

O AUTO DA FLORIPES:
"CULTURA POPULAR",
ETNÓGRAFOS,
INTELECTUAIS
E ARTISTAS ¹

Paulo Raposo

O propósito deste texto é o de analisar o itinerário de um auto popular enquanto expressão objectificadora de diversos modos de apreensão, classificação e intervenção na e da "cultura popular". Trata-se de demarcar os processos dos seus sucessivos ciclos de *emblemização*, que o convertem, por assim dizer, ora em património *monumentalizado* da região, ora em manifestação *desmonumentalizada* e remetida para um Portugal "*positivamente selvagem*". Este itinerário far-se-á através de múltiplos discursos – de etnógrafos, intelectuais e artistas – e em cada um deles somos convidados a detectar inferências e construções, imagens e sinais de destaque e referênciação dessa vasta paisagem que é a "cultura popular".

Itinerância de um auto popular minhoto

O propósito principal deste texto é o de trilhar, como se de uma viagem se tratasse, o itinerário de um *auto popular* ² enquanto expressão objectificadora de diversos modos de apreensão, classificação e intervenção em torno da "cultura popular". Aspectos fundamentais deste itinerário, e que poderão contribuir para o alargamento do dossier antropológico neste domínio, são os sucessivos ciclos de *emblemização* desta manifestação da "cultura popular", convertida, por assim dizer, ora em património *monumentalizado* e em potencial fonte de capital simbólico e económico para a região, ora em manifestação *desmonumentalizada* (cf. Branco e Leal 1995) e remetida para os escombros de uma interioridade rural e de um Portugal

¹ Este artigo decorre de uma investigação em curso para obtenção do grau de doutor em antropologia, no ISCTE, sob orientação de Raúl Iturra, que envolveu pesquisa de terreno e observação do referido "Auto da Floripes" nos anos de 1996 e 1997. Agradeço as sugestões e críticas feitas a este texto por João Leal.

² *Auto Popular* é uma expressão complexa, e frequentemente polissémica, pelo modo recorrente com que, nomeadamente, na tradição etnográfica do período de transição do final do século XIX e início do século XX surge associada a diversas definições. A sua génese parece ter sido resultado da adaptação da figura do velho Auto Religioso – i.e., daqueles verdadeiros momentos sagrados compostos por cânticos, danças, jogos ou representações que ocorriam em actos, procissões, cultos ou evocações religiosas (dentro e fora dos templos) – e que sendo constantemente sancionados pelas autoridades eclesásticas, foram como que "projectados" para fora dos espaços e da temporalidade estritamente religiosa – sobretudo, litúrgica – adquirindo ou (re)inventando contornos estéticos e culturais que os aproximavam de uma "oralitura" (cf. Guerreiro 1983) popular – em termos formais, de conteúdos e performativos. É também sob essa designação que o teatro vicentino virá a implantar-se enquanto produto artístico e literário de produção letrada e escolar para consumo cortesão, ainda que com divulgação popular ou decorrente de modos de representação popularizantes. O *Auto Popular* surge ainda como uma espécie de composição poética e teatral híbrida decorrente da circulação popular dos velhos romances medievos ou das narrativas e gestas guerreiras, cuja tradição erudita original se funde em demais versões populares, logo que a geração de origem se desvanece no correr dos tempos. Finalmente, podemos ainda, de um modo geral, encontrar neste género teatral vários elementos reunidos – acção, representação, texto literário, canto, dança e mímica –, resultado de cópias, imitações e adaptações de obras eruditas ou ainda de invenções populares quase sempre anónimas.

“positivamente selvagem”,³ sendo que em ambos os casos aqueles efeitos se produzem através do concurso dos olhares de etnógrafos, intelectuais e artistas. Este testemunho é tanto mais interessante quanto envolve ainda, ao nível local, uma acesa disputa não apenas pela manutenção ou transformação dos aspectos formais e performativos da representação popular, mas também pela pertença ou propriedade da mesma ao nível das freguesias envolvidas – aliás, frequentemente sustentadas pelo recurso aos autores que falam a partir da sua *terra* (Silva 1995).

Uma multiplicidade de discursos – que vão dos etnógrafos aos teatrólogos, passando por distintas posturas de intelectuais e artistas interessados pelas “coisas do povo” – procuram determinar o valor da equação entre *povo* e *teatro* (ou *arte* num sentido mais geral). E em cada um deles somos convidados a detectar inferências e construções, imagens e sinais de destaque e referenciação dessa vasta e metamorfoseada paisagem que é a “cultura popular” – como algo que pode ser *objectificado*, isto é, tornado ou feito de objectos e entidades. Reúnem-se assim, num eixo temporal e discursivo amplo, relatos de etnógrafos locais – ou “periféricos”, utilizando a sugestão de Brito e Leal (1997); avaliam-se sínteses globalizadoras de eméritos etnógrafos sobre o teatro popular; discutem-se classificações e esboços tipológicos de historiógrafos do teatro; explicitam-se posturas interventivas e dinamizadoras de intelectuais e artistas nacionais envolvidos em acções de financiamento, produção ou divulgação de eventos teatrais populares; comentam-se recuperações e apropriações por artistas profissionais daquelas formas teatrais populares; e, finalmente, confrontam-se as contribuições locais e regionais de eruditos, de elites associativas e de representantes políticos. Deste modo, a ambição deste texto, ainda que dispersamente abrangente, está fundeada na reflexão a propósito de diversos *discursos* acerca deste conhecido auto popular minhoto, todavia reveladores de uma espécie de *paisagem alegórica* mais vasta acerca do teatro e da cultura popular. Como Joaquim Pais de Brito sugeria, “o popular não pode ser pensado e existir sem o discurso que o designa” (1996: 22).

Itinerário inicial: lugar de memória, tradição e passado

Neves. Pequeno lugar minhoto. Pertence actualmente ao Distrito de Viana do Castelo, mas já esteve sob administração de Barcelos. Dependeu também,

³ Conforme se pode ler no jornal *O Minho – Órgão do partido Regenerador do Districto de Vianna do Castello*, Ed: José de Sousa, Ano 2, 116, 8 de Agosto de 1906, p. 3: “Romarias – Nas Neves (...) inumeros trens, levantando uma espessa poeirada, corriam para a Florippes, n’uma ancia de gosarem, mais uma vez, esse espectáculo, positivamente selvagem, mas ainda encantador e typico entre o nosso povo, cheio sempre de crenças e agarrado às velhas tradições dos seus antepassados.”

em termos eclesiásticos, do Arcebispado de Braga. O lugar das Neves é seguramente um dos mais significativos exemplos de disputa relativamente à definição e localização administrativa de um pequeno aglomerado populacional rural, mas é também um forte núcleo de congregação ampla e alargada de um território mais vasto. Na estrita e literal confluência de 3 freguesias, Mujães, Vila de Punhe e Barroelas (anterior Couto de Capareiros),⁴ este lugar minhoto – que é apenas e praticamente uma ampla praça – reveste-se de um potencial quase vulcânico no que concerne às estratégias de definição, afirmação e delimitação das fronteiras territoriais daquelas freguesias. E é justamente aqui nesta praça, em torno de uma antiga quinta e de um antigo souto, que se realiza o *auto popular* vulgarmente apelidado de *Auto da Floripes*, integrado nas festas da Nossa Senhora das Neves, no dia 5 de Agosto.

A referência a este hagitopónimo “Neves” deve-se à existência no local de uma capela edificada no século XVI, cujo culto e devoção se presta a N.^a Sr.^a das Neves. Esta capela foi construída, muito provavelmente em cumprimento ou agraciamento de uma promessa, pelo emigrante regressado do Brasil João Pires Ramalho, fundador do Morgadio da Casa da Torre (1554), também referida como Casa da Torre de Nossa Senhora das Neves, que outrora se encontrava ligada à dita capela, administrando-a. Todavia, os seus sucessores, a partir da segunda metade do século XVII, já a haviam praticamente abandonado às intempéries climáticas e aos maus tratos da história. Até à abolição dos morgadios e dos vínculos senhoriais pelas leis liberais de Mouzinho da Silveira (1834), a capela foi sofrendo interdições, notas críticas e demais veredictos eclesiásticos que não obstaram porém à deterioração da mesma. E só quando o povo das Neves se tornou seu directo zelador, a ermida foi reparada e declarado privilegiado⁵ o seu altar em 1862, pelo Papa Pio IX. Todavia, os remendos e reparações não foram suficientes e a sua reedificação em 1908 é assim relatada no *Jornal de Viana* de 16 de Julho desse ano:

Nos primeiros dias de Agosto, realiza-se a festa das Neves, este ano abrilhantada com a inauguração da nova capela que vem substituir a antiga ermida. (Acompanha a notícia uma xilografia do novo templo da autoria de Cândido da Rocha Pereira).

Curiosamente, é a afirmação e o reconhecimento de pertença e posse da capela que está na base dos acima mencionados conflitos administrativos.

⁴ A carta de Couto de Capareiros foi instituída em 1134 a favor do Arcebispado de Braga; até 11 de Novembro de 1836 foi vila e concelho, altura em que esse privilégio foi extinto pelos decretos liberais; já sob a designação de Barroelas, foi, de novo, em 18 de Dezembro de 1987 elevada à categoria de vila.

⁵ Ao altar da Nossa Senhora das Neves foi concedido o privilégio de conceder indulgência plenária aplicável ao defunto por quem no mesmo fosse celebrada Missa.

A reclamação da “identidade” da ermida, feita por esta ou aquela paróquia, levou também à disputa da exacta “fronteira” territorial e administrativa das respectivas freguesias pelo lugar das Neves. E, nesse confronto, o *Auto da Floripes* foi um dos pontos-chaves das estratégias políticas e identitárias em confronto. Armando Moreira, Presidente da Junta de Freguesia de Vila de Punhe (em aliança com o pároco local), opôs-se durante boa parte dos anos 80 à “expropriação” da capela das Neves que era reivindicada por Mujães, e às intenções do pároco de Mujães, contrárias às dos de Barroselas e Vila de Punhe, no que diz respeito à celebração de missas na dita capela.

Este conflito agudizou-se de tal forma que, em 1986, por altura do hastear da bandeira das festas da N.^a Sr.^a das Neves – usualmente realizada no largo das Neves, num poste oferecido para o efeito e com a presença de uma filarmónica que executa a “contradança da Floripes” –, surgiram vários problemas: a bandeira rasgada, o poste partido, apupos e aplausos entre os vizinhos, comunicados anónimos e identificados, etc., tudo isto num verdadeiro clima de conflito local, que só veio a ser sanado com a intervenção do Governo Civil, da Câmara de Viana e da Associação Recreativa, Cultural e Desportiva das Neves (proprietária do jornal local – *O Amanhecer das Neves* – e da rádio local, extinta em 1989). Esta situação só se resolve nas festas de 1990, quando os ânimos serenam, as partes desistem do conflito insustentável, até porque o pároco de Mujães abandona a paróquia, e as comissões de festas parecem poder respirar de novo. A edição dos programas da festa, que existia desde 1974 e tinha sido interrompida desde 1985, é reatada sem interrupções posteriores a partir de 1991. Do mesmo modo, regressam os espectáculos de variedades e a revista teatral que nos anos de conflito tinham estado ausentes.

O *Auto da Floripes*, neste período de confronto, resiste às polémicas e não deixa de se realizar, mas sobrevive incerto e sem espaço – o tradicional largo pertence a Vila de Punhe e a capela a Mujães, sendo que, nos anos de maior conflito, o auto se realizou no adro da Igreja. Finalmente, importa referir os períodos em que o auto se abre ao exterior. Em 1973 é realizado em Lisboa, na Fundação Gulbenkian, e em 1978, no Castelo de Silves. Na década de 80 dão-se mais saídas dos comediantes: em 1982, participam num desfile no FITEI em Matosinhos; no período conturbado, em 1986, apresentam-se no 2.º Ciclo de Teatro de Autores Portugueses da Amadora, com o apoio da Autarquia de Viana do Castelo; e finalmente, em 1987, o Auto vai a Almada, ao Festival de Teatro. A Expo 98 esteve nos horizontes dos organizadores mas acabou por ficar pelas intenções.

Este itinerário deve ser entendido à luz de um outro, paralelo, que lhe dá enquadramento – o dos diversos modos de apreensão, classificação e intervenção em torno da “cultura popular”.

Um itinerário feito de discursos: *teatro popular* ou a “beleza do morto”

Actualmente, falar de *teatro popular* é de algum modo falar de uma espécie de cadáver cultural. Ou, dito de um outro modo, de qualquer coisa que ficou indefinidamente adiada, à procura de um espaço e de um tempo outro. Reprimido, civil e religiosamente, e sufocado entre o estertor do renascimento (com a profissionalização itinerante dos seus cultores) e o aburguesamento liberal (com a segmentação entre artes úteis e artes belas e a consequente autonomia do campo artístico), o *teatro popular* ficou, depois, entregue à contemplação, mais ou menos passional, dos seus restos mortais em plena modernidade. Na verdade, o *teatro popular* parece padecer da mesma enfermidade de que falaram Certeau e Julia (1990) a propósito da “cultura popular” – é sempre necessário haver um “morto” para que haja discursos a seu propósito, numa tentação museológica de “parar o tempo” ou de “regressar ao tempo primeiro”...

Porém, o *teatro popular* não é uma realidade que possa ser uniformemente submetida a um só enquadramento. Desde logo, a delimitação conceptual das *manifestações teatrais populares* não é pacífica entre os diversos autores. Assinale-se justamente a heterogeneidade das suas variantes. Aquilo que se designa por *teatro popular* inclui, de facto, um conjunto diversificado de representações: autos, coreografias ou danças teatralizadas, pantomimas, entremezes, desfiles, mascaradas, testamentos e loas, teatro de bonecos, títeres ou fantoches, para só referir as mais citadas. Por outro lado, a inter-relação, manipulação e mútua influência entre fontes letradas da literatura erudita e os elementos das tradições orais populares parece ser, actualmente, um facto de amplo reconhecimento entre os diversos autores. Aliás, o binómio oral/escrito já não é apenas sinónimo de campo de oposições mas de interfaces.⁶

A abordagem do *Auto da Florípes* integra-se claramente neste quadro. Uma das categorias utilizadas pelos historiógrafos do teatro na classificação dos *autos populares* é a sua *fixação etnogeográfica*, por assim dizer. De um modo geral, estes afirmam que as *expressões teatrais populares* não circulam de contexto em contexto; existem sim como que versões aparentadas enquadradas em agrupamentos ou subgéneros. De facto, segundo Picchio (1969), os *autos populares* dividem-se em autos construídos a partir de textos religiosos – pastoris, reisadas, presépios – e em autos ditos cavalheirescos, elaborados a partir de romances, lendas ou narrativas épicas de circulação corrente. É neste último caso que se pode enquadrar o *Auto da Florípes*. Vários

⁶ Cf. Bauman 1992; Bloch 1975; Finnegan 1992; Goody 1988, Iturra 1986; Olson e Torrence 1995, entre outros.

autores situam-no também num sub-grupo com a designação de “autos do ciclo carolíngio”.⁷

Justamente, em termos da sua *fixação etnogeográfica*, o *Auto da Floripes* pode ainda ser enquadrado como um exemplar aparentado a outras manifestações que formam um agrupamento multiforme de coreografias dramatizadas de lutas entre mouros⁸ e cristãos, com maior ou menor presença de texto: *Auto dos Turcos* de Crasto (Ponte Lima), *Auto de Santo António* da Portela-Susã (Viana do Castelo), *Drama dos Doze Pares de França* de Palme (Viana do Castelo), *Comédia dos Doze Pares* de Argozelo (Vimioso), *Auto do Mouro e do Cristão* de Franqueira (Galiza), *Descoberta da Moura* de Vale Formoso (Covilhã), *Baile dos Turcos* (Penafiel), *Comédia dos Mouros e Portugueses* de Pechão (Olhão), *Dança dos Bugios e Mourisqueiros* do Sobrado (Valongo), *Dança dos Pedreiros* de Penamaior (Paços de Ferreira). Curiosamente, é o próprio *Auto da Floripes* das Neves (Viana do Castelo) que mantém ainda uma maior regularidade de representações, juntamente com a *Dança dos Bugios e Mourisqueiros*; todos os outros, ou foram desaparecendo nas duas últimas décadas, ou perderam o fulgor de outros tempos realizando-se apenas esporadicamente.

De qualquer modo, desta tentativa de enquadramento não está ausente uma preocupação genérica que ocupou boa parte dos estudiosos destas manifestações populares, que é a da localização e identificação das *origens e fontes letradas* que se sedimentam nestes textos e práticas populares. É, sobretudo, entre os etnógrafos, linguistas e historiadores das culturas orais oitocentistas que encontramos essa preocupação com os contextos literários de onde emergem as tradições populares. Teófilo Braga (1987 [1905]) estabelece uma relação de interferência mútua entre a poesia popular – que foi recebendo influências e influenciando – e a literatura e a poesia eruditas europeias, mas realça, sobretudo para o ciclo carolíngio, a filiação nas grandes tradições das *canções de gestas* (ou canções guerreiras) galo-francas, amplamente apreciadas na península ibérica. Carolina Michaëlis de Vasconcellos (1934: 81) analisa também o que diz ser o “eco longínquo da *Chanson de Roland* desfigurado estranhamente ao passar das gestas jogralescas para a boca do povo”. E é ainda o eminente etnólogo brasileiro Luís da Câmara Cascudo (1979 [1953]) quem ressalva que a origem do

⁷ Cf. Abelho 1970; Braga 1987; Chaves 1948; Felgueiras s/d; Guerra 1982; Rebelo 1967, entre outros. J. Leite de Vasconcelos, nas suas notas, incluiu o “Auto da Floripes” numa classificação a organizar pela forma ou título, sob a designação de “Danças com vários nomes (Mouriscada, Reisada, Dança do preto, etc...)” (1976: VII). Ao examinar e organizar estas notas é A. Machado Guerreiro quem reforça a inclusão do referido auto nesta categoria: “O Auto da Floripes, provavelmente peça de teatro popular mais conhecida em Portugal, pode entrar no quadro das *Danças*” (Vasconcelos 1976: XVII).

⁸ Diga-se que “turcos”, “mouros”, “pagãos” ou “infieis” são designações utilizadas indistintamente com o mesmo significado nestas manifestações teatrais populares.

célebre e muito circulado livro que reúne as proezas de Carlos Magno é muito controversa; estava traduzido em provençal no século XIII, e sabe-se da existência de uma versão castelhana de enorme divulgação no século XVI – tradução de 1525 por Nicolas Piemonte a partir de uma versão em prosa de 1478, *História del Emperador Carlomagno y de los Doce Pares de Francia: e de la cruda batalla que hubo Oliveiros con Fierabrás, rey de Alexandria, Hijo del grande Almirante Balán*.⁹ Esta poderá ter sido também a fonte de Baltazar Dias (séculos XV-XVI), cego madeirense e autor de vários autos famosos, de cujo trabalho se destaca a “tradução-autoria” do romance *A Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carlos Magno*, que inspira a representação que se faz actualmente em S. Tomé e Príncipe (cf., a este respeito, o artigo de Paulo Valverde neste número da *Etnográfica*).

É evidente que o tratamento, as intencionalidades e as perspectivas que estas classificações do *teatro popular* encerram, delimitam também contextos de produção de discursos sobre o “país” e sobre o seu “povo”. Desde logo, detectamos entre os próprios *actores populares* origens socioeconómicas, culturais e educacionais muito distintas – desde analfabetos camponeses a artesãos e comerciantes até vagabundos e meliantes, passando por grupos profissionais, classes etárias e sexuais específicos. Parece não existir uma identidade fixa e imutável do *actor popular*, numa demonstração suplementar de que não é possível pensar o conceito de “popular” ou de “povo” no singular, como tem sido demonstrado por tantas interrogações sociológicas, históricas ou antropológicas em torno das modalidades de (re)criação e invenção dessas categorias, nomeadamente na Europa dos séculos XIX e XX.¹⁰ Actualmente, os comediantes do *Auto da Floripes* reflectem também eles a alteração da estrutura socioeconómica dos contextos rurais portugueses. Operários da indústria e da construção civil, trabalhadores empregados em Viana do Castelo – estaleiros navais, bombas de gasolina –, contabilistas, ex-emigrantes, misturam-se com os trabalhadores rurais que constituíram, em quase exclusividade, a antiga geração de comediantes.

Do ponto vista dos diversos ciclos de apropriação e representação do *país*, do seu *povo* e da sua *cultura*, poder-se-á falar de alguns períodos dos discursos de cunho etnográfico. Um primeiro momento, na segunda metade do século XIX, decorre dos movimentos romântico, positivista e evolucionista.

⁹ Segundo Teófilo Braga, a “crónica” do Imperador Carlos Magno popularizou-se intensamente em Portugal e foi mesmo impressa em Lisboa em 1615. A primeira versão conhecida apareceu em francês com o título *Conquêtes du Grand Charlemagne* (1485) e só depois surge a versão de Nicolas Piemonte (1525). Uma edição com tradução de Jeronymo Moreira de Carvalho (1737) é das mais difundidas em Portugal e no Brasil, existindo mesmo um livro na posse dos actuais comediantes, desde cerca dos anos 40.

¹⁰ Cf. Anderson 1991; Bakhtine 1978; Branco 1995; Brito e Leal 1997; Burke 1989; Certeau 1980; Chartier 1988; Ginzburg 1980; Hobsbawn e Ranger 1983; Imbert 1979; Medeiros 1995; Pujol e Labourie 1979; Raposo 1993 e 1997; Revel 1990; Storey 1993 e 1994; Vasconcelos 1997, entre outros.

Associado aos fulgores iniciais do Estado Novo, desenvolve-se depois, a partir dos anos 30-40, um ciclo folclorista. Com os anos 50, verificam-se, num terceiro momento, diversas tentativas de recolha e sistematização etnológica em “busca e descoberta de um país, ele próprio atravessado pelas crises da sua história política e social” (cf. Brito 1996: 12). Finalmente, nos anos 70, com o desgaste do regime salazarista e a subsquente revolução, surge um novo ciclo de descoberta do País e de definição dos interlocutores culturais – o “povo” redefine-se, os intelectuais e artistas “descem” à rua e “partem” à redescoberta da aldeia. Este último ciclo revela ainda uma outra característica, bem mais recente, e que é a da “mercadorização da cultura” (popular ou “tornada” popular).

Tentaremos agora trilhar este itinerário tomando como ponto de vista o contexto de interpretação e os discursos sobre o *Auto da Floripes*.

O itinerário oitocentista: à procura da tradição secular

Os autores oitocentistas, sob a influência romântica, estavam sobretudo interessados em retratar os ciclos genealógicos e de institucionalização da literatura (popular) e do teatro português. Entre eles contam-se Almeida Garrett, Albino Forjaz Sampaio ou Teófilo Braga, mas também Consiglieri Pedroso e Adolfo Coelho. Neste projecto sublinhou-se essencialmente a ligação entre a literatura erudita e a popular, numa tentativa de análise das tradições nacionais. É claro que o que imediatamente interessou foi a reconstituição moral e espiritual dos “povos”, através das tradições orais, reveladoras sempre de usos, costumes ancorados num passado primordial. O teatro popular tornou-se, por isso mesmo, num excelente operador para pensar a ideia de nacionalidade.

Analisemos duas posturas distintas relativamente à apreciação desta manifestação popular teatral. No *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiras para o anno de 1860*, Sampaio de Mattos descreve a Romagem da Senhora das Neves do seguinte modo:

É na freguezia das *Neves*, na província do Minho, que esta devota romaria se celebra no dia 5 de Agosto. Afluem ali centenares de romeiros de todos os arredores, cantarolando e dançando ao *melodioso* som de seus *afinados* instrumentos (...) ouvid[o]s com entusiasmo por todos os devotos romeiros de ambos os sexos, que promiscuamente agrupados porfiam em festejar este dia por eles consagrado à solenidade da sua senhora. (...) Apoiado sobre grossas estacas, vestidas de vária e entrelaçada ramagem, lá se vê levantado do chão à altura de seis palmos um tablado, onde se recita todos os anos o predilecto *drama*, *Ferrabraz e Floripes* (...). O dia a declinar, e eis que chegam quinze cavaleiros (é conta fixa e sabida), escarranchados, uns em selim,

outros em albardão, nos seus bucéfalos, e fazendo-os girar meia dúzia de vezes no largo, tendo primeiro formado duas linhas como dispostas em campo de batalha, agora os vereis disputando-se em opostos campos. Uma das linhas representa os denominados *doze pares* de França com seu chefe Carlos Magno; arremeda a outra a um troço de mouros, às ordens do almirante Balão. Trajam todos fardetas, que dizem à *moura*. O resultado da peleja sai favorável aos pares, que então sobem ao tablado e ali representam seus papéis; seguem-se-lhes os outros, e igualmente aí tem seu papel a magnânima Floripes, namorada de Guy de Borgonha; esforçam-se todos para receber os aplausos de que efectivamente os cobrem os espectadores, e termina a festa por um segundo combate, em que o Almirante mouro se finge vítima dos *pares* franceses, e Floripes com seu irmão Ferrabraz ficam em poder dos mesmos. Bom é quando o povo se diverte (Mattos 1859: 370-371).

Em 1875, Augusto Pinho Leal, na sua famosa colectânea *Portugal Antigo e Moderno*,¹¹ refere-se nestes termos ao *Auto da Floripes*:

“NEVES (Nossa Senhora das)” – Faz-se-lhe a sua festa a 5 de Agosto. É uma grande romaria, onde vem gente de muito longe. Há sempre a representação de um combate, entre o Imperador Carlos-Magno e os seus doze pares contra o Almirante Balão. Por fim os franceses (já se sabe) derrotam os mouros e termina tudo em comédias, danças e folias... *e muitas vezes também em murros, facadas e pancadaria* (p. 39, itálicos meus).

O modo contraditório e simétrico com que os autores relatam o mesmo acontecimento é revelador das diferentes apropriações e classificações das “coisas do povo”. Sampaio de Mattos, erudito de Coimbra, aplaude e ressalva que “*bom é quando o povo se diverte*” e que todos os devotos romeiros com entusiasmo “*porfiam em festejar este dia por eles consagrado à solenidade da sua senhora*”. Ilustra-se e louva-se o entusiasmo popular e a devoção sincera mas festiva, positivando o carácter bononímico destes romeiros. Em contraste, Pinho Leal, no seu dicionário, expõe negativamente o temperamento buliçoso e violento das festas populares.

Teófilo Braga procurou enquadrar de outro modo a origem dos temas carolíngios e explicitar a interacção entre elementos eruditos e populares. A sua tese é a de que a poesia popular foi recebendo influências e influenciando a literatura e a poesia eruditas. Na península ibérica podia encontrar-se apreço pela tradição épica da poesia gótica, que não foi grandemente afectada com a invasão árabe; mas foram os galo-francos aqueles que melhor conservaram as chamadas *Cantilenas* (ou canções

¹¹ Trata-se da colectânea de Augusto Pinho Leal, *Portugal, Antigo e Moderno. Dicionário geográfico, estatístico, chorographico, heraldico, archeologico, historico, biographico e etymologico de todas as cidades, villas e freguezias de Portugal e de grande número de aldeias*, volume 6, Lisboa, Livraria Editora Tavares Cardoso & irmão, 1875.

guerreiras) e que auxiliaram os povos ibéricos na reconquista cristã (XI-XII), estabelecendo-se inclusivamente nestes territórios e importando os seus "espectáculos" e a sua "arte poética" através do influxo de *Jograes* e de romeiros do famoso caminho francês para Santiago de Compostela. Tratou-se, em termos literários, da denominada introdução da "Nova Mestria", associada à eleição de certos temas como o das gestas guerreiras carolíngias. Estas canções populares, de tradição e transmissão oral, fixaram-se, depois, no que veio a chamar-se os *romances*, cuja difusão popular foi muito significativa desde o século XVI até ao século XVIII.

Os heróis das gestas francas tornaram-se proverbiais em Portugal: *Roldão* designa na linguagem chula valentão, arrancador, e *Valdevinos*, vagabundo, tunante; *Ferrabrás*, o que alardeia de bravura. (...) *Gerinardo* celebrado nos romances populares é também tomado proverbialmente como namorado. (...) A simpatia por estes temas poéticos da *Matéria de França*, fez com que fossem designados pelo nome de *Fransias*; (...) os jograis franceses, que vagavam entre as populações hispânicas, cantavam ao som da çanfonha [sanfona] essas *Cantilenas* sobre que se elaboraram alguns Romances populares (Braga 1987: 30-32).

Foi também Teófilo Braga quem considerou os livros populares – a chamada literatura de cordel, particularmente importante no século XVIII – uma literatura especial, de grande importância étnica e histórica. Subjacente a esta concepção, encontra-se uma visão estática e cristalizada da *cultura* e das *formas culturais populares*. O "povo" e a sua literatura ou poesia eram retratados como entidades míticas que, rude e incultamente, permaneciam inalteradas ao longo dos séculos, e através delas seria possível conhecer a psicologia do "homem primitivo". Mas as preocupações de Braga, Garrett ou Forjaz Sampaio centravam-se, sobretudo, em traçar uma paridade entre os ciclos de desenvolvimento da literatura, dramaturgia e poesia popular portuguesa – duma "cultura popular" eminentemente rural – e a construção da identidade nacional, aliás, bem ao estilo romântico. Esta mesma atitude refletiu-se também nos estudos folclóricos e recolhas de contos e de literatura popular de Leite de Vasconcelos e nos trabalhos iniciais de Adolfo Coelho sobre estas temáticas. Em todos eles, o discurso está como que fundado em ideias de desaparecimento e de perecibilidade das tradições populares.

Mais tarde, com a viragem do século e as influências evolucionistas, surgem também alguns comentários menos positivos sobre a "cultura popular", particularmente em Rocha Peixoto e Adolfo Coelho, reflexo da crítica sobre a decadência nacional, o atavismo e a resistência ao progresso aparentemente manifestados pelas classes populares (cf. Leal 1995). São os sinais e os sentidos dum movimento que se manifesta activamente a favor do "progresso" e duma certa "cultura urbana e burguesa".

Todavia, a “beleza do morto” já se tinha assumido como elemento caracterizador dos discursos oitocentistas sobre a *cultura* e o *teatro popular*. Os actores, os contextos das performances populares, as formas de aprendizagem e de transmissão, as audiências e até mesmo as concepções cénicas estão francamente silenciadas nas suas análises.

Itinerário folclórico: a esteticização da “cultura popular”

Com a implantação do Estado Novo, encontramos um conjunto de etnógrafos que, até cerca dos anos 50 deste século (e mesmo mais tarde), identificando-se com as intenções do regime, ou pelo menos não as discutindo, sugerem uma imagem de unidade nacional e de uma certa *portugalidade*. Esses intelectuais procuram enquadrar as manifestações da “cultura popular” numa imagem de um país eminentemente rural e à luz de uma manipulada encenação utilitária, propagandística e ordenada das tradições nacionais. O pictórico, o folclórico e o ilustrativo de curiosidades populares servem agora ou (re)inventam-se essencialmente para dar cobertura a uma imagem do País afectada por sinais ideológicos amplamente unificadores, dum país sem rupturas nem assimetrias, através de um “optimismo auto-celebratório”, cujo expoente máximo se atinge na Exposição do Mundo Português em 1940 (cf. Brito 1996).

As manifestações tradicionais populares mais do que “embelezadamente mortas”, tornam-se agora objecto de “esteticização”, verdadeiras encenações oficiais em concursos, acontecimentos colectivos, paradas e desfiles, com evidentes objectivos de promoção turística e, sobretudo, ideológicos. Tratou-se de embelezar, cenografar, dramatizar e apresentar em tom de espectáculo “o que o povo é e faz”. E essa imagem reflectiu e pretendeu restituir um contexto rural, ancorado em velhos gestos seculares e imutáveis, em sentimentos e ideias de “autenticidade” que se assumissem como verdadeiras sínteses da raça e da nação ordeira, pacata e “orgulhosamente só”.

É neste contexto que nascem as diversas acções do SPN (depois SNI) de “esteticização da cultura popular”, onde se enquadra a intenção, acarinhada por António Ferro (SNI), desde 1936, de incluir nos programas daquele organismo um ciclo itinerante de *Teatro do Povo*, como elemento de coesão social, de recreio educativo e de acção ética e estética. As Casas do Povo, organismo corporativo do Estado Novo, foram os palcos ideais para esta “domesticação” teatral, e o seu órgão mediático – *Mensário das Casas do Povo* – publicitaria e avaliaria o efeito das acções, seleccionando mesmo leituras, textos e peças que deveriam ser utilizados pelos diversos amadores e amantes da Arte de Talma e pelo público em geral:

Antigamente, os homens da aldeia, longe das atracções que os da cidade tinham ao seu dispor, concentravam-se muitas vezes na intenção de suprir a falta de certas distrações indispensáveis à vida espiritual seja de quem for. (...) Surgiram então as récitas de amadores, certamente inspiradas pela tradição dos autos (...) De Norte a Sul do País é vasta a história de representações populares e bem conhecidos são os resultados culturais desses empreendimentos. (...) Além do valor cultural que esses espectáculos tinham com vista à massa do povo a que se destinavam, constituíam, ao mesmo tempo, um admirável trabalho de educação e disciplina moral para os seus intérpretes que assim fugiam aos inconvenientes da ociosidade e se aproximavam daquele mínimo de perfeição próprio dos homens bem intencionados (Lucena 1947: 9).

Era para esta missão pedagógica, doutrinal e moralizadora que o *teatro popular* estava vocacionado – assim como os ciclos de *teatro do povo* que fizeram circular pelo país companhias itinerantes de actores, alguns deles já consagrados. Este revelava ainda os valores de uma certa “ancestralidade autêntica” ou, como se sugere nas palavras de Luís Chaves (1949) uma “curiosidade preciosa” de “valor etnográfico das nossas capacidades e possibilidades”.

Cláudio Basto,¹² com formação académica médico-cirúrgica e etnógrafo e linguista por vocação, faz justamente a continuidade da etnografia ao “estilo” da *Revista Lusitana* (editada por Leite de Vasconcelos) para o “estilo folclorista e pictórico” que se desenvolve no período do Estado Novo em Portugal. O seu primeiro texto dedicado ao *Auto da Floripes* data de 1912 e foi editado, justamente, na *Revista Lusitana* sob o título de “*Falas e Tradições de Viana do Castelo*”. Trata-se de um enquadramento das curiosidades regionais de Viana do Castelo, onde aquele *auto popular* surge como exemplo etnográfico de algum significado e valor. Todavia, assiste-se ainda neste texto a uma certa hesitação entre um tratamento de algum distanciamento e negativização relativamente às formas culturais rurais – na linha das influências evolucionistas –, e um argumento da defesa da antiquíssima ancestralidade do auto enquanto sinónimo de valor patrimonial nacional.¹³

¹² Os seus principais textos situam-se na área da linguística e da descrição etnográfica multitemática, articulando-se as suas propostas e interesses científicos com um singular e dedicado patriotismo.

¹³ Veja-se como um jornal regional como “A Aurora do Lima” (fundado em 1855) descreve a festa em 1924: “As festas começaram no domingo e teem decorrido sem a menor nota discordante, segundo nos informam”. Dez anos mais tarde, escrevia-se no mesmo jornal: “Procedeu-se ontem, no Largo das Neves, ao levantamento da bandeira anunciando as Festas das Neves. Uma banda de música que tocou durante algum tempo, o repicar dos sinos e o estrealjar do fogo deu a esta cerimónia um tom festivo e alegre, o que fez juntar muito povo, organizando-se danças e descantes. Assim se passaram algumas horas alegres, de que o nosso povo tanto precisa, para desanuviar o espírito um pouco aterrado e desolado por ver que a maior parte dos milheirais não vingam por falta de rega. É realmente desolador olhar para os campos”. O contraste entre uma ruralidade eventualmente “discordante” e o exultar da função reparadora e catártica da festa popular, são afinal indicadores das diferentes visões e apropriações da “cultura popular”.

Comentários como “aquela gente é desconfiada” ou “enganaram-me”, servem para classificar os “rudes lavradores das Neves”; o próprio território é pensado como “algo selvagem” e onde por vezes se assiste a “rija pancada com a gente da cidade que lá vai rir-se da simplicidade dos aldeãos”. Mas estas visões *desmonumentalizadoras* da “cultura popular” concorrem e cruzam-se com o cepticismo relativamente ao modo como na época se efectuava a representação:

Ultimamente o “auto” tem sido desfigurado, já não havendo quem o represente a preceito, aparte alguns velhotes que ainda vivem, actores apaixonados da velhíssima representação e que se esforçam por que a rapaziada desempenhe agora os seus papéis como os desaparecidos actores. *Dantes, sim! Dizem-me os aldeãos mais idosos. Dantes é que isto era levado a primor. Agora falta F., falta C.* (Basto 1912: 93).

Atente-se na ausência completa dos nomes ou de caracterizações dos personagens/actores – “velhotes”, “rapaziada”, “fulano ou cicrano”... A relevância é dada ao enquadramento histórico e literário do “texto” e da “temática”, o que podemos considerar como um resquício da tradição oitocentista na qual Cláudio Basto se filia e da qual descende – nomeadamente pela mão de Leite de Vasconcelos (estudos filológicos e linguísticos) e de Adolfo Coelho (etnografia e folclore). Assim se justifica uma abordagem essencialmente dramaturgica, descrevendo as sequências da acção ou a morfologia do “auto” e lamentando a não-fixação escrita das “falas” dos comediantes. Finalmente, ressaltando que se trata de um argumento suscitado pelos comentários de uma “velhota” local ao lado de quem assistiu à representação (em 1910), Cláudio Basto reforça o argumento inicial da “desfiguração” das formas e manifestações populares:

Naturalmente, o *auto* não é todos os anos igual – como sucede nas representações populares. Não há *ponto*. (...) [A representação] não é encarada com justeza, notando-se que o tempo, a necessidade de adaptação e a errada interpretação da *História de Carlos Magno* foram decerto os factores dessa perversão de sentido e de desempenho (Basto 1912: 100-101).

Em textos posteriores – de 1934, 1937 e 1938, recompilados e condensados em 1939 em *Silva Etnográfica* – Cláudio Basto aborda o *Auto da Floripes* como uma “interessantíssima sobrevivência do velho teatro popular”, cuja temática decorre do “costumado tema das “reisadas” populares, enraizado nas inesquecidas lutas entre *crístãos e infieís*” (Basto 1939: 39). Mas é já amplamente associada a uma imagem da “cultura popular” de valor pictórico e folclórico, e plenamente enquadrada nas encenações do regime salazarista, que o autor refere a participação de uma delegação das “comédias”, nas festas de Nossa Senhora da Agonia em Viana, no cortejo regional organizado

em 1934 – “ou Parada agrícola como na terra dizem sem propriedade” (Basto 1939: 46).

Também aqui não faltaram as críticas e os juízos defensores dos “arcaísmos” singulares e da “autenticidade” genuína que se vai perdendo. Trata-se de uma leitura que decorre de uma visão estática, arqueológica e cristalizadora da “cultura popular”, cuja *emblemática* folclórica remete para uma apropriação das tradições populares subjugadas a critérios e feições de *monumentalidade*. Decorrente desta caracterização, revela-se uma postura de resistência à aceitação da mutabilidade histórica e da transitoriedade destas performances culturais. Cláudio Basto (1939), em referência a certas alterações dos figurinos introduzidas por um emigrante recém regressado do Rio de Janeiro, descreve com forte ironia e algum cepticismo essas mesmas alterações e os “estorvos modernísticos” daqueles “prestigiosos inovadores” que ameaçam a conservação deste “precioso documento vivo para o estudo do nosso teatro popular” (Basto 1939: 48-49).

Este enquadramento folclorista será mais claramente sublinhado por outro etnógrafo regionalista, Luís Chaves, em artigo publicado no *Arquivo do Alto Minho* intitulado “Teatro popular – uma Auto carolíngio em terras de Viana” (1949). O uso de uma terminologia pictórica – “colorida”, “expansão visual e sobretudo cromática”, “preparação, composição e decoratividade viva”, “lavradeiras policromáticas” – parece sublinhar uma certa continuidade entre a “paisagem” deste romântico “Jardim de Portugal” – como o descreveu Ramalho Ortigão em *As Farpas* (1887) “a porção de céu e de solo mais vibrantemente viva e alegre, mais luminosa e mais cantante” – e uma territorialidade humana de raízes étnicas eminentemente alegres, de plena vivacidade e energia.

O fulgor deste “exotismo” rural que faz das representações do Minho do final do século XIX uma “paisagem que é “lugar de memória” nacional” (cf. Medeiros 1995), serve agora para referir a “magnificiência” e a “particularidade forte das manifestações ou índices etnográficos da região”, ou para explicar e justificar

a unidade, a exuberância e a harmonia de vivacidade e pompa sensitiva de quanto o povo de Viana acentua os seus caracteres próprios e essenciais. (...) Entre as resistências etnográficas da região de Viana é notável a do teatro. Não que seja densa e aparatosa (...) é todavia exemplar digno de apreço (Chaves 1949: 29-30).

E mais adiante, reforçando o valor etnográfico, conclui que

à parte o que significa de tradição mantida e educação artística e social, o *Auto da Floripes* impõe-se como curiosidade preciosa da nossa etnografia folclórica (Chaves 1949: 35-36).

Luís Chaves, já em “Danças, Bailados e Mímicas Guerreiras”, em 1942 na revista *Ethnos*, havia procurado estabelecer uma genealogia e uma filiação secular para estas manifestações coreo-dramatizadas, incluindo aí o *Auto da Floripes* no sub-género das “mouriscas”. A tónica do discurso está assente na ideia de que no conjunto panorâmico dos bailados, danças e mímicas guerreiras existe uma uniformidade fundamental, que o uso desgastou, deturpou ou fez desaparecer. É, novamente, a tese do valor patrimonial do “passado”, da “antiguidade arqueológica” e da “ancestralidade primordial” das tradições. Esta perspectiva será também corroborada, mais tarde, algures nos anos 60, por Guilherme Felgueiras, na obra colectiva organizada por Fernando Pires de Lima:

O *Auto da Floripes* é o maior representante do teatro popular. Esta peça coreo-dramática pode ser considerada no seu atavismo como entroncando na primitiva arte cénica. As comédias revelam-nos a história embora desconexa do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França (Lima s/d: 297).

Neste itinerário folclorista resta documentar o contributo dos etnógrafos locais na objectificação da “cultura popular”, que tiveram franco florescimento durante o Estado Novo, construindo, (re)inventando e restituindo imagens, apropriações e representações da cultura local e dos seus valores patrimoniais. Desde a difusão de estudos monográficos, à autoria de artigos nas revistas de “matéria etnográfica”, ou à publicação de boletins culturais, o papel dos eruditos locais, tornados etnógrafos, na produção da “cultura local” é muitas vezes decisivo. Frequentemente sem formação académica mas com forte conhecimento das “coisas importantes da terra”, e sempre firmando laços com os etnógrafos de dimensão regional ou nacional, estes agentes oferecem visões reflexivas dos “lugares vistos de dentro” enaltecendo “todas essas pequenas pátrias” (cf. Silva 1995) e ao mesmo tempo revelam a apropriação periférica de um conjunto de discursos académicos centrais – arqueologia, etnografia, história, demografia, etc.

Nas Neves, destaca-se o farmacêutico, humanista e erudito apaixonado pelos temas arqueológicos e etnográficos, de nome Leandro Quintas Neves,¹⁴ que publicou amplo material etnográfico sobre as “coisas importan-

¹⁴ Leandro Quintas Neves [1895-1972] nasceu nas Neves-Mujães. Foi colaborador de diversas revistas de arqueologia e etnografia, e correspondeu-se com diversos arqueólogos e etnógrafos com destaque para Leite de Vasconcelos, Cláudio Basto, Afonso Paço e Luís Chaves. Foi fundador, em 1945, da revista *Arquivo do Alto Minho* (com Padre Luciano Afonso dos Santos e José Rosa Araújo). Os seus interesses foram múltiplos, e entre os cargos que desempenhou destaque-se a vereação no Pelouro da Cultura da Câmara de Viana do Castelo e a função de Delegado da Junta Nacional de Educação no mesmo concelho. Tendo sido contemplado postumamente com uma estátua no lugar das Neves (1995), é actualmente um verdadeiro elemento do “património” local, regionalmente difundido.

tes” das terras de Viana do Castelo – deve-se-lhe, nomeadamente, a recolha, compilação e publicação do “texto” do *Auto da Floripes*.¹⁵

Como atrás referimos, esta peça popular tinha já sido objecto do interesse de diversos etnógrafos – Cláudio Basto, Luís Chaves, Rodney Gallop¹⁶ –, também eles contactados por Quintas Neves. Assim, o trabalho deste último reflecte claramente a influência dos discursos etnológicos na definição e avaliação do “património cultural” nacional e local, activando verdadeiros circuitos de informação e de promoção sobre as manifestações da “cultura popular”, frequentemente colocados ao dispor das representações do país pelos discursos *estadonovistas*. A celebração das particularidades da comunidade local “vistas de dentro” ficam assim potenciadas para a subsequente “folclorização e esteticização” que a retórica nacionalista e os seus organismos difusores – SNI/SPN e Casas do Povo, sobretudo – lhes irão dedicar.

Neste processo, o humanista de convicções monárquicas Leandro Quintas Neves será também ele um dos *emblemas locais*. Elevado à condição de *erudito local* participará em diversos congressos,¹⁷ conferências, publicações, organismos de responsabilidade cultural e educativa, onde as “coisas importantes” da “província”, de entre os quais se destaca o “Auto”, serão objecto de discussão e apropriação erudita. Talvez por isso os textos sobre aquele *auto popular* se repitam, se confundam entre si, sem grandes novidades, todos eles parecendo um mesmo texto – elevado também ele à categoria de *monumento*.

Neste ciclo de *emblemização* desta manifestação encontramos com dificuldade os aspectos processuais e performativos da mesma. De facto, o carácter estático, não transitório e não interactivo, é amplamente reiterado do mesmo modo por etnólogos, como já referimos, por intelectuais, e por eruditos locais. Cochofel (1949: 156) reclama que “influências estranhas não

¹⁵ Leandro Quintas Neves recolheu semana após semana da boca dos diversos comediantes os papéis quase completos, tal como aqueles os tinham de memória; fê-lo em sua casa ou na farmácia que dirigia, para onde convidava os “actores populares” e com eles reconstituía a movimentação, indumentária e adereços utilizados e, evidentemente, as “falas”. Essa recolha esteve primeiramente na posse da Delegação do Porto do SNI, que havia prometido um subsídio para apoiar as festas e a publicação do texto (cf. Costa 1949). É, aliás, em resultado do convívio com diversos intelectuais no final dos anos 40 – colaboradores da revista *Vértice* como Alves Costa e João José Cochofel e, mais tarde, Carlos Wallenstein, na Fundação Gulbenkian – que Leandro Quintas Neves é convidado a publicar a sua recolha e notas do “Auto da Floripes” em edição de luxo de 1963, subsidiada pela Fundação Calouste Gulbenkian. Deste modo, aqueles intelectuais, ainda que com intenções e projectos ideológicos diferentes da postura “folclorista” do Estado Novo, recuperam e integram selectivamente na sua visão da “cultura popular” a produção de etnógrafos e eruditos locais.

¹⁶ “Like the basque Pastorales, the Auto da Floripes combines a mimic combat between Moslems and Christians with a mediaeval play, redolent of the Middle Ages in subject, in stage technique and above all in the blend of stylisation and naïve realism with which it is performed” (cf. Gallop 1936:176). Este etnólogo esteve em Portugal ligado ao Ministério dos Negócios Estrangeiros britânico, e observou e fotografou o auto a convite de Luís Chaves.

¹⁷ A este propósito veja-se a sua participação no I Congresso de Etnografia e Folclore de Braga, realizado em 1956 (Neves 1958). Este Congresso foi interpretado por Joaquim Pais de Brito como uma “tentativa de reforço de uma identidade nacional num populismo-ruralismo envolto na equívoca paz de um isolamento” (1996: 12).

venham calculadamente macular a pureza deste ramo quase perdido do nosso folclore"; tal como Alves Costa (1949: 152) havia alertado para a necessidade de apoio e conservação dos padrões tradicionais "com uma séria orientação, sob protecção oficial que lhe não arranque a feição popular (...) garantindo, ao mesmo tempo, a perduração de uma riqueza inestimável". Na mesma linha de ideias, Quintas Neves, recorrendo ao aval de etnógrafos conceituados, alerta para que "se as autoridades competentes, conforme sugere o Código Administrativo, não subsidiarem e estimularem a sua conservação, vê-lo-emos desaparecer dentro de curto período" (1952: 23).

Mais tarde, na passagem para os anos 60, Manuel de Boaventura, jornalista e outro erudito da região, em vários periódicos – *Diário Ilustrado*, *Aurora de Lima*, *Diário da Manhã* – em secções que visam retratar curiosidades etnográficas minhotas, para além de elogiar o esforço e dedicação de Quintas Neves ou o interesse de Cláudio Basto, Luís Chaves e outros, fornece também uma apreciação singular do valor artístico, etnográfico e comenta o quanto poderá ser nociva a introdução de elementos externos. Estávamos em 1957, e os valores de "fixação tradicional" e "conservadorismo" eram também reclamados para caracterizar o "povo":

O *Auto da Floripes* carece de merecimento artístico, e nem isso se poderia esperar da ruralidade dos actores: é banal, não sacode os nervos, e necessita de maior dose de vivacidade. Tudo decorre com monotonia: às declamações falta naturalidade; os cânticos, por vezes, são lúgubres; e os movimentos dos dançarinos um tanto indecisos e sem aquela graciosidade peculiar das danças minhotas. Bem sei: são o resto de danças e cantos moirescos; ou simples passes de danças litúrgicas, que se exibiam na Idade Média – mesmo nas procissões. Não obstante o "Auto" tem grande valor etnográfico, por conservar a pureza do teatro de outras eras; por conservar intacta a tradição; por não atraiçoar o Folclore Nacional. É puro como nasceu – tem essa virtude. A despeito de tudo, vê-se com agrado e satisfaz o gosto do povo, que delira com a exibição. Poderiam adoptar modernismos: transformar a inerte batalha em ruidosa luta; dançar e cantar coisas do alegre cancionero minhoto; poderiam... mas são grandemente conservadores e respeitadores da tradição (Boaventura 1957: 18).

É muito interessante denotar, neste comentário, uma clara intenção de avaliação artística, necessariamente negativizada, das capacidades dos comediantes populares – "monotonia", "banal", "lúgubre", etc... – que se opõe, curiosamente, às características arroladas pelos folcloristas para caracterizar o suposto "tipo minhoto" – "alegre", cheio de "vivacidade e graciosidade". Mas tudo se justifica, afinal, pelo valor etnográfico da tradição popular e pela "conservadora" resistência que as gentes das Neves parecem impor às tentativas de "modernização" do, cada vez mais, *espectáculo folclórico*.

Esta atitude de Boaventura revela justamente a ambiguidade do modelo de abordagem e apropriação destas manifestações feitas pelos folcloristas e etnógrafos, mais ou menos alinhados no projecto nacionalista do regime salazarista. Se, por um lado, a necessidade de *esteticização* da “cultura popular” reclama alguma “espectacularidade”, “teatralidade” e “encenação”, por outro, o fiel respeito a uma suposta imagem do “passado primordial”, da “tradição ancorada” e da “pureza ancestral” exige a contenção e “conservação” das formas e das performances.

A mesma “lição” colhe António Couto Viana, em artigo sobre o Teatro para o Povo publicado no *Mensário das Casas do Povo* de Março de 1952. Mas para este autor são justamente os critérios formais da encenação popular que o “emocionam esteticamente”; são os “achados de verdadeiro teatro, saborosamente fantasistas, densos de ingénua poesia, que salpicavam a peça como uma chuva de astros” que faziam deste *auto popular* um monumento de “arte espontânea”.

Neste sentido, é sintomático o modo como ainda hoje, ao presenciar em 1996 e 1997 o *Auto da Floripes* nas Neves, se repetem inquietações e comentários, entre os comediantes e o público, como aqueles que ouviu Cláudio Basto na representação de 1910: “*Dantes Sim! Dantes é que isto era levado a primor! Agora falta F. e C.*”. A representação social e simbólica que associa positivamente uma imagem do “passado ancestral” a estas “performances”, é amplamente restituída pela “comunidade” que se observa assim *de dentro* e se *monumentaliza* ela mesmo, reivindicando desde logo um significado identitário para as suas expressões culturais – finalmente exportadas para *fora* em folhetos, boletins e roteiros culturais e turísticos.

Mas a *esteticização* da “cultura popular” deste ciclo associado à retórica nacionalista e folclorista não consegue sobreviver, a partir dos anos 50, a uma certa “descoberta” do país que de modo interdisciplinar – atravessa disciplinas como a história, a geografia, a etnologia, a demografia, a sociologia, a arquitectura, etc. – e revela a sua diversidade e as mutações e transformações que o dominam.

Itinerários finais: diversidade, identidade, espectáculo

A diversidade e a assimetria regional, a pobreza, os surtos migratórios e o subdesenvolvimento são, justamente, a outra face da moeda que a década de sessenta não pode mais esconder, e um ciclo de representação da diversidade do país abre-se com os trabalhos de investigação e inquéritos, alguns lançados já em décadas anteriores, como os de Orlando Ribeiro, Lindley Cintra, Jorge Dias e o Centro de Estudos de Etnologia Peninsular, entre outros.

É também neste núcleo de levantamento da diversidade que podemos enquadrar a colectânea de Azinhal Abelho sobre o *Teatro Popular Português*, as recolhas de sonoridades e músicas populares de Michel Giacometti e Fernando Lopes Graça que irão constituir os *Arquivos Sonoros Portugueses* ou as investigações e levantamentos de Ernesto Veiga de Oliveira, Benjamim Pereira e Fernando Galhano, ou ainda vários artigos que percorrem a temática da *arte popular* provenientes de autores tão diversos como André Crabé Rocha, Rosa Araújo, Bento Jesus Caraça, Ernesto de Sousa, entre outros – inclusivamente Fernando Pires de Lima e Guilherme Felgueiras, embora estes ainda inseridos no espírito folclorista *estadonovista*.

É a partir desta vontade de incorporar um olhar quase experimentalista sobre as soluções performativas populares como objecto artístico, dando voz aos seus membros e participantes, que se pode entender a produção de um filme pela Secção experimental do Cine-Club do Porto, sugerida e apoiada mais uma vez por Henrique Alves Costa.¹⁸ A “tomada de voz” dos verdadeiros agentes e actores populares era uma das preocupações destes inquéritos e levantamentos sobre diversos aspectos das manifestações artísticas populares. Mas se a nomeação e a assinatura dos participantes, a referência às suas profissões e ao modo como aprenderam os “textos” começam a ser preocupação neste novo ciclo de autores, surge também associada uma certa valorização da “simplicidade, ingenuidade e naturalismo” dos seus actos e soluções artísticas em paridade com a consciência das insuficientes condições de vida e de desenvolvimento cultural, económico e até político de um país condicionado por uma longa ditadura.

Joaquim Pais de Brito, em texto já referido a propósito de uma exposição recente no Museu Nacional de Etnologia sobre Franklim Martins Ribeiro, artista popular (re)descoberto por Ernesto de Sousa, lança o seguinte comentário:

[É] igualmente este o contexto em que, sobretudo pelo Norte, se vão descobrir objectos, gestualidades, práticas e formas que foram trazidas para uma circulação mais difusa na sociedade portuguesa, primeiro por um estrato intelectual e estudantil através de um discurso qualificado e não como simples coisas ilustrativas de um artesanato colorido e curioso. Foi então que

¹⁸ Este filme foi rodado em 1959 e a sua apresentação pública só se teve lugar em 1963, integrada nas actividades do Cine-Club do Porto e promovida por Alves Costa. Este tinha sido aliciado por sua mulher (com origens familiares na região) para ver o “Auto”, em 1949, quando estavam de férias em Moledo do Minho com António Pedro, Ruy Feijó e João José Cochofel. Depois vieram os artigos na *Vértice*, com a publicação do “texto” por Quintas Neves e finalmente, veio o filme, um misto de documentário e ficção, encenando o quotidiano da localidade e filmando em directo o “Auto”, cujo resultado foi amplamente elucidativo: críticas muito positivas em jornais ou secções da especialidade. Pode dizer-se que foi fortemente responsável pela feitura, pouco tempo depois, do filme galardoado de Manuel de Oliveira *Acto da Primavera*, muito influenciado pela experiência dos amadores do Cine-Club do Porto, (veja-se *Carta de Manuel de Oliveira* em Anexo), tal como *D. Roberto* de Ernesto de Sousa.

também se inventaram, no sentido da sua construção social, alguns artistas na sua individualidade, arrancando-os do anonimato que sempre foi envolvendo os autores das produções plásticas populares (Brito 1996: 16).

É o relançamento dos valores artisticamente *naïf* da “cultura popular”, dos seus “saberes e fazeres” que se sublima agora – e que serão mais tarde, após a Revolução, eleitos inclusivamente à condição de símbolos de “resistência e de luta” contra a cultura burguesa, erudita e de Estado. Isto acontecerá não apenas através de artistas plásticos populares, mas também pelos universos da música, da dança e do teatro. É também, neste sentido de quase “revelação” de uma qualidade intrinsecamente poética que surge em Agosto de 1973, na Fundação Gulbenkian, pela mão tutelar de Carlos Wallenstein, o Ciclo de Teatro Popular incluindo três peças – “Os Sete Infantes de Lara” por um grupo de comediantes populares de Parada de Infanções (Bragança), o “Tchiloli ou a Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carloto Magno” pelo grupo Formiguinha da Boa Morte de S. Tomé e Príncipe (cf. a este respeito o artigo de Paulo Valverde neste número da *Etnográfica*) e o *Auto da Floripes* pelos comediantes das Neves (Viana do Castelo).

Aqui se abre um último itinerário deste *Auto Popular*: a circulação social que o valoriza como capital simbólico e a circulação geográfica que amplia o seu mercado, cultural, turístico e estético, para além da escala local ou regional. Já Andrée Crabé Rocha, em 1969, se havia referido à função “revitalizadora” da “cultura popular” e ao que esta “nos traz de positivo” (relativamente ao cosmopolitismo artístico dos centros culturais e intelectuais), do seguinte modo:

É preciso reparar na seriedade com que aqueles aldeões se desempenham do seu papel, secundados, aliás, pelos demais habitantes da povoação, que uma longa prática torna aptos a criticar atitudes ou jogos de cena errados. É preciso admirar a agilidade daqueles minhotos dançarinos, esgrimindo e declamando a compasso. É preciso louvar a perícia de Brutamontes (um dos personagens do “Auto”), que personifica comicamente, num papel de *apartes* burlescos, inteiramente improvisado, a inutilidade da violência armada, a fanfarronice algo assustada, o bom senso estrito, impermeável aos mistérios do sobrenatural. É preciso atentar na compenetração da Floripes (outro personagem) [e] é preciso, enfim, louvar a pertinácia daquela gente que mantém vivo o seu amor a uma solenidade quase religiosa, de tal modo ancorada no coração (Rocha 1969: 85-86).

É sob o sinal de uma verdadeira aprendizagem, não só das “coisas do povo” mas também do modo como as “fazem e apreciam”, que se produz esta aproximação, já não apenas etnográfica, mas sobretudo artística e estética, entre os artistas e os intelectuais dos “centros urbanos e culturais” e os *artistas populares*. É, aliás, bem evidente a descontinuidade entre estas

apreciações de Crabé Rocha em 1969 e os comentários feitos por Rosa Araújo na década anterior:

A falta de indumentária, improvisada, estes últimos anos num guarda-roupa teatral e outras dificuldades criadas recentemente, ameaçam de extinção o velho "Auto". Dignaram-se assistir à representação no ano corrente, o sr. Governador Civil, Presidente da Câmara e demais autoridades concelhias e distritais. Que suas Excelências, como bons tradicionalistas, amparem, com a sua alta influência, este velho retalho das nossas manifestações populares e auxiliem dentro do possível, este ancião de barbas intensas, que teima em resistir a todos os modernismos cosmopolitas (Araújo, 1950).

A preocupação com a "pureza do passado" e a "ancestralidade das tradições", necessariamente permeáveis às "negativas" influências dos "modernismos cosmopolitas" que uma certa etnografia, ideologicamente submissa à retórica nacionalista, manifestou, é agora cada vez mais algo irrelevante. A ideia de que eventuais "perversões" ou "cruzamentos" de fontes e tradições possam merecer outra leitura é sublinhada. A fusão e interacção cultural parece ser o mote. Aliás, a década de 70 será, nos circuitos intelectuais e artísticos urbanos, um período de particular aproximação às influências orientais, africanas e não europeias em geral – e onde a (re)descoberta da *arte popular* tem também um papel relevante, política, ideológica e esteticamente falando.

O propósito de Carlos Wallenstein – que aliás solicitou o auxílio do então bolseiro da Gulbenkian, Azinhal Abelho, nas deslocações pelo país em busca de exemplares teatrais de carácter popular para integrarem o ciclo – foi duplo, como refere no programa da iniciativa:

provocar, quando possível, a recriação, nas próprias localidades, dos espectáculos que dantes ali se produziam com certa regularidade; e dar a conhecer ao público da capital, que não possa deslocar-se aos lugares onde se realizam, estas obras de arte popular que são, também, valiosos documentos culturais e etnográficos" (Wallenstein 1974: 57).

A descontextualização produzida pela deslocação dos espectáculos à capital, realça essencialmente a componente de *espectáculo*, de performance dos mesmos e diminui a função *utilitária* (recreativa, celebratória, ritual e de sociabilidade) que os mesmos revelam nos seus contextos rurais de origem. Curioso é notar que foi essencialmente um público intelectual, de artistas e frequentadores habituais de espectáculos culturais quem assistiu ao Ciclo, estando o público de origens sociais mais baixas algo afastado das iniciativas da Fundação (cf. Wallenstein 1974). Por outro lado, o interesse do *teatro popular tradicional* para a renovação do próprio teatro torna-se ele próprio objecto de reflexão: quer pela sua simplicidade de sinais e linguagem

comunicativa; quer pelo enriquecimento da componente territorial nacional nos textos, temáticas, soluções cénicas e formas de teatralidade; quer ainda pelo tipo de relação estabelecida entre o público e os comediantes. O poeta Urbano Tavares Rodrigues, em crítica teatral de 1973 no jornal *O Século*, fará sobre a iniciativa da Gulbenkian o seguinte comentário:

Teatro arqueológico? Não. Este é, ainda, teatro do povo, para o povo, sem disfarce nem erro de cálculo. E nesta linha há muito que aprender, investigar, ousar, infiltrando novas significações nos dados e nas heranças da tradição popular (...) Um espectáculo lindo, puro e inesquecível.

Este novo ciclo de circulação do *auto* deve-se, fundamentalmente, ao interesse e empatia que muitos intelectuais e artistas manifestam, neste período, por formas e géneros artísticos populares. Logo a seguir à Revolução do 25 de Abril, surgem de sectores diversificados da vida cultural e política portuguesa, e inclusivamente do Governo Provisório,¹⁹ iniciativas que visam (re)descobrir, promover, animar e dinamizar socio-culturalmente o país, e nomeadamente o “país periférico, interior, rural” e arrancá-lo, daquilo que Wallenstein (1974) chamou o seu “paradismo”. Todavia, estes projectos revolucionários – até mesmo o da Alfabetização – depararam com amplos sectores de resistência, nomeadamente no Norte, fortemente “domesticado” e subordinado às hierárquias clericais e às velhas elites económicas e políticas locais que se mostravam muito renitentes em alterar o *status quo* vigente, a nível cultural, político, educativo, religioso ou ético.

Não deixa por isso de ser curioso que, anos mais tarde, a partir de 1980, tenham sido alguns dos membros dessas elites a alimentarem um novo ciclo no processo de emblematização do teatro popular. Fazendo-o, estes eruditos, actualizam para os anos oitenta a figura do etnógrafo local que se afirmara a partir da viragem do século. Lentamente e sem grandes sobressaltos, à produção de uma “imagem da história local” – com os seus monumentos e edificações arqueológicas, seus solares e casas brasonadas, e até mesmo a sua riqueza paisagística – somava-se agora um novo interesse pelas “curiosidades etnográficas da cultura popular”. Reconstituindo desta maneira o património das suas “pequenas pátrias” (Silva 1995), estes novos etnógrafos locais tornam-se como que os guardiões destes “testemunhos culturais”. Como dizia Padre Maurício Guerra (estudioso regional do teatro popular minhoto) em texto do Programa de Festas das Neves pela Comissão Organizadora do ano de 1983:

O *Auto da Floripes* pertence só às Neves? Pertencerá a todos os vizinhos das Neves? Pertencerá ao património nacional? Creio que as Neves, Mujães,

¹⁹ Uma Resolução do Conselho de Ministros publicada no Diário do Governo, I série, n.º 233, de 7 de Outubro de 1974 manda criar uma Comissão interministerial para a Animação Sócio-Cultural.

Barroselas, Vila de Punhe, Viana e Portugal, todos têm orgulho no *Auto da Floripes*. Ele está confiado à guarda da gente das Neves, da mesma gente que promove a festa a N^a. Senhora das Neves. Só se entende integrado na festa, mas o seu alcance é nacional. Ele mostra-nos quem somos, o que sentimos, o que pensamos:

- somos pessoas em luta contra adversos males (turcos);
- somos criaturas que combatem, riem e choram;
- homens e mulheres somos, e representamos nosso papel no teatro do mundo;
- vivemos e experimentamos a festa, os cantos e danças;
- somos assembleia que celebra a alegria de viver.

E é citando e recuperando etnógrafos como Cláudio Basto, Luís Chaves, Rodney Gallop ou ainda, a grande figura local, Leandro Quintas Neves, eleito à categoria de *monumento*, que surgem estes olhares contemporâneos, cultores e construtores da “memória e da história local”, como os do padre Maurício Guerra, de Manuel Costa Pereira, jornalista, animador cultural de Barroselas, ou dos jornalistas e dirigentes associativos e políticos locais, como Manuel Moreira do Rego (actual presidente da Junta de Freguesia de Vila de Punhe), Amadeu Neves, Cândido Miranda e Severino Costa (actual encenador do Auto), entre tantos outros. Em 1997, M. Costa Pereira pergunta-se, na pequena edição do Programa das Festas, “se não estará chegada a hora de lhe restituir [ao Auto] a naturalidade e pureza inicial, porque o *Auto da Floripes*, tem que ser trabalhado para ser representado com dignidade no Largo da Festa da Senhora das Neves”.

Este novo ciclo de *emblematisação* “localista” decorre também das mutações introduzidas com a democracia, cultural, política e economicamente falando, e com o papel e a dinâmica das comunidades locais. A comparticipação financeira de relevo dada pelos emigrantes, a colaboração do poder local e das entidades de promoção turística e cultural da região, ou ainda o crescimento da comparticipação dos comerciantes e industriais da zona, permitiu elevar sucessivamente os orçamentos da festa – estes, nos anos 70 rondaram os mil contos, nos anos 80 subiram até cerca de 3 mil; em 1996 foram de doze mil contos e em 1997 atingiram os 14 mil. Paralelamente, uma forte aposta na componente mediática – jornais, rádios e televisões – tem sido cuidadosamente administrada pelas sucessivas comissões organizadoras, que cada vez mais são ocupadas por “notáveis” locais já consagrados ou candidatos a cargos políticos e associativos da região. Assim se deve também entender as embaixadas de “comediantes da Floripes” a Viana do Castelo durante o período de peditório para a festa, com paragens simbólicas “tradicionais” na Câmara e Governo Civil.

Neste sentido também, desde 1974 até à actualidade, com uma interrupção entre 1985-1990 devido a conflitos internos entre as freguesias

de Barroselas, Vila de Punhe e Mujães, tem sido publicado o Programa das Festas, com múltipla publicidade aos apoios comerciais, com a nomeação dos organizadores das várias comissões de festeiros (Barroselas, Mujães, Vila de Punhe e dos emigrantes em França) e ainda com vários textos evocativos de “curiosidades e estórias” locais, de personagens importantes da região, da arquitectura e património paisagístico e cultural, ou das “estórias” do *Auto da Floripes*. Trata-se em geral de pequenos e repetitivos textos, sempre mencionando e louvando aqueles que “souberam apreciar as coisas da nossa terra” e que a “ela dedicaram o seu amor e paciente estudo”, cujo objectivo é o de oferecer imagens, de algum modo “massificadoras”, para consumo local e regional sobre o seu património humano e sobre os processos de humanização do território natural. Muito frequentemente podemos observar também nesses textos o culto e a distinção de diversos protagonistas do “auto” os quais, deste modo, se tornam “pequenos mitos” e “modelos para os futuros comediantes”. Assim, se constroem as categorias de “gosto” e se oferecem “padronizações” estético-culturais para consumo local. São os tais “fulano e cicrano” que os “velhos” informantes de Cláudio Basto nomearam em 1910 e que hoje, são o “Pereirinha”, o “Guerrinha”, o “Faixa” ou o “Nelson”, e tantos mais quantos a vontade sebastiânica de perpetuação destes “heróis culturais” faça surgir do denso nevoeiro da memória local.

Assim, as três últimas décadas têm vindo a consagrar e a reabrir um novo ciclo de *emblematisação* da “cultura popular”, mas desta feita restituindo e construindo a sua imagem a partir *de dentro*, tomando como objectivo a “mercadorização” da “cultura popular”. Numa espécie de apropriação dos discursos intelectuais e artísticos, um novo conjunto de eruditos locais, jornalistas e dirigentes associativos, têm vindo a dominar a produção dos “textos” sobre a comunidade e a sua história – autênticos mediadores entre centro e periferia culturais.

Deste fluxo de “exteriorização” turística e *monumentalizada* emerge um outro, novo, fluxo interactivo entre formas culturais e artísticas que tem vindo a desenhar-se, não apenas na região, mas até na capital. Trata-se da manipulação artística das formas populares tradicionais pelos grupos profissionais de teatro – como é o caso do espectáculo teatral da companhia profissional Teatro do Noroeste “*Folripes 21*”, ou das companhias lisboetas do Teatro da Cornucópia, com uma versão de “Os Sete Infantes de Lara” e da Comuna-Teatro de Pesquisa, que prepara para a Expo 98 um espectáculo baseado no romance de tradição popular “Os Doze de Inglaterra”.

Tudo se passa como se uma nova reapropriação artística das temáticas populares fosse levada à cena, no quadro de um período histórico de auto-celebração nacional, marcado pelas recentes e futuras cerimónias do Estado democrático de afirmação europeísta – Lisboa 94 Capital Europeia da Cultura, Expo 98 e Porto 2001 Capital Europeia da Cultura. Diga-se aliás, que

estava nos horizontes da Comissão de Festas das Neves de 1998 a vinda à Expo 98 que, eventualmente, não se concretizará por manifesta inexperiência no estabelecimento dos devidos contactos de produção artística – a Comissão de Festas ainda não é uma empresa de produção e realização de espectáculos, mas não deverá tardar a sê-lo...

Diga-se, no entanto, que o facto de um grupo teatral profissional, com o relevo e a dimensão que já tem o Teatro do Noroeste, ter utilizado o “material etnográfico” das “comédias das Neves” não foi nada pacífico, na região. Nas Neves foram muitas as vozes de discórdia, centradas no argumento da “usurpação” indevida daquela forma teatral. E os “comediantes” e habitantes das Neves só sossegaram quando perceberam que o “texto” e a própria “performance” não eram tão semelhantes quanto pensavam. Ou assim lhes foi transmitido porque a maior parte daqueles não chegou a ver, “ouviu dizer”...²⁰ Na verdade a leitura dramatúrgica dada pelo Teatro do Noroeste resulta de um conjunto de inferências artísticas, éticas e políticas que nada têm que ver com o modo como o auto popular é realizado nas Neves. José Martins e Castro Guedes, responsáveis artísticos pelo grupo profissional de Viana do Castelo, adoptam uma leitura apocalíptica, utopista e futurista da temática carolíngia e colocam a acção no século XXI, em 2037, num ambiente de pós-cataclismo nuclear onde duas “tribos” de sobreviventes se degladiam: os rurais-telúricos e os tecno-industriais. E assim mantêm o conceito estrutural de auto guerreiro, com os novos cristãos a representarem os valores tradicionais da ruralidade cruzados com ideias retiradas de um texto utopista – “O Manifesto do Unabomber” (terrorista americano recentemente preso) – e os contemporâneos turcos a serem representados pelos sobreviventes tecno-industriais, aparentemente responsáveis pelo estado caótico do planeta. Trata-se assim de uma espécie de pesadelo premonitório sobre a depredação e a destruição global da sociedade contemporânea, em jeito de crítica “utopista ingénua”, retomando algumas ideias românticas e folcloristas de uma “nostalgia ruralista”, de “retorno às origens”, ou de compromisso frágil entre um modo de vida “ancestral” e o modo de vida do tempo presente. No programa da peça alude-se aliás ao distanciamento entre o *Auto popular* e a “Floripes 21”, sendo este último apresentado como uma homenagem e um desejo de que aquele perdure e seja preservado.

Assiste-se assim a uma espécie de apropriação das formas e soluções populares, com algumas pretensões erudizantes, por parte de uma elite artístico-intelectual que se propõe restituir em performance teatral uma

²⁰ “Ouvir dizer” é, aliás, uma das formas mais comuns de apropriação e de transmissão de ideias, valores e informações, nestes contextos onde a alfabetização é mínima e o consumo de “textos” ou de actividades culturais algo rudimentar.

imagem dum "texto cultural" que poderá passar a ser seu também. O espetáculo ou o acto criativo se é sempre uma reescrita, instala também neste caso uma reorganização das relações entre formas, temáticas e agentes culturais. A "Floripes" deixou de ser apenas um símbolo da identidade cultural das Neves... É, finalmente, um produto cultural metamorfoseado, uma "mercadoria" a circular no mercado do consumo cultural turístico e simbólico do país e, ao mesmo tempo, naquilo a que se pode chamar o mercado dos símbolos identitários "populares" da região.

ANEXO

CARTA DE MANUEL DE OLIVEIRA

"Meu caro Alves Costa:

Vi, anteontem, o *Auto da Floripes*. Podia trocar impressões consigo pelo telefone ou pessoalmente (...), mas prefiro avançá-las por escrito, tornando-me gostosamente mais responsável pelo que desde já possa dizer-lhe.

Surpreendeu-me o mais agradavelmente possível o filme do Cine-Club. A frescura, a simplicidade, a naturalidade – sem nenhum pretensiosismo balofo – da visão documental da aldeia e seus hábitos vulgares, criam um estilo próprio, inédito no cinema português, muito português, muito minhoto, cheio de real bucolismo e candura próprios. Por aqui se vê quanto pode ser frutuoso um trabalho honesto.

Há quem não goste deste termo "honesto". Eu, porém, gosto de usá-lo na sua acepção integral. E acho que aqui a palavra assenta, a todos os títulos, como uma luva, e direi até que ela se desprende a todo o momento e de imagem para imagem deste delicioso documentário tão fresco e leve como o vinho verde retinto, maravilhosamente colorido em Kodacromo.

Aqui está o que poderia ter sido o caminho para uma autêntica rapsódia portuguesa se o cinema português não estivesse entregue nas mãos de cegos.

Às vezes discute-se, palreia-se de escolas, equipes, técnicos e muitas outras coisas teóricas, com muita retórica, e esquecem-se as realidades positivas que como autênticos milagres vão revelando, afirmando e confirmando os caminhos da nossa "escola" da maneira mais consoladora e concreta.

Relembremos os filmes de António Campos, vejamos a deslumbrante visão e excelente montagem de Calvet no seu filme sobre Veneza, outra autêntica revelação, pessoalíssimo e cheio de originalidade – trabalhos estes infelizmente em 8 m/m. E quantos outros não estarão escondidos ou impossibilitados por circunstâncias económicas? São amadores? São, sim senhor. Mas são-no no melhor sentido. Na mão deles está o futuro do nosso cinema, a base experimental de expressão diversa e não académica nem convencional, pré-fabricada, unilateral ou tendenciosa: um cinema são, um cinema novo, um cinema livre. Pois livre terá de ser a expressão artística para ser expressão.

Este é que é o nosso cinema. Não é o "neo-realismo italiano" ou a "escola documentarista inglesa" ou na "nova vaga francesa", etc... Já recebemos deles toda

a boa lição, mas também temos alguma coisa de nosso a dizer. Qualquer coisa de particular que ninguém senão nós poderia revelar.

O filme do *Auto da Floripes* de que V. foi um dos mais altos animadores e não desfaleceu a estimular o entusiasmo (sem o qual estas coisas não podem ser feitas) e a demover as dificuldades a esse punhado de brilhantes realizadores, marca uma etapa no tortuoso caminho do nosso cinema em Portugal. É uma afirmação mais de que podemos e devemos continuar – ou, se quiser, começar de novo. O filme é ainda o documento precioso de um Auto antiquíssimo, cuja tradição em perigo de perder-se num futuro breve, é, pode dizer-se, desconhecida de toda a gente moderna.

A maneira como foi inserido no documentário pela naturalidade e simplicidade, direi mesmo pela candura da apresentação, é digna de nota. Parabéns aos seus autores, parabéns ao Cine-Club do Porto pela bela e oportuna iniciativa porque de parabéns também fica o cinema português.

Um abraço do seu velho amigo,

Manuel de Oliveira" (Boletim do Cine-Club do Porto, 420, 1963, 8-9).

BIBLIOGRAFIA

- ABELHO, Azinhal, 1970, *Teatro Popular Português. Entre-Douro-e-Minho*, Vol. III, Braga, Ed. Pax (trata-se de uma coleção de 7 volumes publicados entre 1970-79).
- , 1970, "Teatro Popular no Minho – Ciclo Carolíngio", *Mensário das Casas do Povo*, Setembro, 291, Ano XXV.
- ALMEIDA, Miguel Vale de (org.), 1996, *Corpo Presente. Treze Reflexões Antropológicas sobre o Corpo*, Oeiras, Celta.
- ANDERSON, Benedict, 1991 [1983], *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso.
- ARAÚJO, J. Rosa, 1950, "Auto da Floripes – uma curiosa e interessante tradição", *Diário do Norte*, 28 de Agosto.
- BAKHTINE, Mikhail, 1978 [1965], *L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Trad. Andrée Robel, Paris, Gallimard.
- BASTO, Cláudio, 1912, "Falas e Tradições de Viana do Castelo", *Revista Lusitana*, 15 (1-4), 93-101.
- , 1934, "O auto da Floripes", *Feira da Ladra*, Lisboa, Ed. Gusmão Navarro, Tomo VI, 178-183.
- , 1937, "Auto da Floripes", *Portucale*, Porto, 10 (57-58), 96-101.
- , 1938, "Auto da Floripes", *Viagem. Revista de Turismo, Divulgação e Cultura*, Porto, Ano 1, 4, Outubro/Novembro, 8-9.
- , 1939, *Silva Etnográfica*, Porto, Ed. Marânus.
- BAUMAN, Richard, 1992, *Folklore, Cultural Performances e Popular Entertainments*, Oxford, Oxford University Press.
- BLOCH, Maurice, 1975, *Language and Oratory in Traditional Societies*, Edimburgo, Academic Press.
- BOAVENTURA, Manuel, 1957, "Etnografia Minhota – Auto da Floripes", *Diário Ilustrado*, 10 de Setembro.
- BONITO, Rebelo, 1957, "Auto da Floripes", *Gazeta Musical*, 80, Ano VII, Maio.
- , 1959, "As Mouriscas na Coreografia Popular", *Actas do Colóquio de Estudos Etnográficos Dr. José Leite de Vasconcellos*, Vol. II, Porto.
- BOURDIEU, Pierre, 1972, *Esquisse d'une Théorie de la Pratique*, Genebra, Droz.
- , 1989, *O Poder Simbólico*, Trad. Fernando Tomaz, Lisboa, Difel.
- BRAGA, Teófilo, 1987 [1905], *História da Poesia Popular Portuguesa. Ciclos Épicos*, Lisboa, Vega.

- BRANCO, Jorge Freitas, 1995, "Lugares para o Povo: Uma Periodização da Cultura Popular em Portugal", *Revista Lusitana*, 13-14 (Actas do Colóquio Retratos do País), Nova Série, 145-178.
- BRANCO, Jorge Freitas e João LEAL, 1995, "Introdução", *Revista Lusitana*, 13-14 (Actas do Colóquio Retratos do País), Nova Série, 1-12.
- BRANCO, Jorge Freitas e Paulo LIMA (orgs.), 1997, *Artes da Fala*, Oeiras, Celta.
- BRANCO, Jorge Freitas e Luísa Tiago de OLIVEIRA, 1993, *Ao Encontro do Povo I. A Missão*, Oeiras, Celta.
- , 1994, *Ao Encontro do Povo II. A Coleção*, Oeiras, Celta.
- BRITO, Joaquim Pais de (org.), 1993, *Enciclopédia Temática Portugal Moderno. Tradições*, Lisboa, Pomo.
- , 1996, "No Tempo da Descoberta de um Escultor", *Onde Mora o Franklim? Um Escultor do Acaso*, Lisboa, Museu Nacional de Etnologia, 11-22.
- BRITO, Joaquim Pais de e João LEAL, 1997, "Apresentação" (do dossier temático "Etnografias e Etnógrafos Locais"), *Etnográfica*, I (2), 181-190.
- BURKE, Peter, 1989 [1978], *Cultura Popular na Idade Moderna*, S. Paulo, Schwarcz.
- CABRAL, João de Pina, 1990, *Os Contextos da Antropologia*, Lisboa, Difel.
- CERTEAU, Michel de, 1980 [1974], *La Culture au Pluriel*, Paris, Christian Bourgois.
- CERTEAU, Michel de, e Dominique JULIA, "A Beleza do Morto: O Conceito de 'cultura popular'", REVEL, Jacques, 1990 [1988], *A Invenção da Sociedade*, trad. Vanda Anastácio, Lisboa, Difel.
- CHARTIER, Roger, 1988, *A História Cultural entre Práticas e Representações*, Lisboa, Difel.
- , 1995, "Leituras, Leitores e 'literaturas populares' na Europa do Renascimento", *Mana*, 1 (1), 49-68.
- CHAVES, Luis, 1942, "Danças, Bailados e Mímicas Guerreiras", *Ethnos*, II, Lisboa.
- , 1948, "Um Auto Carolíngio em Terras de Viana", *Arquivo do Alto Minho*, Viana do Castelo.
- COCHOFEL, João José, 1949, "Nótula sobre o Valor Espectacular do Auto da Floripes", *Vértice*, Vol. VIII, 73, Setembro, Coimbra, 154-156.
- COHEN, Abner, 1993, *Masquerade Politics*, Oxford, Berg.
- CONNERTON, Paul, 1993 [1989], *Como as Sociedades Recordam*, Lisboa, Celta.
- COSTA, Henrique Alves, 1949, "O Auto da Floripes", *Vértice*, vol. VIII, 73, Setembro, Coimbra, 147-153.
- FARDON, Richard (ed.), 1995, *Counterworks. Managing the Diversity of Knowledge*, Londres e Nova Iorque, Routledge.
- FEATHERSTONE, Mike, 1994, "Globalization and the Problem of Cultural Complexity", SANTOS, M.^a de L. Lima dos (org.), *Actas do Colóquio Cultura e Economia*, Lisboa, ICS.
- FINNEGAN, Ruth, 1992, *Oral Traditions and the Verbal Arts*, Londres e Nova Iorque, Routledge.
- GALLOP, Rodney, 1936, *Portugal, a Book of Folk-ways*, Cambridge, CUP, 176-179.
- GEERTZ, Clifford, 1978 [1973], *A Interpretação das Culturas*, Trad. Fanny Wrobel, Rio de Janeiro, Zahar.
- , 1983, *Local Knowledge. Further Essays in Interpretative Anthropology*, Nova Iorque, Basic Books.
- GIDDENS, Anthony, 1994 [1991], *Modernidade e Identidade Pessoal*, Lisboa, Celta.
- GINZBURG, Carlo, 1980 [1976], *Le Fromage et les Vers. L'Univers d'un Meunier du XVI Siècle*, Trad. Monique Aymard, Paris, Flammarion.
- GOFFMAN, Erwin, 1993 [1959], *A Apresentação do Eu na Vida de Todos os Dias*, Lisboa, Relógio d'Água.
- GOODY, Jack, 1988 [1977], *A Domesticação do Pensamento Selvagem*, Lisboa, Presença.
- GUERRA, Pe. Maurício, 1982, *O Auto da Floripes*, Braga, s/ed.
- GUERREIRO, M. Viegas 1983 [1978], *Para a História da Literatura Popular Portuguesa*, Lisboa, Biblioteca Breve/ICLP.
- GUTIERREZ, R.A. e G. FABRE, 1995, *Feasts and Celebrations in North American Ethnic Communities*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
- HOBSBAWM, E. e T. RANGER (eds.), 1983, *The Invention of Tradition*, Cambridge, CUP.
- HOWELL, Signe, 1995, "Whose Knowledge and Whose Power?", FARDON, R. (ed.), *Counterworks. Managing the Diversity of Knowledge*, Londres e Nova Iorque, Routledge.

- IMBERT, Maurice, 1979, "Les Cultures Populaires: Sous-produits culturels ou cultures marginalisées?", POUJOL, G. e R. LABOURIE (org.), *Les Cultures Populaires*, Toulouse, Privat/INEP.
- ITURRA, Raúl, 1986, "Cultura Oral e Cultura Escrita: Uma Avaliação", *O Estudo da História*, 2, 45-48.
- LEAL, João, 1993, "Prefácio", COELHO, Adolfo, *Obra Etnográfica. Festas e Costumes e Outros Materiais para uma Etnologia de Portugal*, Lisboa, D. Quixote.
- , 1995, "Imagens Contrastadas do Povo: Cultura popular e Identidade Nacional na Antropologia Portuguesa Oitocentista", *Revista Lusitana*, 13-14 (Actas do Colóquio Retratos do País), 125-144.
- LOURENÇO, Eduardo, 1994, "A Cultura na Era da Mundialização", SANTOS, M.^a de L. Lima dos (org.), Actas do Colóquio Cultura e Economia, Lisboa, ICS.
- LUCENA, Armando de, 1947, in *Mensário das Casas do Povo*, Julho, Ano II, 13, 9.
- MATTOS, Sampaio e, 1859, *Almanach de Lembranças Luso-brasileiro para o Anno de 1860*, "Romagem da Senhora das Neves", Lisboa, Tipografia franco-Portuguesa, 370-371.
- MEDEIROS, António, 1995, "Minho: Retrato Oitocentista de uma Paisagem de Eleição", *Revista Lusitana* 13-14 (Actas do Colóquio Retratos do País), Nova Série, 97- 124.
- MILLER, Daniel, 1995, *Worlds Apart. Modernity through the Prism of the Local*, Londres e Nova Iorque, Routledge.
- NEVES, Leandro Quintas, 1952, "Texto Integral do 'Auto da Floripes'", *Vértice*, Vol. XII, 102, Fevereiro, Coimbra, 23-43.
- , 1958, "O Teatro Popular na Expansão Colonial Portuguesa" (Comunicação ao I Congresso de Etnografia e Folclore de Braga -1956), separata do *Arquivo do Alto Minho*, Viana do Castelo.
- OLSON, D.R. e N. TORRENCE 1995 [1991], *Cultura Escrita e Oralidade*, S. Paulo, Ática.
- PICCHIO, Luciana S., 1969, *História do Teatro Português*, Lisboa, Portugalgia.
- POUJOL, G. e R. LABOURIE (eds.) 1979, *Les Cultures Populaires*, Toulouse, Privat/INEP.
- RAPOSO, Paulo, 1993, "Teatro Popular Português", BRITO, Joaquim Pais de (org.), *Enciclopédia Temática Portugal Moderno. Tradições*, Lisboa, Pomo.
- , 1996, "Performances Teatrais. A alquimia dos Corpos in Actu", ALMEIDA, Miguel Vale de (org.), *Corpo Presente. Treze Reflexões Antropológicas sobre o Corpo*, Oeiras, Celta.
- , 1997, "Um Olhar Antropológico sobre as Artes Verbais e as Expressões Performativas: Repensar a Oralidade", BRANCO, Jorge Freitas e Paulo LIMA (orgs.), *Artes da Fala*, Oeiras, Celta.
- REBELO, Luís Francisco, 1967, *História do Teatro Português*, Lisboa, Europa-América.
- REVEL, Jacques 1990 [1989], *A Invenção da Sociedade*, trad. Vanda Anastácio, Lisboa, Difel.
- ROCHA, A. Crabé, 1969, *As Aventuras de Anfitrião e Outros Estudos de Teatro*, Coimbra, Almedina.
- ROSALDO, R. e M. ROSALDO, 1980, *Knowledge and Passion*, Cambridge, CUP.
- SANTOS, M.^a de L. Lima dos, 1988, "Questionamento à volta de Três Noções (a Grande Cultura, a Cultura Popular, a Cultura de Massas)", *Análise Social*, 101-102, 689-702.
- SCHECHNER, R. e W. APPEL, 1990, *By Means of Performance*, Cambridge, CUP.
- SILVA, Augusto Santos, 1994, *Tempos Cruzados. Um Estudo Interpretativo da Cultura Popular*, Porto, Afrontamento.
- , 1995, "Os Lugares Vistos de Dentro: Estudos e Estudiosos Locais do Século XIX Português", *Revista Lusitana*, 13-14 (Actas do Colóquio Retratos do País), Nova série, 69-96.
- SOARES, Augusto, 1949, "Teatro de Amadores nas Casas do Povo", *Mensário das Casas do Povo*, 32, Ano III, 6-7.
- STOREY, John, 1993, *An Introductory Guide to Cultural Theory e Popular Culture*, Londres, Harvester Wheatsheaf.
- , 1994, *Cultural Theory e Popular Culture. A Reader*, Londres, Harvester Wheatsheaf.
- TURNER, Victor W., 1967, *The Forest of Symbols*, Ithaca, Cornell U.P.
- , 1974, *Dramas, Fields, and Metaphors*, Ithaca, Cornell U.P.
- , 1982, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, Nova Iorque, Performing Arts Journal Press.

- VASCONCELLOS, C. Michaëlis, 1934, *Romances Velhos em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade.
- VASCONCELOS, João, 1997, "Tempos Remotos: a Presença do Passado na Objectificação da Cultura Local", *Etnográfica* (I) 2, 213-235.
- VASCONCELOS, J. Leite de, 1976, *Teatro Popular Português*, Vols. I (Religioso) e II (Profano), Edição, notas e coordenação de A. Machado Guerreiro, Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis.
- VIANA, A.M. Couto, 1952, "Teatro para o Povo", *Mensário das Casas do Povo*, 69, Março.
- WALLENSTEIN, Carlos, 1974, "Teatro Popular Tradicional", *Colóquio Artes*, Fevereiro, 16, 2.ª Série/16.º Ano, Fundação Calouste Gulbenkian.

APÊNDICE BIBLIOGRÁFICO

1. NOTÍCIAS DE IMPRENSA REFERENTES AO AUTO:

- ARAÚJO, J. Rosa, "Auto da Floripes – uma curiosa e interessante tradição", *Diário do Norte* (Viana do Castelo), 28.8.1950.
- "Auto da Floripes em Viana do Castelo. A paixão de uma princesa muçulmana", *Comércio do Porto*, 3.8.1996.
- BARRETO, Costa, "O 'Auto da Floripes' em Barroselas", *Comércio do Porto*, 11.8.1962.
- BOAVENTURA, Manuel, "Etnografia Minhota – Auto da Floripes", *Diário Ilustrado* (Lisboa), 10.9.1957.
- , "Etnografia Minhota – Auto da Floripes", *Aurora do Lima* (Viana do Castelo), 10.9.1957.
- , "Romarias de Portugal – As festas das Neves e um festival internacional de Folclore. Notas garridas na policromia bucólica da paisagem minhota", *Diário da Manhã* (Lisboa), 4.8.1963.
- FONSECA, Wilton, "Auto da Floripes na aldeia das Neves – O teatro Popular expira. Como salvá-lo?", *Século Ilustrado* (Lisboa), 18.8.1972.
- ROCHA, Andréa Crabé, "O 'Auto da Floripes' ou as Comédias de Portugal", *Comércio do Porto*, 22.10.1957.
- RODRIGUES, Urbano Tavares, "O 'Auto de Floripes' no Anfiteatro da Fundação Gulbenkian", *Século*, 13.8.1973.
- "Romarias – nas Neves", *O Minho* (Viana do Castelo), 8.8.1906.
- "Romarias", *O Minho* (Viana do Castelo), 4.8.1909.
- SALES, António A., "Uma nova etapa para o cinema em Portugal?...", *Badaladas – suplemento cultural* (Torres Vedras), 24.8.1963.
- Vale do Neiva* (Barroselas) e *Amanhecer das Neves* (Neves-Vila de Punhe): Vários destaques informativos sobre as Festas das Neves (programas e entrevistas aos organizadores), nomeadamente desde 1983.

2. DOCUMENTAÇÃO ICONOGRÁFICA, FILMES E VÍDEOS SOBRE O AUTO:

- AUTO DA FLORIPES*, filme a cores, 16mm, 60 min., 1959, realização da Secção de Cinema Experimental do Cine-Club do Porto (org. Alves Costa); sobre este filme existe publicação sobre a apresentação do mesmo em Boletim do Cine-Club do Porto de 12-5-1963, n.º 420, com textos Alves Costa, Manuel de Oliveira e Roberto Nobre).
- CHAVES, Luís, 1950, in *Arquivo do Alto Minho*, III, t. 1., p. 31: tem desenhos de A. M. Couto Viana.
- FONSECA, Winton, 1972, "Auto da Floripes: o teatro popular vai morrer?", *Século Ilustrado*, 18 de Agosto: tem fotos das representações.
- FOTOGRAFIA OLINDO MACIEL: vídeos de representações de 1996 e 1997, Barroselas.
- GARCIA, Pinto, 1969, "Auto da Floripes: a história que o povo conhece", *Flama*, 22 de Agosto: tem fotos das representações.
- LIMA, F. Pires de, 1968, *A Arte Popular em Portugal*, vol.II, "Teatro", Lisboa, Verbo, 296-301: tem fotografias dos comediantes.
- NEVES, Leandro Quintas, *Auto da Floripes*, separata da revista *Vértice*, 102, Fev. 1952: tem ilustrações de Manuel Couto Viana, Laura Costa e Augusto Gomes (a versão editada e subsidiada pela F. C. Gulbenkian, 1963, é exactamente igual).
- REVISTA PANORAMA, 46/47, série IV, 1973, SNI: foto 26, "dia 27 de Agosto de 1973 – Ciclo teatral tradicional na Gulbenkian – Auto da Floripes/ Tchiloli/ Os Sete Infantes de Lara".

RTP: representação do Auto para a televisão, em Lisboa, 1973; Documentário, 1979, cores, para intercâmbio internacional.

SIC e RTP: têm várias pequenas reportagens informativas sobre o "Auto", sobretudo desde 1995 (com destaque para o programa "Praça da Alegria" de Manuel Luís Goucha na RTP).

3. VERSÕES PUBLICADAS DO AUTO:

GUERRA, Pe. Maurício, 1982, "Auto da Floripes nas Neves e em Palme", separata de *O Distrito de Braga*, Vol. V, 2.^a Série (IX), Braga.

NEVES, Leandro Quintas, 1952, Auto da Floripes, *Vértice*, 102, Dezembro, 23-43 (publicado também em separata da mesma revista).

———, 1963, *Auto da Floripes*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

———, 1970, "Auto da Floripes (recolhido da tradição oral e anotado)", ABELHO, Azinhal, *Teatro Popular Português*, Vol. III, Braga, Pax.

4. OUTRAS VERSÕES/TEXTOS DO CICLO CAROLÍNGIO RELEVANTES PARA O AUTO:

A Canção de Rolando, 1987, introdução de Pierre Jonin, Lisboa, Europa-America.

Carlos Magno e os Doze Pares de França, 1940, adaptação de Salvador Saboya, edição actualizada da obra de Nicolau Piemonte, Porto, Livraria Civilização.

História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França, 1875, Biblioteca para o Povo, 14, Porto, Parte I, Livro II (existem muitas edições de cordel desta história).

História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França, traduzido de castelhano em Português com mais elegância para a nossa língua por Jeronymo Moreira de Carvalho, 1737, Lisboa, Officina de Mauricio Vicente de Almeyda.

La Chanson de Roland, 1945, texto anotado por Edmond Aubé, Paris, Classiques Garnier.

Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carlos Magno, 1909, transcrição do romance popular por Teófilo Braga, *Romanceiro Geral Português*, vol. III, Porto, 217-269.

Paulo Raposo

AUTO DA FLORIPES: "FOLK CULTURE",
ETHNOGRAPHERS, INTELLECTUALS AND
ARTISTS

The aim of this article is to map the development of a Portuguese folk dramatic performance called Auto das Floripes as an objectified expression of different ways of apprehending, classifying and intervening in folk culture. We will try to isolate the consecutive cycles of its emblematisation and the ways in which this folk performance was converted either into a positively evaluated regional heritage, or into a negative symbol of a "savage country". The analysis will focus on different texts written by ethnographers, intellectuals and artists, and seeks to detect the constructions, images and symbols of folk culture which were developed by these erudites.

Departamento de Antropologia do ISCTE
Centro de Estudos de Antropologia Social (ISCTE)
paulo.raposo@iscte.pt