

O CORPO QUE CONTA A HISTÓRIA: O TCHILÔLI ATRAVÉS DE D. CARLOTO

Por Carlos Almeida CA'mucuço

(Etnomusicólogo)

Património que se move

Quando a UNESCO reconhece uma prática como Património Cultural Imaterial da Humanidade, não está apenas a distinguir uma tradição artística ou um objecto cultural do passado. Reconhece, sobretudo, uma forma de conhecimento socialmente partilhado, uma memória incorporada e um modo específico de pensar, sentir e habitar o mundo. O Tchilôli, de S. Tomé e Príncipe, inscreve-se plenamente nessa definição -e talvez seja por isso que continua a impressionar quem o vê, mesmo quando não compreende plenamente todas as palavras que o compõem.

O Tchilôli desorbita as fronteiras da representação teatral. É música, dança, récita, ritual e corpo em movimento. Trata-se de uma performance longa, exigente e profundamente colectiva, onde cada gesto é aprendido, repetido e reconhecido socialmente. O sentido não emerge apenas do texto dramático, mas da articulação entre som, palavra e movimento, num processo que privilegia a experiência corporal e a presença em cena. A sua força reside precisamente nessa dimensão incorporada, transmitida de geração em geração mais pelo fazer do que pelo dizer.

É também por isso que o Tchilôli resiste ao tempo e às transformações sociais. Enquanto outras formas culturais dependem da fixação escrita ou da musealização para sobreviver, o Tchilôli subsiste como prática viva porque se ancora no corpo performativo. O conhecimento necessário para a sua realização não se encontra apenas nos textos ou nos arquivos, mas nos gestos, nos ritmos, nas posturas e nos modos de estar em cena. Cada nova representação é simultaneamente repetição e recriação, garantindo continuidade sem imobilidade. Neste sentido, o reconhecimento pela UNESCO não congela o Tchilôli num passado idealizado; antes legitima a sua capacidade de continuar a transformar-se, permanecendo reconhecível e socialmente significativo.

De Carlos Magno a São Tomé

A matriz dramaturgicada do Tchilôli remonta a um texto europeu do século XVI -*A Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carlos Magno*, de Baltasar Dias- posteriormente

integrado no *Romanceiro*¹ por Almeida Garrett, no século XIX. Esta obra inscreve-se no chamado ciclo carolíngio (ou ciclo francês)², conjunto de narrativas medievais centradas na figura de Carlos Magno e dos seus pares, onde a justiça, a honra e a lealdade constituem valores estruturantes.

Em S. Tomé e Príncipe, porém, esta história deixou há muito de ser apenas europeia. Foi apropriada, transformada e incorporada ao longo de gerações, dando origem a uma prática performativa híbrida, onde teatro, dança, música e ritual se fundem num objecto cultural singular. Nessa linha, Ana Kalewska descreve o Tchilôli como “uma performance multimedial, com características ritualísticas, cujo conteúdo performativo é derivado de uma raiz tradicional” (Kalewska, 2005).

Como mostram os estudos etnográficos sobre o Tchilôli (Valverde, 1998, 2000; Reis, 1969), esta transformação não é apenas formal ou estética, mas profundamente simbólica: o drama medieval é reinscrito no corpo dos intérpretes e relido à luz de experiências históricas locais, produzindo um discurso próprio sobre poder, hierarquia e justiça.

Uma personagem, um drama

No centro da narrativa está o Príncipe D. Carloto, filho do imperador Carlos Magno. É ele quem, premeditadamente, e no decurso de uma jornada de caça, mata Valdevinos, seu primo e melhor amigo, movido pelo desejo e pela paixão pela esposa deste. É também ele quem concentra o drama maior da história: o dilema do pai-imperador, obrigado a condenar o próprio filho em nome da justiça.

Mas no Tchilôli, esta história não se conta apenas com palavras. Conta-se, de forma decisiva, com o corpo, através do diálogo corporal. O corpo do intérprete não ilustra a acção: constrói-a. É nele que se inscrevem as tensões entre poder e submissão, honra e vergonha, autoridade e expiação. A personagem existe, antes de mais, como presença corporal em cena, e é através dessa presença que o conflito dramático se torna visível e sensível para o público.

O corpo como linguagem

Como sublinhou Marcel Mauss (1936), o corpo é simultaneamente o primeiro instrumento do ser humano e um objecto técnico, moldado culturalmente. Os modos de andar, gesticular ou

¹ Conjunto de romances cavaleirescos antigos, recolhidos, organizados e publicados por Almeida Garrett ao longo do século XIX.

² Ciclo Carolíngio -também designado Ciclo Francês- corresponde ao conjunto de romances de cavalaria medievais centrados na figura de Carlos Magno e dos seus Doze Pares de França.

dançar não são naturais: aprendem-se, incorporam-se e transmitem-se socialmente. O corpo é, assim, um lugar privilegiado de inscrição da cultura.

No Tchilôli, essa incorporação é visível a cada momento, tanto na coreografia como na postura, no ritmo do passo ou no modo de empunhar uma espada. Cada personagem apresenta um repertório corporal específico, reconhecível pelo público. O corpo torna-se, assim, um verdadeiro sistema de signos. Neste sentido, o Tchilôli confirma a observação de Adrienne Kaeppler (2000), segundo a qual a dança, em contextos tradicionais, deve ser entendida como um sistema estruturado de conhecimento culturalmente codificado, e não como mero ornamento performativo.

Dois momentos, dois corpos

É neste contexto que a performance de D. Carloto ganha uma força particular. Ao longo da representação, há dois momentos em que a presença corporal do príncipe se torna especialmente eloquente e dialógica, correspondendo a estados simbólicos distintos da personagem.

No primeiro momento, quando se dirige à corte antes de conhecer formalmente a acusação, o corpo de D. Carloto comunica autoridade e estatuto. Os passos são firmes e rápidos, a postura erecta, a cabeça erguida. As mãos movem-se de forma mais flexível, quase elegante, enquanto a espada é empunhada com segurança. Trata-se de um corpo que ocupa o espaço com confiança e afirmação: o corpo do herdeiro do império que se apresenta perante a comunidade.

No segundo momento, após a condenação, o corpo transforma-se radicalmente. O príncipe surge despojado das insígnias do poder. O rosto está descoberto, o olhar baixa-se, as mãos deixam de se mover e permanecem estendidas à frente, em gesto de súplica. Os passos continuam, mas a firmeza atenua-se. O corpo agora comunica humilhação, resignação e arrependimento. É o corpo do condenado que se oferece ao olhar colectivo, expondo a sua vulnerabilidade.

Esta transformação corporal não é um simples acompanhamento da narrativa verbal. Ela constitui, em si mesma, narrativa. Como argumenta Susan Leigh Foster (1986), o estilo de movimento é constitutivo da identidade da personagem. Maria José Fazenda desenvolve esta ideia ao definir o estilo como “um arranjo de propriedades visuais e cinestésicas distintivas” (Fazenda, 2012 [2007]: 80), formulação particularmente adequada para compreender a coerência expressiva do corpo de D. Carloto ao longo da performance. A identidade desta

personagem constrói-se, assim, através de qualidades muito concretas do movimento -espaço, tempo, peso e fluência- que informam o estilo e tornam inteligível o drama mesmo para quem não domina plenamente o texto recitado.

Dança, ritual e pensamento colectivo

No Tchilôli, a dança (teatralizada) e a pantomima não ilustram a história: produzem-na. O corpo funciona como um arquivo vivo, onde se inscrevem valores como justiça, hierarquia, autoridade, culpa e expiação. Judith Lynne Hanna (1987) sublinha que a dança articula simultaneamente dimensão estética, comunicação social e produção simbólica -uma formulação que encontra no Tchilôli um exemplo particularmente expressivo.

Esta dimensão é também ritual. Victor Turner (1982, 1988) descreveu as performances rituais como momentos de reflexividade colectiva, em que uma comunidade se observa a si própria, reflecte sobre os seus valores e os reinscreve simbolicamente. No Tchilôli, essa reflexividade manifesta-se de forma clara: através do corpo em movimento, a comunidade pensa a justiça, o poder e as suas tensões internas, transformando a performance num espaço de pensamento social.

É por isso que se pode afirmar que o corpo de D. Carloto funciona como um verdadeiro condensador dramático. Através dele, a totalidade da narrativa se torna visível e sensível. Richard Schechner (1973) escreveu que o corpo é o começo e o fim de toda a obra performativa, ideia que, no Tchilôli, adquire uma clareza particular.

Um património vivo

Mais do que uma peça herdada da Europa, o Tchilôli é uma criação profundamente santomense. A sua força reside precisamente na capacidade de transformar a palavra em acção ritual e performativa, o corpo em linguagem, o movimento em pensamento e a performance em memória. A classificação do Tchilôli como Património Cultural Imaterial da Humanidade reconhece esta complexidade e sublinha a vitalidade contemporânea de uma tradição que continua a ser transmitida de palavra para palavra, de movimento para movimento, de corpo para corpo.

Na figura de D. Carloto, essa vitalidade torna-se especialmente visível. O seu corpo conta a história. Explica-a. Faz-nos senti-la. E talvez seja essa a razão mais profunda pela qual o Tchilôli continua vivo: porque enquanto houver corpos que o saibam representar, haverá sempre uma história a ser contada.

Nota do autor

Este texto resulta dos meus estudos sobre performance, música e dança em S. Tomé e Príncipe e, em particular, de um diálogo de uma vida com o Tchilôli enquanto expressão viva da cultura local. A sua publicação assume-se como uma homenagem à recente classificação do Tchilôli como Património Cultural Imaterial da Humanidade pela UNESCO, reconhecimento que sublinha não apenas o valor histórico, cultural e universal desta expressão híbrida da criouliidade santomense, mas sobretudo a sua vitalidade contemporânea enquanto forma de criação comunitária, de conhecimento e de memória.

Referências

- Fazenda, M. J. (2012 [2007]). *Dança teatral: Ideias, experiências, acções*. Lisboa: Edições Colibri.
- Foster, S. L. (1986). *Reading dancing: Bodies and subjects in contemporary American dance*. Berkeley: University of California Press.
- Garrett, A. (1851–1853). *Romanceiro*. Lisboa.
- Hanna, J. L. (1987). *To dance is human: A theory of nonverbal communication*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kalewska, A. (2005). O Tchilôli de São Tomé e Príncipe e a inculturação africana do discurso dramaturgico europeu.
- Kaeppler, A. (2000). Dance ethnology and the anthropology of dance. *Dance Research Journal*, 32(1), 116–125.
- Mauss, M. (1936). Les techniques du corps. In *Sociologie et anthropologie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Reis, F. (1969). *Povô flogá, o povo brinca: Folclore de São Tomé e Príncipe*. São Tomé.
- Schechner, R. (1973). *Environmental theatre*. New York: Hawthorn Books.
- Turner, V. (1982). *From ritual to theatre: The human seriousness of play*. New York: PAJ Publications.
- Turner, V. (1988). *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications.
- Valverde, P. (1998). Carlos Magno e as artes da morte. *Etnográfica*, 2(2), 221–250.
- Valverde, P. (2000). *Máscara, mato e morte em São Tomé*. Oeiras: Celta.