com a ajuda do seu advogado. Logo fica provado que o seu esforço é vão e que ele vai ser julgado e que vai pagar por seu crime. O seu pai, o imperador justo e imparcial, era obrigado a prendê-lo, ainda que fosse seu filho. Como forma de acabar com o conflito entre as famílias, o Marquês cumprimenta o imperador felicitando-o pela humildade com que geriu o caso.

Então, o dilema central da peça e aquilo do Imperador Carlos Magno, que é confrontado com a escolha definitiva entre o rácio dum estadista imparcial que deveria agir para o interesse nacional e o seu amor paternal. Finalmente, o Rei é forçado a decretar pena de morte contra o seu próprio filho, qual vai ser executado na fortaleza imperial. Como relata Pereira, o contexto do conflito interior do imperador e aquele exterior entre as famílias nobres faz um pretexto para rebelar “um conflito de poder que contrapõe os vassallos, representados aqui pelo Marquês de Mântua, contra a autoridade da família real” (Pereira, 2002: 4).

1.3. A introdução do Tchiloli em São Tomé – duas teses de origem

Em vista dos argumentos apresentados no artigo *Carlos Magno no Equador – A introdução do Tchiloli em São Tomé* de Gerhard Seibert, o tempo da introdução do texto de Baltasar Dias em São Tomé não é consensual. Existem duas teses de sua origem histórica na Ilha. Muitos autores acreditam e concordam que o Tchiloli foi introduzido em São Tomé no século XVI, durante o início da primeira colonização, por mestres de engenhos de açúcar da ilha da Madeira. Esta ideia baseia-se no fato que o autor do texto original foi um madeirense desta época e que viveu na mesma altura em que a cultura de açúcar foi introduzida em São Tomé, a partir da Madeira (Seibert, 2009: 17).

Esta opinião comum aceita por muitos autores foi como a tese lançada inicialmente por autores sob inspiração do conceito do luso-tropicalismo dos anos 1960, o geógrafo e poeta são-tomense Francisco Tenreiro (1961) e os portugueses etnólogos Tomaz Ribas (1967) e Fernando Reis (1969) (Seibert, 2009: 17). Sem apresentadas provas necessárias ou as fontes documentais que possam fundamentar essa afirmação, na sua famosa monografia *A Ilha de São Tomé* Tenreiro era o primeiro que menciona o Tchiloli „entre os elementos demonstrativos da aculturação a que as populações chegaram em São Tomé” (Tenreiro, 1961: 187).

No seu artigo intitulado *Baltasar Dias, um dramaturgo Quinhentista* o etnólogo Ribas foi mais explícito, no qual afirma: „parece ser evidente que o uso de tais representações deve ter sido levado para as duas Ilhas pelos colonos metropolitanos e madeirenses. Não espanta que assim tenha sido, visto que os primeiros contingentes de colonizadores ali chegados são constituídos em grande parte por minhotos e madeirenses que introduziram nas duas Ilhas a cultura da cana e a indústria dos engenhos” (Ribas, 1967: 13). Na mesma linha de argumentação, Reis escreve que, em grupo com outras manifestações culturais locais, o Tchiloli

representa „um testemunho vivo da aculturação centenária deste povo crioulo (...) e constitui prova evidente da vitória de luso-tropicalismo nestas Ilhas” (Reis, 1969: 17).

Na verdade, verifica-se que o Tchiloli não é mencionado nos primeiros documentos sobre São Tomé. Ainda mais, o auto de Dias foi publicado não antes de 1665 em Lisboa (Ribas, 1965: 7), quando a cultura de açúcar em São Tomé já tinha entrado em declínio.

A Professora Anna Kalewska e outros autores mais recentes como Paulo Alves Pereira (2002) e Paulo Valverde (2000) consideram a teoria repetida desde os primeiros trabalhos sobre o Tchiloli pouco provável.

Há, entretanto, outras provas, textuais e histórico-sociais, de que a *Tragédia* foi levada nas Ilhas somente no século XIX e que foi aculturada sobretudo nos anos cinquenta do século XX. Essa nova leitura sobre a chegada desta obra às Ilhas foi apresentada em 1985, com a argumentação e as afirmações documentadas de António Ambrósio, o padre e historiador amador, que defendeu que o Tchiloli como uma forma teatral foi introduzido apenas por volta de 1880 e que era escrito por Estanislau Augusto Pinto, um funcionário português. Pinto era um continental que durante muitos anos viveu em São Tomé, executando as funções de tabelião e escrivão do tribunal da cidade, bem como do primeiro presidente da associação recreativa, dramática e musical Sociedade Africana „23 de Setembro”. Kalewska especula que o Tchiloli „provavelmente foi representado pela primeira vez, nesse mesmo ano de 1880, na „casa do teatro“ da cidade de São Tomé, sede da mesma Sociedade“ (Kalewska, 2005a: 37). Esta tese é suportada ainda com o fato que só existem documentos históricos que se referem ao Tchiloli após a fundação deste Sociedade.

O ajustamento do Pinto era usada nos espetáculos e fixado numa variante textual para primeira vez pelo mencionado Fernando Reis, na sua obra monumental etnográfica *O Povo flogá - O Povo Brinca* de 1969 (Pereira, 2002: 4). Mostra-se nesta publicação que a base textual original de Dias foi supra-conjugado com a versão da *Tragédia* incluída no *Romanceiro* (conhecido também como Cancioneiro) *Geral* de 1851 de Almeida Garrett.

A adaptação romancista compilada por Reis segue a fábula e o conflito da peça do século XVI, mas existem diferenças comprovadas entre a versão de Dias e a de Garrett, quais também se encontram na base textual moderna do Tchiloli.

Garrett adicionou alguns novos versos ao longo da versão de Dias, entre os quais são alguns da sua autoria e outros originais, adaptados com alguns melhoramentos gramaticais. Logo no início, introduziu uma pequena passagem narrativa com cerca de quinze versos logo, antes da réplica do Marquês, que inicia a *Tragédia* de Dias. Também cortou alguns passagens

e incluiu alguns detalhes no conteúdo, para oferecer uma a modernização completa e coerente do texto original (Pereira, 2002: 4).

Na sua tese de doutoramento, Pereira afirma que esse drama teria sido introduzido por são-tomenses ao regressarem de Lisboa à ilha, em meados do século XIX: „Aceitando como facto que a versão textual do Tchiloli (a compilada por Fernando Reis) é por sua vez uma ligeira adaptação da versão garrettiana, estaremos a aceitar como premissa que este texto nunca antes de Garrett poderia ter chegado à ilha” (Pereira, 2002: 4).

Isso apoia também o antropólogo Paulo Valverde, que no seu livro *Máscara, Mato e Morte* e considera a tese da introdução por imigrantes madeirenses no séc. XVI em São Tomé como „uma metamorfose local do mito dos Descobrimentos portugueses” (Valverde, 2000: 227). Valverde considera mais plausível que o Tchiloli „foi encenado, pela primeira vez, na segunda metade do século passado [XIX] sob o entusiasmo de um amador de teatro local ou mesmo, segundo um dos meus informantes, de um comerciante português” (Valverde, 2000: 222).

Pode-se supor também que a versão de Garrett foi adotada pela comunidade são-tomense, precisamente pelos „forros“ ou dos „filhos da terra“ mais educados na Europa ou pelos plantadores de cacau e de café, porque representa uma versão mais fluente e de dramaturgia mais moderna. Parece que Pinto deveria reajustar alguma das muitas edições baratas da peça popular da Garrett que existiriam em São Tomé na altura e sob essa inspiração iniciou a encenação do Tchiloli como o conhecemos hoje.

Isso é em correlação temporal com a primeira referência bibliográfica sobre o Tchiloli, no livro de António Almada Negreiros de 1895, *História Ethnográfica da Ilha de São Thomé*.

1.4. As adaptações tchilolianas

Na primeira versão textual do Tchiloli, escrita por Pinto, embora que a maior parte dos versos de sete sílabas de Dias e de Garret sejam utilizados sem alterações, foram introduzidos os novos diálogos em prosa, longos e monótonos, distribuídos em cinco partes distintas. Estes aditamentos em prosa, compostas principalmente pelos artigos legislativos escritos em português moderno ligeiramente criouloizado, foram integrados na representação desde o aparecimento do Tchiloli. Objetivamente deveriam ser escritos por um autor de alto nível de

literacia que possuiu os conhecimentos jurídicos e adquiriu a respetiva retorica para os tratar em português com culto e melodramatismo.

A adaptação da peça era uma reação ao novo contexto social, contida nas partes relativas à investigação criminal e aos procedimentos legais, por vezes arcaicos, simulando o discurso baltasariano-garrettiano. Depois existiam outros amadores de teatro que, na metade do século XX, introduziram textos falados por alguns novos personagens, como os advogados Bertrand e Anderson e o Ministro da Justiça (Pereira, 2002: 6). Estes textos modernos são constantemente adotados e improvisados pelos atores, em contraste com o texto original. A linguagem de todas estas partes novas, inventadas para a necessidade do momento atual, é nativo, dialetal e contemporâneo.

Embora alguns autores até declarem toda a polémica sobre os começos do Tchiloli fútil e uma „fetichização da origem” (Kalewska, 2005a, 47), podemos concluir, perante as provas de Ambrósio e Pereira, que o Tchiloli era introduzido no momento de migrações dinâmicas das várias etnias no século XIX. Também podemos acrescentar que, desde então, houve objetivos marcadamente políticos. Talvez imposto como „uma estratégia colonial desenvolvida para „aliviar” as tenções sociais entre a população são-tomense e as autoridades locais” (Kalewska 2005a: 37), com o tempo transformou-se definitivamente num instrumento político e símbolo identitário do povo são-tomense, o que vamos elaborar na Parte 3 deste trabalho.

Em vista disso, para entender a prática do Tchiloli, não basta conhecer somente a sua dimensão textual. É necessário observar a metamorfose desta peça teatral medieval numa performance multimedial africana, que contem a capacidade subversiva da polémica sobre as controvérsias políticas do passado e do presente.

Parte 2

1. O nível da representação teatral do Tchiloli

Se até agora observamos os aspetos relacionados com o texto original, na Parte 2 deste trabalho vamos analisar a sua encenação amador, as suas características externas e os participantes do Tchiloli.

O contexto real da representação teatral amadora tchiloliana demonstra de muitos modos a sua genealogia africana. É transferida pelo modo cerimonial de usar tempo e espaço cénico, pelas canções e pela coreografia, pelas máscaras, pela indumentária e pelos figurinos, pela improvisação e os diálogos entre atores e o público, tal como pelas largas cenas mimadas e pantomímicas como são a Cena da caçada e as cenas do crime, do funeral e do julgamento. Todos estes componentes do ritual africano conferem pois à obra um novo significado, fazendo hoje do Tchiloli um símbolo de identidade africana pós-colonial.

A natureza sincrética da cultura são-tomense representa uma osmose cultural paradigmática e uma simbiose única entre formas de teatralidade „ocidentais“ e „não-ocidentais“, resultando por isso com um produto performativo exemplar que reflete a criação da identidade são-tomense e, num sentido mais vasto, identidade crioulo luso-africano.

A lenda medieval descrita na Parte 1 serve como o incentivo e o eixo dramático tchiloliano. No entanto, para compreender a interação entre o base dramaturgica carolíngia e o Tchiloli atual de São Tomé, é necessário inicialmente distinguir os conceitos de teatro e de drama.

O drama é a „ficção designada para representação no palco e construída de acordo com as convenções dramáticas particulares” e o teatro representa o „complexo de fenómenos associados à transação entre ator e a audiência” (Elam, 2002: 2).

Nesta definição o aspeto teatral é o universo de particulares provenientes da associação entre corpos envolvidos o espaço e o tempo. Com outras palavras, a encenação e a gestualidade, as sensações visuais, olfativas e auditivas, tal como as interações efémeras que acontecem entre espetadores e atores.

Dessa forma, o objetivo dos quatro capítulos seguintes é analisar as características formais e as condições reais espaciotemporais e sociais nas quais surge o teatro tchiloliano.

1.2. O espaço e o tempo cénico

No seu habitat natural, as representações de Tchiloli dão-se durante quase todo o ano, com mais frequência, durante a estação seca chamada *gravana*, entre os meses de Setembro a Abril. São apresentadas sobretudo por ocasião das festas anuais do Estado ou dos santos católicos das vilas e por altura das festividades mais importantes, em vários locais da Ilha de São Tomé (Kalewska, 2005a: 45).

O espaço cénico do Tchiloli é o espaço público, o terreiro de roca ou frequentemente um quintal („quinte“) numa vila ou uma clareira da mata tropical ao ar livre. Trata-se dum espaço aberto de cerca vinte metros de comprimento e por oito metros de largura, muito mais vasto do que o espaço teatral europeu, que pode ser visto de todos os lados e que é limitado somente por cordas atadas as árvores. O espaço do espetáculo são-tomense não tem nenhuma fronteira - os seus limites entre o interior e o exterior são indefinidos e móveis.

O „palco“ retangular é dividido em duas partes de significado simbólico. Por um lado do palco ergue-se a Corte Alta de Imperador, sobre estacas de madeira e de bambu, coberta com ramos de palmeira, representando o palácio imperial, com uma escadinha de acesso. No lado oposto, no chão, a Corte Baixa da família enlutada dos Mântua é representada com a palhota feita de ramos verdes.

Durante a representação, um pequeno caixão do tamanho de uma caixa de sapatos é colocado numa cadeira no centro da cena para simbolizar o Valdevinos morto, focalizando as atenções e introduzindo um tom de tragédia, presente em toda a representação.

O espetáculo tchiloliano tradicional tem a duração entre seis e oito horas e frequentemente começa mesmo de madrugada. Esta noção de tempo vem da influência africana e estende o texto original para algumas páginas, introduzindo as novas partes em prosa mencionadas na Parte 1 deste trabalho.

Além disso, existem hoje versões de representação com duração de apenas duas horas. Esta modernização que reduz consideravelmente o tempo performativo original é provavelmente consequência de cultura das telenovelas e é preferida pelas gerações mais jovens (Pereira, 2002: 7). Os idosos são-tomenses identificam-se ainda com o Tchiloli tradicional mais longo, que gera da dimensão simbólica e ético-religiosa sobre a qual vamos falar na Parte 3 deste trabalho.

1.3. Os grupos de atores – as „tragédias”

Como descreve Seibert no seu artigo *Carlos Magno no Equador – A introdução do Tchiloli em São Tomé*, o Tchiloli é representado por companhias numerosos e rivais, nas Ilhas designados genericamente como „tragédias”. Conforme a tradição, são compostas exclusivamente por os homens que representam todos os papéis, quais são cerca de trinta. Nos limites de certas regras dramaturgicos, cada tragédia representa uma versão própria da peça. Os atores amadores chamados „figurantes” representam sempre a mesma Personagem, também as de mulheres. Tal como os papéis, o guarda-roupa e os textos transmitem-se dentro das famílias de artistas forros, mencionados crioulos nativos de São Tomé (Seibert, 2009: 18).

Embora que cada um das „tragédias“ pertence a uma determinada localidade não é possível determinar facilmente o número de grupos em atividade porque uns podem se encontrar em processo de desintegração e outros em formação. Mas, algumas datas embora dizem que atualmente existem mais tragédias de Tchiloli em São Tomé do que antes da independência.

Seibert dá as datas seguintes: „Em 1969, havia cinco tragédias, em 1991 existiam nove grupos entre 1995 e 1998 atuaram 15 grupos e, segundo informações da Direcção Nacional da Cultura, em 2007 permaneciam 12 tragédias” (Seibert, 2009: 16)

Anna Kalewska percebe:

„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. - foi a Tragédia Formiguinha da Boa Morte que mais sucesso conquistou, também na arena internacional.” (Kalewska, 2005a: 50)

Esta companhia ficou a mais famosa porque tem a composição mais homogénea e é a única a sair de São Tomé ao estrangeiro, desde a primeira vez que o Tchiloli foi levado ao palco do Anfiteatro do Parque Calouste Gulbenkian em 1973 no Ciclo de Teatro (Kalewska, 2005a: 38). Por intermédio do mesmo grupo até 1998, „o Tchiloli foi introduzido num mercado cultural de caracter internacional, o que se liga às viagens memoráveis a Portugal, a Franca e a Angola” (Valverde, 1998: 225). Ainda mais, a tragédia Formiguinha de Boa Morte também impulsionou e incentivou a campanha da candidatura do Tchiloli ao património cultural intangível da UNESCO em Março de 2009 (Seibert, 2009: 18).

Os figurantes estão sempre à espera de uma viagem ao estrangeiro, como foi o caso dos elementos de grupo Cova Barro, que, conforme Kalewska, „planearam ir a EXPO-98 de Lisboa, não hesitando alguns em percorrer, a pé, dezenas de quilómetros para participar nos ensaios bissemanais” (Kalewska, 2005a: 40).

Em Marco de 2006, deu-se a primeira mostra do teatro são-tomense em Maison des Cultures du Monde em Paris, onde o Tchiloli foi recebido como um etnodrama funcionalmente parecido com os rituais afro-brasileiros e chamou atenção da etnocenografa Françoise Gründ que no mesmo ano publicou o livro *Tchiloli. Charlemagne a São Tomé sur l'île du milieu du monde*. Kalewska repara que para a audiência nos teatros europeus, o Tchiloli oferece um divertimento de classificação difícil ou „uma criação permanente, única no mundo”, no dizer de Gründ (Kalewska, 2005: 51).

1.4. O hibridismo e os anacronismos

O vasto contexto lúdico do Tchiloli que deriva do folclore são-tomense e da África num sentido mais geral dá-lhe uma riqueza performativa, contida nas máscaras e os trajes da representação, nas cenas dançadas e musicadas.

O hibridismo do Tchiloli manifesta-se nos seus princípios de *bricolage* e de *recycling* de materiais (Pereira, 2002: 10), quanto se trata de indumentária, dos vestuários e do uso dos certos objetos. O texto original assim recebeu alguns retoques na representação teatral moderno.

Os figurantes do Tchiloli são vestidos à maneira europeia do século XIX, por vezes nas roupas quase iguais como aquelas usadas nas atuais representações carolíngias de Portugal. Os vestuários também tem os motivos e cores retirados da proveniência africana. A maneira de vestir demonstra então o desejo duma representação fiel à realidade cultural em que a obra original foi escrita, mas fica no nível duma quase caricatura. No mesmo tempo o uso das máscaras, particularmente brancas, e dos figurinos, podem ser vistos como consciência identitária que se exprime nos símbolos folclóricos, também relacionados ao elemento colonizador.

Fernando Reis descreve o dispositivo cénico e sobretudo as adaptações de ambiente e de figurinos: o Imperador „com a sua farda flamejante enfeitada com cordão dourado e uma tarja sobre o peito coberta de imensas chapas metálicas (imagens de santos) brilhando como se fossem condecorações. Na cabeça usa uma coroa de latão caprichosamente areada e tem o rosto

escondido detrás de uma máscara de rede pintada de branco, com duas rosetas vermelhas e bigode e barbas de algodão hidrófilo colados”. O Marquês de Mântua „usa cartola, fraque e gravata preta”. O secretário do Ministro da Justiça „usa uma caneta de tinta permanente e tem um telefone e uma máquina de escrever” (Reis, 1967: 47-49).

Como nota Pereira:

„No Tchiloli encontram-se adereços e outros atributos provenientes de diferentes épocas, tais como a coroa de Carlos Magno que coabita com o telefone e a pasta diplomática do séc. XX, ou os espelhos provindos da tradição mágico-religiosa (contra o mau olhado), ou as pistolas-brinquedo „made in Taiwan”.” (Pereira, 2002: 10)

Estes anacronismos históricos em relação a cenário, o vestuário e os acessórios (por exemplo, mencionadas pastas diplomáticas ou os óculos escuros) e a representação do „branco” (através de máscaras), são as curiosidades mais proeminentes do Tchiloli. Muitos figuram como um símbolo do poder, relacionado à autoridade do Estado, seja ele medieval, colonial ou independente, ou, por outro lado, como os objetos de feitiço, usadas para elevar e enfeitiçar a atmosfera teatral.

1.5. A música e a dança

O que distingue o Tchiloli das práticas teatrais ocidentais é também a predominância da música, da dança e da pantomima. O Tchiloli é conhecido pela sua riquíssima componente musical, que assume um grande significado durante toda a representação, conforme a etnomusicóloga Rosa Clara Neves (Neves, 1995: 11) e determina o estilo e a qualidade duma companhia dos atores.

Nas palavras do Francisco Tenreiro:

„No Tchilôli, isto é, neste teatro popular, a marcação ou as entradas são como que sugeridas por um acompanhamento musical, discreto e monótono, que leva a passos miúdo ora para trás ora para a frente, o que arrasta a representação por horas intermináveis, sem pressas, bem à maneira africana, que adensando a tragédia a conduz a um clímax de grande excitação. O ritmo é assim, elemento indispensável à representação. De resto, á na música, sempre acompanhada de dança e canto, que o são-tomense deu largas à sua imaginação.” (Tenreiro, 1961: 32)

Esta música iterativa, frequentemente uma única melodia é retomada, é embora mais de só uma música de fundo. No dizer de Pereira, „por vezes tem apenas uma função de

acompanhamento, como por exemplo nas transições entre as diversas cenas, outras serve como estimulação dos sentidos e das emoções.” (Pereira, 2002: 7).

Com o desenvolvimento da intriga dramática, a função da música muda ao longo da peça, conduzindo a tragédia para um clímax de grande excitação. O ritmo, acelerado para influir das frequências cardíacas dos espectadores, é assim, elemento indispensável à representação. Este elemento rítmico é constituído pelos instrumentos africanos de percussão que fazem a maioria da secção musical.

A orquestra é formada ainda com três „flautas-pitus“ (flautas de bambu ou de caniço), tambores de diferentes tamanhos, um sino, e vários sucalos (chocalhos ou sacaias) - instrumentos nativos constituídos por um cesto contendo sementes.

O pitu é o instrumento mais importante do Tchiloli. Assume a linha melódica e tem a função de dar o sinal do momento de se passar a um outro tema musical (o toque) e, conseqüentemente, qual a figura que está a representar em determinado momento da peça. Os três tocadores de pitu são também os criadores principais de „magia“, de maneira bem africana. A qualidade da interpretação musical, tal como a quantidade de trechos musicais interpretados determinam o nível de qualidade dos grupos performativos, dado que a música representa a meta-linguagem mais importante do Tchiloli (Pereira, 2002: 7).

A sua importância reflete-se no próprio nome do Tchiloli. A palavra crioula deriva etimologicamente do português „tiroliro“ (pífaro), que tornou-se „txiloli“ na língua crioula, para passar por aportuguesamento errado no „tchiloli“ (Seibert, 2009: 16). A palavra significa uma flauta transversal que se toca durante o espetáculo e é possivelmente uma onomatopeia dos sons das flautas.

As danças também assumem a grande parte de toda a encenação tchiloliana. Algumas delas demonstram mesmo influências europeias, como a dança executada por exemplo pelo conde Ganalão, o cunhado do Carlos Magno e o pretendente ao trono, acompanhada pela música cujos motivos derivam da música da guerra da Idade média na Europa.

Tomaz Ribas relata que „o Tchiloli surge hoje, na dimensão coreográfica, influenciado pela Danço Congo, grande pantomima heroica e evocativa das levas de congolezes para aquelas Ilhas, da chola, grande cortejo marítimo de canoas de pescadores, possível cópia dos cortejos de bergantins da época dos primeiros colonizadores e capitães, do rocapé, dança local de melodia europeia coreografia e ritmos africanos, das irmandades e ússuas e dos fundões, bailes de coletividades associativas em terreiros ou salas” (Ribas, 1965: 74).

Parte 3

1. O drama social

Até agora, observamos as características externas da prática do Tchiloli. Na parte 3 deste trabalho vamos elaborar as aspetos sociológicos, antropológicos e simbólicos deste teatro amador sincrético. Como um quadro referencial, usar-se-ão as teorias de antropologia teatral, especificamente os estudos de performance do Richard Schechner e Victor Turner. Para uma análise nesta perspetiva, mais diretamente aplicada ao caso do Tchiloli, consultaríamos a obra do antropólogo Paulo Valverde, que ofereceu uma interpretação hermenêutica e ontológica deste fenómeno. Valverde observou o espetáculo no contexto da independência e referiu algumas transformações e atualizações, mas assume que „apesar de algumas inovações serem admitidas nas representações acuais, o escrutínio rigoroso e experimentado de figurantes e espectadores faz a triagem entre aqueles que introduzem a diferença no respeito da tradição e as que desfiguram o Tchiloli e que acabam por se transformar quase numa performance diferente” (Valverde, 2000: 337).

O Tchiloli é recriado e reestabelecido com cada nova encenação. A relevância analítica do Tchiloli reside no facto que este ritualiza e reatualiza constantemente os valores da sociedade são-tomense. Retrata os hábitos e costumes diferentes do povo são-tomense de uma heterogeneidade complexa. A coabitação pacífica de pessoas de várias origens, o culto dos ancestrais, o estilo leve da vida cotidiana, a debate comunal sobre os temas da importância coletiva, são alguns dos elementos antropológicos evidenciados no Tchiloli. Será desta forma simbólica que se tornará possível uma interpretação abstrata e metafórica deste caso típico dum drama social, a noção desenvolvida por Turner. Ele explica que ao formular este conceito „tinha em mente a explícita comparação da estrutura temporal de certos tipos de processos sociais com aquelas dos dramas no palco, com seus atos e cenas, cada um com suas qualidades peculiares e todos caminhando para um clímax“ (Turner, 1982: 21).

Kalewska reconhece a profunda dinâmica interior do Tchiloli na „sua pluralidade e adaptabilidade para a circunstância política e social, negociando sempre cada um dos grupos performativos do Tchiloli a possibilidade de reintegração social“ (Kalewska, 2005a: 48).

No caso do Tchiloli, estamos perante um espetáculo que exprime a lembrança coletiva das etnias que misturavam na Rota dos Escravos, transmitida ao longo dos séculos através da sua literatura oral. Por isso o Tchiloli obteve uma natureza polifocal – na medida em que o seu carácter é tanto religioso como lúdico.

2. A performance ritualística

Percebemos que o Tchiloli, sendo um cerimónia-espetáculo uma telúrica carga mágica, reúne em si universos culturais de proveniências muito díspares, quer em termos geográficos e contextos históricos distintos, quer dentro do ponto de vista ritualístico-religioso. Como reparou o antropólogo português Paulo Valverde, com o tempo, o Tchiloli viria a transformar-se numa performance multimedial, com características ritualísticas, a qual cria uma categoria estética e ética autónoma (Valverde, 1998: 22)

Assim, embora que cumpre uma função política, didática e subversiva na sua permanente atualidade, o Tchiloli serve como um ritual e cerimónia de origem africano, incluindo também as crenças e práticas mágicas relacionadas com o culto dos mortos.

Como constatou Kalewska, fundem-se na tragédia de São Tomé „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 atores e espectadores através de modos plurais de representação“ (Kalewska, 2005a: 42). A componente ritualística da performance tchiloliano realiza-se com uma visita ao cemitério na versão tradicional e mais longa do espetáculo. O fim desta digressão é prestar homenagem aos atores já falecidos e convidar os seus espíritos a serem benévolos e inspirarem e visitarem os corpos dos figurantes.

Por isso, Pereira definiu o Tchiloli como simultaneamente performativo e culto, como uma transposição metafórica do rito dos mortos.

Como diz Pereira: „Na medida em que a morte é encarada como algo natural e os mortos são de mais a mais uma componente ativa da performance, os espíritos dos antepassados são uma espécie de reguladores da qualidade do Tchiloli.” (Pereira, 2002: 10)

A carácter ritualístico demonstra-se também no nível textual, porque a maior parte dos versos do texto baltasariano-garrettiano são utilizados sem quaisquer alterações, e como Pereira nota: „esta peça em verso nunca foi encarada pela comunidade como algo estranho, o facto de muitas das palavras ditas não serem entendidas pelos atores/performers” (Pereira, 2002: 6).

Há muitas razões para evocar os espíritos dos antepassados - para implorar o seu auxílio, para lhes pedir saúde e a felicidade na vida. Pereira reporta “que em São Tomé se pense, que os figurantes do Tchiloli trazem sorte aos seus espectadores („iniciados“)” (Pereira, 2002: 9).

Esta sua qualidade é imprescindível para a realização do objetivo principal da performance – a obtenção de uma ordem mais justa.

Parece que a comunidade africana utilizou representação da peça como forma de continuar o contato com os antepassados, que era oficialmente proibido durante a época

colonial. Daí vem que a escolha da peça *A Tragédia do Marquês de Mântua* não era apenas uma coincidência.

Pois Pereira clarifica os motivos atrás de popularidade deste drama do Dias:

„(A Tragédia) corresponde provavelmente ao pretexto „inocente” que foi necessário inventar, a fim de que, sem impedimentos, pudessem consumir uma parte fundamental da sua vida ético-religiosa. O *sujet* da peça presta-se a isso, ao abordar questões tais como o poder, a aspiração à justiça e, além disso a morte (a de um chefe). Não nos podemos esquecer da carga simbólica, que a morte do chefe representa para a comunidade, dentro do contexto do ciclo de renovação da sociedade.” (Pereira, 2002: 8)

É seguro que esta adaptação não foi assim completamente planejada logo de início. Como afirma Pereira, „o estímulo e as restantes componentes intervenientes na criação de um novo código foram o produto de uma determinada praxis social no decorrer do tempo“ (Pereira, 2002: 8).

3. A atualidade e a improvisação

A encenação do Tchiloli é sempre a parte e a reflexão da vida que decorre na Ilha de São Tomé. As adaptações performativas desde a primeira versão do século XIX, que aceleravam aos anos quarenta e cinquenta do século XX e especialmente nas décadas pós-independência, marcaram uma mutação importante no cânone performativo tchiloliano.

Ao longo do século XX, „foram sempre acrescentados fragmentos em prosa, em particular, interlúdios jurídicos que encenam um tribunal virtual, com acusações, defesas e sentenças“ (Valverde, 1998: 224), comprova o antropólogo Valverde. Ele fez uma pesquisa etnológica em São Tomé, através das entrevistas com os figurantes e os espectadores de quatro dezenas de representações de diversos grupos entre 1995 e 1998. Segundo os seus informantes, os anos sessenta e os anos setenta trouxeram uma transformação central que alargou, drasticamente e politicamente, o corpo performativo bem como o público-alvo potencial do Tchiloli. O período pós-colonial introduziu algumas alterações importantes tanto no texto como também na representação ritualística e no comportamento dos atores, „sobretudo nos anos noventa, em conexão com a profunda recessão económica“ (Valverde, 1998: 225).

É largamente comprovado que todas as novidades alargaram a primeira adaptação com o objetivo de exprimir a realidade atual da vida social e política. Neste modo, „o drama tomou uma forma de julgamento transferido para um tribunal moderno“ (Kalewska, 2005a: 48), mas este protocolo legislativo também expandiu ao contexto socio-político real, atual e local.

Turner definiu o teatro como simplesmente como uma metonímia da sociedade humana ou um género de metacomentário social, em que „os performers adquirem conhecimento sobre 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“ (Kalewska, 2005a: 44).

Para refletir a sociedade na maneira vivida, a improvisação ficou o elemento nodal do espetáculo tchiloliano. Encontrar-se-ia no conteúdo textual, tal como na dimensão musical e gestual, provando a adaptabilidade do Tchiloli ao contexto sociopolítico atual e local. Cada grupo do Tchiloli está representando uma versão própria e sempre nova da peça, dentro de certos limites do drama original, mas constantemente adotando e improvisando os monólogos e diálogos prosaicos em português moderno e crioulo. Nestas partes adicionadas os atores comentam e fazem analogias com a realidade da comunidade. Aqui realiza-se a capacidade subversiva do espetáculo.

Pois então, não existem as regras universais para representar o Tchiloli nem só uma sua base textual. As tragédias introduzem passagens de texto e escolhem ainda novas palavras para

substituir outras que, entretanto, foram alegadamente „copiadas“ por grupos concorrentes. Kalewska repara que „esta manifestação de ‘espionagem artística’ (...) teria sido praticada, no tempo colonial, por elementos de tragédias rivais dissimulados na clandestinidade da noite“ (Kalewska, 2005a, 51).

O discurso prosificado arrasta-se até a pura oralidade de um processo jurídico adaptado às necessidades do espetáculo, com as falas, argumentos e contra-argumentos repetidas.

Para entender a dimensão social do Tchiloli é necessário analisar qual a função dos adições que foram acrescentados à Tragédia antiga. Vejamos o exemplo disso nas personagens novas mais dominantes, os dois advogados – Anderson, defensor do réu, que para a morte de Valdevinos procura outras causas e Bertrand, acusador do príncipe Dom Carloto. Kalewska descreve detalhadamente o processo entre eles:

„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 podera 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 efetuar 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.“ (Kalewska, 2005a: 48)

Cada um dos espectadores pode aproximar-se do terreiro no momento em que os advogados dão a sua parte do discurso, sem perder o fio condutor do drama, corrigindo-o, repetitivamente, para a simbologia do momento vigente. „Este caráter reiterativo do discurso dramático seria, segundo a antropologia de Schechner, um dos índices de aproximação do espetáculo ao ritual.” (Kalewska, 2005a: 48).

3.1. A relação com a audiência

Ao abordar o Tchiloli como uma performance ritualística, é indispensável observar e definir também a relação distintiva dos modos performativos – aquela que diz respeito aos participantes do teatro, isto é, aos figurantes e os espectadores.

No Tchiloli os espectadores tendem a colocar-se de pé nas linhas libertas da roda do espaço de representação. Participam ativamente no espetáculo através de comentários durante as várias cenas do teatro, em especial nas representações dramaturgicamente mais modernas.

O público deveria conhecer as entradas, os percursos e as saídas possíveis porque são invisíveis e móveis. Entretanto, é comum que os espetadores penetram o espaço do espetáculo, para ganhar uma melhor percepção acústica ou visual do que se passa na cena. Segundo Valverde, não existe uma única representação do espetáculo e as suas interpretações são reproduzidas de modos plurais, uma vez que o texto e os comentários verbais da parte do público participante são de igual importância. Em consequência disso, nota-se que no Tchiloli há „uma dimensão de envolvimento corporalizado que é estimulada pelos modos de produção do espaço performativo” (Valverde, 1998: 221).

A particularidade no relacionamento entre o espetador e a cena resulta do fato que algumas situações dramáticas estão ocultas e alguns diálogos realizados são ditos como segredos, porque, como diz Pereira, as didascálias são „interpretadas quase como cânones litúrgicos, e não existe, em determinados momentos, a preocupação da teatralidade“ (Pereira, 2002, 10).

Por essa razão, apesar que parece que o público não respeita os acontecimentos na cena, na realidade, para ouvir o que se diz, é obrigado a invadir o espaço cénico nos momentos, que pareceriam „vazios“ para um espetador ocidental. Sendo assim, explicou Valverde, o espaço da tragédia tende a ser uma forma particular do „hiperespaço“, que se cria constantemente através de uma movimentação difusa dos seus participantes em que os papéis de figurantes e espectadores são constantemente postos à prova.

Diante disso, escreve ele: „O espaço da representação do Tchiloli é, assim, um espaço sem fronteiras, em que são ténues e indefinidos os limites entre o interior e o exterior da representação. (...) as fronteiras do retângulo são móveis, dinâmicas, permanentemente reconstruídas e renegociadas – em especial, através da inscrição dinâmica dos corpos dos figurantes no espaço” (Valverde, 2000: 23)

É esta configuração hiperespacial que força o espetador, conforme o seu conhecimento da economia do Tchiloli, à participação e à deambulação. Em tal caso, o espetador *flâneur* está familiarizado com as subtilidades espaciais do Tchiloli. Valverde comenta que „o espetador neófito, sobretudo o ocidental, desconhece as entradas, os percursos e as saídas possíveis – porque invisíveis e não monumentalizadas em portas, corredores, intervalos entre cadeiras, etc. – não ousa penetrar no espaço da performance e, por vezes, pode confundir o espaço vazio do

terreiro – quando, por exemplo, o centro dramático está oculto na Corte Alta – com um tempo performativo vazio” (Valverde, 2000: 23).

Citando Turner (Turner 1982: 75; 1987: 81), Kalewska afirma que „o caráter repetitivo e recíproco dos espetáculos sociais de fundo ritualístico – a interação performer- público, baseada num acontecimento do passado, confere-lhe a potencialidade performativa e constitui a verdadeira fonte do teatro visto sob a perspectiva antropológica“ (Kalewska, 2005a, 44).

Pensando em quadro da antropologia dos espetáculos do Turner e Schechner podemos nominar o Tchiloli um „proto-teatro“ e um „ritual da religião“ sincrética luso-africano (Kalewska, 2005a: 43). Segundo Schechner, todo o teatro é o exagero dos processos rituais (Schechner, 1990: 12). Neste ponto da vista podemos observar não só o uso do espaço e tempo cénico, mas também o modo como os figurantes e os espectadores entendem o texto dramático da *Tragédia*. Tal como as passagens em prosa e de pronúncia crioula, tal como a repetição quase religiosa do original arcaico e incompreensível por muitos participantes, Pereira afirma que o texto “funciona por vezes como uma liturgia, que congrega à sua volta os performers e os espectadores iniciados.” (Pereira, 2002: 6). À vista disso constata que „aqui trata-se de um tipo de espectador/praticante” (Pereira, 2002: 6).

De acordo com Turner, „o corpo é simultaneamente natureza e cultura” (Turner, 1987: 74). Para ele, através do corpo presente e instintivo do artista a performance torna-se vivo, ou mesmo a performance é o próprio corpo do artista e deve ser vivida junto com o público. Podemos confirmar que a eficácia do Tchiloli deriva da memória corporal das pessoas. Ou seja, a ação dramática é construída coletivamente, uma vez que o sentido dos movimentos e posturas corporais são identicamente uma construção grupal.

A composição de cada personagem é marcada pela movimentação própria e específica, que assume durante o decorrer da apresentação. Assim, grande parte das movimentações do ator/performer do Tchiloli é realizada em passos de dança.

Na análise da Pereira, „o jogo cénico (do figurante) evoca dois discursos paralelos: um refere-se ao drama histórico, claro que com as devidas adaptações, enquanto o outro é na sua essência um ritual dos mortos de raiz africana” (Pereira, 2002: 8). Este papel duplo que o figurante assume no Tchiloli faz dele por um lado um performer, um realizador de teatro, por outro um espiritualista e ritualista. Isto posto, Pereira conclui:

„Logo após o monólogo inicial, articulado em forma de um discurso grandioso e impressionante, justapõem os figurantes uma outra forma de discurso traduzido pela riqueza da gestualidade e beleza da sua expressão corporal.” (Pereira, 2002: 8)

4. A interpretação anticolonial

Para além do mais, o Tchiloli é um meio de aprendizagem da deontologia que organiza e orienta a comunidade. É uma escola das regras morais que dirigem as relações entre indivíduos, tal como as relações de poder na sociedade. É uma dramatização dos valores éticos, fundamentais a vida social (Pereira, 2002: 9). É do domínio público e como tal transparente para todos envolvidos neste conflito dramático que, em fato, „discute, de forma velada, tanto o curso político do passado colonial, bem como o da presente vida política na pós-independência” (Pereira, 2002, 5).

O drama cujos temas-chave são a traição e a igualdade perante a lei serviu bem para polemizar estas questões, resultando, com todas as adaptações, num drama social que quer simbolicamente reconstituir a justiça global.

Dessa forma, a necessidade de condenar Dom Carloto por seu crime é elevada à categoria de ideologia subversiva e este desejo pela vitória da justiça predomina durante toda a performance. O conceito dialético desta subversão está bastante óbvio na história do Tchiloli - no passado ela referiu a dominação colonial e durante décadas evoluiu numa crítica contra a corrupção e o nepotismo. Pereira acha que „daí que os espectadores se identifiquem com o vencido e assassinado Valdevinos” (Pereira, 2002, 5).

Assim, mais do que somente uma „teatralização de valores morais cruciais, de diferentes concepções da pessoa humana” (Valverde, 2000: 31), e uma „teatralização de uma ontologia” (Valverde, 2000: 7), muitos autores afirmam que no Tchiloli, desde a sua ocorrência na Ilha, são bem essências as analogias entre a ação dramática e a vida real social e política são-tomense.

Na interpretação política ao Tchiloli, o Carlos Magno e a sua corte representaram as autoridades coloniais de Lisboa. Então, se o povo identifica-se com o executado, „o desejo de vingança do Marquês simboliza a necessidade de uma espécie de „catarsis” coletiva para a revitalização do império” (Pereira, 2002, 5). O Rei Carlos Magno é obrigado agir decisivamente e contra as suas emoções para preservar os ideais éticos. Neste lugar funde-se o teatro com a realidade. Na dizer de Pereira, „a comunidade vê na condenação do crime um triunfo da justiça e, com isto o desagravo, pelo menos metafórico, pelos seus sofrimentos” (Pereira, 2002: 5).

Ainda mais, os são-tomenses identificarem o seu próprio país, explorado e humilhado, com o território do Marquês de Mântua, que faz só uma parcela do império de Carlos Magno. Num espaço do tamanho duma aldeia africana, muito mais vasto do que no teatro europeu, a divisão do palco enuncia espacialmente o conflito dramático e organiza ideologicamente os olhares dos espectadores.

Kalewska nota que „na primeira tentativa de interpretação, socialmente conotada, o espaço do Tchiloli remete-nos aos mais variados palcos de acontecimentos e espetáculos ‘de culto’ no Mundo” (Kalewska, 2005a: 43).

Do outro lado, Françoise Gründ aponta que os caminhos invisíveis, em redor do caixão de Valdevinos, definidos pela oposição da „Corte Alta” e a „Corte Baixa” podem igualmente ser entendidos como „o caminho de Portugal para S. Tomé, ou como o caminho da África 'verdadeira' para a 'outra' África, o caminho entre os vivos e os mortos, o caminho entre os curandeiros e os „peçadores“ o caminho entre os iniciados e os não iniciados.” (Pereira, 2002: 10). Estas dicotomias, segundo Pereira são „o resultado da simbiose cultural de dois continentes” (Pereira, 2002: 10).

Optando por um espaço geometricamente definido e dividido, o Tchiloli é uma raridade entre às performances em África onde a norma é uma disposição circular do espaço. Pereira dirá que o „palco” tchiloliano „faz lembrar o espaço dos torneios medievais na Europa, (...) reflete na sua utilização geométrica uma filosofia da história e da génese social deste povo” (Pereira, 2002: 10).

Portanto, a tese principal da interpretação política do Tchiloli é que com a escolha do lado do Marquês de Mântua como seu representante na luta pelo ideal de justiça, a audiência são-tomense „está a expressar o seu desejo legítimo de construir uma nação, livre da opressão colonial” (Pereira, 2002: 5). E termina com a conclusão: „Ao identificarem-se com o Marquês de Mântua, os são-tomenses preconizam uma tradução direta do teor da peça para a sua realidade e assim uma reparação para os crimes cometidos contra si próprios durante a época colonial.” (Pereira, 2002: 5)

Se olharmos neste nível de adaptação sociocultural entendemos o poder anticolonial que o Tchiloli traz. Refletindo os acontecimentos históricos esta representação teatral põe em evidência as relações de força que caracterizavam a sociedade escravagista do Arquipélago, reclamando sempre o direito do homem à dignidade, à segurança e à liberdade. A este respeito, o fenómeno da inversão do discurso é usado como uma estratégia de resistência, primeiramente anticolonial e depois, na realidade pós-independência, contra os abusos de poder. Acrescenta-se à condenação do herdeiro ao trono uma discussão sobre a equidade, que passou a estar cada vez mais presente, sob a aprovação dos espectadores.

Assim sendo, Pereira com razão conclui: „Da mesma forma que a polissemia inerente ao Tchiloli permitiu uma denúncia do colonialismo, ela subentende hoje uma crítica a algumas das prepotências dos atuais detentores do poder. Quando os atores pronunciam palavras como

„liberdade” ou „corrupção”, colhem aplausos efusivos por parte do público. Os oprimidos continuam os mesmos, apenas os déspotas variam.” (Pereira, 2002: 6)

Dado o exposto, esta peça continua a ser perfeitamente atual, ajustando cada vez de novo suas premissas dramáticas às novos contextos sociopolíticos para os discutir e polemizar. Mas, ao mesmo tempo, o Tchiloli tem uma dimensão corretiva e moralizadora inerente que lhe dá um tom ideológico invariável.

Por causa disso, então, existem outras abordagens interpretativas do Tchiloli, como aquela do Valverde que „apercebeu o perigo das leituras politizadas do Tchiloli que, ao sabor dos alinhamentos ideológicos dos autores, o fazem colonial ou anticolonial” (Kalewska, 2005a: 43).

Valverde avançou a hipótese duma leitura localizada „sobretudo num plano moral fracamente politizado” (Kalewska, 2005a: 43), tomando em conta os dados empíricos como fatores demonstrativos. Ele refere „as imbricações mais ou menos subtis entre o Tchiloli e a cultura e a cosmologia „tradicionais” partilhadas por muitos são-tomenses”, explicando através delas toda uma „reflexão sobre problemas e dilemas existenciais que são cruciais na experiência humana” (Valverde, 2000:18).

Por isso, podemos confirmar que o Tchiloli é, além de tudo, um drama universal sobre os problemas da finitude humana, a instabilidade moral dos homens que torna a sociedade num exercício turbulento do poder e mesmo alheio às virtudes cavaleirescas e cristãs (Kalewska, 2005a:). Daqui, então, as palavras do Marquês de Mântua, dirigidas ao Imperador e à Imperatriz e proferidas na última cena do espetáculo: „Sustentais a Cristandade / Em justiça universal” constituem não somente a citação direta do texto baltasariano mas um estímulo dum sentido moral universal.

5. A semi-elitização e a institucionalização

Como já explicamos, nos anos sessenta e setenta ocorreu uma metamorfose no modo de apresentar o Tchiloli, na direção de alargar o seu âmbito político e com isso a audiência potencial.

Valverde investigou que „este é objeto de uma tentativa razoavelmente bem-sucedida de cooptação por parte do setor cultural da administração colonial do então governador Silva Sebastião, embora seja razoável admitir também a hipótese de uma colaboração bilateral mais ativa entre aquele e as *tragédias* (...), porque diversos dirigentes e figurantes eram, neste período, elementos menores da administração colonial, isto é, um aspeto que foi favorável ao processo de semi-elitização do Tchiloli então estimulado.” (Valverde, 1998: 225)

Nestas décadas o Tchiloli tornou-se numa manifestação literalmente espetacular e a mais mediática da cultura são-tomense, „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” (Valverde, 1998: 225). Isso implicou a mudança em pensar sobre o etos do espetáculo, que, na noção dos locais, transformou-se da cerimónia ritualística numa apresentação abreviada, de duração entre dez aos noventa minutos, no qual a utilização das máscaras e a decoração étnica é bem reduzida.

Por conseguinte, Valverde reconhece:

„Estas representações condensadas podem marcar também zonas de desencantamento no mundo do Tchiloli. Nos contextos da apresentação, mais ligados a cerimónias políticas ou a encomendas de visitantes estrangeiros – por exemplo, de turistas – não são, em geral, oferecidas dádivas alimentares aos falecidos. Assim as apresentações podem funcionar como zonas de suspensão ou de fragilização das ligações ontológicas do Tchiloli.” (Valverde, 1998: 225).

É óbvio que o Tchiloli passou por uma transformação intensa nas últimas décadas e tornou-se um produto cultural institucionalizado e comercializado „como um dos materiais mais persuasivos para consolidar a ideia de uma cultura e de uma identidade são-tomenses autónomas“ (Valverde, 1998: 225). Virou a ser uma parte inseparável e „regular nas manifestações de afirmação do Estado são-tomense, desde as recepções a visitantes estrangeiros ilustres até às tomadas de posse dos governantes locais e às comemorações estatais como o Dia de Criança (...)“ (Valverde, 1998: 226).

Logo depois da independência, em 1975, subsistiu o estímulo da viagem, que usou abundantemente a tragédia Formguinha para as suas jornadas marcantes pela Europa em 1973 e 1990. De modo espontâneo, por quase todas as tragédias, „o propósito da viagem emergiu

como uma questão central a par das avaliações estéticas sobre a prática do Tchiloli“ (Valverde, 1998: 226). Esta consciência recentemente obtida da importância que a sua produção teatral representa no mercado cultural de caráter internacional é a garantia para os grupos mantêm a originalidade nas suas composições e expressões e preservação do Tchiloli.

Considerações finais

Tendo em vista todos os aspetos históricos, teatrais e sociais observados, verifica-se que a representação ritualística são-tomense apresentada neste trabalho é de verdade um caso excepcional de apropriação cultural no teatro universal. Como um fruto de uma adoção, experimentação e adaptação centenária em unir raças, culturas, línguas e crenças diversas, o Tchiloli representa um fenómeno de sincretismo linguístico-étnico-ideológico luso-africano.

Aqui une-se o antigo com o contemporâneo, o espetáculo medieval com o ritual de raízes africanas, no modo espontâneo e verdadeiramente original, que, de fato, capacita uma regeneração cultural são-tomense. É preciso admitir que o Tchiloli continua a exercer a sua função social, ritualística e unificadora do povo. É um dos fenómenos folclóricos mais importantes e eficaz para consolidar a ideia de uma cultura e de uma identidade são-tomense autónoma. Muitos autores proclamam-lo ainda mais um fenómeno do todo o mundo lusófono.

Do ponto de vista meramente formal, o Tchiloli pode ser percebido como um conjunto das atividades 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 Valdovinos ferido de morte, e da justiça, que por sua morte foy feita a D. Carloto, filho do Imperador”.

O mais interessante é a sobrevivência e permanência desta velha tragédia de poder e amor, que o povo são-tomense devidamente adaptou. Levada para São Tomé, esta obra tradicional constitui, com as adaptações que vimos, o grande fator cultural das Ilhas.

No sentido mais vasto, a história tchiloliana mistura livremente o texto original com ficção adotada, sendo assim derivada duma base narrativa europeia que é subordinada às expressões mímicas, coreográficas e musicais africanas, importadas com o tráfico de escravos da costa ocidental.

A Ilha de São Tomé era, desde o início do povoamento do Arquipélago, um centro de projeto económico colonial. Via do intenso tráfico humano praticado ao longo de séculos, São Tomé e Príncipe tornou-se um epicentro na Rota dos escravos, ponto de escala para o comércio negreiro com as Américas e Índias Ocidentais. A maior parte destes escravos apenas passaram pelo Arquipélago, mas muitos deles acabam por ficar nas Ilhas. Era esta cadeia de povoadores que deu a atual população de São Tomé e Príncipe uma heterogeneidade.

A capacidade criadora desta população do mundo tropical português testemunha-se na expressão único ingénua, uma re-interpretação de motivos de teatro popular europeu. Todo o Tchiloli é uma mistura colorida dos vestuários históricos e das máscaras, de várias cenas alternadas de discursos e pantomimas, da música e danças. Isto é a influência africana da

representação ritualística híbrida tchiloliana, que marca o aparecimento dos figurantes e da sua atuação. Enquanto o argumento da peça assume a sua importância, a exibição sensorial de riquíssima cultura são-tomense compõe o nível mais comunicativo deste espetáculo.

Os elementos provindos de diversas culturas orais africanas sobrepõem-se e entrelaçam-se com a camada europeia. Essas formas cénicas são exóticas para um espetador ocidental, mas são autênticas e correspondem aos dados culturais existentes.

O cerne do Tchiloli centra-se hoje sobretudo no julgamento do réu. As questões do conflito, do crime, do papel do Imperador – isto é, do Estado e da autoridade, ao longo dos séculos – servem como uma arena de debates para a confrontação de valores morais e das suas antíteses: tais como amizade e traição, justiça e injustiça. Os ajustamentos do drama pela improvisação inseparável ao Tchiloli, adaptando-o aos novos contextos sociopolíticos, faz-lhe continuamente atual. A sua composição está sempre metamorfoseando e adquirindo novos parâmetros semióticos ao longo dos tempos. Nesse sentido, poderíamos definir o Tchiloli como uma forma teatral metafórica e ritualizada que, com o pilar numa história fictícia herdada do passado, narra uma outra ancorada no presente. Também, significa uma reconstituição simbólica da lei e relação à vida social atual são-tomense.

Fortemente moralizadora, esta performance são-tomense, cheia de idiossincrasias e dos inúmeros anacronismos, há sempre espaço para exprimir e afirmar a identidade da jovem nação e a sua espiritualidade. O sincretismo étnico-religioso e ao mesmo tempo o nível de aculturação sociocultural conseguiu criar do Tchiloli uma forma teatral própria, *sui generis*.

Graças o seu simbolismo abundante, duma *performance* transportadora de códigos provenientes de várias culturas, tem o valor incomparável no quadro dos estudos de teatro e na teoria pós-colonial. Os pesquisadores científicos de ambas disciplinas já reconheceram a particularidade do Tchiloli como um caso extraordinário da osmose cultural entre dois continentes, de características únicas no mundo, pelo que, portanto, precisa de ser preservado.

Referências bibliográficas

Referencias gerais:

1. Dias, Balthazar, 1907, *Tragedia do Marquez de Mantua e do Imperador Carloto Magno*, Biblioteca Para o Povo, nº 20, Porto: Livraria Chardron de Lello & Irmão
2. Elam, Keir, 2002, *The semiotics of theatre and drama*, London, Routledge

Obras consultadas sobre a história e a literatura de São Tomé e Príncipe:

1. Éboli, Luciana, 2010, *Identidade e memória cultural em São Tomé e Príncipe: o imaginário do Danço Congo na literatura dramática de Fernando de Macedo*, *Nonada Letras em Revista*. Porto Alegre, ano 13, n. 15, p. 129-144
2. Ferreira, Manuel, 1977, *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa – I*. Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa (edição eletrónica)
3. Hamilton, Russell, 1984, *Literatura Africana – Literatura Necessária II – Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe*, Edições 70, Lisboa, Laranjeira, Pires, *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, Universidade Aberta, Lisboa
4. Levi, Joseph Abraham, 2012, *São Tomé e Príncipe Um Laboratório Atlântico: Diásporas e Dinâmicas Literárias*, Actas do Colóquio Internacional São Tomé e Príncipe numa Perspectiva Interdisciplinar, diacrónica e sincrónica, Lisboa: ISCTE-IUL, Centro de Estudos Africanos (CEA-IUL)
5. Negreiro, António Almada, 1895, *História Ethnográfica da Ilha de São Thomé*, Lisboa: Antiga Casa Bertrand
6. Mata, Inocência, 1998, *Diálogo com as ilhas de São Tomé (Sobre cultura e literatura de São Tomé e Príncipe)*, Lisboa: Edições Colibri
7. Pinheiro, Luís da Cunha, 2012, *A produção açucareira em São Tomé ao longo de Quinhentos*, Actas do Colóquio Internacional São Tomé e Príncipe numa Perspectiva Interdisciplinar, diacrónica e sincrónica, Lisboa: ISCTE-IUL, Centro de Estudos Africanos (CEA-IUL)

8 Seibert, Gerhard, 2006, *Colonialismo em São Tomé e Príncipe: hierarquização, classificação e segregação da vida social*, artigo, Anuário Antropológico/2014, Brasília, UnB, 2015, v. 40, n. 2: 99-120

9. Tenreiro, Francisco, 1961, *A Ilha de São Tomé*, Junta de Investigações de Ultramar, Lisboa

Obras consultadas sobre o Tchiloli:

1. Ambrósio, António, 1985, *Para a História do Folclore São-tomense*, revista História 81, p. 60-88

2. Cruz, Duarte Ivo, 2006, *O teatro em português / Da expansão às independências*, Camões, Revista de Letras e Culturas Lusófonas

3. Gründ, Françoise, 1996, *Le Tchiloli de São Tomé*, Internationale de l'Imaginaire – Nouvelle Série, Nr. 5, Maison des Cultures du Monde

4. Kalewska, Anna, 2005, *Baltasar Dias e as metamorfoses do discurso dramaturgico em Portugal e nas Ilhas de São Tomé e Príncipe*, ensaio histórico-literário e antropológico, Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego

5. Kalewska, Anna, 2005a, *O Tchiloli – uma metamorfose do discurso dramaturgico lusófono, Algumas propostas de abordagem*, Acta Philologica, Wydział Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa

6. Neves, Rosa Clara, 1995, *Tchiloli de São Tome: identidade cultural numa nova nação africana*, CIOE no 4 Inverno-Primavera. Portugal

7. Pereira, Pedro Paulo Alves, 2002, *Das Tchiloli von São Tomé, Die Wege des karolingishchen Universums (O Tchiloli de São Tomé - Os Caminhos do universo Carolíngio)*, Frankfurt am Main – London, IKO – Verlag für Interkulturelle Kommunikation, tese de doutoramento

8. Reis, Fernando, 1969, *O Povo Flogá – O Povo Brinca, Folclore de São Tomé e Príncipe*, Câmara Municipal de São Tomé, São Tomé

9. Ribas, Tomás, 1965, *O „Tchiloli“ ou as tragédias de São Tomé e Príncipe: um exemplo de aculturação afro-portuguesa*, Espiral, 6-7
10. Ribas, Tomás, 1967, *'Baltasar Dias' Um Dramaturgo Quinhentista Ainda Hoje Representado em São Tomé*, O Comércio do Porto, Permanência, ano 1, numero 3, Lisboa 1970
11. Seibert, Gerhard, 2009, *Carlos Magno no Equador – A introdução do Tchiloli em São Tomé*, revista Latitudes: 36, p. 16-20
12. Valverde, Paulo, 2000, *Máscara, Mato e Morte: Textos para Uma Etnografia de São Tomé*, compilação e prefácio de João de Pina Cabral, Oeiras, Celta Editora
13. Valverde, Paulo, 1998, *Carlos Magno e as Artes da Morte: Estudo sobre o Tchiloli da ilha de São Tomé*, Etnográfica-Revista do CEAS, Volume II

Obras consultadas sobre a antropologia teatral:

1. Turner, Victor, 1982, *From ritual to theatre: the human seriousness of play*, New York: PAJ Publications
2. Turner, Victor, 1987, *The anthropology of performance*, New York: PAJ, Publications
3. Seibert, Gerhard, 2006a, *Camaradas, Clientes e Compadres. Colonialismo, Socialismo e Democratização em São Tomé e Príncipe*, Vega, Lisboa
4. Schechner, Richard; Appel, Willa, 1990, *By Means of Performance. Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, Cambridge: Cambridge University Press