

TEATRO POPULAR PORTUGUÊS – AUTO DE FLORIPES E AS ORIGENS E SIGNIFICADO DO TEATRO DO ESPAÇO LUSÓFONO

Moisés de Lemos MARTINS¹
Jorge PALINHOS²

Resumo: Neste artigo proponho-nos a fazer uma análise dos pressupostos do famoso *Auto de Floripes*, uma peça de teatro popular portuguesa, contextualizando-a no seu ambiente, descodificando as suas implicações e significados e inserindo-a no movimento mais lato do teatro popular português e no teatro vicentino e da expansão, a fim de identificar ideias-fortes, relações sociais e significados do teatro popular português.

Palavras-chave: Teatro popular. Auto de Floripes. Estudos culturais. Lusofonia.

Abstract: With this article we propose an analysis of the famous *Auto de Floripes*, a Portuguese play of folk theatre, uncovering its contextual meaning, implications and symbolism and showing its place in the landscape of Portuguese folk theatre, the Theatre of Gil Vicente, the Theatre of the Discoveries, so as to identify its main ideas, social connections and meanings.

Keywords: Folk theatre. Auto de Floripes. Cultural Studies. Portuguese-speaking countries.

INTRODUÇÃO

O Largo das Neves é uma praça de forma triangular, calcetada e com árvores, situada na confluência de três freguesias do concelho de Viana do Castelo: Barroselas, Mujães e Vila de Punhe. Aparentemente, o principal interesse do largo talvez seja o facto de delimitar as fronteiras entre as três freguesias e ficar perto da Igreja da Senhora das Neves, de devoção local. No entanto, há um aspeto curioso no Largo: ao contrário das praças típicas portuguesas, cujo centro geométrico é assinalado por algum elemento arquitetónico físico, como uma estátua,

-
- 1 Doutoramento em Sociologia pela Universidade de Estrasburgo. Docente do Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho.
 - 2 Doutorando em Estudos Culturais. Investigador do Centro de Estudos em Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho.

fonte, coreto, ou lago, neste largo, o seu centro simbólico não corresponde ao centro geométrico. O centro simbólico do Largo fica a meio do seu limite oriental, na confluência de uma série de riscos circulares e retos que assinalam o ponto onde, todos os anos, a 5 de Agosto, é montado o estrado onde se representa o *Auto de Floripes*.

Esta característica do largo, de o seu centro não ser um elemento físico e permanente mas um evento cultural e efêmero, assinala bem a importância simbólica deste evento para a população de Mujães, Barroelas e Vila de Punhe, que nele jogam as suas rivalidades, fatores de união e traços de identificação.

No entanto, em que consiste exatamente o Auto de Floripes? Neste breve artigo procuraremos dar conta das suas origens, matrizes e interpretações, e da forma como se relacionam com o teatro português e lusófono.

O AUTO DE FLORIPES

Este auto é considerado uma das mais antigas e conhecidas manifestações de teatro popular continuamente representadas em Portugal. Por teatro popular designamos o tipo de evento teatral a que Bertolt Brecht chamou “teatro de feira”, a que Peter Brook chamou “teatro bruto”, a que Luís Chaves chamou “teatro rural” e Bogatyrev definiu como:

aquelas [peças] que se originam de dramas artísticos, religiosos ou seculares, e que, depois de haver atingido a aldeia, se tornaram populares, sendo substancialmente alteradas e aproximadas em sua forma de outras peças folclóricas; assim, converteram-se em um constituinte da estrutura que o folclore da área particular cria (2006, p. 270).

E Machado Guerreiro sublinha que este é

um teatro que se distingue do erudito, do culto, do profissional, do teatro de escola, porque o caracteriza uma realização mental, formal e vocabular facilmente apreensível pela camada popular para quem é feito, que sobrepõe o intuito de diversão ao de erudição e que utiliza mais empirismo que técnicas estudadas e aperfeiçoadas, que normalmente desconhece – numa palavra, concebido, apresentado e presenciado por populares (*apud* LEITE DE VASCONCELLOS, 1976, p. XIV).

Ou seja, é uma manifestação teatral que se inspira em elementos eruditos para criar uma experiência a ser usufruída num certo contexto popular. Neste caso do *Auto de Floripes*, estamos perante uma pantomima, onde a música e dança ilustram um diálogo salmodiado em que se relata um episódio das lutas medievais entre cristãos e mouros inspira-

do no ciclo carolíngio. Descrevendo brevemente o auto, a representação começa com a entrada dos dois exércitos de ambos os campos, os cristãos e os turcos, que durante algum tempo executam complexas manobras e vozes de comando militares. O exército cristão é comandado por Carlos Magno, ladeado por Guarim e Oliveiros, e acompanhado por um porta-bandeira e oito soldados. O exército turco é capitaneado por Balaão, acompanhado por Ferrabrás e Brutamontes, acompanhados por um porta-bandeira e oito soldados. Cada exército é também acompanhado por uma banda de música que toca contradanças “dos cristãos” e “dos mouros” e existe ainda um “tambor” cuja função é a de sublinhar as palavras mais agressivas ditas pelas personagens.

A estas manobras segue-se uma sucessão de cantos, de ambos os lados, onde se apresentam as principais personagens e o conflito em questão. A dado momento, a personagem turca Ferrabrás avança até perto do campo cristão e lança um desafio a Carlos Magno e aos seus Doze Pares. A este desafio Carlos Magno responde ordenando a Roldão que enfrente Ferrabrás. Este recusa e o próprio Carlos Magno vai enfrentar Ferrabrás. No entanto, este não responde, e Oliveiros pede autorização a Carlos Magno para ser ele a enfrentar Ferrabrás, ao que aquele acede. Oliveiros vai, então, “combater” Ferrabrás, consistindo este combate num misto de dança e troca de argumentos ao rufar do tambor. A troca de argumentos assemelha-se a uma espécie de disputa teológica sobre a superioridade da religião islâmica ou cristã. Oliveiros fica em desvantagem durante o combate, embora Ferrabrás professe crescente admiração pelo seu valor, ao ponto de lhe prometer a mão da sua irmã, Floripes, se ele aceitar passar para o seu lado. Oliveiros rejeita todas as propostas e acaba por derrotar Ferrabrás. Este pede-lhe que lhe dê o batismo cristão, antes de o matar. Apercebendo-se da derrota, o exército mouro intervém, Ferrabrás esconde-se, mas Guarim e Oliveiros são capturados. Oliveiros é encarcerado pelos turcos, enquanto Guarim e, depois, Ferrabrás, vão ter com Carlos Magno. Carlos Magno envia embaixadores ao campo turco para que estes libertem Oliveiros, mas Balaão, não acreditando que Ferrabrás se tenha passado para o campo adversário, manda prendê-los. Carlos Magno envia então nova embaixada, que é mais uma vez encarcerada. Desta vez, é Balaão a enviar uma embaixada a Carlos Magno propondo uma troca dos seus prisioneiros por Ferrabrás. O imperador rejeita a proposta.

Nesse momento, surge, pela primeira vez, a princesa Floripes, que se dirige ao cárcere e fala com Oliveiros. Decidida a libertar os cristãos, fala com Balaão e consegue a chave do cárcere, libertando Oliveiros e os outros cristãos. Mais tarde pedirá perdão a Balaão pela sua traição, explicando que esta se deveu ao facto de querer casar, explicação que o rei turco aceita. Dá-se depois o desafio entre os exércitos cristão e turco,

sucedendo-se várias manobras e vozes de comando militares, que culminam com o duelo entre Carlos Magno e Balaão e depois o duelo entre os porta-bandeiras de cada exército. Depois há um último duelo entre Guarim e Brutamontes³ em que o primeiro derrota o segundo. Dá-se, então, o retomar das posições iniciais, a que se seguem mais manobras militares, e depois ambos os exércitos, em conjunto, cantam em louvor da Senhora das Neves, a patrona da festa, enquanto todas as personagens dançam à vez. Por fim, os exércitos e personagens abandonam o local da representação, passando pela igreja das Neves, à qual dirigem uma vênia.

ORIGENS E CARACTERÍSTICAS

É relativamente evidente que o conteúdo e a forma de apresentação desta peça correspondem na prática às definições de teatro popular atrás apresentadas. Temos um assunto de cariz erudito – a história de Carlos Magno e dos Doze Pares de França – apresentada numa linguagem popular e rimas populares, com diversas corrupções, como a referência a turcos em vez de mouros⁴.

Tal enquadra-se perfeitamente dentro dos princípios que costumam reger o teatro popular, de acordo com Bogatyrev:

Muitas peças populares ligam-se, por sua origem, com dramas urbanos de carácter não folclórico, com peças das assim chamadas "camadas mais altas". Muitas peças populares originam-se, de fato, em peças escolares. Não devemos, porém, esquecer que os assim chamados "alta poesia" e "alto drama" sofreram frequentemente a influência do folclore. Em vez da teoria unilateral da descida da arte "elevada" até às massas, é necessário, na realidade, aceitar uma teoria mais razoável, da con-

-
- 3 Não havendo aqui espaço para analisar esta personagem em profundidade, saliente-se a posição diferente de Brutamontes em relação às outras personagens: quase não tem falas fixas, sendo dada liberdade de improvisação ao ator em grande parte das deixas e movimentações. Esta personagem também se desloca de forma diferente das outras, de livre e não controlada, acabando por funcionar como bobó ou bufão da ação, que introduz um elemento de humor, mas também de imprevisibilidade, numa movimentação de outro modo altamente codificada.
- 4 Vários autores chamaram a atenção para diversos problemas de verosimilhança do texto e indícios de que o texto vai sendo adaptado conforme as conveniências do momento ou as mais recentes tendências sociais. Um desses exemplos é a curiosa ordem "Apontar lanças!", que não parece fazer sentido, visto que as lanças não são armas que precisem de ser apontadas. No entanto, a passagem torna-se mais clara sabendo-se que no passado relativamente recente, as armas que os combatentes envergavam eram espingardas e não lanças. Estas parecem ter surgido aquando de uma reeruditização da peça – talvez fruto de um aumento da escolaridade dos seus intervenientes – e se passou a usar lanças falsas, além de roupas a imitar cotas de malha, contra o anterior uso de roupas contemporâneas. Infelizmente, um estudo detalhado das mutações da peça e respetivas causas dificilmente teria espaço neste artigo.

tínua permuta entre arte "elevada" e a popular (BOGATYREV, 2006, p. 267).

No entanto, como julgar a presença e importância desta narrativa no Lugar das Neves, um lugar sem qualquer vínculo simbólico com o ciclo de Carlos Magno e os Doze Pares de França, nem qualquer presença histórica de turcos? Este foi um assunto que ocupou vários investigadores. Domingos Maciel, por exemplo, afirma:

Sabemos que grande parte do seu texto saiu da publicação, aparecida quase nos finais do Século XV, a narrar as façanhas do Imperador do Ocidente. Mas outra e bem considerável foi tecida pela veia poética do nosso povo: tecida, transmitida e conservada com as declamações familiares durante os longos serões passados à volta da fogueira acesa, enquanto as moçoilas fiavam os rocados do linho ou bordavam os bragais, nos tão saudosos tempos que o nosso tempo... levoul (1982, p. 2)

E Maurício Guerra nota a forma como o texto foi sendo adaptado ao longo dos tempos, embora insista na superioridade da composição "popular":

A discussão no campo cristão sobre quem lutaria com Ferrabrás está em prosa extraída da História do Imperador Carlos Magno. Trata-se duma alteração introduzida há poucos anos. A alteração mais recente nesta secção foi a que introduziu os papéis de Urgel e Richard e aumentou o de Roldão, bem como as respectivas falas de Carlos Magno. O texto de Q. Neves é muito superior e anterior. É em verso e é popular (1982, p. 6).

Já Luís Alberto Franco, após uma análise exaustiva de bibliografia, defende uma transposição popular a partir de uma obra erudita, e mais tardia:

... a relíquia está em Vila de Punhe há mais de meio século, pertenceu a um Comediante (com a alcunha de Ferrador) que fez o papel importante de Ferrabrás, foi utilizada em ensaios... (FRANCO, 2008, p. 65).

E ainda:

Com o título de *História do Imperador Carlos Magno, e dos Doze Pares de França* foi escrita e publicada em 1728 por Jerónimo Moreira de Carvalho a primeira parte, composta por cinco livros, tratou-se do texto de Piemonte "traduzido de Castelhana em Portuguez com mais elegância para a nossa língua", conforme o frontispício. Uma segunda parte, anexa à primeira, inspirada nos romances de Boiardo e Ariosto, foi publicada em 1737 pelo mesmo autor, com quatro livros abordando novos acontecimentos e proezas... (FRANCO, 2008, p. 69).

Ao que conclui:

o texto do *Auto da Floripes* foi totalmente extraído da História do Imperador Carlos Magno à qual se juntou a rima de redondilha maior (7 sílabas) típica dos autos e da literatura de cordel, o culto à padroeira de Nossa Senhora das Neves e a imaginação popular fértil como podemos constatar nas *Contranças* (dança e música) que é do folclore mais genuíno do vale do Neiva (2008, p. 71).

Esta constatação confirma a ideia de que o teatro popular foi beber os seus conteúdos à cultura erudita. No entanto, torna-se necessário matizar a ideia de que o *Auto de Floripes* tenha ido buscar a sua inspiração diretamente aos tomos publicados da história de Carlos Magno. Sabe-se que até o início do século XX, a esmagadora maioria da população portuguesa era analfabeta, pelo que é pouco credível pensar que alguém nas zonas rurais pudesse ter livros em casa, quanto mais adaptá-los para literatura dramática.

Adicionalmente, não é apenas no lugar das Neves que encontramos a exploração dramática do ciclo carolíngio. Na verdade, este parece ter sido um tema recorrente, sendo possível encontrar a temática por todo o país. Maurício Guerra apresenta, aliás, um quadro sinóptico (1982, p. 42-43) onde identifica várias peças de temática cavaleiresca, nomeadamente o *Auto dos Turcos de Crasto*, de Ribeira, em Ponte de Lima, o *Auto de Santo António*, em Portela Susã, Viana, o *Auto da Floripes*, no lugar das Neves, o *Drama dos Doze Pares de França*, em Palme, Barcelos, a *Comédia dos Dozes Pares*, em Argozelo, Vimioso, a *Descoberta da Moura*, em Vale Formoso, Covilhã, o *Baile dos Turcos*, em Penafiel, a *Comédia de Mouros e Portugueses* em Pechão, Olhão, a *Dança de Bugios e Mourisqueiros* de Sobrado, Valongo, e a *Dança dos Pedreiros*, de Penamaior, Paços de Ferreira, etc.. Outros autores reportam a presença do tema ainda nas danças de Carnaval açorianas, e até Câmara Cascudo o identifica, em *Cinco Livros do Povo*, como um dos principais temas da cultura popular do Nordeste brasileiro.

Obviamente, este interesse pelo tema carolíngio fazia parte de um movimento muito mais lato de teatro popular, que parece ter sido extremamente forte em Portugal, mesmo até há poucas décadas atrás. Em 1947, Luís Chaves, então diretor do Museu Etnológico, constatava:

São, como se vê, por toda a parte, desde os colóquios e estrelóquios transmontanos, e das comédias e entremezes do Minho e da Beira, até aos vilões e entremezes dos Açores e pastoradas da Madeira, formas consagradas do teatro popular, que, salvas as adaptações e o temperamento dos comediantes e a marcada feição local, manifestam unidade e comunidade. (1947, p. 255)

A resposta talvez se encontre no chamado teatro pré-vicentino, ou seja, o teatro que se fazia em Portugal antes de Gil Vicente. Apesar de este ser mal conhecido, devido à falta de textos e testemunhos da época que nos chegaram, parece que nos séculos XIV e XV eram muito populares na corte os chamados “momos”: representações espetaculares, de cariz cavalheiresco. Luciana Stegagno Picchio fala de representações mímicas, acompanhadas por danças e palavras, muito apreciadas na corte, e que teriam grande influência no teatro vicentino (1979, p. 155-156). E António José Saraiva relaciona-as já com a popularidade dos romances de cavalaria e das matérias épicas, apontando-lhe uma filiação nos “milagres” franceses (1981, p. 47). Luiz Francisco Rebello, inclusivamente, cita um documento com um exemplo desses momos, durante o reinado de D. João I:

Segundo o relato: “cavaleiros e gentis-homens, armados com todas as suas armas e vestidos e adereçados como para justar, vinham a cavalo, acompanhados do seu séquito, e cada um chegando em frente da mesa do senhor (...) entregava-lhe uma carta dobrada, na qual dizia ser um cavaleiro ou gentil-homem de nome estranho, que ele a si próprio se atribuía, e que vinha de estranhas e longínquas terras em busca de aventuras” (1977, p. 43).

A estes eventos espetaculares, de cariz celebratório e propagandístico da corte, visto serem organizados em festas da realeza ou em banquetes oferecidos a embaixadas estrangeiras, não escapava já a ideia do encontro do outro ou da celebração do exótico, como afirma Rebello:

Teatro, pois – na acepção mais elementar, pré-literária ainda, da palavra; teatro que se manifestava igualmente nos combates simulados entre mouros e cristãos, no desfile de “selvagens das várias partes do mundo e de longínquas ilhas do mar sujeitas ao rei de Portugal, dizendo terem sido mandados por seus chefes a estas festas nupciais” (1977, p. 47).

Aliás, estes combates simulados entre mouros e cristãos são já aludidos no *Cancioneiro Geral*, pelo próprio Garcia de Resende:

Vimos grandes judiarias
judeus, guinolos e touras
também mouras, mourarias
seus bailos, galantarias
de muitas fermosas mouras
sempre nas festas reais
serão os dias principais
festa de mouros havia.
(*apud* LOPES, 2008, p. 5-7)

Todas estas manifestações terão tido forte influência no desenvolvimento do teatro vicentino, havendo até pistas que apontam que o papel de Gil Vicente na corte passaria também pela organização destes momentos, e que estes teriam também inspirado a sua produção teatral. Luís Chaves vinca esta ligação entre o modelo de teatro popular do *Auto de Floripes* e Gil Vicente, afirmando:

No estado em que o encontramos hoje [ao teatro popular], há tudo o que inspirou Gil Vicente, quer no profano, quer no religioso, na comédia, na farsa, na tragicomédia. Sentimos nele a inspiração vicentina. (...) Se o teatro popular criou com o talento de Gil Vicente a sua forma literária, os seguidores de Gil Vicente, sequazes de uma representação viva da alma do povo de que faziam parte, não fizeram mais do que prolongar pelo século XVII, e pelo século XVIII, as formas de feição popular. É esta maneira, digamos até que este “estilo” popular do século XVIII, o que ficou e se fixou na alma do habitante do campo, isolado das sugestões maiores da cidade (...) e mantiveram vivas estas representações (1947, p. 257-258).

Estas marcas do teatro medieval vicentino e pré-vicentino são abundantes no *Auto de Floripes*, desde a métrica da redondilha, a estrutura episódica, a falta de unidade dramática, a existência de personagens meramente funcionais, algumas das quais com traços satíricos típicos de Gil Vicente, como é o caso de Brutamontes, e até o gosto pela retórica argumentativa, que encontramos em obras de Vicente, como o *Auto da Barca do Inferno* ou o *Auto da Alma*, e também no *Auto de Floripes*, por exemplo, no duelo entre Balaão e Oliveiros, em que ao combate, expresso numa dança ritualizada, corresponde uma disputa retórica sobre a superioridade do cristianismo ou do islamismo⁵.

No entanto, não é credível pensar que o *Auto de Floripes* remonte aos tempos vicentinos ou pré-vicentinos, até porque nessa altura, apesar do sucesso dos romances de cavalaria, que de algum modo assinalavam também o ocaso da sociedade cavaleiresca e a ascensão da burguesia, o ciclo carolíngio não se havia ainda popularizado em Portugal, visto que as primeiras traduções da narrativa só ocorreram no século XVIII. Nem é de supor que tenha sido com base nessas traduções que o auto foi desenvolvido. Este processo de conversão terá acontecido, e chegado ao lugar das Neves, por via do teatro de cordel, a publicação em literatura de cordel de peças de teatro de cariz popular, que se popularizou no século XVIII, e funcionava como ponte entre as camadas populares,

5 Note-se que esta disputa não traduz factos ou argumentos rigorosos – afirma-se, por exemplo, que Mafoma, ou Maomé, seria um deus, e o Islão é encarado como uma forma de paganismo – o que revela uma simplificação popular. No entanto a estrutura argumentativa e dispositivos retóricos estão claramente presentes no texto.

maioritariamente analfabetas e sem poder de compra, e a cultura erudita, além de servirem de suporte a muito do teatro popular que se fazia em Portugal, tanto nas zonas rurais como urbanas.

Este teatro, tanto publicado como representado, apesar de bastante esquecido ou perdido, talvez já tenha sido uma das mais dinâmicas e numerosas manifestações culturais portuguesas. Albino Forjaz de Sampaio, só no seu *Subsídios para a História do Teatro Português – Teatro de Cordel*, enumera 487 peças diferentes em sua posse, e sugere como este teatro seria frequente por todo o país, inclusivamente na «Lisboa escura e tenebrosa que tinha os tablados do Pátio do Conde de Soure, da Mouraria, do Salitre» (1922, p. 11). O mesmo autor sugere ainda algumas das fontes e autores deste tipo literário:

Teatro de cordel e teatro popular o mesmo é. Assim, os autos são todos do século XVI, tomando o gosto do povo alguns que mais lhe iam à feição, não influenciando para isso nada o valor literário das composições. O *Auto da Paixão e morte de N.S. Jesa Christo* é dos mais vulgarizados. De Baltasar Dias só o *de Santo Aleixo* e o *de Santa Catarina* lograram a consagração popular. Nicolau Luís, o mestre-escola de quem Costa e Silva se ocupa, trabalha sem cessar – e António José da Silva também ecoa na cantilena dos cegos vendilhões. Mas não só Nicolau Luís e o Judeu deram ao teatro o melhor do seu esforço. Advogados como Fernando António Vermuel e José António Cardoso de Castro; professores como José Joaquim Bordalo, Leonardo José Pimenta, a Manuel Rodrigues Maia; padres como Rodrigo António de Almeida e José Manuel Penalvo; militares como D. Gastão Fausto da Câmara Coutinho, que era capitão-de-fragata, ou como José Máximo Pinto da Fonseca Rangel, que era major; médicos como Nuno José Columbina; funcionários públicos como José Caetano de Figueiredo ou Francisco Paula Ferreira da Costa, todos contribuíram com o seu esforço para seu maior lustre (1922, p. 11-12).

Ou seja, estamos perante um extenso mercado editorial, em que, por um lado, múltiplos autores, com um certo grau de instrução, trabalham na adaptação e recriação das histórias, eventos e obras dramáticas eruditas ou importadas segundo a métrica, disposição e cultura das classes populares. Por outro lado, temos autores ainda do século XVI cuja popularidade se prolonga nos séculos seguintes, em grande medida graças à literatura de cordel. É o caso de Baltasar Dias – poeta cego, nascido na ilha da Madeira no início do século XVI, coevo de Gil Vicente, mas que ao contrário deste nunca teve sucesso junto da corte. Compensou tal com um notável sucesso junto das camadas populares, como afirmou Teófilo Braga: «De todos os poetas dramáticos portugueses, é Baltasar Dias o mais conhecido e ainda hoje amado pelo povo:

possuiu o dom de falar e ser compreendido pela alma ingênua da multidão.» (*apud* FIGUEIRA GOMES, 1983, p. 37). Inspirado pelas histórias da *Legenda Aurea*, escreveu numerosos autos sobre vidas de santos, cuja linguagem e religiosidade simples e mensagem conservadora lhe granjearam o favor em numerosas terras. Pois, como observa Forjaz de Sampaio, a literatura de cordel não se restringia às zonas urbanas, onde era vendida pelos célebres “cegos”, mas também se disseminava pelas zonas rurais do país: “Não era só em Lisboa que o teatro popular se desenvolvia. Os autos corriam as províncias e ainda hoje lá são representados” (FORJAZ DE SAMPAIO, 1922, p. 13).

É lícito pensar que se esta literatura viajou das cidades para o campo, terá também viajado de Portugal para as suas colónias ultramarinas, onde deu origem a um teatro popular ainda forte em certas regiões – como é o caso do Nordeste Brasileiro. Sabemos que até o século XIX não existiam tipografias nas colónias, pelo que toda a produção literária era enviada do Portugal metropolitano. Ora, como informa Forjaz de Sampaio, eram muitas vezes as mesmas tipografias que imprimiam livros que também imprimiam os folhetos de cordel. Pode-se ainda supor que os autos populares seriam também transportados e representados nas naus, como forma de entretenimento nas longas viagens e manutenção, à chegada, dos laços simbólicos com a terra de origem. Assim se explica a existência na ilha do Príncipe de uma versão africanizada do *Auto de Floripes*, provavelmente levada por colonos das Neves, ou na ilha de São Tomé de uma versão da *Tragédia do Marquês de Mântua*, de Baltasar Dias, designada por *Tchiloli*, ou mesmo a popularidade dos textos deste mesmo autor na literatura popular do Nordeste brasileiro, região originalmente colonizada por portugueses do Alto Minho.

É, no entanto, difícil comprovar tais suposições, em virtude de grande parte dos folhetos de cordel terem desaparecido, vítimas da sua má qualidade de impressão e de papel. E por isso é também difícil identificar um autor preciso para o *Auto de Floripes*, embora seja quase certo que a peça derive de um destes cascos, ou folhetos de cordel, que entretanto se perdeu.

A esta falta de provas materiais acresce a falta de testemunhos, pois fora durante romantismo do séc. XIX ou o nacionalismo dos primórdios do século XX, as elites culturais, religiosas e políticas portuguesas parecem nunca ter manifestado grande interesse ou apreço por este tipo de teatro. No seu artigo de 1947, Luís Alves ainda defendia a preservação deste teatro popular, mas era já demasiado tarde. Substituído desde o século XIX, nas principais cidades, por teatro comercial ou teatro estatal, a sua prática rural também começou a desaparecer a partir da década de 60, com a industrialização do país, o êxodo das aldeias para as cidades do litoral ou para o estrangeiro, e a massificação

dos média. Deste modo, a base social e económica que ainda sustentava esta prática teatral esboroou-se, e esta apenas se prolongou, de forma cada vez mais intermitente, em certas localidades com traços muito específicos – regra geral, em localidades ainda fortemente ruralizadas, mas próximas de importantes centros urbanos, de forma a assegurar a subsistência económica da população e uma certa continuidade da identidade cultural e comunitária. É esse o caso do Largo das Neves (numa zona rural nos arredores de Viana do Castelo), Sobrado (uma zona rural nos arredores do Porto), Lazarim (uma zona rural nos arredores de Lamego). Há ainda casos de manifestações que se perpetuam em zonas urbanas, mas neste caso tal parece dever-se a um apoio sustentado das autoridades religiosas ou municipais da localidade (como é o caso das Danças do Corpo de Deus de Penafiel).

INTERPRETAÇÃO E SIGNIFICADO DO AUTO

Embora se tenha esboçado aqui um breve percurso das influências e matriz do *Auto de Floripes*, há que reconhecer singularidades no seu conteúdo e forma que o tornam distinto do teatro erudito e justificam o facto de continuar a ser tido como um pilar simbólico fundamental para esta comunidade. Embora a sua continuação se deva, certamente, a especificidades da localidade em causa – e o facto de funcionar como território simbólico comum a três localidades diferentes contribui claramente para a sua relevância local – haverá certamente uma série de elementos nele que contribuíram para uma forte identificação com uma certa mentalidade rural e comunitária.

Em termos de teatro popular, este auto enquadra-se, segundo Machado Guerreiro, nas danças, reisadas ou mouriscadas, já mencionadas por Garcia de Resende. Isto é,

Danças – Dança dos Pretos, Dança da Donzela, Dança dos Marujos, Dança do Espingardeiro, Dança do Mouro... Não era espetáculo exibido em teatro, propriamente dito, mas em arraiais muito concorridos. Era, em regra, uma espécie de cortejo com os intervenientes trajados apropriadamente; havia uma ou duas figuras centrais e em redor da atuação destas cantavam as outras, corriam, esgrimiam com espadas, dançavam ou faziam habilidades, como na *Dança da Luta* (a que Lisboa ainda assistia pelo Entrudo, no primeiro quartel deste século). O *Auto da Floripes*, provavelmente a peça de teatro popular mais conhecida em Portugal, pode entrar no quadro das Danças. Muitas mais se poderiam citar, como os Turcos de Crasto, a Dança do Rei David, dos Mesteirais, dos Bugios e Mourisqueiros, etc. (*apud* LEITE DE VASCONCELLOS *et al.*, 1976, p. XVII)

Esta é, em grande medida, a disposição deste *Auto de Floripes*: misto de cortejo e de luta dançada entre fações opostas, em que figurantes ladeiam as figuras centrais da trama e em que todas as personagens do auto são representadas por não-atores, pessoas da zona, tal como a maioria dos espectadores. E aqui identificam-se marcas distintas deste tipo de teatro, como a ideia de comunidade e igualdade entre participantes e assistentes. Ao contrário do teatro moderno, de feição comercial, onde se procura a novidade e o desconhecido, neste tipo de representação a diferença de conhecimento que participantes e espetadores têm do Auto é mínima. António Bárbolo Alves afirmava numa conferência sobre teatro popular em 2010, que era frequente, no passado, os assistentes dizerem as suas falas favoritas em coro com os intérpretes da peça, e a escuta ainda hoje dos espetadores do Auto revela que estes têm grande familiaridade com o enredo e derensolar da peça. Familiaridade essa, aliás, inevitável, tendo em conta que o Auto é representado de forma quase anual, no mesmo local, e nos remete para uma forma diferente de experiência teatral. Já não se trata de um teatro de imersão ou de entretenimento, mas de um rito celebratório comunitário. Tal rito seria, certamente, mais vincado no passado, em que toda a comunidade rural se envolvia na criação do auto e a representação deste poderia ocupar um dia inteiro. Disso nos deram conta Bárbolo Alves, presencialmente, e os membros do Núcleo Promotor do Auto da Floripes, que afirmaram acreditar que a sobrevivência do *Auto de Floripes* se devia ao progressivo abreviar da peça – até às menos de duas horas atuais – enquanto que outros autos das redondezas, que não se tinham adaptado, tinham vindo a desaparecer. Tal evidencia que o tempo das aldeias suburbanas de hoje já não é o tempo das aldeias do passado, e que o tempo dedicado às celebrações comunitárias já não tem a mesma importância para o indivíduo, tendo de ser partilhado com outras práticas culturais, porventura de cariz mais individualista.

No entanto, permanece a ideia do conhecimento comum da peça como fator de união. Ao contrário da cultura moderna, em que o desconhecimento, novidade e nicho são encarados como aspetos positivos no usufruto do drama ficcional⁶, que marcam a individualidade, segregam grupos e funcionam como vantagens competitivas, este tipo de eventos, como é típico das festividades rurais, serve para estabelecer ligações de reconhecimento e partilha dentro da comunidade.

Para esta natureza ritual do Auto, também contribuem os papéis e representações sexuais. Se hoje as personagens são quase todas mas-

6 Assim se explica a recorrência de práticas e expressões como “não me contes o final”, o visionamento de filmes na estreia ou ante-estreia, ou a valorização de obras ou autores de nicho, “alternativas” ou menos conhecidas, que comprovem a especificidade do indivíduo ou do grupo em que este se insere.

culinas, e interpretadas por homens, havendo como única exceção a personagem Floripes, sabe-se que até 1961, todas as personagens, incluindo o papel feminino, eram representadas por homens. Foi só em 1962 que o último homem a interpretar o papel de Floripes, de seu nome António Miranda, deu lugar à primeira mulher, Maria Eulália Viana, numa mudança que os artigos da época assinalam como um marco de mudança social e simbólica, que, aliás, correspondia com a mudança da importância do papel da mulher na sociedade portuguesa na década de 60.

Para este domínio dos homens, até então, na representação da peça poderá ter contribuído o preconceito contra a participação das mulheres no teatro – era, ainda, em finais do século XVIII que a rainha D. Maria I assinava leis a proibir a presença das mulheres nos palcos portugueses. Mas haverá outra explicação, porventura mais credível, que é a de estas representações funcionarem também como ritos iniciáticos masculinos. Tal verifica-se nas tradições das festas de rapazes, frequentes ainda em muitas aldeias do norte de Portugal, durante o Carnaval ou no período entre o Natal e os Reis, em que os jovens das aldeias se mascaram, pregam partidas e representam cenas que satirizam a vida da comunidade⁷. Pode confirmar-se também pelo curioso facto de que é tradição no *Auto de Floripes* que os turcos sejam interpretados por rapazes mais jovens e os cristãos por homens mais velhos. Tal não é caso único, pois mais a sul, na Bugiada de Sobrado, Valongo, os mourisqueiros são de igual modo interpretados por rapazes solteiros, ao passo que os seus inimigos, os bugios, são interpretados por membros oriundos de toda a população⁸. E tanto num caso como noutro, as representações terminam com os turcos, ou mourisqueiros, a serem integrados no grupo dos cristãos, ou dos bugios. Ou seja, realiza-se deste modo, simbolicamente, a integração dos rapazes na comunidade, depois de estes concretizarem com sucesso o seu rito de passagem. Este modelo segue os princípios enunciados por Mircea Eliade:

Initiation introduces the candidate into the human community and into the world of spiritual and cultural values. He learns not only the behavior patterns, the techniques, and the institutions of adults but also the sacred myths and traditions of the tribe, the names

7 É o caso dos famosos Caretos de Podence, mas também dos Testamentos da Velha, Testamento dos Compadres, Enterro do Bacalhau, etc., que se realizam em várias aldeias do interior de Portugal, e que muitas vezes se concretizam em sátiras à vida comunitária, expiadas por queimas rituais de figuras simbólicas.

8 Em danças de Carnaval presenciadas nas Furnas, na ilha de S. Miguel, nos Açores, verificava-se o mesmo princípio. O grupo de intérpretes, inteiramente masculino, dividia-se em personagens masculinas e personagens femininas, sendo as segundas interpretadas pelos rapazes mais novos.

of the gods and the history of their works... (ELIADE, 1994, p. 18).

A ideia de rito iniciático parece manifestar-se também na disposição cênica do auto. Este assenta na organização dos dois exércitos diante um do outro, numa ordem rígida e esquemática em que as figuras mais importantes estão atrás e entre os dois grupos há um espaço vazio onde decorre a ação física, numa organização similar à de um tabuleiro de xadrez. Esta disposição remete para a ideia de jogos de guerra, ou mesmo para os jogos coletivos ao ar livre, entre equipas. A reforçar a ideia, a figura do Porta-Bandeira, a última a ser capturada, que marca a derrota do exército ou equipa adversária, tal como nos jogos de captura da bandeira. O próprio texto do auto sublinha esta conotação bélica, pressupondo numerosas vozes de comando militares, frequentemente improvisadas, a que os intérpretes devem obedecer escrupulosamente, mostrando, assim, a sua capacidade de obedecer aos superiores e fazer parte do grupo.

O próprio enredo da peça contém uma série de elementos que parecem remeter para um ideal de iniciação ritual. Centrada na ideia do rapto da mulher do inimigo, um tema milenar, que se encontra na mitologia grega e romana – como é o caso do rapto de Helena, o rapto das Sabinas, entre outros –, implicando a noção de conquista da fertilidade. Fertilidade essa que é evidente na simbologia tradicional portuguesa das “mouras encantadas”, apaixonadas por um cavaleiro cristão, e muito associadas a fontes e a cursos de água. Este simbolismo é sublinhado pela cena em que Oliveiros e outros soldados cristãos são salvos da masmorra por Floripes, que consegue obter a chave e abrir a porta desta. Em termos simbólicos, o ser feminino a salvar o ser masculino de um local escuro e fechado é uma metáfora evidente da redenção da morte através da reprodução sexual. A própria importância da fertilidade é reconhecida no final do texto, quando Floripes justifica a sua traição ao pai, Balaão, afirmando que o fez porque procurava alguém para casar, justificação esta que é aceite por Balaão como legítima. Por outras palavras, apesar dos conflitos teológicos, as personagens reconhecem a superior importância da perpetuação do ser, da família, e, ainda acima desta, a importância do património simbólico da comunidade – na figura da Senhora das Neves à qual ambos os campos prestam homenagem no final do auto.

Não se pretende aqui defender a ideia de que o *Auto de Floripes* revela algum tipo de manifestação de um inconsciente coletivo ou de uma matriz mitológica universal, mas não se pode deixar de considerar que a peça apresenta elementos simbólicos certamente relevantes para a comunidade e que poderão ter contribuído para a continuidade da sua representação através dos tempos. Obviamente, não serão elementos

deliberados, ou fruto de uma intervenção única, visto saber-se que a representação sofreu transformações, no enredo e no texto, ao longo do tempo, mas sem dúvida são elementos predominantes da simbologia e crenças da ruralidade europeia milenar. Mircea Eliade já reconhecia estas manifestações e suas influências, afirmando:

we must cite a certain number of popular customs, which were very probably derived from pre-Christian initiatory scenarios, but whose original meaning has been forgotten in the course of time, and which, furthermore, underwent strong ecclesiastical pressure for their Christianization. Among these popular customs of a complexion suggesting the mysteries, first place must go to the masquerades and dramatic ceremonies that accompany the Christian winter festivals, which take place between Christmas and carnival. (1994, p. 189)

CONCLUSÕES

O *Auto de Floripes* é uma das últimas manifestações continuadas de uma forte tradição teatral e cultural que predominou em Portugal ao longo de vários séculos. Esta tradição tem sido fortemente rural nos últimos dois séculos, embora seja claramente influenciada pela cultura erudita e urbana, que foi transformada para se ajustar às necessidades de cada comunidade e de cada época. A sua omnipresença num Portugal passado e o registo de manifestações continuadas desta cultura nas antigas colónias ultramarinas portuguesas, nomeadamente em África e no Brasil, sugerem a sua importância e disseminação cultural e importância simbólica para uma larga camada populacional de cariz popular. No entanto, com as transformações sociais e económicas do país, a partir do séc. XIX, esta prática começou a desaparecer, primeiro nas cidades, e mais tarde, já no século XX, nas próprias aldeias, devido à industrialização e urbanização do país. Paradoxalmente, foi com o início do seu declínio que começou a suscitar interesse entre as camadas eruditas urbanas, junto de estudiosos e artistas como Teófilo Braga, Adolfo Coelho, Leite de Vasconcelos, Albino Forjaz de Sampaio, Sousa Costa, etc.. O próprio Júlio Diniz se lhes referiu no seu romance *A Morgadinha dos Canaviais*, descrevendo pormenorizadamente uma destas peças e comentando:

Estes autos e entremeses, que nas aldeias se representam, são como os restos grosseiros que da nossa arte primitiva a varredura estrangeira deixou ficar pelo chão. Não obstante as extravagâncias e as modelações toscas e risíveis de muitos, é certo que nos mostram que a Euterpe rústica se tem conservado mais fiel à índole peninsular do que a sua irmã, a civilizada musa

da cidades, a cujo paladar já sabem mal as popularíssimas redondilhas, tão apreciadas ainda na Espanha (2010, p. 241).

Hoje, estas manifestações subsistem apenas em condições socioeconómicas muito específicas, ou com o apoio das autoridades locais. No entanto, este apoio tem quase sempre um preço, que é a transformação desta celebração comunitária numa atração turística, que, como nota Paulo Raposo (2002), vem subverter a própria natureza da manifestação, que passa a ser uma representação da novidade e do diferente para o outro, e não uma forma de reconhecimento entre iguais numa comunidade.

Evitando saudosismos ou a procura de algum tipo de carácter “puro” ou “autêntico” nacional neste tipo de manifestações, não deixa de ser relevante conhecer e estudar estas manifestações e a forma como refletiram e influenciaram uma matriz cultural portuguesa e lusófona, de cariz fortemente rural, mas ainda assim transversal a toda a sociedade portuguesa dos últimos quinhentos anos.

REFERÊNCIAS

- ABELHO, Azinhal. **Teatro Popular Português**: Entre Douro e Minho. Vol .3 Braga: Editora Pax, 1970.
- ABREU, Alberto A. **Auto da Floripes**. Viana do Castelo: CMVN, 2001.
- AUTO da Floripes: Lugar das Neves. 2009. Texto policopiado.
- BAPTISTA, Augusto. **Floripes Negra**. Coimbra: Cena Lusófona, 2001.
- BAPTISTA, Augusto. Teatro em Subportela: dir. Fernando Canedo. **MEALIBRA**, Viana do Castelo: CCAM, n. 13, p. 93-102, Inverno 2003/2004.
- BENJAMIN, Walter. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio d'água, 1992.
- BOGATYREV, Pietr. Formas e Funções no Teatro Popular. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves. **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006. P. 265-271.
- BORIE, Monique *et al.* (Org.). **Estética Teatral**: Textos de Platão a Brecht. Lisboa: FCG, 2004.
- BRAGA, Teófilo. **História da Literatura Portuguesa**: Renascença, vol. II. Lisboa: PEA, s/d.
- BROOK, Peter. **O Espaço Vazio**. Lisboa: Orfeu Negro, 2008.

- CHAVES, Luís. O Teatro Rural. In: VVAA. **A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal**. Lisboa: O Século, 1947. P. 205-262.
- DETIENNE, Marcel. Mito/rito. In: ROMANO, Ruggiero. **Enciclopédia Einaudi**. Vol. 12. Lisboa: IN-CM, 1987. P. 58-74
- DINIS, Júlio. **A Morgadinha dos Canaviais**. Porto Editora: Porto, 2010.
- ELIADE, Mircea. **Rites and Symbols of Initiation**. Putnam: Spring Publications, 1994.
- FORJAZ DE SAMPAIO, Albino. **Subsídios para a história do teatro português**. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1992.
- FRANCO, Luís Alberto Dias Franco. Entre o Mito e a Realidade, o que é o auto da Floripes?. In: VVAA. **Festas das Neves – 1 a 6 de Agosto 2008**. Viana do Castelo: Comissão de Festas em Honra de Nossa Senhora das Neves, 2008. P. 63-72
- GEFAC. **Teatro Popular Mirandês: Textos de Cariz Profano**. Coimbra: Almedina, 2002.
- GUERRA, Maurício. **Auto da Floripes**. Braga: Companhia Editora do Minho, 1982.
- GUERRA, Maurício. **Auto da Floripes nas Neves em Palme**. Braga: O Distrito de Braga, 1982.
- LEITE DE VASCONCELLOS, J. *et al.* **Teatro Popular Português – vol. 1**. Coimbra: UC, 1976.
- LOPES, Aurélio. **B.I. das Mouras Encantadas**. Lisboa: Apenas Livros, 2007.
- LOPES, Aurélio. **A Festa dos Bugios do Sobrado**. Lisboa: Apenas Livros, 2008.
- MACIEL, Domingos de Castro B. **Os Doze Pares de França ou a Floripes de Palme**. Separata da “Barcelos-Revista”. Barcelos: Companhia Editora do Minho, 1982.
- MACHADO GUERREIRO, A. Comédia dos Doze Pares de França (Auto da Floripes) Duas Versões de Argozelo. In: PIRES DE LIMA, Fernando de Castro (dir.) **Revista de Etnografia**. Lisboa: Museu de Etnografia e História, p. 137-160, Janeiro de 1972.
- NOLA, Alfonso di. Sagrado/profano. In ROMANO, Ruggiero. **Enciclopédia Einaudi**. Vol. 12. Lisboa: IN-CM, 1987. P. 105-160.
- NORONHA BRETÃO, José. **As danças do entrudo – uma festa do povo – Teatro Popular da Ilha Terceira**. 1.º volume. Angra do Heroísmo: DLC, 1998.

- PICCHIO, Luciana Stegagno. **A lição do texto – Filologia e literatura**. Lisboa: Edições 70, 1979.
- PRANDI, Carlo. “Tradições” e “Popular”. In: ROMANO, Ruggiero. **Enciclopédia Einaudi**. Vol. 36. Lisboa: IN-CM, 1997. P. 166-228.
- RAPOSO, Paulo. **Cultura Popular: Autenticidade e Hibridização**. 2002. Disponível em: <<http://sites.google.com/site/pjpraposo/CulturaPopular.Autenticidadeehibridizacao.pdf?attredirects=0>>
- REBELLO, Luiz Francisco. **O Primitivo Teatro Português**. Lisboa: ICP, 1977.
- REBELLO, Luiz Francisco. **Breve História do Teatro Português**. 5. ed. Lisboa: PEA, 2000.
- SARAIVA, António José. **Gil Vicente e o fim do Teatro Medieval**. Lisboa: Bertrand, 1985.
- SEGALEN, Martine. **Ritos e Rituais**. Lisboa: PEA, 2000.
- SOEIRO, Teresa. **Dias Festivos – O Corpo de Deus em Penafiel**. Penafiel: Museu Municipal, 2001.
- VVAA. **Festas das Neves – 1 a 6 Agosto 2008**. Barroselas: Comissão de Festas em Honra de Nossa Senhora das Neves, 2008.
- VVAA. **Festas das Neves – 1 a 6 Agosto 2009**. Barroselas: Comissão de Festas em Honra de Nossa Senhora das Neves, 2009.