CARLOS MAGNO E AS ARTES DA MORTE: ESTUDO SOBRE O *TCHILOLI* DA ILHA DE SÃO TOMÉ [1]

Paulo Valverde

Neste estudo, dedicado ao *Tchiloli* da ilha de São Tomé, são debatidos os modos plurais e, algumas vezes, contraditórios através dos quais alguns são-tomenses, actores e espectadores, reproduzem as suas interpretações do *Tchiloli*, onde são cruciais não só os comentários verbais mas também uma dimensão de envolvimento corporalizado que é estimulada pelos modos de produção do espaço performativo. Além destas questões da hermenêutica local, que comprometem intensamente o espectador nos próprios actos da representação do *Tchiloli*, são circunscritos alguns dos tópicos que, a par do prazer estético, sustentam a continuada relevância cultural desta performance como o facto de ele ser uma reflexão, verbal e corporalizada, sobre alguns princípios ontológicos locais e, em particular, sobre os problemas da finitude humana – incluindo não só a morte, mas também a volubilidade moral dos seres humanos, que torna a socialidade num exercício turbulento e mesmo letal.

O *Tchiloli* ou Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carlos Magno, da ilha de São Tomé, é uma variante do ciclo carolíngio representado, na sua versão integral, ao longo de cerca de seis horas. Tal ocorre, com maior frequência, no contexto das festas católicas de uma zona ou de uma família. O *Tchiloli* é uma história de morte e de traição, fortemente moralizadora, em que a representação ficcional da morte se funde, segundo os princípios cosmológicos locais, com a presença de defuntos seduzidos pela música, a batucada, as ofertas alimentares. Este é um dos índices da apropriação subterrânea mas eficaz – em geral, desconhecida pelos muitos autores que

---

[1] Este estudo baseia-se numa investigação em curso que (até ao momento da redacção final, em Junho de 1998) envolveu a minha presença, em São Tomé, durante 18 meses iniciados em Julho de 1995 – além de uma visita preliminar em Abril de 1994. Foram importantes, na elaboração deste estudo, as discussões com alguns colegas a quem fico reconhecido: António Medeiros, Clara Carvalho, Filipe Verde, Francisco Oneto Nunes, João Leal, João de Pina Cabral, Joaquim Pais de Brito e Luís Quintais – que leu, pacientemente, a primeira versão deste texto (Valverde 1996). A Cena Lusófona, que distribuiu informalmente essa versão, patrocinou a minha estadia de três meses entre Julho e Outubro de 1995; agradeço ao seu Presidente, António Augusto Barros, e a Carlos Alberto Machado pelo seu apoio. Todavia, a minha pesquisa, em São Tomé, só tem sido possível pelo financiamento do Programa Praxis XXI, iniciado no final de 1996, e pelo suporte material e intelectual sempre generoso do I.S.C.T.E.
Em São Tomé, registo o apoio precioso do Sr. Ayres Veríssimo Major. Alguns elementos do *Tchiloli* foram e continuam a ser cruciais na minha pesquisa. Para alguns deles vai a minha gratidão: Srs. Aires Pereira, Arlindo Carvalho, Benvindo Ferreira, Dagoberto do Sacramento (Berto), Egídio Pereira, Fernando Pires (Nando), Gabriel Santos (Gabi), Horácio Figueiredo, Ivo Costa e Manuel Jômece.

escreveram sobre o *Tchiloli* na base de observações levianas – desta história europeia pela cosmologia "tradicional" (uma categoria local prioritária), que é fortemente hegemónica.

É também na base destes critérios da produção do real e das presenças – humanas e extra-humanas – que eles concebem como plausíveis, que deve ser apreciado o drama que se inicia com a morte do nobre Valdevinos, vítima de um alegado homicídio cometido pelo Príncipe Dom Carloto, que cobiça a esposa do primeiro, D. Sibila – que, segundo outros informantes, foi quem originou a sedução fatal. A tragédia é desencadeada de modo inexorável, sendo ancorada 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 aliados, deve utilizar o Marquês de Mântua no seu confronto com o poder instituído? No centro e na periferia destes dramas hegemónicos, movem-se literalmente personagens que legitimam a sua presença performativa através, largamente, da práxis do movimento e que, muitas vezes, desviam a prioridade cognitiva dos espectadores das palavras e do texto para uma noção tácita da gestualidade e do movimento humanos como a própria realidade (cf. David Best cit. in Jackson 1989: 123). É o caso do ubíquo e focal Reinaldo de Montalvão, do Capitão de Montalvão e, em menor grau, de todas as outras personagens. É, em parte, pela relevância performativa do movimento – que é insusceptível de ser integralmente reconstituído pela linguagem – que o *Tchiloli* é, como irei sugerir, uma história inacabada, cujo fim, embora relevante, é elusivo.

Além dos debates analíticos mais ou menos rebarbativos, é difícil ou mesmo fútil resistir – a despeito da vulgata anti-exoticizante da ortodoxia pós-colonialista dominante – à sedução que toma o observador perante a beleza do *Tchiloli* (sobre a questão do belo no teatro, cf. Gadamer 1986). É sempre um acto memorável o de ver e sentir, por vezes em recantos exóticos do mato são-tomense – como também notou Fernando Reis (1969: 58) –, os trajes negros ou de cores exuberantes, os óculos escuros, os rostos polvilhados de pó de talco e, mais raramente nos dias de hoje, as máscaras; as personagens com nomes e dramas que reevocam um passado distante, renascentista e europeu, e que encenam uma vaga sociedade de corte; a gestualidade e a coreografia, que oscilam entre o minimalismo austero e o excesso corporal, sabendo sempre, paradoxalmente, preservar uma sobriedade solene; e as sonoridades chamativas dos *pítus* – as flautas de bambu ou de canido –, dos tambores e dos chocalhos.

A obsessão das origens e as políticas culturais

Os textos que foram consagrados ao *Tchiloli*, além de formarem um dos temas mais constantes da escassa bibliografia são-tomense, raramente ignoram o problema das suas origens históricas – uma inquietação retomada também, correntemente, nas conversas dos observadores exteriores ao *Tchiloli*, são-tomenses mais cosmopolitas ou estrangeiros. A tese mais difundida, ainda hoje, e partilhada por alguns são-tomenses, é uma metamorfose local do mito dos Descobrimentos portugueses: nesta versão, o drama foi introduzido em São Tomé, no século XVI ou XVII, na época do *boom* açucareiro, trazido por imigrantes madeirenses (*v.g.*, Ribas 1970). É uma interpretação que parece ser consolidada pelo facto de o autor do drama, Baltasar Dias, ser originário da ilha da Madeira, mas que é destituída de qualquer prova documental. Uma segunda tese, que parece mais verosímil, considera que o *Tchiloli* foi encenado, pela primeira vez, na segunda metade do século passado, sob o entusiasmo de um amador de teatro local ou mesmo, segundo um dos meus informantes,[2] de um comerciante português, qualquer um deles sob a possível inspiração de um opúsculo da literatura de cordel de que pude ainda encontrar, em final de 1996, um exemplar com um dos figurantes mais conhecidos, nos anos 60 e 70, o Sr. Mé Quinta.

Este debate, que inquieta, como referi, sobretudo os observadores exteriores é, face aos documentos actualmente disponíveis, virtualmente irresolúvel. Ele é um afloramento exemplar de uma "fetichização da origem", "o desejo fútil pela história *an sich*" (Chibka 1996: 112), exacerbado por uma espécie de ilusão óptica temporal que é o paradoxo de parecer reencontrar a Idade Média ou a Renascença europeias em pleno mato do Equador africano e, neste caso, através da personificação dos heróis sublimes da gesta carolíngia. Fernando Reis, na sua descrição influente, rende-se a esta fascinação:

> Quem assiste pela primeira vez à representação de um "tchiloli" no recesso do mato sente-se projectado no espaço e no tempo numa retrospectiva espantosa, como se por magia regressasse vertiginosamente ao século XV e lhe fosse dado assistir a um auto da época, mas num cenário diferente. O luso-tropicalismo que está bem patente nas características psicossomáticas deste povo crioulo, no sangue que lhe corre nas veias, na língua, na religião católica que professa, tem neste auto, trazido da Metrópole – e que subsiste vigorosamente quando já não se fala dele na Metrópole nem no resto da

[2] O Sr. Benvindo Ferreira, actual dirigente da Tragédia Santo António Madredense da Madre de Deus (entrevista realizada em Outubro de 1996). Numa outra variante, que também favorece a génese novecentista, é argumentada uma conexão atlântica com o Brasil, de onde o drama teria imigrado (Rosa Clara Neves, comunicação pessoal, Agosto de 1995).

> Europa –, um outro testemunho vivo da validade e perenidade de uma aculturação cujas raízes mergulham nos séculos (1969: 58).

Esta é uma ansiedade que evoca os dispositivos de destemporalização – em particular, através da descontemporaneização do presente das sociedades não eurocêntricas – de que Johannes Fabian fez uma crítica influente (1983).[3] Para os figurantes são-tomenses, este debate é, porém, irrelevante ou quase ridículo. Eles encantam-se sobretudo com a pragmática da performance e, mostrando uma aproximação mais salutarmente crítica face ao passado obscuro, relevam neste o que observaram na sua experiência factual ou o que *os mais velhos* (que se supõe conhecerem ou controlarem as fontes do saber tradicional em que o saber do *Tchiloli* é categorizado, incluindo, no caso dos terapeutas tradicionais – os Mestres curandeiros –, as fontes da vida e da morte) lhes contaram, como por exemplo as proezas artísticas de figurantes outrora famosos como Áfrico Nenéu, que foi talvez o mais notável Reinaldo de Montalvão de sempre. Ironicamente, num exemplo de uma original manipulação etimológica, foi-me indicada, por diversas vezes, uma interpretação funcional e a-histórica em que é argumentada a génese da "tragédia" no "trajo", que é um dos elementos mais marcantes – visual e ideologicamente – do *Tchiloli*.[4]

Apesar da fiabilidade suspeita dos dados históricos,[5] mesmo sobre a evolução recente desta manifestação cultural, é razoável admitir que foi no final dos anos 40 e ao longo dos anos 50, seguindo o testemunho de alguns dos seus protagonistas,[6] que ocorreu uma mutação importante no cânone performativo do *Tchiloli*: foram acrescentados fragmentos em prosa – em particular, interlúdios jurídicos que encenam um tribunal virtual, com acusações, defesas e sentenças – à matriz original, em verso, de Baltasar Dias, *A Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carlos Magno* (redigida, presumivelmente, cerca de 1540 e publicada pela primeira vez em 1665, em Lisboa), um epígono tardio da gesta do ciclo carolíngio, o que se traduziu

---

[3] Carlos Wallenstein reitera, de modo mais refinado, estes tropos: o *Tchiloli* retém, segundo ele, algumas qualidades que o mundo e, em especial, o teatro contemporâneos perderam. É sob o signo de uma perda metafísica que o autor – numa análise pioneira na tentativa de delimitar os contextos de produção da performance – considera que o "'*Tchiloli*' é verdadeiramente tragédia. É, porventura para além disto, aquela tragédia que não cabe nos quadros dramatúrgicos do nosso tempo, por falta de divindade, de sentido cósmico e de crédito na insolubilidade dos problemas humanos. A civilização dos crioulos de São Tomé, a que não é realmente alheia uma forte aculturação portuguesa, permite este milagre, devido à permanência de dados culturais africanos" (1974: 62).

[4] Sobre a importância fundamental do trajo no *Tchiloli* e sobre os princípios criativos da sua composição, que combinam os parâmetros mais ou menos fixos da tradição com a busca do detalhe original através de dispositivos de *bricolage* e de reciclagem, ver a secção "Uma coisa de solenidade: as palavras e o trajo" do meu texto de 1996.

[5] Cf. os estudos de Tomaz Ribas (1965; 1970), António Ambrósio (1985), Juliet Perkins (1990) e de Jean-Michel Massa (1990) sobre os problemas da história do *Tchiloli*. Cf. a minha crítica sumária (Valverde 1997).

[6] Algumas informações relevantes sobre esta mutação no *Tchiloli* foram coligidas em entrevistas realizadas, em Março de 1996, com o Sr. Egídio Pereira, fundador e dirigente da Tragédia Benfica de Margarida Manuel, criada em 1948 e inaugurada em 1950. Cf. também Gründ (1990) e Pinho (1990).

num inflacionamento temporal da performance até às seis horas; e foram introduzidas novas personagens ligadas, funcionalmente, às inovações textuais – como os dois advogados Anderson e Bertrand – e, segundo alguns dos meus informantes, também o pajem e o ermitão.

É, porém, nos anos 60 e no início dos anos 70 que ocorre uma transformação central que alarga, drasticamente, a audiência potencial do *Tchiloli*. Este é 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 de *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.[7] 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. Emergem também, nesta conjuntura, as leituras politizadas do *Tchiloli* que, ao sabor dos alinhamentos ideológicos dos autores, o fazem colonial, anti-colonial ou nem por isso (cf. *infra*).

O período pós-colonial introduziu, decerto, algumas alterações importantes, sendo, infelizmente, a mais visível a crise material que afectou as diversas Tragédias, sobretudo nos anos 90, em conexão com a profunda recessão económica são-tomense. Mas podemos registar algumas continuidades significativas. Primeiro, através de políticas culturais largamente exógenas aos grupos que o representam – mas com a sua cumplicidade entusiasmada –, o *Tchiloli* continuou a ser utilizado como um dos materiais mais persuasivos para consolidar a ideia de uma cultura e de uma identidade são-tomenses autónomas (cf. Neves 1995). Tal é evidente na sua presença regular nas manifestações de afirmação do Estado são-tomense, desde as

---

[7] Estas representações condensadas podem marcar também zonas de desencantamento, no sentido weberiano, do 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* que irão ser estudadas neste texto.

recepções a visitantes estrangeiros ilustres até às tomadas de posse dos governantes locais e às comemorações estatais como o Dia da Criança, a 1 de Junho. Segundo, mesmo depois de 1975, ano da independência, subsistiu o estímulo quase mirífico da viagem, depois das jornadas marcantes da Formiguinha pela Europa em 1973 e 1990. De modo espontâneo, nas conversas que mantive em quase todas as Tragédias, o propósito da viagem emergiu como uma questão central a par das avaliações estéticas sobre a prática do *Tchiloli*. Não é fortuito o facto de, nos últimos três anos, em que acompanhei mais intimamente os diversos grupos, alguns dos seus momentos mais significativos estarem ligados à expectativa de uma viagem: a esperança da partida entusiasma os figurantes e os músicos – como, por estes dias de Maio e Junho de 1998, é o caso dos elementos de Cova Barro, que planeiam ir à Expo-98 de Lisboa, não hesitando alguns em percorrer, a pé, dezenas de quilómetros para participar nos ensaios bissemanais – e o adiamento ou mesmo o fracasso da partida desapontam os figurantes que, por vezes, abandonam os grupos, precipitando quase a sua desagregação.

Uma presença que afecta

Este texto tem como suporte etnográfico entrevistas e conversas informais com elementos ligados ao *Tchiloli* e simples espectadores e a observação de quatro dezenas de representações de diversos grupos entre 1995 e 1998. É, portanto, uma reflexão inspirada, em parte, no exercício da reflexividade de alguns actores sociais são-tomenses sobre uma performance em que estão envolvidos com maior ou menor intensidade e que, em graus diferentes, permite a recriação das suas experiências individuais em sociedade.

Esta aproximação antropológica permite, desde logo, matizar uma noção unitária do *Tchiloli* – sustentada pela pretensa existência de um texto único fixado por Fernando Reis (1969) – e reconhecer a sua profunda dinâmica interior. De facto, na base de um cânone performativo – visível e audível pelos movimentos, as palavras, os trajos, a música e a instalação cenográfica –, os diversos grupos cultivam diferenças mais ou menos subtis que os autonomizam. As Tragédias [8] podem introduzir passagens de texto

---

[8] A noção de *Tragédia*, na sua ligação com o *Tchiloli*, possui um valor polissémico na cultura são-tomense. Pode, conforme os contextos da locução, designar (1) o texto que é representado no *Tchiloli*, (2) o grupo que o representa, (3) uma representação particular num local e numa data particulares e (4) o *Tchiloli* em geral, ou seja, equivaler a esta categoria genérica. A expressão *Tchiloli* parece ser menos utilizada pelos locais quando se exprimem em português, sendo preferida a expressão *Tragédia*. Porém, nas conversas que escutei em forro, o dialecto local dominante, a primeira é a mais corrente.
No período da minha investigação, entre 1995 e 1998, foram 15 as Tragédias em actividade de que tive conhecimento, embora algumas não tenham realizado apresentações públicas:
Mini-Tragédia Riboquinos (Riboque)

mais ou menos longas e podem, num trabalho quase filigrânico, escolher novas palavras para substituir outras que, entretanto, foram alegadamente "copiadas" por grupos rivais – o que é uma manifestação mais benigna das acusações de verdadeira espionagem artística que, segundo alguns dos meus informantes, seria praticada com alguma frequência, no tempo colonial, por elementos de Tragédias rivais dissimulados na clandestinidade da noite; 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 e o quase andrajoso; a qualidade coreográfica e vocal dos figurantes [9] é muito diversa – a popularidade de alguns grupos deriva, notoriamente, da projecção performativa de alguns dos seus figurantes; e, sobretudo, cada representação, inclusive do mesmo grupo, é um acontecimento singular, porque a improvisação – quer pela verve de alguns figurantes, quer por circunstâncias exteriores [10] – se inscreve como elemento nodal no modo de produção do *Tchiloli* e, em particular, nos modos de composição e de expressão do figurante.

Tragédia Benfica de Margarida Manuel
Tragédia Cachoeirense (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 (aparentemente extinta neste período)
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)
Cada Tragédia é constituída por um presidente ou dirigente, outros dirigentes e responsáveis – designados, por vezes, de cabeceiros e que, em alguns casos são também figurantes –, membros e, sobretudo, "membras" – que realizam o trabalho de organização logística –, músicos e figurantes – que, com raríssimas excepções ocorridas no passado, são sempre homens, mesmo no caso das personagens femininas. Apesar de os efectivos serem muito variáveis, podem oscilar, conforme os grupos, entre as duas e as cinco dezenas de elementos –, embora uns mais activos do que outros. As Tragédias têm ainda idealmente uma função de associação 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. É elucidativo o facto de algumas omissões neste trabalho de suporte material e cerimonial terem levado a quezílias insanáveis.

9 A noção de *figurante* é utilizada frequentemente pelos locais em vez da noção de *actor*. Porém, nas conversas que eu mantive, a minha utilização ocasional desta última noção não causava reparos, pelo que se pode presumir a sua equivalência semântica, apesar das suas diferentes implicações, nomeadamente o facto de *actor* estar ligado à noção de *teatro*, enquanto *figurante* está ligado à noção de *brincadeira* em que o *Tchiloli* é categorizado por oposição ao teatro.

10 Algumas destas circunstâncias exteriores podem ter um impacto negativo, levando ao abreviamento ou mesmo à anulação de uma representação. Por exemplo, a chuva ou o início da noite que, devido à precaridade dos meios de iluminação, pode inviabilizar o trabalho dos figurantes. Mas há outras circunstâncias exteriores que podem exercer um efeito positivo. Por exemplo, um público atento que sabe estimular os figurantes através, em particular, de comentários que, em certos momentos, podem mesmo transformar o espectador no foco da atenção dramática.

Assim, apesar de admitir a existência de um cânone performativo que torna reconhecível o *Tchiloli*, é fundamental notar que os grupos e os seus elementos desenvolvem, sistematicamente, uma estratégia para criar originalidade. É um projecto que, pelo menos a um nível, se reflecte na existência de afinidades ou de hostilidades entre determinadas Tragédias em relação às quais se deseja ser menos ou mais diferente. Além deste primeiro aspecto de manipulação e de reconstrução do *Tchiloli* desenvolvido pelos grupos – que o torna dinâmico sob a sua aparência de fixidez –, que podemos localizar no plano da produção e da circulação da performance, podemos também encontrar elementos que transmitem dinamismo e criatividade no plano do consumo da performance, ou seja, entre os espectadores e, em especial, entre os figurantes que tendem a ser os espectadores mais informados da sua própria Tragédia ou de outras a que assistem com maior ou menor regularidade. Ao longo deste texto, valorizarei sempre o argumento de que a construção do *Tchiloli* resulta não só do trabalho performativo dos figurantes, mas também de um conjunto de intervenções verbais e pragmáticas da parte do público – e de elementos das Tragédias que podem não ser figurantes – no interior ou no exterior da performance. Como me disse Gabriel Santos, da Tragédia Florentina de Caixão Grande, "o público faz a tragédia!", o que nos permite entender também as imbricações mais ou menos subtis entre o *Tchiloli* e a cultura e a cosmologia "tradicionais" partilhadas por muitos são-tomenses.

Além disto, o *Tchiloli*, a despeito das tentativas mais ou menos conseguidas de o reinventar como a tradição mais distintiva de São Tomé e Príncipe, pode ser considerado como um campo de argumentações plurais e mesmo como um objecto cultural contestável pelo facto de polarizar atitudes e apreciações diversas. Isto é, além de ser um pretexto para argumentações e práticas mais ou menos diferenciadas – sobretudo, embora não só, da parte dos figurantes e responsáveis das Tragédias –, é também objecto de avaliações diferentes da parte dos são-tomenses em geral. A adesão estética de muitos confronta-se com a indiferença ou mesmo a rejeição de outros são-tomenses. Em particular, insinuando uma fractura geracional incipiente, um sector da geração jovem prefere outros géneros performativos, por exemplo os ritmos excitantes das discotecas, considerando entendiante uma performance tão longa e, assim, tão diferente das performances contemporâneas que valorizam a velocidade do tempo.

Face a estas aproximações diversas dos são-tomenses em relação ao *Tchiloli*, o meu argumento geral sugere que a sua eficácia cultural deriva da gestão de uma tensão fundamental entre, por um lado, a sua qualidade de tempo e lugar de produção de diferenciação cultural – para além da sua especificidade performativa, é, em particular, considerado, pelos seus amadores, como uma manifestação cultural superior, como uma "coisa de soleni-

dade" ou "uma coisa de luxo" – e, por outro lado, o facto de fornecer, *inter alia*, materiais – como palavras e movimentos, corporalizados em personagens e cenas – que *podem* estimular a reflexão sobre problemas e dilemas existenciais que são cruciais na experiência humana ou, pelo menos, no modo como muitos são-tomenses a concebem.

Esta disponibilidade para "fazer pensar", pelo menos alguns são-tomenses, sobre a sua experiência e, em geral, sobre o mundo deve-se possivelmente à encenação, no *Tchiloli*, de um mundo diferente, distante e rasgado por conflitos extremos que desencadeiam, em alguns casos, uma violência truculenta que, no entanto, ao não ser coreografada, é relegada para um teatro de sombras e é apenas pressentida – o que torna mais intensos o suspense e a indeterminação. Se aceitarmos a hipótese da origem etimológica de "*tchiloli*" na palavra "teoria" (cf. Rougé 1990), redescobrimos que o acto da distância está inscrito nas palavras: "*theoria* sugere a apreensão de uma larga parcela de território a partir de uma distância considerável" (Rorty 1989: 96). Porém, seria excessivo conceber o *Tchiloli* apenas como um dispositivo que estimula os seus espectadores a teorizar, de modo mais ou menos politizado, sobre eles próprios e sobre a sociedade. Nas diversas representações a que assisti, a par de alguns espectadores mais excepcionais, atentos e críticos ao desenrolar da performance – e, em geral, mais velhos –, uma grande parte do público que, normalmente, está presente apenas em fragmentos da peça, está ali pelo divertimento e pelo prazer ou pela simples curiosidade. Em quase todas as representações, vemos crianças – que são, muitas vezes, o público maioritário – que se deleitam a imitar os movimentos de Reinaldo ou do Capitão de Montalvão. E, algumas vezes, os imitadores são pessoas, homens ou mulheres, que já se despediram da juventude.

Estes exemplos sugerem que, para muitos, a recepção do *Tchiloli* se faz pelo e com o corpo, reactivando uma memória corporal de algumas *agilidades* e movimentos aprendidos há mais ou menos tempo. Esta relação com o passado através de uma memória reproduzida no corpo foi explorada, a um nível mais geral, por Paul Connerton, que sugere que os grupos "confiam a automatismos corporais os valores e as categorias que mais anseiam conservar. Eles sabem como o passado pode ser mantido em mente através de uma memória habitual sedimentada no corpo" (1989: 102; cf. os estudos influentes de Marcel Mauss (1950) e Pierre Bourdieu (1972; 1980)). Esta influência do registo corporal não é incompatível com uma atitude que privilegia o comentário e a interpretação verbais da Tragédia – só o é se retomarmos as dicotomias corpo/mente ou emoções/razão, que são sobretudo características das concepções burguesas ocidentais do mundo e da pessoa humana e dos discursos que as reproduzem (cf. Lutz 1988; Lutz, e Abu-Lughod 1992).

Em larga medida, a interpretação, positiva ou negativa, que muitos espectadores com um conhecimento mínimo da Tragédia fazem de algumas personagens é uma interpretação corporalizada que prescinde largamente das palavras. Por exemplo, Reinaldo de Montalvão, o "bicho do mato" que, segundo as diversas opiniões – que não são necessariamente inconciliáveis –, é quase um animal ou um feiticeiro "com parte com o diabo", é uma personagem não só pela sua história – pelo seu "corpo narrado" [11] –, mas também pelo seu corpo presente, pelas suas acções e movimentos cumpridos numa performance presente, que – mais do que as palavras – indiciam e criam um tipo moral de pessoa.

Em suma, na minha opinião, a eficácia cultural do *Tchiloli*, deriva da sua potencialidade para "fazer pensar" ou "fazer teorizar" pelo facto de dramatizar um mundo muito diferente do mundo quotidiano, permitindo apreciar ou imaginar contrastes e eventuais similitudes – aqui também "está em jogo (...) uma realização prática, através da performance, da vinda de um lugar diferente (e, sob muitos aspectos, impossível)" (Spyver 1996: 43). Para muitos dos são-tomenses com quem conversei, para além de poder ser um lugar e um tempo para o divertimento e para activar ou reactivar sociabilidades,[12] o *Tchiloli* opera como um pretexto para reflectir sobre o mundo e as suas vicissitudes. Seguindo o filósofo Nelson Goodman (1978: 22), uma das hipóteses de trabalho deste texto é a de que os modos de conhecer e compreender as coisas do mundo – e, neste caso particular, o *Tchiloli* e a teatralização do mundo que oferece – são também modos de criação do mundo. Esta faceta pragmática é notória, em primeiro lugar, e de forma mais óbvia, ao nível dos actores que, através da sua participação, transformam e reconstroem a sua subjectividade e a sua cidadania numa sociedade que, em plena crise são-tomense, lhes é muitas vezes adversa;[13] em segundo lugar, demonstrando a relevância social e cultural do *Tchiloli* para muitos são-tomenses, ele pode ser utilizado por alguns cidadãos como uma forma de mudar o mundo mais imediato – como foi o caso de uma anciã que, em Outubro de 1995, convidou uma Tragédia para se defender de acusações de feitiçaria, ou seja, utilizou o *Tchiloli* como uma forma de negociar a sua

[11] Esta é uma expressão de Mariella Pandolfi, segundo a qual a identidade é, muitas vezes, formulada mais no plano físico do que no psicológico: a identidade de cada eu baseia-se, sobretudo, na história das vicissitudes físicas do corpo e no modo como são narradas (1991: 161; cf. Saunders 1995: 335).

[12] Entre os espectadores, são frequentes, apesar das censuras dos mais interessados, as conversas alheias aos incidentes da representação. Num caso insólito, o único que presenciei, em Riba Mato, em Setembro de 1995, a indiferença do público e dos músicos da Tragédia foi tal que um dos figurantes foi obrigado a interromper a representação e a repreender com rudeza o público e *inclusive* os colegas distraídos.

[13] Além de outras expectativas e motivações, ser elemento de uma Tragédia é também um pretexto para, em muitos casos, passar um fim-de-semana fora junto de amigos – normalmente, a representação de um grupo ocorre sábado e domingo –, poder ir ao baile, namorar as moças, comer e beber à vontade. Note-se, porém, que muitas Tragédias só raramente *saem* e, devido à dispersão dos seus membros, mesmo os seus ensaios e reuniões esporádicas são, muitas vezes, convocados pelos serviços de informação da Rádio Nacional de S. Tomé e Príncipe.

reintegração social, num caso típico de "drama social" (cf. Turner 1957), parecendo ter triunfado – ou então como uma forma de consagrar, pela sua marca de respeito e de legitimidade social, ritos de passagem, por exemplo, funerais e festas cíclicas, como as festas religiosas das localidades ou as festas particulares de homenagem a imagens de santos protectores de determinados cidadãos ou famílias.

Mas a eficácia cultural do *Tchiloli* deriva também das cumplicidades afectivas inscritas, em alguns casos, na memória corporal das pessoas. O *Tchiloli* pode ser sobretudo uma "presença que afecta" (cf. Armstrong 1971) e, para algumas pessoas, em casos que eu testemunhei, não ser portador de qualquer especial significado ou mensagem simbólica mais ou menos politizada ou moral.[14] No *Tchiloli*, tal como em outras performances, é crucial "a criação da presença". Como sugere Edward Schieffelin, numa passagem que enuncia alguns dos principais interesses deste texto,

> As performances – rituais ou dramáticas – criam e tornam presentes realidades suficientemente vivas para iludir, divertir ou assustar. Elas alteram os temperamentos, as atitudes, os estados sociais e os estados da mente. Mas ao contrário dos textos elas são efémeras; criam os seus efeitos e depois desaparecem, deixando atrás de si as suas reverberações (novas ideias, eus reconstituídos, novos estatutos, realidades alteradas). Este é o processo de "criar performativamente a realidade" (...). Além da virtuosidade estética (...), estas representações [*enactments*] visam fundamentalmente criar ou evocar uma realidade imaginativa, um sentido de presença, entre os seus participantes, pelos quais a sua percepção é afastada (por algum tempo) das actividades da vida quotidiana. Os participantes sofrem um acréscimo e uma intensificação da experiência, uma percepção alterada da sua situação (ainda que apenas uma nova apreciação do género) e, muitas vezes, um sentido de libertação emocional (1996: 59-60).

Hiper-espaço e deambulação

O *Tchiloli* pode ser a grande ilusão de uma história com personagens de um tempo distante, com vestes e gestos extravagantes. No entanto, essa distância ideológica é controlada e tornada familiar pelos saberes partilhados, embora de modo desigual, por muitos são-tomenses. O espectador pode imitar com o corpo uma personagem favorita, tornar-se quase o Reinaldo ou o Capitão de Montalvão – e é nesta socialização infantil em directo que muitas crianças iniciam a sua aprendizagem de papéis futuros; alguns mais velhos podem redescobrir, pelo corpo, memórias de *Tchilolis* passados. Além deste saber

[14] Sobre um problema similar na recepção dos objectos de arte e nas suas análises antropológicas, ver Roscoe (1995), um texto que foi inspirador para mim.

corporal, o espectador, como notarei, pode possuir um saber mais ou menos detalhado da história e das circunstâncias gerais do *Tchiloli*, produzindo comentários e avaliações ora entusiasmados ora reticentes sobre os grupos, os figurantes e os significados do *Tchiloli*.

Muitos figurantes, nas suas reminiscências mais preciosas, relembram actuações em que o público os aplaudia e incitava. Além das suas dimensões de solenidade, infortúnio e dor ficcionalizados, o *Tchiloli* pode ser um tempo – longo! – de grande divertimento. Mas a musicalidade da batucada, dos *pítus* e dos chocalhos e os incidentes da história, pela repetição ao longo de muitos anos, criam também um sentido de familiaridade. Neste contexto de reconhecimento, o espectador informado transforma-se, gostosamente, num mestre de cerimónias, porque sabe coordenar os fios da performance. Lembro uma excelente actuação da Tragédia Florentina de Caixão Grande, em Outubro de 1996, em Água Arroz, junto à capital, em que, muito antes da entrada do *Moço Cata* e mesmo do início do toque identificador desta cena – há, na Tragédia, uma sequência de cenas, anunciadas por toques musicais específicos –, no compasso de espera que o precedeu, uma senhora mais velha já anunciava "vem aí o *Moço Cata*" e uma claque esfuziante, onde figuravam crianças, ovacionava, delirante, e gritava "*Moço Cata!, Moço Cata!*" Foi algo que eu presenciei em muitas outras actuações. É esta dimensão lúdica, em que amigos e amigas se deleitam em danças e aplausos, contagiados pelos figurantes – pessoas que eles conhecem de todos os dias, que podem tocar e com as quais podem conversar ou até namorar –, que alimenta uma memória corporal construída sob o signo do prazer e que não deve ser descurada para tentarmos compreender a quase incompreensível – para o observador ocidental aprisionado nos cânones da avaliação estética das obras de ficção que devem ser originais e irrepetíveis – longevidade do *Tchiloli*.

Estes saberes verbais e corporais que familiarizam o amador são-tomense com o *Tchiloli* ligam-se a um outro tipo de intervenção que cria proximidade: o espectador, com algumas excepções, define-se pela sua mobilidade, porque o espaço de representação da Tragédia tende a ser um espaço aberto ou com limites indefinidos – embora, para alguns observadores locais, tal se deva mais à indisciplina geral do público e dos figurantes do que a um princípio de criatividade performativa. Se o espectador sentado numa cadeira ou num banco trazidos de casa optar, como muitas vezes acontece, pela comodidade, arrisca-se a perder o sentido visual e aural das deslocações frequentes do centro dramático no *Tchiloli*, porque aqui não são utilizados meios de ampliação mecânica da voz como o microfone – excepto no caso controverso da Formiguinha.

O espaço de representação – o *terreiro* ou a *sala*, embora a performance decorra ao ar livre – tem uma configuração rectangular, de proporções diferentes conforme os casos, localizando-se em 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 perceptualmente, neste mesmo sentido que vai da materialidade espacial para a ideologia e a acção, os olhares dos espectadores – e num dos lados maiores, defronte do pequeno caixão de Valdevinos, o conjunto dos músicos. Os espectadores tendem a localizar-se nas linhas libertas do rectângulo. Nas partes dançadas, as fronteiras do rectângulo tendem a ser respeitadas, por vezes com a intervenção autoritária de alguns elementos da Tragédia – em particular as "membras" – ou de organizadores exteriores. Algumas vezes, na sua função de personagem nómada que mantém a actividade de todo o rectângulo naqueles momentos frequentes em que o centro dramático da tragédia está concentrado num ponto limitado – por exemplo, na Corte Alta, que é o lugar quase hegemónico da locução –, é o próprio Reinaldo de Montalvão que reestabelece os limites do rectângulo que são transgredidos pelos espectadores mais curiosos. Porém, é provisória a existência de limites definidos entre o interior e o exterior da performance. Aliás, em alguns destes momentos de maior clareza de fronteiras, pode ser um figurante – o mesmo Reinaldo de Montalvão na passagem de *Moço Cata*, o moço que leva uma carta do Príncipe ao seu tio Roldão em que aquele confessa o seu crime – que arrebata alguns espectadores, sobretudo crianças, para o interior da cena. Numa ironia que é traduzida fisicamente, a Tragédia, através de um movimento centrípeto, absorve elementos de um público que se afastava e dissolve os limites entre o interior e o exterior que restringiam a participação do público. É este movimento centrípeto que, pelo menos parcelarmente, explica o facto de nas fases iniciais da representação – a caça e a ronda – algumas personagens fazerem um longo percurso que, por vezes, coincide virtualmente com a localidade festiva ou irrompe em localidades vizinhas. Não há apenas uma sobre-expansão do espaço performativo que antecede a sua posterior concentração no terreiro, há também uma tentativa deliberada de o grupo atrair espectadores.

O espectador, se assim quiser, pode participar fisicamente no espectáculo através da mobilidade: deambula pelo terreiro para escutar melhor ou, simplesmente, porque não quer contornar o espaço rectangular no seu percurso em trânsito para outros destinos. O espectador – e, muitas vezes, o próprio figurante, no intervalo das suas intervenções – tende a ser um *flâneur*, um viajante que, sobretudo no contexto das festas religiosas mais importantes, possui liberdade para compor o seu próprio itinerário festivo e lúdico. Pode ver, ao princípio da tarde, um pouco da Tragédia, participar na procissão, jogar matraquilhos, conversar com amigos, enlear-se em galanteios, beber uma cerveja mais ou menos gelada, voltar à Tragédia – sobretudo para ver a passagem de *Moço Cata* – e terminar no baile. Em muitos casos, a Tragédia é uma entre diversas manifestações que decorrem numa simul-

taneidade que produz uma cacofonia sonora que é também um catálogo sonoro das opções lúdicas disponíveis. Estes contextos cerimoniais tendem a ser espaços polifocais com o duplo potencial da dispersão física do espectador mas também da sua capacidade de escolha. Naqueles casos em que a Tragédia é o único evento lúdico – um espaço unifocal – é flagrante o modo como os espectadores se concentram em redor do terreiro, só o abandonando mais esporadicamente.

Com algumas excepções muito restritas,[15] 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. Em parte, a sobriedade e o minimalismo cenográficos [16] levam a que, algumas vezes, o "interior" da performance coincida com o corpo ou os corpos dos figurantes que, num determinado momento, actuam – ou com as zonas mais imediatas que os rodeiam. O que poderia levar à reformulação do meu argumento sobre o carácter ténue e indefinido das fronteiras entre o interior e o exterior: as fronteiras do rectângulo são móveis, dinâmicas, permanentemente reconstruídas e renegociadas – em especial, através da inscrição dinâmica dos corpos dos figurantes no espaço. No entanto, como já sublinhei, em determinadas passagens dançadas em que algumas personagens deambulam por todo o terreiro, as fronteiras entre o interior e o exterior são mais definidas.

Este dinamismo dos limites espaciais da performance facilita a participação física do espectador no drama. E facilita, mesmo sob o risco do esvaziamento da performance, o seu afastamento: em certos momentos, por exemplo depois do término da passagem de *Moço Cata*, o público, por vezes, debanda para outras paragens festivas, deixando os figurantes na quase solidão. O espaço e o tempo distantes e mais ou menos indefinidos do drama tchiloliano original tornam-se próximos, não apenas em termos da sua relevância moral, não apenas em termos da adesão estética e afectiva – que pode, numa larga parte do público, como as crianças, produzir-se sem qualquer elaboração analítica e interpretativa sobre os significados do *Tchiloli* –, mas também pela produção do espaço performativo que caracteriza o *Tchiloli*. O espaço da Tragédia tende a ser uma forma particular do "hiper-

---

[15] Das quatro dezenas de representações a que assisti, somente a que foi realizada pela Mini-Tragédia Riboquinos, na Festa de Neves, em 6 de Agosto de 1995, se desenrolou num terraço fechado mas ao ar livre. Foi também a única ocasião em que as entradas foram pagas: 500 dobras por pessoa adulta, o que, na altura, equivalia a cerca de 50 escudos portugueses. É um esquema comercial mais agressivo que foi também utilizado, em 1997, pela Tragédia Madredense em actuações a que não assisti.

[16] A cenografia limita-se a três pólos: a Corte Alta e a Corte Baixa e o pequeno féretro – no português local, *a caixa* – de Valdevinos, instalado no centro sobre um banco. A Tragédia Florentina de Caixão Grande instala também uma mesa junto da Corte Baixa, à qual se senta o Pajem Bulôr. Ela representa o "gabinete do Pajem", segundo Gabriel Santos, que é figurante daquele. A pintura de Pascoal Vilhete de 1969, dedicada ao *Tchiloli*, inclui, num dos lados da sala, duas casas de madeira abertas, similares a barracas de feira – "Lugar Reservado" e "O Cartório do Snr. Doutor Advogado" – separadas por uma porta em cujo umbral se lê: "A Residencia da Festeira".

-espaço" que Fredric Jameson considera distintivo de alguns edifícios pós-modernos: um espaço de "ambiguidades perturbadoras" (1991: 115), em que as descontinuidades entre o interior e o exterior são subtis e, por vezes, confusas, em que são perturbadas "as capacidades de localização do corpo humano individual, da organização perceptual do ambiente que o envolve e da cartografia da sua posição num mundo exterior cartografável" (*ibid.*: 44).

É esta configuração hiper-espacial que leva o espectador, conforme o seu saber da economia do *Tchiloli*, à participação e à deambulação – o espectador *flâneur* está familiarizado com as subtilezas espaciais do *Tchiloli* – ou ao desassossego e à perturbação. O espectador neófito, sobretudo o ocidental, desconhece as entradas, os percursos e as saídas possíveis – porque invisíveis e não monumentalizados 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. Um dia, um espectador português perguntava, nesse momento, se era intervalo!

No caso do espectador mais experiente, a produção do espaço do *Tchiloli* viabiliza, simultânea ou separadamente, o sentido da participação activa na representação – como se fosse um figurante – através, por exemplo, de comentários que podem ir do satírico ao insolente e ao obsceno; o olhar voyeurístico que é uma componente importante do espectáculo e das ficções que este explora (cf. Denzin 1995); e o contacto táctil e a conversa com o figurante que, nas suas oscilações entre o *not me* do papel de "actor" e o *not not me* a que Richard Schechner se refere (1985),[17] pode falar com os espectadores ou até fornecer informações ao antropólogo – meta-comentários sobre a performance em curso oferecidos em "tempo real"! – que, passada a timidez inicial, pode e é convidado a fazer trabalho de campo com os figurantes no acto da sua representação.

O Príncipe Dom Carloto morreu?

Há um saber quase esotérico sobre o que aconteceu na Tragédia e que, conforme as versões de alguns são-tomenses, pode divergir em acontecimentos fundamentais ou em detalhes. O texto europeu, preservado no discurso público vocalizado na performance, é reelaborado através de uma sistemática desconstrução extra-performativa que leva à sua cooptação pela cultura são-tomense. Este trabalho de *mimesis* de um material europeu incorpora, assim,

---

[17] Uma citação de Schechner, mantida no original inglês para preservar o seu jogo das palavras, explica esta questão: "During workshops-rehearsals performers play with words, things, and actions, some of which are 'me' and some 'not me'. By the end of the process the 'dance goes into the body'. So Olivier is not Hamlet, but he is also not not Hamlet. The reverse is also true: in this production of the play, Hamlet is not Olivier, but he is also not not Olivier. Within this field or frame of double negativity choice and virtuality remain activated" (1985: 110).

elementos de criatividade – um aspecto que podemos reencontrar também nas modalidades da composição corporal e gestual dos figurantes.[18]

Fernando Pires – em Cova Barro, o Conde Anderson, o advogado da acusação do Príncipe Dom Carloto – forneceu-me a seguinte versão do drama:

> A história começou ... no conhecimento que eu tenho da história, as pessoas antigas que eu ouvia dizer como no tempo do meu avô ... a tragédia partiu de uns ciúmes ... Formaram quatro amigos. Um apaixonado pela mulher do outro. Foram para a caça. Fazer caça pelo mato fora. Tinham só a intenção de fazer esse trabalho. Chegaram lá. Agrediram um a fim de conseguir a mulher. Depois de fazer esse trabalho apareceram problemas. Isso foi descoberto. O fulano que fez esse trabalho. E lá começaram a guerra... Havia alguém por trás disso que é o Ganalão. Tinha uma irmã. Casou-se com o rei, pensando ele que já não nascia o príncipe. Assim que o rei morresse, ele tomava o lugar. Por coincidência, nasceu o príncipe. E ele lá perdeu tudo. Então teve que arranjar qualquer [meio] para ver se derrubava o príncipe para ocupar o espaço do rei. E lá partiu essa história. Uma grande contradição. Famílias todas revoltaram... Segundo dizem, o príncipe foi morto. E outras pessoas também dizem que não foi morto. Da minha parte, fiquei no jogo. Não sei se ele real[mente] foi morto. Quando o pai morreu, ele tomou o poder ou não. Fiquei na dúvida e não consigo explicar.... Não sei como essa história ficou. Se morreu ou não.

Segundo o texto clássico de Baltasar Dias sobre a Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carlos Magno – e, em particular, segundo a versão fixada em texto por Fernando Reis (1969) –, o drama é desencadeado pela traição do Príncipe Dom Carloto, que assassina o seu amigo Valdevinos, e é resolvido pela execução do príncipe ordenada pelo pai, o Imperador Carlos Magno. Assim o parece confirmar Reinaldo de Montalvão que, na estrofe final do texto fixado por Fernando Reis (*ibid.*: 121), comunica a seu tio, o Marquês de Mântua:

> Já agora, Senhor Marquês
> Vos podeis chamar vingado
> Porque assaz é castigado
> O que tanto mal vos fez,
> Pois que morreu degolado.

---

[18] Cruzam-se, nesta sugestão, duas questões que irei explorar em outros contextos: (1) o problema da *mimesis* e de como os exercícios de imitação de símbolos e materiais de grupos dominantes, localizáveis em diversas performances africanas, incorporam não só uma mais-valia criativa como também uma tentativa de apropriação do poder que lhes é associado (cf. Auerbach 1953; Benjamin 1968; Stoller 1995; Taussig 1993); e (2) o facto de as Tragédias serem também patrimónios de gestos eventualmente transmissíveis desde as *agilidades* particulares às tácticas do olhar que caracterizam algumas personagens; em alguns casos, pude mesmo reconstituir as fascinantes genealogias de gestos que, por vezes, representam precisamente a *mimesis* dos modos corporais de indivíduos ou instituições dominantes (cf. sobre estas questões, Bremmer, e Roodenburg 1991).

Esta intervenção final não foi retida por todas as Tragédias. Algumas optaram, por exemplo, pela intervenção final do Imperador Carlos Magno que ratifica a condenação do seu filho. No entanto, nos termos do drama escrito e dito, nada parece sugerir a possibilidade de um desenlace diferente. Eu próprio fiquei surpreendido quando, num fim de tarde de Agosto de 1995, no decurso de uma representação na Cachoeira, o jovem Hoji Soares da Mini-Tragédia Riboquinos se propôs, pedagogicamente, ensinar-me a história do *Tchiloli* – que eu julgava conhecer bem – e me falou da fuga do Príncipe Dom Carloto e das mortes violentas de diversas personagens que no texto escrito e dito parecem conhecer outra sorte!

Esta versão diferente é admitida por muitos outros figurantes e espectadores com quem eu conversei. Em alguns aspectos, há divergência de opiniões. Para uns, o Príncipe foge depois de ter praticado uma grande chacina, eliminando diversos elementos da Corte Baixa e, segundo um informante desmentido por outros, o próprio Marquês de Mântua. Para alguns, os elementos da Corte Alta organizaram um simulacro, substituindo o Príncipe, entretanto em fuga para uma terra remota, por uma outra pessoa cuja cabeça degolada apresentaram num prato – uma hiperrealidade que, pelos vistos, escapou ao séquito do Marquês. Como me disse o Sr. Berto (Dagoberto do Sacramento), o Reinaldo de Cova Barro,

> Directamente, não [isto é, o Príncipe não foi realmente morto], sabe, tudo existe com filosofia. Mas (...) há um que promovem, [a] que dão farda, o mesmo fardamento do Príncipe e então em vez de ser o próprio Príncipe, o verdadeiro Príncipe que agrediu.... Vão dar[-lhe] equipamento e ele é que vai ser enforcado em lugar [do Príncipe.]

Para alguns, tendo sobrevivido, o Príncipe exilou-se para sempre, enquanto, para outros, veio a suceder a seu pai no trono imperial. Ainda para outros, como Fernando Pires, é possível que o Príncipe tenha morrido, como também é possível o contrário. Para além deste conflito de interpretações, há ainda outras propostas – mais consensuais entre os comentadores locais mas ausentes do texto escrito – sobre o destino fatídico de algumas personagens centrais como Reinaldo de Montalvão e o Conde Ganalão, subsistindo apenas divergências, no caso de Reinaldo, quanto ao modo da sua morte atroz: armadilhado numa cova com leões (ou instrumentos cortantes pontiagudos) ou esquartejado ao ser preso a cavalos em correria; o caso de Ganalão parece ter sido o do esquartejamento.

Porém, a questão mais relevante é, como pode ser notado no excerto introdutório desta secção, a instauração da dúvida. Face a esta descoberta, a história do *Tchiloli* deixa de ser uma estrutura fixa. Ela incorpora transformações que questionam os pólos dramáticos hegemónicos do drama escrito e dito e são imaginadas soluções divergentes para o dilema ético fundamental que atormenta o Imperador Carlos Magno e que, na versão escrita,

é resolvido pelo triunfo dos deveres ligados ao exercício da soberania e da justiça pública, em detrimento dos deveres paternais privados. Nesta versão, os deveres face à sociedade e ao colectivo, racionalizados em termos da lei, triunfam sobre os deveres face a um filho, articulados em termos emocionais – de que é exemplar a comovente intervenção da Rainha, que suplica clemência para Dom Carloto.

A transformação – ou as especulações sobre a eventual transformação – da história dos acontecimentos da tragédia implica, porém, mais do que uma simples permutação dos fins da trama e dos destinos das personagens. Implica uma revisão ou a dúvida sobre alguns tropos morais que regem a Tragédia. Num caso, a intriga, a traição e o crime são punidos e a lei e a justiça triunfam – mesmo sobre a prepotência dos fortes. No outro caso, invertem-se estas premissas, emergindo um comentário pessimista sobre a ordem – injusta e desigual – das coisas e uma atitude de impotência face à possibilidade da sua alteração. Por diversas vezes, os meus interlocutores, para confirmarem a verosimilhança deste desenlace, me disseram que "um Presidente [da República] não mata um filho"!

Mesmo sobre estes pólos hegemónicos do texto escrito é exercitada uma hermenêutica que, na minha opinião, se baseia em dois critérios. Em primeiro lugar, o confronto implícito com a experiência quotidiana e os modos de compreensão da relação dos cidadãos com o poder político. A interpretação oral e as suas variantes confirmam uma concepção pessimista sobre a relação entre indivíduos que possuem capitais políticos diferentes e sobre a possibilidade da aplicação da justiça. Em segundo lugar, a própria organização da performance permite esta liberdade interpretativa. O peso relativo significativo das passagens baseadas apenas no movimento e na música e a inexistência de uma "demonstração" – conforme Arlindo Carvalho, da Tragédia Formiguinha, me afirmou – coreografada da execução de Dom Carloto convidam os amadores do *Tchiloli* a uma reconstrução dos incidentes do drama e da sua resolução. Embora, como notei, a interpretação oral que pressupõe a fuga de Dom Carloto seja comum, o facto de longas partes da performance não serem traduzidas em palavras dá a possibilidade de o movimento ser reconstruído segundo palavras e textos – orais ou escritos – plurais.

Ironicamente, as análises que associam o *Tchiloli* a um exercício de subversão cultural e política anti-colonial (cf. Valbert 1990; Seibert 1991) ignoram a existência destas interpretações – produzidas pelos próprios são-tomenses – da Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carlos Magno que, em pontos cruciais, propõem resoluções dramáticas radicalmente diferentes. Segundo Christian Valbert, o *Tchiloli* possuía, no tempo colonial, um valor subversivo compreendido pelos espectadores e era

> um meeting político nas barbas e com a bênção das autoridades coloniais! Há séculos que as gentes de São Tomé se identificam com Valdevinos e com

> a família de Mântua e reclamam justiça. Há séculos que assistem ao acto de morte [*mise à mort*] do poder colonial (1990: 40).

No mesmo sentido, Gerhard Seibert argumenta que

> [p]articularmente os textos adicionais, ditos em crioulo, serviam para lançar críticas e uma sátira contundente numa linguagem que era pouco acessível à autoridade colonial. O *Tchiloli* era mais popular do que outras peças, certamente também trazidas de Portugal, porque sempre oferecia ao povo a possibilidade de falar da Justiça, do processo, do confronto entre o forte e o fraco, da persistência de quem tem razão e acaba por vencer (1991: 72).[19]

Admitindo como hipótese que a emergência de uma pluralidade de interpretações sobre o drama não é recente, o desconhecimento deste aspecto deve-se a uma posição metodológica, comum na maioria dos textos publicados sobre esta performance, que desvalorizou as perspectivas e as interpretações dos actores e, em geral, dos amadores do *Tchiloli*, tendendo, aliás, a presumir a ficção de um público monolítico. Estes autores – em sintonia, aliás, com outros analistas que interpretam, de modo sumário, o ritual e a performance como espaços-tempo de subversão em situações politicamente opressivas – partem de uma conclusão apriorística em que são quase irrelevantes os dados empíricos como factores demonstrativos. É o que Jean-Pierre Olivier de Sardan (1993), num outro contexto, qualifica como a "sobreinterpretação política", que omite o carácter fortemente socializado e estruturado de muitas manifestações rituais – um aspecto que é notório nas interpretações dos são-tomenses sobre o *Tchiloli* que, para eles, é uma expressão cultural superior. Aliás, a suposta ligação electiva entre o *Tchiloli* e o anti-colonialismo, que justifica o pessimismo de Valbert sobre o futuro daquele, foi desmentida, a despeito da crise social contemporânea, pela continuidade da maioria dos grupos anteriores e pela emergência de novos grupos nos últimos anos, entre os quais diversas Tragédias de jovens, como a activa Mini-Tragédia Riboquinos –, apesar da sugestão deste autor sobre a recusa dos jovens em "prendre la relève" (1990: 49).

A minha hipótese é a de que a crítica que a Tragédia pode estimular se localiza sobretudo num plano moral fracamente politizado – pelo menos no sentido da política mais imediata –, embora seja fulcral a sua reflexão sobre a práxis do poder. A Tragédia opera num plano distante, lida com

---

[19] Em nenhuma das representações do *Tchiloli* a que eu assisti ocorreram intervenções em forro, o dialecto local mais divulgado, por parte dos figurantes, embora os espectadores produzissem comentários em forro e em português. Os figurantes valorizam particularmente o facto de a Tragédia ser dita em português, o qual, segundo alguns, é a "língua de educação". Além disso, todos os informantes mais velhos me disseram que nunca viram um *Tchiloli* em que os figurantes se exprimissem num dos dialectos locais. Um dos grupos contemporâneos – embora inactivo –, os Palhaços de Pete Pete, utiliza o forro, mas diversos comentadores consideram que este pratica uma "brincadeira" distinta do *Tchiloli*.

valores morais considerados por alguns como fundamentais para a vida em sociedade, envolve a realidade imaginada de um tempo e de um espaço distantes e, por isso, pode facilitar a ambiguidade, a indeterminação e a liberdade de interpretação da performance e da sua eventual aplicação à sociedade contemporânea. É neste quadro que o *Tchiloli* pode sugerir, para alguns observadores, materiais para uma crítica profunda das instâncias dirigentes – coloniais ou pós-coloniais –, mas, ao mesmo tempo, desenvolve um exercício de *mimesis* do poder que é notório no respeito e na quase veneração que os espectadores dedicam ao Imperador e à Rainha, ou seja, os símbolos máximos do poder instituído. Esta ambiguidade interpretativa foi evidente nas entrevistas realizadas com os figurantes mais velhos, em que a minha curiosidade sobre a ligação romântica com a subversão chocou sempre com uma recusa determinada. Os figurantes jovens ou menos jovens rejeitaram sempre qualquer ligação do *Tchiloli* à crítica. Foi, muitas vezes, invocado o facto – que não é, todavia, verídico – de as Tragédias, ao invés dos grupos de "danço congo", declinarem convites para participar nas campanhas eleitorais. No entanto, estes mesmos indivíduos – por vezes, em outros momentos das mesmas conversas – reconheciam que a Tragédia denuncia também a injustiça do mundo e reagiam, tal como em geral os espectadores, pela ironia e por comentários mais ácidos, a determinadas passagens do drama como os discursos e contra-discursos dos advogados e do Ministro da Justiça, que incorporam as subtilezas dialécticas mais ou menos tortuosas que são associadas aos seus pares do mundo quotidiano; a *charge* terrivelmente risível que é a intervenção de um ermitão senil e com atitudes pouco recomendáveis num sacerdote; e, sobretudo, o discurso da hipocrisia por excelência em que o Príncipe Dom Carloto se defende do que todos sabem de que ele é responsável. Num *Tchiloli* dos Riboquinos, realizado em 15 de Setembro de 1996, em Água Porca, quando o Príncipe entrou na Corte Alta, alguns espectadores gritaram, sarcásticos: "Respeita o teu pai, pá!", "Criminoso! Criminoso! Matou gente!", coroados por risos e pela expressão local de espanto ou de admiração "cacaêêê!", uma variante das exclamações mais comuns – mas com um sentido mais irónico – "cacaôôô!" ou "cacá!"

A história do *Tchiloli* pode ser, no máximo, uma reflexão filosófica sobre as condições da constituição e da reprodução do poder. Os múltiplos incidentes anedóticos que se contradizem ou complementam revelam uma concepção do poder e dos seus agentes como forças imprevisíveis, discricionárias, que fazem da arbitrariedade e da acção surpreendente uma das suas estratégias fundamentais. O poder é indeterminado, é uma espécie de reificação que, algures, pode mesmo escapar aos seus supostos utilizadores, porque é volúvel e proteiforme. Mas num outro nível mais relevante, a tragédia do *Tchiloli* é uma dramaturgia dos perigos para os quais Maquiavel

advertiu, numa conjuntura intelectual em que o autor original do drama, Baltasar Dias, se insere. Um governante bom, tocado pela compaixão perante o filho, arrisca-se a ser um homem de Estado fraco que pode instaurar o caos e a anarquia. A resolução oficial da Tragédia, consagrada no texto escrito, é uma resolução maquiavélica. Porém, a realidade – obscurecida pela retórica mas restituída pela "tradição" são-tomense – fornece uma resolução não maquiavélica que leva, precisamente, à reprodução da injustiça (cf. Berlin 1991). Maquiavel realizou "o convite implícito a todos os homens para escolher entre uma vida privada, boa e virtuosa, e uma existência social, boa e bem sucedida, mas não as duas" (*ibid.*: 71). Aliás, segundo Isaiah Berlin, a pluralidade e a conflitualidade das interpretações sobre Maquiavel é o resultado da "verdade incómoda" (*ibid.*: 71) que ele descobriu:

> o seu reconhecimento *de facto* de que fins igualmente últimos, igualmente sagrados, se podem contradizer entre si, que sistemas de valor inteiros podem entrar em colisão sem qualquer possibilidade de arbitragem racional, e que não só em circunstâncias excepcionais, tal como um resultado da anormalidade, do acidente ou do erro – o choque entre Antígona e Creonte ou a história de Tristão –, mas (isto era seguramente novo) como parte da situação humana normal (*ibid.*: 74-5).

É o dilema entre os deveres ligados à família e os deveres ligados ao exercício da política pública, "como parte da situação humana normal", que o *Tchiloli* dramatiza e, por isso, ele é uma tragédia ou uma poética desabusada do poder mais do que um cínico *meeting* político. Em situações limite, o governante precisa de escolher. Ou então, como algumas versões orais do *Tchiloli* o insinuam, precisa de fazer publicamente uma opção pela justiça e pela lei e, clandestinamente, fazer com que outros, sequazes e apaniguados, garantam a defesa da família e das suas lealdades, mesmo que por meios escusos e criminosos. Este hiato entre a retórica política – a *langue de bois* de que, em outro contexto, os politólogos franceses falavam – e o efectivo exercício do poder é um factor fatal mas fundamental na constituição e na reprodução do poder e, em determinadas sociedades, como a sociedade italiana contemporânea de Maquiavel e a sociedade de hoje em São Tomé, ele é experimentado como um dos factores mais influentes na situação existencial dos indivíduos, porque sustenta a famigerada "política do ventre" (cf. Bayart 1989). Com ironia ou angústia, é este hiato – feito de traições, astúcias ou simples inabilidade em cumprir as promessas de redistribuição dos recursos do poder – que é invocado, repetidamente, por muitos são-tomenses para explicar as privações e os sofrimentos de um quotidiano que é tornado mais sufocante, para muitos, pela clausura insular, embora a fecundidade dos recursos naturais desta mesma ilha – tematizada localmente pela noção de uma natureza abundante (cf. Tenreiro 1961) – forneça meios alimentares, no

quadro da agricultura de subsistência ou da pura recolecção, que suavizam, notavelmente, as dificuldades da população local.

Os mortos, a arte e outros exercícios ontológicos

Além de ser, fundamentalmente, um lugar e um tempo de fruição de uma mais-valia lúdica e de ser uma oportunidade para reproduzir sociabilidades, o *Tchiloli* pode ser encarado, numa vertente relevante, como a teatralização de valores morais cruciais, de diferentes concepções da pessoa humana – corporalizadas em determinadas personagens que são avaliadas não só em termos estéticos mas também morais – e de algumas situações limite da humanidade como a morte e a qualidade – umas vezes frágil, outras vezes forte – das relações entre os seres humanos que oscilam da traição e da deslealdade até à amizade e à lealdade. Tal permite descobrir o nexo entre a suspeição radical face à produção do poder e a suspeição não menos grave face à turbulência da socialidade humana *e* extra-humana, sendo ambas geradas por um hiato similar entre as aparências sensoriais – muitas vezes artificiosas – e as intencionalidades mais fundas e reais.

Por esta vertente, que não é acessível apenas a um círculo restrito de conhecedores, surpreendemos a marca ontológica do *Tchiloli*. Ele é, nas suas performances, uma reflexão em acto, a presentificação e a recriação de uma ontologia – entendendo eu esta expressão, muito esquematicamente, como um conjunto de reflexões, mais ou menos contraditórias, sobre a qualidade da pessoa humana, os seus limites e o seu lugar no mundo, e sobre o próprio mundo e as suas fronteiras. Nesta perspectiva, é necessário reter que a ligação da Tragédia com a morte não se limita apenas a uma história escatológica profundamente violenta – uma violência mimada ou insinuada, que é invulgar na sociedade são-tomense, ao invés de outras sociedades africanas – e à forte utilização de elementos mortuários visualmente polarizadores – desde o pequeno caixão instalado no centro do terreiro até ao uso de roupas pretas por muitas personagens enlutadas. A performance do *Tchiloli* não se limita à visita de alguns dos seus elementos às portas do cemitério – para homenagear e *aquecer* os falecidos da Tragédia – na fase inicial da ronda de algumas representações. Na expressão de Egídio Pereira, dirigente da Tragédia Benfica de Margarida Manuel e figurante do Príncipe Dom Carloto, o *Tchiloli* é "uma zombaria da morte" e, por isso, é potencialmente perigoso, porque a encenação simbólica da morte pode, por um processo metonímico, provocar a morte real dos figurantes.

Para alguns informantes, os mortos são mesmo uma parte activa de uma performance. Fazem parte, segundo um comentário de Dagoberto do Sacramento, de uma "sociedade" que é a Tragédia, composta pelos elementos vivos e pelos membros falecidos. Os mortos funcionam como uma espécie de

garantes e árbitros da qualidade performativa da Tragédia. Podem demonstrar a sua preocupação pela falta de qualidade do grupo através de sonhos ou, em casos mais graves, levar ao fracasso de determinadas representações ou provocar indisposições ou doenças em alguns actores. Num caso excepcional, que presenciei em Julho de 1997, em Cova Barro, um espírito *montou* uma mulher estranha à Tragédia que, depois de uma entrada abrupta em que esteve estatelada no solo, quase em coma, se intrometeu na performance, em dança com Reinaldo e com o pleno consentimento do grupo, que possui alguns elementos muito zelosos e tradicionalistas. Por isso, na maioria das representações a que assisti, alguns dos membros da Tragédia derramavam no chão bebidas – vinho branco ou tinto, vinho de palma, cerveja, cacharamba, uma aguardente local de cana que, segundo os seus amadores, pode ir até aos 60° graus – e colocavam alimentos e cigarros em determinados locais para homenagear e propiciar os mortos e conquistar a sua conivência para a "brincadeira" em vias de se iniciar. Esta prática é comum em diversos contextos africanos (*v.g.*, num caso recente, Pool 1994: 7) como uma forma de convocar os antepassados e de criar com eles uma comunidade no tempo e no espaço circunscritos de uma cerimónia e de, pelo recurso à alimentação, dissuadir eventuais comportamentos mais agressivos da sua parte. No caso do *Tchiloli*, vemos como uma comunidade artística entre vivos e mortos – sobretudo os falecidos que pertenceram, no passado, à "sociedade" da Tragédia – é activada por uma comensalidade metafísica. Tal como em muitos outros contextos culturais, as relações sociais, a sua preservação ou a sua ruptura – entre os vivos e entre estes e os mortos –, são também na cultura são-tomense e, em particular, no contexto restrito da Tragédia, simbolizadas e praticadas pela partilha ou pela recusa da alimentação.

Esta relação com os mortos é ambígua, demonstrando, mais uma vez, que o *Tchiloli* e as suas circunstâncias constituem um campo de argumentação mais ou menos controverso. Para alguns, a presença dos mortos no terreiro – convocados pela música e pelas dádivas alimentares – é irrelevante para a qualidade artística da performance. Para outros, pode ser um dos diversos factores metafísicos que explicam determinados insucessos.[20] Para

[20] O sucesso e o insucesso das Tragédias e das suas representações pode ser articulado segundo uma linguagem metafísica, quer por referência aos mortos, quer por referência à feitiçaria. Esta é associada, em geral ao nível da acusação aos outros, à competição entre Tragédias e, em particular, entre Tragédias com elementos mais jovens e elementos mais velhos.
Igualmente importante para descrever e racionalizar a qualidade performativa de representações específicas é o discurso do olhar e o simbolismo óptico – inscrito nos espelhos, nos óculos escuros, nas máscaras –, através dos quais diferentes poderes e intenções individuais são equacionadas com diferentes usos dos olhos e com diferentes energias metafísicas – umas malignas, outras benignas – canalizadas e exteriorizadas visualmente. Na cultura são-tomense, há uma hiper-elaboração simbólica do olhar como um locus de agencialidade do ser humano, ou seja, o olhar como um instrumento de transformação das relações sociais ou da condição de outros seres, humanos ou não. O forro é rico em metáforas ópticas: por exemplo, o *uê blúco* (o mau olhado), o *uê ichá* e o *uê glôço* (o "olho cheio" e o "olho grosso" ou inveja), o *uê léve* (o "olho leve", a capacidade de ver defuntos).

alguns, o figurante vivo pode limitar-se a mimetizar a gestualidade intangível de um mestre ou de um pai falecidos que, a seu lado – o que é confirmado por aqueles que possuem o dom do *uê léve* –, executam uma coreografia perfeita que origina a reputação do figurante vivo. Para outros, finalmente, a intervenção de um falecido pode ser tão intensa a ponto de ter uma inscrição carnal: em alguns casos de exibições mais conseguidas, em que a intensidade e o frenesi representacionais quase se confundem, pode suspeitar-se que o actor está a ser possuído – a ser *montado* – por um falecido que, outrora, desempenhou o mesmo papel. O próprio actor pode dizer que, naquela fase mais intensa, deixou de ser ele próprio.

Embora estas reflexões, que sugerem uma teoria da génese da criatividade artística e estética – que implica um espaço e um tempo metafísicos –, não sejam partilhadas por todos, elas presumem, de algum modo, que o corpo do actor é, ao mesmo tempo, ele próprio – o seu eu – e a memória de todos os corpos, de todos os eus e espíritos daqueles – esteticamente mais notáveis – que, no passado, desempenharam o papel. O actor presente – de corpo presente – pode ser, nos casos em que a arte da representação é máxima, a convergência de muitos seres de tempos diferentes. Este aspecto é também um exemplo da ambiguidade que caracteriza a relação do indivíduo com o acto artístico, e que eu pude redescobrir em muitos outros contextos, da avaliação que os indivíduos fazem sobre a sua responsabilidade nas relações sociais em que estão envolvidos. Por um lado, há o prazer e o desejo de se ser reconhecido como um figurante excepcional, mas, por outro lado, quando a qualidade é máxima e tende a ser publicamente consagrada, pode intervir uma desresponsabilização individual com a atribuição da criatividade a um ser extra-humano – um falecido ou o seu espírito. É uma ambiguidade que, na minha interpretação, se articula com outras ambiguidades e tensões fundamentais presentes na definição e na reprodução da pessoa humana na sociedade são-tomense – um aspecto sublinhado, mais à frente, neste texto.

Esta referência ao lugar importante que alguns figurantes e elementos do público atribuem aos defuntos demonstra, na minha opinião, o argumento de que o *Tchiloli* é, em parte, a teatralização de uma ontologia – de uma concepção do mundo, dos seus limites e dos modos como estes podem ser franqueados, mas também dos valores morais da sociedade e da sua personificação em figuras tipo. As diferentes personagens do *Tchiloli* – ou, pelo menos, aquelas mais significativas – são a corporalização de valores morais limite ou de situações morais dilemáticas. Cada personagem é também, pelas palavras ou pela sua coreografia específica, a enunciação corporal de diferentes concepções da pessoa; é, como notei, a presentificação e a eventual transfiguração criativa de determinados valores utilizando um instrumento eficaz e visualmente forte que é o corpo do actor e o trajo que

ele enverga. A adesão do público à representação não se processa apenas no plano global da história e dos saberes mais ou menos fechados que a sustentam; faz-se também, em larga medida, pela identificação com determinadas personagens. Cada personagem pode ser associada a grandes valores ou a situações morais que são relevantes para a existência na sociedade contemporânea: Reinaldo, o "bicho do mato", esquivo e assustadiço e, para alguns, feiticeiro; Ganalão, a eminência parda, o intriguista, o grande traidor; o Príncipe Dom Carloto, um criminoso, que, para alguns, é também a vítima inocente das manigâncias do seu tio Ganalão e da sedução, passiva ou activa conforme as interpretações, das mulheres; o Imperador, aquele que hesita entre ser pai de um filho ou pai de uma nação... Podemos mesmo argumentar que alguns problemas culturais prioritários, em São Tomé, são objecto de um trabalho de personificação e corporalização que é, porém, ambíguo. Por exemplo, o Príncipe Dom Carloto personifica, para uns, a deslealdade e a traição e, para outros, a ingenuidade face aos mais velhos e argutos e face às mulheres; mas ver o Príncipe Dom Carloto em acção é ver, ao mesmo tempo, por um processo de personificação de valores, a traição e/ou a ingenuidade incarnadas, corporalizadas, presentificadas no tempo e próximas no espaço.

A Tragédia é, assim, também um confronto entre diferentes concepções normativas da pessoa e, em particular, do ser masculino e dos perigos que rodeiam a sua construção. São encenados corporalmente tipos antagónicos da masculinidade, aquém e além dos limites da socialidade, e um conjunto de ciladas físicas e humanas que assediam a produção da masculinidade – em especial, os homens que iludem e traem, dissimulados na retórica da amizade, e as mulheres que são armadilhas sexuais. É uma questão que, pelo menos a um nível, se pode articular com o travestismo presente no *Tchiloli* e que pode ser reencontrado em outras performances são-tomenses como os *carnavais* e o teatro. Devo notar que o facto de homens desempenharem papéis femininos não afecta a (auto-)definição da sua masculinidade e, em particular, não suscita acusações de homossexualidade – um tópico cultural aparentemente sub-tematizado em São Tomé e sem os contornos polémicos e angustiados que lhe estão associados nos contextos eurocêntricos. Este aspecto do *Tchiloli* permite tocar, porém, uma outra questão relevante discutida por alguns antropólogos que sugeriram que o travestismo masculino, pelo menos em circunstâncias cerimoniais, é uma modalidade de definição da feminilidade por negação (cf. Wikan 1977; Boddy 1989). Esta apropriação masculina da feminilidade pode ser também interpretada como o reconhecimento de que alguns atributos femininos são aspectos necessários na definição do ser humano (em particular, o masculino) e da sua agencialidade (cf. Matory 1993: 75-6). No caso do *Tchiloli*, podemos admitir que o tema do travestismo é irrelevante para a definição da masculi-

nidade individual de um figurante, mas é significativo em termos das definições relativas dos conceitos sociais e abstractos de masculinidade e de feminilidade e dos jogos de poder que lhe estão ligados. Por exemplo, a gestualidade das personagens femininas, na interpretação de um dos meus comentadores, Antero Diniz – figurante de D. Sibila na Tragédia Florentina de Caixão Grande – reproduz os gestos ideais da mulher em determinadas situações sociais e emocionais mais intensas. Isto é, os gestos que uma mulher deve ter. Neste argumento, um homem sabe organizar e exteriorizar melhor as práticas corporais femininas culturalmente hegemónicas do que uma mulher.

Além das interpretações já citadas do travestismo como definição da feminilidade por negação ou como sinal de uma masculinidade em déficit de elementos femininos, é importante sublinhar o registo interiormente complexo da definição da masculinidade em São Tomé que, pelo menos no contexto dramático do *Tchiloli*, nos deve levar a pensar em "masculinidades" mais ou menos socializadas e cujos limites são difusos. Por exemplo, a definição da masculinidade a-social é fortemente ambígua. Reinaldo de Montalvão e Roldão são definidos como "bichos do mato", como "animais", e, no entanto, perseguem fins que, dependendo da perspectiva, podem ser considerados moralmente correctos ou incorrectos – à semelhança do que acontece com a avaliação, em São Tomé e em outros contextos, sobre o feiticeiro que pode ser destrutivo, mas também ser o portador da cura física e social. Roldão, o Algoz ou, em forro, o *Logozo*, o carrasco que vive pela morte e o sangue – marcado cromaticamente pelas vestes vermelhas –, que foi criado junto dos cães, atenta contra o irmão, o Imperador, mas age numa suprema manifestação de lealdade, na defesa cega e inflexível, tal como os animais fiéis, do sobrinho cuja vida está em risco.

A personagem que é qualificada como o motor real da tragédia, o responsável na sombra, elusivo como todos os traidores, é o Conde Ganalão, o irmão da Rainha, que pela ambição de conquistar o trono persuadiu o Príncipe a assassinar Valdevinos, um acto que, na expectativa de Ganalão, desencadearia a queda do Príncipe. Ganalão é um homem hiper-social. É a personagem que ostenta o maior refinamento, quer na elegância dos gestos quer no trajo, que é o mais exuberante. É uma exterioridade festiva e sofisticada que dissimula um interior perigoso, caracterizado por projectos tortuosos e maldosos. Ele é o mestre da intriga, aquele que reconhece e domina os meandros da complexidade da vida em sociedade e, por isso, se revela perigoso. Ele possui um conhecimento excessivo, é mestre na arte da persuasão e dissimula o seu poder sob a sua aparência de elegância e cortesia. A análise local sobre os perigos de Ganalão é a súmula da concepção de muitos são-tomenses da sua vida em sociedade e tem a ver com a ilusão e o perigo das aparências – dos seres humanos ou do mundo físico, que pode

conter ciladas ocultas, por exemplo as covas de que Reinaldo tenta em vão escapar com os seus movimentos constantes de sondagem do terreno. Sob a superfície mais ou menos benigna das palavras e dos gestos visíveis, podem ocultar-se projectos duvidosos e, em alguns casos, perigosos e mesmo letais para a pessoa ingénua e desprevenida. Por isso, cada um, a seu modo, precisa de ser um mestre no jogo das aparências, saber o que deve revelar ou dissimular conforme as circunstâncias. Tal como em outros contextos muito diversos, no *Tchiloli* e na sociedade são-tomense, a pessoa humana é concebida como um "tesouro de informações" que deve ser gerido meticulosamente (cf. Brandes 1980).

Diversos elementos materiais e simbólicos levam-me a sugerir que o modo como muitos são-tomenses concebem a pessoa humana se baseia, em parte, numa tensão fundamental entre um eu íntimo, privado, e um eu representacional, público – que possui uma expressão política no hiato referido entre a retórica e a prática do poder. O segundo opera como uma protecção existencial e, em alguns casos, metafísica do primeiro, que é aquele que, na lógica desta concepção, mais fielmente traduz a identidade do eu. Por exemplo, quase todos os são-tomenses possuem dois nomes: um "nome de casa" que é o nome público mais utilizado e um "nome de baptismo", "de saída" ou "de escola", que só é acessível a um número mais ou menos restrito de pessoas, que é aquele que está ligado – para os que acreditam – aos espíritos da pessoa e que, em caso de utilização indevida, sobretudo por feiticeiros, pode levar à destruição do indivíduo. No caso do *Tchiloli*, como notei, há uma ambiguidade entre o desejo do reconhecimento público e a prescrição normativa – em geral, cumprida na práxis – da ocultação da identidade do actor. Um paradoxo que é flagrante no exemplo de um figurante que colocou o seu nome real, como um detalhe aparentemente banal, num lugar quase clandestino do seu trajo; um acto que é a inscrição de uma marca de originalidade e de individualidade num lugar – o trajo – que é a negação destes dois princípios, mas que só é acessível a alguns raros curiosos.

No caso do *Tchiloli*, esta ambiguidade ideológica e simbólica, que marca a apresentação e a dissimulação do eu e da identidade da pessoa, é materializada, exemplarmente, nas máscaras que, outrora, eram usadas pela maioria das personagens. São máscaras semi-elípticas, moldadas na forma de um rosto cortado na fronte, em que são sinalizados a tinta os olhos, as sobrancelhas, as narinas, as partes salientes das faces, a boca, os dentes e, no caso da máscara masculina, um bigode, e que utilizam como material, no interior da armação, uma rede de arame. Estas são máscaras que protegem e dissimulam o eu íntimo do figurante mas que, ao mesmo tempo, por detrás do reticulado metálico, parecem prometer o seu quase impossível reconhecimento. Por isto, a tragédia do *Tchiloli* é um jogo de dissimulações e de reconhecimentos materiais e simbólicos que, no passado, foi literalmente um

jogo de máscaras. Nos anos 90, como referi, a utilização das máscaras é muito esporádica. Os óculos escuros e o pó de talco espalhado no rosto são, nos nossos dias, os seus sucedâneos materiais. A sua utilização inscreve-se num projecto premeditado dos figurantes para dissolverem a sua identidade quotidiana, para desconcertarem o espectador com o mistério da sua personagem, oferecendo-lhe apenas sinais clandestinos da sua identidade real. É um projecto que os protege também face aos competidores despeitados de outros grupos [21] ou aos simples espectadores que, perante o triunfo do actor, podem activar, de um modo consciente ou inconsciente, poderes metafísicos – em geral, associados com a visão.

Mais do que conclusões politizadas, a lição que a Tragédia oferece incessantemente é um comentário sobre o modo como deve ser a experiência criativa da pessoa humana neste mundo difícil e injusto: se o figurante e, em geral, o ser humano prescindir da sua máscara, real ou simbólica, pode expor-se fatalmente. Torna-se vulnerável face aos rivais e à própria morte, a suprema cilada do mundo.

BIBLIOGRAFIA

AMBRÓSIO, António, 1985, "Para a História do Folclore São-tomense", *História*, 81.

ARMSTRONG, Robert P., 1971, *The Affecting Presence: An essay in Humanistic Anthropology*, Urbana, University of Illinois Press.

AUERBACH, Eric, 1953 [1946], *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, Princeton, NJ, Princeton University Press.

BAYART, Jean-François, 1989, *L'État en Afrique: la politique du ventre*, Paris, Librairie Fayard.

BENJAMIN, Walter, 1968, *Illuminations*, Londres, Fontana Press.

BERLIN, Isaiah, 1991 [1979], *Against the Current: Essays in the History of Ideas*, Oxford, Clarendon Press.

BODDY, Janice, 1989, *Wombs and Alien Spirits: Women, Men and the Zar Cult in Northern Sudan*, Madison, University of Wisconsin Press.

BOURDIEU, Pierre, 1972, *Esquisse d'Une Théorie de la Pratique précédé de trois études d'ethnologie kabyle*, Genebra, Librairie Droz.

———, 1980, *Le Sens Pratique*, Paris, Les Éditions de Minuit.

BRANDES, Stanley, 1980, *Metaphors of Masculinity: Sex and Status in Andalusian Folklore*, Filadélfia, University of Pennsylvania Press.

BREMMER, Jan, e Herman ROODENBURG (eds.), 1991, *A Cultural History of Gesture*, Cambridge, Polity Press.

CHIBKA, Robert, 1996, "The Library of Forking Paths", *Representations*, 56, 106-122.

CONNERTON, Paul, 1989, *How Societies Remember*, Cambridge, Cambridge University Press.

DENZIN, Norman K., 1995, *The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze*, Londres, Sage Publications.

FABIAN, Johannes, 1983, *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*, Nova Iorque, Columbia University Press.

[21] Ou talvez do próprio grupo, porque nas Tragédias, pelo menos nas que observei, emergem tensões por vezes graves.

GADAMER, Hans-Georg, 1986, *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, Cambridge, Cambridge University Press.

GOODMAN, Nelson, 1978, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett Publishing Company.

GRÜND, Françoise, e Artur PINHO, 1990, "'Les jours de Tchiloli, je mettais mon costume de Ministre de la Justice et je parlais à Charlemagne... sévèrement'. Entretien d'Artur Pinho et de Françoise Gründ dans la brousse de Boa Morte à São Tomé", *Internationale de l'Imaginaire*, Printemps, 61-74.

JACKSON, Michael, 1989, *Paths toward a Clearing: Radical Empiricism and Ethnographic Inquiry*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press. (Col. African Systems of Thought.)

JAMESON, Fredric, 1991, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Londres e Nova Iorque, Verso.

LUTZ, Catherine A., 1988, *Unnatural Emotions: Everyday Sentiments on a Micronesian Atoll and Their Challenge to Western Theory*, Chicago e Londres, The University of Chicago Press.

LUTZ, Catherine A., e Lila ABU-LUGHOD (eds.), 1992, *Language and the Politics of Emotion*, Cambridge, Cambridge University Press.

MASSA, Jean-Michel, 1990, "Originalités du Tchiloli", *Internationale de l'Imaginaire*, Printemps, 203-218.

MATORY, J. Lorand, 1993, "Government by Seduction: History and the Tropes of 'Mounting' in Oyo-Yoruba Religion", COMAROFF, Jean, e John COMAROFF (eds.), *Modernity and Its Malcontents: Ritual and power in postcolonial Africa*, Chicago e Londres, The University of Chicago Press, 58-85.

MAUSS, Marcel, 1950, *Sociologie et Anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France.

NEVES, Rosa Clara, 1995, "Tchiloli de São Tomé: Propostas de Abordagem", *Setepalcos*, 0, Novembro, 56-62.

OLIVIER DE SARDAN, Jean-Pierre, 1993, "La Surinterprétation Politique: les cultes de possession *hawka* du Niger", BAYART, Jean-François (ed.), *Religion et Modernité Politique: Dieu pour tous et chacun pour soi*, Paris, Éditions Karthala, 163-213.

PANDOLFI, Mariella, 1991, *Itinerari delle Emozioni: Corpo e Identità Femminile nel Sannio Campano*, Milão, Franco Angeli.

PERKINS, Juliet, 1990, "A Contribuição Portuguesa ao Tchiloli de São Tomé", *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (Rio de Janeiro), N° Especial, 131-141.

PINHO, Artur, 1990, "Tchiloli: Entrevista com Artur Pinho", *Cultura em Movimento* (São Tomé), 1, Maio, 9-12.

POOL, Robert, 1994, *Dialogue and the Interpretation of Illness: Conversations in a Cameroon Village*, Oxford e Providence, USA, Berg Publishers.

REIS, Fernando, 1969, *Povô Flogá, O Povo Brinca. Folclore de São Tomé e Príncipe*, São Tomé, Câmara Municipal de São Tomé.

RIBAS, Tomaz, 1965, "O *Tchiloli* ou as Tragédias de São Tomé e Príncipe", *Espiral*, I (6/7), 70-7.

————, 1970, "Para o estudo do teatro popular e das danças dramáticas", *Permanência*, 3, 22-3.

RORTY, Richard, 1989, *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge, Cambridge University Press.

ROSCOE, Paul B., 1995, "Of Power and Menace: Sepik Art as an Affecting Presence", *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 1 (1), 1-22.

ROUGÉ, Jean-Louis, 1990, "Pourquoi 'Tchiloli'", *Internationale de l'Imaginaire*, Printemps, 57-60.

SAUNDERS, George R., 1995, "The Crisis of Presence in Italian Pentecostal Conversion", *American Ethnologist*, 22 (2), 324-340.

SCHECHNER, Richard, 1985, *Between Theater and Anthropology*, Filadélfia, University of Pennsylvania Press.

SCHIEFFELIN, Edward, 1996, "On Failure and Performance: Throwing the Medium Out of the Seance", LADERMAN, Carol, e Marina ROSEMAN (eds.), *The Performance of Healing*, Nova Iorque e Londres, Routledge, 59-89.

SEIBERT, Gerhard, 1991, "O Tchiloli de São Tomé", *História*, 142, 66-73.

SPYVER, Patricia, 1996, "Diversity with a Difference: *Adat* and the New Order in Aru (Eastern Indonesia)", *Cultural Anthropology*, 11 (1), 25-50.

STOLLER, Paul, 1995, *Embodying Colonial Memories: Spirit Possession, Power, and the Hauka in West Africa*, Nova Iorque e Londres, Routledge.

TAUSSIG, Michael, 1993, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*, Nova Iorque e Londres, Routledge.

TENREIRO, Francisco, 1961, *A Ilha de São Tomé*, Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar.

TURNER, Victor W., 1957, *Schism and Continuity in an African Society: A Study of Ndembu Village Life*, Manchester, Manchester University Press.

VALBERT, Christian, 1990, "Le Tchiloli de São Tomé: Un Exemple de Subversion Culturelle", *Internationale de l'Imaginaire*, Printemps, 32-56.

VALVERDE, Paulo, 1996, "O Príncipe Dom Carloto Morreu? O Espaço, o Tempo e a Interpretação no Tchiloli de São Tomé", não publicado.

————, 1997, "O Tchiloli de São Tomé, ou Alguns Mistérios de uma Obra-prima", *Tchiloli* (São Tomé), 0, Fevereiro, 5.

WALLENSTEIN, Carlos, 1974, "Teatro Popular Tradicional", *Colóquio/Artes*, 16, 57-65.

WIKAN, Unni, 1977, "Man Becomes Woman: Transsexualism in Oman as a Key to Gender Roles", *Man*, (N.S.), 12, 304-319.

Paulo Valverde

Departamento de Antropologia do ISCTE
Centro de Estudos de Antropologia Social (ISCTE)
Paulo.Valverde@iscte.pt

CHARLEMAGNE AND THE ARTS OF DEATH: A STUDY ON THE *TCHILOLI* OF SÃO TOMÉ ISLAND

In this study on the Tchiloli *of São Tomé Island, the plural and sometimes contradictory ways in which some local inhabitants, actors and spectators, reproduce their interpretations about* Tchiloli *will be discussed. A crucial role is played in these interpretations by verbal commentaries as well as by a dimension of embodied commitment which is stimulated by the modes of production of the performative space. Beyond these questions of local hermeneutics, which strongly engage the spectator in the very acts of* Tchiloli *enactment, I will suggest some of the themes which, besides aesthetic pleasure, undergird the sustained cultural relevance of this performance. Among these themes, I will address* Tchiloli *as a verbal and embodied way of considering some local ontological principles, particularly the problems of human finitude – including both death and the moral volatility of human beings which makes sociality a turbulent and even lethal task.*