

Projecto: “Resistência e afirmação cultural: pesquisar, preservar, contemporizar e circular”

Relatório

I. Introdução

O tema que este relatório explora se refere a uma pesquisa essencialmente qualitativa sobre “Resistência e afirmação cultural: pesquisar, preservar, contemporizar e circular”, visando documentar e analisar informações descritivas, depoimentos e narrativas sobre as manifestações culturais dos processos de luta contra o colonial-fascismo em S. Tomé e Príncipe, respeitando uma cronologia de vinte anos (1960-1980), os últimos quinze anos do colonialismo português nos PALOP, em Timor-leste e em alguns outros países africanos. A escolha da cronologia deveu-se ao facto de o início dos anos 60 marcar uma nova era na História da África. Com efeito, o ano de 1960 foi o ano de implosão das independências, no que ficaria conhecido como o "Ano de África" ou o “Sol das independências”. O mundo assistiu à emergência de dezassete novos países que se libertaram da ocupação e jugo colonial. Novas elites políticas chegam ao poder e propugnam pela africanidade. Processo que ficou concluído duas décadas mais tarde com a transformação da Rodésia em Zimbabwe, o fim do apartheid na África do Sul e a independência da Namíbia. Marca igualmente o início da guerra colonial nos PALOP, acontecimentos que poderão ter afetado inexoravelmente o curso do processo colonial.

A resistência à dominação colonial portuguesa assumiu formas variadas nas vários espaços colonizados, decorrente das distinções estruturais nos sistemas coloniais implantados no vasto império colonial – especialmente devido às distintas realidades existentes nos diversos territórios colonizados.

O colonialismo português teve um impacto colossal na construção de uma sociedade absolutamente estratificada e baseada na superioridade da “raça”, desprezando completamente toda a matriz cultural e civilizacional construída em África, pelos Africanos, em toda a sua existência. Esta violência explícita nas ações de subjugação trouxe consequências perniciosas às

respetivas populações que foram castradas de sua dignidade, de seus marcos identitários individual e coletivo. Foi por isso necessário e importante resistir culturalmente lançando mãos a todos meios de que a população se dispunha.

A resistência cultural constituiu por isso uma das essenciais formas de oposição exercida por intelectuais, artistas, músicos, professores, produtores culturais, entre outros, durante o regime colonial, consistindo num fenómeno político e cultural sem precedentes no nosso país. A resistência cultural foi tanto mais importante que revelou uma capacidade ímpar de como se é capaz de opor e de se libertar das amarras e do aprisionamento intelectual em que nos impõe a implantação de sistemas oprimentes como o sistema colonial-fascista: coloca o ser humano na condição de explorado pela sua própria espécie. O nível de aculturação e de assimilação impostos eram de tal profundidade que levava muitos assimilacionistas a desvalorizarem a sua própria cultura e história secularmente presentes naqueles territórios, enquanto instrumentos essenciais de suas raízes, tradições e motivações.

Porém, a cultura resiste, opondo-se através da articulação com seu meio ambiente e preservada pela memória coletiva, constituindo fontes específicas de identificação que caracterizaram o seu tempo e deixaram a sua marca, levando a construção de uma sociedade consolidada em bases sólidas e preparada para o futuro.

b. Técnicas de colecta de dados

A pesquisa decorreu com recurso fundamental à pesquisa no terreno - observação direta -, realização de entrevistas, registo de imagens, avaliação das performances a Tragédia de Marquês de Mântua do Imperador Carloto Magno - Tchiloli e o Auto de Floripes do Imperador Carlos Magno e os doze pares de França, São Lorenço, Sonlenço, seguida de pesquisas bibliográficas, visualização de filmografias e análise do conjunto do material recolhido. Relativamente à música e à dança, porque as bibliografias produzidas são escassas, foi privilegiada a entrevista aos fazedores da cultura, autores, compositores e interpretes e, apreciadores e dançarinos.

A) MÚSICA

Forma de arte intrínsecamente associada à natureza humana, a música está vinculada à dança, a rituais e à fruição pessoal e comunitária, sendo um poderoso elemento gerador de interação individual e de coesão social. Não há registo de alguma civilização ou comunidade que não se

exprima musicalmente, através de manifestações com características próprias e diferenciadas. Os reportórios musicais tornam-se, assim, ferramentas propícias ao estudo e conhecimento da sociedade, nomeadamente de áreas específicas como a cultura e as artes, a política e as suas dinâmicas, particularidades de momentos históricos e contornos de personagens, entre outros. Além do seu potencial lúdico e de entretenimento, baseado na melodia, na harmonia e no ritmo, bem como nas emoções que expressa, essa forma de arte pode constituir um potente veículo de individualização afirmativa, de intervenção cívica e de resistência cultural e ideológica a investidas contra a integridade identitária de um povo ou comunidade. Se qualquer sociedade gera ou pode gerar temas musicais de contestação ao *status quo*, é em contextos histórico-sociais marcados pelas desigualdades, por injustiças, por discriminações e pela opressão, que a música emerge, amiúde, como manifestação de protesto e de resistência, afirmando-se como factor de preservação da identidade contra o aparato de subalternização e inferiorização. Exemplo emblemático são os sistemas coloniais nos quais muitos criadores fizeram da música instrumentos de alerta, de consciencialização social, de contestação, conferindo-lhes, conseqüentemente, uma função de resistência, resiliência e de preservação de identidade cultural, numa postura simultânea de críticos do presente e de vaticinadores de um futuro diferente. São Tomé e Príncipe, colónia portuguesa desde 1470 (data estimada) até Julho de 1975, enquadra-se neste exemplo.

O presente trabalho centra-se na música popular composta, interpretada e divulgada por artistas e conjuntos musicais de São Tomé e Príncipe no período abrangido por este estudo (1960 – 1980). O recurso às línguas maternas foi uma das características mais destacáveis de várias composições que, deste modo, se transformavam em baluartes de promoção e de preservação de um factor identitário primordial. O mesmo acontecia com as músicas nos rituais ligados ao nascimento, ao casamento, ao culto dos mortos e aos ritos de iniciação.

Embora a língua portuguesa fosse, não raras vezes, utilizada nas letras pelos conjuntos e agrupamentos musicais, era através das línguas crioulas que eram veiculadas, de forma codificada, as mensagens direccionadas contra o regime colonial fascista. Num contexto de imposição oficial do português como elemento estruturante do Sistema que pregava a assimilação, os crioulos funcionavam, deste modo, como uma barreira de protecção em relação à vigilância das autoridades e um elo de ligação entre os autóctones.

Sociedade de origem escravagista e economia de plantação – primeiro da cana do açúcar e, mais tarde, do café e do cacau - determinantes das características do seu povoamento, as ilhas de São Tomé e Príncipe desenvolveram uma cultura musical influenciada por géneros tradicionais provenientes do continente africano, nomeadamente das regiões Ocidental e Central, e oriundos de Portugal. Essas influências cruzadas, expressão da criouldade forjada ao longo de séculos de contactos numa relação desigual entre diferentes culturas, são visíveis nas sonoridades e nos ritmos, mas começam por se reflectir nos instrumentos musicais.

Contudo, são sobretudo as letras musicais que condensam as tensões culturais e ideológicas entre as partes em presença, podendo-se afirmar que são uma das marcas mais representativas das estratégias de resistência ao colonialismo em São Tomé e Príncipe, facto tornado possível pela densidade metafórica das línguas crioulas, cuja tradução para a língua portuguesa exige, frequentemente, cuidadosa descodificação. O tempo e um certo descuido com a preservação dos acervos culturais foram responsáveis pelo desvanecimento de um número indeterminado de temas de protesto e de resistência. Porém, outros há que adquiriram o estatuto de autênticos ícones da cultura nacional, passando, como legado colectivo, de geração para geração, bastando esse facto para atestar o poder da música enquanto veículo de protesto, de resistência e de salvaguarda cultural, incorporando já, em alguns casos, um posicionamento político que antecipa o fim da subjugação colonial e a chegada da libertação.

Entre os géneros mais conhecidos da música são-tomente cantada e toda pelos conjuntos musicais, destacam-se a rumba, matakumbí, o socopé, o samba socopé, a ússua e a puxa em S. Tomé, enquanto na ilha do Príncipe se ouve o ritmo o samba, a rumba, o puxa, a mazurca, e a dêxa. Da convergência para o arquipélago de várias culturas do continente africano e o cruzamento com os trabalhadores contratados vindos de diferentes proveniências herdámos igualmente o Danço Congo, o kiná, a puíta, a tafua, o ndjambi, báio nun shá, tólôja, mbêrêrê, Socopé, Almandadge, Bilanguá, goma, semba, plo mon dêçu, lundum, kilêlê, aladá1, vindes menino, entre outros. Com efeito, os escravos primeiro e os serviçaes depois, os grandes silenciados da História, transmitiram-nos, através da oralidade e de práticas performativas, as suas tradições, os seus saberes e os seus modos de pensar. Transmissão que dotou São Tomé e

¹ Aladá - dança conhecida nos começos do século XX, em São Tomé “... que os Ajudás introduziram na ilha e que está desaparecendo, embora num ou noutro canto da ilha os nativos a dancem nas suas festas para *disopilar o fígado*”. *Esta dança não chegou a nós. Desapareceu há dezenas de anos por causa da intolerância político-cultural dos coloniais. Foi proibido pelo Administrador em 1925. Ver o jornal O Combate, S. Tomé, 21 de Março, de 1925, p.2.*

Príncipe de um rico património cultural em instrumentos musicais², cerimónias iniciáticas ou ocultas. As tradições orais dos trabalhadores trouxeram-nos cantos e peças de teatro em que a memória ocupa um lugar importante.

Como elemento cultural de formação e consolidação dos traços identitários são-tomense, a música produziu, em contextos políticos diferenciados, vários conjuntos, grupos e agrupamentos musicais, podendo-se aí recordar Filomena, Submarino, Uémbé³; Buzilense⁴; Banda Santa Cecília ou a Banda Farrapana, surgida na década de quarenta, em Boa Morte, a Tuna Formiguinha, Éco da Madrugada e Orquestra Quá Quá ⁵.

Entre os agrupamentos ou grupos musicais que surgiram de 1960 a 1980, época da nossa investigação, destacam-se: Almense, da região de Almas, muito relevante pela qualidade das mensagens das letras que compunha e interpretava. Infelizmente, não sobreviveram registos gravados das suas composições. O grupo musical Sanjoanense era uma tuna situada na Ponta Mina, na cidade de São Tomé. Os Úluas localizavam-se entre Pété- pété e Almas. O conjunto Negrodo surgiu no ano de 1961 em Almeirim, enquanto o agrupamento musical Vitória, uma tuna originária do Riboque (arredores da cidade de São Tomé), é referenciado como o primeiro grupo musical a deixar gravadas em disco as suas composições.

O grupo musical Oriental era originário da Vila de Ribeira Afonso, no sul da ilha de São Tomé. O agrupamento musical Imprensa era uma tuna da cidade de São Tomé. Na altura, destacavam-se, igualmente, os agrupamentos musicais Filomena, Trindadense, da então Vila da Trindade, (notável pelas músicas que compunham e interpretavam, arrastando multidões nos espaços onde atuavam), os CTT, cujas canções ainda chegaram aos nossos dias. Também actuates eram o conjunto Juvenil, a Banda musical dos Missionários Católicos, o conjunto Leonino, o conjunto Maracujá, os Quibanzas. O conjunto Os Untués, surgido em 1967, revolucionou a música são-tomense com a introdução da guitarra eléctrica. Outros agrupamentos

² Os instrumentos musicais revelam os cruzamentos culturais vivenciados dos quais destaca-se: *sacaia*, *mussúmba*, termo angolano para designar um tambor de madeira coberto com pele de cabra; *dizabumba* ou *zambomba* (bombo) grande caixa de ressonância, *Uémbé*, *Leplicá* (tambor), *tabaki*, *kanza*, *récu récu*, *banka* (socalhos), *sacaia*, o *pito doxi* (flauta de bambu), *malimboki*, viola *bimba*, *kóneta pó mamon*, *basa*, nome angolano atribuído a uma viola de madeira: *bangá*, cujas cordas são feitas de *chingá*, *péma*, fibra utilizada pelos Ajudás (*óbiim*) e Anagós (*átan*) na ilha. Destaca-se ainda entre os instrumentos musicais, o *quissange*, um instrumento musical em uso entre os *serviçais* de Angola; o *dungocic*, instrumento usado pelos Cabindas na ilha, *güngo e/ou n'guené*, um instrumento parecido com berimbau usado pelos Angolanos.

³ Conjunto musical da Vila de Trindade, S. Tomé, que surgiu no início do século XX, provavelmente no final da década de 1920 princípios de 1930, dirigido por Senhor António Manuel Adolónimo Aguiar.

⁴ Contemporâneo do Uémbé. Surgiu na zona de cabeça cal, em S. Tomé, e foi dirigido por Senhor Manuel dos Ramos Sousa Barros.

⁵ Surgiu a 31 de Dezembro de 1951.

eram o Libelinha, originário de Vila Maria, (Fruta-Fruta), Os Ases Negros, da localidade de Boa morte, o conjunto Mindelo, surgido na povoação de Ôquê d’Alê (Aqui d’El Rei), arredores da cidade de São Tomé, Posepo, banda musical da polícia. Os Leonenses. o Conjunto África Negra, o Sangazuza, também na cidade de São Tomé e o agrupamento Milando da região de Cachoeira e Riba Mato. Na ilha do Príncipe os agrupamentos e conjuntos musicais que mais se destacaram na autoria de composições de resistência com grande impacto junto da população foram: Luz Africana, Estrela Azul, Grupo Musical do Sporting, Grupo Musical de Benfica, Os Débeis, Grupo Musical Império, Os Jovens Inocentes, Os Réptéis, Os Velha Guardense, Os Cabana, Os Diabos do Ritmo e África Verde. Esta cornucópia de conjuntos que se foram formando e consolidando durante o período de estudo, produziu músicas de intervenção, afirmação e resistência que, apesar da violência e das pressões culturais exercidas na época, de forma direta ou indireta, contribuíram para fortalecer a autoestima dos colonizados, valorizar as línguas maternas e preservar as identidades culturais autóctones.

Dentre as inúmeras composições abrangidas pelo período de estudo, destacaremos aquelas que tiveram maior repercussão na sua época, pela sua originalidade e pela acutilância das suas mensagens, factores que ajudarão a explicar o facto de se terem mantido populares até aos nossos dias.

De destacar, com os mais vivos agradecimentos, que só lográmos a estas conclusões graças não só aos contributos de compositores e intérpretes como os senhores António Leite, Leovigildo Mascarenhas, Alberto Neto, Salgueiros, Gilberto Gil Umbelina, Silvestre Umbelina, Chico Paraíso (Francisco dos Anjos Paraíso), Siel Lima, Guilherme dos Ramos Martins(vulgo Paz), Nosolino dos Reis Santa Rosa, Manuel Borges Viana (vulgo Mununa), Jacob da Cunha Lisboa Luís Leal, José Napoleão (vulgo Metxi Jujú), Cristovão, Isabel Almélia, Maria Arnalda da Mata, Leonilda Marcelina da Mata, António Cádio mas igualmente de estudiosos como Carlos do Espírito Santo e Lúcio Amado. Não poderíamos deixar de ressaltar aqui, igualmente, a importância do livro *Butá Kloson Ba Lônji*, de Luís Viegas e das conversas e discussões mantidas com Conceição Lima, Albertino Bragança, Frederico Gustavo dos Anjos, Ivo Jordão, Palmira Jordão, Maria Alves Barbosa, Jerónima Bandeira.

No topo da lista dos temas mais marcantes do cancionero são-tomense de resistência anti-colonial, agiganta-se a composição “Ngandú”, interpretada pelo famoso conjunto Leonino, com letra da autoria do então jovem estudante de medicina e nacionalista Olívio Tiny.

Considerada “a mãe das canções são-tomenses”, tornou-se um verdadeiro hino. Banida das antenas da Emissora Regional no período colonial até à Revolução do 25 de Abril, continuou a ser cantada em surdina, atravessando gerações e, após o seu ressurgimento radiofónico, adquiriu um valor testamental colectivo de que os jovens são-tomenses continuam a ser, hoje, depositários. Demonstração do peso do seu simbolismo histórico são as várias versões que sucessivas gerações de músicos foram produzindo, sendo certo que é a música que quase todos os jovens cantores que se prezam fazem questão de interpretar, perante assistências de várias faixas etárias que acompanham rigorosamente a letra.

Na origem da letra da canção, estão circunstâncias que se seguiram a invasão de Goa pelas tropas da União Indiana, numa altura em que os nacionalistas na Guiné-Bissau em Angola e em Moçambique se haviam já levantado contra o regime colonial. Ferido pela perda da colónia asiática, as autoridades coloniais orquestraram manifestações de “desagravo” e de lealdade para com o império, para as quais mobilizaram ou procuraram mobilizar o maior número possível de são-tomenses, num claro propósito de indicar que estes repudiavam a invasão de Goa e defendiam as políticas coloniais quer em Lisboa, quer em São Tomé e Príncipe. De férias em São Tomé, Olívio Tiny terá testemunhado uma vigília promovida pelas autoridades e compôs a emblemática e poderosa metáfora anti-colonial que é a composição “Ngandú”.

É uma incontornável peça do processo de resistência cultural e política dos são-tomenses contra o sistema colonial, testemunho histórico e, a um tempo, guardião e catalisador da memória colectiva.

NGANDU

Letra: Olívio Tiny **Música:** José de Sousa Soares, vulgo Zarco/Justino Leite **Interpretação:** Agrupamento Leonino

Refrão:

Dêsu fé omali patxi da pixi, ã!	Deus criou o mar e repartiu-o pelos peixes
Ngandu ku tê fama	O tubarão, que tem fama
só fé uê lizu tomá kwa dê (bis)	À força apoderou-se de tudo.

Ngandu ê!	Ó tubarão!
Bô Alê d’omáli	Tu, o rei dos mares

Ni bóca (di) nzolo xka glitá	Arpoado agora, gritas por socorro
Pá tudu pixi valê bô,	Que te socorram todos os peixes
	Que te acudam! - gritas
Valê bô pa bô na molê ã!?	Para não morreres.
Ngandu ê,	Tubarão!
Óze sa dja tlabê ô	Por estares hoje em apuros
Mandá bô fla odjo mantxan, ô	Te lembraste de saudar o inimigo ⁶ .

Outra composição com lugar cativo no cancionero da resistência nacional são-tomense é “Ôssobô”, na qual o autor da letra, Orlando Graça, com interpretação do conjunto Os Úntués, invectiva o pássaro que, ao invés de construir o seu próprio ninho, rouba o ninho de outros pássaros, depois de os expulsar. Recorrendo sempre ao escudo da metáfora, a letra contém, porém, uma carga abertamente apostrófica, terminando com a antevisão segura de um fim catastrófico para o ossôbô, o pássaro usurpador, o que pode ser entendido como sinónimo de confiança no inevitável desmoronamento do sistema colonial. Tanto Olívio Tiny, o autor de ‘Ngandú’, como Orlando Graça, o autor de Ôssobô, são conhecidos na história da música são-tomense apenas ou sobretudo devido a estas duas canções. Mas a potência contestatária de ambas basta para lhes assegurar um lugar inapagável no cancionero de resistência e na música são-tomense em geral.

OSSOBÔ

OSSOBÔ

Letra: Orlando Graça **Música e Interpretação:** Os Untués

Ossobô ê

Ossobô!

Bô kolê ku munken ni ké

Tu expulsaste o munken do seu ninho

Mat'inem mina dê

Mataste os seus filhos

Toma ké kua bô (**bis**)

E apoderaste-te do ninho.

⁶ Tradução de Conceição Lima

Klupa na sa dji bô fa	A culpa não é tua
Punda Dêsu da bô pena	Porque Deus só te deu penas
Kêsê di kani	Mas esqueceu-se de te dar carne.
Maji ossobô	Mas, ossobô,
Dja tlovada ka ventá	No dia em que trovejar,
Pa suba sobê lumádu	Chover torrencialmente,
Ku ké futádu ka kiê mé qw	E a casa usurpada desmoronar
Bo ká monhá	Hás-de ficar ensopado
Solá zunta aua uê ku aua suba	Chorarás juntando a água dos olhos
	Às águas da chuva
Non ka bilá tê pena bô	De ti teremos nós ainda pena
Punda klupa na sa dji bô fa	Porque a culpa não é tua
Dêçu da bô pena kêsê di kani.	Deus deu-te penas e esqueceu-se da carne ⁷ .

“Selá Lanterna”, letra e música de composição de João dos Santos Lima, vulgo Sun Nhana, é interpretada como uma canção crítica do regime, cujo tema sugere uma situação opressiva e desfavorável para os autóctones, cuja solução exigia uma radicalização de posições por parte destes. Mais uma vez, a metáfora cria uma ambiguidade que, contudo, não abafa o sentimento de inconformismo e o apelo a uma reacção vigorosa e de força, exortando que “Selá lanterna” (só a lanterna) pode vencer lá onde “Kandja de zête” e “Kandjá petlóli” (os candeeiros à base do azeite e do petróleo) fracassaram. A canção teve enorme popularidade na época e continua a ser cantada. Eis a letra:

Selá Lanterna

Letra e música: João dos Santos Lima vulgo Sun Nhana **Interpretação:** O Agrupamento de Sun Nhana

⁷ Tradução de Conceição Lima

Refrão:

Selá lanterna pôvô, selá lanterna

Selá lanterna só kã pô xê uê di vento

Refrão:

Só (com) a lanterna Povo, Só a lanterna

Só a lanterna pode enfrentar o vento

Kandja de zêtê, xê ku póji bé

Xiga kala vento, pagá dê, fiká non ni kúlu

Kandjá petlóli tudaxi lêlê ni tláxi,

Xigá kala ventu paga d'ê, fiká non ni kúlu.

O candeeiro de azeite ufanou-se e foi

Chegado lá fora, o vento apagou-o e deixou-nos na escuridão

O candeeiro de petróleo foi atrás

Chegado lá fora, o vento apagou-o e deixou-nos às escuras

Refrão:

Selá lanterna pôvô, selá lanterna Só (com) a lanterna Povo, Só com a lanterna

Selá lanterna só kã pô xê uê di vento Só a lanterna pode enfrentar o vento⁸

Refrão:

Ponta Mina ki Bon Fá, letra, música e interpretação de Gilberto Gil Umbelina, como reacção a desacatos entre militares, nomeadamente brancos, com os realizadores e participantes de uma festa, porque os primeiros, sem serem convidados, quiseram entrar e participar na festa, um baile, realizado no Sporting do Príncipe. Perante a recusa à entrada de estranhos e não convidados, o poder colonial chamou a polícia e militares que, fardados e empunhando armas, invadiram a festa privada, forçando a entrada e a presença dos não convidados. Situação que gerou constrangimentos e antagonismos tão grandes que se foram radicalizando de parte a parte, culminando com o fim da festa, tendo os músicos abandonado, em debandada, o recinto. Esta música retrata, portanto, a situação de abuso de poder exercido pelo regime colonial fascista e exorta a população a ter esperança no futuro, no dia em que “eles abandonarão o nosso território e poderemos viver em paz”. Mais uma vez, é óbvio o recurso à metáfora.

“Diá uã méçu, cavalo ká pué, pá nó dividi minuê, pá kêdê ladran pég’ulatu” . A música foi muito bem recebida sobretudo pelos mais velhos que compreenderam bem a mensagem velada e, também pelos mais novos.

⁸ Tradução Natália Umbelina

Esta musica, no crioulo lungu'yé, da ilha do Príncipe, (crioulo da ilha do Príncipe) atravessou os tempos e as gerações e ainda hoje é entoada e cantada quer pelo próprio autor como por outros músicos e sempre acompanhada pelos presentes com sentido de pertença.

Ponta Mina ki Bon Fá

Ponta Mina Ki Bon Fá

Letra: Gilberto Gil Umbelina **Música:** Gilberto Gil Umbelina **Interpretação:** Os Diabos do Ritmo

Refrão:

Refrão:

Ponta mina ki bon fá

A ponta mina já tem fama de não ser boa

Zá pá macacu viá uéli

Pior ainda ficou com a presença do macaco

Ukpéri fôgô shi kuá ô

É como o cesto vazio

Ponta mina shi bandiá ô (bis)

E a Ponta da Mina sem bandeira

Grandeza p'ôro

Grandeza é para o ouro

Riqueza pô tanha

Riqueza é para a tainha

Diá uã méçu

Há-de chegar o dia

Cavalo ká pué

Em que o cavalo vai ter crias

Pá nó dividi minuê

Havemos de dividir os filhos e

Pá kêdê ladran pég'ulatu (bis)

Cada ladrão tomará o seu caminho⁹

Ê SHIGORA ZÁ

É CHEGADA A HORA

Letra: Chico Paraíso **Música:** Chico Paraíso **Interpretação:** África Verde

Ê shig'ora zá

É chegada a hora

K'ôkê cassa ká tê vanda taia (bis)

Que a casa de palha evoluirá

⁹ Tradução Natália Umbelina

para uma de telha
Pôquê cashi tê cago diá zá Porque a casa já há tempo está
Muito sobrecarregada...

Ká tele bachi pémiá
Issê modu fokiam mudé cúmi
Ki ká guentá soleta

Pôquê kinkim léé mutu
Di guentá palitu
A shigá sêbê shi pontxi tê kime
Un ká béle shanga fá

Sam Má Nanzalé - música composta por António Leite, na década dos anos 70 e interpretada pelo conjunto “Os Untués” em que o mesmo era o viola-ritmo. O compositor chama a atenção da população são-tomense para os acontecimentos que iam tendo lugar um pouco por todo o lado: o recrudescimento das lutas de libertação nomeadamente na Guiné, Angola e Moçambique; a chegada, em crescendo, de tropas portuguesas a S. Tomé e Príncipe. A canção faz alusão a actos arbitrários de prisão e espancamento de autóctones e exortava as pessoas para que estivessem prevenidas para o que pudesse acontecer.

Sam Má Nanzalé

Nossa Senhora da Nazaré

Letra: António Leite **Música e Interpretação:** Os Untués

San Má Nanzalé!	Senhora da Nazaré!
Awa ká dêssê ni liba d’okê kiê vaji,	A água desce da montanha para os vales
Zá wo, kôlê ni vaji bá omali,	Só depois desagua no mar
Pôvô bê kuá ku dá:	Meu povo, veja o que aconteceu
Ossobô ku na tê ké fá,	O ossobô que não tem casa

Só kiê ká samá suba!
Kuá ka dá ni wuê ô,
Lixi ká kôlê awa,

É que se põe a chamar pela chuva
Qualquer pancada nos olhos,
Provoca mucosa nas fossas nasais

Nhami ká ugunda son
Za wo pê pali
Nguê ku na tê lolozu fá
Ká vija plama ni blaku
Nguê ku na tê lolozu fá
Ká vija plama ni blaku
Nguê ku na tê lolozu fá
Ká vija plama ni blaku

O inhame prepara primeiro a terra
e só depois germina e dá tubérculos,
Quem não tem relógio,
Espreita o amanhecer pela fresta.
Quem não tem relógio,
Espreita o amanhecer pela fresta
Quem não tem relógio,
Espreita o amanhecer pela fresta

Mina Sossô é uma composição musical da autoria de António Leite e foi interpretada aquando do mandato do Governador Silva Sebastião. Inicialmente a população mostrou-se grata pelas obras por este realizadas. Daí a expressão “butava vungu doxi”, ou seja, cantava lindas canções e todos o acompanhavam em coro. Porém, em 1970, com a orientação do regime para a realização do Censo Populacional tudo mudou, passou a ser *persona não grata*, pois a população associava o censo ao contrato, ou seja, com a memória das agruras nas plantações, receava que as pessoas fossem contadas para depois serem afetadas ao trabalho forçado. Aí, diz a canção, “vungu bil’ôtlô”. Ou seja, a canção deixou de ter graça e já ninguém acompanhava nem fazia coro. E, em tom satírico, o governador, compelido a cumprir com as suas funções na colónia, é apelidado como *mina sossô*, que não pôde assistir ao funeral da sua própria mãe em Portugal: “...mina sossô ... na ká bê mothi di mendê fá/ As crianças que vagueiam demasiado, não assistem ao funeral da mãe”.

Mina Sossô

Mina Sossô

Letra: António Leite

Música:

Interpretação : Os Untués



Olá vungo tava doxi, Quando a música era agradável
Zozé butá, non kudji. José cantava e nós fazíamos coro
Mióle ku vungo bil'ôtlô Agora que a música mudou
Kenguê ká kudji ê ó? Quem é que a vai fazer coro?

Zozé ni liba di plukutu O José estava no púlpito
Sá ská butá vungu. Cantando músicas
Vungu di tudo móda Músicas de todo o tipo
Kenguê ká kudji ê ó? Agora, quem irá fazer coro?

Aua ê ou aua ê ! Água ! Água!
Non fla mina sôssô A criança que muito vagueia
Aua ê ou aua ê ! Água ! Água!
Ku na ká bê mothi di mendê fá Não assiste ao funeral da sua mãe¹⁰.

Paticu mé é uma música da autoria de Silvestre Umbelina que a compôs, musicou e interpretou nos anos sessenta (1968-1969), como manifestação de resistência ao regime colonial fascista. É uma exortação à tomada de consciência da população para os tempos que decorriam e o futuro incerto que pairava sobre os mesmos. Estudante do Liceu D. João II, começou a tomar consciência da situação colonial e a audição de músicas revolucionárias e a situação do Príncipe, na época, passou a dominar o seu campo de ação. A canção foi inspirada por um período de depressão económica e aumento do desemprego na ilha, quando acabaram as obras públicas realizadas pelo Governador Silva Sebastião.

E agora? “No tê ki muê”(Havemos todos de morrer!).

¹⁰ Tradução Natália Umbelina

Letra, música e interpretação: Silvestre Umbelina

Patiçu mé

Patiçu mé
Patiçu mé
Bi uriá tendê mi ô (bis)
Bamu rêguê minu nó (bis)
Pôquê shi nó lêlê góvéno
Minu'ié ká kpô,

A dá nó shinema zá
Ôriô pagué viá gavi zá

Maji shiviçu dá nó bá
Ora zoba ká kabá
No tê ki muê
No tê ki muê
No tê ki muê

Meus conterrâneos

Meu patricios,
Meu conterrâneos,
Abram bem os ouvidos e ouçam-me (bis)
Vamos erguer os nossos filhos,
Porque se acompanharmos o governo,
Os Minuíes vão padecer.

Já nos deram o cinema
A ponte sobre o rio Papagaio
já está concluída e bonita

Mas e o emprego para nós, onde está?
Quando as obras acabarem,
Havemos todos de morrer!
Todos havemos de morrer!
Havemos todos de morrer!¹¹

Num tom menos trágico, mas bastante disfórico, Leonel Aguiar, um dos fundadores do conjunto Os Úntués e seu carismático viola-solo, compôs a canção **Tximuné**. No cerne da letra, cantada num tom de profundo lamento, está igualmente a precariedade resultante de um emprego que mal dá para comer. Tal como Silvestre Umbelina, também Leonel Aguiar não se socorre de metáforas para descrever uma situação de carestia de vida comum a tantos filhos do arquipélago.

Tximuné

¹¹ Tradução Natália Umbelina

Ô Ô Ô Ô

Ô Ô Ô Ô

Ô Ô Ô Ô

Tximuené, Tximuené

Tximuené, paxensa ô

Paxensa ô, Tximuené

Dêssu só ká dá nguê kuá.

Sêz'ola plamá zá,

Ya Tximuené ku pamba dê,

Ká ba tenda sé fotxi ku passa,

Ku xtlôlô ku mixidadji zuntadu,

Onz'óla ô Tximuené, bilá uwé d'océ,

Kê kuá nga cumé

A Dêssu mu ê!

Ô Ô Ô Ô

Ô Ô Ô Ô

Ô Ô Ô Ô

Piquina Piquina

Enquanto manifestação artística, a música **Piquina Piquina** reflecte a dialética social. No caso são-tomense, apesar da insularidade, as camadas mais conscientes da população autóctone iam tomando conhecimento da resistência organizada e dos ventos da libertação que sacudiam outros territórios africanos, bem como as movimentações dos próprios são-tomenses, através, nomeadamente, da criação do Comitê de Libertação de São Tomé e Príncipe (CLSTP). A canção

“Piquina Piquina”, composta por António Leite e interpretada pelo conjunto “Os Untués” é um exemplo da força inspiradora dessas dinâmicas para os músicos.

PIQUINA PIQUINA

Pikina, pikina,	Aos poucos, aos poucos
Non sa ka lentlá	Estamos entrando
(Refrão)	(Refrão)
Gôxto ku alegria,	Com gosto e alegria
Non sa ka lentlá	Estamos entrando
Non têdê finji sudu	Ouvimos, mas finjimo-nos de surdos
Non sa ka lentla	Vamos entrando (Refrão)
(Refrão)	
Non bê, fé ségu,	Vimos, mas fizemo-nos de cegos
Non sa ka lentlá(Refrão)	Vamos entrando (Refrão)
Pyan d’anji pô sa nglanji,	A pinha de andim, mesmo sendo grande
Ê ká tê imemen(Refrão)	Terá sempre imemen ¹² (Refrão)
Bligadô pô sa blabu,	O beligerante pode ser hábil,
Ê ka mendu bodon (Refrão)	Mas terá sempre medo do bordão (cacete) ¹³

¹² Semente tenra de andim

Conclusão

Podemos afirmar que São Tomé e Príncipe teve nas manifestações musicais, fundamentalmente na música popular, um elemento estruturante da sua identidade cultural e de resistência à dominação colonial.

Os quinhentos anos do colonialismo, com toda a sua violenta política de aculturação e assimilacionismo, não foram suficientes para erradicar as marcas identitárias dos ilhéus. Em várias composições musicais, foram sendo encontradas formas, ao longo dos tempos, de metaforizar criticamente a condição de colonizados, afirmar a individualidade cultural do arquipélago, satirizar, invectivar, apostrofar uma realidade adversa e inferiorizante. Muitas destas canções são hoje parte preciosa da herança cultural, da história da resistência e da preservação da memória colectiva, mantendo-se actuais e significativas para as gerações actuais.

Atravessaram a época mas ainda são de atualidade. Pode-se pulverizar uma estátua, queimar um quadro, queimar documentos, mas não se pode destruir fisicamente uma obra musical. É uma entidade imaterial mesmo que esteja ligada a realidades materiais. A música enquanto obra de arte apresenta, como sublinha Etienne Souriau, diferentes “modos de existencia” (Etienne Souriau, 2011) e pode ter diferentes interpretações - no passado, no presente e no futuro -, pois que a música, como uma obra teatral, é uma obra “ a dois tempos”, para retomar a expressão de Henri Gouhier (Henri Gouhier, 1989). Todas elas convidavam a uma tomada de consciência da situação reinante, mas mantendo-se sempre a esperança de que a presença portuguesa acabaria por claudicar. A resistência e afirmação cultural foi e permaneceu sempre uma atitude profunda e constante. São Tomé e Príncipe não foi e não é excepção.

¹³ Tradução Natália Umbelina

B) TEATRO

Tragédia de Marquês de Mântua e do Imperador Carlos Magno, Tchiloli,

Dans ces régions /Amérique Latine, le Missisipi, les îles de Saint-Domingue et d'Haïti, Cuba/, la seule résistance des peuples dominés par l'esclaves, l'exil et l'arrachement à la culture ancestrale, annihilant les développements mortifières, provoque des réactions qui donnent parfois naissance à de somptueuses expressions ou rituels: candomblés, vaudous, blues. Un processus semblable surgit et se modèle sur l'île du milieu du monde, en un tremplin pour l'imaginaire. Le tchiloli, issu des conséquences de la traite, représente, comme les formes du apon ou des Amériques, un flamboyant sauvetage de l'intelligence qui se tait. F. Gründ: Tchiloli. Charlemagne à São Tomé sur l'île du milieu du Monde (2006: 8)

A Tragédia de Marquês de Mântua e do Imperador Carlos Magno ou o Tchilóli, nome atribuído pelos são-tomenses após a sua apropriação, é um teatro popular antropológico com encenação e narrativa dramática. Baseado na peça quinhentista para uns (Baltasar Dias: 1540),

oitocentista para outros (Paulo Valverde, 1997), a Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carlos Magno foi escrita por volta de 1540 por Baltasar Dias (c.1515 – c.1580), um dramaturgo madeirense da escola de Gil Vicente (1465-1536). A chegada desta peça à ilha de São Tomé tem sido, nos últimos anos, motivo de controvérsia. Para uns, a sua presença na ilha remonta ao início da sua colonização no século XVI, apesar da ausência de qualquer documento histórico comprovativo desta tese. Em 1985 foi publicado um artigo de pesquisa que argumenta de forma plausível que a peça não chegou a São Tomé antes de 1880¹⁴. Dado o impasse na controvérsia não nos deteremos sobre os seus meandros, importando dizer que a versão que estabelece a sua chegada no período quinhentista continua a ser dominante. Aliás, o próprio autor da tese segundo a qual a presença da peça na ilha data de oitocentos, reconhece que para os são-tomenses “é desinteressante a questão peregrina e virtualmente irrespondível [...] de saber se o Tchiloli começou no século XVI [...] ou se se iniciou, como parece ser mais verosímil, na segunda metade do século XIX”¹⁵. Num e noutro caso, a peça de proveniência europeia tem enraizamento secular no imaginário popular, constituindo um dos maiores atractivos culturais para estudiosos e visitantes, sendo prova do interesse que desperta as deslocações ao exterior nos períodos colonial e pós colonial. Trata-se de uma manifestação cultural que foi apropriada, reinventada e imortalizada por São-tomenses, integrando nela rituais tradicionais, transmitida por gerações durante séculos e, cuja importância cultural e a singularidade da beleza coreográfica conferem imenso prazer ao público que tem o gosto de a assistir.

Temporalmente situado num período do Império Carolíngio, o Tchiloli coloca em confronto a chamada Corte Alta, do Imperador Carlos Magno, e a chamada Corte Baixa, do Marquês de Mântua. À primeira, pertencendo o Príncipe Carloto Magno, filho e herdeiro do imperador Carlos Magno, e, à segunda, pertencendo Valdevinos, sobrinho do Marquês, assassinado pelo Príncipe que cobiçava Sibila, a esposa do amigo, ludibriado para uma caçada e assassinado. O enredo envolve a busca da justiça para o sobrinho assassinado, por parte da corte do Marquês de Mântua, com destaque para o intrépido Reinaldos de Montalvão, o chefe dos exércitos do Marquês, e coloca o Imperador Carlos Magno perante o dilema de fazer justiça, mandando executar o próprio filho e herdeiro, ou de o proteger, violando as leis e os princípios

¹⁴ Seibert, Gerhard, “O teatro popular Tchiloli em São Tomé: origem quinhentista ou oitocentista?”, in *Ler História*, 80/2022, p. 93.111, <https://doi.org/10.4000/lerhistoria.10264>

¹⁵ Valverde, Paulo (1997). “O Tchiloli de S. Tomé ou alguns ministérios de uma obra prima”, *Tchiloli. Revista de S.Tomé e Príncipe*, 0, p. 5.

da justiça por ele próprio estabelecidos no seu império. Composta somente por homens, coloca em cena actores e vários figurantes numa e noutra corte, mascarados e fantasiados ao estilo europeu, trajando casacas e sobrecasacas (redingotes) pretos enfeitados com fitas de seda de várias cores, trazendo chapéus (bicórneos) enfeitados com espelhos e lantejoulas, bem como luvas brancas. É simultaneamente sincrética, subversiva e mística, nela confluindo várias tradições. É interpretada em português antigo e moderno por grupos teatrais chamados “tragédias”, em diferentes localidades da ilha de São Tomé. Subjacente à trama, para além do dilema do Imperador e da profunda dor do Marquês pelo assassinato do seu sobrinho e também herdeiro, está implícito o risco de uma guerra civil, se se tiver em conta o poderio militar da Corte Baixa e a absoluta determinação do Marquês de Mântua (com aliados poderosos) de ver feita justiça¹⁶.

O facto de a busca da justiça estar no centro do enredo tendo como alvo o filho do Imperador e herdeiro do trono é um elemento não de somenos importância, num contexto colonial marcado por injustiças contra os autóctones, e o desfecho, marcado pela decisão do Imperador de fazer justiça contra o seu filho Carloto Magno, não pode ter deixado de ser um elemento inspirador para os filhos da terra.

A paixão do Príncipe Dom Carloto por Sibila, a mulher de Valdevinos, não é o único motivo por detrás do assassinato do sobrinho e herdeiro do poderoso Marquês de Mântua. A trama é mais complexa quando fica claro que a autoria moral é do conde Ganalão, irmão da imperatriz que, pretendendo usurpar o trono imperial, incitou o sobrinho a cometer o crime, acreditando firmemente no espírito de justiça do Imperador Carlos Magno, que decerto não hesitaria em mandar matar o assassino de Valdevinos, ainda que fosse o seu próprio filho. Deste

¹⁶ De facto, na frágil, descentralizada e dispersa estrutura do poder da era medieval europeia, em que os senhores feudais, favorecidos pela lei da vassalagem, assumiam efectivo poder político e militar, deve atentar-se nas palavras do Conde Dom Beltrão, um dos emissários do Marquês de Mântua à corte imperial: “E mais lhe faço saber por que esteja aparelhado, se justiça não fizer, que o Marquês tem jurado de por armas a fazer; o mui valente e temido Reinaldos de Montalvão, entre todos escolhido, está bem apercebido como geral capitão. D. Cristão e Agulante, Com o forte Dom Garinos E o valente Montesinos, Primo do morto Infante, Filho de El-Rei D. Salinos, e o mui grande Rei Gaião, de D. Reinaldos cunhado. E o esforçado Dudão, e o grã Duque de Milão e D. Ricarte esforçado, o Marquês de Oliveiros, e o famoso Durandarte, e o Infante D. Gaifeiros, e o mui forte Ricardo, e outros fortes cavaleiros, todos têm boa vontade de ajudar ao Marquês Em esta necessidade, porque foi grã crueldade a que vosso filho fez.” A ameaça, que nada tem de velada, não deixa margem para qualquer dúvida. Albertino Bragança, 27.06.08

modo, seria afastado o primeiro herdeiro na linha de sucessão, passando ele, Ganalão, a assumir tal posição.

Ganalão não estava enganado quanto ao sentido de justiça de Carlos Magno. Prova é que, logo após a incriminação do filho, o Imperador não hesita em o encarcerar enquanto esperava por provas que considerasse irrefutáveis. No confronto que se segue entre as duas cortes, destaca-se a figura de Reinaldos de Montalvão, Chefe dos exércitos da Corte Baixa, e aquele que mais tenazmente se empenha na busca de provas contra Dom Carloto, missão na qual assume uma postura claramente desafiadora da Corte Alta. Corroborando a tenacidade com que persegue o pajem a quem o Príncipe Dom Carloto, da prisão, entregara uma carta endereçada ao tio, na qual confessa o crime e o seu motivo, pedindo-lhe que o protegesse. O pajem chamado *mosso kata* (o moço da carta), uma das figuras mais emblemáticas do auto, sendo o frenético bailado com que simula a acção dos fuga de seus perseguidores, um dos momentos mais apreciados da encenação, reforçado pelo som das flautas de bambu, o *pitu doxi*. Apesar de toda a sua destreza, acaba capturado por Reinaldos de Montalvão, que assim se apodera da prova definitiva que condena o herdeiro do Império. Outro momento longo e muito apreciado pela assistência é o vigoroso duelo entre os advogados das duas partes, uma inovação insular, pois não figura no auto original o despique no qual as partes esgrimem argumentos de forma muito contemporânea, seguidos em suspense pelo público. Os advogados entram em cena após o Príncipe Dom Carloto ter continuado a negar a autoria do crime e colocado o assunto ao Ministro da Justiça, que recorre da sentença. O recurso é aceite pelo Imperador.

O Marquês de Mântua havia jurado que não teria descanso enquanto não visse decepada a cabeça do assassino. Enviou a Carlos Magno, como embaixadores, os seus sobrinhos Conde D. Beltrão e o Duque de Amão, que expõem ao Imperador o motivo da diligência que consistia em exigir a morte do assassino, sob pena de o Marquês convocar o apoio dos seus poderosos aliados. Tal como já havia sido dito, o imperador vê-se confrontado com o dilema de escolher entre a justiça, a integridade do império e o amor paternal. Escolhe fazer justiça com imparcialidade condenando o filho à morte por enforcamento nas masmorras da fortaleza imperial, como relata a peça original de Dias.¹⁷

¹⁷ Contudo, já existem outras versões em que o príncipe D. Carloto consegue fugir (Valverde 1998, 237).

Ainda assim, apesar da perversidade do crime, a execução de Dom Carloto não é a de um vulgar criminoso, como conclui o Ministro da Justiça, na medida em que a sua morte leva à aplicação do decreto que corresponderia hoje ao contexto de luto nacional. «O Príncipe manchou a Corte e esfarrapou a bandeira da Pátria e enegreceu a Nação. Vamos ficar mal vistos no estrangeiro por sua causa. No entanto, em virtude deste acontecimento e por se tratar de filho do nosso Imperador, vou determinar que em todas as repartições se conservem as bandeiras a meia haste, estando as mesmas repartições encerradas durante oito dias e todo o povo usará luto pesado durante trinta dias e a Corte estará de luto durante sessenta dias». Dito o que é o Príncipe enviado para a Fortaleza do Império, a fim de ser executado¹⁸. Certos actos relativos ao inquérito e à defesa integram a prosa portuguesa contemporânea, tornando o texto mais acessível aos espectadores.

Estes, ansiosos pela justiça, enaltecem no final da peça a posição do Imperador, que condena exemplarmente o seu próprio filho e sucessor. Pode dizer-se que este é o leitmotiv do tchiloli, a razão pela qual se encontra profundamente gravado no imaginário popular. O investigador Paulo Valverde aponta duas razões que terão levado o autor a seguir nessa direcção: i) a necessidade de fazer triunfar os deveres ligados ao exercício da soberania e da justiça, em detrimento dos deveres paternais; ii) a ideia de que a intriga, a traição e o crime não triunfam, mesmo sob a prepotência dos mais fortes. Porém, Albertino Bragança, numa posição coincidente com a nossa e atendendo ao contexto histórico prevalecente na época, advoga uma terceira razão iii) “a consciência da desvantajosa correlação de forças face à poderosa família de Mântua e a necessidade de defesa do poder em risco, perante o tom de advertência, de ameaça mesmo, contido nas palavras dos respectivos Embaixadores”¹⁹.

Mas o Tchiloli é muito mais que um traço da cultura do colonizador, vive-se um verdadeiro fragmento da arqueologia teatral onde são desmascaradas as relações de poder, em que os “filhos da terra” se apropriam de uma cultura estrangeira, onde a dramaturgia sofisticada dissimula códigos veiculadores de um espírito de comunhão social e coesão comunitária, que passavam despercebidos às autoridades. Embora tolerada (e até acarinhada) pelo colonizador, a

¹⁸ Tchiloli ou Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carlos Magno pelo Grupo de Teatro Tragédia Formiguinha..., folheto de teatro (1990: s. p).

¹⁹ Bragança, Albertino, “Afinal, o que é o Tchiloli”, Texto de palestra, S. Tomé, 2008.

expansão do auto pela ilha e a sua popularidade representavam factores de aproximação e de partilha de valores subvertidos pelos colonizados.

Assim se compõem as duas cortes:

Corte cima ou corte alta integra como personagens: Imperador Carlos Magno, sua esposa, a Imperatriz, e as damas de honor, o Príncipe Dom Carloto (filho e herdeiro do imperador Carlos Magno), o Conde, Conselheiro do Rei, o Ministro da Justiça, o Secretário da Corte, Dom Roldão, o Conde Ganalão e os Cavaleiros do Imperador.

Corte baixa integra - o Marquês de Mântua (tio do Valdevinos), a Marquesa (sua esposa), Sibila (filha do Marquês e viúva de Valdevinos), Ermelinda (mãe do Valdevinos), o Duque de Amão, o Conde Dom Beltrão, o Reinaldos de Montalvão e o Pajem de Borlor.

Integra igualmente os seguintes **servidores públicos:** os Advogados Anderson e Bertrand, o Notário e o Padre; **os voluntários:** o Capitão de Montalvão e o Pajem embuçado (Mosso Kata); **os músicos:** 1.º e 2.º Tamboreiros, 1.º e 2.º Piteiros (*pitu doxi*) e dois Chocalheiros.

Tal como anteriormente dito, o crime leva as famílias das duas cortes e os seus representantes a debaterem questões de lei, de justiça e de governação. Os temas-chave desse drama fortemente moralizador são a traição, a morte e a igualdade perante a lei.

O Tchiloli congrega várias cenas de dança, música e teatro, alternadas com períodos extensos de representação. São muito importantes, a música, a qualidade e a quantidade de trechos musicais interpretados para a projecção do texto, determinando também a qualidade performativa de um grupo. É muito diferente a competência musical das ‘tragédias’ apesar da circulação de alguns músicos entre grupos aliados. A qualidade do seu ‘fardamento’ atinge de quando em vez quase a perfeição e a elegância esmerada ; de modo igual, é muito diversa, a qualidade coreográfica e vocal dos figurantes inscrevendo-se a improvisação a todos os níveis (textual, musical, gestual) como elemento nodal na representação do Tchiloli.

Toda a trama é animada por uma orquestra que a acompanha, formada por três flautas de bambu (*pitu doxi*), tambores de diferentes tamanhos, tabaque, requinta, primeiro e segundo,

uémbe, bombos, ferrinhos e vários *shucalos* ou *sacaias*²⁰, chocalhos e um sino. Muito importantes são os três piteiros, tocadores de *pitu doxi*, cujo toada em execução tem a função de definir o determinado momento da acção dramática e qual a figura que está a representar. O *pitu doxi* é, sem dúvida, o instrumento principal do Tchiloli. Criadores de magia, do mistério e do ritual podem inibir ou entusiasmar os espectadores. Enquanto que o mesmo assume a linha melódica, os instrumentos de percussão constituem o elemento rítmico. Todos estes elementos desempenham funções que transcendem em muitos aspectos a função meramente acústica, relacionando-se com a delimitação do espaço e dos elementos identitários da cultura santomense.

A dança através das pantominas retratam primeiro o estado de tristeza e, depois o de alegria da Corte Baixa, que acabou por ver reconhecida e reabilitada a morte de um dos seus membros e reconfortada a sua dor. A música e o ritmo enfatizam os momentos mais empolgantes da peça, substituindo por vezes a função das palavras.

O Tchiloli e a sua graciosa representação são tão apreciados que é raro haver uma festa em cujo programa não esteja incluído. As representações ocorrem, com maior frequência, no contexto das festas católicas de uma zona ou de uma família, ou ainda em dias de festa nacional e ocasionalmente em amostragens aos turistas que visitam o nosso país. A atuação deveras apreciada igualmente além fronteiras, nomeadamente em Paris, França.

Ocorre dizer que o Tchiloli tem vindo notoriamente a replicar-se, havendo hoje várias performances do mesmo género tais como: Tragédia “Formiguinha”, de Boa Morte; Tragédia “Florentina”, de Caixão Grande; Tragédia “Desejada”, de Santo Amaro; Tragédia “Os Africanos”, de Cova Barro; Tragédia “Mini Boa Ventura”, de Boa Morte; Tchiloli Feminino, de Cachoeira.

Resumo do argumento da representação do grupo “Formiguinha” de Boa Morte²¹:

Andava à caça o Marquês de Mântua, quando um gemido chama a sua atenção. Procura e encontra o seu sobrinho Valdevinos, que declara ter sido vítima de um atentado praticado pelo filho do Imperador Carlos Magno, D. Carloto, que o agrediu com três facadas. O móbil do

²⁰ Sacaias(chocalhos) - instrumentos autóctones constituídos por um cesto contendo sementes, que ao se agitarem produzem um som semelhante ao das maracás ou guizos.

²¹ Anna Kalewska (2007) e nossa adaptação.

assassínio foi o amor do Príncipe pela mulher de Valdevinos, Sibila, a quem o Príncipe vinha fazendo a corte, sem que a fiel esposa lhe alimentasse qualquer esperança. O assassinio era a única maneira de a alcançar.

O Marquês de Mântua, que jura não ter descanso enquanto não vir decepada a cabeça do assassino, envia a Carlos Magno, como embaixadores, os seus sobrinhos Conde D. Beltrão e Duque de Amão, que expõem ao Imperador o motivo da diligência, exigindo a morte do assassino. Informam o Imperador de que a causa do Marquês de Mântua possui partidários que defenderão pela força a sua, nomeadamente Reinaldos de Montalvão, heróico militar, o chefe do seu exército. O Imperador aceita a justiça da causa que lhe é trazida e, ali mesmo, manda lavrar a sentença de morte do filho.

D. Carloto nega a autoria do crime e coloca o assunto ao Ministro da Justiça que recorre da sentença, sendo o recurso aceite pelo Imperador. Pelo telefone, é chamado o Conde Advogado Anderson, como defensor do Príncipe, seguindo-se os trâmites do processo. Mas o Príncipe goza da simpatia do povo, tem influência, beneficia de protecção. O Marquês reconhece-o e decide agir no sentido de evitar que estas vantagens possam exercer influência, pelo que nomeia o advogado o Dr. Bertrand, que imediatamente se dirige ao Imperador, requerendo que o processo siga os devidos termos. Mas a mãe do Príncipe, a Imperatriz, não aceita que o pai bondoso possa agir tão cruelmente contra o seu filho tal como Carlos Magno, o qual considera que, sob o seu ceptro, todo o criminoso, seja ele quem for, será condenado.

Sibila e Ermelinda, respectivamente esposa e mãe de Valdevinos, dirigem-se ao Imperador, clamando por justiça. O Conde Advogado Anderson dá por supérfluas as diligências do tribunal e requer a presença do Ermitão, que escutou a confissão de Valdevinos na hora da morte. Chama-se o Ermitão pelo telefone. É interrogado.

Um Pagem embuçado (o *mosso kata*, o *rapaz da carta*) leva a Paladino Roldão, Irmão de Carlos Magno, uma carta em que o Príncipe D. Carloto pede a protecção do tio. A fatídica carta é interceptada por Reinaldos de Montalvão que se dirige ao Imperador. Na carta D. Carloto confessa-se culpado de assassinio de Valdevinos. O Conde Advogado Anderson tenta negar. Mas o Dr. Bertrand, advogado do Marquês, prova a culpabilidade do Príncipe. Perante tão flagrante acto o marquês de Mântua pede justiça.

O imperador vê-se confrontado com o dilema de escolher entre a justiça, a integridade do império e o amor paternal. Escolhe fazer justiça com imparcialidade, embora o réu seja o seu próprio filho, que é condenado à morte por enforcamento nas masmorras da fortaleza imperial²².

O Ministro da Justiça conclui: «O Príncipe manchou a Corte e esfarrapou a bandeira da Pátria e enegreceu a Nação. Vamos ficar mal vistos no estrangeiro por sua causa. No entanto, em virtude deste acontecimento e por se tratar de filho do nosso Imperador, vou determinar que em todas as Repartições se conservem as bandeiras a meia haste, estando as mesmas Repartições encerradas durante oito dias e todo o povo usará luto pesado durante trinta dias e a Corte estará de luto durante sessenta dias»²³. Perante isso, o Príncipe é enviado para a Fortaleza do Império, com vista a ser executado. Certos actos relativos ao inquérito e à defesa integram a prosa portuguesa tornando o texto mais acessível aos espectadores.

²² Contudo, já existem outras versões em que o príncipe D. Carloto consegue fugir (Valverde 1998, 237).

²³ Tchiloli ou Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carlos Magno pelo Grupo de Teatro Tragédia Formiguiha..., folheto de teatro (1990: s. p).

Auto de Floripes, São Lourenço, Sonlenço

O Auto de Floripes é um emblemático teatro popular de narrativa épica, sobrevivente de autos renascentistas, mas com recuperação africana, onde se destacam as figuras de Floripes, filha do Chefe dos reis turcos, o Almirante Balão (o único elemento feminino do auto e que lhe dá o nome), o Imperador Carlos Magno Magno e os Doze Pares de França. É um auto do ciclo carolíngio, uma recriação da história medieval, com matriz europeia, de carácter evangelizador e mesmo catequizador, levada para a ilha do Príncipe, onde assume referenciais culturais de índole africana. Em termos de sua fixação etnogeográfica, o Auto da Floripes pode ainda ser enquadrado como um exemplar aparentado com outras manifestações que formam um agrupamento multiforme de coreografias dramatizadas de lutas entre mouros e cristãos, com maior ou menor presença de textos tais como: Drama dos Doze Pares de França de Palme (Viana do Castelo), Auto do Mouro e do Cristão de Franqueira (Galiza), Auto dos Turcos de Crasto (Ponte de Lima)²⁴. Atualmente é o Auto da Floripes das Neves (Viana do Castelo) e o Auto de Floripes da Ilha do Príncipe que mantêm ainda uma maior regularidade de representações; todos os outros, ou foram desaparecendo nas duas últimas décadas, ou perderam o fulgor de outros tempos realizando-se apenas esporadicamente (Paulo Raposo, 1998).

O Auto da Floripes está construído na base de uma literatura portuguesa/ibérica, que integra fatos reais e imaginários do universo franco da obra “História do Imperador Carlos Magno, e dos doze pares de França” traduzida no século XVIII do castelhano para português por Jeronymo Moreira de Carvalho. Porém, muito mais do que uma reprodução, as personagens do

²⁴ Auto de Santo António da Portela-Susã (Viana do Castelo), Comédia dos Doze Pares de Argozelo (Vimioso), Descoberta da Moura de Vale Formoso (Covilhã), Baile dos Turcos (Penafiel), Comédia dos Mouros e Portugueses de Pechão (Olhão), Dança dos Bugios e Mourisqueiros do Sobrado (Valongo), Dança dos Pedreiros de Penamaior (Paços de Ferreira).

São Lourenço ou Sonlenço, como é denominado no Lung'ié, crioulo da ilha do Príncipe, não se submeteram nem reproduziram cegamente a literatura. Para além de se apropriaram do auto, criaram e recriaram suas próprias histórias. O Auto é hoje uma representação sincrética onde se confluíram e conciliaram diferentes expressões da história e cultura local, adquirindo uma acentuada matriz africana, embora mantendo as características da época histórica bem como a raiz franca e portuguesa. As manifestações são tratadas a partir de aspectos históricos, texto, indumentária, música, teatro e dança, performance e cenografia.

O Auto coreodramático sai de Neves, Viana de Castelo, Portugal, vai para o Príncipe (São Tomé e Príncipe) e para o Brasil²⁵. Cada um dos países tem hoje o seu auto que mantendo embora a matriz inicial, foi apropriado, adaptado, modificado e reinventado por cada uma das geografias. É uma manifestação cultural transcontinental celebrada em três continentes: Europa (Portugal), África (S. Tomé e Príncipe) e América (Brasil).

Relativamente ao Príncipe, a festa de São Lourenço é celebrada duas vezes ao ano: no dia 15 de Agosto e no domingo seguinte a esta data. O início das festividades acontece logo ao amanhecer²⁶ altura em que a população é despertada pelos tambores, cornetas e apitos que percorrem as ruas de Santo António, a capital da ilha, para a representação do conflito entre cristãos e mouros. Nas hostes dos cristãos, predominam cores suaves, sobretudo os tons de azul, enquanto os mouros envergam cores vivas nas quais sobressai o vermelho. As roupas usadas pelos personagens são confeccionadas de forma artesanal, com lantejoulas, fios de ouro, fitas de seda de várias cores, gregas, missangas, espelhos, sendo o cetim o tecido utilizado. As calças são largas tipo bombachas (saiotes), as camisas do estilo túnicas. Além das vestimentas, são utilizados turbantes, escudos, lanças, cintos largos para prenderem a espada e sapatilhas.

Esta manifestação cultural, que terá sido introduzida na ilha no século XIX, está hoje enquadrada anualmente no “Mês da Cultura”, celebrado em Agosto, na que é desde 1994 a Região Autónoma do Príncipe. O palco são as ruas e a praça central da cidade de Santo António,

²⁵ Cavalhada é um espetáculo teatral com personagens que encenam, há mais de duzentos anos, uma batalha medieval com os dois exércitos: o dos Cristãos e os dos Mouros. A Cavalhada é um espectáculo a céu aberto, realizado em Poconé a 104 km de Cuiabá, Mato Grosso, desde o século XVIII. A origem da história da Cavalhada está ligada Portugal sendo uma simbólica representação histórica da luta travada entre o imperador do ocidente, Carlos Magno, coroado pelo Papa Leão 2, e os Mouros que invadiram a Península Ibérica, com a pretensão de forçar os Cristãos a aderirem à religião maometana. O enfrentamento é pelo poder da rainha Moura que é capturada pelos Cristãos, em troca a conversão dos Mouros para a religião cristã, o cristianismo.

²⁶ Faz parte da tradição que às cinco horas da manhã seja tocada a corneta uma só vez na “Boca” da praia e na porta do cemitério. Só às sete horas é que saem os Embaixadores dos cristãos e mouros.

a participação popular é massiva e não se exigem ingressos para assistir. Inclui um conjunto diversificado de representações dentro da mesma representação: batalhas, coreografias ou danças teatralizadas, pantomimas, entremezes²⁷, desfiles, marchas, para só referir algumas.

Relativamente às datas, o enquadramento desta manifestação popular chamou e tem chamado a atenção de boa parte de estudiosos, os quais procuram localizar e identificar as origens e fontes sobre as quais sedimentam estes textos e práticas populares. É, sobretudo, entre os etnógrafos, linguistas e historiadores das culturas orais oitocentistas que encontramos essa preocupação com os contextos literários de onde emergem as tradições populares. Fernando Reis (1969) aponta, como fonte de introdução desses festejos, os mestres açucareiros vindos da ilha da Madeira, que traziam na memória e em livros as histórias desenvolvidas nos espetáculos que acontecem em São Tomé e Príncipe. Teófilo Braga (1987 [1905]) estabelece uma relação de interferência mútua entre a poesia popular – que foi recebendo influências e influenciando – e a literatura e a poesia eruditas europeias, mas realça, sobretudo para o ciclo carolíngio, a filiação nas grandes tradições das canções de gestas (ou canções guerreiras) galo-francas, amplamente apreciadas na península ibérica. Carolina Michaëlis de Vasconcellos (1934: 81) analisa também o que diz ser o “eco longínquo da Chanson de Roland estranhamente desfigurado ao passar das gestas jogralescas para a boca do povo”. E é ainda o etnólogo brasileiro Luís da Câmara Cascudo (1979 [1953]) quem ressalva que é muito controversa a origem do célebre e muito circulado livro que reúne as proezas de Carlos Magno. Segundo Câmara Cascudo, o mesmo estava no século XIII traduzido em provençal e sabe-se da existência de uma versão castelhana de enorme divulgação no século XVI – tradução de 1525 por Nicolas Piemonte a partir de uma versão de 1478, em prosa, *História del Emperador Carlomagno y de los Doce Pares de Francia: e de la cruda batalla que hubo Oliveiras con Fierabrás, rey de Alexandria, Hijo del grande Almirante Balán*.⁹ Possivelmente poderá ter sido também esta a fonte do madeirense Baltazar Dias (séculos XV-XVI), autor de vários autos famosos, de cujo trabalho se destaca a “tradução-autoria” do romance “A Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carlos Magno”, que inspira a representação que se faz actualmente em S. Tomé e Príncipe²⁸.

²⁷ Representação dos bobos, banquete por ocasião do casamento da Floripes com o Gui de Borgonha, pau de força, Mesa de Conselho presidida por Carlos Magno, entre outros.

²⁸ cf., a este respeito, o artigo de Paulo Valverde.

Porém, em entrevista dada no dia 5 de Agosto de 2016, os praticantes do Auto da Floripes²⁹, representado em Neves, Portugal, reportam que o guião deste tem origem no romance de cavalaria "História de Carlos Magno" publicado em francês no final do século XV, tendo o texto sido traduzido e publicado em português (a partir da versão espanhola) no século XVIII³⁰. Há autores que atribuem a sua chegada a nós no século XIX. O Auto de Floripes do presente estudo baseia-se fundamentalmente no livro "História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França", traduzida do castelhano para português por Jeronymo Moreira de Carvalho, nos anos: 1800, 1817, 1863³¹.

Enquadramento histórico

Se remontarmos à história longínqua do Auto de Floripes, vamos encontrar na sua origem o rei Clovis, o primeiro rei germânico, "pagão" e "infel", que se converteu ao catolicismo após a queda do Império Romano do Ocidente, por estímulo de sua esposa Clotilde da Borgonha³², em oposição ao arianismo comum entre os povos germânicos³³. Atitude que foi de imensa importância na subsequente história da Europa.

No presente trabalho a incidência recairá sobre a Dinastia Carolíngia³⁴, personificada em Carlos Magno e no império que criou após ter ascendido ao trono de França após a morte de seu pai, Pepino, o Breve, vigésimo quarto rei de França. Uma vez assumido o trono, Carlos Magno

²⁹ Por habitantes das freguesias de Mujães, Barrocelas e Vila de Punhe, no Vale do Neiva, Viana do Castelo em que o lugar das Neves é o ponto de encontro entre estas 3 freguesias.

³⁰ Dizem os entrevistados que "Apesar de ser clara esta origem literária do guião, o mesmo foi transmitido oralmente por várias gerações iletradas até voltar a ser fixado em texto por volta de 1940 por Leandro Quintas Neves. Provavelmente foi nesta altura que se redescobriu a relação deste espetáculo com o romance de cavalaria e se voltou a designar o exército invasor como "turco" em vez de "mouro" como é comum em tantas manifestações teatrais relacionadas com esta".

³¹ *HISTÓRIA do Imperador Carlos Magno e dos doze pares de França*. Traduzida do castelhano para português por Jeronymo Moreira de Carvalho. Dividida em cinco Livros, Lisboa, Officina de Simão Taddeo Ferreira, Anno de MDCCC, com licença da Meza do Desembargo do Paço.

³² Op. Cit, p. 3.

³³ História do Imperador Carlos Magno e Dos doze pares de França. Clotilde da Borgonha esposa do rei Clóvis estimulou-lhe a converter-se ao catolicismo, atitude que foi de imensa importância na subsequente história da Europa. Clóvis foi o primeiro rei dos Francos a unir todas as tribos francas sob um único governante, alterando a forma de liderança de um grupo de chefes tribais para um governo de um único rei e assegurando que o reinado seria uma dinastia, passado para os seus herdeiros. Clovis é considerado o fundador da França e da Dinastia Merovíngia que governou os Francos durante os dois séculos seguintes.

³⁴ A Dinastia Carolíngia inicia-se oficialmente no ano 751, século VIII, com a promulgação, em ofício da Igreja Católica pelo Papa Zacarias, a Pepino, o Breve, como rei dos francos de 751 a 768. Na história esta é a primeira investidura como soberano por determinação de um pontífice.

faz várias conquistas e expande o reino para o Leste Europeu chegando até à atual Polónia. Tendo sido eleito rei dos Romanos e Imperador de Roma, ganhou “Jerusalem, e as relíquias, que trouxe, e milagres que houve, e outras circunstancias”³⁵

No livro *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, Carlos Magno é descrito como “um poderoso Senhor, muito crente e muito valente, homem de grande conselho, sagacidade, proezas, façanhas e prudencia, quer nos regimentos do governo do Reino, como das facturas da guerra”³⁶. Na obra é ainda dito que “premiava quem o merecesse; fazia a todos igual justiça; ouvia e respondia a todos com paciência e mansidão, era pacífico no falar e reprehender”³⁷.

O enredo que no Auto de Floripes opõe os Cristãos aos Mouros resulta do tempo em que Carlos Magno, Imperador de Roma, teve de ir em auxílio do Patriarca de Jerusalém, então perseguido pelos Turcos que saqueavam cidades e igrejas, tendo-se apoderado do Santo Sepulcro. Vendo-se “em tanta perplexidade e aperto, sem remédio algum (...) para se defender do grande furor e poder dos Turcos”³⁸ e, conhecendo as grandes virtudes e proezas de Carlos Magno, decidiu valer-se do seu patrocínio. Em Constantinopla, o Patriarca informou o Imperador Constantino da situação reinante e este, em acordo com o Patriarca, enviou o pedido de ajuda a Carlos Magno, numa carta escrita pelo seu próprio punho. À carta juntou “as chaves do Santo Sepulcro, e as da Cidade de Jerusalem, o Estandarte e insígnia do Nosso Senhor Redemptor como firme pilar de toda a Christandade e defensor da fé de Christo”³⁹. Ao receber a carta, o Imperador Carlos Magno “chorou amargamente” pelo facto do Santo Sepulcro estar em mãos dos “infiéis”. Chamou o Arcebispo Turpim e mandou-o pregar por todo o reino as “tão lastimosas notícias” e muitos cristãos resolveram acompanhar Carlos Magno na Guerra para a restauração da Cidade Santa.

Causas do conflito que opõe Carlos Magno ao Almirante Balão

³⁵ Op. Cit, pag. primeiro livro.

³⁶ Op. Cit, capítulo VII, p. 41

³⁷ Op. Cit, p.12

³⁸Op. Cit, p.15

³⁹ Op. Cit, p.16.

As principais causas são religiosas - Sendo o Auto de cunho evangelizador, ressalta a grandeza atribuída ao catolicismo, representado pelos cristãos chefiados pelo Imperador Carlos Magno e os Doze Pares de França, sobre o islamismo, representado pelos mouros, capitaneados pelo Almirante Balão⁴⁰. É uma guerra de religião entre o Catolicismo (Cristãos) e o Islamismo (Mouros) em que o cristianismo se apresenta como o Bem e o islamismo como o Mal. É a Bíblia, o livro sagrado dos cristãos, em oposição ao Alcorão, o livro sagrado dos mouros. É a crença monoteísta, o Cristo Rei do Universo, a contrapor-se à crença politeísta nos deuses e ídolos Mafoma, Apollim, Tavalgante, Magor e Jupini.

O mote da guerra, com tantas batalhas e mortes, reside na preocupação em recuperar as “sacrossantas relíquias” que estavam “indecentemente” na posse dos Turcos. Os cristãos disputam a posse dessas “santas relíquias” e a conversão ao cristianismo. As “sacrossantas relíquias”, às quais eram deveras respeitadas e protegidas pelos cristãos que lhes atribuíam muitos milagres, compunham-se de: “Côroa de Christo Senhor Nosso, os Cravos com os quais cravaram Jesus Cristo na cruz, um Relicário, uma parte da Cruz de Christo, o Santo Sudário, Huma camisa de Nossa Senhora, e hum panno em que envolvia o Menino Jesus nos braços de Sam Simeão”⁴¹.

Temos igualmente causas económicas - a expansão territorial, a conquista e reconquista da Terra e os lugares Santos que estavam em posse dos Turcos, bem como as riquezas neles existentes.

Tal como abaixo destacamos, durante o Auto, os principais pares são representados pelas duas partes em contenda.

➤ Os **Cristãos**, liderados pelo Imperador Carlos Magno, viviam em Marmionda. Havia os que ficavam na corte em companhia de Carlos Magno: o Duque Regner, o Duque Nemé, o

⁴⁰ Almirante Balão, no parecer de Ricarte de Normandia, era “muito feroz nos feitos, e nos gestos, e muito valente pela sua pessoa, mas muito inimigo dos Christãos. He muito temido dos seus vassallos ... mas pouco destro nas armas”, Op. Cit, p.170.

⁴¹ *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*. Traduzida do castelhano [para português](#) por Jeronymo Moreira de Carvalho, [pag. 21](#).

Autor, o Tietre, o Galalão (grande traidor) e o Urgel de Danôa, bem como outros que ali não residiam: Roldão (capitão dos doze pares de França), Oliveiros, o Príncipe Gui de Borgonha, Ricarte de Normandia, General Embaixador, Geraldo de Mandifer, Aloim, Auberim, Alorino, cavaleiros Macaire e Hoel (conde de Nantes), Arcebispo Turpim, Morpim, entre outros.

- **Os Mouros** eram representados pelo Almirante Balão e viviam em Agoas-Mortas. Integravam: Ferrabraz (filho do Almirante Balão e rei de Alexandria e de toda a província da Babilónia até ao Mar Vermelho, homem agigantado e de grandessíssimas forças, muito destro em todas as armas, guerreiro sagaz que destruiu Roma, matou o apostolado, levou todas as Sacrossantas relíquias, tomou Jerusalém e o Sepulcro onde Deus se encontrava colocado⁴²), Floripes (filha do Almirante, princesa turca que se apaixona por Gui de Borgonha e trai os seus, por amor), Sortibão (fiel conselheiro do Almirante), Rei Clarião, General Embaixador, Brutamonte (carcereiro), Barbaças (camarista), Burlantes (capitão), Muradas (um dos quinze reis), Gigante Galafre (da Torre de Mantible), Rei Escapado, Mestre Sala, Fidalgo, Lucafre (sobrinho do Almirante Balão e pretendente a mão da Floripes), Rei Ropim, El-Rei Espolante, Tenebro (irmão de El-Rei Sortibão), Morpim, General Cornifer, Nigromantico Feiticeiro, Conselheiros e Cavaleiros e Bobos.

Caracterização de Floripes, filha do Almirante Balão, irmã de Ferrabraz e esposa de Gui de Borgonha

Sendo a Floripes única personagem feminina e a que dá nome ao auto é-lhe dedicado um espaço onde se relatam as importantes funções que desempenha durante o Auto. A juventude, a beleza, o encanto, a formosura e a sagacidade devem ser as características predominantes na personagem daquela que se candidata a princesa da Mauritânia, um dos mais importantes territórios do vasto império turco. No processo de apropriação do auto pelos autóctones, é imprescindível que a filha do Almirante Balão seja educada, perspicaz, sábia, discreta e pudica. O bom comportamento é outro predicado: ter uma postura exemplar perante a sociedade, agir de

⁴² Ferrabraz, rei de Alexandria era bem fornecido e forte, media 15 pés de comprimento. Tinha como armas três espadas: plotança, baptizo e braba, grossa lança e o escudo de aço, pendurado ao pescoço, onde tem esculpido a imagem do seu ídolo Apollo. Vestia-se de “hum couro cosido, por cima punha huma muito formosa, e boa saia de malha, e hum peito de aço e, em cima de tudo isto hum arnez muito resplandecente, guarnecido de muitas pedars preciosas de grande valor.

⁴² Reis, 1969, p.130

modo a suscitar o respeito de todos antes e depois da festa e pela vida toda. Deste modo, pode-se dizer que a exemplaridade exigida à personagem extravasa a representação do auto, devendo fazer dela uma verdadeira referência social e comunitária. Durante muito tempo era requerido para a representação dessa personagem o critério “Donzela”: “É crença geral que se a moça não for donzela, e desempenhar o papel de Floripes, morrerá antes da próxima representação”⁴³(REIS, 1969, p.130). Mas, com o passar de tempo, a exigência de virgindade da protagonista vai-se tornando mais flexível, não sendo esta condição tão valorizada como outrora, o que atesta o dinamismo social do Auto e a absorção de novos valores sem pôr em causa o contexto histórico subjacente. Actualmente, não ser mãe já é o suficiente. Contudo, como resquício dos valores de outrora, o facto confirmado de virgindade de uma candidata ao papel de Floripes coloca-a em vantagem, fazendo com que seja olhada com mais respeito por cristãos e mouros. Não é de somenos importância o critério da dicção e da voz, uma vez que Floripes intervém em muitos momentos durante o Auto. De menina preferencialmente virgem na vida real, ela passa, durante a sua apresentação no Auto, aos papéis de filha dilecta do Almirante Balão e, posteriormente, à condição de esposa.

A indumentária de Floripes, sua confecção e decoração são cuidadosamente preparadas por senhoras mais velhas (que podem ser familiares ou não), mas com o envolvimento de jovens de sua idade, que participam na confecção de rosetas e outros adornos e acessórios e se ocupam da maquilhagem, do embelezamento e do penteado.

O ato de vestir Floripes é tarefa de uma senhora experimentada. Do banho e dos rituais de proteção encarregam-se as mais idosas e experientes pois requerem particularidades de que somente estas detêm o segredo. Eis alguns elementos transmitidos em confidência, reveladores do processo de apropriação e de nativização do auto : no dia de Sonlenço, logo de manhãzinha, às cinco da manhã, vai-se apanhar água no Rio Papagaio, numa zona bem determinada e não em outra qualquer. É a chamada localidade de *mixana*. É um ritual importante, uma espécie de iniciação de tudo o que vai acontecer ao longo do dia. Ao entrar no rio a pessoa persigna-se e a seguir pede licença aos santos do rio e apanha a água virada para a nascente, após o que deita uma moeda no leito em sinal de pagamento. Esta água vai ao lume, mas não ferve, põe-se *ufiá bode* (folha de bode) que tem função protectora contra o mau olhado, e *minu ranxo, dêvê*, em

⁴³ Reis, 1969, p.130

crioulo forro, folhas de fruteira, entre outras. Deixa-se arrefecer a água, colocando sobre o recipiente que a contém, dois fiapos de vassoura em cruz. Uma vez a água arrefecida à temperatura do corpo, Floripes é com ela banhada. Mas ainda antes do banho, benze-se e com uma caneca apanha-se a água e banha-se por três vezes o corpo. Conserva-se este sem limpar e, depois de estar enxuto é untado com creme, antes de ela ser vestida. São referências que atestam a apropriação e o sincretismo de que a peça se tornou exemplo. Ainda antes de se vestir, Floripes é ungida com um unguento da responsabilidade de alguém de experiência reconhecida, em cuja preparação entra, para além de outros ingredientes tradicionais, a *babosa* (aloe vera) cuja função é igualmente de afastar o mau olhado. Com esse preparado fazem-se cruces: na testa, no peito, nas costas, atrás das orelhas, nas palmas das mãos, planta dos pés e nos tornozelos, cruzando crenças autóctones ao simbolismo da cruz cristã. Pode-se daí inferir-se que o peso do processo evangelizador, e catequizador que o colonizador quis hegemónico não apagou as crenças provenientes de culturas continentais africanas, tendo atravessado a representação do auto durante o período colonial e sobrevivido até os nossos dias. Assim, cremos não estar a incorrer em exagero se classificarmos tais ritualizações como expressões de afirmação e resistência cultural.

A indumentária de Floripes compõe-se de : uma primeira saia, por cima o vestido, o elmo enfeitado com rosetas e fios de ouro, a capa de trás com cordel comprido susceptível de fazer uma cruz à frente e permitir os movimentos de forma confortável, a banda ou sainha, como acessório, traz atado à cintura um saquinho com os seus pertences muito pessoais e uma espada. À cabeça traz o turbante enfeitado com rosetas e fios de ouro. De notar que as rosetas e fios de ouro enfeitam e adornam toda a indumentária da princesa turca, dando-lhe um ar fino, alegre e formoso.

O Auto de Floripes constitui por excelência o principal espaço de memória no Príncipe, S. Tomé e Príncipe. É um auto recreativo, um teatro de rua de origem portuguesa, no qual para além dos figurantes, mais de trinta, toda a população se sente envolvida e nele participa ativamente, quer faça chuva ou sol. Constitui para a ilha e para a sua população a maior manifestação cultural celebrada duas vezes por ano: no dia 15 de Agosto e no domingo a seguir a esta data. Afluem à ilha muitos visitantes: diáspora em São Tomé e no estrangeiro, turistas nacionais e estrangeiros, bem como investigadores, estudiosos, profissionais de fotografia e de

filmagem com o fito de assistir à essa reconstituição histórica o que confere ao auto uma dimensão sem paralelo na ilha.

Na perspetiva de garantir a sua continuidade, foi instituído, de forma quase espontânea, o Auto de Floripes infantil, que abre e encerra o mês da Cultura no Príncipe. O Auto também se abre ao exterior e tem sido representado em São Tomé e em Portugal, sendo reconhecido como uma muito importante parte do património cultural, das artes performativas do país.

O Auto de Floripes tem o seu início por volta das sete horas da manhã e conhece o seu término, com a vitória de Carlos Magno e dos doze pares de França, por volta das dezanove horas se incluirmos a marcha final e o encontro com as autoridades regionais. Constitui uma força de coesão nacional e uma forma de resistência e de afirmação cultural. Tendo-se enraizado como uma manifestação cultural da ilha, absorveu outras histórias, as suas histórias africanas, numa junção de dados culturais, e assumido formatos e significados locais de tal maneira vigorosos, que quando o governo colonial fascista quis suprimir a representação do Auto, encontrou resistência de todos os minuíés, os filhos da ilha do Príncipe.

OS PONTOS ALTOS DO AUTO

O Auto começa logo pela manhã, pela mão do General Embaixador das duas cortes, cuja função é recolher os pares até ao meio dia, quando se instalam nas cortes: Agoas Mortas para os mouros, os primeiros a se instalarem, e Marmionda, para os cristãos.

- O Auto tem seu início com a troca de “Embaixadas” levadas pelos embaixadores a cada um dos rivais e, de acordo com a resposta às mesmas, cresce a tensão entre os dois impérios, culminando com a primeira grande batalha em que os cristãos vencem os cinquenta mil turcos, saindo Oliveiros muito ferido desta contenda.
- **Ferrabrás**, tomando conhecimento dessa mortandade, pede ao pai para ir desafiar o Imperador Carlos Magno e obtém a aceitação do Almirante Balão. Mas ainda antes de partir é surpreendido pelo chamamento de sua irmã Floripes que lhe oferece uma espada de seus antepassados, uma relíquia mística, em sinal de encorajamento para o duelo que iria travar

com Oliveiros. Esta passagem não é perceptível no livro (*História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*. Traduzida do castelhano para português por Jeronymo Moreira de Carvalho), o que parece ser uma apropriação do auto no Príncipe.

- **O chamamento de Floripes ao seu irmão Ferrabrás** - No Príncipe, é esse o momento de grande suspense, muito apreciado e o mais aguardado pela população. Constitui uma espécie de *casting* a Floripes através do qual é avaliada se tem voz e sabe falar, se é audível e compreensível. Se tudo correr de acordo com as expectativas, é aplaudida publicamente e ganha aceitação e carinho da população durante todo o auto e mesmo depois dele.
- **Batalha entre Ferrabrás e Oliveiros** - Ferrabrás, após ter desafiado Carlos Magno para o combate⁴⁴, acaba travando uma feroz e violentíssima peleja com Oliveiros, a qual termina com a derrota e detenção do turco, acabando este por reconhecer o deus cristão e converter-se ao catolicismo.

Este é o momento dos mouros irem buscar os Bobos⁴⁵, personagens que entre as demais bobices, **bobagens** e atitudes risíveis cometem e orientam o campo de batalha dos beligerantes, de modo que ninguém, nem “um amiguinho de quatro patas” tenha ali lugar. Vestidos com fatos espalhafatosos, máscaras bizarras, são todos portadores como ferramentas de trabalho, chicotes e varapaus. Esta passagem não consta nos documentos consultados, o que leva a concluir que foi parte do processo de recriação autóctone do auto.

- **Floripes salva os cinco Cavaleiros cristãos** - Os cinco cavaleiros cristãos dentre os quais Oliveiros são apanhados no final do combate e levados à presença do Almirante que os manda prender num cárcere escuro, vigiados por Brutamontes. Visitados por Floripes que pensa estar em presença de Gui de Borgonha, esta mata o carcereiro, liberta os cinco cavaleiros cristãos e esconde-os na sua câmara.

⁴⁴ nestes termos: “Oh Imperador Carlos Magno! Homem covarde e sem valor! Manda dous, ou três ou quatro dos mais valentes e melhores dos Doze pares contra mim sómente, que espero vencer a batalha. E venhaõ ainda que sejaõ Roldão, Oliveiros Trietre e Urgel de Danõa, que te juro pelos meus Deoses, não lhes hei de voltar a cara. Estou só no campo e muito longe do meu exército e, se isto não fazes, publicarei por todo o mundo a tua grande cobardia e dos teus Cavalheiros, e direi que são indignos de se chamarem valorosos ...”.

⁴⁵ O bobo era um artista contratado pelas cortes europeias na Idade Média para divertir os reis e seu séquito. Como um palhaço, era considerado cômico e muitas vezes desagradável, por apontar de forma grotesca os vícios e as características da sociedade

- **Batalha dos sete Cavaleiros contra quinze Reis Mouros** - O Imperador Carlos Magno, entristecido com a sorte dos seus Cavaleiros, envia uma Embaixada ao Almirante através de sete dos Doze Pares de França⁴⁶, encabeçados por Roldão, com uma mensagem cujos termos intimavam o Almirante Balão a libertar os Sete, enviar as santas relíquias e converter-se ao cristianismo, como contrapartida para uma coexistência duradoura e pacífica, sendo que - assim disse Carlos Magno - o não acatamento da intimação significaria uma guerra sem quartel e o extermínio das hostes mouras.

Entretanto, o Almirante Balão envia em simultâneo a Carlos Magno uma “Embaixada” integrada por quinze reis, chefiada por Muradas, portadora da exigência de devolução do seu filho Ferrabráz, o que a não ser feito acarretaria, segundo o chefe turco, ir buscar o imperador cristão “com duzentos mil homens de guerra: e que não descansaria até o não deitar fora do seu reino vergonhosamente, e dar-lhe cruel, e vergonhosa morte”⁴⁷.

Ignorando ambas os ultimatos, as duas “embaixadas” encontram-se e trava-se uma feroz e fatal batalha, onde os catorze reis mouros são mortos, à excepção de um, o Rei Escapado, que foge. Continuaram os Cristãos o seu caminho para Aguas Mortas levando com eles as cabeças dos seus adversários.

- **A travessia dos sete cavaleiros da ponte Mantibe sem pagar tributo**⁴⁸ - Chegados os sete Cavalheiros à Ponte Mantibe, bem guardada pelo Gigante Galafre, o Duque de Nemé disse-lhe enganosamente que trazia o tributo completo, mas “que tudo ali vem atraz, e brevemente chegará”, assim como os presentes para o Almirante Balão “porque nós viemos a diante para fazermos promptas as pousadas”. Acreditando nos argumentos do Duque, o Gigante deixou-os passar.
- **Prisão dos sete cavalheiros pelo Almirante Balão em Agoas-Mortas e a sua libertação por Floripes** - Chegados os sete muito tarde, cansados, em presença do Almirante, foram mandados repousar na casa de Fidalgo para que no dia seguinte o Almirante escutasse a

⁴⁶ Roldão, Gui de Borgonha, Ricarte, Duque de Nemé, Urgel de Danôa, ...

⁴⁷ Op. Cit, p. 96.

⁴⁸ O tributo para atravessar a ponte consistia em entregar: trinta pares de cães de caça, e cem falcões, e cem cavallos ajaezados, e por cada pé de cavallo um marco de ouro fino. Ao não pagamento do tributo é-lhe cortado a cabeça que será pendurada nas ameas da ponte.

“embaixada” de Carlos Magno. Porém, ainda nessa noite, chegou ao palácio o rei Escapado que o informou o Almirante Balão da morte dos catorze reis, numa batalha em que “(os sete) foraõ taõ valerosos, que mataraõ em bem pouco tempo os quatorze Reis vassalos, sem que nenhum dos Chistão morresse, nem fosse ferido nem ainda cahisse de cavalo”⁴⁹. O Almirante “ficou com pena, enojado e melancólico” e jurou vingar-se uma vez que tinha na sua posse os doze pares de França (sete que estavam com Floripes e os cinco alojados na casa de Fidalgo). No dia seguinte, após os sete terem informado sobre o teor da “embaixada” do Carlos Magno, foram condenados à morte por arrastamento e esquartejamento, junto com os outros cinco, pois estando Carlos Magno sem os Doze, o iam cercar “porque sem muito trabalho o havia de prender (...) e assim ganharemos todo o reino de França”⁵⁰.

- **Floripes consegue ter igualmente à sua guarda também os sete Cavaleiros cristãos, libertando-os** - Floripes, que ouvira toda a conversa, consegue convencer o pai a dar-lhe a guarda dos sete cristãos, apesar do parecer negativo de Burlante, que alertou o Almirante das “grandes desgraças ... que tem sucedido a homens muito especiaes por ter confiança em mulheres, e os grande damnos, que pela sua pouca firmeza se haõ causado ... e assim não te cegue o amor de filha ...”⁵¹. Em vez de os levar para a prisão na torre, Floripes levou-os antes para sua câmara onde estavam os outros cinco, dos quais queria ser carcereira.
- **Fica consumada a paixão, proposta de baptismo e casamento de Floripes e de Gui de Borgonha.** Segundo golpe duro que sofre o Almirante Balão, antes da sua derrota final num combate feroz com o imperador cristão. Sua amada filha Floripes casa com Gui de Borgonha, cristão e sobrinho de Carlos Magno e entrega aos cristãos as Santas Relíquias, todo o tesouro do Almirante seu pai e outras jóias de grande valor.

Eis a confissão de Floripes a Gui de Borgonha por quem se apaixonara :

“Pois, senhor, o que meu coração mais deseja; sobre todas as cousas do mundo, he servir como legítima mulher ao senhor Gui de Borgonha: e estas são as mercês que a elle e a vós, Senhores, peço: E de muito boa vontade me farei Chirstã e vos darei as Santas Relíquias, que com tanto

⁴⁹ Op. Cit, p. 106.

⁵⁰ Op. Cit, p. 110.

⁵¹ Op. Cit, p. 113.

trabalho tendes buscado e vos darei todo o tesouro do Almirante meu pai, e outras jóias de grande valor”⁵².

Resposta do Gui de Borgonha :

“Por certo, minha Senhora, que não tinha tenção de casar senão pela mão de meu tio o Imperador Carlos Magno, como têm feito os outros Pares de França; mas porque tal Senhora em todo o mundo se não acha, e também pelas grandes mercês, que da tua grandeza tenho recebido, como principalmente me dizes que serás Christã, eu de boa vontade te aceito por minha legítima mulher, e esposa, na fôrma que manda a Santa Igreja Catholica”⁵³.

Roldão casou-os, embora a consumação do casamento só viesse a ter lugar quando ela se fizesse cristã. E, como prometido, mostrou-os as Santas Relíquias. Os cristãos veneraram-na e pediram para não os deixar morrer e os proteger a fim de voltarem à presença de Carlos Magno.

- **Lucafre é morto pelo Duque Nemé** - Lucafre, sobrinho do Almirante e pretendente de Floripes que foi ao palácio para ver morrer os Doze cavaleiros, morre às mãos do Duque Nemé quando se dirigiu à câmara de Floripes para conhecer Oliveiros, aquele que tinha vencido Ferrabraz.
- **A sangrenta batalha dos Doze contra os ocupantes do Palácio** - Floripes sabendo da sorte que esperava os Doze, aconselhou-os a saírem e pelejarem de imediato antes que fossem surpreendidos. Armados belicosamente e com Roldão à frente, invadiram o palácio do Almirante, matando todos quantos lhes apareceram pela frente: o Almirante, só não morreu porque “saltou por huma janella”⁵⁴. Os Doze, aconselhados por Floripes, resolveram recolher todo o provimento e refugiarem-se na torre do castelo.

O cerco à torre e o juramento do Almirante em fazer queimar Floripes e os Doze Pares de França - O Almirante, admirado com tão “repentino e impensado” progresso dos Doze, mandou cercar a torre e vaticinou “... que ainda que o seu Deos não queira, elles viraõ acabar nas minhas mãos, porque não têm mantimentos mais que para tres dias ... e assim duraraõ na torre bem

⁵² Op. cit,p. 91

⁵³ Op. cit,p. 91

⁵⁴ Op. Cit, p. 123.

pouco tempo”⁵⁵. A estratégia do Almirante de deixar morrer à fome os adversários fracassa devido ao conluio de Floripes com os mesmos. A filha do Almirante possuía um cinto com poderes especiais que isentava da necessidade de alimentos quem o tivesse em seu poder. Morpin, enviado pelo Almirante para confiscar o cinto a Floripes, é morto por Gui de Borgonha quando, já com o cinto, se inebriou com os encantos de Floripes⁵⁶, que acordou e chamou pelo seu esposo, que o matou. A ausência do cinto implicou que Floripes, as suas damas e os Doze cavalheiros passassem fome, mas resistiram.

- **A persistência do Almirante Balão e a vitória dos Doze Pares de França** - O Almirante Balão arregimentou “duzentos mil homens de guerra para que combatessem com toda a violência os da torre, combate que durou todo um dia e uma noite, terminando com a derrota dos turcos”⁵⁷. Prosseguindo, mandou construir cinquenta escadas com cobertura, visando permitir a subida dos turcos à torre sem serem apedrejados. Porém, sem sucesso, o que o enraiveceu, levando-o a arrancar as barbas e maldizer o ter gerado tal filha. Os Doze Pares defenderam-se inclusivamente com pedras. Mas a fome fustigava-os.
- **Os Doze Pares confrontam o Almirante Balão e seus guerreiros. Apoderam-se dos alimentos deste. É preso o Gui de Borgonha por El Rei Clarião.** Contrariando a proposta de Floripes de os Doze honrarem os deuses mouros (Apolim, Tavalgante e Magor), decidiram confrontar o exército e o Almirante pois preferiam “morrer pelejando no campo ... do que morrerem de fome encarcerados na torre”⁵⁸. Deixando o Duque Trietri à guarda de Floripes e suas damas e, quando acharam que os turcos estavam “distraídos”, os onze caíram “repentina e ferozmente” sobre eles. Nesta contenda, Gui de Borgonha pelejou até à tenda do Almirante enquanto Urgel de Danôa, apercebendo-se de que vinha vinte *azemolas* carregados de mantimentos e duzentos e trinta homens a defendê-los, foi junto com Roldão e Oliveiros ao seu encalço, “mataram e feriram os turcos” apossando-se dos alimentos.

⁵⁵ Op. Cit, p. 122.

⁵⁶ “vendo-a tão formosa, não pôde estar sem beija-la muitas vezes”Op. cit, p.123.

⁵⁷ Op, cit, p.151.

⁵⁸ OP. Cit p.128.

Entretanto, Gui de Borgonha que tinha ficado só no campo, pelejou toda a noite contra os turcos que o rodeavam: derrubou a tenda do Almirante, matou o seu cavalo, mas “se achou entre tantos corpos mortos, que não podia, sem tropeçar dar hum só passo...”⁵⁹. Caiu e, ao amanhecer quando o viram, prenderam-no e levaram-no à presença do Almirante⁶⁰ que, após saber quem era, dirigiu-se-lhe nestes termos:

“Muito tempo ha que te conheço, e grandes males me tens feito, e por teus amores entregou a minha filha Floripes a minha Torre a meus inimigos, e a mim me entregaria em teu poder, se os meus Deoses me não guardáraõ; os quaes te trouxeraõ ás minhas mãos para que me vingue de ti”⁶¹

➤ **O comportamento de Floripes perante a prisão do seu amado esposo** - Lastimando-se em choro, lágrimas e gritos pela prisão do seu esposo, Floripes “puxando cruelmente pelos seus dourados cabelos, e rasgando a formosura do seu rosto ...”⁶² dizia :

“(...) preferia que meu pai me matasse por não me ver agora taõ afflicta... e mil penas cercada, e de mil pensamentos combatida, ... , por dar-me a vida, foi o meu esposo buscar a morte; morreria eu antes de fome diante de seus olhos, e não me víra sem elle. Ó meu pai, se sabes que cousa é o amor, não me culpes do que fiz contra ti ... este coração que geraste, he do cavaleiro que tens preso, desde o dia que o vi em Roma ... não me arrependo de o ter amado, antes teria em pouco perder a vida, e de boa vontade a dera, só pelo livrar de toda a pena. Se se algum amor paternal te ficou, tem compaixão desta triste e amante filha. E se por ventura te queres vingar da injúria recebida, vinga-te justamente, e não queira que pague o Gui de Borgonha o que fiz, porque não he razão que pague o innocente pelo pecador;”⁶³

➤ **Tentativa dos Turcos de enforcar Gui de Borgonha e o seu resgate pelos companheiros** - Ia Gui de Borgonha a caminho da forca, atado, olhos vendados e “tão cruelmente maltratado”, que, temendo aproximar-se o fim de sua vida, encomendou a sua alma a Deus⁶⁴. Só se salvou porque os seus Pares conseguiram vencer a multidão de Turcos e

⁵⁹ OP. Cit p.132.

⁶⁰ Gui de Borgonha vendo-se em poder de seus inimigos, e entendendo que seria já a ultima hoda da sua vida exclamou: “JESU Christo, verdadeiro Deos, e Homem, não desampares a tua convertida Floripes, porque consolada de ti, não se desvie do seu bom propósito...”

⁶¹ OP. Cit p.133.

⁶² OP. Cit p.135.

⁶³ E Floripes continua “porque eu fui a que matei o carcereiro só por livrar os Cavalleiros; e eu matei a Aia velha, só por não o dizer. Eu fui a que os armei, porque se pudessem livrar do teu furor. Eu finalmente lhes dei a Torre, e os teus thesouros... elles não têm culpa, he não erraram em aceitar os meus favores. ... Logo, meu pai, ... elles estão innocentes, e não cumpados: he assim te rogo que não pague o innocente Cavalleiro” Op. Cit p.136

⁶⁴ “Meu Deos, he meu Senhor, por cujo nome vou receber huma desonrada morte: Peço-te pelos merecimentos de tua Paixaõ, he Morte, que recebas a minha alma na tua Gloria: pois o corpo brevemente acaba, he me da paciencia, como sabes me hei mister, para que esta morte seja em remissaõ dos meus pecados. Ó nobres Cavalheiros de França, nunca jamais me vereis, ainda que bem sei sei que se isto vier à vossa noticia, que me haveis de socorrer sem demora e com

chegaram a tempo de “restaurar” o “padecente” que, acto contínuo, se armou e entrou “digna e furiosamente” na batalha, que venceram. De seguida, foram buscar alimentos que estavam em “doze azemolas” nas tendas dos turcos e levaram-nos para a Torre, tendo para isso travado uma “cruel batalha”. Também não consta do livro ⁶⁵ a passagem alusiva o papel que jogam os sessenta mil Bobos, pertencentes ao Almirante Balão, na prisão e tentativa de enforcamento de Gui de Borgonha. No auto de Floripes, realizado na do Príncipe, os Bobos, ainda mais do que os mouros, assumem um papel relevante: são eles que, acompanhados por uma expressiva moldura humana, vão buscar o pau de forca, num desfile ao som de vários tambores, apitos e cornetas. O momento é intensamente vivido pela população, que vibra de exaltação quando Gui de Borgonha é salvo pelos seus pares.

- **Como ganhar a Torre e vencer os Cristãos** - Como acima referenciado, muitas foram as estratégias utilizadas pelo Almirante para esse efeito. Porém, estando os cristãos emparedados na Torre e em risco de fome, decidiram informar Carlos Magno do perigo que corriam solicitando que os viesse socorrer. Coube a Ricarte de Normandia essa difícil, atormentada e delicada função.
- **As peripécias da viagem de Ricarte de Normandia para chegar ao exército de Carlos Magno** - Na sua viagem, Ricarte confrontou-se com o Rei Clarião que vinha no seu encalço, travando-se uma dura e feroz batalha tendo Ricarte vencido e apossado do seu tão “formoso, he galante cavallo”.

O Almirante Balão, triste e ameaçando os seus deuses pela derrota do seu sobrinho, enviou por Orangel uma carta a Galafre, governador da ponte de Mantible, por onde necessariamente Ricarte havia de passar, dizendo-lhe que “tenha cuidado e não passe o mensageiro, sob pena de o mandar enforcar da janella da torre”⁶⁶. Ao ler tal mensagem, Galafre reforçou a guarda da ponte, juntou três mil homens, bem armados, e foi com eles correr todo o

toda a diligencia. Ó nobre primo Roldão que más notícias levarás a nosso tio Carlos Magno! Ó nobres companheiros, encomendo-vos a triste, he desconsolada Floripes, minha esposa, que não terá desejo de viver, sabendo as tristes novas da minha desgraçada tragédia, não haverá quem a console se vós a desamparais. - OP. Cit p.139.

⁶⁵ *História do Imperador Carlos Magno e dos doze pares de França*. Traduzida do castelhano [para português](#) por Jeronymo Moreira de Carvalho.

⁶⁶ Op. Cit, p. 162.

campo em busca do mensageiro de Carlos Magno, enfrentando-o em várias batalhas. Vendo a ponte bem guarnecida Ricarte “se metteo em huma Ilha” e pediu ajuda ao seu deus. Acto contínuo, apareceu-lhe um “Veado branco” que lhe serviu de guia para atravessar o rio, perante o olhar estupefacto, “triste e arrenegado” do Gigante e da sua tropa. Tentaram em vão perseguir-lo, mas Ricarte conseguiu chegar ao exército de Carlos Magno.

- **A intenção de Carlos Magno em regressar à França e sua reunião em “Conselho”** - Entretanto, entristecido com ausência de notícias dos seus Doze Pares, num contexto que lhe era totalmente desfavorável, Carlos Magno reuniu o Conselho para deliberar se devia deixar a Côroa, e todo o governo, por quanto quem tão desgraçadamente perdeu tais Cavalheiros não merece reinar.”⁶⁷. Esta posição sustentada por Galalão e rejeitada energicamente pelo Duque de Regner e por Ferrabraz, mereceu a aprovação do imperador.
- **A morte do gigante Galafre, dono e protector da torre de Mantible** - Sendo a torre bem guardada pelo Gigante Galafre e mais três mil soldados, a “indústria” utilizada para a atravessar consistiu em os quarenta cristãos se disfarçarem de mercadores de Tarrascona, cobrindo-se de grandes capas. Com eles levaram quarenta “azemolas” carregadas de fardos com “cousas” do exército que pareciam mercadorias. Conseguiram matar o gigante Galafre após travar, durante quatro horas, “dura, horrenda e mortal” batalha onde o Ferrabraz foi de grande utilidade (pelo conhecimento que tinha do modo de “peleijar” de sua gente), bem como Galalão que fez grandes “proezas”. Enterrados os mortos e curados os feridos, tornava-se imperioso ir em socorro dos Doze cavaleiros.
- **A batalha entre Carlos Magno e o Almirante Balão**⁶⁸ - Como não surtisse efeito desejado a “embaixada” que Carlos Magno enviara por Galalão ao Almirante⁶⁹, não havia outra solução senão preparar-se para enfrentar o Almirante Balão, que já estava também preparado para a contenda.

⁶⁷ Op, cit, capítulo XXXVI, p.165.

⁶⁸ Disse o Almirante Balão ao El rei Burlante responsável pelo primeiro batalhão “se te encontrases com Carlos Magno ou Ferrabráz, não os mates; porque os quero fazer queimar com Floripes, e com os que estão na torre. Op.cit, p.206.

⁶⁹ Propondo-lhe que deixe os seus Deuses Mafoma e Travalgante bem como outros ídolos e demónios que o têm enganado, que receba o santo baptismo e acredite no Nosso Senhor Jesus Cristo Deus e Homem verdadeiro, criador do céu e da terra e que lhe mande os seus cavalheiros e as Santas Relíquias e, se assim o fizer, abandonará os seus reinos e riquezas, ficando a pagar um pequeno tributo. Op. Ct, p 180.

- Seguiram-se, entretando, outras contendas em que foram mortos Reis turcos muito próximos do Almirante, nomeadamente Burlante e Sortibão, facto que, somado à deserção do seu filho Ferrabraz e da filha Floripes, deixou o Almirante em desespero.

Sozinho, armou-se de uma grossa lança, protegeu-se com o escudo, empunhou a espada e desafiou Carlos Magno para um duelo: “Ó Carlos Magno, onde estás? Já que na Turquia entraste a buscar-me para que agora foges? Só por me encontrar contigo entrei nesta batalha. Grande honra seria para tua Imperial Corôa se com tuas próprias mãos me desses a morte. E grande consolação terá a minha alma, se, antes que eu morra, banhar em teu sangue a minha espada. Vem, pois para este velho, que tantas vezes tens ameaçado (...)”⁷⁰. Dizendo isto, foi contra os cristãos causando “grande destruição e mortandade”.

Durante a contenda, reconhecendo Ferrabráz, quer pela cortesia, quer pela grandeza de seu corpo, o Almirante, perguntou-lhe: “Por ventura, és tu meu filho Ferrabraz”? Este respondeu positivamente, abraçou-o e disse-lhe “Oh quanto bem me faria Deos, meu pai se deixasses os falsos ídolos e conhecesses o verdadeiro Deos que te criou!”⁷¹ Ao que o Almirante retorquiu, batendo fortemente com a espada no escudo do filho: “ Melhor mercê me fizeraõ os meus Deoses, se tu não nascéras”⁷².

Segue-se uma horrenda batalha com turcos que vinham de várias partes. Os Doze que estavam sitiados na torre viram nisso uma oportunidade para de lá saírem e incorporarem o exército de Carlos Magno e combaterem ferozmente, desbaratando os turcos. Vendo isso e sentindo-se perdido, o Almirante afastou-se dos seus e afrontou o seu deus Mafoma: “Ó Mafoma falso enganador, e embusteiro! Em que te desmereci, pois tanta inimizade tens comigo? Dize-me, porque me disseste que havia de ganhar a torre, e havia e me prometteste o vencimento da batalha (...)”⁷³. Dito isto, atirou para o chão a respectiva imagem e, foi sozinho combater os cristãos o melhor que podia. Entretanto, durante o combate entre Carlos Magno e o pai, Ferrabraz procurou evitar sempre o confronto entre ambos.

Por sua vez, o Almirante Balão, reconheceu que não podia, sozinho, vencer Carlos Magno e os Doze Pares de França. E, quando o levaram à presença do Imperador Cristão, este

⁷⁰ Op. Cit. p. 214.

⁷¹ Op. Cit. p. 214.

⁷² Op. Cit. p. 215.

⁷³ Op. Cit. p. 215.

disse-lhe: “Senhor Almirante, todas as creaturas racionais devem dar singular honra e louvor áquele, que lhe deu o ser, conhecimento e vida: (...)assim te rogo que , para a salvação da tua alma, queiras deixar os teos enganosos Deoses, e Idolos, e crêas na Santissima Trindade, Deos padre, Deos Filho, e Deos Espírito Santo, três Pessoas e hum só Deos verdadeiro, e ue recebas o Santo Baptismo, (...)”⁷⁴. Recusou-se em absoluto, a converter-se ao cristianismo “nem por rogos, nem por ameaças” de Carlos Magno e do seu filho Ferrabraz e, respondeu; “Carlos Magno, não manda a Lei de JESU Christo, pois a verdadeira crença não ha de ser por força senão do coração, e assim não teimes em que eu creia o que não quero”⁷⁵. Quando o quiseram baptizar, “cuspiu na Pia baptismal, deu uma tão grande bofetada no Arcebispo Turpim que lhe fez saltar sangue pela boca e pelo nariz, pegou-lhe pelos cabelos tentando lhe afogar na Pia”⁷⁶.

Perante tal insistência em querer baptizar o Almirante contra a sua vontade e obstinada recusada Floripes retorquiui: “Senhor para que gastas tanto tempo com o Almirante; porque nunca jámais ha de ser bom Christaõ; manda matallo: porque ainda o livrarás da pena que padece, e a ti te livrarás do sentimento”⁷⁷. Perante a impiedade de sua irmã, Ferrabraz refutou: “No que dizes, vejo, minha irmã, a pouca virtude das mulheres, que por fazer o que desejaõ, em nada repáraõ, e tu por amor de Gui de Borgonha vendeste a teu pai, e a toda a tua linhagem, e descendencia, e foste causa da morte de mais de cem mil homens: e não contente com isto, depois de vencido o corpo de nosso pai, queres que se lhe perca a alma, dizendo que o matem sem receber o Santo Baptismo”⁷⁸. “Amado irmão,” - respondeu Floripes - “não crêas que não me peza grandemente da morte do nosso pai e da perdição da sua alma; mas sei certamente, que ainda por nossos rogos receba o Santo Baptismo nunca jámais ha de ser bom Christaõ”⁷⁹. Em vão Ferrabraz rogou ao seu pai que se baptizasse tendo o mesmo retorquido que “de nenhuma sorte o faria, e que não lhe falassem mais nisso, e que queria antes morrer, do que baptizar-se”⁸⁰. Com tais palavras, vencido, entregou-se.

⁷⁴ Op. Cit. P. 218.

⁷⁵ Op. Cit p. 218.

⁷⁶ Op. Cit p. 219

⁷⁷ Op. Cit p.220.

⁷⁸ Op. Cit p.220

⁷⁹ Op. Cit p.220

⁸⁰ Op. Cit p.221.

Conclusão

Representação teatral sincrética de origem europeia, baseada num auto carolíngio cuja tradução para o português, data do século XIX, o Auto de Floripes (São Lourenço, ou Sonlenço como popularmente designado), é a mais emblemática e divulgada manifestação cultural da ilha do Príncipe (São Tomé e Príncipe). O enredo, estruturado em moldes literários e ideologicamente eurocêntricos, coloca a assistência perante um confronto de religiões, opondo cristãos e mouros, num contexto em que as guerras de conquista e de expansão tinham nas religiões o seu fundamento principal. Floripes, filha do Almirante Balão, o rei dos reis turcos, que dá o nome à peça, introduz no Auto o amor pelo cristão Gui de Borgonha como força motriz de uma série de traições que culminam na extinção do reino, acabando no final, já convertida ao cristianismo, por instar Carlos Magno a executar o pai, alegando que este, mesmo convertido, nunca seria um bom cristão.

O carácter sincrético do Auto resulta da narrativa fundamentalmente baseada no texto de origem europeia e numa série de rituais e ritualizações manifestamente inspiradas por crenças, práticas e tradições de origens continentais africanas. O papel dos anciãos, principalmente das anciãs, a veneração dos mortos e as características dos rituais são determinantes para se aferir do processo de apropriação e nativização que atravessa todo o Auto, desde os bastidores até ao grande palco em que se transforma o centro da cidade de Santo António, ao longo da representação. Podemos citar, como exemplos, a ida ao cemitério em homenagem aos actores antepassados, que antecede o início do auto propriamente dito, determinados aspectos da preparação de Floripes por anciãs, bem como o ritual do banho com as águas do Rio Papagaio apanhadas na *mixana*. Igualmente a presença dos Bobos resulta da apropriação do Auto pela insula africana.

O Auto configura uma manifestação de afirmação e resistência cultural, de celebração identitária e de coesão social, na medida em que se pode dizer que a sua representação mobiliza toda a população da ilha. O facto de no regime colonial ter havido uma tentativa de banir o Auto como punição colectiva, revela a consciência que o então poder instituído tinha do entranhamento desta manifestação na fibra cultural dos autóctones.

A título de exemplo e como acima ficou referido, a representação do Auto de Floripes acontece duas vezes ao ano: a primeira no dia 15 de Agosto e a segunda no domingo que se lhe segue. Num determinado ano, o então administrador do Concelho, Senhor Custódio Ramos, achou que era representação em demasia, ficando as pessoas muito tempo em ociosidade, e resolveu suspender a segunda representação, alegando que precisava de pessoas para trabalhar, pois só queriam estar envolvidas em festas, coisa que não agradou tanto aos figurantes como à população que já estava habituada à segunda representação. Pessoas há e, são muitas, que preferem ir só na segunda actuação. Perante tal supressão, foi enviado um requerimento ao Governador em São Tomé informando da situação e pedindo a reposição, petição que foi aceite. Sentindo-se desautorizado e ferido na sua dignidade, o Administrador Kustôdiô determinou que, durante um mês, todos os dias, no final do trabalho (uns dizem que era todos os domingos e outros que era todos os dias) haveria a representação de S. Lourenço. Tal posicionamento deixou agastados os figurantes e a população. Cansados de tanta representação e, já com as fardas gastas, desbotadas e rasgadas, os figurantes fugiam para as suas roças tomando os caminhos mais rocambolescos possíveis, uma vez que a polícia estava no encalço dos mesmos: uns atravessavam o rio a nado quando este estivesse cheio, outros utilizavam canoas como se fossem pescar, outros ainda embrenhavam-se pela floresta virgem. Enfim, todos os meios eram bons para fugir a essa representação forçada, que os deixava exaustos, quando tudo o que queriam era não a banalização do Auto, através de representações sucessivas, mas sim o legítimo direito de cumprirem o calendário tradicional. Daí que esta fase da história do Auto de Floripes tenha ficado conhecida por *Sonlenço Kustôdiô*. Enfim, foi reposta a atuação duas vezes ao ano, calendário que perdura até aos nossos dias. Excepcionalmente, fora destas duas datas, pode-se assistir à representação do Auto de Floripes na ilha de São Tomé ou no estrangeiro, nomeadamente Portugal (Lisboa e Viana de Castelo), por ocasião de festas importantes, como atuação expressa para turistas, ou ainda, para assinalar o falecimento de um dos figurantes mais importantes na hierarquia da peça.

Refira-se, por último, “desvios” ao guião durante o período colonial, como elemento demonstrativo de apropriação e de resistência, para permitir a introdução de críticas codificadas ao sistema na língua portuguesa e no crioulo lung'yé.

A representação, de alguns anos a esta parte, de um Auto de Floripes Infantil revela a profunda consciência de um valor que atravessou o tempo e longe de se desvanecer ou diluir, tem vindo a fortalecer-se.

Agradecimentos

A nossa gratidão e reconhecimento a todos aqueles que, com o seu contributo, se dispuseram a viabilizar este estudo. Estivemos à conversa com os membros que compõem a Comissão do Auto de Floripes, nomeadamente: Ao mais-velho Manuel dos Santos da Mata (compué mé Mata), o lendário e hercúleo Almirante Balão, que entrega à representação toda a sua energia, alma e emoção; João Bernardo (vulgo Pená) que assume actualmente o papel de Almirante, Fredibel Umbelina (actual Carlos Magno); João Paulo Cassandra. Entrevistámos antigos e actuais pares de Sonlenço, nomeadamente, João Andrade (antigo Roldão), Silvestre Umbelina, Guilherme Martins (vulgo Paz), Nosolino Santa Rosa (vulgo 35), Isabel Almélia (antiga Floripes), Domingas Santos (vulgo Minguinhas, antiga Floripes), Maria Arnalda da Mata (a camareira de Floripes), Arminda dos Prazeres (mãe de um antigo Carlos Magno), Amâncio Lima (vulgo Mé Taba), grande actor do Tchiloli Formiguinha, Conceição Lima, Albertino Bragança, Maria Alves Barbosa do Espírito Santo, Cristina Barbosa, Dubá Salvaterra, Gabriel, e ... penitenciando-me por alguma omissão involuntária.


