

Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Teatro

Área de Especialização | Ator / Encenador

Trabalho de Projecto

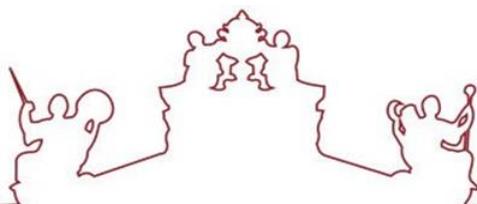
PENSAR DJAMBÍ NA SUA DIMENSÃO PERFORMATIVA

Afonso Januário

Orientador (es) | Isabel Maria Bezelga
Beatriz Cantinho

Évora 2022





Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Teatro

Área de Especialização | Ator / Encenador

Trabalho de Projecto

PENSAR DJAMBÍ NA SUA DIMENSÃO PERFORMATIVA

Afonso Januário

Orientador (es) | Isabel Maria Bezelga

Beatriz Cantinho

Évora 2022





O Relatório do trabalho de projeto foi objeto de apreciação e discussão pelo júri nomeado pelo Diretor da Escola das Artes, com a seguinte composição:

Presidente | Lucília Maria Valente (Universidade de Évora)

Vogais | Isabel Maria Bezelga (Universidade de Évora) Orientadora

Pedro Alves Pereira (Universidade de Évora) Arguente

Agradecimentos

Permitam-me antes de tudo agradecer a Deus por essa benção divina que me concedeu e sem a qual não me teria sido possível mobilizar sabedoria para terminar este mestrado.

Aos meus filhos, pelo incentivo, apoio constante e para quem este mestrado tem um sabor muito especial.

Aos meus familiares, aos amigos pelo encorajamento e carinho;

Aos professores, pelos os ensinamentos, principalmente a Prof.^a Dr.^a Isabel Bezelga e a Prof.^a Dr.^a Beatriz Cantinho pela orientação e crucial ajuda;

Aos participantes da oficina pela entrega, confiança e partilha de experiências e aos mestres pela disponibilidade em passar os testemunhos;

A todos aqueles que de forma direta ou indiretamente contribuíram para que eu terminasse este mestrado.



Dedicatória

Dedico este trabalho a todos àqueles que são amantes da cultura de S.Tomé e Príncipe e particularmente, mulheres e homens que numa luta incessante contra preconceitos, fazem do teatro o veículo que na sua prudente velocidade, tenta paulatinamente, ir ao encontro dos espectadores e com eles, discutir os problemas que enfermam a sociedade são-tomense, na perspectiva de se edificar uma sociedade que se espera menos conflituosa e mais justa.



Pensar Djambí na sua dimensão performativa

Resumo

O relatório do trabalho de projeto de Mestrado em Teatro que aqui se apresenta pretende compreender o Djambí, enquanto prática de cura, inserida no contexto cultural de São Tomé e Príncipe. Através da pesquisa documental e trabalho de campo foi possível identificar um conjunto de elementos performativos que constituem as suas práticas, configurando possibilidades de explorar uma nova linguagem cénico-teatral. Desenvolveu-se proposta de pesquisa e exploração criativa sob a forma de oficina de experimentação cénica-artística com um grupo de participantes voluntários. O seu propósito se inscreveu na procura de uma expressão artística que privilegia a construção de uma linguagem artística inovadora e que estimula o processo de criação. Foi realizada partilha pública deste processo, revelando as potencialidades do Djambí como catalisador do trabalho artístico.

Palavras-chaves: djambí – teatro – cultura - cura – performativo



Thinking Djambí in its performative dimension

Summary

The report of the Masters in Theater project work presented here intends to understand the Djambí, as a healing practice, inserted in the cultural context of São Tomé and Príncipe. Through documental research and fieldwork, it was possible to identify a set of performative elements that constitute their practices, configuring possibilities to explore a new scenic-theatrical language. A research proposal and creative exploration was developed in the form of a scenic-artistic experimentation workshop with a group of voluntary participants. Its purpose was inscribed in the search for an artistic expression that privileges the construction of an innovative artistic language and that stimulates the creation process. This process was publicly shared, revealing the potential of Djambí as a catalyst for artistic work.

Keywords: djambí – theater – culture – healing – performative



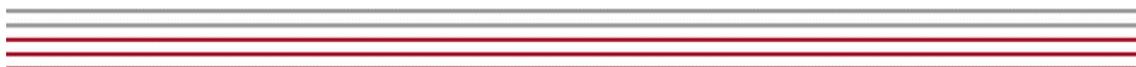
ÍNDICE

| | |
|---|----|
| Introdução | 9 |
| CAPITULO I - Enquadramento conceptual | 11 |
| I.1. Breve reflexão sobre o teatro em S. Tomé e Príncipe | 11 |
| I.2. Aspectos metodológicos | 14 |
| I.3. Sobre o projecto | 16 |
| I.4. Objectivos | 16 |
| CAPITULO II – Djambí | 18 |
| II.1. O que é e qual a sua finalidade | 18 |
| II.2. Djambí enquanto prática de cura | 18 |
| II.3. Origem do Djambí | 25 |
| CAPITULO III – Elementos performativos incorporados no Djambí | 28 |
| CAPITULO IV – Espaço de Experimentação – oficina | 33 |
| IV.1. Trabalho físico | 35 |
| IV.2. Trabalho corporal | 36 |
| IV.3. Intencionalidade | 40 |
| IV.4. Construção da obra artística | 43 |
| IV.5. Partilha pública | 58 |
| Considerações finais | 60 |
| Referências bibliográficas | 61 |
| Anexos | 63 |



ÍNDICE DE FOTOGRAFIAS

| | |
|---|---------|
| Fotografia 1. Paço do curandeiro | pag. 22 |
| Fotografia 2. Terreiro do Djambí | pag. 23 |
| Fotografia 3 e 4. Trabalho físico | pag. 35 |
| Fotografia 5. Treinamento da posição de base | pag. 37 |
| Fotografia 6 e 7. Treinamento do peso e contrapeso do corpo | pag. 38 |
| Fotografia 8. Imagem esculpida do actor - momento de oração | pag. 41 |
| Fotografia 9. Imagem esculpida do actor - paralítico na tentativa de locomoção | pag. 41 |
| Fotografia 10 e 11. Jogo dramático de espelho | pag. 42 |
| Fotografia 12. Explicação da queda sobre os actores | pag. 45 |
| Fotografia 13. Texto de reflexão crítica | pag. 46 |
| Fotografia 14. Escada – cenário do processo | pag. 47 |
| Fotografia 15. Escada da praça da independência | pag. 47 |
| Fotografia 16. Acto da proclamação da independência | pag. 49 |
| Fotografia 17. Treinamento de movimentos corporais expressivos que representa descórdia e luta | pag. 50 |
| Fotografia 18. Treinamento da caminhada em direcção à tela | pag. 50 |
| Fotografia 19 e 20. Treinamento de movimentos que simbolizam alegria | pag. 51 |
| Fotografia 21. Treinamento da queda da actriz que toma santo | pag. 53 |
| Fotografia 22. Treinamento da descida da escada de cabeça para baixo | pag. 53 |
| Fotografia 23. Treinamento para carregar o corpo montado | pag. 54 |
| Fotografia 24. Treinamento de observação do corpo montado | pag. 54 |
| Fotografia 25. Treinamento da força do corpo montado | pag. 55 |
| Fotografia 26. Partilha Pública – Espectadores a se comodarem | pag. 58 |
| Fotografia 27. Partilha pública do processo – apresentação dos actores | pag. 58 |



1. Introdução

A prática de cura com recurso à medicina tradicional, pelo que foi possível obter na presente investigação, sempre integrou a cultura são-tomense e dentre muitas formas que nela opera, Djambí é uma delas.

O Djambí, numa primeira leitura, pode ser associado a uma festa por haver comida, bebida e dança sem limite. Nesse sentido, Valverde (2000) assim o refere, o “djambí de festa”. Uma festa cujo propósito, como narram os mestres, consiste em tentar restaurar os fragmentos de vidas clinicamente despedaçadas.

Se se admitir que a prática de cura, enquanto aquela que opera na diminuição de sofrimento de pessoas que padecem de enfermidades é gerida por um padrão, logo, se pode auferir que as suas sessões terapêuticas vão das mais simples às mais complexas. Nestas últimas, será onde o Djambí se insere. O Djambí dentro das sessões terapêuticas mais complexas é entendido na lógica de que a sua prática, segundo vários relatos, tem como pilar a esfera mítico-espiritual. Ou seja, as enfermidades são debeladas com a intervenção dos espíritos.

Valverde ao refletir sobre a possessão afirma que: “[...] o indivíduo transfigura-se: pode reunir uma energia física extraordinária que, quase sempre, desconcerta os espectadores” (2000, p. 169).

Na óptica de Barba, o conceito de energia:

[...] pode ser associado ao ímpeto externo, ao grito, ao excesso de actividade muscular e nervosa. Mas ele também se refere a algo íntimo, algo que pulsa na imobilidade e no silêncio, uma força retida que flui no tempo sem se dispersar no espaço. (1995, p. 81)

Burnier (2001, citado em Donoso, 2010, p. 32) afirma que: “[...] uma outra maneira de se referir à energia é defini-la como fluxo que encontra resistências para vencê-las, ou como vibração que se propaga pelo espaço”.

Partindo do princípio que a energia gerada pelos que estão em estado de possessão se propaga no espaço e flui no tempo, chegando mesmo a desconcertar os espetadores, se pode deduzir que para além da sua esfera mítico-espiritual, ele apresenta uma outra esfera, onde há presença de sinais para a prática artística.

Este trabalho cumpre o propósito de fazer uma abordagem sobre o Djambí, na tentativa de compreensão dessa sua propensão para à prática artística. Porém, estando o Djambí inserido dentro de um contexto cultural específico, para a sua compreensão torna-se necessário realizar a sua análise enquanto prática tradicional de cura.

Enquanto prática de cura, algumas questões ligadas às razões que fundamentam a escolha do objecto de estudo, podem suscitar dúvidas e dar lugar a questionamentos, tais como;

Porquê o Djambí como objeto de estudo?

Desde sempre, como acima referido, o Djambí foi uma prática de cura muito usada no contexto sócio cultural são-tomense. Embora a sua cura seja feita por base em espiritismo, todavia, tal como afirmam os mestres, muitos se identificam com prática pelo resultado da solução terapêutica, fazendo dele uma presença ainda hoje sentida no arquipélago. A razão de o ter como objeto de estudo nesta investigação em teatro, muito mais do que realizar um mero relato mítico-espiritual em si existente, é o interesse particular nos seus signos expressivos, presentes na sua estrutura. Assim, iremos tentar compreender as dramaturgias a eles associados e estudar as viabilidades de os ter como materialidades para um possível trabalho artístico.

Por que é importante estudá-lo?

O seu estudo abre perspectivas para a compreensão da sua dupla dimensão, além de que, constitui o entendimento, de que é necessário trazê-lo ao palco de reflexão, sobretudo, o seu papel artístico-cultural, enquanto catalisador de criação artística. Um outro aspecto que ressalta a sua importância é o facto de a partir da experimentação e da investigação, ser possível pela primeira vez no contexto teatral são-tomense, trabalhar numa criação artística na dimensão performativa, tendo como base o Djambí.

O presente relatório faz-se constituir por quatro capítulos, sendo:

Capítulo primeiro – Enquadramento conceptual. Neste capítulo é feita uma reflexão sobre o teatro em S.Tomé e Príncipe, uma abordagem sobre os aspectos metodológicos, análise do projeto e os seus objetivos.

Capítulo segundo – Djambí. Neste capítulo, a reflexão estará virada para o Djambí, tentando fazer uma abordagem sobre a sua definição, o seu poder de cura e a sua origem.

Capítulo terceiro – Elementos performativos incorporados no Djambí. Este capítulo realiza uma análise dos diferentes elementos performativos incorporados que se podem identificar no Djambí.

Capítulo quarto - Espaço de experimentação. Este capítulo consiste numa abordagem detalhada sobre o espaço oficial, os trabalhos desenvolvidos em cada sessão até à sua partilha pública.

É válido enunciar que o presente relatório comporta o relato dos trabalhos desenvolvidos, ao mesmo tempo que analisa e reflete sobre todos os aspetos a ele inerentes.

CAPITULO I - Enquadramento conceptual

I.1. Breve reflexão sobre o teatro em S. Tomé e Príncipe

Embora tenha sido difícil identificar e analisar as origens do Teatro São Tomense, que com certeza remonta a diferentes momentos de sua história, a presente investigação tomará como referência, estudos relacionados com o processo de colonização do arquipélago, uma vez que os recursos bibliográficos da mesma, foram até à data de mais fácil acesso. O relato histórico, como se pode ler na pag. 47 do livro “Para um conhecimento do teatro africano” de Carlos Vaz (1978), dá conta da introdução pelos colonizadores, do Tchiloli – Tragédia de Marquês de Mântua e do São Lourenço – Auto de Floripes, duas expressões teatrais à maneira do ocidente, no século XVI. Essas duas expressões teatrais de estilo vicentino, como refere Costa Alegre (2005), são as que nos aparecem quando nos é aberta a cortina da história do teatro em S. Tomé e Príncipe. Tanto em relação à Tragédia de Marquês de Mântua, quanto ao Auto de Floripes, existem várias perspectivas, não sendo, no entanto, este trabalho a ocasião de sua discussão.

No conjunto das expressões teatrais com pendor de teatro de rua, como acima nos é apresentada, temos, também, o Danço Congo. Embora identificada como uma dança, pode ser entendida também como uma expressão teatral, na medida em que tem uma narrativa e obedece a uma curva dramática. Como refere Costa Alegre: “O Danço Congo constitui um misto de dança e teatro [...]” (2005, p. 99). Os movimentos, as danças, as músicas e os gestos dos figurantes que o integram visam narrar uma história: A história do Capitão do Congo.

Em síntese conta-nos que após o passamento físico dos progenitores dos bôbos, que são figuras centrais da história, estes por não saberem gerir as heranças, chamam o capitão, que embora seja alguém estranho à família, tem experiências nesse assunto. Assim, os bôbos confiam-lhe os seus bens para gerir. Na tentativa de se apossar dos bens que lhe foram confiados é gerado um conflito em plena festa organizada pelo capitão para os seus, acabando no fim por ser derrotado e os bens devolvidos aos legítimos herdeiros.

No decurso da história são apresentadas várias outras personagens como “Lôgozu” (algoz), “Fegula” (figurantes), “Guya wê” (guias da frente), “Guya tlaxi” (guias da retaguarda), “Zugozugo” (feiticeiro), “Opé pó” (pé de pau), “anzu molê” (o anjo que morre), “anzu cantá” (o anjo que canta), independentemente dos tocadores.

Ao certo não se sabe quando e quem foi que o introduziu no arquipélago. Existem duas teses respeitantes à sua introdução no arquipélago. Uma defende que talvez tenha sido introduzido pelos trabalhadores vindos do Congo, como refere Fernando Reis (1969) e Costa Alegre (2005). A outra tese não muito provada, que me foi narrada por algumas entrevistas, defende que tenha sido introduzido a partir de uma visão tida por dois pescadores. Três pescadores estavam na “chada”, uma prática tradicional para secagem do peixe-voador que é realizada na gravana (época seca), geralmente, na zona norte de S. Tomé pelos angolares. Na calada da noite, após um se ter feito ao mar,

os dois pescadores que ficaram em terra tiveram uma visão, tendo visto pessoas de outro mundo (almas) a dançarem o Danço Congo. A partir daí, numa adaptação do que viram, trouxeram para o mundo material esta prática, dando assim origem ao Danço Congo. Por isso é que o Danço Congo é praticado, regra geral, nas zonas litorais, por pessoas de origem angolara.

Mas é preciso dizer que pela escassez de estudos sobre a matéria, não se podem confirmar estes elementos. Porém, o Danço Congo está entre nós e podemos vê-lo vivo nos dias de hoje, em cena em diversas partes de S.Tomé e em diversas ocasiões. Faz parte integrante da cultura são-tomense, como uma das expressões teatrais de cariz africano, ou seja, como forma de teatro total.

No teatro total, como refere Zurbach, (2007, p. 201, citado em Bezelga, 2012, p. 359). “a dramaturgia que sustenta o conjunto não se esgota nos textos: é fortemente associada ao contributo imprescindível da música, do canto e da dança [...]”. Ainda, segundo a autora:

A par da função linguística permitida pela interpretação de um texto existente como base, todas estas performances têm uma dimensão da produção funcional, da ação que dialoga com a dança e com a música. (Bezelga, 2012, p. 359).

Assim, podemos considerar que o Danço Congo, pela sua essência definida como dança e canto, é também e sobretudo, uma história representada.

O outro gênero que vamos encontrar é o teatro popular de cariz tradicional. Reparem que a Tragédia de Marquês de Mântua, Auto de Floripes e o Danço Congo têm um texto do qual se baseiam para dar corpo às histórias que são narradas nas suas atuações. Além de que, como nos relata a história, a introdução destes no arquipélago é sustentada pela colonização. O Teatro popular de cariz tradicional está despido de qualquer texto. A construção dos espetáculos tanto quanto as suas apresentações tinham com base as improvisações.

Segundo alguns testemunhos, este tipo de teatro marcou a sua presença na ilha de S.Tomé nos anos 60 e se baseava em sátiras para dar corpo às suas construções cénicas e tinha um pendor coletivo. As atuações tinham lugar, em regra, à noite e aos fim-de-semana. Era feito um palco sobre a terra, com madeiras brutas, ramos de palmeiras e enfeitadas com panos coloridos. A cortina era feita com lençol e movida pelos carrinhos de linhas vazios introduzidos no arame, que ligavam uma ponta à outra. O sinal para abrir e fechar, era dado pelo apito tocado por um dos elementos. Não havia um local determinado para que as atuações acontecessem. Podiam ser nas sedes dos grupos, nos locais escolhidos pelos atores e pelas pessoas que convidavam o grupo. As peças duravam entre dez a vinte minutos e quase sempre terminavam com os atores envolvidos em desacatos. Para que o momento cénico se prolongasse pela noite dentro, como geralmente acontecia, as peças eram feitas em sequência.

No que se refere aos integrantes destes grupos, eram compostos por atrizes e atores. As atrizes, salvo raras exceções, eram mesmo pessoas de sexo masculino que se vestiam de senhoras. A explicação, segundo alguns informantes, devia-se a dois fatores: primeiro, é que às meninas, antigamente, não eram permitidas a sua participação nestas atividades, pelos seus progenitores e segundo, é que em regra, nos grupos com presença feminina, tendia a haver conflitos de ordem passional.

Em S. Tomé e Príncipe, nos anos 60, a percentagem das pessoas que professavam a religião católica era maioritária. Por isso, na época da quaresma, segundo alguns relatos, o país ficava, praticamente, entregue a um silêncio total. Não se registava nenhuma atividade, nomeadamente as que incorporassem sonoridades elevadas. Durante os quarenta dias que precedem a semana santa e a Páscoa, o teatro popular de cariz tradicional era a única atividade encarregue de levar o entretenimento à população.

No final dos anos 60, começam a surgir sinais de um teatro convencional, e de mensagem, arquitetado pelo grupo de teatro Leonino liderado pelo Sr. Quintero Aguiar, tendo posteriormente ganho afirmação. O grupo que surge ainda no período colonial muito contribuiu para a consciencialização dos são-tomenses para a consolidação do processo de luta pela independência. Após a independência surgiram vários outros grupos. Ou seja, começa a existir uma grande movimentação cénica no país. Por essa altura já se usava o Cinema Marcelo da Veiga como palco de grandes acontecimentos teatrais.

O Teia d'Arte, embora aparecendo mais recentemente na cena são-tomense, foi também o espaço onde foram promovidas grandes iniciativas teatrais, tendo por exemplo, em colaboração com o grupo de teatro "Ossôbó" formado por jovens estudantes, participado no MINDELACT em 2003 com a peça "A Tartaruga que Canta". Hoje, a CACAU, numa filosofia que seguia o Teia d'Arte, continua a ter uma presença muito ativa na dinâmica teatral em S.Tomé.

Existem ainda vários grupos que atuam no xadrez teatral são-tomense, tais como: Caravana Africana, Parodiantes das Ilhas, Surpresa de Madrugada, Légi Tela, Dor Alegre, Turma do Infor, Os Creativos, Jovens Mensageiros da Sé, Atores de Boa Vontade, PSCA e os Divertidos.

Em 2014, pela primeira vez, realizou-se o primeiro festival de teatro FESTEATRE – Festival de Teatro de S.Tomé e Príncipe. Em 2015, realizou-se a 2.ª edição e em 2018, a 3.ª edição. FESTEATRE permitiu dar um impulso no contexto teatral são-tomense, pois a sua filosofia se inscreve na procura de uma nova abordagem para o teatro que se pratica em S.Tomé e Príncipe.

Em 2018, surge um outro festival denominado "Super Arte" que é organizado pelo grupo de teatro "Surpresa de Madrugada" e que tem sempre lugar por altura da comemoração do seu aniversário, indo na 4.ª edição.

Em 2022, com a dinâmica introduzida pelo PROCULTURA, surgem vários projetos teatrais no país, tendo fertilizado o espaço para o surgimento do festival internacional de teatro, organizado pelo RECITE, um projecto em que são parceiros o Ministério de Cultura de S.Tomé e Príncipe, Associação dos Escritores da Guiné Bissau e a Cena Lusófona.

Ao falar da Cena Lusófona é preciso dizer que em termos de escrita para o teatro, editou o livro "Teatro do imaginário angolano" do autor Fernando Macedo. O livro, cujo autor, é originariamente angolano, e único até então, apresenta-nos uma riquíssima obra dramático-literária composta por três peças de teatro, nomeadamente: O Rei do Obô, Cloçon Son e Capitango, sendo esta última levada para a Expo 98 com a encenação de Antónia Terrinha do Teatro O Bando. A Cena Lusófona por outro lado, trabalhou com a companhia "Os Parodiantes das Ilhas" na encenação de algumas obras teatrais,

inclusive, as contidas no livro acima referido, com destaque para a “Cloçon Son” com participação em diversos eventos teatrais de cariz internacional.

Pode-se dizer que toda filosofia da criação teatral em S.Tomé e Príncipe, embora se tenha registado alguns trabalhos virados para a intervenção, mas no cômputo geral, como se nota, há uma tendência muito clara para o teatro dramático. Esta tendência é notória em quase todos os grupos, numa linguagem cénica, muitas vezes, que não prima pela valorização dos valores culturais e tradicionais.

Embora o projeto esteja virado para a dimensão performativa, o facto de o objecto que constitui a sua materialidade ser o Djambí, um dos mais emblemáticos elementos culturais de S.Tomé e Príncipe, pensamos que pode criar um espaço privilegiado para um debate reflexivo sobre a matéria, o que à partida nos leva a formular a seguinte questão: Que teatro para S.Tomé e Príncipe?

É uma pergunta difícil. A tentativa de procurar respostas tem como base o início de um processo que nos possa conduzir a uma mudança de paradigma.

Como refere Schechner: “O teatro fornece uma espécie de meditação ativa” (2010, p. 25). O teatro tomado como meditação nos convida a uma reflexão profunda sobre quem somos e sobre aquilo que nos rodeia. Se o teatro é aquele que nos conduz à reflexão, deve deixar de ser feito aleatoriamente e passar a ser produto do pensamento, o que muitas vezes não acontece no xadrez teatral são-tomense.

Féral considera ainda que: “O teatro pode modificar nossas sensibilidades e nossa visão das coisas [...]” (2010, p. 263). Qualquer que seja o tipo de teatro praticado, o importante é que, no caso concreto de S.Tomé e Príncipe, façamos com que o teatro seja de facto esse elemento modificador que possibilita introduzir uma dinâmica que inove a nossa forma de ver e, conseqüentemente, de agir.

Dentro do universo dos objetivos deste projeto, podemos encontrar esta preocupação na obra artística resultante da experimentação, como construtor operatório que nos ajude a pensar numa matriz cénico-teatral para S.Tomé e Príncipe.

Trago, como exemplo, um excerto do depoimento de um dos espetadores no final da partilha:

Para já fui surpreendido, na medida em que não imaginei que houvesse em S.Tomé e Príncipe este tipo de representação, que dá a entender que podemos ir muito longe [...] este é um grande contributo para o nosso teatro e para o país em si próprio. (depoimento pessoal dado ao autor, março/2022)

Com este espaço oficial que culminou na partilha pública da obra artística resultante da experimentação, pensamos que em muito pudemos contribuir para uma nova abordagem na matriz cénico-teatral são-tomense.

1.2.Aspetos metodológicos do projecto

O presente projeto, não visa retratar de forma particular o Djambí de uma determinada localidade de S.Tomé. Até porque não existe, pelo menos, pelo que foi possível verificar nesta pesquisa, um grupo de Djambí específico. O Djambí, desde sempre, tem uma ligação muito estreita com os curandeiros. São os curandeiros que fazem com que ele

aconteça. Pois são eles, como já se disse, que detêm o domínio da prática e o fazem acontecer sempre que se julgar necessário.

O objeto de estudo do projeto é o Djambí, enquanto prática de cura inserida dentro do contexto sociocultural são-tomense e ao mesmo tempo, o potencial operador do trabalho artístico.

Como qualquer trabalho de natureza investigativa, para se conseguir atingir este operador, requer que nos debruçemos sobre o trabalho de campo, meio que nos permite mobilizar dados e nos conduz a sua conceptualização no contexto prático.

Nesta medida, a componente teórica consistiu na articulação entre a discussão conceptual a partir da revisão de literatura, com o trabalho de campo constituído por encontros com alguns mestres e com algumas pessoas que participam no acontecimento, e que possibilitaram a recolha de dados empíricos.

Foi realizado um levantamento de potenciais testemunhos, da localização das práticas atuais e o registo de curandeiros em atividade.

De acordo com a revisão de literatura sobre o tema foi elaborado um pequeno questionário com as seguintes questões iniciais:

- Em que consiste a cura do Djambí?
- Que influência exerce na vida dos são-tomenses?
- Qual é a relação do Djambí com outras práticas de cura, como por exemplo, medicina moderna?
- Em que medida o Djambí é valorado dentro do contexto sociocultural são-tomense?

Nos encontros que tinham por base as conversas em torno das questões inicialmente elaboradas em entrevistas semi-dirigidas, verificou-se necessário deixar as conversas fluírem, ganhando assim maior liberdade e incentivo à produção autónoma de discurso, o que trouxe um resultado mais aprofundado.

Os elementos mobilizados, diante de escassos estudos existentes, muito contribuíram para um melhor conhecimento sobre o Djambí e a partir daí, identificar o que se apresentava como mais interessante tendo em conta a idealização do trabalho de projeto.

A segunda etapa foi reservada a identificação de elementos representativos do Djambí que desse corpo a uma criação artística. Tornou-se imperativo a observação do ato em seu real acontecimento, o que pelas evidências permitiu perceber que o Djambí é caracterizado por um conjunto de signos expressivos produzidos por aqueles que estão em estado de possessão. Estes signos expressivos foram posteriormente objeto de experimentação na oficina (que mais adiante será abordado detalhadamente), acabando por se transformar em materialidades que deram corpo à criação artística.

No que se refere a pesquisa documental, é preciso dizer que existe muito pouco sobre a matéria. Das que consegui ter acesso são as do autor Paulo Valverde (2000) na Biblioteca Nacional de Portugal, do autor Carlos do Espírito Santo (1998) no Arquivo Histórico de S.Tomé. Algumas outras que me ofereceram a possibilidade de fazer estudos comparados como a de Augusto Maio (1947) na Biblioteca Nacional de Portugal, Victor Turner (1947), Serafim Lourenço (2017), Carlos Miranda (2017), sendo

estas conseguidas via online. Embora, na sua maioria, centrarem-se na figura do curandeiro, mas permitiram mobilizar elementos que de alguma forma ajudaram na estruturação do trabalho, sobretudo, na conceptualização do Djambí.

Quanto à oficina, foi realizada enquanto um espaço de partilha e não propriamente um espaço de leccionar, na relação de professor/aluno. O que existiu durante o processo foi uma relação de proximidade que privilegiou a reciprocidade. Muito mais do que um espaço oficial, talvez o mais fiel seria considerá-lo como espaço de experimentação, já que representa o indutor que impulsiona a capacidade criativa.

O processo de criação artística se baseou nos elementos performativos do Djambí, como as danças, os gestos, os movimentos, as expressões fisionômicas, mas sempre numa perspectiva de desconstrução.

Sendo um espaço de experimentação, a pré-existência de um texto remeter-nos-ia à forma tradicional de fazer teatro. Por isso o trabalho foi desenvolvido sem uma premissa narrativa. Não houve lugar à criação de personagem e não primou pela hierarquização de elementos cênicos.

I.3.Sobre o projeto

A decisão pelo trabalho de projeto já tinha sido tomada desde o início da formação, embora não soubesse exatamente como o iria trabalhar, tendo este aspeto ficado esclarecido a partir do laboratório de Cinética e Composição, solidificado com o processo Colaborativo desenvolvido. A decisão tomada é entendida por um lado, como uma forma de continuar a pesquisar o trabalho prático que dominou toda a minha relação com o teatro e por outro, como forma de experimentar o gênero performativo, para mim novidade, que pudesse constituir um desafio e como tal, interessante para mim enquanto estudante.

A decisão de trabalhar uma dimensão performativa vai ao encontro das características identificadas no Djambi, expressão de referência da cultura tradicional são-tomense. O desenvolvimento deste projeto que tem o Djambí como ferramenta que sustenta a sua idealização é inédita, já que se prende com uma linguagem artística diferente do cenário teatral são-tomense habitual. Considero-o, por conseguinte, um indutor que me levou ao processo de criação artística, que permitiu relacionar com a prática na busca de competências, cuja consolidação se dá com o tempo, a partir dos conhecimentos adquiridos.

É importante dizer que o projeto foi caracterizado por um manifesto interesse pelo seu valor artístico e por uma relação de proximidade, que fertilizou o espaço para o aprofundamento de uma matriz que permeia o bom relacionamento, partilha, troca de informações e de ideias, e acima de tudo, restaurar a consciência sobre a importância dos valores culturais tradicionais são-tomense.

I.4.Objetivos

O trabalho tem dois objetivos principais. Um ligado à execução prática e outro intimamente ligado ao aspeto formativo do mestrado.

No que diz respeito ao primeiro, e que se prende com a exequibilidade do mesmo, traz à superfície aspetos que concorrem para:

1. Ter o Djambí como catalisador de trabalho criativo;
2. Apresentar um Djambí desconstruído com vista a nos proporcionar horizontes para outras leituras.
3. Criação de um espaço onde através de experimentação se torne possível a construção de um diálogo artístico gerador de criatividade a partir de elementos tradicionais culturais;
4. Ter o Djambí, enquanto operador de trabalho artístico, como elemento aglutinador de diferenças;
5. Proporcionar a cada participante momentos de exploração do seu corpo num trabalho sobre si mesmo, criando oportunidades para o enriquecimento das experiências individuais e colectivas.

Enquanto realização formativa do curso de Mestrado em Teatro, na especialidade de Interpretação/Encenação, implica a aquisição de competências para as duas facetas, se bem que a segunda se identifique mais comigo pelo trabalho desenvolvido ao longo da minha relação com o teatro. Mas enquanto investigador do mestrado, é válido dizer que os objectivos se prendem directamente a estes aspectos:

1. Mobilizar na prática as diversas competências adquiridas ao longo do mestrado;
2. Experimentar uma nova linguagem artística;
3. Explorar a vertente artístico-inovadora sobre as práticas tradicionais culturais são-tomenses;
4. Aplicar competências pessoais e profissionais;
5. Promover junto do público são-tomense um trabalho artístico como resultado dos conhecimentos adquiridos com o mestrado;
6. Promover a projeção do teatro como ferramenta privilegiada de debate de ideias, discussões e reflexões, na perspetiva de construção de um discurso interventivo.
7. Fazer dos conhecimentos adquiridos um operador que me leva a uma outra percepção do universo cénico-teatral.
8. Pautar por uma atitude de desafio permanente na procura de novos horizontes de saber, que sirva de base para a sustentação de um conhecimento mais sólido.

CAPITULO II - Djambí

II.1. O que é e qual a sua finalidade

Na conversa que tive o privilégio de ter com um pesquisador, foi-me dito a dada altura que o Djambí foi, é, e continuará a ser algo, cuja explicação material é difícil de encontrar. O que me foi dito pelo pesquisador me leva a inferir, até certo ponto, o quanto é difícil encontrar uma definição para o mesmo.

Do ponto de vista de antropologia cultural, o Djambí é uma manifestação cultural são-tomense que tem na sua génese uma essência curativa através da invocação dos espíritos. Se partirmos de princípio que a cura pelo Djambí só é possível através da invocação dos espíritos, é possível tê-lo também como elo que premeia a faculdade de conexão entre as entidades sobrenaturais e os curandeiros.

Enquanto elo que premeia essa conexão, diria que a sua existência é sustentada pela existência dos curandeiros. Valverde, refere que: “As existências dos curandeiros são conceptualizadas como uma luta incessante ... contra o mal [...]” (2000, p. 83). Victor Turner por seu turno, ao referir-se ao ritual do povo ndembo no noroeste de Zâmbia, diz que: “[...] muitos dos cultos rituais são realizados em favor de doentes [...]” (1974, pp. 22,23).

O Djambí é frequentemente descrito como algo contra o “mal” e como tal, em favor do “bem”. Entretanto, para além dessa sua finalidade de cura, segundo os mestres, ele tem também uma outra finalidade que é a de oblação aos espíritos com os quais trabalham. A oblação cumpre o propósito de agradecimento, de fortalecimento de aliança e, acima de tudo, de ter os espíritos ao seu serviço para que os seus poderes de cura não se desvançam. O Djambí, pela sua essência, representa assim uma prática terapêutica espiritual inserida dentro de um contexto cultural específico.

II.2. Djambí Enquanto prática de cura

O Djambí enquanto prática de cura é um ritual terapêutico que só tem lugar se existir um doente, cujo seu estado o exija. Para se saber se um doente tem de ser curado com o Djambí, os curandeiros recorrem ao jogo, o que funciona como uma espécie de diagnóstico para se conhecer o quadro clínico do paciente.

Turner refere que: “[...] todos os ritos dos ndembos, o modelo de procedimento em cada caso específico é estabelecido pelo adivinho originariamente consultado sobre a moléstia da vítima” (1974, p. 36).

Espírito Santo, entretanto, refere que: “Quando o forro sofre de qualquer doença vai logo ao consultório do piadó zaua, para que o “doutor” examine a sua urina” (1998, p. 65).

Segundo o que alguns mestres me confiaram, são poucos os curandeiros que fazem o jogo a olho nu, ou seja, que sabem ver a urina, usando única e exclusivamente os seus olhos. Fazem-no, em regra, com ajuda dos espíritos.

Lourenço refere que adivinhação:

É uma outra actividade atribuída ao auxílio dos mesmos seres supraterrrestres. Para a poder exercer, não se exclui a possessão, mas não é tão exigida, como a arte de curar. As duas profissões, no entanto, encontram-se quase sempre irmanadas no mesmo indivíduo (2017, p. 44).

Segundo uma curandeira com quem tive o privilégio de conversar no dia 11.janeiro.22, por volta das 11:45, no seu quintal na zona de Bom-Bom, para fazer o jogo a olho nu, ou “olho claro” como ela diz, é preciso lavar a vista. É preciso fazer o tratamento nos olhos, de modo que se adquira a capacidade de observar qualquer doença que a pessoa sofra. Disse-me ela que o processo é doloroso e longo. Pois exige que a pessoa que esteja a ser preparada tenha que introduzir alguns medicamentos nos olhos e manter a cara tapada com o pano preto durante oito dias, devendo permanecer dentro de casa para que não tenha contacto com a luz do sol e com o espaço exterior. Terminado esse período, lava-se a cara com água preparada e é novamente introduzido os medicamentos nos olhos que fazem sair uma grande quantidade de mucosa. Após isso é que será introduzido nos olhos medicamentos para purificar a vista, de modo a que a pessoa esteja apta para fazer o jogo. Ela fez questão de dizer que esse processo deve ser conduzido por alguém que entenda da matéria para que surta efeito e evite, por outro lado, que ocorra alguma lesão ocular.

Segundo a curandeira, tendo a vista lavada, serve tanto para fazer o jogo com a urina ou com o espelho. Ou seja, a pessoa preparada ganha assim o poder que lhe dá capacidades de fazer com exatidão o diagnóstico de doentes, usando como ferramenta única e exclusivamente os seus olhos.

Na obra “Máscara, Mato e Morte”, um curandeiro que havia sido preparado por um contratado na antiga roça Colónia Açoriana de S.Tomé, no seu depoimento, disse:

[...] ele preparou remédio, numa panela, mandou-me lavar a vista. Eu tinha que ficar dentro da casa desse homem durante oito dias, não sai pra que é para não apanhar ar fresco de fora. Essa vista arrancou um pano como se fosse quando a gente põe grão de bico na água para tirar aquela casca (Valverde, 2000, p. 97).

Isto me leva a inferir que o ato é exigente e requer uma exaustiva preparação para que se adquira capacidades, ou seja, poder extranatural para fazer o jogo. A curandeira garantiu que um jogo feito com mestria chega a detectar com todo o rigor tanto as doenças de mato como as doenças clínicas.

Miranda ao referir-se aos povos indígenas do Brasil, diz que: “Em seu modo de curar, estes frequentemente se valiam de práticas mágicas – processo que acreditavam ser eficaz no combate aos espíritos malignos, segundo eles, grandes responsáveis por seus males” (2017, p. 201).

Espírito Santo, por seu turno, refere que:

[...] feiticeiro dedica-se a práticas mágicas que visam essencialmente causar mal a outrem. [...] é, pois, um indivíduo que em vez de colocar ao serviço dos homens a sua influência sobre as forças invisíveis, a utiliza contra estes mundanos. [...] pode adoptar a forma de animal e perseguir as vítimas por todos os sítios (1998, p. 95).

Os feiticeiros são de facto temidos por todos, inclusive pelos próprios curandeiros. Existem relatos de que os feiticeiros por diversas vezes mataram os curandeiros e tal como os curandeiros, embora numa posição um pouco mais delicada, também já

conseguiram matar os feiticeiros. A explicação para isso é pelo facto de os feiticeiros serem conduzidos pelo diabo, contrário a alguns curandeiros que têm apenas os espíritos ao seu serviço e que não detém o poder que detém o diabo.

Valverde refere que: “[...] o feiticeiro na plenitude da sua função, tem o Diabo no corpo” (2000, p. 125).

Sobre as doenças que requer que se toque o Djambí para a debelar, no decurso da conversa que tive com um mestre no dia 10.dezembro.21 na zona de Cova Barro, disse: “[...] se vem um doente de “zalma”, ou uma pessoa que está a virar doida, que gente está a pôr a ficar doida, convém fazer o Djambí [...]”. (depoimento pessoal dado ao autor. 2021)

O Djambí inicia, em regra, às 21:00, não importa o dia de semana, excepto domingo. O seu início, conforme os testemunhos, é feito por uma “chamada”, ou seja, os mestres cumprem assim um ritual que lhes dão poderes de chamar e trazer para o quintal os mais diversos espíritos. Pude presenciar uma “chamada” feita num Djambí realizado no dia 7 de janeiro de 2022 em Cova Barro. Um grupo de pessoas, onde se destaca uma rapariga que trazia consigo uma gamela contendo comida, bebidas, cigarros, velas acesas e flores, saíram do terreiro em direção à estrada pública numa distância de cerca de 150 a 200 metros. Ela com a gamela elevada, de costas virada para o quintal e a cara para a estrada foi guiada pelas pessoas, também de costas para o quintal. Umas vezes, uma ou outra pessoa se virava para ver a estrada, excepto ela que não se virou para trás em momento algum. Enquanto isso, no terreiro o batuque soava freneticamente sobre o comando do mestre, que fazia os seus peditórios e espalhava bebidas em todos os cantos da sala. Mal esse grupo de pessoas chega ao portão que dá acesso ao terreiro, as pessoas uma a uma foram caindo, inclusive a própria rapariga que trazia consigo a gamela, obrigando que uma outra pessoa se agarrasse o objecto.

É a partir dessa chamada que, segundo os testemunhos, aqueles que têm “cabeça leve” “tomam santo”. Sem que haja chamada, ou uma chamada malfeita, asseguram os mestres, que os espíritos não vêm e pode se resumir num fracasso do ato. São vários os testemunhos que garantem que esses espíritos que vêm é que ajudam a curar a pessoa que, eventualmente, esteja doente.

Valverde refere que; “[...] espíritos são como pecadores, quando há uma festa que são convidados podem trazer consigo muitos amigos – muitos espíritos – desconhecidos para se divertirem ou para trabalharem” (2000, p. 99).

A “cabeça leve”, segundo a explicação que me foi dada pelos mestres, refere-se àquelas pessoas que os espíritos se apossam da sua mente e do seu corpo sem se encontrarem qualquer resistência. E caso não queiram que os espíritos entrem em si terão que trancar a cabeça, colocando dois alfinetes em forma de uma cruz na cabeça e atada aos cabelos. Se resulta ou não, confesso que não consigo precisar. Pois nunca vivi a experiência. Mas são muitas as pessoas, inclusive os próprios mestres que me disseram que funciona.

“Tomar santo” é o termo usado no Djambí que significa entrar em transe, estar sob o efeito de forças sobrenaturais. Segundo os mestres, esses dois termos “*tomar santo*” e estar “*montado*” ou estar “*montada*” em função do sexo da pessoa, desde os primórdios sempre fizeram parte do vocabulário do Djambí. Não existe nenhum estudo sobre o caso. Mas algumas opiniões admitem que o termo “*tomar santo*” se configura no facto de o Djambí estar mais virado para o céu e nesse caso para o bem, que para o inferno, ou seja, para o mal. Daí o termo “*tomar santo*” e/ou estar “*montado/montada*” o mesmo que dizer estar com o “*santo na cabeça*”, que representaria alguém dotado de poder espiritual para proteger, para fazer o bem.

Valverde refere que: “O ter santo é, assim, glosado como uma re formação da pessoa humana, ampliando as suas capacidades existenciais através da dissolução dos limites físicos normais do ser humano” (2000, p. 169).

O Djambí representa uma atividade coletiva por excelência. Pois para que ele aconteça é preciso que exista: o mestre - aquele que conduz a cerimônia e detém sabedoria para o fazer acontecer; os tocadores - aqueles que com as suas mãos ágeis fazem produzir frenéticos sons, ritmos e músicas, através das quais os espíritos são invocados; os espectadores - estes que fazem com que o ato ganhe significado. Pois destes vamos encontrar os que “tomam santo”.

Como considera Schechner, ao fazer alusão ao termo “*communitas*” usado pelo Turner, ao referir a experiência de camaradagem num ritual: “[...] são todos tratados igualmente, reforçando um senso de “nós estamos todos juntos” (2012, p. 69).

É nesta perspectiva que o Djambí de cura tem esse pendor coletivo e como tal, deixa de ser um ato solitário, em que apenas um mestre trata do doente, mas sim o conjugar de várias cabeças, cada uma com o seu saber, com a sua experiência e numa espécie de corrente, debelarem a enfermidade de que padece o doente.

Mas ao mesmo tempo que o Djambí de cura representa uma atividade coletiva o que a partida é uma vantagem, tem também sua desvantagem, por aí, um latente paradoxo. Pois em alguns momentos representa um grande perigo para os mestres que conduzem a cerimônia e por vezes, para os próprios doentes.

Um dos mestres com quem tive o privilégio de conversar no dia 02.dezembro.21, por volta das 09:00 da manhã, no seu paço, na zona de Atrás de Cemitério, me narrou um fato que com ele aconteceu da seguinte maneira:

Primeiro Djambí que eu toquei de curativo é para curar um homem de Porto Alegre. Homem que não andava. Homem veio na cadeira, não andava. Eu fiquei com o grupo de sô Cruz e paguei tocador quatro milhões para fazer meu trabalho. Primeiro Djambí que toquei com grupo do Sr. Cruz, esse trabalho que eu fiz, é trabalho que a gente não via há anos. Não via há anos. É estender esteira, moncha doente, é remar vela em volta do doente, com tocha, todo mundo ficou de parvo. Essa coisa não existia há anos. E a fazer isso, havia curandeiro, havia coveiro, havia muita gente que veio assistir. Acredita que havia pessoa a minha trás a fazer-me mal! Havia coveiro a fazer oração e está a fazer oração e eu estou a tratar doente e estou a ficar fraco já. Havia uma minha tia que automaticamente caiu e foi atrás dessa pessoa com machim, a pessoa correu, o livro caiu e gente pegou livro e queimou. Caso contrário eu não ia conseguir. (depoimento pessoal dado ao autor, dez/2021)

Perante o iminente perigo, antes de iniciar o Djambí, segundo o que foi dito pelos mestres, deve-se trancar o quintal em “quarte parte do mundo”, quer dizer, trancar o quintal na parte norte, na parte sul, na parte este e na parte oeste, de modo que não haja nenhuma interferência indesejada. Não os trancam através da edificação de cercados, mas sim, por intermédio de orações, penitências, ovos preparados com linhas pretas e demais manobras espirituais.

E essas precauções são tomadas mesmo muito antes do Djambí. Só para se ter uma ideia, geralmente quando chega um doente em que os mestres se apercebem que se faz acompanhar de um vento mau (espírito mau), ou seja, doente de “zalma”, esse doente não deve ter acesso ao interior do paço que é o local onde os mestres trabalham.



Fotografia 1:(Imagem exterior do paço – local onde o curandeiro trabalha – fevereiro de 2022)
Arq. pessoal do autor

Segundo o que me foi dito pelos mestres, caso um doente que tenha um vento mau entre para o interior do paço, pode danificá-lo e causar doenças graves aos próprios curandeiros. A explicação é sustentada no facto de os curandeiros receberem inicialmente os doentes sem a proteção espiritual, o corpo que é receptáculo, como alude Valverde, não estará preparado para resistir contra o efeito nefasto desse vento mau.

O Djambí de cura por outro lado tem a sua exigência no que se respeita às compras. O mesmo mestre com que conversei no dia 10.dezembro.21, por volta das 13:15, no seu paço na zona de Cova Barro, disse:

[...] doente que tocamos Djambí para ele, já vai exigir uma mesa. Exige uma mesa rápida, exige compra de Djambí. Essa compra é que ajuda a curar ele. Porque essa compra leva galinha preta, galinha branca, já leva vinho palma, vinho tinto, já leva cigarro, já leva misto de bebida, leva fuba, farinha de mandioca, doce, banana madura, folha de cemitério, folha de mandioca, para pisar toda essa coisa lavar e deixar tudo isso no terreno onde ele veio tratar. E com toque, gente expulsa essa sombra para desaparecer do corpo da pessoa. (depoimento pessoal dado ao autor, dez/2021)

Miranda refere que: “[...] para os curandeiros indígenas, os doentes não eram outra coisa senão pessoas possuídas pelos espíritos e as doenças só poderiam ser curadas com a expulsão destes do corpo do enfermo” (2017, p. 202).

No Djambí de cura é justamente isto que acontece. Os mestres através de ritos próprios e com ajuda de outros mestres convidados e pessoas que estão “montadas”, numa corrente expulsam do corpo do doente o espírito mau, responsável pela enfermidade de que o mesmo padece.

Alguns informantes me disseram que pode dar o caso em função do estado em que se encontra o doente, de este ser colocado dentro de um buraco com alguma profundidade, uma espécie de máquina de ressonância, embora aqui não seja para exames, mas para a cura devidamente preparada com remédios tradicionais, de onde é tapado com zinco e depois posto sobre o mesmo uma enorme quantidade de lenha e ateado o fogo. E durante o momento em que a pessoa permanece no buraco, o batuque, mais do que nunca, é determinante para a sua cura ou a sua morte. Por isso os mestres se redobram nos peditórios, nas penitências, nas músicas e os tocadores aqui representam a peça fundamental, que com as suas mãos ágeis e por intermédio de uma batucada mais frenética que nunca, asseguram a vida do paciente.

Os informantes fizeram questão de deixarem claro que é o ato mais delicado em toda a história do Djambí de cura. Pois o mínimo erro que ocorrer naquele momento será fatal.

Não sendo o caso de colocar o doente no buraco, pois isso requer muita mestria segundo os mesmos, ele pode estar sentado ou deitado diante da mesa que é preparada exclusivamente para a cura que é posta no meio da sala e é tratado com as mais diversas folhas e cascas de madeiras apanhadas exclusivamente para esse efeito, inclusive a folha de cemitério, ovos de galinha da terra, fuba, feijão, farinha de mandioca, vinho tinto, vindo de palma e bebidas espirituosas. Momentos há, em que galinhas e outros animais como porcos e cabras são abatidos e o sangue usado para untar o corpo da pessoa que esteja doente.



Fotografia 2: (Terreiro do Djambí – fevereiro de 2022) Arq. pessoal ao autor

Conforme vários relatos, pode ocorrer que durante a cerimônia, o espírito se apossa da mente e do corpo do doente. No caso do doente que é posto no buraco ele pode aparecer vindo a andar de um outro local em direção ao quintal, algumas vezes, com o espírito na cabeça, conforme a descrição que me foi feita. Espírito Santo, por outro lado, considera que; “A cura por intermédio do djambi é conseguida graças (...) ao que o paciente é submetido no transe final” (1998, p. 93). Se acontecer que o doente “tome santo”, pode representar um triunfo, na medida em que o espírito que se apossa do corpo e da mente do mesmo, segundo os relatos, ajuda a expulsar a enfermidade que se encontra no seu corpo, ou, como geralmente é dito, no “corpo de caixa”. Entretanto, caso não aconteça, a sua enfermidade será debelada na mesma. Pois os mestres dizem estar preparados para lidar com os dois cenários.

Os mestres, por sua vez, dizem que alguns dias após o Djambí de cura acontecer o doente deve voltar ao paço para que seja submetido novamente ao jogo para ver em que grau se encontra a enfermidade. Se se constatar que está tudo bem, o problema fica resolvido. Caso persista, salvo raras exceções, se toque novamente o Djambí. Pois em regra, o doente é submetido ao tratamento através de rezas pela manhã, ao meio dia ou à meia noite junto ao rio, no meio do mato, debaixo da ponte, debaixo da árvore, à beira do rio, na porta ou dentro do cemitério ou no próprio paço.

O Djambí de cura, dependendo da situação, pode ser realizado tanto no quintal do mestre, como no quintal do doente. A razão que justifica que seja realizado no quintal do doente é se, eventualmente, e de acordo com o jogo, acusar que no quintal exista alguma sombra má, ou algum remédio - feitiço plantado, daí o Djambí deve ser realizado

no seu quintal a fim de expulsar a sombra, ou eventualmente, arrancar o feitiço que tenha sido plantado.

O Djambí, no paradigma dos são-tomenses, enquanto ritual de cura, é tido por muitos como solução terapêutica para os problemas que lhes acontecem, servindo mesmo para purificar um local que esteja mal-assombrado. A esse respeito, ocorreu em S.Tomé e Príncipe um caso insólito, o que em dois dos laboratórios tidos no primeiro ano do curso em que se trabalhou sobre o processo colaborativo com a Prof.^a Isabel Bezelga e sobre a composição com a Prof.^a Beatriz Cantinho, pude falar sobre o mesmo, que tem a ver com as alunas de algumas escolas secundárias do país que eram perturbadas pelos espíritos que se apossaram dos seus corpos e de suas mentes. Uma das escolas mais afectadas com o fenómeno foi a de Guadalupe, que dista cerca de sete a oito km da principal capital do país. Preocupados com o longo período da interrupção lectiva devido ao fenómeno, e depois de ter sido feita uma série de acções religiosas no local, todas, sem sucesso, os pais dos alunos, contra tudo e contra todos decidiram realizar o Djambí. Certo é que depois do Djambí que se realizou mesmo no recinto escolar, conforme vários relatos, nunca mais houve algum espírito mau que perturbasse seja quem fosse, o que permitiu que as actividades lectivas fossem também retomadas e seguissem o seu curso sem mais interrupções.

Este aspeto está muito ligado com o acima referido, em que determinados quintais ou espaços existem o que é referido como sombras más a deambularem e torna-se necessário tocar o Djambí para as afugentar. Nesse sentido o Djambí é tido por muitos como um ritual contra o mal, sobretudo, quando durante a cerimônia nunca ocorrem situações em que se verifica o sacrifício de vidas humanas.

Espírito Santo refere que: “[...] não se pode dizer que durante o djambi (...) se pratique diversos tipos de mutilações, que podem ser observados em muitas zonas de África [...]” (1998, p. 90).

Pode ocorrer, raras exceções, a autoflagelação. Disseram-me alguns mestres que a autoflagelação que se verifica em algumas cerimônias, têm lugar por que alguns espíritos, podem ser considerados masoquistas.

Foi-me descrito por algumas pessoas que durante o Djambí pode ocorrer ligeiros ferimentos na parte exterior do corpo e, algumas vezes, na língua feitos com objectos cortantes como lâminas, pequenos canivetes ou garrafas partidas, mas que após o espírito se desapossar do corpo e da mente do indivíduo, regra geral, nenhuma cicatriz é notada. As pessoas admitem a hipótese de os espíritos levaram consigo as cicatrizes, deixando limpo o corpo daquele que, mesmo não consentindo, lhe deu como habitáculo o corpo e a mente para visitar por alguns instantes o mundo dos vivos.

Espírito Santo refere que: “Várias enfermidades são debeladas pelo stlijón através dos ritos mágicos, por exemplo, o djambi que essencialmente visa a cura de doentes [...]” (1998, p. 89).

O Djambí, enquanto prática de cura é assim entendido como uma sessão terapêutica com intervenção espiritual e conduzido por um curandeiro que se limita a uma função veicular que é, em última instância uma dádiva divina, como refere Valverde (2000), cujo objetivo consiste em debelar as mais graves doenças de matos de que padecem as pessoas, e que tenha sido mandado fazer pelos malfeitores, por intercessão de obras diabólicas, na figura de feiticeiros.

II.3. Origem do Djambí

Embora a sua origem se apresente como algo ainda de difícil identificação e de pouca relevância para o projecto em causa, entretanto, não podemos deixar de o considerar. Assim, partindo da confrontação de alguns elementos, trazidos por diversos investigadores, a matéria se apresenta como sendo de algum interesse, razão pela qual, a trago à reflexão.

O investigador Gerhard Seibert considera que: “[...] a imigração dos serviçais ressuscitava práticas e crenças africanas em São Tomé. [...] o culto de possessão “djambí” foram introduzidos por trabalhadores angolanos” (2015).

Um dos pesquisador são-tomense com quem tive o privilégio de conversar no dia 23.01.22, pelas 11:15, na sala de conferência da Casa da Cultura, disse:

[...] palavra “*djambí*” derivou da palavra “*nzambi*” – que significa Deus na língua Kimbundo. Nenhum património foi importado por S.Tomé e Príncipe. Os patrimónios vieram à S.Tomé e Príncipe ou com os colonos ou com os escravos. Djambí faz parte dos nossos ancestrais, patriotas de grande Congo-Angola. Enquanto património, ele acompanhou o processo de segunda povoação, estando presente no arquipélago desde essa altura. (depoimento pessoal dado ao autor, jan/2022)

Augusto Maio – Missionário do Espírito Santo, nas páginas finais do seu livro “No Coração de África Negra” descreve da seguinte maneira, a imagem de uma das cenas que assistira na missão realizada em Cubango e considera ser parecido a um sonho:

É um batuque infernal ecoando, ora lúgubre e dolente, ora diabolicamente frenético. Os tocadores parecem fantasmas do inferno, chamejando ... A dança não se descreve. O ambiente é uma penumbra afogueada. Envolve tudo uma nuvem de fumo ... A comandar tão terrível espectáculo, os feiticeiros em gargalhadas satânicas. ... Ao lado do desaforo desavergonhado de mulheres perdidas em ademanos provocadores, dançam forçadas, presas pelos braços e pelo colo, Elas movimentam-se ao ritmo infernal, ... O batuque afoga-lhes o clamor aflito. ... Novos e velhos, adultos e crianças; todos possuídos ... Aquilo é uma fantasmagoria epiléptica [...]. (1947, pp. 189,190)

O que o autor assistira numa das partes da sua expedição em Cubango – Angola descrita no seu livro, remete-nos para o Djambí. De notar que o autor em momento algum se referiu ao Djambí, como tal. Embora não o tenha assim identificado na sua descrição, a mesma remete-nos para uma imagem clara do Djambí.

Ferreira, no artigo publicado online, intitulado “O Santo de sua terra na terra de todos os santos”, refere que:

[...] uma preta por nome Magdalena (...) foi acusada de dançar publicamente os calundus na vila de São Francisco, cuja dança era diabólica, porque o diabo se apodera com fúria, visagens e falas fora do natural daqueles que as dançam, deixando-os por espaço quase de meia hora sem fala e quase mortos, acabada a tal dança. (2016)

Ainda segundo a autora: [...] seus ritos eram derivados de práticas mágico-religiosas existentes na região de Angola [...]” (2016).

Ora, considerando os aspectos acima descritos, será que os elementos identificados poderão ser suficientes para de algum modo ligar a sua origem à Angola?

Porém, o outro pesquisador com quem tive o privilégio de conversar no dia 24.02.2022, pelas 10:30, no Arquivo Histórico de S.Tomé, refere que de todo o trabalho de campo que efetuou junto dos mais antigos, o que usou chamar de “testemunho histórico” sobre o Djambí, nada lhe tivesse apontado para a existência de algum estrangeirismo. Assegurou que de todos os Djambís que existiram em S.Tomé e Príncipe, mesmo os mais antigos os seus mestres foram sempre forros castiços, tendo mesmo admitido que o Djambí teria tido a sua origem de N’goma e Álada, duas manifestações culturais muito antigas de S.Tomé e Príncipe já extintas.

O mesmo citou também o nome de “San Stlafina”, isto em lungwa santomé, o que em português seria Sr.^a Serafina, como uma das figuras proeminentes no surgimento do Djambí na zona de Atrás de Cemitério, citando outros nomes como “Sun Culhano”, “Sun Clusu”, “Sun Gemino”, todos forros – mestres de Djambí.

Valverde, no entanto, refere que; “[...] as narrativas mais ou menos mitificadas que circulam nos nossos dias, os forros, a despeito do seu desprezo, cooptaram o poder divinatório e terapêutico dos contratados [...]” (2000, p. 93).

Dos elementos de que se dispõe não me parecem suficientemente elucidativos para se chegar a uma conclusão.

Porém, segundo os dados históricos, aquando da descoberta das ilhas de S.Tomé e do Príncipe pelo João de Santarém e Pêro Escobar em 1470 e 1471, estas encontravam-se desabitadas, tendo a sua povoação sido feita, inicialmente, pelos colonos brancos e escravos africanos, que primeiro foram trazidos do reino do Benin, no delta do Rio Níger e a partir do século XVI também dos reinos do Congo e do Ndongo (Angola). A partir de 1493, o terceiro donatário de São Tomé, Álvaro de Caminha (1493–1499), conseguiu o povoamento efetivo da ilha com colonos brancos voluntários e degredados e crianças judias separadas à força dos seus pais, onde continuou a ser marcada por uma forte presença de escravos africanos.

Considerando que mesmo após a abolição da escravatura em finais do séc. XIX, S.Tomé e Príncipe continuou a ter escravos, apesar da falsa mudança de estatuto, ou seja, deixarem de ser designados de escravos, para passarem a ser chamados de contratados - serviçais. No entanto, o regime continuado de exploração e de ausência de direitos, claramente indica a continuidade do regime escravagista.

A presença num primeiro momento de escravos africanos e depois de contratados - serviçais, tendo tido estes últimos uma presença nas ilhas até à ascensão da independência em 1975, apresenta-se como inevitável que a sua presença não tenha exercido uma forte influência na nossa formação étnico-cultural.

O Djambí pode ter sido introduzido por influência externa, mas já não está nele, como refere André: [...] os elementos culturais específicos nos seus detalhes, nos seus pormenores, na sua lógica própria e na sua consistência específica” (2011, p. 521).

Na perspectiva da presente investigação, São Tomé e Príncipe, enquanto espaço privilegiado de troca e de afirmação de diferentes culturas, o Djambí, independentemente da sua origem, posiciona como um elemento emblemático da cultura popular tradicional, caracterizando-nos a todos e a cada um com este seu traço identitário que nos faz são-tomenses, povo próprio e único.

CAPITULO III – Elementos performativos incorporados no Djambí

Para que o Djambí ganhe corpo em seu verdadeiro palco de acontecimentos, embora isso não seja perceptível para muitos, deve fazer-se compor de alguns elementos que lhes são caraterísticos, dentre eles, os performativos.

Segundo Schechner (2006), a performance acontece em oito situações, às vezes separadas, às vezes entrelaçadas e, dentre elas, está a arte, tendo inclusive o autor, na sua visão, referido que a arte depende do contexto, da circunstância histórica, do uso, e das convenções locais.

Independentemente da questão que é enunciada pelo autor no que diz respeito às situações em que acontece a performance, onde a arte está inclusa, o mesmo se coloca com relação à própria performance em si, considerando que “existem limites para o que “é” performance” (Schechner, 2006).

O autor faz questão de nos advertir para a própria performance em si, referindo que;

“Algo “é” performance quando os contextos histórico e social, a convenção, o uso, a tradição, dizem que é. Rituais, jogos e peças, (...) são performances porque a convenção, o contexto, o uso, e a tradição assim dizem. Não se pode determinar o que “é” performance sem antes se referir às circunstâncias culturais específicas. (Schechner, 2006)

As duas enunciações feitas acima pelo autor me invocam a tentar analisá-las e ver os pontos de conexão com o Djambí.

No que se refere à arte, enquanto aquela que através da qual se possa expressar emoções e estabelecer conexões e comunicações, pode ser entendida como toda a gama de manifestações artísticas que são geradas através das artes plásticas, da dança, da música, da literatura e por aí em diante.

No leque dos elementos constitutivos do Djambí, a música e a dança estão presentes. Logo, de acordo com o que Schechner defende a respeito da arte, o Djambí, no contexto a que se refere, julgo fazer compor-se de elementos que o inclui no espaço reservado à arte.

Tomando em linha de conta os aspectos elencados pelo autor para que algo seja performance, como o próprio diz e faço questão de grifar; “Rituais, ... são performances porque a convenção, o contexto, o uso, e a tradição assim dizem” (Schechner, 2006), o que faz com o que o Djambí, enquanto ritual, encontre o seu lugar como performance.

Schechner, no entanto, de uma forma que se pode considerar como sendo o reforço do seu ponto de vista, afirma que: “[...] as performances existem apenas enquanto ações, interações e relações” (2006). E nesse contexto, no Djambí, o que mais nos é apresentado ao longo do seu acontecimento são acções, interações e relações.

No que se refere a ação, o Djambí nos invoca como testemunhos oculares das ações dele decorrentes, numa permuta constante entre os sujeitos que o integram, produzindo uma interação fogosa pelo ritmo frenético que o próprio impõe, permeando uma relação equitativa e harmônica entre os atores que o trazem para o palco dos acontecimentos. Referindo-me ainda a ação, no Djambí a sincronização se dá de tal forma, que por sua vez faz gerar, diria, micro ações, vistas em expressões corporais, cujo movimentos e gestos são produzidos com mestria e numa singularidade ímpar pelos que estão submerso ao estado alterado da consciência, a imobilidade, que contrariamente à ausência de movimento, representa no ato uma espécie de processo de restauração de corpos “mortalizados” pelo excesso da própria ação e as repetições, que por sua vez constrói uma resistência afundada no enigma que o próprio ato carrega em si.

A expressão corporal decorrente do Djambí por intermédio de movimentos e gestos dos corpos dos que estão submersos ao estado alterado da consciência, apresenta como um quadro com uma enorme carga estético-emotiva, invocando todos os atores do ato para uma relação sinestésica. Como refere Féral: “Os corpos (...) são corpos de domínio de si que filtram o real. É por meio deles que a performance se dá; eles são os motores indispensáveis da ação” (2009, p. 144).

O Djambí pela sua poética, encontra o seu sustentáculo nos espetadores, tal como me referi no ponto anterior, ao se interagirem com os espíritos que se apossam dos corpos e das mentes dos que têm cabeça leve, sendo assim o alento do próprio ato, estando aqui, neste caso concreto, diante da questão da preponderância do espetador. O espetador é a peça fundamental para o acontecimento do Djambí.

Schechner considera que:

[...] performances não tem uma vida independente: elas estão ligadas ... ao espectador que as assiste. A força da performance está na relação muito específica entre os performers e aqueles-para-quem-a- -performance-existe. (2011, p. 215)

Fischer-Lichte ao fazer a referência ao conceito de espetáculos de Max Hermann e que pelo seu turno engloba tanto aos espetáculos de teatro, da arte-ação e da performance, ao abordar a questão da co-presença corpórea de atores e espetadores, refere que: “[...] actores e espectadores devem reunir-se durante um certo tempo, num determinado lugar, e fazer algo em conjunto” (2019, p. 59).

Ainda sobre esse aspeto, a autora refere que:

Não se concebe a atividade do espetador apenas como uma atividade da fantasia, da força da imaginação, (...) mas, sim, como um processo físico. Este é accionado pela participação no espectáculo, isto é, através de uma percepção não apenas visual e auditiva, mas através de uma «sensação corpórea» que envolve sinestesticamente todo o corpo. (2019, p. 69)

No Djambí os espetadores se posicionam como principal ferramenta onde a partir da qual se constrói o pilar edificador do significado do ato, se predispondo no seu leque, dentre outros aspetos, a oferecer os corpos que se tornam habitáculos dos espíritos. A disponibilidade corporal em tomar parte no acontecimento, se configura como acirante que marca a predominância do Djambí, fazendo-lhe se compor de estruturas que o levam a irromper o mistério da noite. Essa disponibilidade corporal que é entendida como uma participação direta dos espetadores no acontecimento, faz quebrar o

distanciamento, ou se quisermos, rompe a barreira entre o sujeito e o objeto, entre o observador e o observado, como refere Fischer-Lichte (2019), transformando os espetadores em participantes do acontecimento.

O Djambí, tal como ele é uno no contexto tradicional cultural são-tomense, cada seu momento é também sinalizado pela singularidade que lhe faz dotar de uma característica de não similitude. Por outras palavras, o Djambí cada vez que tem lugar é sempre revestido de uma roupagem que o faz díspar do anterior. Das tentativas feitas junto dos mestres para se conhecer as razões, não surtiram efeitos por não conseguirem uma explicação sustentável. Por aí, diria, tal como me foi dito, que a disparidade constitui um dos seus traços característicos.

Renato Cohen refere que: “A característica (...) da performance (muitas vezes os espetáculos são únicos, não se repetem, ou quando se repetem são diferentes) [...]” (2002, p. 98).

Schechner, por seu turno, refere que: “[...] cada performance é diferente de qualquer outra. [...] nenhum evento consegue copiar exatamente outro evento. [...] a ocasião específica e o contexto fazem com que cada caso seja único” (2006).

Julgo que não estaria a exagerar se dissesse que essa é uma das características bastante notável no Djambí. Tem sido muito comum ouvir literalmente as pessoas a comentarem que o Djambí tal, estava ou foi diferente do Djambí tal. Claro que essa disparidade se decorre do seu curso natural.

O Djambí pelo seu formato podemos tê-lo como um acontecimento. Um acontecimento que se dá pelo simples facto de no seu decurso, os espetadores gozarem da liberdade para fazerem parte do ato; ora para tocarem um ou outro instrumento, ora para fazerem parte do coro, ora para ajudarem a se compor aqueles que “tomam santo”, sobretudo, as senhoras, amarrando-as pano para apertá-las as costelas ou para protegê-las as suas partes íntimas, ora para acender o cigarro e colocar na boca dos que estão “montados”, ora para irem buscar bebidas para os devotos, quando muitas vezes no ato se dá a sua falta, enfim.

Féral refere que: “Tudo se passa na performance ao nível do olhar. (...) estamos no domínio do especular (e não do espetacular) e da espera. Espera do acontecimento [...]” (2009, p. 142).

Este acontecimento se configura ainda mais, pelo facto de o Djambí se fazer presente no plano real e não fictício. Não há representação. Ou seja, o Djambí tem uma existência real. Como dizia Féral ao se referir a performance de Rachel Rosenthal, martelando na cabeça, “Os objetos, as ações, os seres, o tempo (...) são reais” (2009, p. 141).

Fischer-Lichte ao refletir sobre a performance de Schechner, sobretudo, quando este, na década de 60/70 foi-se experimentando com o seu grupo “Performance Group” várias formas de participação dos espetadores, refere que;

[...] a participação ocorria quando o espectáculo [play] deixava de ser um espectáculo [play] e passava a ser um acontecimento social - quando os espetadores se sentiam com liberdade para fazer parte da performance em pé de igualdade. (2019, p. 85)

A liberdade que os espetadores vivem no decurso do Djambí e que os torna cúmplices da sua real existência, faz dele um acontecimento com carácter único e irrepetível, como refere Fischer-Lichte (2019).

O Djambí é por assim dizer um acontecimento que pelo que o envolve, traz-lhe uma outra característica associada que é a questão da preparação. Por aí se infere que a preparação a nível do Djambí é levada muito a sério.

Referindo-me a performance, enquanto expressão artística, a preparação constitui um dos seus apanágios, contrário, muitas vezes, à nossa forma de pensar que ela não carece de preparação.

Féral, embora se referisse a uma obra específica, que é a performance de Abramovic e o seu parceiro que consistia na caminhada sobre a muralha da China, entretanto, ao fazer alusão de que o projecto necessitou de intensos trabalhos preparatórios, do meu ponto de vista, creio que o seu reconhecimento não se encerra unicamente nessa obra, mas o torna extensivo às performances, de uma forma geral.

Renato Cohen, refere que; “[...] ao contrário do que alguns pensam, existe toda uma preparação, às vezes meticulosa, para uma performance” (2002, p. 104).

No que toca ao Djambí, como acima me referi, a preparação constitui uma das principais bases para o seu sucesso, ou o seu insucesso.

Sobre o que determina o “bom” ou “mau” das coisas, baseando-me de uma reflexão de Schechner, leva-me a inferir que muitas vezes o que determina o “bom” ou “mau”, “sucesso” ou “insucesso” das coisas, varia grandemente de lugar para lugar, de tempos para tempos, e até mesmo de ocasião para ocasião.

Porém, embora reconheça o quão importante é a reflexão do autor, mas no caso do Djambí a preparação é tão fundamental, diria mesmo, é a condição vital, se me permite o uso do termo, para que o fim pelo qual se destina seja atingido. Não é em vão que muitas vezes no decurso da preparação do ato, os mestres, ao notarem, ainda que seja uma ínfima falha, é suficiente para a sua não realização.

Isto é assim porque conforme os relatos, um mínimo descuido pode dar lugar a infortúnios com consequências imprevisíveis, não obstante, como em qualquer performance, também aqui os riscos fazem parte do jogo.

Um outro aspeto de extrema importância que o Djambí nos apresenta tem a ver com o espaço. O espaço que acolhe o ato, nunca foi o espaço convencional. O espaço do Djambí não é sobre um palco, numa casa de teatro, onde os espetadores se colocam na posição frontal, no seu lugar de conforto e com os seus órgãos de sentidos prontos a receberem os signos que são emitidos pelos atores.

No ponto anterior quando me referi ao Djambí, enquanto prática de cura, pude dizer que ele tem lugar no terreiro dos mestres, no quintal do doente, no átrio da escola. O espaço do Djambí é um espaço que, como refere Foucault, (citado em Lenz César, 2021, p. 96): “[...] não possui nada, mas pode conter em si todo um universo”, universo esse que lhe atribui o seu verdadeiro significado e faz-lhe ganhar, por conseguinte, vida própria”.

Lenz César refere que: “No que toca ao espaço da performance, este é sobreposto por diferentes temporalidades e territorialidades que coexistem; é um espaço volátil, mutável e transgressor” (2021, p. 96).

Renato Cohen, por seu turno considera o espaço na sua forma mais ampla possível como; “[...] qualquer lugar que acomode atuantes e espectadores e não necessariamente edifícios-teatro [...]” (2002, p. 29).

A performance, enquanto expressão artística, o seu espaço não é sobre um palco e com uma plateia frontal. Mas é sim, quer em galerias, quer em museus, quer em igrejas, quer em jardins, quer em qualquer outro sítio, nos espaços que não obedecem às estruturas convencionais, onde a vontade se configure como base predominante, levando, como refere Lenz César: “[...] os espectadores a participar de uma experiência direta sobre suas responsabilidades [...]” (2021, p. 106), tal como ocorre no Djambí.

Tal como se fala do espaço, também se pode falar do tempo. Essas duas dimensões, "espaço" e "tempo" estão muito presentes no universo da performance. O tempo que aqui me refiro, um pouco na óptica de Bergson, está associado à duração. Pois na visão do autor, o tempo não sequencial, como no caso a que se refere, está intrinsecamente ligado à duração. Como refere o autor; “Não se trata mais de algo pensado, mas de algo vivido. Não é mais uma relação, é algo absoluto” (Bergson, 2005, p. 10).

Ainda sobre essa questão o autor considera que: “Ele é de essência psicológica e não matemática ou lógica. Ele vive connosco. Como nós, mas, por certos lados, infinitamente mais concentrado e mais contraído sobre si mesmo, ele dura” (2005, p. 323).

Referindo-me ao Djambí que constitui objeto deste trabalho, dizer que a questão de tempo-duração é também muito observada. Como pude fazer alusão no ponto anterior, no Djambí há um envolvimento.

E esse envolvimento, como refere Schechner: “[...] transportam (...) para um espaço mental e emocionalmente diferente” (2012, p. 70), o que transforma o tempo-duração num aliciante atrativo, levando-lhe a residir em cada um dos presentes, como invocador da permanência da presença. Dito de outra maneira, a duração é, também, uma das características do Djambí. Só para se ter uma ideia o Djambí inicia às 21:00 e só termina com o raiar do sol, ou seja, na manhã do dia seguinte.

Os aspectos acima aludidos nos apresentam, com alguma nitidez, sinais da incorporação de alguns elementos performativos no Djambí. A presença destes elementos no Djambí representa, em nossa perspectiva, como o prelúdio para a experimentação no que respeita a sua transposição para o trabalho artístico.

CAPITULO IV – Espaço de experimentação - Oficina

O projeto contou, como acima já se disse, com um espaço de experimentação cujo propósito consistia em conseguir dar corpo a uma criação artística.

Confesso que no princípio era muito grande a incerteza que pairava com relação a sua concretização, primeiro pela pressão que o tempo exercia, segundo pelo agravado momento que se vivia em termos pandémicos no país. Mas porque era necessário cumprir essa etapa, os esforços foram consentidos para a sua concretização. Uma das primeiras ações que me incumbia era encontrar um espaço físico para a realizar, o que se conseguiu graças ao acolhimento dado pela Casa da Cultura ao projeto, uma instituição afeta ao Ministério da Cultura, cujos objetivos visam desenvolver ações com vista a preservação e promoção da cultura são-tomense.

Após ter se conseguido o espaço, era necessário dar o passo seguinte no que se refere a mobilização de participantes, que foi possível através de informações veiculadas junto a algumas associações juvenis e alguns grupos de teatro.

No dia 12 de janeiro de 2022 realizei o primeiro encontro com os que tinham manifestado interesse em participar, tendo sido agendados os seguintes assuntos: a natureza do projeto, as etapas do mesmo, calendário de trabalho, carga horária e o consentimento para captação de imagens. Quanto ao primeiro assunto, foi informada a natureza académica do projeto. Pois se enquadra nos trabalhos a desenvolver para a conclusão do curso de mestrado em teatro. No fundo, é um trabalho de investigação de cariz teórico e prático, em que o objeto de estudo é o Djambí. Respeitante às etapas, fiz-lhes ver que são duas, uma reservada a investigação do objeto de estudo e a outra, reservada ao trabalho prático que passa pela realização de uma oficina que deve culminar com a partilha pública do seu resultado. Após termos discutido este último assunto, salientei a importância dos seus consentimentos, condição sine qua non para que as suas imagens fossem captadas e utilizadas no necessário relatório a apresentar nas provas públicas da Universidade. Recomendaram, quanto a isso, que as imagens fossem utilizadas apenas para este fim. Para que tivessem a certeza que assim seria, foi-lhes apresentado o termo de consentimento elaborado, que após leitura e concordância foi assinado. Aproveitou-se o momento para o preenchimento das fichas de inscrição para a participação na oficina. Os restantes assuntos, porque alguns elementos tiveram que abandonar o encontro por outros compromissos, foram analisados na sessão do dia 26 de janeiro de 2022.

Nesta sessão, foi abordada a questão da disponibilidade dos participantes em estarem todos presentes de forma a conseguir trabalhar de forma coletiva. Esta foi uma matéria de difícil consenso, tornando-se necessária a negociação de modo a que se conseguisse encontrar 3:00 por semana, divididas em 1:30 entre terça e sexta-feira, das 16:00 às 17:30. Dois elementos, em que os dias de semana e a hora sugerida, pela maioria, eram incompatíveis com as suas atividades, acabaram por não se integrar. Não tendo sido possível encontrar outra solução, foi importante ter conseguido gerir escrupulosamente esse tempo, uma carga horária de 19:50 horas, divididas em 15 sessões para a realização da oficina.

Nesta sessão realizei uma abordagem sobre o Djambí, em que o destaquei como prática de cura muito antiga em S. Tomé e Príncipe. Muitas pessoas, sobretudo, participantes mais novos, não o conheciam. Assim, preparei uma apresentação do mesmo em vídeo, de modo que pudessem ver como é que acontece na prática. Para aqueles que nunca tinham assistido o estranhamento foi total, o que abriu espaço para questionamento e debate. Tentar encontrar respostas para as questões levantadas, foi sem dúvida, o primeiro desafio colocado neste processo.

5.1 Oficina

Após os dois primeiros encontros, no dia 1 de fevereiro de 2022 iniciou-se a oficina, ficando agendado o seu encerramento para o dia 25 de março de 2022.

Pela restrição que na altura se vivia no país e a própria natureza do trabalho que se pensava desenvolver, previu-se o máximo de dez integrantes. Inicialmente eram oito elementos, um dia depois se juntaram mais dois elementos.

O último elemento do grupo – um senhor já com alguma idade - juntou-se três dias depois do processo se ter iniciado, após ter sido incentivado por mim. O grupo acabou por ficar constituído por onze elementos (quatro meninas e sete rapazes), com idades entre 18 e 74 anos. Um grupo de participantes bastante heterogéneo, com um ou outro com alguma experiência no trabalho teatral.

Este espaço de experimentação era como uma viagem iniciada, cuja luz era o Djambí, mas onde haveria de se chegar, honestamente, não sabia. Pois tudo parecia ténue, sobretudo, com todas as atribulações que foram acontecendo à volta. Mas havia uma questão que estava muito clara e que me servia de orientação e que consistia em não trabalhar o Djambí como conceptualização de gênero dramático. Isto eu tinha em mim bastante presente. Pois me interessava experimentar uma linguagem onde houvesse espaço para experimentação, podendo passar por diversas abordagens cénicas.

Como acima se disse, o tempo corria a nosso desfavor. Era preciso não o desperdiçar. Sem tempo para divagações o importante era trabalhar com os participantes, ao nível da preparação do ator.

Sobre a preparação do ator, a história apresenta nomes como Stanislavski, Grotowski, Brecht, entre outros, em que cada um, ao longo do seu percurso, desenvolveu uma construção cênica e, conseqüentemente, modos de preparação dos seus atores. No primeiro ano do curso pude participar de quatro laboratórios, em que cada um deu para perceber a diferença de preparação de acordo com a natureza de trabalho a que cada docente se propunha. Isto me conduziu a inferir que, com relação à preparação do ator, não existe uma fórmula estanque, devendo ser realizada de acordo com a natureza dos trabalhos cénicos. Como refere Nunes; “Não existe um único conceito de treinamento” (2017, p. 52). Para Carreri (2011, citado em Nunes, 2017, p. 52); “O sentido do treinamento muda com ... as necessidades do grupo [...]”.

Embora não exista uma fórmula é, no entanto, um processo que permite ao ator “Aperfeiçoar-se, colocar-se em confronto consigo mesmo, auto observar-se e superar os limites, adquirir aptidão, desenvolver autoconsciência, criar material para a cena, encontrar meios para desenvolver e guiar o trabalho” (Silva, 2009, p. 34). Daí a sua necessidade mesmo que em formatos que vão de encontro aos propósitos de um grupo com esta natureza.

O Djambí é caracterizado por um ritmo, como diz Augusto Maio (1947), diabolicamente frenético. Diante dessa intensidade, diabolicamente frenética, era preciso trabalhar com os participantes de modo a poderem adquirir mínimas capacidades físicas, por forma a superarem o cansaço, embora na perspectiva do presente trabalho, não se fosse ter que lidar com o Djambí no seu campo mimético.

IV.1. Trabalho físico

Nas primeiras quatro sessões, ou seja, nos dias 1, 4, 8 e 11 de fevereiro de 2022 realizou-se um trabalho de preparação física. Em cada sessão fazia-se inicialmente o aquecimento articular do corpo inteiro: cabeça, tronco, membros superiores e inferiores. O aquecimento foi fundamental para que o corpo estivesse preparado para receber a carga física sem, no entanto, provocar lesão. Em cada sessão cada elemento teve a responsabilidade de conduzir os aquecimentos iniciais.

Este trabalho inicial consistiu em permitir diversas experiências de relação com o espaço e entre participantes. Os trabalhos consistiram na deslocação no espaço, sentar, levantar, saltar, correr, puxar o companheiro deitado no chão no estado como se estivesse inanimado por meio de uma corda e a um determinado ponto, levantá-lo e transportá-lo para diferentes pontos da sala, deslocar com o companheiro sobre as pernas com o tronco flexionado, subir e descer a cadeira sozinho e com o companheiro às costas e por aí em diante. Enquanto meio para os dotar de resistência física, os exercícios circunscreviam dentro de um padrão criteriosamente acautelados, de modo a evitar exercícios estereotipados, como refere Grotowski (1992). É válido dizer que o ritmo da intensidade dos exercícios foi crescendo paulatinamente de modo a permitir que os participantes fossem se adaptando.



Fotografia 3 e 4: (Trabalho físico – fevereiro de 2022) – Arq. pessoal do autor

A repetição e a intensidade dos exercícios justificavam-se com a necessidade de levá-los a se familiarizar com os mesmos e, conseqüentemente, a adquirirem as mínimas capacidades físicas.

Refletindo sobre a repetição dos exercícios, Roach (1985, citado em Xavier, 2012, p. 94) salienta que; “[...] o corpo resiste às próprias vontades de fazer e ser algo novo no início de todo aprendizado. É na repetição de exercícios, aulas e ensaios que o artista testará seus limites e sua imaginação, até gerar outra vivacidade”. Ou seja, é através da repetição dos exercícios no início do aprendizado que o corpo do ator por meio de processo de adaptação, paulatinamente, se vai deixando moldar.

No treino físico a intensidade e energia foram qualidades desenvolvidas, na medida em que se pretendia que cada participante-ator conseguisse atingir e ultrapassar os limites do seu esgotamento.

Burnier, (2001, citado em Fernandes, 2012) afirma: “Ao confrontar e ultrapassar os limites de seu esgotamento físico, provoca-se um expurgo de suas energias primeiras, físicas, psíquicas e intelectuais, ocasionando o seu encontro com novas fontes de energia [...]”.

De notar que os exercícios que realizavam eram ao mesmo tempo de expansão física e de composição de movimento. Assim, ao mesmo tempo que se exercitavam fisicamente, também exercitavam a produção de movimentos.

Tratando-se de um grupo heterogêneo ao nível etário e de capacidades físicas tornou-se necessário cuidar da sua evolução. Assim, um ou outro participante apresentava dificuldades, solicitando algumas vezes que se parasse.

No cômputo geral a resposta dessa primeira etapa foi boa. Promoveu-se uma dinâmica no final dessas quatro sessões, onde puderam dançar o Djambí quase durante quinze minutos ininterruptamente, salvo um ou outro elemento que teve de fazer algumas paragens. Independentemente da resistência, constatou-se uma grande entrega por parte dos participantes e sentiu-se o espírito de grupo.

IV.2. Trabalho corporal

Nas quatro sessões seguintes, dias 15, 18, 22 e 25 de fevereiro de 2022 as ações estiveram direcionadas para o trabalho corporal.

Todos nós temos um corpo com o qual lidamos quotidianamente. E é esse um corpo na cena, tal como definido por Renato Ferracini (citado em Nunes, 2017, p. 16): “[...] o mesmo corpo cotidiano que, intensificado, insuflando-lhe vida e imprimindo-lhe organicidade é, também, o corpo cênico”. Ao lidarmos com ele devemos reconhecer o seu potencial, algo já em si intrínseco, e tentar perceber o que lhe falta e a partir de aqui fazer um trabalho de restauração, em função do que se propõe. Foi isto basicamente que se procurou fazer com os participantes. Como o tempo era limitado, pretendeu-se estimular os participantes a realizarem as suas próprias buscas, desenvolvendo assim a consciência sobre o seu próprio corpo e as suas capacidades.

No dia 15 de fevereiro de 2022, 5.^a sessão desse espaço de experimentação, iniciámos um trabalho sobre a posição de base. Dada a natureza do trabalho a posição de base é a posição que nos permite encontrar o eixo central do nosso corpo. Ou seja, é a posição que nos permite executar qualquer que seja a natureza de movimento com alguma estabilidade.



Fotografia 5: (Posição de base – fevereiro de 2022) – Arq. pessoal do autor

Mas é preciso dizer que para se conseguir estar sempre nela, requer familiarização. Pois é uma prática que com tempo e de forma natural e gradual acaba por ficar em cada um. É importante dizer, também, que estar na posição de base não significa ter um corpo flácido. Antes pelo contrário.

Depois de se praticar a posição base, passou-se ao trabalho com os membros superiores e de uma forma geral, com a parte superior do corpo, trabalhando os pulsos, cotovelos, ombros, pescoço, braços e as costas. Com cada uma dessas partes do corpo, a experimentação consistiu em explorar ao máximo os mais diversos tipos de movimentos, quer nas zonas de articulação, no caso dos pulsos, cotovelos, ombros e o pescoço, quer nas outras. O propósito deste treino foi levar cada um dos participantes a conseguir encontrar, através desses movimentos, a linguagem expressiva de cada uma dessas partes do corpo.

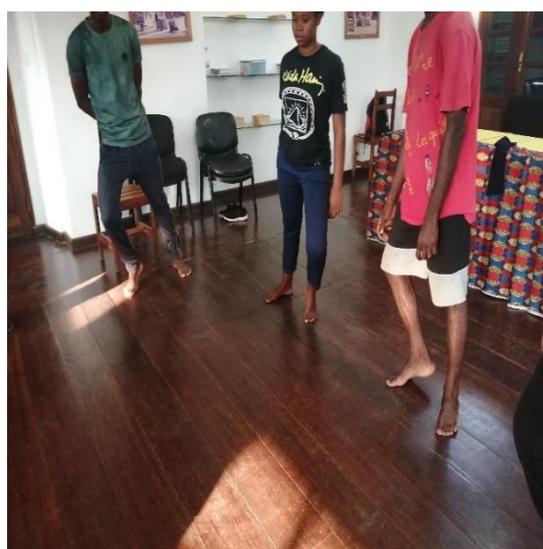
Depois de terem explorado a orientação no espaço, deixei-os livres para fazerem o que Grotowski (1992) apelidou de “trabalho sobre si mesmo”, onde cada um por si, foi explorando as suas possibilidades. E para que não perdessem o ritmo, na recta final dessa sessão, fizemos alguns exercícios físicos como subir e descer a cadeira, cada um sozinho e com o companheiro às costas, saltando e deslocando-se no espaço.

No dia 18 de fevereiro de 2022, 6.^a sessão, após os alongamentos, fizemos a recapitulação dos trabalhos desenvolvidos na sessão anterior. Nessa sessão, os participantes desenvolveram cada movimento de forma separada, tendo como desafio executá-los conjuntamente. Ou seja, combinando os movimentos todos. Fui obrigado a interromper logo após o início porque estava em falta a posição de base. Ninguém a

tinha feito. Após a chamada de atenção, cada um tentou se defender como pôde; “É pá, ninguém não lembrou da base”, “Eu até lembrei, mas como não vi ninguém a fazer eu também não fiz”, e por aí em diante. Foi um momento até bom, porque houve gargalhadas e brincadeiras, o que ajudou também a desanuviar a tensão que se via em alguns. Ultrapassado o problema, todos na posição de base executámos uma série sem a música e outra com a música.

É importante dizer que se criou aqui um espaço para observação. Pois a observação permite ao ator inteirar-se do que está a ser feito pelos outros e a partir daí autoavaliar-se. Seguidamente dividiu-se em dois, A e B. Num primeiro momento o A observou o B e logo depois o B observou o A. A observação proporcionou aos participantes a autorreflexão e dessa forma impulsionou-os a trabalhar os seus pontos fracos a partir do observado e fortalecer o que já estava adquirido.

Depois passou-se ao trabalho com as pernas, ou seja, com a parte inferior do corpo. Tive o cuidado de lhes dizer que os movimentos da articulação das pernas é um movimento mais completo, pois trabalha-se o conjunto todo. Abordei os três pontos de articulação, nomeadamente; anca, joelhos e o tornozelo, porque era importante para o que se iria fazer. Refletimos sobre equilíbrio e noção de peso e contrapeso do corpo que, no fundo, consiste em inclinar o corpo para um lado onde é assegurado pela ponta do pé fixa no chão e logo, produzir a mesma posição para outro lado. E assim se estará a levar o corpo de um lado para outro, produzindo o peso e o contrapeso do mesmo.



Fotografia 6 e 7: (Peso e contrapeso – fevereiro de 2022) – Arq. pessoal do autor

Após a explicação, reservámos alguns momentos para o praticar. Até porque ao praticarmos o exercício, a primeira sensação que se tem é de se estar a caminhar e, neste caso, a descer uma escada.

Passou-se depois ao trabalho com as pernas. Com relação às pernas, o trabalho consiste em trabalhar cada uma das zonas de articulação, nomeadamente: anca, joelho, tornozelo e bem como a perna e o pé. Neste exercício os participantes deveriam produzir os mais diversos tipos de movimentos com as zonas de articulação, com a perna no seu conjunto e o pé. O propósito foi levar os mesmos a explorarem as mais diversas formas de se poder dialogar através de movimentos de cada uma dessas partes do corpo.

Após cada um explorar as suas possibilidades, o trabalho seguinte foi de se locomover através de cada uma dessas partes do corpo. Honestamente eu lhes tinha pedido que o fizessem antes de explicar. A intenção era ver se algum elemento ousava arriscar.

Mas não foi o caso. Tomemos como exemplo a cabeça. Quando a cabeça é levada para uma direção, todo corpo se deslocaria naquela direção. Isto é válido para vários segmentos corporais: braço, perna e quadril. Obviamente que nestes tipos de exercícios, é sempre preciso pôr a funcionar a criatividade e a imaginação para nos ajudar a superar as dificuldades. Ainda mais quando se está num espaço de experimentação, como era o caso. Após a explicação, os participantes foram praticando, cada um ao seu jeito. Importante era tentar.

Nesta sessão terminámos de forma um pouco diferente do habitual. Foram reservados alguns minutos, após o balanço dos trabalhos desenvolvidos, para meditação. Cada um na posição mais confortável, quer sentado sozinho ou encostado na parede ou no companheiro, quer deitado, durante cerca de três a quatro minutos, sob o efeito sonoro de um fundo musical, deixou que as energias fluíssem e fossem renovadas, ao ponto de encontrarmos uma nova neblina.

No dia 22 de fevereiro de 2022, 7.^a sessão, abordámos a corporalidade e movimentos característicos do Djambí. Nele, as pessoas que estão montadas, no frenético ritmo que embala os seus movimentos, são “levadas” ora a estarem de pé, ora baixadas, ora sentadas, ora deitadas. Elas exploram os mais diversos planos sem darem por isso.

Nesta sessão, as acções consistiram em realizar um trabalho sobre todo o corpo. Mas para se conseguir trabalhar o corpo todo era preciso levá-los a conseguirem se libertar da tensão muscular. Pois o corpo, quando está sobre a tensão, se reflete nos movimentos e subtrai a naturalidade que os devem caracterizar. Refletindo sobre essa questão, Stanislavski refere que; “[...] antes de tentar criar qualquer coisa (...) devem pôr os músculos em condição adequada, para que não lhes estorvam as acções” (n.d. p. 133). Segundo ainda o autor: “Não é somente um forte espasmo muscular generalizado que impede o bom funcionamento; até mesmo a mais ínfima pressão, num determinado ponto, é capaz de entrar a faculdade criadora” (n.d., p. 133). Daí a necessidade de se trabalhar de modo a libertar o corpo dessa tensão que muito estorva o processo de criação.

O trabalho inicial consistiu em fazer com os participantes exercícios que ajudassem a se livrar da tensão muscular. Baseando-me num dos exercícios de Stanislavski, solicitei que se deitassem no chão e sentissem o chão a tocar em toda as partes do corpo. Tomando consciência de cada segmento corporal deviam relaxar ao máximo, ao mesmo tempo que, ao identificar as partes do corpo em tensão, procurar eliminá-la.

Pois para que o corpo toque todo ele no chão, como refere Stanislavski; “[...] temos, ao nos deitar, de libertar nosso corpo de toda e qualquer contração muscular” (n.d., p. 136). A ausência da contração muscular faz com que o nosso corpo esteja maleável, igual ao corpo de um bebezinho.

Na prática do exercício, muitos participantes revelaram alguma dificuldade em conseguir detectar as partes do corpo onde, eventualmente, houvesse a tensão. Isso porque o relaxamento não era eficaz. Era preciso relaxar e relaxar, sendo que mente também teria que jogar um papel de capital importância.

Stanislavski considera que;

Como ser humano, o ator está inevitavelmente sujeito à tensão muscular. (...) pode livrar-se da pressão nas costas – e ela irá para o ombro; expulse-a daí e aparecerá no diafragma. Constantemente, num ou em outro há de haver pressão. (1999, p. 133)

Porém, embora não nos seja possível livrar dela completamente, nos é possível lutar na tentativa de tê-la sob controle. Enquanto espaço de experimentação, o que se tentou fazer, consciente de que o resultado não se consegue de noite para o dia, foi levar os participantes a perceberem a importância da descontração muscular, na medida em que ela é, não só útil para o trabalho do ator, como também para o nosso dia-a-dia. O importante é apropriar como hábito e fazer dele uma rotina.

Stanislavski defende que;

Esse hábito deve ser desenvolvido diariamente, constantemente, sistematicamente, tanto nos nossos exercícios na escola como em casa. Deve prosseguir quando nos deitamos ou nos levantamos, comemos, andamos, trabalhamos, descansamos. Nos instantes de alegria e de sofrimento. (1999, p. 135)

Cada um dos participantes na sequência da descontração muscular, ainda no chão, começou o trabalho sobre todo o corpo. Sempre no contacto com o chão e sem qualquer tensão que levasse a fazer algum esforço. O exercício consistiu em levar o corpo a produzir movimentos usando os vários planos, numa tentativa de cada um encontrar a verdadeira linguagem do seu corpo. Na sequência destes movimentos cada vez mais fluídos, cujo ritmos se iam alterando ao longo da exploração. Os movimentos desenvolvidos não eram pensados. Pois a ideia era tentar perceber o que o corpo pedia e tentar de forma imediata dar resposta. No Djambí os que estão montados, em regra, na fase final, estabelecem um contacto de cumplicidade com o chão. Os participantes, após atingirem o plano alto e com os seus corpos em constante movimento, voltam ao contacto com o chão e ali ficam. Este trabalho de exploração do próprio corpo permite reconhecê-lo e valorizá-lo enquanto emissor de signos.

IV.3. Intencionalidade

Na 8.^a sessão, a 25 de fevereiro de 2022, após os alongamentos, como ritualmente acontecia, fez-se uma passagem sobre os trabalhos desenvolvidos na sessão anterior. Continuou-se o trabalho sobre o corpo, mas já numa linhagem de tentar através de movimentos, estabelecer comunicação. Ou seja, levar os participantes a tentarem criar significações a partir dos movimentos produzidos. Um pouco na linha de tentarem perceber que desejo move o corpo, onde se quer chegar e o que se quer transmitir. No fundo, dando ao movimento do corpo um determinado sentido.

[...] para que o corpo possa ser composto pelo sentido, há a necessidade de que ocorra uma osmose completa, produzida entre a consciência e o corpo. Desse modo, o corpo preenche essa consciência com a sua plasticidade e

continuidades próprias. (Gil, 2022, citado em Vargas & Bossuetti, 2015, p. 78)

A intenção no âmbito teatral e particularmente, no contexto a que a que este trabalho se refere foi permitir a tomada de consciência de que o corpo se locomove na produção de sentidos. E para que isso aconteça, o ator, deve por si, ser a fonte dessa consciência que por sua vez a transmite através de um processo de comunicação mente-corpo/corpo-mente, e sob forma da gestualidade exteriorizada.

Nesse sentido, foram utilizados dois tradicionais jogos teatrais, sendo o do espelho e o da estátua. No jogo da estátua pedi aos participantes que, ao esculpir o companheiro, pudessem produzir imagens que transmitissem alguma mensagem, como por exemplo as que são identificadas nas fotos abaixo, que nos oferecem possibilidade de uma leitura imediata dos seus significados.



Fotografia 8: (Imagem esculpida – momento de oração - fevereiro 2022) Arq. Pessoal do autor

Fotografia 9: (Imagem esculpida – parálitico na tentativa de locomoção - fevereiro 2022) Arq. Pessoal do autor

A importância deste jogo, não residiu no seu resultado, mas sim, no próprio processo. Pois foi durante o processo que o actor-escultor chamou para si a consciência por forma a conseguir no final, produzir uma imagem que tivesse uma função comunicativa. Por outro lado, o actor-peça de escultura deve, também, ter os músculos descontraídos, de modo a que o seu corpo se deixe esculpir. Aí ele, necessariamente, teve de se submeter ao relaxamento. Pode-se dizer que dramaticamente esse jogo teve múltiplas funções.

No jogo do espelho, o desafio foi o mesmo. Produzirem movimentos que tivessem função comunicativa. Neste, ambos os atores foram obrigados a chamarem para si a consciência. Pois, não obstante um ser o reflexo do outro, ambos deviam mutuamente estarem ligados no pensamento ao ponto de produzirem movimentos similares e de forma simultânea. É também, por conseguinte, um jogo que visava levar o ator a uma reação rápida no que tocava à execução das suas ações.



Fotografia 10 e 11: (Jogo dramático de espelho – fevereiro de 2022) Arq. Pessoal do autor

O trabalho seguinte foi o de toque. Este exercício foi usado por Grotowski para o treinamento vocal, mas é também adaptável ao conteúdo em desenvolvimento. O toque consiste em que, cada participante ao ser tocado pelo companheiro, com o qual forma o par, deveria produzir expressões corporais que refletissem o toque, no sentido de lhe dar um significado. Imagina-se que o participante-actor é tocado pelo companheiro e que o toque lhe causa repulsa. Então a sua gestualidade deveria expressar justamente isso. É da responsabilidade do participante que for tocado, produzir expressões corporais que assumem uma função comunicativa.

Após o toque, o trabalho seguinte foi o de produzir movimento com função comunicativa a partir do vago. Muito diferente do anterior exercício, os participantes teriam que lidar com o vazio, devendo-o preencher com a intenção, que por sua vez seria uma espécie de indutor na condução dos seus movimentos. Aqui, muito particularmente, deveriam produzir movimentos com alguma carga dramática, como por exemplo; agarrar frutas que caem da árvore, transportar algo que tivesse algum peso, agarrar um copo que se escape da mão, passar por entre uma passagem estreita, ser atingido em diversas partes do corpo, dentre muitas outras. Muitos desses movimentos são produzidos, embora inconscientemente, pelos que “tomam santo” no Djambí. O importante aqui não era a perfeição, mas sim, a autenticidade. E isto reflete o que refere Grotowski; “O ator deve estar preparado para ser absolutamente sincero” (1992, p. 180).

Os trabalhos desenvolvidos foram conduzidos no sentido de proporcionar aos participantes capacidade de criação de significados aos seus movimentos. E para que tal ocorresse, para além da necessária consciência, foi também necessário movimentar-se na base de uma intenção. De facto, a intenção se posiciona como fonte locomotora do ator. Como refere Merleau-Ponty (2006; 2007, citado Vargas & Bossuetti, 2015, p. 72/73). “[...] o corpo como um mero objeto, visto que ele é dotado de intencionalidade manifestada constantemente e que possibilita a geração de significados [...]”.

O ator enquanto aquele que detém um corpo, este corpo que é ao mesmo tempo humano e o seu principal instrumento de trabalho, leva a que as suas ações sejam movidas pela intenção, o que nesta sessão se tentou transmitir com base nesses exercícios.

II.4. Construção da obra artística

A conceptualização deste projeto, desde logo, se fez constituir de componente prático, em que a partir de um espaço oficial se desse corpo à construção de uma obra artística. Foi, nessa óptica, que os trabalhos nas sessões anteriores se desenvolveram. Nas sessões dos dias 1, 4, 8, 11, 15, 18 e 22 de março de 2022, os trabalhos apontaram, num esforço titânico, para se conseguir dar corpo a essa construção. E para uma compreensão de como foi o processo, irei fazer uma abordagem detalhada de cada sessão até à sua conclusão.

Féral, na sua reflexão sobre o texto, considera que: “Na linguagem corrente, o texto refere-se a determinado repertório que preexiste à representação. (...) é escrito e serve habitualmente de ponto de partida para a encenação” (2009, p. 247). Assim, na abordagem do teatro performativo, um dos aspetos que não constitui o fundamento da base do seu trabalho é, justamente, o “textocentrismo”. E no caso da obra que se pretendeu dar corpo neste projeto, ela não se baseou, concretamente, em um texto escrito. Porém, embora não exista um texto preexistente e que sirva de base para a encenação, algumas ideias serviram de elementos construtores da mesma.

O Djambí, como já foi dito, é uma prática de cura. E, neste trabalho, o Djambí está no centro do seu ser. Assim sendo, foi-se ao encontro de um aspeto que tem consigo uma íntima relação, que é a possibilidade de ele curar S.Tomé e Príncipe. Ou melhor, muito mais que curar S.Tomé e Príncipe, quiçá, curar Homens e Mulheres de S.Tomé e Príncipe.

S.Tomé e Príncipe tornou-se independente a 12 de julho de 1975. Os caminhos que precederam esta histórica data foram de luta, cujo protagonista, foi claramente o povo de S.Tomé e Príncipe. Entretanto, de acordo com a história, existem três grupos de cidadãos são-tomenses que durante o período colonial se posicionaram como forças opositoras ao regime, nomeadamente: Os Independentistas, Associação Cívica e a Frente Popular Livre. A Frente Popular Livre, contrariamente aos Independentistas e Associação Cívica, não defendia a independência total, imediata e completa do país, mas sim, uma independência parcial que permitisse estabelecer com Portugal uma federação, o que a arrastou para uma conflituosa divergência com os demais. A Associação Cívica, por sua vez, era formada por um grupo de jovens estudantes, alguns dos quais suspenderam os estudos em Portugal para se juntar aos demais no país. Embora também defendesse a independência total, imediata e completa, tal como os Independentistas, que era formado por políticos que na altura se encontravam na clandestinidade no estrangeiro, tomou posições tidas como radicais por este último, o que valeu a instauração de uma profunda e conflituosa divergência entre ambos. Essas divergências que caracterizaram a ascensão do país à independência, infelizmente prevalecem até ao presente momento, decorridos quarenta e sete anos da independência, o que, não sendo os são-tomenses capazes de as ultrapassar, se têm revelado como enorme obstáculo ao processo de desenvolvimento do país.

Como refere Féral: “A performance se propõe, com efeito, como modo de intervenção e de ação sobre o real, um real que ela procura desconstruir por intermédio da obra de arte que ela produz” (2009, p. 137).

Sendo um trabalho de projeto em que o cerne do assunto é o Djambí na dimensão performativa, o tema acima descrito que é uma reflexão minha sobre a independência, pode, perfeitamente, ser trabalhado numa dimensão em que o Djambí de forma desconstruída pode dar-lhe corpo. Foi a partir do resultado de uma análise sobre o caso e na possibilidade de o desconstruir e a partir daí, numa fusão com o Djambí na sua total desconstrução, que se encontrou o trilha. Encontrado que estava o trilha, a missão era estruturar a sua dramaturgia.

No dia 1 de março de 2022, 9.^a sessão, foi o 1.^o dia de montagem. No início da sessão e logo após os aquecimentos, passou-se ao exercício da sessão anterior. Foi necessário revê-lo, pois era importante para os trabalhos que iriam ser desenvolvidos. Após cada um ter explorado ao máximo as suas capacidades, comuniquei que iríamos dar início à montagem e justamente, por uma cena, que embora não soubesse onde estaria, talvez servisse para o fim do processo. Ficaram todos meios estranhos. Um dos participantes não conteve e interrogou: “Mas como é que a gente monta uma peça de trás para a frente”? E daí surgiu outra interrogação: “Vamos montar peça e onde é que está texto?”. Inclusive um dos participantes disse: “Eu nunca vi essa coisa”.

Claro que tudo era muito estranho para os participantes. Até mesmo para mim. Na verdade, estávamos todos a lidar com um processo novo. Mas porque estávamos num espaço de experimentação, tínhamos a liberdade e o direito de experimentar, arriscar e, até certo ponto, ousar, num bom sentido da palavra. E como qualquer experiência, estaríamos dispostos a correr o risco, podendo dar certo ou errado.

Uma das questões que achei importante partilhar com os participantes tem a ver com o papel consignado ao texto, na cena contemporânea. No âmbito do novo contexto que vive o universo teatral, não é apenas no texto escrito que se baseia para estruturar a obra. Parafraseando as palavras da professora Isabel Bezelga; “É tudo que envolve a obra, a presença e toda a sorte de relações que se estabelecem entre os corpos dos atores, o cenário, as partituras dos movimentos e dos gestos, o silêncio, as pausas, as luzes, o som, as indumentárias, o próprio espaço em si”.

Com relação à montagem, partimos de trás para frente, na dimensão em que nos era permitido fazê-lo, na medida em que não nos impõe a estrita observância face à curva dramática. O teatro performativo, enquanto uma dimensão que difere do teatro dramático, nos oferece uma nova abordagem cênica e, conseqüentemente, novos desafios.

Após esse momento de conversa que foi bastante proveitoso, começamos a montagem do processo. Foi apresentada a ideia e o desenho da cena. A cena é o de puxar S.T.P. que simboliza a imperiosa necessidade de todos, independentemente das diferenças, congregarem esforços para alavancar S.T.P. que é, no fundo, de todos. De acordo com a sua estrutura ela exigia ter os mapas de S.Tomé e do Príncipe, os quais, os participantes-atores iam, simbolicamente, puxar. Mas na altura, porque ainda não os tínhamos, tudo ia ser feito a partir do imaginário. Uma vez explicada passou-se à sua execução. Entretanto, ao longo da sua execução, fomos reformulando e afinando as ideias e forçados a interromper para consertar algumas coisas. Desde logo a queda da atriz sobre os três atores. Só para dizer que na cena, antes da dança frenética do Djambí pelos quatro atores intervenientes, há uma parte em que um dos elementos deixa-se cair sobre os outros três. Mas ao fazê-lo era preciso existir uma certa cumplicidade, o que estava em falta. Foi necessário exemplificar (figura 12) de modo que ela visse. Sem procurar a perfeição, cada ator deve saber encontrar a melhor forma que lhe permite realizar determinado trabalho com a maior autenticidade.



Fotografia 12: (Explicação da queda sobre os actores – março de 2022)
Arq. Pessoal de autor

Após a explicação, fomos à passagem da cena. Mais uma vez fomos forçados a interromper. Desta vez notou-se que os actores tinham o corpo preso e não se conseguia sentir esse entrosamento corporal entre os mesmos. Era preciso descontrair os músculos. Foi por isso necessário fazer uma vez mais o exercício da descontração muscular de modo que tivessem os corpos mais maleáveis ao ponto de facilitar esse entrosamento corporal. Logo depois voltamos à passagem da cena. Passamos uma, duas e três vezes. Pareceu-me ter ficado entendido e, conseqüentemente, desenhado. Repetimo-la mais uma vez e tudo correu bem. Fizemos uma pausa.

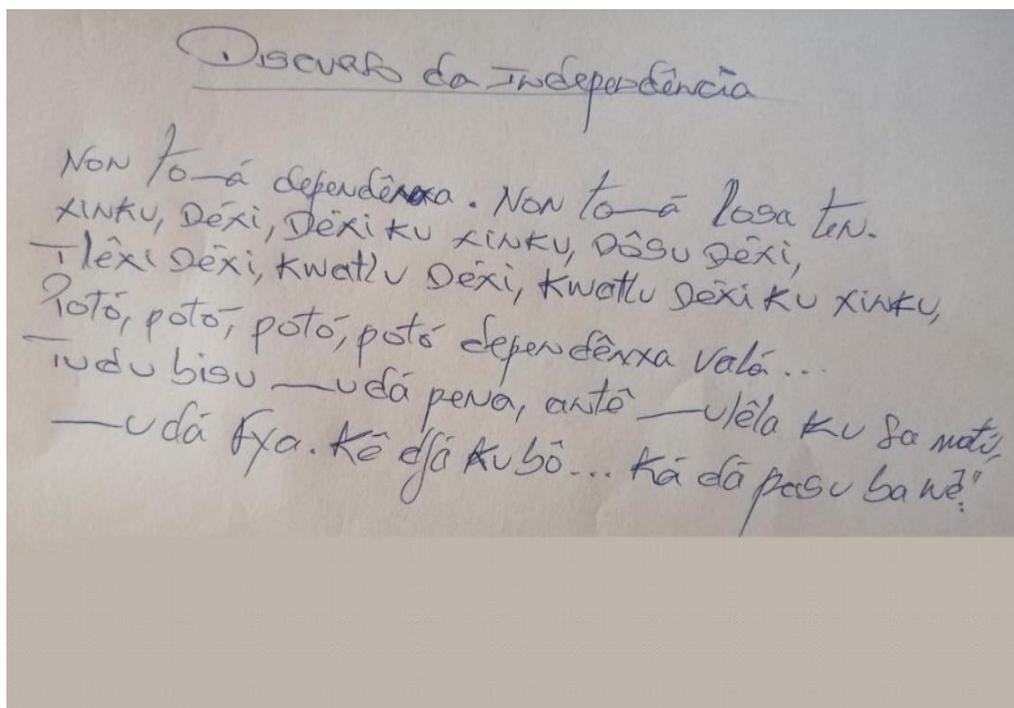
No momento da pausa, dois participantes saíram para fora. Só de recordar que a Casa da Cultura se situa no centro da cidade de S.Tomé por onde os transeuntes falam das suas histórias e dos seus problemas. Quando regressaram, um deles disse: "Épa, Januário. Dois senhores lá fora estavam a falar e disseram que estamos a carregar S.Tomé e Príncipe desde 75 até hoje e está a ficar cada vez mais pesado". E outro disse: "Era boa coisa para a peça". E foi a partir daqui que surgiu a ideia de introduzir no processo uma cena em que se carregava S.Tomé e Príncipe.

No Djambí, como acima se disse, há um momento em que se faz a "chamada", de modo que os espíritos venham para o quintal. Então pensei, por que não o fazer como sendo uma "chamada"! Após algumas discussões entre os participantes, ficou assente, de forma unânime, que o país fosse carregado, simbolicamente, por intermédio de cada uma das letras que a representa, nomeadamente: S. T. P., o que no fundo era uma espécie de "chamada" desconstruída do Djambí. Três letras, três actores se oferecem.

Porque na altura também não tínhamos as letras, os actores teriam que recorrer aos exercícios anteriormente feitos para superar a ausência dos objetos. Após a explicação, passámos de imediato à sua execução prática. Fizemos uma série de passagens da mesma, alterando uma ou outra coisa, mas no cômputo geral, ficou desenhada. Foi um bom começo. Na primeira sessão de montagem, as coisas pareceram ter sido bastante animadoras. Pois tínhamos conseguido desenhar duas cenas.

Num dia em casa, acidentalmente, escuto um programa radiofónico sobre a agricultura. E uma das coisas que me chamou a atenção foi um trecho do discurso do então Presidente da República Pinto da Costa, na cerimónia da nacionalização das roças. A nacionalização das roças em 30 de setembro de 1975, três meses após a independência, foi um ato marcante para a história. Mas do ponto de vista económico, foi desastroso para o país, além de constituir um foco de intensificação do descalabro das ambições desmedidas dos que detinham poder na altura. Por esse facto, percebi que podia ser um material interessante para o processo.

Na histórica praça da independência tem uma escada que conduz ao tacho onde os Chefes do Estado, habitualmente, acendem a chama da pátria por ocasião da festa da independência. Num dia estava sobre ela um doido a discursar. O que ele dizia, não era perceptível. Mas ele discursava. Tinha inclusive na mão um papel que no fim do seu discurso depositou no tacho. Ao depositá-lo no tacho, levou-me a fazer uma ligação imediata com a fogueira que, geralmente, é acesa no terreiro do Djambí. E pensei, porque não introduzir uma cena de fogueira! Mas rapidamente reconciliei-me. Uma fogueira no palco e sem meios adequados, pode ser complicado. E logo pensei, não sendo possível a fogueira, porque não um discurso incendiário tal como fez o doido! E assim foi. Nesse mesmo dia escrevi um pequeno texto (figura 13) que iria ser dito em língua nacional (lungwa santomé).



Fotografia 13: (Texto – reflexão crítica – março de 2022) – Arq. Pessoal de autor

No dia seguinte chamei dois carpinteiros e lhes pedi que construíssem uma escada (fotografia 14) cujo modelo, se aproximasse ao que está na praça da Independência (fotografia 15). Prontamente aceitaram e assim fizeram.



Fotografia 14: (Escada - cenário – março 2022)
Arq. Pessoal do autor



Fotografia 15: (Escada da praça da independência – março 2022) Arq. Pessoal do auto

No dia 4 de março de 2022, 10ª sessão, ocorreu o 2.º dia de montagem. Após os aquecimentos iniciais, fizemos uma breve recapitulação das duas cenas que tinham sido desenhadas na sessão anterior. Nesta sessão iríamos trabalhar sobre as cenas do discurso da independência e da nacionalização das roças. A cena do discurso da independência, porque iria ser dito em “lungwa santomé”, indiquei um dos participantes para o realizar, já que tinha um grande domínio na língua. Para esta cena a escada era muito importante, pois simbolizava a histórica praça da independência. A cena do discurso da independência, no fundo, é uma espécie de reflexão sobre o que têm sido os tortuosos caminhos que S.Tomé e Príncipe vem percorrendo após a independência.

Depois de ter sido visto o seu desenho, passou-se à sua execução. O ator a executou uma, duas e ao fazê-la pela terceira vez, eis que surge a ideia de encaixar a cena de carregar S.T.P, numa das partes do discurso. E assim ficou desenhada. Voltamos a passá-la três vezes, ligando a cena do discurso da independência à cena de carregar S.T.P., que pareceu-me ter ficado muito bem.

Contrariamente ao que tinha sido planeado, ao invés de se trabalhar a cena do discurso da nacionalização das roças, trabalhou-se a cena da religião. S.Tomé e Príncipe é um país em que uma grande percentagem dos seus cidadãos são católicos. Além de mais, existe uma relação muito grande entre o Djambí e a religião católica. A religião, como refere Durkheim, (2003, p.459, citado em Costa, p. 38):

[...] tem a função de propiciar aos indivíduos a energia necessária para ajudá-los a viver, incentivando-os agir, pois os crentes ao se porem em contato com o Deus de suas concepções passam a ser indivíduos que podem muito mais, pois adquirem novas forças para superar as dificuldades e os percalços de suas vidas e para vencê-las [...].

Ao não conseguir superar as dificuldades e os percalços da vida, pode ser motivador para suscitar indecisões que podem conduzir as pessoas a seguirem outros cultos, como por exemplo, o Djambí. Logo, não tendo sido a religião católica capaz de moldar o ser do Homem e da Mulher são-tomense, talvez o Djambí, por dimensão espiritual que caracteriza o seu ato, consiga fazê-lo. As grandes celebrações religiosas em S. Tomé e Príncipe são anunciadas pelo retinir dos sinos, ainda movidos pela força do sineiro. O desenho da cena apresenta-nos uma atriz/sineira, em plena celebração eucarística, no persistente tocar do sino. Este facto, não só tumultua o sacerdote, como interrompe a celebração pela brusca queda do sino por si provocada. A sineira, enquanto humana, no seu acto nos traz à memória o escassear de forças que têm sido notórias numa sociedade, onde cada vez mais se assiste à ausência de incentivos para que se tenha uma vida humanamente aceitável. Após a explicação, passamos à execução prática da cena. Fizemos umas tantas passagens e as coisas pareceram ter fluído muito bem.

Nesta sessão, conseguimos desenhar duas cenas, nomeadamente: a do discurso da independência, a da religião católica e a de carregar S.T.P, que ficou assim desenhada. Ao todo, tínhamos conseguido em dois dias de montagem, desenhar quatro cenas.

Já no final fizemos um balanço de como haviam sido as sessões de montagem. “Muito proveitosas”, foi essa a opinião de todos. Só que existia uma preocupação manifestada pelos participantes que era de saber quantas cenas ainda estavam em falta para fechar o processo. Eu, honestamente, não sabia. O que sabia e foi isso justamente que lhes disse, é que até ao dia 15 de março de 2022, tínhamos que ter o processo mais ou menos estruturado. Aproveitei e lhes pedi que também fossem pensando em cenas que pudessem dar corpo ao processo.

Nós só nos encontrávamos duas vezes por semana. Os restantes dias eram utilizados por mim para pensar e estruturar as cenas e preparar todos os aspetos de produção necessários ao bom desenvolvimento do processo.

Nesta procura de materialidades para o processo, fez-me lembrar uma ideia antiga que tinha, que era a de introduzir no processo a projeção. Inicialmente pensava em projetar o Djambí no seu contexto real, de modo que os espetadores na altura da partilha, pudessem vê-lo em duas dimensões. Mas isso poderia fazer alguma confusão se não fosse bem enquadrado. Acabei por não o fazer valer. Ocorreu-me depois a ideia de gravar algumas cenas do processo e projetá-las em simultâneo aquando da partilha pública. Mas isso dava trabalho. Pois tinha que se fazer a gravação exterior das cenas, editá-las e o tempo que nos restava e os meios disponíveis não nos permitiam fazê-lo. A ideia acabou caindo por terra. Nessa insistente procura, eis que me ocorreu em conseguir o trecho do discurso proferido na altura da proclamação da independência, o qual já algumas vezes havia assistido em algum programa emitido pela televisão pública são-tomense. Feito o contacto, consegui o discurso proferido pelo então Presidente da Assembleia Constituinte de S. Tomé e Príncipe, Nuno Xavier, no ato da proclamação da independência no dia 12 de julho de 1975 (figura 16), na histórica praça da independência. Ao conseguir a imagem do discurso, levou-me a alterar o que já tínhamos desenhado. Este sim, seria o discurso da independência e o dito pelo ator seria então uma reflexão crítica sobre a esperança defraudada dos são-tomenses com a conquista da independência.



Fotografia 16: (Acto da proclamação da independência – julho de 1975) Fonte: filme “Os retalhos de uma história – Realizador – Nilton Medeiros

Ao conseguir a imagem do discurso da independência, eis que surge também a ideia de fazer com que o discurso da nacionalização fosse ouvido na escuridão. Porque como foi dito acima, a nacionalização das roças foi desastrosa do ponto de vista económico para o país. Paralelamente ao discurso da nacionalização, ocorreu-me introduzir a canção da feira de ponto. Feira de ponto foi um mercado muito famoso que existiu em S.Tomé, mesmo no centro da capital do país. Neste exíguo mercado vendia-se de tudo; hortaliças, pescados, produtos alimentares locais e importados, carvão, folhas medicinais para fazer banho para as crianças que não andavam, “clincatá” como os chamam, folhas medicinais para fazer chá para as mulheres que não conseguiam a gestação, “mula” como as chamam, raízes afrodisíacas para os homens que sofriam de impotência sexual, “bolilo” como os chamam, bebidas de mais variadas espécies com destaque para “cacharamba”, responsável pelas sucessivas e perigosas brigas que ali surgiam. Na tentativa de cativar os clientes, cada feirante fazia o marketing do seu produto, gritando em voz alta e em simultâneo, produzindo um barulho infernalmente ensurdecador. Uma espécie de uma canção descompassadamente cantada, o que revelava, em parte, alguma anarquia, desordem, razão pela qual as autoridades se apressaram em pôr fim à sua existência.

Ao introduzir a canção da feira de ponto no processo foi, no fundo, o uso de uma espécie de metáfora da disputa pela conquista de posições de conforto que os são-tomenses continuam a travar até ao presente momento. Vindo logo a seguir ao discurso da nacionalização das roças e, sobretudo, na escuridão, é uma forma de convidar os espetadores a refletirem sobre o estado negro em que se encontra o país. Em três dias, havia-se conseguido mobilizar grandes materialidades para as próximas sessões de trabalho.

No 3.º dia de montagem, dia 8 de março de 2022 e 11.ª sessão, fizemos inicialmente uma pequena homenagem às jovens raparigas que integravam o coletivo. Pois tratava-se do dia internacional da mulher. Demos um rebuçado cada uma, que por sua vez, partilharam com os colegas. Foi um grande gesto. Depois desse momento de brincadeiras, passámos ao trabalho.

Nesta sessão, como aquecimento, realizámos o jogo que se intitula, toca em três coisas. O facilitador diz, por exemplo: janela, porta e mesa. Cabe aos participantes, que se encontram no meio da sala juntinhos uns aos outros, saírem a correr e tocar nessas três coisas com rapidez e voltar ao sítio e pôr-se na posição inicial. O último a regressar, deve fazê-lo às cambalhotas. Foi sem dúvida um aquecimento muito animado e de grande azáfama.

Passámos logo ao trabalho. Contrariamente ao habitual, não fizemos a passagem das cenas desenhadas na sessão anterior. Começámos de imediato a desenhar a cena do discurso da independência. Primeiramente, visualizámos as imagens. Disse-lhes que as mesmas seriam projectadas na tela. Baseando-nos nos conflitos que antecederam a independência, a cena se caracterizou por movimentos corporais expressivos (fotografia 17) que simbolizam esse momento de discórdia, mas também de luta. O caminho para a independência foi sinuoso. Por isso o caminhar prudente dos actores (fotografia 18) em direção à tela, após movimentos corporais expressivos. Apesar de tudo, a efectiva proclamação da independência foi um momento de alegria para todos. Foi um momento de exaltação do país como Nação.

Aos são-tomenses enquanto seus principais arquitectos, lhes foram atribuídos a honra de solenemente assumirem de forma coletiva, o destino de uma nação e que, com a independência, inicia o seu derradeiro percurso.



Fotografia 17: (Movimentos corporais que representa discórdia e luta – março 2022)
Arq. Pessoal do autor



Fotografia 18: (O prudente caminhar em direção à tela - março 2022) Arq. Pessoal do autor

Após a explicação, passámos à execução prática da cena. Porque na altura ainda não tínhamos o retroprojector, a imagem foi passada a partir do computador. Na passagem da cena, notou-se que na parte em que os atores deveriam manifestar alegria, precisavam de algum impulso. Orientei, por isso, que fossem criados alguns movimentos que simbolizassem esses momentos de alegria (figuras 19 e 20).



Fotografia 19 e 20: (Treinamento de movimentos – março 2022) – Arq. Pessoal do autor

Após a criação dos movimentos, os treinámos e voltámos à passagem da cena. Passámos uma, duas e três vezes. E ficou desenhada.

O trabalho a seguir foi desenhar a cena da nacionalização. Tendo sido ela desastrosa, economicamente falando, a ideia era, do ponto de vista cênico, criar um choque reflexivo. Ao ser pronunciado, provocava uma estagnação eletrizante generalizada, seguida de um apagão. Todo o discurso devia ser escutado na escuridão. Da escuridão também se ouvia a canção da feira do ponto que trazia consigo as reivindicações, acusações e o apelo à unidade.

Distribuí pequenos textos que continham as reivindicações, as acusações e o apelo à unidade. O objetivo não era que os dissessem tal como estava escrito, mas que transmitissem o sentido do que estava escrito. Por aí não era necessário decorá-los, mas, tão somente, conseguir decifrá-los. Isto obrigou que cada um dos participantes mergulhasse no seu texto de modo a entender o seu sentido. Por isso foi dado a cada um dos participantes alguns minutos para lerem e entenderem os textos que lhes tinham sido entregues.

Algum tempo depois pedi que cada um dissesse o seu texto. Uns mais convincentes, outros menos, mas nada de muito grave que com trabalho não se resolvesse. Após a explicação passámos a execução da cena. Na altura, porque não nos era possível escurecer a sala, a escuridão iria ter que ser vivida por cada um a partir do seu imaginário. No decurso da passagem da cena os problemas detectados foram relativos aos textos e ao tipo de relação que ocorre com o ator que se simula ser jogado para o palco após fazer o apelo à unidade. Com relação ao texto era uma questão que deveria encontrar respostas com mais trabalho.

Quanto ao ator que simulava ser jogado, porque não estávamos à procura da perfeição, se não de autenticidade, não foi exigido nada. Até porque era preciso ter algum cuidado com o mesmo pela sua faixa etária. Pude explicá-lo, exemplificando as mais diversas formas como poderia fazê-lo. Recordo que ele me disse: "Januário, os ossos já estão calcinados". Todos riram. Mas era verdade. Por isso o que lhe pedi foi para que

procurasse fazer o melhor que pudesse. Depois voltámos à passagem da cena e o sinal nos indicava que estava no bom caminho. Finalmente solicitei que a passássemos mais uma vez, ligando com as cenas do discurso da reflexão crítica, de carregar S.T.P., e a de religião. Passaram-nas e pareceu-me ter ficado muito bem. O desenho das cenas julgo ter-se encaixado perfeitamente.

Nesta sessão tínhamos conseguido desenhar duas grandes cenas, a do discurso da independência e a de nacionalização das roças. Ao todo, tínhamos conseguido desenhar em três dias de montagem cinco cenas, nomeadamente: a de puxar S.T.P., a de discurso da independência, a de carregar S.T.P., a de religião e a de reflexão crítica.

Em relação ao 4.º dia de montagem (12ª sessão), que teve lugar no dia 11 de março de 2022, realizar a passagem do texto foi o primeiro trabalho solicitado a cada um dos participantes. Embora não fosse para decorar, era importante aperceber-me como cada um o tinha trabalhado. O certo é que todos optaram por decorá-los, contrariamente ao que tinha sido orientado. Isso deve-se ao facto de serem oriundos do gênero dramático em que, em muitos casos, os textos são decorados e sem que haja uma mínima preocupação com o seu sentido. Decorar o texto sem entender o seu sentido, tecnicamente não é muito aconselhável.

É na base do sentido do texto que o ator encontra o impute, vamos assim dizer, para trabalhar o seu “GESTUS”. Sem que se entenda o que o texto quer transmitir, não é possível encontrar alicerces que nos levem a trabalhar sobre a atitude que é, no fundo, uma espécie de veículo transmissor aos espetadores. Embora não estivéssemos a trabalhar o gênero dramático, entendi que era importante partilhar este assunto com os participantes do grupo.

Pelo respeito à liberdade de escolha de cada um, não lhes exigi que abandonassem a forma escolhida de dizerem os textos. Apenas solicitei que, futuramente, levassem estas considerações em linha de conta sempre que lhes fosse distribuído um texto.

Como foi referido, a cena da reflexão crítica leva o ator para o alto da escadaria onde permanece. É preciso trazê-lo para baixo.

No Djambí, antigamente, segundo alguns informantes, os que tomavam santo, particularmente, os mestres, subiam de costas às árvores de grande porte como por exemplo, o ocá, e desciam de cabeça para baixo. Embora não estivéssemos a trabalhar o Djambí, no seu contexto mimético, entendi que esta cena nada de paradoxal teria se a introduzíssemos no processo. Dar-lhe-ia, antes pelo contrário, uma certa grandeza em termos de simbolismo e de expressividade cénica, até porque a base do projeto assentava no diálogo com o Djambí.

Nesse sentido, a maneira encontrada para tirar o ator do alto da escadaria seria a integração na cena, desta forma peculiar de descer, que é um dos mais relevantes momentos do Djambí. Dias antes eu já o tinha testado. Era exequível, embora um pouco excruciante.

Nesta sessão, estava previsto o desenho das cenas da descida da escada, a de carregar o corpo montado, e a de ato de cura.

No alto da escadaria o ator, em monólogo, dizia o texto - reflexão crítica da esperança defraudada dos são-tomenses com a conquista da independência, onde permanece para atuação das duas outras cenas, a de carregar S.T.P. e a de ligação à religião. Como também acontecia nos Djambís, antigamente, segundo alguns informantes, os mestres mesmo estando em cima da árvore detinham poderes para fazer com que o

santo entrasse nas pessoas que se encontravam no terreiro. O ator em transe, antes de iniciar a sua descida, faz com que o santo entre na atriz, que irrompe na cena e tenta subir a escadaria (fotografia 21). Após isso, o ator desce de costas e de cabeça para baixo (fotografia 22).



Fotografia 21: (treinamento da queda da atriz que toma santo – março 2022) – Ar. Pessoal do autor
Fotografia 22: (Descida da escada de cabeça para baixo – março 2022) - Arq. Pessoal do autor

Exemplifiquei a descida da escada de modo a que o ator visse. Tive o cuidado de perguntar-lhe se conseguia fazê-lo e disse-me que sim. Disse-me inclusive que o ator deve estar preparado para tudo. Embora reconhecesse o quão era difícil, estava disposto a experimentar. Mesmo tendo dito que estava pronto, lhe pedi que primeiramente fizesse uma experiência, tentando descer. E assim procedeu, identificando a posição mais adequada. Depois treinámos também a queda da atriz sobre a escada, estabelecendo uma distância entre o ator e a mesma, de modo que conseguisse agarrá-la sem riscos de queda. Pelo facto de se tratar de cenas com riscos acrescidos foram tomadas todas as precauções.

Passámos finalmente à execução da cena. Ao passá-la, notou-se claramente alguma precipitação por parte da atriz na altura da queda. E isto levou-nos a executar uma vez mais o exercício de confiança, sendo que desta vez, de forma um pouco mais radical. Terminado o exercício voltámos a passá-la e desta vez a atriz revelou uma grande concentração e produziu a queda sem qualquer hesitação. Não voltámos a passá-la porque como referido anteriormente, a descida da escada é excruciante. Mas a cena ficou desenhada.

Uma vez desenhada a cena da descida da escada, que no fundo, nos traz à memória uma das cenas mais representativa do Djambí, entregámo-nos à preparação da cena de carregar o corpo montado. Uma das manifestações do indivíduo em transe é a perda progressiva dos sentidos e de desmaios, como refere Serafim (2007). Nesse estado de perda de consciência transitória, segundo alguns informantes, o corpo montado é, muitas vezes, sobretudo, quando está numa posição inadequada ou num local inadequado, consertado ou carregado. O ator inanimado na cena, após descer a escada, foi levantado pelos restantes participantes para o alto (figura 23) e caminhando com o mesmo, deram uma pequena volta no espaço, colocando-o em seguida no chão. Seguidamente ficaram de joelhos em torno do mesmo (figura 24).



Fotografia 23: (Treinamento para carregar o corpo montado – março 2022) Arq. Pessoal do autor



Fotografia 24: (Observação do corpo montado – março 2022) – Arq. Pessoal do autor

Pelo que tive oportunidade de observar, no Djambí, as pessoas montadas rolam-se no chão e muitas vezes são travadas pelos objetos como: troncos de árvores; prumos de casa; pedras; ou pelas pessoas que se lhes colocam entre as pernas, impedindo-as de continuarem a rolar. Por se tratar de uma desconstrução e de um trabalho artístico, e por forma a criar movimentos, todos os atores juntos produzem uma expressão corporal trémula e quando o ator rola em direção aos mesmos, todos, num movimento coordenado, saltam em sentido contrário.

De facto reconhece-se que o processo está carregado de cenas que apresentavam algum risco. Mas o risco faz parte do teatro performativo. Não tínhamos como evitá-lo. Sobretudo pela natureza do objeto que estava a ser trabalhado. Apenas era uma questão de ter algum cuidado.

Fizemos uma, duas passagens da cena e fomos obrigados a consertar algumas coisas e desde logo, o salto. Pulavam de forma muito desordenada. Uns, inclusive, pulavam fora de tempo e quase pisavam o ator. Era importante ter a consciência do que se está a fazer. Pois sem ela nada resultaria. Reservámos alguns momentos para trabalhar esta parte do salto de forma meticulosa, para que cada um entendesse o seu processamento. Depois disso voltámos a passar e desta vez a cena ficou desenhada.

Nesta sessão, tínhamos conseguido desenhar mais duas cenas, nomeadamente: a de descer a escada (descida da árvore) e a de carregar o corpo montado. Tínhamos conseguido desenhar, ao longo dos quatro dias de montagem, sete cenas, nomeadamente; a de puxar S.T.P., a de discurso da independência, a de carregar S.T.P., a de religião, a de reflexão crítica, a de descer a escada e a de carregar o corpo montado.

Mesmo ao terminar fizemos um rápido balanço da sessão. Estavam maravilhados com a nova experiência que estavam a viver. Na verdade, a nova experiência não estava a ser vivida só por eles, também por mim. Embora não tivéssemos conseguido cumprir o planeado, foi uma sessão bastante proveitosa.

O dia 15 de março de 2022, 13.^a sessão e 5.^o dia de montagem apresentou-se como penúltimo dia de montagem. Pois no dia 18 de março, a sessão seguinte, tínhamos mesmo que fechar. Era de extrema importância que trabalhássemos sobre o desenho da cena de cura, a cena da força do corpo montado e, eventualmente, realizar alguns trabalhos individualizados.

Iniciámos a sessão com um jogo de aquecimento físico. O jogo se intitula; anão e o gigante. O facilitador diz anão e ao mesmo tempo baixa. E depois diz gigante e ao mesmo tempo levanta. E os participantes devem acompanhar o movimento do facilitador. Mas é preciso ter atenção para não ser induzido em erro, podendo ele dizer anão e manter-se de pé, ou dizer gigante e baixar-se. E o participante que se deixar enganar, perde o jogo. A importância deste jogo centra-se no facto de ao mesmo tempo que se trabalha a parte físico-motora do actor, trabalha-se também a parte mental e mais concretamente, a concentração. Após o jogo, fomos ao que tinha sido agendado.

No Djambí, um dos seus momentos de grande expectativa é, precisamente, o de cura, sobretudo quando é esta a sua finalidade. Como acima já se disse, o paciente é colocado diante da mesa que é preparada exclusivamente para a cura que é posta no meio da sala. O tratamento é realizado tendo por base o medicamento tradicional. Mas há também um objeto que no Djambí nunca falta, que é precisamente a vela. A vela é com certeza, dentre outros, um dos principais artefactos usados pelos curandeiros nos seus peditórios e penitências. Nesta construção artística, recorreremos à vela pelo seu simbolismo.

S.Tomé e Príncipe, hipoteticamente, está doente. É preciso curá-lo. Uma cura, em que os movimentos corporais na fusão com a luz da vela, se traduzem na invocação dos espíritos e que numa linguagem cênica, nos traz à memória o momento de sincronismo entre mito, cultura e arte. Após o seu desenho, começamos a experimentar. Contrariamente ao que se previa, a cena ficou desenhada em tempo recorde. Cada dia, registava-se uma grande familiarização dos participantes com o processo

Após o desenho da cena de cura, passámos para a da força do corpo montado. O indivíduo quando está em posseção pode reunir uma energia física extraordinária que, quase sempre, desconcerta os espectadores, refere Valverde (2000). Este corpo montado e transfigurado projeta uma força quase que inimaginável. Uma força que nessa transitoriedade possessiva faz com que o indivíduo adquira uma outra identidade.



Fotografia 25: (Treinamento da cena da força do corpo montado – março 2022) – Arq. Pessoal do autor

A transposição do Djambí para o processo cénico foi realizada com base numa expressão fragmentada e que artisticamente nos oferece outras leituras. Após a explicação, passámos à execução prática da cena. Fizemos a sua passagem uma, duas vezes e bastou. A cena ficou desenhada.

Nesta sessão tínhamos conseguido desenhar mais duas cenas, nomeadamente: a de cura e a de força do corpo montado. E com estas duas cenas, estava o processo devidamente fechado, ficando assim composto por nove cenas.

É válido dizer que não existem entre as cenas qualquer correspondência e, muito menos, uma hierarquia. Por isso é que a questão da sequência cénica nunca esteve no centro das nossas atenções. As cenas tinham um valor em si, constituindo-se como unidades dramáticas autónomas. O que se fez foi levar os atores a terem noção sobre a ordem de entrada das mesmas. Simplesmente isso. Pois o propósito não foi construir uma linearidade narrativa, uma história. Senão e, tão-somente, construir uma obra artística, consequência de um processo de experimentação e apropriação pelos participantes da oficina, com múltiplas leituras interpretativas.

'teatro performativo' não mais está primordialmente preocupado, como no teatro dramático, com a construção de uma narrativa, ou de um único sentido, tampouco com a construção de personagens fictícios e, principalmente, não está preocupado com a representação no sentido mimético do termo. (Nunes, 2017, p. 25)

Um dos participantes disse: "É a primeira vez que eu participo num teatro dessa forma". Claro que estávamos todos a lidar com um processo novo. Um dos objetivos do projeto, inscrito no item acima foi, justamente, a criação de um espaço onde através de experimentação se tornasse possível a construção de um diálogo artístico gerador de criatividade, a partir de elementos tradicionais e culturais. Quando o participante-ator diz que nunca havia participado num trabalho cénico dessa natureza, o objetivo acima apresenta-se cumprido. Instaurar um espaço onde emergissem diálogos artísticos criativos e inovadores.

Era notório a satisfação dos participantes pelo que se tinha conseguido em tão pouco tempo. O importante era continuar nessa linha inspiradora e ir procurando sempre que possível melhorar o que fosse necessário.

Uma vez termos conseguido desenhar todo o processo, pensámos ser necessário tomar contacto com o espaço onde iria decorrer a partilha pública, antes do dia 22 de março de 2022.

A CACAU – Casa de Arte, Criação, Ambiente e Utopia é uma instituição de cariz cultural. Embora esteja instalada na capital do país, mas está afeta a Associação Roça Mundo, cuja sede, está em Angolares – zona sul. Foi essa instituição que nos abriu a porta para realizarmos a partilha pública. Inicialmente só poderíamos ter acesso ao espaço no dia 22 de março de 2022 para um primeiro contacto e no dia 25 de março de 2022 que era o dia agendado para a partilha. Na base da necessidade sentida, fez-se o contacto para que tivéssemos acesso também no dia 18 de março de 2022 e prontamente foi aceite.

Assim, no dia 18 de março de 2022, 14.^a sessão e 6.^o dia de montagem, e embora eu tenha lá estado e identificado o auditório, visitámos os dois auditórios existentes no espaço e de forma unânime optámos por aquele cuja plateia era espaçosa e o palco permitia um grande à vontade dos atores. Este facto revelou quão necessário é ouvir e valorizar as opiniões e pontos de vista de cada um dos participantes, no desenvolvimento deste processo.

A ideia inicial era fazermos um ensaio corrido, de modo a termos a noção da sua duração. Mas outras questões de produção roubaram-nos o tempo necessário para o fazer em boas condições. Então o que fizemos foi um ensaio técnico.

Schechner refere que: “Ensaio designa o momento no qual algo é feito, realizado, no qual se tem a oportunidade de se reconsiderar, de fazer novamente, de fazer em maior conformidade com o propósito” (2010, p. 26).

Embora a natureza do trabalho cénico que estávamos a desenvolver não pressupusesse recorrer a marcações, de forma a manter a liberdade e espontaneidade dos movimentos dos atores, tornava-se, no entanto, necessário fazermos um tipo de ensaio, de adequação a um novo espaço, permitindo que cada ator tivesse noção, sobretudo, das entradas e saídas e de outras eventuais situações.

Nesta sessão, nos debruçámo-nos basicamente sobre a análise de todos os aspetos técnicos do processo. Refletimos também sobre a opção relativa aos figurinos. Com relação a essa questão ficou acordado que todos vestissem de igual forma, collant e t-shirt preta. Como dão conta, o trabalho cénico, no qual trabalhámos, não se pautou pela construção de personagens ou de hierarquização.

Assumir um figurino colectivo, neste caso, tomando o preto como referência, foi pensado para que, justamente, todos fôssemos vistos da mesma forma. Ou seja, sem que houvesse nenhuma hierarquização em termos de figuras.

No dia 22 de março de 2022, 15.^a sessão, 7.^o e último dia de montagem, fizemos inicialmente um corrido, de modo a termos uma noção da duração do processo. O tempo cronometrado deu-nos quarenta e poucos minutos, o que se apresentou apropriado. Fez-se uma pausa e logo partimos para a maratona que consistia num trabalho onde se pôs à prova tudo o que se ia utilizar na partilha. Todos conscientes e prontos, iniciámos a passagem. A CACAU é um local muito frequentado por pessoas de diversas nacionalidades. Acidentalmente apareceram algumas pessoas, que ficaram presas ao processo, assistindo-o até ao final. Foi bom para que os atores tivessem esse primeiro contacto com os espetadores. A reação dos que assistiram foi “UAU”! E isto constituiu, sem dúvidas, um estimulante para os atores.

Tudo nos pareceu devidamente articulado. Tomámos o lanche que havíamos preparado, brincámos um bocado e fomos embora. Foi uma sessão bastante boa. Um bom final de construção da obra artística.

É válido dizer que não se tratou, propriamente, de um processo colaborativo. Foi um trabalho de direção. Embora assim tenha sido, havia uma grande liberdade dos participantes em sugerirem, apresentarem propostas, darem opiniões e, por conseguinte, apresentarem objecções. Todos foram chamados a se pronunciar, tendo estado presente no processo um pedaço de cada um. Não houve “textocentrismo”, não houve “actorcentrismo” e muito menos houve “encenadorismo”. Não houve em momento alguma visão hegemónica sobre qualquer que fosse o aspecto. Foi um processo livre, muito participado e em que todos com ele se identificaram. Como refere Nunes: “A encenação performativa requer o desenvolvimento de novas competências,

dos atores e de todos envolvidos no evento”. Acrescenta ainda a autora: “Não existem pedagogias prontas” (2017. P. 12). Essas novas competências só podem ser mobilizadas com humildade, com a capacidade de escuta e uma procura permanente de saber, não somente pela busca de conhecimentos a nível da academia, como também, através da valorização dos que nos rodeiam.

II.5. Partilha pública

Finalmente chegou o dia 25 de março de 2022, data partilha pública do processo com a hora marcada para as 18:30h. A partir das 17:45 os espetadores começaram a chegar e a dar corpo à plateia (fotografia 25).



Fotografia 26: (Partilha pública - espectadores – março 2022) – Fot. Cristiano Costa

Tratando-se de uma partilha, desde que os espetadores começaram a entrar, nos posicionámos no proscênio de onde fomos dando boas-vindas aos mesmos. Logo depois de estarem acomodados, dirigi algumas palavras de agradecimentos e de apresentação dos atores, um-a-um (fotografia 26) de uma ponta à outra. E tudo pronto, quando eram 18:45, com quinze minutos de atraso, demos início ao processo.



Fotografia 27: (Partilha pública do processo – março 2022) – Fot. Cristiano Costa

Não se tratava de um espetáculo. Tratava-se sim, da partilha pública de um processo artístico, como consequência da experimentação desenvolvida. Isso mesmo foi explicado aos espetadores. Não sendo um espetáculo, estava longe a ideia de oferecer uma obra artística acabada com princípio, meio, ponto clímax e o fim. Estávamos sim, certos, de que deveríamos fazer o que sempre fomos fazendo ao longo da oficina, sem nos preocuparmos com a perfeição, se não e tão-somente, com a autenticidade. Gostaríamos de ser como somos e não estarmos a forjar figuras. Como refere Féral (2015, citado em Cindra, 2018, p. 472): “A figura humana, no exercício pleno de sua humanidade em cena, substitui o modelo tradicional do ator caracterizador de personagens”. Apresentamos um processo, em que aqueles que lhe deram forma estiveram “aqui e agora” presentes, eram concretos e não estiveram ausentes e nem foram abstratos.

Ao longo de quarenta e poucos minutos pôde-se partilhar com os espetadores aquilo que foi toda uma experiência vivida no espaço oficial. Em substituição da fadiga, notou-se um acrescido interesse por parte dos espetadores em quererem continuar a ter a presença, uma presença que fundida com a dos atores, fertilizou o espaço para uma partilha coletiva de experiências. Como refere Eleonora Fabião (n.d., citado em Nunes, 2017, p. 16), é preciso que: “[...] não só os atores estejam envolvidos ativamente no evento, mas os espetadores, também; ou seja, ambos compartilham uma experiência”.

Não constituía a nossa intenção, uma vez não se tratando de um espetáculo, narrar seja o que fosse. Nunes na sua reflexão sobre o teatro performativo, refere que: “O objeto artístico se apresenta com uma série de aberturas e imprecisões em sua constituição, que só será completada pelo observador” (2017, p. 42). Obviamente que os espetadores são chamados a interpretar o processo dentro daquilo que constituiu a sua capacidade e o seu interesse.

Dentre os objetivos apresentados com relação ao projeto, um deles era ter o Djambí como catalisador de trabalho criativo. De facto o processo nos mostrou isso mesmo. Foi possível a partir do Djambí dar corpo a uma criação artística.

Considerações finais

Este projeto foi pensado numa perspectiva de trabalhar o Djambí na dimensão performativa. O gênero performativo, na altura em que decidi relacionar com o mesmo me era estranho. A decisão, desde logo, se prendeu com o imperativo de fazer do desafio uma oportunidade. O teatro performativo, como refere Féral: “[...] é certamente o teatro mais interessante que se faz nos dias de hoje [...]” (2010, p. 266). O facto de ter assumido o desafio, me criou a oportunidade para aprofundar os meus conhecimentos numa dimensão cénico-teatral bastante inovadora. É, por conseguinte, uma dimensão teatral, que nos abre o espaço para um rigoroso confronto contra os nossos aparentes limites e barreiras, numa perspectiva da sua transposição ao encontro do nosso próprio reconhecimento como ser dotado de capacidade de pensamento e de inteligência.

As competências adquiridas com o mestrado foram determinantes para a consolidação do “Know-How”, que permitiu um certo domínio dos mais variados conceitos na exequibilidade do projeto, quer do ponto de vista teórico, quer do ponto de vista prático.

O Djambí durante muito tempo se circunscreveu numa óptica mítico-espiritual, inserido num contexto cultural específico. Este projeto permitiu tê-lo como operador do trabalho artístico, numa dimensão performativa. Ou seja, trouxe à superfície uma nova abordagem sobre o Djambí e, consequentemente, para o contexto cénico-teatral são-tomense.

Sousa & Faleiro referem que: “[...] nas artes performativas dificilmente se tem uma obra acabada” (n.d., p. 90).

O facto das artes performativas não serem obras acabadas como referem os autores, me leva a um dessassego permanente e como tal, ávido em busca constante de conhecimentos para que possa estar altura de lidar com uma arte, por si, em constante construção.

Por aí, apraz dizer, que o trabalho de projeto que consistiu na criação artística a partir do Djambí, como resultado das competências adquiridas com o mestrado, posiciona-se como indicador de um futuro bastante exigente de ponto de vista de investigação.

Referências bibliográficas

André, J. M. (2011). Artes e multiculturalidade: o teatro como campo de diálogo intercultural. *Revista de História das Ideias*, vol. 32, 2011. Instituto de História e Teoria das Ideias.

Barba, E. & Savarese, N. (1995). *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Trad. Luís Otávio Burnier. Unicamp.

Bezelga, I. M. G. (2012). *Performance Tradicional e Teatro e Comunidade: Interações, Contributos e Desafios Contemporâneos - O CASO DAS BRINCAS DE ÉVORA* - Tese apresentada à Universidade de Évora para obtenção do Grau de Doutor em Estudos Teatrais.

Bergson, H. (2005). *A Evolução Criadora*. Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005 (Coleção Tópicos).

Costa, H. S. C. (2013). *Ubanda, uma religião sincrética e brasileira*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião do Departamento de Filosofia e Teologia da Pontifícia Universidade Católica de Goiás.

Cohen, R. (2002). *Performance como linguagem criação de um tempo-espço de experimentação*. Editora Perspectiva S.A.

Costa Alegre, F. (2005) *Santomensidade*. 1.^a edição. UNEAS (União Nacional dos Escritores e Artistas de São Tomé e Príncipe).

César, L. P. L. (2021). *Flutuações do espaço: Da Arquitetura para a Performance à Arquitetura-Performance*. Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

Donoso, M. G. A. (2010). *O Treinamento como processo de investigação do ator-criador*. Dissertação submetida à UNESP como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração em Artes Cênicas.

Espírito Santo, C. (1998). *A Coroa do Mar*. Caminho, SA.

Fernandes, C. M. (2012) *O Treinamento do ator e a pedagogia do teatro*. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa Pró-licenciatura de Teatro da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do grau de Licenciada em Teatro. Brasília/DF 2012.

Fischer-Lichte, E. (2019). *Estética do Performativo*. 1.^a edição. Orfeu Negro.

Féral, J. (2009). *Além dos Limites*. Perspectivas S.A.

Ferreira, E. O. (2016). *O Santo de sua terra na terra de todos os santos: Rituais de Calundu na Bahia Colonial*. *Áfro-Ásia*, ním. 54, 2016. <https://periodicos.ufba.br>

Grotowski, J. (1992). *Em Busca de um Teatro Pobre*. Tradução de Aldomar Conrado. 4.^o edição. Civilização.

- Lourenço, S. (2017). O Culto dos Espíritos no Sudoeste de Angola. Missão Espiritana. Volume 12. Number 12. Article 6.
- Maio, A. (1974). No Coração de África Negra, Editorial L.I.A.M.
- Miranda, C. A. C. (2017). A Arte de curar nos tempos da colônia: Limites e espaços da cura. 3.^a edição - UFPE.
- Nunes, A. F. F. (2017). O Ator no teatro performativo: Reflexões e procedimentos de treinamento. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia como requisito para obtenção de título de Mestre em Artes. UBERLÂNDIA/MG 2017 <https://repositorio.ufu.br>
- Reis, F. (1969). Pôvo Flogá. Câmara Municipal de São Tomé.
- Seibert, G. (2015). Colonialismo em São Tomé e Príncipe. Anuário Antropológico. V. 40. N.2/2015. p. 99-120 <https://doi.org/10.4000/aa.1411>.
- Stanislavski, C. (1999). A Preparação do Ator. Civilização.
- Schechner, R. (2006). O que é performance?, em Performance studies: an introduction, second edition. New York & London: Routledge, p. 28-51.
- Schechner, R. (2010). O Que Pode a Performance na Educação? Uma entrevista com Richard Schechner, conduzida por Gilberto Icle e Marcelo de Andrade Pereira Educação & Realidade - 35 (2): 23-35 maio/ago 2010.
- Schechner, R. (2011). Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. Tradução de Ana Letícia de Fiori. Cadernos de Campo, São Paulo, n. 20, p. 1-360, 2011. <http://www.revistas.usp.br>.
- Schechner, R. (2012). Performance e Antropologia de Richard Schechner - seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiéro. Tradução Augusto Rodrigues da Silva Junior.
- Souza, H. B. & Faleiro, J. R. (n.d.) Reflexões sobre o treinamento do ator na contemporaneidade: Impactos dos conceitos de controle, disciplina e bricolagem. <https://seer.ufrgs.br>.
- Turner, Victor. (1974). O Processo Ritual - Estrutura e Antiestrutura. Vozes LTDA.
- Vaz, C. (1978). Para um Conhecimento do Teatro Africano. 1.^a edição – Ulmeiro.
- Valverde, P. (2000). Máscara, Mato e Morte em São Tomé. Celta.
- Vargas, R. & Bossuletti, D.M. (2015). Dramaturgia da corporeidade do actor: Propostas e Reflexões. Article in Revista Digital do LAV – Santa Maria – vo. 8, n.4, p. 65-87 – Jan./Abr.2015 ISSN 1983-7384 <https://dx.doi.org>.
- XAVIER, Jussara Janning. (2012). Acontecimentos de dança: corporeidades e teatralidades contemporâneas. Tese de Doutorado em Teatro – Área: Teorias e Práticas Teatrais – Universidade do Estado de Santa Catarina.

Anexo 1

Apresentação do vídeo sobre o Djambí , no dia 26 de Janeiro de 2022, segundo encontro realizado.



Fotografia 1 e 2: (sessão de apresentação do vídeo sobre o Djambí – janeiro 2022) – Arq. pessoal do autor

Anexo 2

Alguns exercícios realizados



Fotografia 3: (Exercício físico - saltar – fevereiro 2022) – Arq. pessoal do autor

Fotografia 4: (Exercício físico – puxar companheiro através da corda – janeiro 2022) – Arq. pessoal do autor



Fotografia 5: (Exercício físico – subir a cadeira com o companheiro as costas – fevereiro 2022) – Arq. pessoal do autor

Fotografia 6: (Exercício físico – levantar o companheiro no estado inanimado - fevereiro 2022) – Arq. pessoal do autor

Anexo 3

Dinâmica promovida no final das quatro primeiras sessões reservadas ao trabalho físico em que puderam dançar o Djambí quase durante quinze minutos ininterruptamente.



Fotografia 7: (Os participantes a dançarem o Djambí – dinâmica promovida no final das sessões de trabalho físico) – Fevereiro 2022) – Arq. pessoal do autor



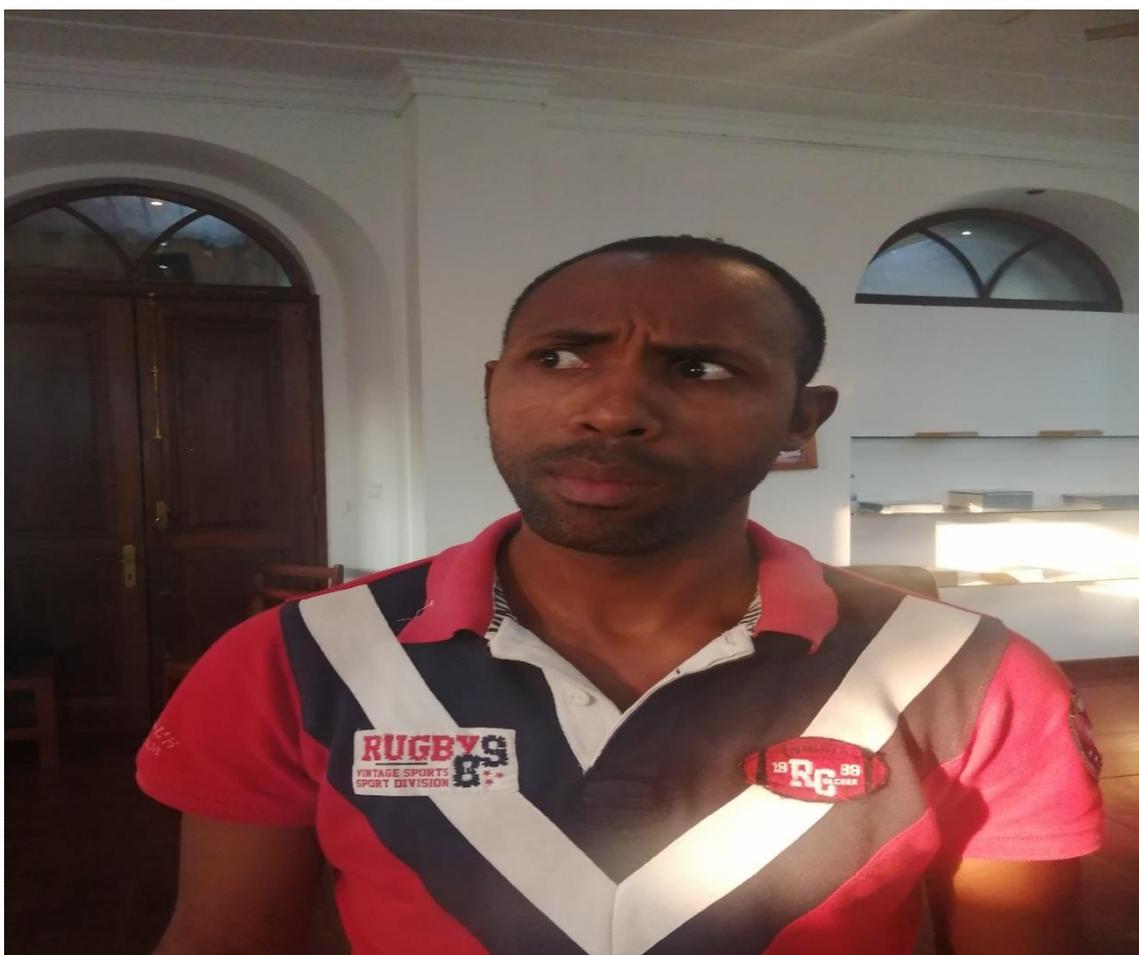
Fotografia 8: (Relaxamento – fevereiro 2022) – Arq. pessoal do autor

Anexo 4



Fotografia 9: (Treinamento sobre a transfiguração que sofre as pessoas que estão com o santo – março 2022) – Arq. pessoal do autor

Anexo 5



Fotografia 10 e 11: (Trabalho sobre aspectos fisionômicos das pessoas montadas- março 2022) – Arq. pessoal do autor

Anexo 6



Fotografia 12, 13, 14 e 15: (Treinamento do movimento de pessoas montadas – março 2022) –
Arq. pessoal do autor

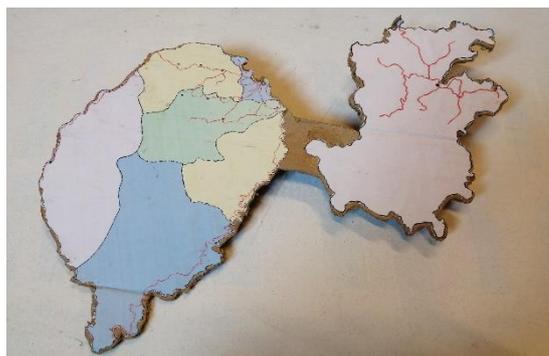
Anexo 7



Fotografia 16: (Treinamento da cena da pessoa montada sobre a árvore, antes da descida – março 2022) – Arq. pessoal do autor

Fotografia 17: (Treinamento da cena de auscultação do corpo montado - março 2022) – Arq. pessoal do autor

Anexo 8



Fotografia 18: (Preparação do objecto de cena (mapa) – março 2022) – Arq. pessoal do autor
Fotografia 19: (S.T.P. que serão carregadas em cena - março 2022) – Arq. pessoal do autor

Fotografia 20: (Mapa de S.T.P puxada pelos actores – março 2022) – Arq. pessoal do autor
Fotografia 21: (Pintura da escada - março 2022) – Arq. pessoal do autor

Fotografia 22: (Mapa de S.T.P. utilizado no acto de cura – março 2022) – Arq. pessoal do autor

Anexo 9

UNIVERSIDADE DE ÉVORA
ESCOLA DE ARTES

PARTILHA PÚBLICA DO RESULTA DO PROCESSO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA

“DJAMBÍ NA DIMENSÃO PERFORMATIVA”

Projecto de Mestrado em Teatro

Criação/ Direcção : AFONSO JANUÁRIO

Colaboração : REGNER DA FONSECA, ALIKSON FONSECA, DOMINGOS BARROS, MAURA VIEGAS, SILIETE DO NASCIMENTO, DAYNIRA NASCIMENTO, ALAIM VIEGAS, GILSON FERNANDES, WILSON CONCEIÇÃO, CELMIRA FERNANDES, KELTON QUARESMA

Orientadoras: ISABEL BEZELGA e BEATRIZ CANTINHO

25 DE MARÇO DE 2022 (SEXTA-FEIRA)
ÀS 18H30 - CACAU

Apóio : **CICIU**

BRSTP
CENTRO CULTURAL BRASIL-SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE

Cte. DIOGO NASCIMENTO - SIOMARA VIEGAS - V & V INDUSTRIAL

CAMÕES
COOPERAÇÃO PORTUGUESA
PORTUGAL
Ação financiada pela União Europeia.
Ação cofinanciada e gerida pelo Camões, IP.

Imagem 1: (Cartaz da partilha – março 2022) – Gráfica Mediatel

Anexo 10



Imagem 2: (Convite da partilha – março 2022) – Gráfica Mediatel

Anexo 11



Fotografia 23, 24, 25, 26, 27 e 28: (Partilha pública – março 2022) – Fot. Cristiano Costa

Anexo 12



Fotografia 29: (Os participantes do processo – março 2022) – Fonte – extraído do vídeo do processo